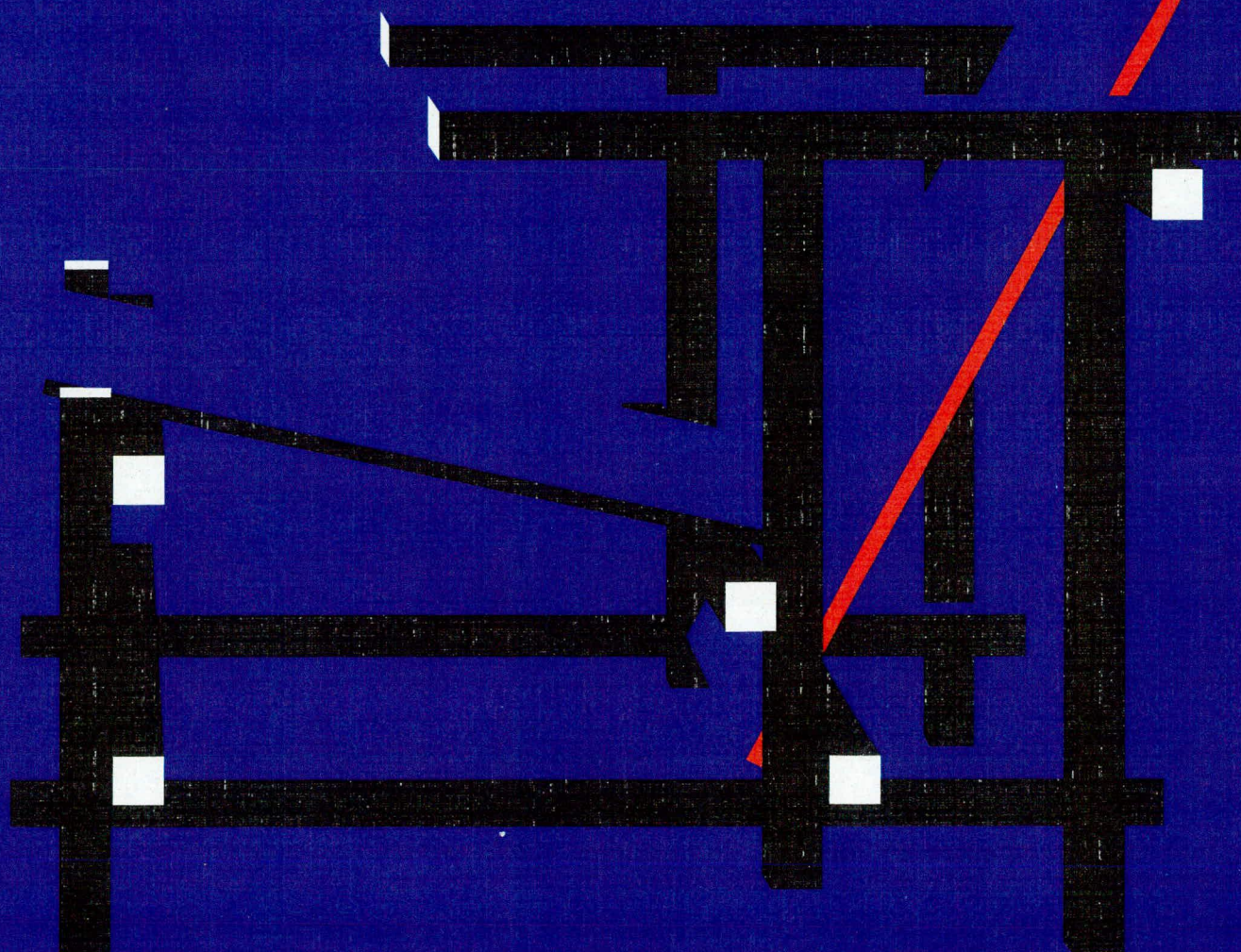
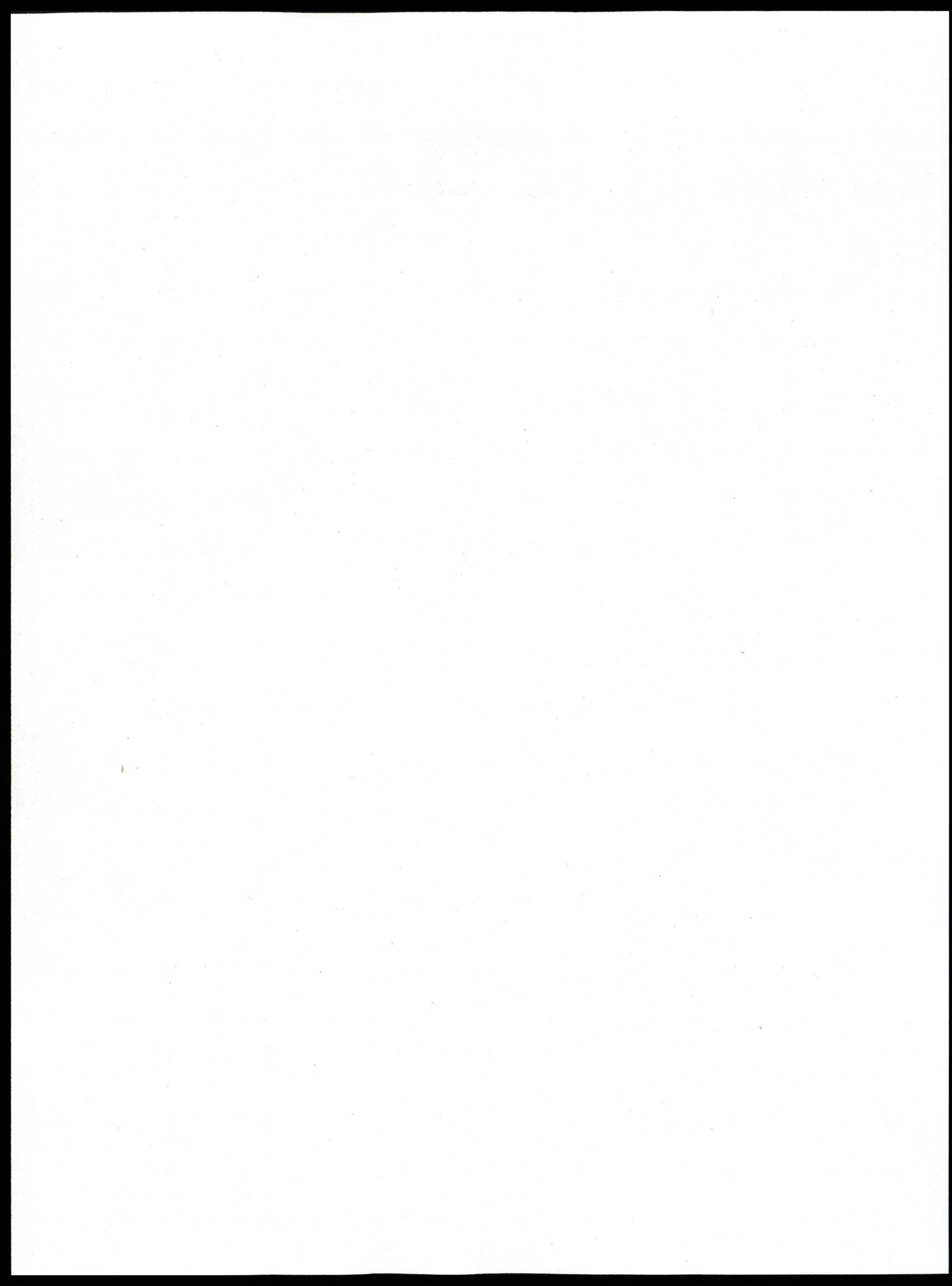


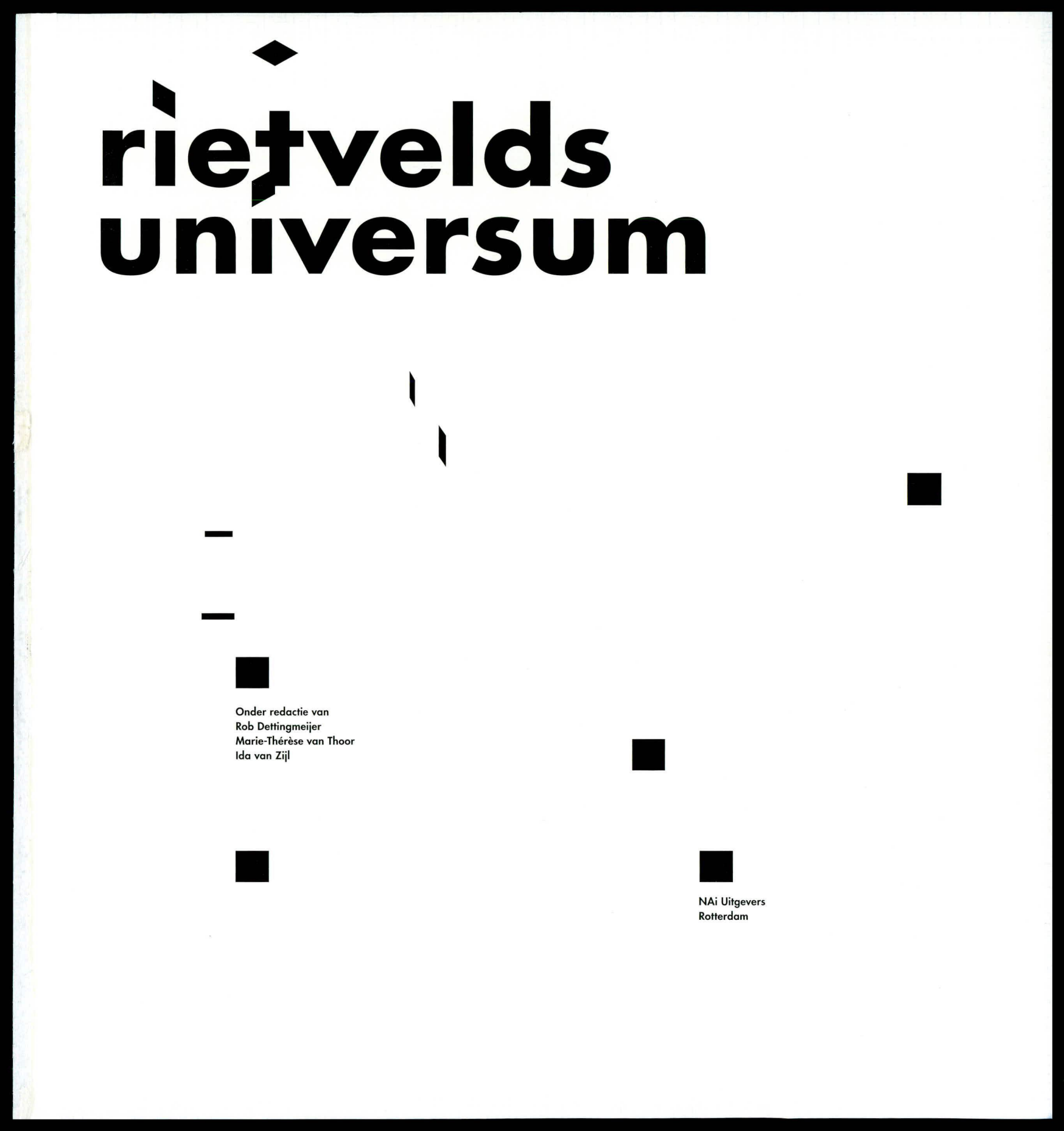
rietvelds universum



Redactie Rob Dettingmeijer, Marie-Thérèse van Thoor, Ida van Zijl

NAi Uitgevers

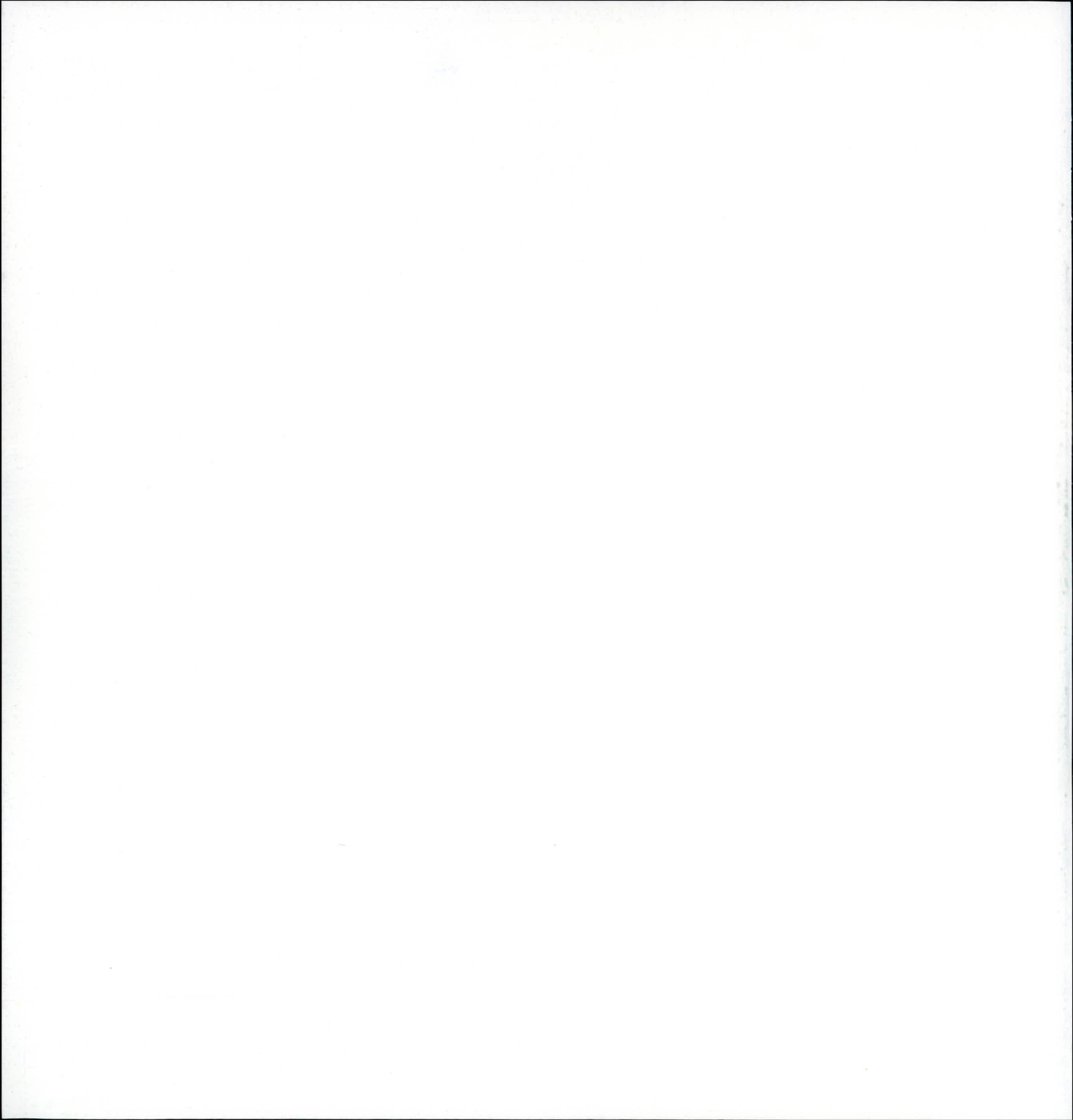




rietvelds universum

Onder redactie van
Rob Dettingmeijer
Marie-Thérèse van Thoor
Ida van Zijl

NAi Uitgevers
Rotterdam



rietvelds universum index

8, De 224

a

Adviescommissie voor Beeldende Kunst en Kunstnijverheid 51

AEG 177, 182

Ain, Gregory 81, 83

Akademie der Künste, Berlijn 32

Algemeen Uitbreidingsplan

Amsterdam (AUP) 32, 224

Alma, Peter 56, 219

'Al-Russische vereniging voor de kulturele betrekkingen met het buitenland' 219

Amerika zie Verenigde Staten

Amsterdam 32, 38, 51, 53, 54, 60,

106, 117, 124, 126, 128, 130, 131,

137, 176-179, 188, 189, 202, 203,

216, 217, 219, 233, 234, 244

Amsterdamse School 25, 173

Antillen 115

Antwerpen 178

Architectura et Amicitia 53

Arkin, David E. 225

Arnhem 84, 87, 106, 115, 117, 124,

130, 131, 156, 246

Arts & Architecture 79, 80

A.S.B. 57

b

Bakema, J.B. (Jaap) 21, 29, 32, 155, 159

Banham, Reyner 16, 23, 24, 29, 33

- *Age of the masters* 16

- *Theory and design in the first machine age* 23

Barcelona 178

barok 25, 170

Barr, Alfred 28, 30, 234, 244, 254

Bauhaus 23, 24, 26, 132, 133, 139, 170, 191, 254, 256



Baumeister, Willy 208

Bazel, K.P.C. de 53

Beeren, W.A.L. 32

Begeer, Anthonie 53

Begeer, Carel J.A. 51, 56, 99

Begeer, Cornelis L.J. 51, 53, 56, 99, 100

Behne, Adolf 40, 41

- *Eine Stunde Architektur* 41, 41

Behrendt, Walter Curt 41

- *Der Sieg des neuen Baustils* 41

Beltman, G. 116, 119

Bendien, Jacob 54

Benevolo, Leonardo 29, 32

Bergdoll, Barry 83

Bergeijk 28, 72, 84, 88, 90, 91, 116,

117, 119

Berghoef, J.F. 29

Bergvelt, Ellinoor 33

Berkovich, Elmar 63

Berlage, H.P. 23, 35, 90, 99, 100,

103, 170, 173, 253

- *villa Santpoort* 100

Berlijn 182, 185, 195, 216

Bertoia, Henry 227, 230

- *stoel van draadstaal* 230

Besnyö, Eva 57

Best 72

Betsky, Aaron 28

Biënnalepaviljoen Nederland,

Venetië 115, 155, 157, 244, 244



Biënnalepaviljoen Griekenland, Venetië 21

Bijvoet, Bernard 67

Bilthoven 103, 104, 149

Birdseye, Clarence 191

Birza, J.W. 56

Blake, Peter 75

Blake, William 24

Bless, Frits 33

Blotkamp, Carel 32, 34

Bock, Manfred 32, 33

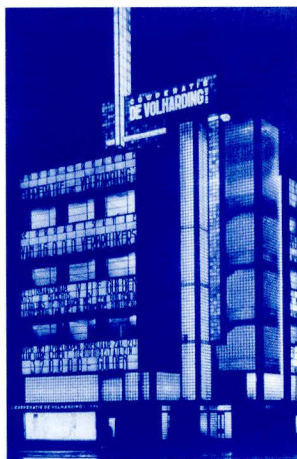
Boeken, Albert 202

Boks, Joost 155, 159

Bolland, G.D.J. (Gerard) 38, 40

Bons, Jan 159, 162, 163, 167

Boon, A.A. 102
 Bouw van Moskou 215
 Braak, Menno ter 60
 Braat, firma 131
 Bredero, Adriaan 106
 Bredero's Bouwbedrijf 57, 90, 104, 106, 110
 Breuer, Marcel 24, 83, 139, 144, 170
 - Model nr. B6 139, 144
 Breukelen 28, 103, 123, 227
 Brinkman, J.A. 67, 133, 175, 176, 254
 Brinkman en Van der Vlugt 133, 175, 176, 254
 - Van Nelfefabriek, Rotterdam 133, 133, 176, 254
 Britten, Benjamin 159
 Brno 65, 67, 68
 Broek, J.H. van den (Joop) 29, 106, 155, 159, 234, 235
 Brom, Leo 56, 57, 63, 189
 Brown, Theodore M. 16, 26, 33, 35, 254
 Brugman, Til 208
 Brussel 63, 155, 158, 159, 160, 163, 166, 167, 170, 178
 Buchholz, Erich 208
 Buijs, Jan Willem Edward 182, 183
 - De Volharding 182, 183, 185

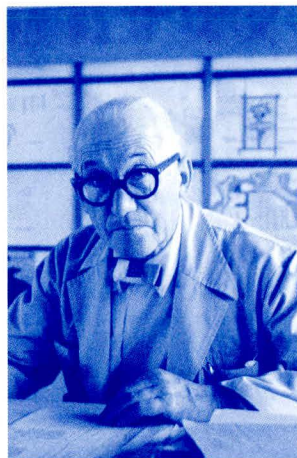


buismeubelen 24, 25, 28, 139, 141, 143-145, 147, 149, 151, 153

C

Case Study House Program 75, 79, 80, 81
 Centraal Museum Utrecht 14, 16, 21, 22, 29, 53, 54, 56, 60, 149, 172, 173, 256
 Charkov 219
 Charter van Athene 32
 Chicago 133, 136, 137

Chroesjtsjov, Nikita 233
 CIAM 23, 25, 43, 63, 224
 Colenbrander, Bernard 27, 29
 Colquhoun, A. 23
 Comité tot oprichting van een monument voor de gevallen in het verzet in de stad Utrecht 51
 Communaal Werk 219
 Compagnie Internationale des Wagons-lits 72
 constructivisme 213, 216
 constructivisten 182, 217, 219, 225
 Le Corbusier 23-25, 33, 65-67, 71, 75, 103, 155, 159, 163, 166, 167, 170, 173, 178, 213, 225, 254, 256



- *Le Poème électronique* 159
 - Villa Garches 25, 65
 - Villa Savoye 65, 67
 - Villa Stein-de Monzie 65
 Cottage-beweging 66
 Creman, Jurjen 144
 Cultuur der U.d.S.S.R. 213, 224
 Curaçao 114, 115, 227
 Cuypers, P.J.H. 35, 103, 170

d

Daalen, R.D. van 90
 dada 32, 46, 54, 170
 Dal Co, Francesco 29, 32
 - *History of World Architecture* 32
 Darley, Gillian 175
 deconstructivisme 256
 Delft 104, 117, 131, 155, 175
 Den Haag 29, 133, 182, 183, 185, 249
 Detroit 63
 Deutsche Werkbund 40, 57
 Die Form 175
 Dijk, Hans van 249
 Dillen, J. van 29, 104, 126, 128, 130, 131, 137

Doesburg, Theo van 17, 21, 23-25, 28, 29, 32, 33, 38, 40, 54, 83, 195, 196, 198, 202, 207-209, 211, 213, 216, 234, 235, 244, 254



- Hotel Particulier (met C. van Eesteren) 207, 213
 - Maison Rosenberg (met C. van Eesteren) 21, 25, 208
 - Monument voor Leeuwarden 213
 - *Tot een beeldende architectuur* 23
 Doesschate, G. ten 54, 56
 Doesschate, Jurriaan ten 54
 Domela, César 207
 Dudok, W.M. (Willem) 21, 106, 110, 173, 182
 Duiker, J. 67
 Duitsland 38, 40, 43, 46, 141, 175, 177, 178, 239
 Dunster, David 23
 Düsseldorf 175

e

Eames, Charles en Ray 81, 227, 228
 - stoel van gebogen hout 227, 228
 Edison lichtweek 176
 Eerste Algemene Begraafplaats Soestduinen 51
 Eesteren, Cornelis van 21, 25, 32, 40, 60, 202, 207, 213, 224, 234, 235, 239



- Hotel Particulier 207, 213
 - Maison Rosenberg (met Th. van Doesburg) 21, 25, 208
 Elffers, Dick 57
 Elling, Piet 26, 29, 54, 56, 60, 170, 199
 Ellwood, Graig 81
 Engelman, Jan 53, 60
 Engels, Chris 115
 Engels-Boskaljon, Lucia 115
 Entenza, John 79-81
 Eschauzier, F.A. 29
 Eskes-Rietveld, Elisabeth 163
 Existenzminimum, woning voor het 43
 Eyck, Aldo van 29, 32, 88, 90, 202

f

Fanelli, Giovanni 32
 Filler, Martin 81
 Filmliga zie Utrechtsche Filmliga
 Fischer, Max 41
 Fles, Etha 56
 Forster, Kurt W. 23
 Fraenkel, E.M. 56
 Frampton, Kenneth 23, 29
 Frankfurter Küche 43
 Freedman, Barry 256
 functionalisme 29, 170, 173, 254
 futuristen 23

g

Gabo, Naum 63
 Galerie L'Effort Moderne 53, 207
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna 239, 242, 243
 Gan, Aleksei M. 216
 Geleen 106, 110
 De Gemeenschap 59, 60
 General Electric 177
 Genootschap Kunstliefde 51, 51, 56
 Genootschap Nederland - Nieuw Rusland 56, 57
 Genootschap Nederland - U.d.S.S.R. 224
 Giedion, Sigfried 25, 26, 28, 29, 244
 - *Mechanization Takes Command* 25, 28
 - *Space, Time and Architecture* 25, 28
 Ginzburg, Moisei 213, 225
 Gispén, Willem H. 139
 Glusjenko, Gleb I. 219
 goed wonen 81, 90
 Goed Wonen, Stichting 81, 83
 - *Mens en ruimte* 83
 Gorcum (Gorinchem) 110, 113
 Granpré Molière, M.J. 29

Groep '53 181
Gropius, Walter 24, 25, 132, 133,
170, 173, 191, 195, 213, 225, 254



- Bauhaus, Dessau 132, 133, 191
Gruyter, W. Jos de 57, 60
Guggenheim (familie) 83

h

Haags Gemeentemuseum 32
Haarlem 198
Hammacher, A.M. (Bram) 57, 196,
201, 239
Häring, Hugo 182
Harrenstein, A. 56
Harrenstein, Reinder Johan 54, 56,
216, 217, 219
Harrenstein-Schröder, An 63, 217,
219
Harris, Harwell Hamilton 81
Harrison, Wallace 133
- United Nations Building 133
Hartog, A.M. 23, 54, 56, 140, 141,
189, 190, 254
Harvard 25
Hausbrand, Franz 63
Heerlen 72, 94, 95, 104, 133
Hegel, G.W.F. 38
Hermitage 219
Hilberseimer, Ludwig 225
Hirschhorn Museum and Sculpture
Garden 256
Hitchcock, Henry-Russell 24, 25, 254
- *The International Style* 254
- *Modern Architects* 254
Hoff, Robert van 't 24, 37, 100, 195,
213, 253
- trappaal 213
- villa Huis ter Heide (Villa Henny)
100
Holland (Michigan) 233
Holland Fair 167
De Hollandsche Revue 198

Hollandse Patent Metaalindustrie,
N.V. (Hopmi) 148, 149, 151
Hood, Raymond 175
Hoogstraten & Zoon, D. 115
Hopmi zie Hollandse Patent
Metaalindustrie
Huis ter Heide 100
Huszár, Vilmos 57, 195, 208-211, 216
Hyman, Isabelle 256

i

i10 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 216,
219
Ibelings, Hans 28
IBM 155
Idea House 83
Ikonnikov, Andrej V. 225
Ilpendam 28, 72, 73, 90, 93, 121,
122, 244



Internationale Stijl 24, 81, 254
Instituut voor Kunstnijverheids-
onderwijs 124, 233
Italië 239
IZORAM 219

j

Jaarbeurs Utrecht 155, 167, 178, 181
Jaffé, H.L.C. (Hans) 24, 28, 35, 234,
235, 239, 244
Jena 202
Jencks, Charles 29, 30
Jesse, Nico 60, 185
Jones, Quincy 81
Johnson, Philip 24, 25, 234, 254,
256
- *The International Style* 254
- *Modern Architects* 254
Jugendstil 170
Junkersfabrieken 139
Juryfreie Kunstschau Berlin 208, 216

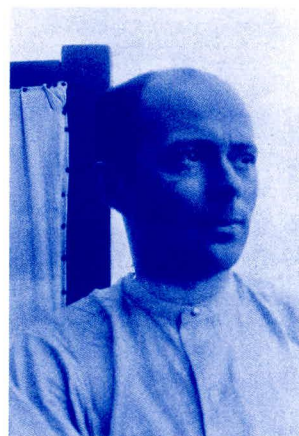
k

Kaa, H. van der 106
Kahn, Louis 29-32
Kalff, L.C. 155, 159, 163, 167, 177
Kant, E. 38
Karfik, Vladimir 178
- *Bata-winkel* 178
Katwijk aan Zee 207
Kholostenko, Mikola (Nikolaj) V. 217,
218
- agitatiepaviljoen 217, 218
Kiev 217
Kiev Kunstinstituut (KHI) 217
Kiljan, G. 57
kitchen debate 233
Klaarhamer, P.J.C. 38, 57, 99, 100,
253
Klapheck, Richard 175
Kloes, J.A. van der 99
Koch, Pyke 63
Kochküche 46
Koenig, Pierre 81
Kok, Anthony 195
koloniale tentoonstellingen
- Antwerpen 178
- Parijs 178
Kolthoff, Mark 56
Koninklijke Bibliotheek 63
Koninklijke Van Kempen & Begeer
51
Koolhaas, Rem 29
Korn, Arthur 213
Koude Oorlog 233
Krashennikova, Nadezjda L.
225
Krefeld 72
Kröller-Müller Museum zie
Rijksmuseum Kröller-Müller
Krop, Hildo 56, 219
kubisme 25
Kuiler, Kees 57
Kultermann, U. 25, 28
Kultuurkamer 110
Kunstindustriële Onderwijs 99
Kunstnijverheidsschool 51
Kuper, Marijke 29

l

Lange, Hermann 72
Lanjouw (familie) 149, 152, 153
Lao-Tse 173
Laren 63
Laren, Bart van der 170, 195, 201,
213
Leeuw, C.H. van der 81
Lehning, Arthur 40, 63
Leiden 38
Leningrad 219
Leusden, Willem van 54, 56, 57, 63,
202

Lightolier 189
Ligt, Bart de 207, 209
Lissitzky, El 54, 195, 208, 213, 215,
216, 216, 217



- Proun 213
- Prounen-Raum 216
Lodewijkstijlen 170
Loghem, J.B. van 103
Lohuizen, Th. K. van 32
Loosrechtse Plassen 227
Lootsma, B. 155
Los Angeles 81, 84, 95
Lürsen, Joan B. 182, 183
- De Volharding 182, 183, 185
Luijn, Dick van 57
Lunsingh Scheurleer, D.F. 234
Lyndon, Maynard 63

m

Maarsse 54, 106, 141, 190, 254
Maas, Willem 57, 60, 63
De Maasbode 57
Maatschappij tot Exploitatie van de
Staatsspoorwegen 53
Mácsa, Ivan (János) L. 224, 225
Malevich, Kazimier S. 25, 213
- *Architekton* 25
- *Bêta-Architekton* 213
- *Zêta-Architekton* 213
Markelo 110
Maronier, J.H. 53, 54, 63
Marseille 224
Masthoff, Sienna 208
May, Ernst 185
Meier-Graefe, Julius 175
Merkelbach, B. 81, 159, 170, 224
Mertens, H.F. 57, 149
Metz & Co 144, 152
Meulenbelt, J.C. 73, 178
Mexico 115
Mexico Stad 162, 163, 170
Meyer, Erna 46

Mies van der Rohe, Ludwig 16, 17, 24, 65-68, 71, 72, 74, 75, 90, 120, 133, 136, 139, 185, 186, 188, 189
- Adam, Berlijn 185, 186



- bank, Stuttgart 185
- Farnsworth House, Plano 74
- Federal Center, Chicago 136, 137
- huis Gericke, Berlijn 72
- huis Lange, Krefeld 72
- Lake Shore Drive Apartments, Chicago 133, 136, 137
- Seagram Building, New York 189
- Tugendathuis, Brno 65, 67, 68
Minneapolis 33
Mock, Elizabeth 83
Modern Movement 16, 24, 30
Moderne Beweging 25, 65-67, 75, 253, 254
Moholy-Nagy, László 139, 195, 225
Mondriaan, Piet 23, 32, 33, 38, 40, 54, 195, 198, 244
- *Compositie met kleurvlakken* 198
- *Kompositie B* 198
Moneo, Rafael 23
Montreal 29
Morris, William 24
Moser, Karl 63
Moskou 213, 215, 217, 219, 220, 224, 225, 233
Mulder, Bertus 34, 35
Museum Boijmans Van Beuningen 32
Museum Meermanno 53
Museum of Modern Art, New York 21, 25, 28, 83, 233-235, 238, 254
Museumcommissie van de Gemeente Utrecht 51

n

Nagele 28, 167
nazi-Duitsland 233
Nederlands Architectuurinstituut 14,

16, 28
Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst 32
Nederlandse Spoorwegen 53
neoplasticisme 38, 196, 256
The Netherlands Information Bureau 234
Neutra, Richard 63, 75, 81, 95, 225
- 'Hoe bouwt Amerika?' 63
- Lovell Health House, Los Angeles 95
- VDL Research House 81
New York 21, 25, 28, 83, 133, 134, 185, 189, 233-235, 239, 244
Nieuwe Beelding 170, 195, 196
Nieuwe Bouwen 17, 21, 25, 32, 33, 35, 56, 79, 120, 216, 227
Nieuwe Rotterdamsche Courant 40
Nieuw Rusland 213, 223, 224
Nieuwe Zakelijkheid 23, 46, 57, 100, 170, 173
Nijland, E. 51
Nijland, J. 60
Nixon, Richard 233
Nolte, H.J. (Henk) 114, 115

o

Objedinenie Sovremennykh Arkhitektorov (OSA) 217
Obolenskij, L. 219
- *Albidum* 219
Olbertz, systeem 106
Oorthuys, Gerrit 225
Opbouw 57
Osram 177
Otterlo 32, 33
Oud, J.J.P. 21, 25, 29, 32, 35, 37, 40, 41, 43, 46, 57, 60, 67, 159, 173, 195, 196, 198, 202, 207, 208, 211, 213, 216, 225, 233, 234, 239, 254, 256

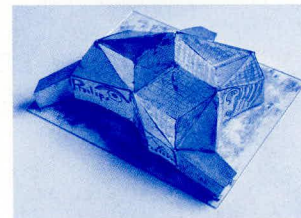


- *Holländische Architektur* 41
- Oud-Mathenesse, Rotterdam 41
- Werkbundtentoonstelling, Stuttgart 46, 189

Overy, Paul 28, 54, 195
Oxenaar, R.W.D. 32
Ozinga, M.D. 35

p

Parijs 53, 144, 178, 195, 233, 244, 248, 256
Pastoe 149
Perez Gomez, Carlos 23
Petit, Jean 159
Peutz, Frits 133, 159
- Schunck, Heerlen 133, 133
Pevsner, Nikolaus 24, 25
- *An Outline of European Architecture* 24, 25
- *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* 24
Philadelphia 167
Philips 155, 159, 163, 167, 170, 177
- Gloeilampenfabriek 177, 177
- Lichtadviesbureau 177
- Philipspaviljoen 155, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 178

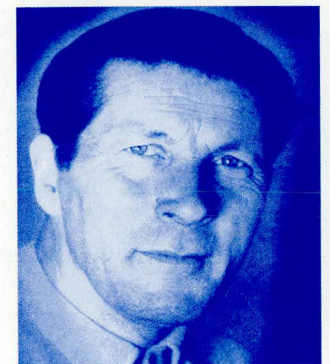


- Woningbouwvereniging 83
Planjer, J.I. 57
Plano 74
Poissy 65
Polano, Sergio 33
Porphyrios, Demetri 23
postmodernisme 29, 256
Praktische Studie, Civiël en Bouwkundig Studenten gezelschap 47
Pugin, A.W.N. 24

r

Radermacher Schorer, M.R. 56, 60, 62, 63
Rand, Ayn 233
- *The Fountainhead* 233
Rasch, Heinz en Bodo 139, 151
- *Der Stuhl* 151, 151
Ravesteyn, Sybold van 53, 54, 56, 57, 60, 63
- bureaustoel
- interieur M.R. Radermacher

Schorer 60, 63
Ravesteyn-Hintzen, Dora van 56, 103
Rebel, Ben 33
renaissance 32, 167, 170
Reich, Lilly 188, 189
Rietveld, Bep 63
Rietveld, G.Th.

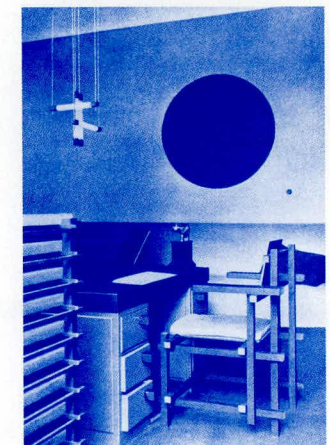


grafische ontwerpen

- affiche Stijl-tentoonstelling Rome 239, 242, 243
- ex libris J.H. Maronier 53, 63
- geboortekaartje Anne Schelling 52, 53
- geboortekaartje Hendrik Johannes Witteveen 53, 55
- omslag *De Gemeenschap* 59, 60
- uitnodiging 'Expositie van Utrechtsche Jongeren' 58

interieurs

- badkamer L. Brom 189
- R.J. Harrenstein 54, 216, 217, 219
- hut SS Nieuw Amsterdam 144
- kamer Truus Schröder-Schröder 54
- modelinterieur ideale flat Expo '58 158, 159
- perskamer Unesco-gebouw 244, 248
- spreekkamer A.M. Hartog 23, 54, 140, 141, 189, 190, 254



Julianahal Jaarbeurs Utrecht 167, 178, 181
lamptwerpen 54, 189, 190, 191, 217, 254

lezingen/redes

- architectuurtentoonstelling Centraal Museum Utrecht 173
- eredoctoraat TH Delft 35
- 'Internationale leergang voor nieuwe architectuur' 47
- *Voordracht gehouden door architect G. Rietveld op 20 februari 1959 te Delft* 155, 170, 227

meubilair

- buffet 23, 239
- buffet en twee leunstoelen Elling 54
- kamer en meubilair Ten Doesschate 54
- radiokast voor M.R. Rademacher Schorer 62, 63
- wieg Johanna Karin Schelling 53
- H.J.M. Weve 54

musica

- Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 14
- De Zonnehof, Amersfoort 115
- Nagele, schetsen 28, 167
- portret Anthonie Begeer 53

publicaties

- 'Inzicht' 40
- 'Nieuwe Zakelijkheid in Nederlandse architectuur' 46
- 'Nut, constructie: (schoonheid: kunst)' 39, 40
- *periodiek in briefvorm* 43, 45, 56

scholen

- Academie voor Beelden Kunsten Arnhem 117, 124, 130, 131



- Gerrit Rietveld Academie 117, 117, 124, 126, 128, 130, 131, 137, 233
- Instituut voor kunstnijverheids- onderwijs, Amsterdam 117, 124, 233
- muziekschool en twee woningen, Zeist 54

Schrale Beton, kantoor 114, 115, 178, 180

stereoscopische bioscoop 185, 185
stoelen

- aluminium armstoel 144
- beugelstoel 141, 142, 144, 151, 152
- bioscoopstoel Vreeburg 149
- Birza-stoel 144
- bureaustoel Ravesteijn 53
- Deense stoel 227, 229
- draadstaalstoel 227, 231
- hoge kinderstoel Schelling 53
- Lanjouw (Hopmistoel) 148, 149, 149, 150, 151, 152, 153
- kinderstoel 37, 37, 38, 41, 53, 201
- kratstoel 144, 150
- lattenleunstoel 249
- leunstoel 147
- leunstoel 'Eerste model' 144, 144
- leunstoel A.M. Hartog 140
- leunstoel Metz & Co 178
- militaire stoel 151
- Nederlands paviljoen Brussel 159
- rechte stoel 143, 144
- rood-blauwe stoel 14, 16, 23, 144, 195, 197, 201, 253, 256



- rotanstoel 232
- Steltmanstoel 249
- Stoel 55 Nieuw Amsterdam 145
- stokkenstoel 151
- zigzagstoel 54, 144, 147, 152

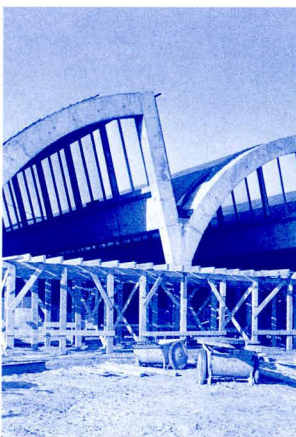
tentoonstellingsinrichtingen

- 'Architectuur Schilderkunst Beeldhouwkunst' 57, 170
- 'Asi es Holanda' 162, 163
- Biënnale Venetië, paviljoen Griekenland 21
- 'Centenary Holland' 234, 256
- 'Expositie van Utrechtse jongeren' 47, 57, 58
- 'Factoren van het Zichtbare' 155, 167, 168, 170, 171, 173
- Juryfreie Kunstschau Berlin' 208, 209, 210
- Nederlands paviljoen, Brussel 160
- 'Rietveld. Bijdrage tot vernieuwing der bouwkunst' 21, 172, 173
- 'De Stijl 1917-1928' 21, 236-237, 238, 239

- 'De Stijl 1917-1930' 242, 243
- tentoonstellingspaviljoens
- Nederlands paviljoen, Biënnale Venetië 115, 155, 157, 244, 244
- Philipspaviljoen, Brussel 155, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 178
- Sonsbeekpaviljoen, Arnhem 23, 115, 155, 156, 244, 246

vakantiehuisjes zie zomerhuisjes verbouwingen

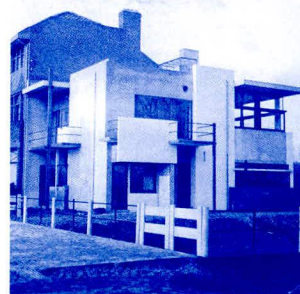
- bioscoop Vreeburg 60, 61, 104, 149, 182, 184, 185, 191
- garage Lanjouw 149
- garage H. van der Vuurst de Vries, Utrecht zie chauffeurswoning
- Goud en Zilvermid's Compagnie, Amsterdam 51, 202, 203, 244
- juwelierswinkel Cornelis Begeer, Utrecht 51, 99, 100
- juwelierswinkel Stelman, Den Haag 249, 249
- lunchroom en ijsfabriek Van Beurden, Utrecht 185, 187
- Record, Utrecht 245
- E. Wessels en Zoon, Utrecht 219
- woning Verrijn Stuart, Utrecht 189, 189
- Zaudy, Wesel 178, 179
- Mgr. M.I. Verriet Instituut, Curaçao 114, 115
- Weyerij De Ploeg, Bergeijk 28, 90, 116, 117, 119, 119



woningen

- Bláha, Best 72, 75
- chauffeurswoning, Utrecht 28, 54, 95, 100, 104, 105
- Van Daalen, Bergeijk 72, 90, 91
- Van Dantzig, Santpoort 73
- Van den Doel, IJpendam 28, 72, 73, 90, 93, 121, 122
- Driessen, Arnhem 84, 87
- huis voor een architect 28
- Hillebrand, Den Haag 28, 29
- Lommen, Wassenaar 102, 103, 219
- Nijland, Bilthoven 103, 104
- huis Rapsodie, Santpoort 103

- Schröderhuis, Utrecht 14, 16, 21, 23, 25, 28, 29, 33-35, 46, 54, 57, 63, 65-67, 70, 71, 72, 75, 77, 79, 95, 100, 119, 120, 124, 124, 125, 197, 204, 205, 206, 207, 216, 216, 219, 225, 239, 240, 244, 253, 254, 256



- Slegers, Velp 84, 86
- Van Slobbe, Heerlen 72, 90, 94, 95, 104
- Stoop, Velp 83, 84, 85
- Theissing, Utrecht 90, 92, 104
- Visser, Bergeijk 84, 88, 89, 90
- woningbouw
- Erasmuslaan, Utrecht 29, 54, 57, 67, 70, 78, 79, 141, 189
- Gorinchem/Gorcum 110, 113
- kleine woningen 42
- normaalwoningen 38, 39, 40, 41, 47, 106
- Robijnhof, Utrecht 110, 110
- Schumannstraat, Utrecht 29
- Utrecht-Hoograven 51, 84
- Utrecht-Tolsteeg 51
- volkswoningbouw 32, 227
- Wiener Werkbundsiedlung 29, 78
- zomerhuisjes
- De Braamackers zie Verrijn Stuart
- Lanjouw, Loosdrecht 149
- Markelo 110
- Van Ravesteijn-Hintzen, Breukelen 103, 123, 227, 227
- Verrijn Stuart, Breukelen 23, 28, 75, 227

- Rietveld, J.C. (Jan) 21, 158, 159
- Rietveld, Wim (broer) 38
- Rietveld, Wim (zoon) 158, 159
- Rijksmuseum Kröller-Müller 32, 33, 239
- Risselada, Max 225
- Rodijk, G.H. 29
- Rodtsjenko, M. 219
- Rook, G.J. de 34
- Roosenburg, Dirk 177
- Rosenberg, Léonce 25, 207
- Rothuizen, E.J. (later Rotshuizen) 120
- *Het dak* 120
- Rotterdam 25, 28, 41, 53, 55, 133, 141, 175, 176, 208, 234, 254, 256
- Rotterdamsche Kring, De 213
- Ruskin, J. 24, 99

S

SA (Sovremennaja Arkhitektoera) 217, 218, 219, 220
 Saarinen, Eero 81
 Sandberg, Willem 233-235
 Santpoort 72, 73, 100, 103
 Sartoris, A. 25, 28
 Schaafsma, H. 21
 Schama, Simon 95
 Scharroo, P.W. 99
 Schelling, Anne 52, 53
 Schelling, H.G.J. 51, 52, 53, 54, 56, 63
 - station Amstel 53
 - station Muiderpoort 53
 - station Naarden-Bussum 52, 53
 Schelling, Johanna Karin 53
 Schellink, Sam 56
 Schilp, Cor 57
 Schindler, Rudolph 81
 Schopenhauer, A. 38, 40
 Schröder, An 54, 63, 216
 Schröder, Binnert 115
 Schröder, Frits 54, 56
 Schröder, Han 240
 Schröder-Schröder, Truus 33, 43, 51, 54, 56, 60, 63, 66, 67, 72, 77, 106, 115, 151, 191, 195, 197, 202, 216, 219, 225, 233

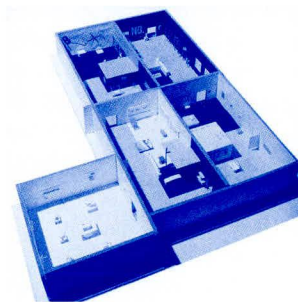


Schuitema, Paul 57
 Schwitters, Kurt 54, 195
 SDAP 182
 Segal, Walter 24
 Shell 155
 Shirokov, Grigorij P. 219
 - *Kak ty zjivesch* 219
 Siemens 177
 Singelenberg, Pieter 35, 244
 Skidmore, Owings and Merrill zie SOM
 Slegers, Piet 84
 Slobbe, B. van 95, 104
 Smithson, Alison 29

Smithson, Peter 29, 202
 Socialistische Kunstenaarskring (SKK) 219
 Sokolov, Boris A. 215, 217
 SOM 133, 134
 - Hanover Manufacturer's Trust 189
 - Lever House 133, 134
 Sonsbeek 23, 244
 Soriano, Raphael 81
 Spinoza, B. 38
 Staal, Arthur 202
 Stam, Mart 23, 24, 54, 60, 67, 139, 141, 176, 216, 216



- model 533 139
 Standard-Möbel 144
 Stedelijk Museum, Amsterdam 21, 32, 33, 54, 60, 216, 219, 233-236
 STICUSA 115
 De Stijl 17, 21, 23-25, 28-30, 32, 33, 65, 67, 71, 83, 170, 173, 182, 194-211, 213, 216, 225-249
 - *De Stijl* 37, 37, 38, 40, 196, 196, 198, 198, 254
 - tentoonstellingen 21, 25, 33, 53, 233-235, 236-237, 238, 239, 239, 242, 243, 244, 256



Strens, Eugène 53
 Stroitel'naja promyshlennost' 214, 216
 Stroitel'stvo Moskvyy 215
 Stuttgart 46, 144, 185, 188
 Stuttgarter Werkbund 46, 189
 Struve Gallery 256

suprematisme 213, 216
 Suriname 115
 Szénassy, I.L. 27
 Székely, Zoltan 103

T

Tafari, Manfredo 23, 29, 32
 - *History of World Architecture* 32
 Tagore, Rabindranath 40, 53
 Taut, Bruno 54, 57, 195, 225
 - 'Wollen und Wirken' 57
 Technische Hogeschool Delft 35, 104, 117
 tentoonstellingen
 - 'American National Exhibition' 233
 - 'Americana' 32
 - 'Les Architectes du Groupe "de Styl"' 207
 - 'Architectura' 32
 - 'Cubism and Abstract Art' 254
 - 'Eerste Russische Kunsttentoonstelling' 216
 - 'De hedendaagse Nederlandse kunst' 219
 - 'Modern Architecture - International Exhibition' 254
 - 'Die neue Wohnung' 188
 - 'Neues Bauen' 57
 - 'Socialistische Kunst Heden' 219
 - 'Stijl, norm en handschrift' 28
 - 'Tomorrow's Small House' 83
 tentoonstellingen gewijd aan Rietveld

(zie ook De Stijl, tentoonstellingen)
 - 'Gerrit Rietveld 1888-1964' 256
 - 'Gerrit Rietveld. A Centenary Exhibition' 256
 - 'Rietvelds ranke ruimtedieren en andere creaturen van de avant-garde' 21, 22
 Tessenow, Heinrich 39, 41, 43
 - *Hausbau und dergleichen* 39, 41
 - *Handwerk und Kleinstadt* 41
 Theissing, E.M. 104
 Tijen, W. van 63, 81, 106, 185
 Tolstoj, Aleksej N. 224
 Toorop, Charley 54, 56, 57, 60, 63
 Trachtenberg, Marvin 256
 Treib, M. 155, 159
 Tricht, J. (Johan) van 29, 126, 128, 130, 131, 137
 Troy, Nancy 207, 208, 256
 Tweede Wereldoorlog 14, 23, 25, 29, 33, 51, 53, 77, 79, 83, 106, 110, 217, 224, 227

U

Uiterwaal, Jo 54, 57
 Uiterwaal, Stef 54, 56, 57

UMS zie Utrechtse Machinale Stoele- en Meubelfabriek
 Unilever 155
 Universiteit Utrecht 14, 16
 Utrecht 16, 28, 29, 51, 54, 56-58, 60, 61, 63, 65, 66, 70, 77-79, 84, 90, 92, 99, 100, 104, 105, 110, 124, 125, 149, 178, 181, 182, 184, 187, 189, 191, 195, 201, 202, 204, 207, 213, 216, 219, 224, 225, 240, 245, 253, 254, 256



Utrechtsch Dagblad 57
 Utrechtsch Museum van Kunstnijverheid, Vereniging Het 99
 Utrechtsche Algemeene Brandwaarbörg Maatschappij 60
 Utrechtsche Filmiga 60, 213
 Utrechtsche Kunstkring 53, 57, 60, 63
 Utrechtse Machinale Stoele- en Meubelfabriek (UMS) 149
 Utrechtse Schoonheidscommissie 51

V

Van Tongerloo, Georges 195, 198
 Varèse, Edgar 159, 167
 Velde, H. van de 173
 Velp 83, 85, 86
 Velzen, Th. van 32
 Venetië 21, 115, 155, 156, 244
 Verenigde Staten 25, 63, 120, 133, 177, 191, 224, 233, 253-257
 Vereniging Nederland-Nieuw Rusland 43, 213, 219, 224, 233
 Verrijn Stuart, C.A. 56
 Viollet-le-Duc, E.E. 99
 Visser, Martin 84, 90
 VKhUTEIN 217
 Vkhutemas 216
 Vlugt, L.C. van der 67, 133, 175, 176, 254
 Voor de Kunst 51, 54, 56, 57, 58, 60, 63
 Vriesland, Victor E. van 56
De Vrije Bladen 46, 47
 Vuurst de Vries, H. van der 54, 56, 104
 Vygodskij, L. 219

W

Wadsworth Atheneum Museum 254, 256
Walker Art Center 33, 256
Walsem, H.F. van 155, 159
Wassenaar 102, 103, 219
Weerden-Griek, Hans van 234
Weissenhof 144
Welikowski, B.M.
- gebouw Gosturg
Wenen 29, 78, 79
Wereldtentoonstelling
- Barcelona 178
- Brussel 155, 160, 178
De werkende vrouw 46, 47, 47
Wesel 178
Weve, H.J.M. 54, 56
White, Michael 28
Wiener, firma 131
Wiener Werkbund 29, 78
Wiessing, H. 56
Wijdeveld, H. Th. 253
Wilde, E.L.L. 32
Wils, Jan 21, 25, 38, 195
Wisconsin 83
Witteveen, Hendrik Johannes 53



Witteveen, W.G. 53-55
Wölfflin, Heinrich 28
Wohnküche 46
WOKS 219
Woud, Auke van der 35
Wright, Frank Lloyd 16, 66, 75, 81-84, 173, 225, 253, 254
- Fallingwater, Mill Run 83
- Herbert Jacobs House, Madison 82, 83, 84
- Johnson Wax Building, Racine 83
- Kaufmann House zie Fallingwater prairie houses 66
- 'The small house of tomorrow' 83
- Usonian Houses 83, 84
Wuster, William 81

X

Xenakis, Iannis 163, 166, 167, 178



Z

Zadkine, Ossip 159, 167
Zanstra, P. 106
Zeist 54, 115
Zevi, Bruno 23, 25, 27, 28
Zijl, Ida van 29
Zwart, Piet 57
Zweep, Douwe van der 54, 56, 57
Zwitserland 149
Zwolle 115, 180

Inhoud

14 Voorwoord

Rob Dettingmeijer,
Marie-Thérèse
van Thoor,
Ida van Zijl

16 Elke generatie krijgt de Rietveld die ze verdient

**Rietveld in
theoretisch
perspectief**

20 Rob Dettingmeijer Rietveld en het schrijven van architectuur- geschiedenis

36 Dolf Broekhuizen Bewustwording. Rietvelds vroege theorievorming

**Sociale context:
opdrachten en
opdrachtgevers**

50 Roman Koot Rietvelds netwerk in Utrecht

64 Wolf Tegethoff Rietvelds woonconcepten: van manifest naar huiselijke privacy

76 Maristella Casciato Nederlandse 'case study'- huizen. Rietvelds bijdrage aan modern wonen in perspectief

**Ruimte bepalen:
materiaal,
techniek en
massaproductie**

98 Marieke Kuipers Materialisatie in Rietvelds architectuur

118 Hielkje Zijlstra Platte daken en open hoeken

138 Jurjen Creman en Otakar Máčel De Hopmistoel en andere vooroorlogse buismeubelen van Rietveld

154 Marie-Thérèse van Thoor Factoren van het Zichtbare. Rietvelds ideeën over de vernieuwing van de architectuur

174 Dietrich Neumann Kunstmatige verlichting als ontwerpopgave voor de moderne architect

**De Stijl en
stijlen**

194 Marijke Kuper Rietveld en De Stijl

212 Ivan Nevzgodin Het oosters perspectief: de invloed van Rietveld in de Sovjet-Unie

226 Ida van Zijl De Stijl als stijl

**Visies op
Rietveld**

252 Anthony Alofsin De invloed van Rietveld in Amerika: de stoel en het huis

258 Ole Bouman Rechtschappen ontwerpen

Gerrit Rietveld (1888-1964) was een 'studiekunstenaar'. Door te studeren op doel, vorm en materie had hij, iedere keer opnieuw, het vermogen zich schoonheid en functie verder eigen te maken en deze opnieuw te definiëren. Dit is de kern van zijn vernieuwende ontwerpen. Studeren is ook jezelf ontdekken, de realisering van het eigen bestaan, zoals Rietveld het noemde. Tegen de stroom van de sociale en politieke omstandigheden in, tijdens de crisis van de jaren dertig, de Tweede Wereldoorlog, de trage wederopbouw en de recessie in de jaren vijftig, wist Rietveld het experiment vast te houden, alsof hij juist daardoor de omstandigheden kon overstijgen en uiteindelijk kon overwinnen. Sterker nog, het werd zijn tweede natuur, hij gaf er het modernisme een extra dimensie mee, een eigen invulling die wij tegenwoordig, in het Engels, 'social design' noemen.

Rietveld gaf nieuw elan en kwaliteit aan het eenvoudige en bescheiden leven. Zijn ontwerpen, van meubelen, interieurs en gebouwen zijn eenvoudig, maar ontlenuen juist daaraan hun grandeur en gratie. Zelden brengen kunstenaars een dergelijke bijzondere reeks werken in hun leven tot stand. Ongelooflijk rijk is die reeks bij Rietveld, beginnend met de befaamde rood-blauwe stoel en het Schröderhuis en eindigend met het Van Gogh Museum. Tussen deze werken in waren er korte en lange fasen van ambachtelijk en praktiserend onderzoek, die Rietveld gaandeweg combineerde met theorie en reflectie. Naast Rietveld zelf, en misschien wel meer dan Rietveld zelf, trachtten anderen die hem bewonderden zijn werk een plaats te geven binnen de ontwikkelingen in de kunst, vormgeving en architectuur.

Sinds 2006 deden medewerkers van de Universiteit Utrecht, de TU Delft en het Centraal Museum Utrecht gezamenlijk onderzoek naar Rietvelds universum. Zij relateerden het werk en de werkwijze van Rietveld aan zijn directe omgeving en collega's en plaatsten het, om een genuanceerder en vollediger beeld van Rietveld te kunnen schetsen, in het bredere verband

van de maatschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd. Dit project is uitgemond in deze uitgave, waaraan wetenschappers uit binnen- en buitenland een bijdrage hebben geleverd, en in de gelijknamige tentoonstelling die parallel hieraan opent en tot stand is gekomen in intensieve samenwerking met het Nederlands Architectuurinstituut.

Ons gezamenlijk streven om het oeuvre van Gerrit Rietveld in zijn tijd te plaatsen, maakt het ook mogelijk de lijn naar onze tijd en zelfs naar de toekomst door te trekken. Zo willen wij thema's en onderwerpen formuleren die onze tijd bevattelijk maken, geïnspireerd door werk en visies van architecten en kunstenaars uit voorgaande perioden. De wereld, onze industriële cultuur en daarin ook de kunst, de vormgeving en de architectuur zijn complexer geworden door de aard van de processen waarin zij zich manifesteren, niet door de kunstenaars, vormgevers en architecten zelf. Het is juist de kunstenaar die intuïtief een weg zoekt en vindt om deze complexiteit te begrijpen en grijpbaar te maken. Rietveld was daarin een pionier. Zijn werk evoceert de functie en essentie van beeldende kunst, vormgeving en architectuur. Hij heeft de ontwikkeling van deze disciplines wereldwijd beïnvloed. In dit boek en de bijbehorende tentoonstelling wordt zijn oeuvre opnieuw toegankelijk gemaakt.

Onze dank gaat uit naar Ida van Zijl, initiatiefnemer en projectleider van 'Rietvelds universum', Rob Dettingmeijer, Marie-Thérèse van Thoor en Linda Vlassenrood, inhoudelijk verantwoordelijk voor tentoonstelling en/of boek. Verder willen wij de auteurs Anthony Alofsin, Dolf Broekhuizen, Maristella Casciato, Jurjen Creman, Roman Koot, Marieke Kuipers, Marijke Kuper, Otakar Máčel, Dietrich Neumann, Ivan Nevzgodin, Wolf Tegethoffs en Hielkje Zijlstra dankzeggen voor hun bijdrage en ook voor hun waardevolle adviezen en suggesties, waarbij wij ook Paul Overly willen gedenken, die vanaf de aanvang tot aan zijn overlijden in 2008 betrokken was bij het project. Vera de Lange, Nora Leijen, Joris Roovers, Froukje

Vermeulen en Yao Zhou hebben als stagiaires op verschillende wijze, maar allen met groot enthousiasme, hun bijdragen geleverd. Ten slotte willen we bedanken de leden van het comité van aanbeveling Wiljan van den Akker, Carel Blotkamp, Hubert-Jan Henket, Wytze Patijn en Aleid Wolfsen, publieke en particuliere bruikleengevers, fondsen en sponsors, de partner Gemeente Utrecht en het Ministerie van OCW.

Ole Bouman, directeur Nederlands
Architectuurinstituut
Edwin Jacobs, directeur Centraal
Museum Utrecht

Elke generatie krijgt de Rietveld die ze verdient

‘De vraag welke positie Rietveld verdient in de geschiedenis kan hierna gefundeerd worden beantwoord.’ Dit schreven de directeurs van het Centraal Museum en het Nederlands Architectuurinstituut in 1992 in het voorwoord van de oevrecatalogus *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. Het volledige werk*. Bijna vijftien jaar later werd de handschoen opgepakt met de start van het onderzoek naar ‘Rietvelds universum’. In november 2006 discussieerden experts uit binnen- en buitenland twee dagen over de vragen en uitgangspunten van het onderzoek dat moest uitmonden in een boek en een tentoonstelling. De titel gaf aan dat wij, de initiatiefnemers, het onderwerp ruim definieerden en een antwoord wilden geven op de vraag die al in 1975 door Reyner Banham werd opgeworpen op pagina 69 van zijn *Age of the masters. A personal view of modern architecture*: ‘No-one, not even his official biographer, Theodor M. Brown, has yet been able to suggest why this very competent, but otherwise unremarkable provincial figure should twice [de rood-blauwe stoel en het Schröderhuis] have contributed such symptomatic objects to the rise of the Modern Movement, and at his death in 1964 he still remained an enigmatic but revered figure.’

Ook in het onderzoek en het onderwijs dat in de daaropvolgende jaren aan de Universiteit Utrecht en aan de TU Delft aan Rietveld was gewijd, is zijn universum zo breed mogelijk bestudeerd. Maatschappelijke ontwikkelingen, technische vernieuwingen en historische gebeurtenissen werden relevant geacht, maar ook was er aandacht voor Rietvelds persoonlijke universum, zijn achtergrond, zijn netwerk en zijn visie op de wereld. Dit laatste werd de kern van het project: hoe beleefde Rietveld zijn wereld, hoe reageerde hij op zijn omgeving en hoe manifesteerde zich dat in zijn ideeën en in zijn werk. Het creatieve proces kwam centraal te staan in deze benadering. De auteurs, van wie velen al hadden deelgenomen aan de eerste discussie in 2006, konden met dit uitgangspunt een nieuwe analyse van zijn werk geven.

Deze publicatie begint met een verkenning van de geschiedschrijving over Rietveld door Rob Dettingmeijer. Hoe en waar is het beeld ontstaan van de eenvoudige meubelmaker die de wereld met één stoel en één huis verstedelijkte. Als contrast volgt de bijdrage van Dolf Broekhuizen, die de vroege ontwikkeling van Rietvelds ideeën beschrijft. Broekhuizen doet wat Brown, Banham en de meeste schrijvers over Rietveld nalieten: hij neemt de woorden en teksten van Rietveld serieus en relateert ze aan zijn oeuvre. Daarna belichten de andere auteurs uiteenlopende invloeden en fenomenen die voor Rietvelds werk van belang zijn. Roman Koot toont aan dat in de beslotenheid van de provincie stad Utrecht een rijk kunstleven bestond. Misschien was dit kunstleven aan het begin van de twintigste eeuw juist zo levendig omdat Utrecht op dat moment steeds meer en steeds heftiger uit zijn isolement brak en zich ontwikkelde tot verkeersknooppunt, industriestad en universitair centrum. In deze omgeving woonden Rietvelds eerste cliënten. Mogelijk ligt hier de oorsprong van het ‘zoeken naar ruimte’, dat in Rietvelds werk een belangrijk thema is. Het licht in de duisternis werd, letterlijk en figuurlijk, steeds feller door de nieuwe mogelijkheden van het elektrische licht waar Rietveld zich als ontwerper intensief mee bezighield, zoals blijkt uit de bijdrage van Dietrich Neumann. Figuurlijk breidde Rietvelds universum zich uit door de nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen die beënvloedend kunstenaars, ontwerpers en architecten inspireerden. Maristella Casciato en Wolf Tegethoff laten zien dat Rietveld heel gericht op zoek is naar een nieuwe wooncultuur. Daarin meet en verhoudt hij zich tot andere groten van moderne architectuur zoals Ludwig Mies van der Rohe en Frank Lloyd Wright.

Andere auteurs onderzoeken hoe Rietveld de technologie van zijn tijd benutte om tot vernieuwende ontwerpen te komen. Rietvelds aanpak heeft even weinig met het handwerk van de meubelmaker te maken als het beroep van metselaar met het werk en de ambities van Mies van der Rohe.

Rietveld probeert voortdurend ruimte te scheppen op een wijze die niet of nog niet mogelijk is, soms ten kosten van de opdrachtgever, terwijl iemand als Mies van der Rohe zijn cliënten vooral een luxe perfectie biedt, die hij alleen met de grootste moeite soms bij de volgende opdracht kon overtreffen. Marieke Kuipers, Hielkje Zijlstra en Marie-Thérèse van Thoor geven ieder voor een deel antwoord op de vragen over Rietvelds pogingen tot vernieuwing in de architectuur. Ook in zijn meubelontwerpen is deze experimentele benadering de basis van Rietvelds ontwerperschap, zoals Jurjen Creman en Otakar Máčel in hun gezamenlijke bijdrage duidelijk maken.

De vorm die Rietveld voor zijn ontwerpen koos, was zowel vernieuwend als tijdgebonden. Zijn naam is verbonden met De Stijl en het Nieuwe Bouwen, waarbij De Stijl overigens steeds minder eenduidig is te definiëren. De Stijl als coherente internationale avant-garde lijkt toch vooral de constructie van één personage, Theo van Doesburg, naarmate er meer wetenschappelijk onderzoek naar deze stroming wordt gedaan.

Na hun eerste grondige inventarisatie van Rietvelds oeuvre in 1992 proberen Marijke Kuper en Ida van Zijl nu ieder afzonderlijk Rietveld in en ten opzichte van De Stijl te plaatsen. Ivan Nevzgodin laat overtuigend zien dat in de landen van het voormalige Oost-Europa Rietvelds specifieke interpretatie van deze stroming veel navolging vond.

De vraag die onvermijdelijk opkomt tijdens een onderzoek naar Rietvelds betekenis is de relevantie van zijn werk voor het heden. Twee auteurs geven aan het einde van het boek hun visie op de actualiteit van Rietveld. Anthony Alofsin eindigt met de veronderstelling dat Rietvelds innovatieve kwaliteiten van grote betekenis kunnen zijn voor de toekomst en Ole Bouman suggereert dat de morele dimensie van Rietvelds modernisme mogelijk aan actualiteit zal winnen in de eenentwintigste eeuw.

In Nederland vinden velen Rietvelds werk nog steeds inspirerend. Voor anderen

vertegenwoordigt hij een ver terug in de tijd liggende fase van het modernisme. Het lijkt een paradox de geschiedenis te willen schrijven van iemand die de toekomst wilde dienen en zijn werk slechts als een bijdrage aan een ontwikkeling zag. Daarom worden in dit boek en deze tentoonstelling het fragiele, het experimentele en het voorlopige van zijn werk belicht.

Rob Dettingmeijer
Marie-Thérèse van Thoor
Ida van Zijl

Schroedernuis, Utrecht
14, 16, 21, 23, 25, 28, 29,
33-35, 46

ii0
39, 40, 41, 42, 43, 46, 47

'Nut, constructie: (schoonheid: kunst)'
39, 40
periodiek in briefvorm
43, 45, 56

normaalwoningen
38, 39, 40, 41, 47

Barr, Alfred
28, 30

Rietveld in theoretisch perspectief

Brown, Theodore M.
16, 26, 33, 35

De Stijl
37, 37, 38, 40

Eesteren, Cornelis van
21, 25, 32, 40

**Rob
Dettingmeijer**

**Rietveld en het
schrijven van
architectuur-
geschiedenis**



Lang had hij geaarzeld voor hij ja zei – want er was zoveel ander werk te doen – maar omdat die tentoonstelling een indruk zou kunnen geven van de gehele ontwikkeling van het nieuwe bouwen gaf hij ten slotte toe.¹

De Stijl kwam slechts zijdelings, bijna terloops, ter sprake tijdens de door Rietveld grotendeels zelf geregisseerde tentoonstelling 'Rietveld. Bijdrage tot vernieuwing der bouwkunst' in het Utrechtse Centraal Museum in 1958.² Het heeft niet verhinderd dat zijn reputatie steeds inniger verknoopt is geraakt met verhalen over en visies op De Stijl. Dat komt ook doordat hij bij alle Stijltentoonstellingen die tijdens zijn leven werden gehouden, was betrokken. Hij vervaardigde daarvoor ook nieuwe uitvoeringen van historische ontwerpen.³ Op die manier is ook het Schröderhuis als 'Stijlarchitectuur' tot internationaal erfgoed bestempeld.

In het erfgoedbeheer en in de kunsthandel groeit Rietvelds reputatie nog steeds. In reisgidsen ontbreekt hij zelden en er zijn zelfs gidsen uitsluitend aan zijn architectuur gewijd.⁴ Minstens zo bekend als zijn architectuur zijn de meubels, die nog steeds, en in steeds meer modellen en variaties, in productie zijn. Hoewel meer architecten meubels hebben ontworpen, is de overgang van stoel naar stad minder groot dan bij de meeste architecten.⁵ Van Doesburg constateerde al in 1920 hoe bijzonder de meubels van Rietveld waren: ze vormden voor hem zelfs een aparte categorie tussen sculptuur en architectuur.⁶

Die grote reputatie van Rietveld is veel minder zichtbaar in de geschiedschrijving over de architectuur in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Het streven naar schrijven van één groot verhaal over de modernisering van maatschappij en architectuur – als uitdrukking van een tijdsgeest of onontkoombare voorzetting van de geschiedenis – werd door sommigen

H. Schaafsma, *Gerrit Rietveld. Bouwmeester van een nieuwe tijd*, Utrecht 1959
Uitgave gemeente Utrecht ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van Rietveld

¹ Schaafsma 1959, 62.

² Bakema e.a. 1958.

³ Dat begon met het discussiëren over het ontwerp, korte tijd met Jan Wils, Cornelis van Eesteren en Theo van Doesburg, en het maken van de maquette voor Maison Rosenberg, wat een cruciale rol heeft gespeeld bij het begin van wat wel de internationale fase van De Stijl heet. Zie voor de meest volledige beschrijving met de meeste bronverwijzingen Bock 2001, 53-208: 106-130, 166-179. Cruciaal zijn de tentoonstellingen in 1951 en 1952 in het Stedelijk Museum Amsterdam, Venetië (Biennalepaviljoen Griekenland) en Museum of Modern Art, New York, waarvoor Rietveld niet alleen voorstellen deed voor de inrichting, maar ook replica's van zijn eigen werk en maquettes voor anderen vervaardigde, onder andere van het Maison Rosenberg en van ontwerpen van J.J.P. Oud. Zie Küper en Van Zijl 1992, 251.

⁴ In de tophonderdlijst van voorgedragen monumenten na 1945, Van Santen e.a. 2007, komen drie bouwwerken van G.Th. en één van J.C. Rietveld voor. In de laatste editie van Groenendijk en Volvaard 2006, komen 27 objecten op naam van G.Th. Rietveld, slechts twee minder dan van W.M. Dudok, die aan kop gaat. J.C. Rietveld is met vier voorbeelden ook goed vertegenwoordigd.

⁵ J.B. Bakema, *Van stoel tot stad. Een verhaal over mensen en ruimte*, Zeist/Antwerpen 1964, blijkt bijvoorbeeld wel over zitten, staan en lopen maar niet over stoelen te gaan. Het op een televisie-serie gebaseerde boekje is een prachtig voorbeeld van een geschiedenis van het grote gebaar van de eerste primitieve hut tot de megastructuren van de toekomst. Bakema verzorgde ook grote delen van de tekst bij de tentoonstelling van Rietveld in het Centraal Museum Utrecht in 1958.

⁶ Meest recent H. Engel, 'Theo van Doesburg & the Destruction of Architectural Theory', in: Fabre en Wintgens Hötte 2009, 36-43: 39. Dezelfde constatering was aanleiding tot de titel van de zomeroopstelling van het Centraal Museum Utrecht in 2008: 'Rietvelds ranke ruimtedieren en andere creaturen van de avant-garde', 5 juli tot en met 16 oktober 2008. Een fraai later voorbeeld is: Szénássy 1969, 8-15: 8, 9, die in het eerste hoofdstuk Rietveld behandelt en begint met de afbeelding van stoelen. Voor een overzicht van de roerende goederen



Affiche 'Rietvelds ranke ruimtedieren + andere creaturen van de avant-garde', zomeropstelling Centraal Museum Utrecht, 2008

Th. van Doesburg, 'Schilderkunst van Giorgio de Chirico en een stoel van Rietveld', *De Stijl* 3 (1920) 5, 46

dat zij maar met één wezenlijke beeldingswaarde te doen hebben: harmonie door verhouding. En ieder geeft aan dit éene wezenlijke en universele der beeldende kunst uitdrukking met zijn kunstmiddel. Eén en hetzelfde dus op steeds andere wijze.

De schilder: door kleurverhouding. De beeldhouwer: door volume-verhouding. De architect: door verhouding van omsloten ruimten. De meubelontwerper: door onomsloten (= open) ruimteverhouding.

Het ontwerp van Oud is gebouwd op een (in enkele onderdeelen gewijzigd) grondplan van den architect S a a l. De opbouw was daarmede reeds eenigermate vastgelegd.

Voorzover het ontwerp van Oud nog aesthetisch opzet vertoont (b.v. in de détailplastiek) is het nog decoratief en niet onopzettelijk uit den platten grond (die wij in een der volgende nummers zullen afdrukken) ontstaan. Elke behoefte naar détailplastiek zal verdwijnen wanneer algemeen begrepen zal worden, dat slechts het vlak en de rechte lijn het maximum van plastische uitdrukking mogelijk maken.

Boog tegenover rechte lijn, schuine lijn tegenover boog enz., zijn nimmer bij machte evenwichtige verhouding, zoo bepaald en onveranderlijk tot uitdrukking te brengen als vlak en rechte lijn. Ook dit besef komt in de eenheid der werken op bijlagen II, V, VI en VII tot uitdrukking.

SCHILDERKUNST VAN GIORGIO DE CHIRICO EN EEN STOEL VAN RIETVELD.

Verschil en overeenkomst.

Verschil in bedoeling, in expressie, in middelen.

Overeenkomst in metaphysische aanvoeling en mathematische aanduiding van ruimten.

In beide: ruimten door ruimten begrensd.

Ruimtedoordringing.

Ruimtemystiek.

Bij Chirico's schilderkunst, opzettelijk — vervloeken wij toch elke kunst met voorbedachte rade! — bij Rietvelds stoel onopzettelijk, noodwendig, klaar, reëel:

'N RANK RUIMTEDIER.

In de „Solutidine" van de Chirico (Zie: Chirico-album No. 12):

op den voorgrond de mathematische mensch — ruimten beheerschend en door ruimten beheerscht. Met elk vlak, hoek of punt daarom, daaraan of daarnegen een ruimte-afmeting g e s y m b o l i s e e r d.

RUIMTE-ANATOMIE.

en als contrast tot den mathematischen mensch in het ruimteweb gevangen: een nuchtere open ruimte met fabriek en rechthoekige pijp daarbij.

Rietvelds stoel: onopzettelijke, maar onmeêdoogende verwerking van open ruimten met als contrast: **NOODZAAK**

ZITTEN

STOEL

materieele beperking tegenover rijke, onverholen en vaste beelding van open ruimten.

STOEL

stomme welsprekendheid als van een machine.

Th. v. D.

als mislukt en door anderen zelfs als een gevaarlijk streven beschouwd. De tijd van de grote verhalen leek voorbij.⁷ Zo werd Rietveld in de geschiedschrijving op zijn gunstigst nog een ontwerper in een ontwerp-richting te midden van vele andere richtingen en stromingen.

Movements of modern architecture

Op die manier behandelt Kenneth Frampton (1930) Rietveld in zijn 'kritische geschiedenis'. Hij schetst in zijn nog steeds goed verkochte boek *Modern Architecture. A Critical History* hoe de hedendaagse architectuur wortelt in de negentiende eeuw, tot wasdom komt in de twintigste eeuw en hoe een aantal van de gesignaleerde ontwikkelingen tot in onze tijd voortduurt. Om dat aan te tonen beschrijft hij een waaier van bewegingen en tendensen, die volgens hem soms nog potentie voor het heden hebben, maar voor een deel afgesloten geschiedenis zijn. Hij behandelt Rietveld, al sinds de eerste editie van 1980, vooral als lid van de historische beweging De Stijl.⁸

Toch heeft Rietveld op basis van de stand van zaken van het huidige onderzoek, in tegenstelling tot de geringe rol die hem wordt toebedeeld in de hoofdstukken 'New Objectivity' en 'The Vicissitudes of Ideology: CIAM and Team X', tot na zijn dood een niet onaanzienlijke rol gehad.⁹ Frampton hecht vooral waarde aan de overbekende rood-blauwe stoel (ca. 1923), maar noemt ook andere 'modest pieces of furniture' en behalve de rood-blauwe stoel beeldt hij ook het buffet (1919) af. Van die meubels was volgens hem moeilijk te voorzien hoe belangrijk ze voor de architectuur zouden zijn. Nog meer bewondering heeft hij voor de spreekkamer van de huisarts A.M. Hartog (1922), waarbij hij opmerkt dat hier, net als later bij Mondriaan, sprake is van 'an infinite series of coordinates in space'.¹⁰ Vervolgens wekt het verbazing dat hij het Schröderhuis toch ziet als 'in many respects a realization of Van Doesburgs *Tot een beeldende architectur* [sic] ('16 Points of a Plastic Architecture')' en dat hij het niet bekijkt in het licht van een verdere ontwikkeling van die gebruiksvoorwerpen tot architectuur.

De omschrijving van het 'Schröder House' als uniek voorbeeld van architectuur, in wat toch voornamelijk een avant-gardebeweging in de beeldende kunst was, zien we al in 1960 bij Reyner Banham (1922-1988) in zijn boek *Theory and Design in the First Machine Age*. Hij stelt dat het Schröderhuis 'remains, the only Elementarist structure to be built in permanent form'.¹¹ Deze verklaring is overigens onderdeel van een betoog dat Anthony Vidler in 2008 'histories of the immediate present' noemt: het beschrijven van het heden vanuit het verleden in plaats van andersom.¹² Banham lijkt ironisch in zijn evaluatie van het belang van De Stijl: 'The spirit of the times in the plastic arts was largely the creation of an interaction of Cubist forms and Futurist ideas (...) as were most of the movements it encountered or allied itself to. Much of *de Stijl's* importance lay in its being first in the field with an organised body of ideas, a magazine and an energetic impresario [Van Doesburg].'¹³ In het hele boek zijn de futuristen de ware modernen, omdat alleen zij het belang van de techniek letterlijk en figuurlijk als motor van de moderne tijd zagen. Banham verwijt De Stijl, het Bauhaus en zelfs Le Corbusier dat ze geen echt begrip van de techniek van de eerste eeuw van de machine hadden.

Rietveld komt er nog minder genadig vanaf. Hem wordt zelfs verweten een impasse in de vormgeving van de moderne meubels te hebben

zie Vöge 1993. Voor publicaties in het Nederlands van Vöge en vele anderen met goede noten met verdere verwijzingen zie CD-rom of Website *Jong Holland Index 1984-2000*, www.jong-holland.nl/engindex.htm en over eventuele doorstart als e-magazine: www.jong-holland.blogspot.com (2 januari 2010); voor literatuurverwijzingen en een eerste introductie over Rietveld als vormgever: Byars 2004, 626-627; Nederlands: Huygen 2007/2008.

⁷ Hierbij dank aan het 'Rietveld team', M.Th. van Thoor, I. van Zijl en aan studenten in de onderzoekswerkgroepen BA-kunstgeschiedenis, 2007-2009 voor de vele inspirerende gesprekken. Het meest recente boek over historiografie dat ik met veel plezier en bewondering gebruikte: D. Arnold, E.A. Ergut en B. Turan Özkaya, *Rethinking architectural historiography*, Londen/New York 2006. De fragmentatie van de geschiedenis in het algemeen en de architectuurgeschiedenis in het bijzonder valt vrijwel samen met het ontstaan van de eigentijdse architectuurtheorie. Zie K.M. Hays (red.), *Architecture theory since 1968*, New York 1998, x-xv.

⁸ Frampton 1980, deel II: a critical history 1836-1967, hoofdstukken 16, 15. Frampton vond zelf het doortrekken van de lijn van de moderne architectuur in eerste instantie ook problematisch. Hij had zelfs overwogen om in de jaren zestig het boek te beëindigen. Zie *Architectural Design* 52 (1982) 7/8, 4, waarin hij als gastredacteur zelf een aantal essays publiceerde, maar ook Alan Colquhoun, David Dunster, Kurt W. Forster, Rafael Moneo, Carlos Perez Gomez, Demitri Porphyrios, Manfredo Tafuri en Bruno Zevi uitnodigde om kritisch op zijn poging te reflecteren. Voor Frampton hoort Rietveld bij De Stijl en niet bij de Nieuwe Zakelijkheid. Over de oprichtingsbijeenkomst van CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) schrijft hij: 'in the curious company of Rietveld and Berlage, Stam represented Holland at the foundation meeting'. Frampton 1980, 136.

⁹ Frampton 1980, deel III, hoofdstuk 3. Enige uitzondering in de algemene overzichtswerken is P. Gössel, *Moderne Architektur A-Z* (ook in het Engels verschenen), deel II, Keulen [etc.] 2007. Hij beeldt o.a. het zomerhuis Verrijn Stuart en Paviljoen Sonsbeek af, maar vindt ook de huizen na de Tweede Wereldoorlog minder.

¹⁰ Frampton 1980, 144.

¹¹ Banham 1972, 197.

¹² Vidler 2008, XIV-XV.

¹³ Banham 1972, 199.

¹⁴ Idem, 198. Hij stelt dat Marcel Breuer en Le Corbusier feitelijk niet meer deden dan Rietvelds stoelen vertalen naar staal en leer. Pas enige tijd later zouden Mart Stam en Mies van der Rohe met de verende stoelen de impasse volgens hem doorbreken.

¹⁵ Idem, 149: 'This study of *de Stijl* is heavily indebted to Dr H.L.C. Jaffé's book *de Stijl 1917-1931* (Amsterdam, 1956) as all future studies of the movement will be, and also to the personal narratives given me by Rob van 't Hoff, Mart Stam and Walter Segal.'

¹⁶ Brief op briefpapier van *The Architectural Review*, 4 december 1956, typescript, RSA.

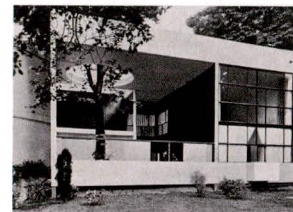
¹⁷ Banham 1972, 12 (voorwoord); hij verwijst natuurlijk naar het boek dat – met heel veel bijstellingen – toch een handboek op designopleidingen en kunstgeschiedenisopleidingen bleef. Het is nog steeds verkrijgbaar: Pevsner 1936; in de tweede editie van 1949 was 'Movement' vervangen door 'Design'; op dit ogenblik is de herziene en uitgebreide editie van 2005 nog leverbaar. Voor verhouding Banham tot Pevsner zie Vidler 2008, 114-125.



186 Utrecht Villa by Gerrit Rietveld, 1924

Boulogne-sur-Seine (1926), Garches (1927) is much as to the excellent J. J. P. Oud's working-class housing at and near Rotterdam (1924-30) and to Gropius' Bauhaus buildings at Dessau on which more will be said later. The parallels to the problems of the cubists in painting is clear, especially in Le Corbusier, who is a painter himself and among those architects who allowed fantasy more play than Gropius and Oud (Rietveld in Holland, c. 1924, Mieschoten in a pair of semi-detached houses at Berlin already in 1921, Robert Mallet Stevens in Paris c. 1927 etc.). Fantasy of a higher architectural order kept Le Corbusier safely from making a manner out of the cubism of his villas. Already in the Pavillon de l'Esprit Nouveau at the Paris Exhibition of 1925, he allowed a tree to stand inside the house and rise through the roof, and already in his Swiss Students' Hostel in the Cité Universitaire in Paris of 1929 random rubble – a natural, only roughly-treated material – appears side by side with glass and the white concrete and plaster. Nature in the sense of the irrational claimed a re-entry. But for this the time was not yet ripe – and on the whole there is reason to be thankful for that.

674



190 Paris Pavillon de l'Esprit Nouveau at the Exhibition of 1925, by Le Corbusier and Pierre Jeanneret



191 Garches Villa by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1927

veroorzaakt. Een impasse waar Mart Stam zich pas met zijn buismeubel uit bevrijdde.¹⁴ Deze visie op De Stijl en op de rol van Rietveld zegt Banham te baseren op de informatie die hij verkreeg uit de dissertatie over De Stijl (1956) van kunsthistoricus Hans Jaffé (1915-1984) en uit persoonlijke gesprekken met Robert van 't Hoff, Mart Stam en Walter Segal. Vooral Jaffé wordt door hem hoog gewaardeerd.¹⁵ Door die gesprekken en dat boek heeft Banham wel het belang van het Bauhaus iets verminderd en het belang van De Stijl iets groter gemaakt. Tijdens Banhams verblijf in Nederland waren zijn intenties aanvankelijk verdergaand. In een brief aan Rietveld in 1956 verzocht hij zijn vroege huizen te mogen zien: 'I am at present working on a book on architectural theory in the early part of the century (roughly from 1907 to 1927) in which I hope to afford the Dutch contribution to modern architecture a less prejudiced and more fair-minded treatment than it has received so far, and I want, particularly, to learn from these who were connected with de Stijl what part they think van Doesburg really played.'¹⁶ De belangrijkste inzet van zijn onderzoek was de moderne architectuur te bevrijden van het imago van 'een internationale stijl' en deze weer te maken tot een houding ten opzichte van de modernisering en mechanisering.

Canonisering

Zijn hele leven zette Banham zich af tegen de wijze van canonisering van één moderne architectuur door Pevsner, Hitchcock en Johnson. Zij zagen de architectuur van de jaren vijftig als een logische voortzetting van de progressieve ontwikkelingen in de negentiende eeuw die nog niet volledig vorm hadden gekregen. Vooral Nikolaus Pevsner (1902-1983) en zijn boek *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* uit 1936 moest het ontgelden: 'the human chain of Pioneers of the Modern Movement that extends back from Gropius to William Morris, and beyond him to Ruskin, Pugin and William Blake, does not extend forward from Gropius. The precious vessel of handicraft aesthetics that had been passed from hand to hand was dropped and broken (...)'¹⁷ Volgens Banham waren Rietvelds meubels te beschouwen als behorend tot de 'Crafts', ontdaan van

het eerste woord van de samenstelling 'the Arts'. Het past in die opvatting om de stoelen als een belemmering voor de echt moderne buismeubelen te zien.

In Pevsners *An Outline of European Architecture* uit 1943, waarschijnlijk het meest gelezen architectuurhistorische overzichtswerk ooit, wordt Rietveld in bijna één adem genoemd met Le Corbusier. Pevsner zag het Schröderhuis als onmisbare schakel op weg naar de 'ware moderne beweging'. Hij vond het wel een nog te willekeurige kunstzinnige compositie. Een willekeur die ook Le Corbusier volgens hem kenmerkte, maar die kon het door zijn uitzonderlijke kunstenaarschap nog vanzelfsprekend laten lijken. De sympathie van Pevsner lag meer bij J.J.P. Oud, Walter Gropius en de anderen die al tot de kern van de 'International Style' waren benoemd.¹⁸

In hun 'International Style'-tentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York (1932) en in de catalogus vonden Philip Johnson (1906-2005) en Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) Rietveld, in tegenstelling tot Oud, het noemen niet waard. Pas toen de 'International Style' al dood was verklaard, brak een ander inzicht door. In de inleiding tot de editie van 1966 schrijft Hitchcock: 'Hindsight suggests that Holland might have been better – or also – be represented by Rietveld than by Oud.'¹⁹ Ook in andere publicaties was Hitchcock vroeg met een uitgebreide en geïnformeerde bespreking van Rietvelds bijdrage aan de moderne architectuur. Rietveld bleef met die 'also'-these verbonden: 'Despite the continuing vitality of the Amsterdam School through the mid twenties, the new Dutch school associated with Rotterdam rose rapidly in national and international significance. Oud, indeed, brought the new architecture to maturity in Holland in precisely the same years as Le Corbusier and their German contemporaries; Rietveld and several others made signal contributions also, in Rietveld's case equal in importance to Oud's.'²⁰

Absolute autoriteit

Sigfried Giedion (1888-1968) was lange tijd onder architectuurhistorici en nog langere tijd onder ontwerpers de absolute autoriteit die de geschiedenis van moderne architectuur en design als een welhaast onontkoombare ontwikkeling vanaf de barok tot in het heden schetste.²¹ Opgeleid als ingenieur en gepromoveerd als kunsthistoricus kon hij die autoriteit ook in een breed veld afdwingen.²² Zijn bekendste boek *Space, Time, Architecture*, gebaseerd op een serie lezingen, gehouden tijdens de Tweede Wereldoorlog in Harvard, kent groot belang toe aan De Stijl. De Stijl is bij Giedion vooral Theo van Doesburg en ook wel Cornelis van Eesteren en J.J.P. Oud. Rietveld komt in de tekst niet voor. In het kubisme, maar vooral in de transformatie daarvan binnen De Stijl, ziet Giedion een bevrijding uit de materialiteit, waarbij de architectuur tot pure ruimtekunst wordt. Hij schrijft dat het bij de maquette van Maison Rosenberg lijkt of de blinde vlakken van Malevichs *Architekton* ziende waren geworden.²³

Pas in 1956 erkende Giedion het grote belang van het Schröderhuis, maar toen zette hij het zelfs, opnieuw met Le Corbusiers Villa Garches, aan het begin van de eerste fase van het ware Nieuwe Bouwen.²⁴ Die grotere waardering voor Rietveld hangt waarschijnlijk samen met de internationale tentoonstellingen over De Stijl die in de jaren vijftig en zestig plaatsvonden. Ook kunnen de publicaties van Kultermann, Sartoris en Zevi, die ook ander

¹⁸ Pevsner 1943. Tot vandaag in diverse edities in vele talen te verkrijgen. Het sterkst komt dit tot uiting in het beeldrijm bij de ruimer geïllustreerde jubileumuitgave 1960, 674-675. Pevsner was ook jarenlang verbonden aan de *Architectural Review*.

¹⁹ Ter gelegenheid van de eerste architectuurtentoonstelling in het Museum of Modern Art, New York: Hitchcock en Johnson 1932; de toevoeging 'Since 1922' verdween in de daaropvolgende edities, Hitchcock, voorwoord van editie uit 1966, X-XI.

²⁰ Hitchcock 1969, 506.

²¹ Giedion was secretaris van de CIAM en hecht bevriend met Le Corbusier. Zie voor Giedions achtergrond, bibliografie en biografie J. Bosman e.a., *Sigfried Giedion 1888-1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, tent.cat. Zürich (Museum für Gestaltung) 1989; S. Georgiades, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989.

²² Zie naast noot 21 S. von Moos, 'Die zweite Entdeckung Amerikas', in: Giedion 1987 (1948), 781-816: 781. De bekendste boeken van Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941) en *Mechanization Takes Command* (1948), zijn tijdens of vlak na de Tweede Wereldoorlog uitgekomen in de Verenigde Staten. Het manuscript van de laatste publicatie is in het Duits geschreven en bevindt zich in het Giedionarchief op het Institut für Geschichte und Theorie der Architektur / Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich

²³ Zie voor geschiedenis voorstudies en model Bock 2001, 151-180. In eerste instantie overlegden Van Doesburg, Wils, Rietveld en Van Eesteren over het ontwerp. Eerst viel op verzoek van Rietveld Wils af en daarna wachtte ook Rietveld het definitieve ontwerp af en vervaardigde na nogal wat vertraging het model. Rosenberg was diep onder de indruk van de schoonheid van de maquette en vergeleek het met de grandeur van de Assyrische kunst. Brief van Van Doesburg in: Ottevanger 2008, 601.

²⁴ Giedion 1956. Twee exemplaren bevinden zich in het RSA. Voor de cruciale rol van dit kleine boekje in Giedions persoonlijke ontwikkeling: Georgiades (op.cit. noot 21), 183-186.

S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*,
Hamburg 1956, 362-363
Van Braque tot Bauhaus, via De Stijl

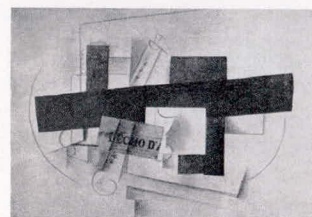
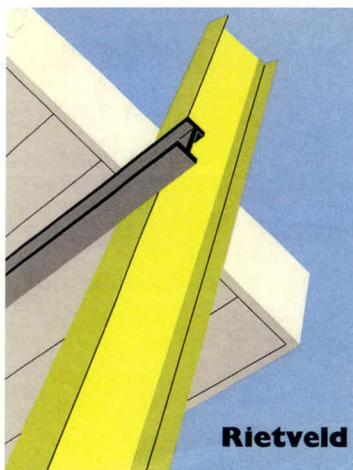
Th.M. Brown, *The Work of G. Rietveld*,
Architect, Cambridge MA 1958, 62-63

I.L. Szénassy, *Architectuur in Nederland*
1960-1967, Amsterdam 1969, 8-9

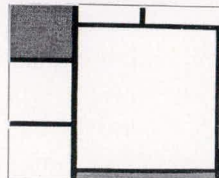
B. Zevi, *Poetica dell'architettura*
neoplastic, Milaan 1974, 170-171
Linkerpagina naar Theodore Brown

B. Colenbrander, *Stijl. Norm en handschrift*
in de Nederlandse architectuur, Rotterdam
1993, 236

De enige pagina waarop Rietveld wordt
vermeld, in een vergelijking met een
woonhuis van Piet Elling



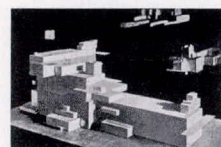
204. BRAQUE, Collage, 1913.



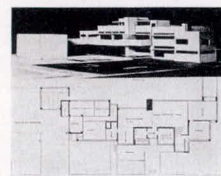
205. MONDRIAN.

architectonic study of Malevitch might be likened to it equally well. The effect is as if the blind surfaces of the Malevitch sculpture had suddenly received sight. It is obvious that in the second decade of this century the same spirit emerged in different forms, in different spheres, and in totally different countries.

362



206. MALEVITCH, Architectonic, c. 1920.

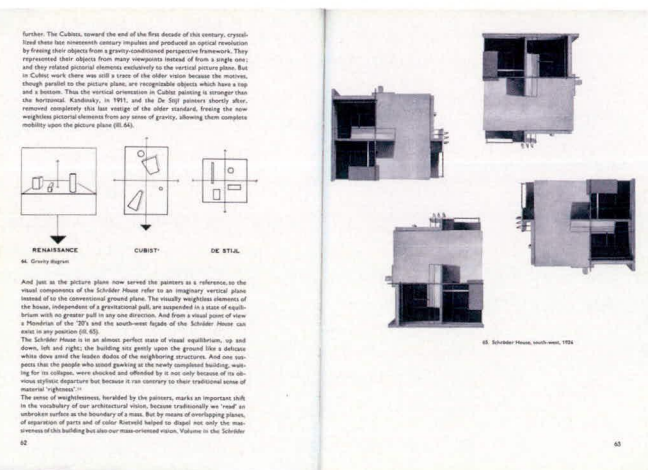


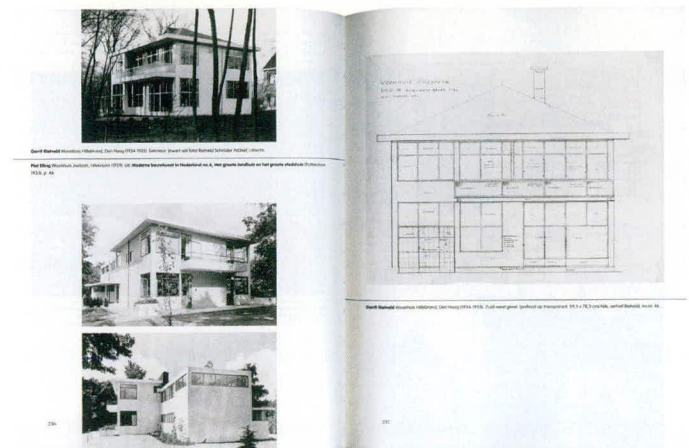
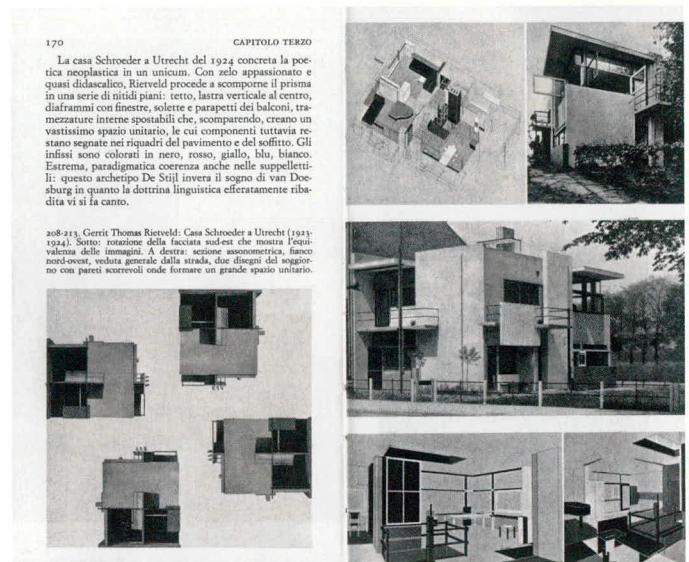
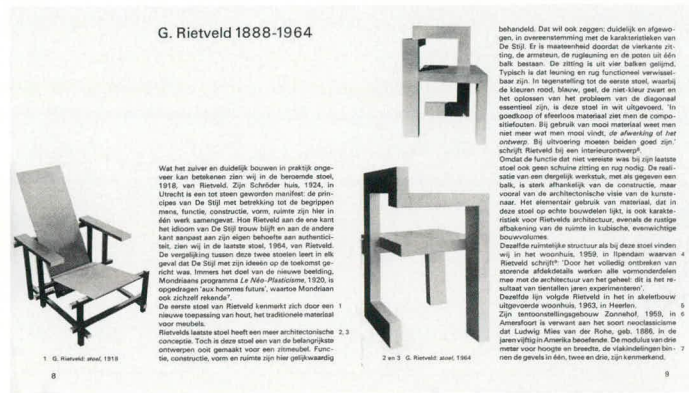
207. THEO VAN DOESBURG and C. VAN ESTEREN, Scheme for a villa, 1925.



208. WALTER GROPIUS, The Bauhaus, 1926.

363





²⁵ Giedion 1956, 31. Sartoris en Zevi baseerden zich op Heinrich Wölfflin (Zwitsers kunsthistoricus 1864-1945), en Zevi noemde zijn eerste publicaties slechts kanttekeningen bij Giedions *Space, Time and Architecture*. Zevi 1955. Zie voor Zevi verder A. Oppenheimer, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, New York 1983, met uitwerkingen van urenlange tapes. Kultermann en Sartoris correspondeerden met Rietveld en/of Schröder, RSA, en namen meer en laat werk van Rietveld in hun boeken op: Kultermann 1958; Kultermann 1959; Sartoris 1957, zie correspondentie RSA, Kultermann 1956-1960, Sartoris, 18 maart 1939; 26 juni en 3 juli 1956.

²⁶ Giedion 1948, 528-531: 528. Giedion achtte daarbij Rietvelds bijdrage aan het stalen buismeubel en de verdere ontwikkeling in de jaren dertig verwaarloosbaar.

²⁷ White 2003.

²⁸ Overy 1969, 17, waar White naar verwijst. White 2003, XIV.

²⁹ Overy 2007. Vooral bij het thema 'washing & watching' wijst Overy, niet alleen bij het Schröderhuis, waar hij ook een monografische studie aan wijdde (Overy e.a. 1988), maar ook bij het huis Hillebrand en de studie voor een huis voor een architect, op de belangrijke en rituele plaats van het wassen.

³⁰ A. Betsky, 'voorwoord: trek u eigen conclusies', in: Ibelings 2005, 7. Ibelings 1995 verscheen ook in Engels en als begeleiding van de permanente opstelling en reizende panelen van het NAI. Ibelings was zich wel bewust van het arbitraire karakter, Ibelings 2005, 6. Er is veel aandacht voor Rietveld. Naast het Schröderhuis, de chauffeurswoning in Utrecht; Zomerhuis Verrijn Stuart, Breukelen; Paviljoen Sonsbeek; woning Van den Doel, Ipendam; De Ploeg, Bergeijk in drie van de tien decennia. In de nieuwe publicatie bij de nieuwe opstelling is slechts een schets van Rietveld voor Nagele afgebeeld en wordt hij alleen bij het team van de ontwerpers genoemd. Berg e.a., 2004, 142.

³¹ Kenmerkend bij de openingstentoonstelling van het NAI was dat chronologie nadrukkelijk ondergeschikt was gemaakt aan stijl en thematiek in een wel heel losse aaneenschakeling van 38 titels, waarbij het 'handschrift van een of meerdere architecten' en soms objecten die hen tot inspiratie dienden, werden getoond. Overigens is het merkwaardig dat Rietveld alleen vertegenwoordigd is bij het thema

werk van Rietveld waardeerden, een rol hebben gespeeld. Bruno Zevi (1918-2000) ging zelfs zover De Stijl en met name het werk van Van Doesburg en Rietveld een kritische architectuurtaal te noemen, die tot in zijn tijd geldigheid had.²⁵ Giedion had wel al in 1948 de meubelmaker Rietveld, in *Mechanization Takes Command*, uitgeroepen tot de eerste en belangrijkste vernieuwer van de meubeltypologie: 'De Hollanders waren de eersten, die het wereldbeeld van de kunst in het meubilair projecteerden. Rietveld stond niet alleen. Hij was verbonden met de Hollandse Avant-garde (...)'²⁶

Hollandse avant-garde

Of er één 'Hollandse Avant-garde' was, en wat het relatieve belang van een avant-garde in de tijd zelf is, staat de laatste tijd steeds meer ter discussie. Dit is een reactie op oudere verhalen waarbij aan De Stijl als de Nederlandse bijdrage aan de internationale avant-garde veel betekenis werd toegekend. Al in 1936 bracht de eerste directeur van het Museum of Modern Art in New York, de kunsthistoricus Alfred Barr jr. (1902-1981), het grote belang van De Stijl in de ontwikkeling naar een abstracte beeldende kunst in beeld. Dat belang werd in de loop der jaren uitgebreid met in eerste instantie de plastic, vervolgens met het design en de architectuur en uiteindelijk zelfs met de stedenbouw. Aan de andere kant werd steeds minder duidelijk wat De Stijl eigenlijk was: de groep van kunstenaars die publiceerden en over wie was gepubliceerd in het gelijknamige tijdschrift, de mensen die een verwante vormtaal hanteerden en zichzelf als tot deze richting behorend presenteerden, of de mensen die door Van Doesburg als principiële Stijlmedewerkers waren benoemd.

De publicatie van de Engelse architectuurhistoricus Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*, is de tot nu toe laatste poging om een coherent beeld te schetsen van de Nederlandse avant-garde, zoals die onder de noemer van De Stijl is te brengen.²⁷ White verwierp expliciet de opvatting van Paul Overy dat iedere schrijver zijn eigen 'De Stijl' kon creëren en kwam tot een veel genuanceerder maar niet echt van Jaffé afwijkend standpunt. Jaffé had als eerste na Van Doesburg De Stijl tot dé Nederlandse bijdrage aan de moderne kunst bestempeld.²⁸ Daarnaast toonde juist Overy in 2007 nog aan hoe thematisering van de moderniteit toch grotere vraagstukken verhelderend in beeld kon brengen.²⁹ Maar angst en weerzin tegen de grote verhalen waren ogenschijnlijk nog steeds dominant.

Waar die weerstand toe kon leiden, zien we bijvoorbeeld bij Hans Ibelings. Na eerst de Nederlandse architectuur en daarna de Nederlandse stedenbouw in reeksen van decennia te hebben gerangschikt, voerde hij de redactie over een boek dat alfabetisch de Nederlandse architecten van ongeveer de laatste twee eeuwen aan ons voorstelt. Aaron Betsky, van 2001 tot 2006 directeur van het Nederlands Architectuurinstituut (NAi) te Rotterdam, stelt het in zijn voorwoord in dit boek heel scherp: 'je kunt er wel uit aflezen dat de Nederlandse architectuur als eenduidig fenomeen nu niet meer bestaat. Maar heeft die ooit bestaan, of was het een mooi verhaal dat verteld werd in de vorm van geschiedenis en analyse? Ook daarover trekt dit boek geen conclusies.'³⁰

Dit is geen incident, want al bij de openingstentoonstelling 'Stijl, norm en handschrift' van het nieuwe architectuurinstituut in 1993 werd duidelijk

dat de grote collectie archieven niet zou worden gebruikt om grote verhalen te maken. Volgens architectuurhistoricus Bernard Colenbrander, die de redactie voerde over het gelijknamige boek, resteerde bij die tentoonstelling uiteindelijk op zijn gunstigst het individuele handschrift van een architect en de persoonlijke keuzes van inspiratiebronnen, losjes verzameld in 38 thema's.³¹ Rietveld speelt in deze publicatie een uiterst marginale rol. De aanval die enkele jaren daarvoor op Rietveld en op de hardnekkige en formele modernistische tekens in de Nederlandse architectuur door Rem Koolhaas en zijn vrienden was ingezet leek daarmee voltooid. Koolhaas noemde het Schröderhuis 'vol' en schreef dat het zelfs te vergelijken was met een zigeunerwagen, 'vol bedoelingen en bedoelinkjes, het is vol wensen, het is vol dingen, het is vol kleur of althans verf, het is vol abstracte toeters en vol gesublimeerde bellen (...)'.³²

De ontdekking van een steeds groter oeuvre van Rietveld leidde niet tot een grotere waardering of zelfs maar een nieuwe visie op zijn werk. Een groot aantal onbekende door Rietveld ontworpen woningen werd in 1991 voor het eerst uitgebreid gepubliceerd door G.H. Rodijk.³³ Deze had daarbij gebruikgemaakt van nog grotendeels ongeordende archieven van het bureau Rietveld, Van Dillen en Van Tricht, die kort daarna aan het NAI werden overgedragen. Dat was ook de aanleiding tot de monnikenarbeid van Marijke Kuper en Ida van Zijl. Zij stelden in 1992 een oeuvrecatalogus met 681 nummers samen, die voornamelijk was gebaseerd op de archiefstukken in het NAI en de meer persoonlijke stukken van het Centraal Museum.³⁴

Deze catalogus kon nog nauwelijks een rol spelen in het colloquium 'Architecture and Cubism' dat in 1993 in Montreal werd gehouden. Hier werd opnieuw geprobeerd de samenhang tussen beeldende kunst en architectuur, die voor Giedion nog zo vanzelfsprekend was geweest, te onderzoeken. Expliciet wordt in de publicatie die daarop volgde als doel gesteld dat 'the book therefore functions as an opportunity to deconstruct the conceptual limits within which cubist scholarship has most often operated'.³⁵ Opnieuw werd de te eenvoudige overeenkomst tussen beeldende kunst en architectuur ter discussie gesteld, maar daarnaast werden er wel nieuwe thema's behandeld.³⁶ De deconstructie van grote verhalen en niet de constructie van nieuwe was het thema geworden.

De aanval op een coherent evolutionair verhaal, waarmee Banham was begonnen, werd ook internationaal steeds heviger. Charles Jencks (1939), als criticus van het modernisme en postmodernisme, had al laten zien hoe moeilijk het was om één verhaal van het moderne na de Tweede Wereldoorlog te construeren. Zoals zijn schema toont probeert hij zijn evolutionair verhaal te redden door tachtig procent van de architectuur tot onbewust te bestempelen en een veelheid aan tradities te benoemen, die uiteenvielen en weer samenstroonden. Dat hij Rietveld slechts bij De Stijl onderbracht, naast Oud en Van Doesburg, wekt geen verbazing meer. Ook is verhelderend dat, volgens Jencks, de stroming waarvan Rietveld deel uitmaakte op dat moment het breedst was in dat gedeelte van de geschiedenis. Hij stelt dat in de Tweede Wereldoorlog deze stroming tot een uiterst dun lijntje wordt om zich opnieuw te verbreden met onder anderen de Smithsons, Bakema en Van Eyck, die zo nadrukkelijk Rietveld in ere zouden houden.³⁷

De Italiaanse architectuurhistoricus en -criticus Manfredo Tafuri (1935-1994) was nog succesvoller in het bekritisieren van de pretenties en

soberheid met de woning Hillebrand te Den Haag, samen met woonhuizen van Elling, Berghoef, Granpré Molière en Eschauzier. Zie Colenbrander 1993, 234-237.

³² R. Koolhaas, 'Rem Koolhaas', in: Leupen, Deen en Grafe 1990, 11-20: 14-15.

³³ Rodijk 1991.

³⁴ Küper en Van Zijl 1992.

³⁵ Blau en Troy 1997, XI. In dit boek is ook een bijdrage van Frampton waar hij zijn opmerkingen uit *Modern Architecture. A Critical History* verbindt met de actuele architectuurtheorie van onder andere Peter Eisenman: 'Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation', in: Blau en Troy 1997, 99-123.

³⁶ Overy 2007, hoofdstuk 6, 'The Cell in the City', 117-140.

³⁷ Jencks 1973, 28.

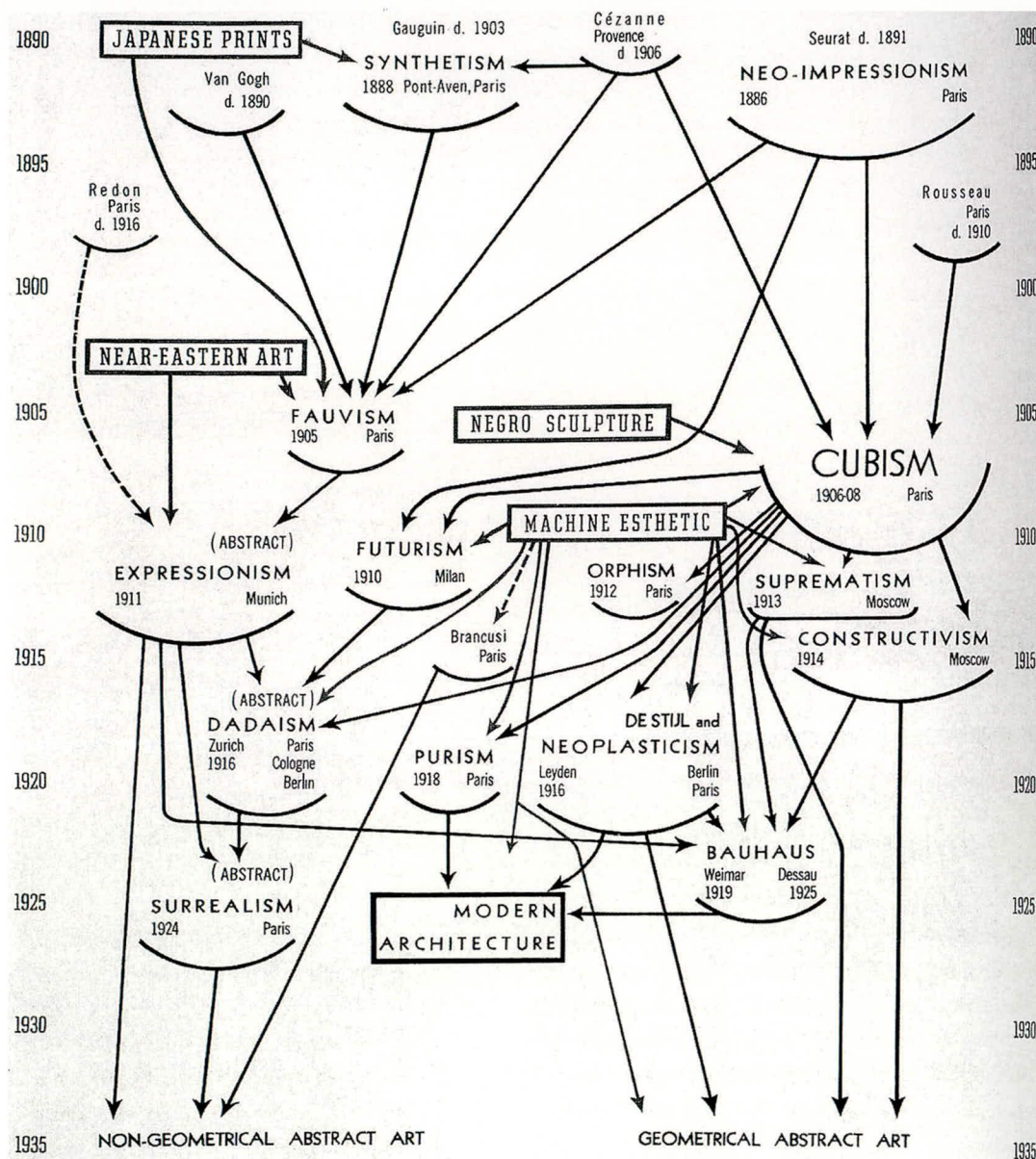
³⁸ Benevolo 1960. Benevolo zegt bij de twaalfde Italiaanse editie uit 1985 dat hij de uitdaging van Jencks 1973, Tafuri en Dal Co 1979 en Frampton 1980 aan wil gaan. Hij verwijt hun dat ze de eigentijdse architectuur als een epiloog op de voorafgaande eeuw beschouwen en hij probeert in 1985 nog eenmaal het verhaal te vervolgen in plaats van een steeds grotere appendix toe te voegen. Parafraze naar 'Vorwort' in: Benevolo 1988, deel 3, 5.

³⁹ Vidler 2008, 183. Hij stelt over Tafuri dat hij zich bezondigde aan 'Uniting Dada and de Stijl, Kahn and Rietveld, under this antihistorical umbrella.'

⁴⁰ Fanelli 1968. Vertaling met bewerking en aanvulling van de bibliografie en biografieën door Wim de Wit: Fanelli 1978. In het hoofdstuk 'De Stijl en het functionalisme' (135) schrijft hij: 'De belangrijkste werken (...) blijven, afgezien van zijn meubelen, het Schröderhuis – de meest poëtische en vindingrijke verwerking van de Stijlbeginzelen –, de rij huizen aan de Erasmuslaan (1930-1931) en aan de Schumannstraat (1934) in Utrecht en die op de Wiener Werkbundsiedlung in Wenen (1932). Deze rijen-huizen vertonen reeds alle kenmerken van het Nederlands Functionalisme (...). Opvallend is ook dat in de epiloog Van den Broek en Bakema tot de ware erfgename van de moderne architectuur van het interbellum worden benoemd. Van den Broek was de promotor bij het eredoctoraat van Rietveld en Bakema schreef de meeste teksten voor de jubileumtentoonstelling van Rietveld in het Centraal Museum Utrecht; Fanelli 1978, 177; Bakema e.a. 1958.

A. Barr jr., schema, gebruikt voor het omslag van zijn boek *Cubism and Abstract Art*, 1936, geeft de positie van De Stijl in de ontwikkeling naar een abstracte beeldende kunst

Ch. Jencks, 'Evolutionary Tree', *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth 1973



⁴¹ M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Bari 1973, hoewel eerder vertalingen circuleerden kwam de echte doorbraak na de officiële vertaling onder de titel: *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge 1976. Zie voor deze invloed en enkele teksten Hays 2000, 2-35, 146-143; Tafuri en Dal Co 1979, vertaling van de oorspronkelijke reeks waarin dit deel in 1976 in het Italiaans verscheen, 250. Dal Co is wel een van de medewerkers aan het boek M. Casciato, F. Panzini en S. Polano (red.), *Architektuur en volkshuisvesting. Nederland 1870-1940*, Nijmegen/Milaan 1980. Voor het eerst worden enkele van de studies voor volkswoningbouw van Rietveld getoond en gepubliceerd: ill. 80, 220, 221.

⁴² Bock 1993, 12. Deze visie is in een nog meer uitgesproken vorm te vinden in: M. Bock, 'Vom Monument zur Städteplanung: Das Neue Bauen', in: D. Honisch e.a. (red.), *Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates*, tent.cat. Berlijn (Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg) 1977, deel I, Vom Konstruktivismus zur konkreten Kunst, 26-41. Het meest uitgewerkt onder zijn leiding: Cornelis van Eesteren architect Urbanist, 4 delen: Bock 2001, 1993, 2007, 1994.

⁴³ Blotkamp e.a. 1986; Blotkamp 1996.

⁴⁴ W.A.L. Beeren (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), R.W.D. Oxenaar (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), Th. van Velzen (Haags Gemeentemuseum), E.L.L. de Wilde (Stedelijk Museum Amsterdam), D. van Woerkom (Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam (NDB)). Voorwoord bij alle vijf catalogi. M.u.v. Museum Boijmans Van Beuningen was dit een vervolg op een samenwerkingsverband van deze musea in 1975 dat vier aspecten van de periode 1890-1960 besloeg. Het Nieuwe Bouwen en De Stijl kwamen alleen zijdelings aan de orde in de tentoonstelling 'Americana' in Rijksmuseum Kröller-Müller; alleen van de tentoonstelling 'Architectura' in het NDB verscheen in de catalogus een gedeeltelijk Duitse vertaling.

motieven van de moderne architectuur. Hij verzette zich tegen het zo veel mogelijk omvattende beeld van één moderniteit, beginnend bij de Franse Revolutie, zoals dat door zijn landgenoot Leonardo Benevolo (1923) zo uitvoerig en aanhoudend naar voren was gebracht.³⁸ In plaats van 'Dada en De Stijl, Kahn en Rietveld' op een hoop te gooien wilde Tafuri de geschiedenis weer voorop stellen. Dat werd een geschiedenis van de verhouding tussen ontwerp en utopie, een labyrintisch verhaal, waarin werd gesteld dat beroep en werkveld van de architect zich sinds de Renaissance steeds breder en grootser ontwikkelde, maar in het kapitalisme en in het socialisme in een reeks steeds ernstiger crises geraakte.³⁹ Toen hij samen met Francesco Dal Co (1945) het deel van de moderne architectuur in de serie *History of World Architecture* schreef bleef Rietveld de man van dat ene belangrijke huis. Toch hadden juist zij al goed kunnen weten hoe Rietveld meer nog dan Oud de verbinding tussen De Stijl en het Nieuwe Bouwen vormde. Giovanni Fanelli's schets van de Nederlandse architectuur van 1900 tot 1940 was immers al in 1968 in het Italiaans verschenen.⁴⁰ Tafuri en Dal Co vonden echter Van Eesteren, die voor de stedenbouw van Amsterdam koos, veel belangwekkender dan Rietveld.⁴¹

Het was Manfred Bock die als eerste wees op de verbinding tussen De Stijl en de stedenbouw en Rietvelds en Van Eesterens verbindende rol in deze in de ontwikkeling van de Nederlandse architectuur en stedenbouw. Icoon van dat verhaal is de overzichtsplankaart van het Algemeen Uitbreidingsplan Amsterdam (AUP). Het plan kwam onder leiding van architect-stedenbouwkundige Cornelis van Eesteren (1897-1988) en planoloog-stedenbouwkundige Th.K. van Lohuizen (1890-1956) tot stand en hun werkmethode leidde uiteindelijk tot het Charter van Athene (1943). Tegelijkertijd waren de gedeeltelijke realisatie van het AUP en de vele halfbegrepen referenties aan het Charter van Athene de oorzaak van de nationale en zelfs internationale teloorgang van het gedachtegoed van Van Eesteren. Het tastte de toen al mythische proporties van De Stijl niet aan: 'zelfs degenen die na de oorlog scherpe kritiek hebben geuit op het concept van de functionele stad waren niet bereid tot een echte beeldenstorm. In tegendeel: de Mondriaans, de stoel van Rietveld, de ontwerpen die van Van Doesburg en Van Eesteren samen hebben gemaakt (...) dit culturele erfgoed was juist onmisbaar voor de jongeren die de functionele stedenbouw bekritiseerden', stelde Bock.⁴²

Het zouden niet de door Bock bedoelde kritische architecten zijn, zoals Aldo van Eyck en Jaap Bakema, maar kunsthistorici onder leiding van Carel Blotkamp, die grote vraag-tekens plaatsten bij De Stijl als coherente beweging. De beschrijving van de beweging of stroming met als hoogtepunt de pure abstractie van Mondriaan werd vervangen door een reeks beschrijvingen van persoonlijkheden en producten, die soms wel en soms niet gebruikmaakten van het medium De Stijl.⁴³

De jaren 1982-1983 gaven een plotselinge explosie van publicaties te zien, terwijl de bronnen nog niet of slechts gedeeltelijk waren geordend. Het omvangrijkst waren de tentoonstellingen en bijbehorende catalogi over het Nieuwe Bouwen in 1982-1983. De directeuren van de vijf participerende musea schreven: 'Het Nieuwe Bouwen is in Nederland in ruime mate zichtbaar geworden (...). Sinds lang zijn die feiten niet onopgemerkt

gebleven, ook niet in de recente geschiedschrijving van de architectuur. Maar tegelijkertijd moet "alles nog gebeuren".⁴⁴ Rietveld wordt in elk van de catalogi wel even vermeld, maar een coherent beeld verschijnt niet. In de catalogus over de 'voorgeschiedenis' werd de bijdrage verzorgd door Frits Bless. Hij verwees daarbij natuurlijk naar zijn monografie uit 1982, waarin hij een poging had gedaan heel dicht op de huid van Rietveld te gaan zitten. Hij zag expliciet af van uitvoerige beschrijvingen en probeerde het leven en de opvattingen van de ontwerper zo samenhangend mogelijk in beeld te brengen. Alleen nieuwe ontdekkingen of interpretaties werden nog op 'kunsthistorisch beschrijvende wijze' ingeleid. Daarbij dienden de nieuwe vondsten niet alleen om kennis toe te voegen, maar ook om de veelzijdigheid van de ontwerper te benadrukken.⁴⁵ Het moeilijkst had de auteur het met de periode na de Tweede Wereldoorlog. Enerzijds vernieuwde Rietveld zich toen nog steeds, anderzijds leek hij, net als de generaties na hem, juist terug te kijken naar de avant-gardeperiode van het begin van de eeuw. Bless vond dan ook dat het onderzoek zou moeten worden voortgezet, waarbij speciale aandacht geschonken zou kunnen worden aan het werk van Rietveld als interieurarchitect, als inrichter van tentoonstellingen en stands op beurzen en als ontwerper, in de jaren vijftig, van meubels waarvan slechts een klein aantal in productie was genomen. Dergelijke studies zouden volgens hem meer recht doen aan de internationale faam die Gerrit Rietveld genoot.⁴⁶

Bless werd gedeeltelijk op zijn wenken bediend in de catalogus *Het Nieuwe Bouwen. Amsterdam 1920-1960*, waarin een deel van de resultaten van een werkgroep van Ellinoor Bergvelt werd gepubliceerd. Zij en de andere auteurs van dit deel zouden blijven publiceren over het moderne interieur. Ook Ben Rebel kon een groot deel van de bevindingen uit zijn proefschrift hier voor een internationaal publiek presenteren.⁴⁷ In de tentoonstellingscatalogus in de Nieuwe Bouwen-reeks die geheel aan De Stijl was gewijd, wordt expliciet geprobeerd het beeld dat Rietveld c.s. in de jaren vijftig schetsten te corrigeren.⁴⁸ Eveneens in 1983 was er al een tentoonstelling over De Stijl door het Walker Art Center in Minneapolis gemaakt, die het jaar daarop naar Nederland kwam.⁴⁹ In de catalogus bij die tentoonstelling schreef Sergio Polano zijn roemruchte zin: '(...) a De Stijl architecture does *not exist*'.⁵⁰ Over het Schröderhuis was hij bijna net zo duidelijk als Ben Rebel, die stelde dat het huis geen herkenbare invloed heeft gehad op het Nieuwe Bouwen.⁵¹ Zo werd Rietveld bevestigd als historische figuur, die zijn belang had gehad in een ver verleden.

Geschiedenis en creativiteit

Theodore Brown schreef in zijn dissertatie in 1958, toen Rietveld zei alleen vooruit te willen kijken: 'The creators view of his work is determined by a way of thinking quite different from that of a historian.' Chronologie en stilistische analyse moesten een helderheid verschaffen, waartoe Rietveld niet in staat was of waarin hij geen interesse had. Toch lijkt Browns boek sterk door Rietveld en zijn partner Truus Schröder te zijn beïnvloed. Dat is mogelijk de oorzaak van de merkwaardige incoherentie in de wijze waarop het Schröderhuis wordt behandeld. Enerzijds wordt het gezien als hooguit een ontwikkeling parallel aan de schilderkunst van De Stijl, anderzijds worden in schema's en in afbeeldingen juist die overeenkomsten zo nadruk-

⁴⁵ Bless 1982, Verantwoording, oktober 1981, 7.

⁴⁶ Idem, 148.

⁴⁷ E. Bergvelt e.a., 'Het Nieuwe Bouwen en het interieur/Nieuwe Bouwen and the interior', in: K. Bosma e.a., *Het Nieuwe Bouwen. Amsterdam 1920-1960*, tent.cat. (Stedelijk Museum Amsterdam), Delft 1983, 112-141; in dezelfde publicatie: B. Rebel, 'De Amsterdamse architectenvereniging "de 8"/The Amsterdam architects association "de 8"/ 8-51. Rebel 1983, met Engelse samenvatting. Voor het vervolg van de productie van deze groep zie literatuur in: E. Bergvelt, F. van Burkom en K. Gaillard, *Van Neorenaissance tot postmodernism. Honderdvijfentwintig jaar Nederlandse interieurs/From Neo-renaisance to Post-modernism. A hundred and twenty-five years of Dutch interior designs*, Rotterdam 1996.

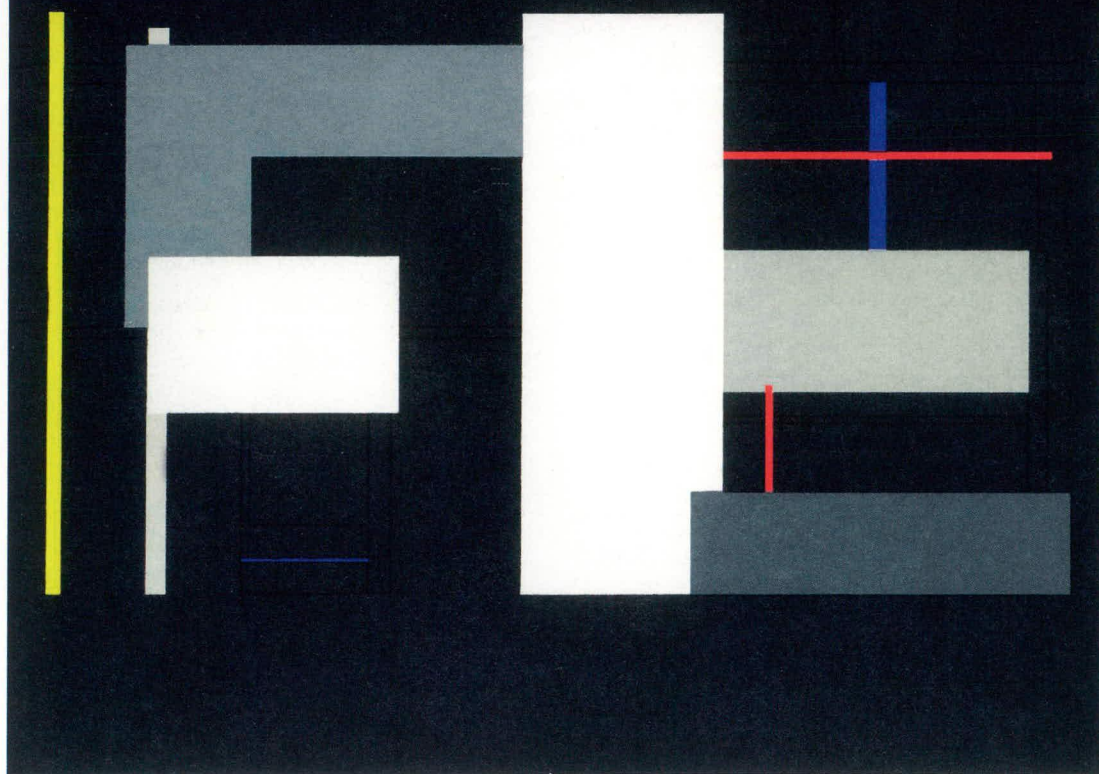
⁴⁸ C. Boekraad, inleiding in: Boekraad e.a. 1983, 5-15: 7. Boekraad zegt dat in de catalogus en de tentoonstelling al gebruik kon worden gemaakt van Troy De Stijl's *Collaborative Ideal. The Colored Abstract Environment 1916-1926*, Cambridge Mass. 1983 en A. Doig, *Theo van Doesburg. Painting into Architecture. Theory into Practice*, 1986.

⁴⁹ Friedman 1982. De expositie ging daarna reizen en was ook in het Stedelijk Museum Amsterdam en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo te zien. Bock schreef hierin 'De Stijl and the City'.

⁵⁰ S. Polano, 'De Stijl/Architecture = Nieuwe Beelding', in: Friedman 1982, 86-97: 87.

⁵¹ Rebel 1983, 111. Polano 1982 (op.cit. noot 50), 97: 'But on closer scrutiny the Schröder house too turns out to be a fascinating but necessarily unique experiment.' Een conclusie die in scherpe tegenstelling staat tot de visie van Banham, die de 'cardboard Mondriaan' juist door de datering cruciaal vindt: 'Here for the first time; in 1924, the aesthetic possibilities of the hard school of modern architecture were uncompromisingly and brilliantly revealed (no early house of Le Corbusier is comparable until 1926, his first vintage year).' Banham 1978, 68.

rietveld schröder huis



B. Mulder, G.J. de Rook en C. Blokamp,
Rietveld Schröderhuis 1925-1975, Utrecht
1975

kelijk gepresenteerd dat toeval juist lijkt uitgesloten. Brown is lyrisch over het resultaat: 'The Schröder House is in an almost perfect state of visual equilibrium (...); the building sits gently upon the ground like a delicate white dove amid the leaden dodos of the neighbouring structures.'⁵² Omdat Brown het huis vooral in lijn wilde plaatsen met de eerdere ontwerpen van Rietveld zelf, wordt die periode vrijwel uitsluitend een proloog tot 'the House'. Daarbij is door tijdgebrek, maar misschien ook wel onbegrip, de analyse van het latere werk zwak.

Zo past Browns verhaal uiteindelijk vrijwel volledig in het toen dominante verhaal.⁵³ Dat was al in hoofdlijnen gecreëerd in 1926 door Oud in zijn Bauhausbuch: eerst was er de chaos van het eclecticisme, toen kwam Cuypers, al snel gevolgd door Berlage en bij hemzelf was de ontwikkeling feitelijk volbracht.⁵⁴ Brown pleit er wel voor een groter belang te onderkennen in de producten van Rietveld in die geschiedenis, maar ziet hem ook in latere publicaties vooral als natuurtalent met weinig scholing, als buitenstaander in de debatten en als iemand met een wantrouwen tegenover geschiedenis.⁵⁵ Het compacte werk van Brown kan bijna niet overschat worden, want jarenlang was dit naast de publicatie van Jaffé, die het Schröderhuis 'the first and foremost realization of the new trend in European architecture' noemde, vrijwel de enige uitgebreidere internationaal toegankelijke informatie over Rietveld.

Hoewel het omgekeerde de bedoeling was, is met de publicaties van Brown precies begonnen waar Rietveld bang voor was: hij werd als de man van die ene bijzondere stoel en dat unieke huis, als een historische figuur in de volgens sommigen al voltooid verleden tijd weggezet. Het hielp niet dat hij tot vlak voor zijn dood bleef streven naar nieuwe oplossingen van eigentijdse problemen met de middelen van de toekomst. Daarbij had hij zelfs voor een modernist opvallend weinig behoefte aan het construeren van een geschiedenis van zijn werk, laat staan zijn leven.⁵⁶ Hij mag voor velen nog als inspiratiebron gelden, zelf stelde hij nadrukkelijk dat zijn eigentijdse architectuur niet beschouwd moest worden als 'passend voor de toekomst'.⁵⁷ Het duidelijkst verwoordde hij dat in zijn dankwoord na de erepromotie aan de Technische Hogeschool Delft op 11 januari 1964: 'Ik voel me verslagen – een verloren man, die meent nog heel vër te moeten gaan, schijnt hier plotseling op een soort eindstation te staan.'⁵⁸ ◆

⁵² Brown 1958, 62.

⁵³ Brief Pieter Singelenberg aan 'zeer geachte heer Rietveld', 8 april 1959, vindt vooral analyse 1924-1940 zwak en latere werk te weinig aandacht: 'Ted [Theodore Brown RD] zag dat ook wel', maar de dissertatie moest af. Dit verhaal zou ook onderschreven worden door promotor prof. dr. M.D. Ozinga. RSA.

⁵⁴ J.J.P. Oud, *Holländische Architektur* (Bauhausbücher nr. 10), München 1926. Voor het verwijt aan historici de bronnen van moderne architecten kritiekloos te raadplegen is het werk van Auke van der Woud sinds zijn bijdrage aan de Nieuwe Bouwen-tentoonstellingsreeks in de Nederlandse discussie cruciaal. A. van der Woud, *Het Nieuwe Bouwen Internationaal/International, CIAM Volkshuisvesting Stedebouw/Housing Town Planning*, tent. cat. (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) Delft 1983. Meest recente Engelse bibliografie Langmead 1996.

⁵⁵ Brown 1965; Brown 1968.

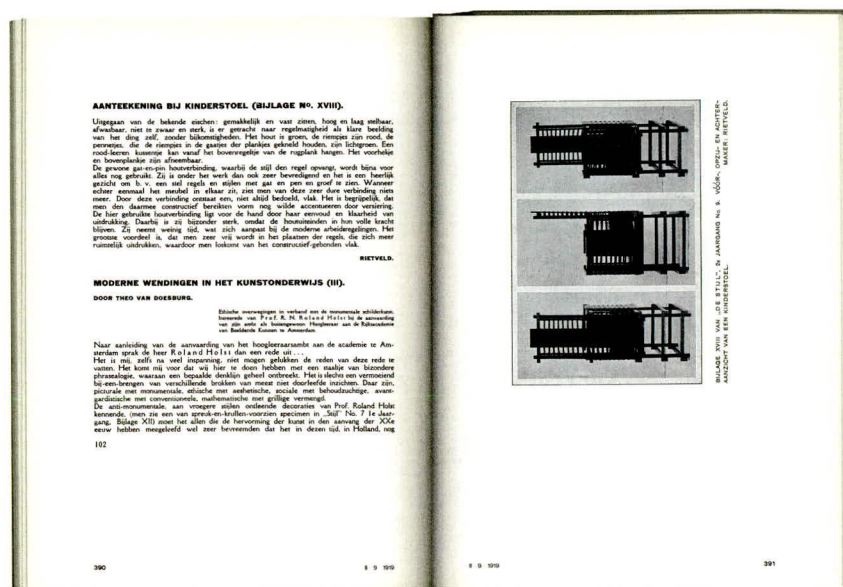
⁵⁶ De bijzondere rol van Bertus Mulder moet worden genoemd. Hij neemt een geheel eigen plaats in de historiografie in omdat hij zich baseert op gesprekken met en instructies van Rietveld. Zowel bij restauraties, reconstructies als bij verhalen en analyses over het werk van Rietveld heeft hij de moed gehad om een geheel eigen visie te ontwikkelen, die nu mogelijk wel weer het zicht op de toch nog in ruime mate voorhanden zijnde bouwstenen voor andere geschiedenissen van Rietveld en zijn ontwerpen, belemmert. Het meest boeiend in dat opzicht is de laatste publicatie over 'het huis': Van Zijl en Mulder 2009 met overzicht van literatuur. Zie over het probleem van herinneren en geschiedschrijven o.a. E. Jonker, *Ordentelijke geschiedenis. Herinnering, ethiek en geschiedwetenschap*, oratie Universiteit Utrecht 2008.

⁵⁷ G. Rietveld, *Tweede min of meer herhaalde lezing tijdens de architectuurtentoonstelling in het Centraal Museum te Utrecht*, typescript RSA.

⁵⁸ Korte rede van G.Th. Rietveld bij gelegenheid van het verlenen van het eredoctoraat in de technische wetenschappen door de senaat van de Technische Hogeschool Delft op 11 januari 1964, typescript RSA.

**Dolf
Broekhuizen**

**Bewustwording.
Rietvelds vroege
theorievorming**



G.Th. Rietveld, 'Aanteekening bij kinderstoel (bijlage no. XVIII)', *De Stijl* 2 (1919) 9, 102 en losse bijlage XVIII (herdruk 1968)

¹ Zie bijvoorbeeld M. Filler, 'The furniture of Gerrit Rietveld. Manifestos for a new revolution', in: Friedman 1982, 126.

² Enkele vroege studies van Rietvelds teksten zijn: Brown 1965, 292-296; Bles 1982; Madge 1982, 37-43. Vertalingen van zes van Rietvelds teksten zijn gepubliceerd in Küper en Van Zijl 1992, 22-55; uitgebreid is Mulder 1994 met Rietvelds uitspraak uit 1958: 'Ik was als kleine jongen een zwak dromertje, dat niets verwonderlijker vond dan dat zo'n brokje leven zich bewust kon zijn van eigen bestaan' (58).

³ I. van Zijl, 'Het Rietveld-Schröder archief', in: Küper en Van Zijl 1988, 28, 31.

In de enorme hoeveelheid literatuur over Rietvelds ontwerpen wordt er relatief weinig aandacht besteed aan zijn geschreven gedachtegoed. Daardoor is van Rietveld het beeld ontstaan van een praktisch geschoolde, geniale ontwerper die nauwelijks theoretische belangstelling had.¹ Dat doet echter geen recht aan Rietvelds interesse in architectuurtheoretische aspecten van het vak. Onderzoek naar zijn theorievorming heeft overtuigend aangetoond hoe praktisch werk en theoretische belangstelling zich mogelijk tegelijk ontwikkelden.² De toelichting op zijn vroege werk schreef Rietveld echter in veel gevallen achteraf. In de begintijd lijkt hij zelfs tegen het geven van uitleg op zijn werk te zijn geweest. In 1919, toen hij een eerste kort artikel schreef in *De Stijl* bij foto's van een opmerkelijk vormgegeven kinderstoel, werkte hij al twintig jaar in de praktijk. Hij was toen bijna dertig jaar. Bij andere projecten van hem die daarna in *De Stijl* verschenen, zweeg hij opnieuw. Daarmee stelde hij zich anders op dan de architecten J.J.P. Oud en Robert van 't Hoff, die het blad wel direct gebruikten als publicitair podium voor hun ideeën.

In de loop van de jaren twintig ging Rietveld meer geregeld aandacht besteden aan het schrijven van artikelen en het geven van lezingen. Bij zijn overlijden in 1964 liet hij in totaal ongeveer 270 lezingen en teksten na, merendeels geschreven na 1945, waarvan ongeveer een derde is gepubliceerd.³ In dit hoofdstuk staat juist de begintijd centraal vanaf het moment dat hij, in 1899, bij zijn vader in de meubelwerkplaats ging werken tot aan het moment dat hij, in 1932, zijn eerste uitgebreide verhandeling schreef.

Brede culturele vorming

Hoewel Rietveld pas vanaf zijn veertigste frequent publiceerde over zijn opvattingen en inzichten, maakte zijn theoretische vorming integraal deel uit van zijn opleiding en werk als meubelmaker en uiteindelijk als universeel vormgever van hele stadsdelen. Zijn interesse in theorie is geleidelijk aan

⁴ Bless 1982, 12-14.

⁵ Wim, de broer van Gerrit, volgde sinds 1914 colleges filosofie in Leiden. Bless 1982, 14. Bolland's teksten over onder meer de 'beeldende wiskunde' waren populair onder kunstenaars in die tijd. Veel gelezen waren: Bolland 1904 en Bolland 1906.

⁶ De grondbegrippen van Van Doesburg zijn uitvoerig bestudeerd, zie onder andere de recente analyse van H. Engel, 'Theo van Doesburg and the destruction of architectural theory', in: Fabre en Wintgens-Hötte 2009, 36-45; veel minder bekend is dat Van Doesburg zich voor de toelichtende tekeningen van de grondbegrippen liet inspireren door een niet uitgevoerd ontwerp van architect Jan Wils voor een kiosk in het IJ-bos in Amsterdam uit 1918. Dit ontwerp is gepubliceerd in Van Bergeijk 2007, 168-169.

⁷ Rietveld 1919, 102.

aanwijsbaar. Voor zijn formele vorming was de architectuurschool die hij bij de Utrechtse architect P.J.C. Klaarhamer in 1911-1912 volgde het belangrijkste. Tijdens deze bijeenkomsten, ruim tien jaar nadat hij in 1899 in de meubelmakerij van zijn vader was gaan werken, onderwees Klaarhamer hem onder meer in de verbanden tussen vormgeving, kunst, politiek, filosofie en literatuur.⁴

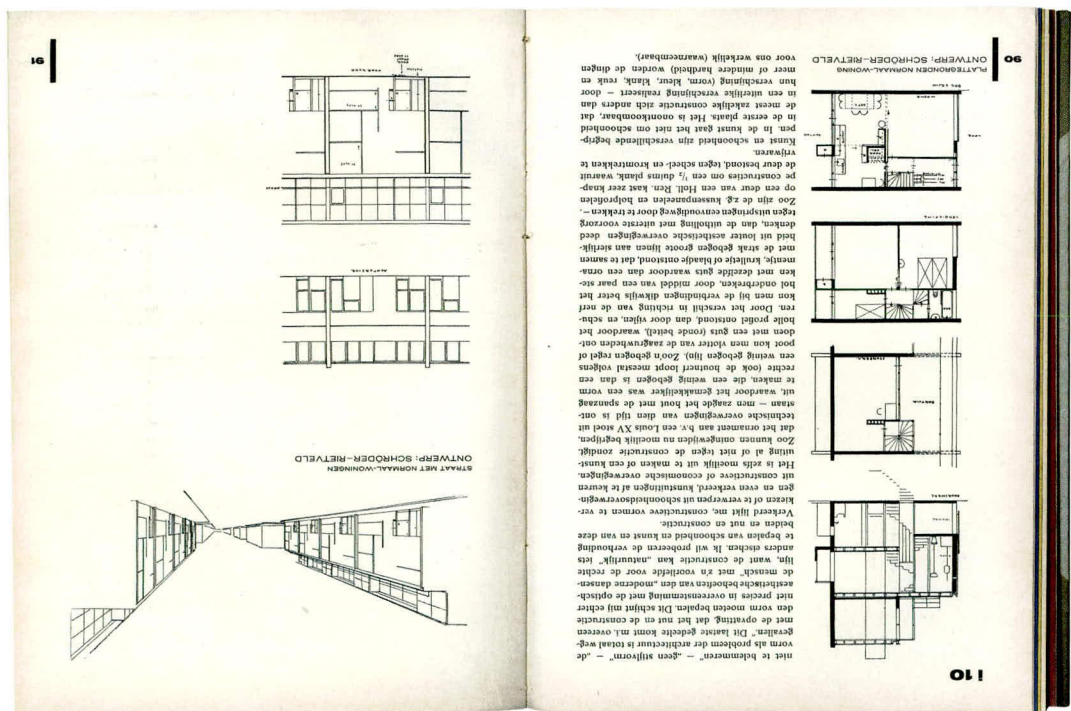
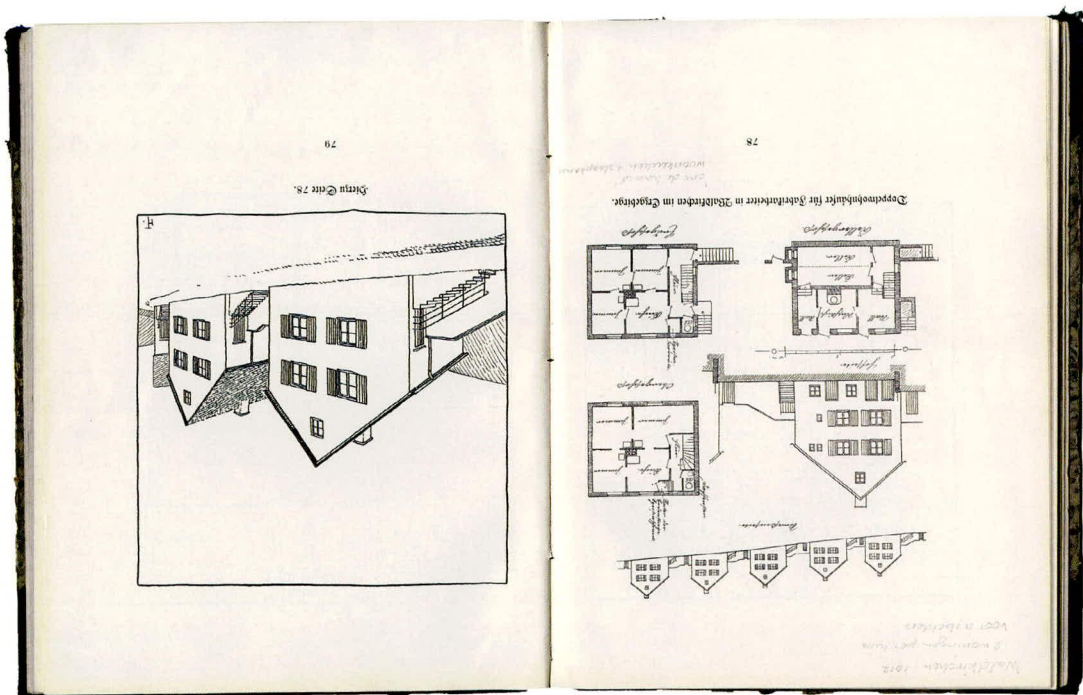
In 1914 kwam Rietveld intensiever in contact met het werk van filosofen. In Leiden gaf de charismatische filosoof en spiritist G.P.J. Bolland colleges over Nederlandse denkers als Spinoza, en buitenlandse, vooral Duitse filosofen als Hegel, Kant en Schopenhauer. In de vroege teksten van Rietveld duiken deze namen zo nu en dan op.⁵ Aspecten van enkele denkbeelden, zoals de visuele waarneming van Schopenhauer, de gerichtheid op bewustwording van Hegel en de zoektocht naar essentie en zuivering van Spinoza, werden centrale thema's in Rietvelds denken. Rietveld stond in zijn oriëntatie op Duitse theorieën overigens niet alleen. Theo van Doesburg bijvoorbeeld zou in 1919 een strenge scheiding aanbrengen tussen de elementaire uitdrukkingsmiddelen van de schilderkunst (kleur), beeldhouwkunst (plastiek) en architectuur (ruimte).⁶

Rietveld vertaalde dergelijke ideeën al in 1917 in de ontwerpen voor de lattenstoelen; dat was ook het jaar waarin hij zijn eigen meubelwerkplaats startte. Rietvelds eerste artikel, waarin hij de eigenschappen van een door hem ontworpen kinderstoel beschreef, was duidelijk gebaseerd op contemporaine filosofische en esthetische denkbeelden, maar Rietveld noemde zijn bronnen niet. Hij verantwoordde de functionele overwegingen als vanzelfsprekend; het zijn 'bekende eischen', zoals instelbaarheid van zitting, afwasbare materialen en sterkte van de constructie. De latten waaruit de constructie van de stoel is opgebouwd, grijpen niet op een afgeronde wijze in elkaar, maar kruisen elkaar en lopen na de verbinding nog een stuk door. Hierdoor wordt niet de nadruk gelegd op de stoel als afgerond object, maar op de latten van de stoel als deel van een groter geheel. Door het afzagen van de lat wordt de kopse kant zichtbaar gemaakt en denkt het brein de lat in gedachten door en wordt de nadruk gelegd op de ruimte buiten de stoel. Dat psychologische effect wordt geanalyseerd in de 'Gestaltwaarneming', die in het begin van de twintigste eeuw in Duitsland is ontwikkeld.

De toepassing van rechte latten heeft nog een tweede, meer praktische, achtergrond. Rietveld wijst in de tekst op de ontwikkeling van handwerk tot de fabrieksmatige productiewijze en op de invloed die dit heeft op de vormgeving en de stijl. De rechte latten en planken waaruit de stoel is opgebouwd, zijn geschikt voor machinale productie, die een verandering in de cultuur tot gevolg zal hebben. Daarom moet de vormgeving van de leefomgeving (meubel, interieur, gebouw) in overeenstemming met de industriële productiewijze worden gebracht. Dit leidt tot 'klare beelding van het ding zelf, zonder bijkomstigheden'.⁷ De terminologie komt overeen met het woordgebruik in *De Stijl*, waarin bijvoorbeeld Mondriaan zijn theorieën over het neoplasticisme had gepubliceerd.

Normaalwoningen

Tien jaar later begon Rietveld uitvoeriger over zijn denkbeelden en ontwerpen te schrijven. Twee artikelen met een meer uitgesproken theoretische



Presentatie van het ontwerp van
normaalwoningen in het artikel
G.Th. Rietveld, 'Nieuw, constructie
(schoonheid: kunst)', iio 1 (1927) 3, 90-91
H. Tessenow, Hausbau und dergleichen,
München ca. 1928 (eerste druk 1916)

⁸ Rietveld 1927 (a), 89-92.

⁹ Rietveld 1928, 89-92.

¹⁰ Rietveld 1927 (b), 46.

¹¹ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 9 februari 1927.

¹² In 1924 bijvoorbeeld besprak een recensent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* zijn meubelen uiterst kritisch. Huygen 2007, 283-285.

¹³ In 1928 wordt niet Rietveld maar C. van Eesteren lid van de redactie van *i10*.

¹⁴ Zie voor een bespreking en vertaling Mertins en Mallgrave 2000.

¹⁵ Voor een analyse van Behnes werk: Haag Bletter 1996, 62-64.

¹⁶ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, z.d. [ca. 1928].

¹⁷ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, z.d. [ca. 1927].

¹⁸ Zie de monografie over Tessenows werk: De Michelis 1991 en de kritische bespreking daarvan: Hofer 2005, 41-55.

¹⁹ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 10 februari 1927.

signatuur publiceerde hij in 1927 en 1928 in *i10*. Het artikel met de titel 'Nut, constructie: (schoonheid: kunst)' was Rietvelds reactie op de stijl-discussie die in die tijd tot felle debatten leidde. Hervormingsbewegingen in Nederland en bijvoorbeeld in Duitsland, in kringen van de Deutsche Werkbund, worstelden ook met traditie en vernieuwing. In *i10* bespreekt Rietveld het stijlvragestuk aan de hand van opvattingen van de Nederlandse kunstenaars Piet Mondriaan en Theo van Doesburg en architect J.J.P. Oud. Van de schilders haalt hij opvattingen aan over verstrakking en purificatie van de vormgeving als tegenwicht voor het drukke stadsleven. Van Oud neemt hij over dat de eigentijdse cultuur uitgangspunt en voedingsbodem van architectuur moet zijn. Ruimteschepping is zijn doel en daaraan zijn de uiterlijke verschijning, constructieve overwegingen en doelmatige gebruiksmogelijkheden ondergeschikt. Hij benoemt dat doel, en het effect van de ruimte op de mens, als het 'zijn' wat hij toelicht met uitspraken van filosoof Gerard Bolland en de wijsgeer-dichter Rabindranath Tagore, in die tijd onder kunstenaars populaire denkers. Van de vroege teksten is dit de duidelijkste met directe verwijzingen naar zijn inspiratiebronnen. Rietveld geeft hiermee niet alleen blijk van belezenheid, maar ook van verwerking, omdat het artikel te interpreteren is als een indirecte toelichting op zijn ontwerp voor normaalwoningen.⁸

In het artikel getiteld 'Inzicht' (1928) concentreerde hij zich nog meer op zijn stellingname, waar hij in het eerste *i10*-artikel door verwijzingen naar de opvattingen van anderen nog omheen draaide. Deze tekst leunt zwaar op constatering over de werking van visuele zintuigen van bijvoorbeeld Schopenhauer, zonder dat Rietveld deze Duitse filosoof met name noemt. Rietveld stelde dat alles wat we ervaren berust op onze zintuigen. Hij brengt een strenge scheiding aan tussen het ervaren van kleur, plastic en ruimte. Die ervaringen kunnen troebel zijn, zoals in drukke ruimten, en de indrukken zijn dan vol van overvloedigheden. De zakelijke architectuur echter, is niet belast met die overvloedigheden. Integendeel. Daarin is het leven vereenvoudigd en de ruimte ervaren we directer. Door die directe ervaring van de realiteit leeft de mens bewuster en daardoor groeit hij als mens. Elke vorm van overdreven technische vormgeving of kleur leidt af van dat doel. Bovendien hoeven woningen volgens Rietveld niet groot te zijn om goed te functioneren. Ze kunnen zelfs kleiner worden. Vanuit deze overtuiging zoekt hij naar een nieuwe typologie van de middenstandswoning. Impliciet zet Rietveld zich ook af tegen de bezittende klasse in hun ruime en druk gemeubileerde en ingerichte woningen. Die overdaad is juist een teken van geestelijke armoede.⁹

Afkeer van propaganda

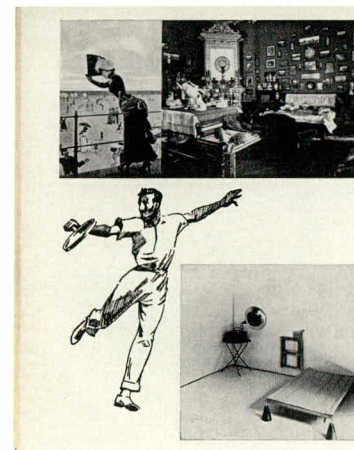
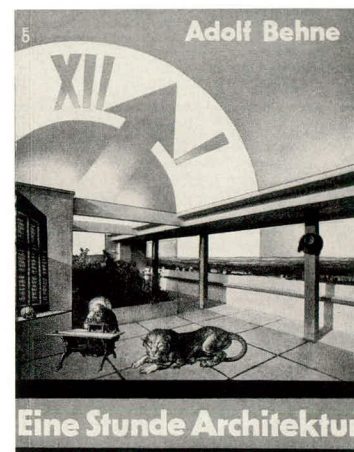
Waarom was Rietveld nu wel bereid om in *i10* te publiceren? Al in 1926 was hij, door de redacteur voor de architectuur, Oud, gevraagd over zijn ontwerpen te schrijven in het nieuwe, door Arthur Lehning opgerichte tijdschrift. Hij bleef het overbodig vinden om verantwoording af te leggen over eigen werk, zoals blijkt uit het begin van het eerste artikel in *i10* en in een korte tekst in *De Stijl* datzelfde jaar.¹⁰ Een kunstwerk moet ook zonder uitleg kunnen functioneren. Sterker nog, het is alleen maar een kunstwerk als het zelf die plek kan veroveren; als het een bewustzijnsverandering teweegbrengt.

Aan Oud schreef hij dat zijn artikelen feitelijk reacties zijn op meningen van anderen: 'Maar ik lees niet alles en kan dan ook eigenlijk niet schrijven. Ik weet ook heel goed, met schrijven kom je er niet, en het geschrevene wordt pas iets en zegt pas iets, als je het verwerkt tot wat wij een kunstwerk noemen. Maar je doet het omdat je toch niet alles goed kunt vinden.'¹¹ In de laatste zin lijkt hij op kritische besprekingen van zijn werk te doelen. Zo was in 1924 een uiterst negatieve bespreking verschenen, waarin de recensent erop wees dat kinderen zich gemakkelijk zouden bezeren aan de uitstekende stukken hout van de kinderstoel.¹²

Uit correspondentie blijkt dat Oud Rietveld niet alleen motiveerde de pen ter hand te nemen, maar dat hij tevens boeken naar hem stuurde en om een reactie vroeg. Zo kreeg Rietveld Ouds Bauhausboek, *Holländische Architektur* (1926), waarin een groot aantal van de architectuurprojecten van Rietveld is opgenomen. Ook wisselden ze ideeën uit over publicaties van architect Heinrich Tessenow en historicus Adolf Behne. Wellicht had Oud in zijn achterhoofd dat Rietveld hierover besprekingen zou kunnen schrijven voor *i10*, maar zover kwam het niet.¹³ Wel formuleerde Rietveld in zijn brieven aan Oud zijn mening over deze publicaties. Rietveld schreef liever projecten te bezoeken en die tot in detail te analyseren, zoals Ouds tuindorp Oud-Mathenesse in Rotterdam (1924), dan reclame te maken. Hij was afkerig van propaganda. De publicatie van de Duitse architect Walter Curt Behrendt *Der Sieg des neuen Baustils* (1927) wees hij daarom fel af.¹⁴ Dit komt nog beter naar voren in zijn reactie op het boek *Eine Stunde Architektur* (1928) van Behne, waar hij geen goed woord voor overhad.¹⁵ Hij vond de bewuste propaganda en de collages die beweringen van Behne beeldend ondersteunen 'niet zonder geestigheid, echter zonder respect, noch voor 't nieuwe, noch voor 't oude. (...) Dit boek van A. Behne lijkt me geforceerd modern. Zakelijkheid en doel en dan schelden op dingen waarvan hij het doel niet ziet.'¹⁶

Voor het werk van Tessenow had hij grote bewondering, omdat het volgens hem blijk gaf van een zorgvuldige, onderzoekende houding. Rietveld kreeg een van Tessenows recente publicaties over woningbouw in handen, zoals *Hausbau und dergleichen* (1916) of *Handwerk und Kleinstadt* (1919), welke is niet duidelijk. In een ongedateerde brief aan Oud schreef Rietveld bewonderend: 'Ik heb het boek van Tessenow gekocht en vind dat heel erg mooi. Men moest meer zoo als hij rustig overwegen in plaats van zoo in de eerste plaats modern te willen zijn.'¹⁷ Tessenow analyseerde in zijn boeken in tekst en beeld verschillende aspecten van woningtypen. Dat leidde tot ontwerpen waarbij regionale verschillen of kenmerken, arche-typische vormen en doelmatigheidsoverwegingen tot een eenheid worden gesmeed.¹⁸

Uit de ontwerpen die Rietveld bij zijn artikelen toonde, blijkt dat hij regionale kenmerken juist veralgemeniseerde. Hij zocht naar een vrijere levenswijze, waarin individuele differentiatie of specifieke, regionale vormen niet meer werden toegepast. Integendeel, terwijl Tessenow zich voor kozijnvormen bijvoorbeeld liet inspireren door regionale profielen, paste Rietveld in zijn gevelontwerp voor de 'normaalwoningen' een ventilatiesleuf bij de badkamer toe die zo ongewoon was, en zo abstract werkte in het beeld van de gevel, dat Oud voor een raadsel stond en moest vragen wat het was.¹⁹

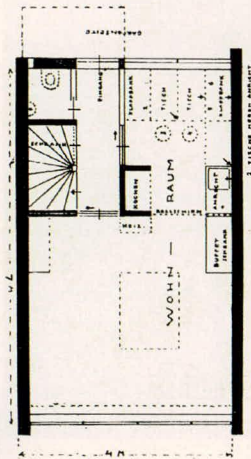
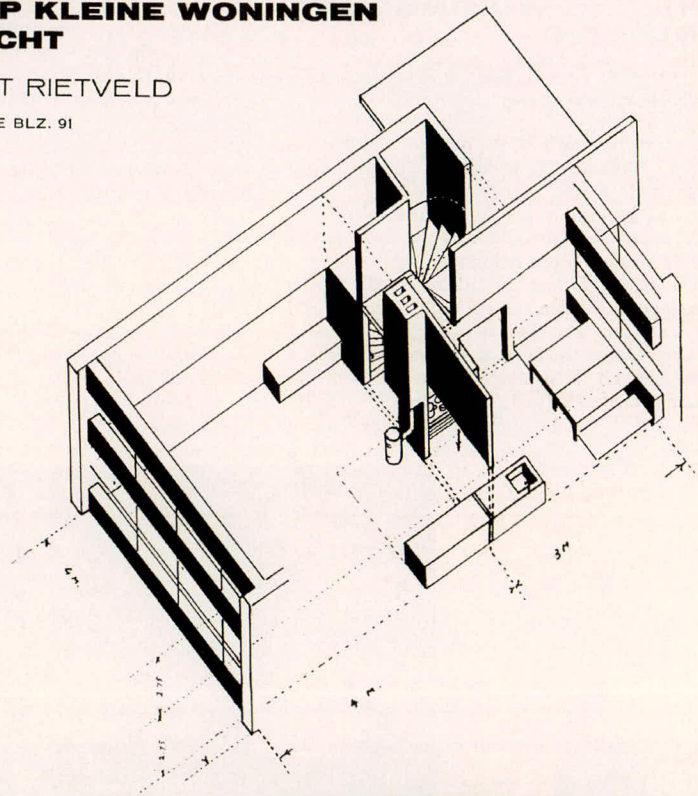


A. Behne, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928

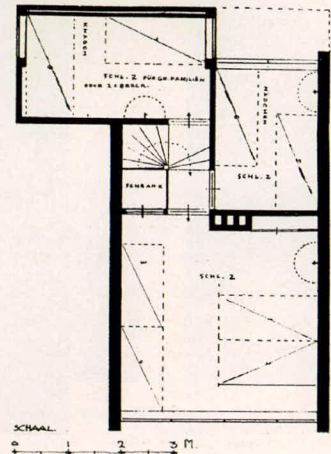
A. Behne, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928, 38
Collage door Max Fischer

i 10
ONTWERP KLEINE WONINGEN
TE UTRECHT

ARCHITECT RIETVELD
OMSCHRIJVING ZIE BLZ. 91



LINKS:
BEGANE GROND
RECHTS:
VERDIEPING



92

SCHAAL
0 1 2 3 M.

Toch is ook bij Rietveld de scheidslijn tussen reclame en voorlichting in veel opzichten moeilijk objectief te trekken. Eind jaren twintig werd hij redacteur van het verenigingsorgaan van de Vereniging Nederland-Nieuw Rusland en was hij tweede gedelegeerde van de CIAM. In 1930 richtte hij zelfs met anderen een tijdschrift op: *periodiek in briefvorm*. Qua beeldende kracht lijkt dit blad in geen enkel opzicht op *i10* of op Tessenows zorgvuldige tekeningen. Integendeel: het is vormgegeven als een krant met ingezonden brieven. In het oprichtingsdocument en het redactionele voorwoord riep hij anderen op hun ideeën op papier te zetten. 'Dit kleine periodiek in briefvorm erkent geen enkele vooropgezette mening. Het wordt een vrije tribune voor elke levende idee, of het verdwijnt direct na de eerste poging. Die vrijheid geldt evengoed voor de critiek.'²⁰

Rietveld had een breed cultureel netwerk voor ogen, variërend van literatuur en godsdienst tot kunst. Hij wilde een cultureel debat, door lezen, nadenken en schrijven, met mentale groei als doel. Erg succesvol was het blad echter niet, de deelname was matig. Ondanks een herhaalde oproep van Rietveld verschenen er maar zes afleveringen en het blad stierf na ongeveer een jaar een stille dood.

De enquête naar woonwensen

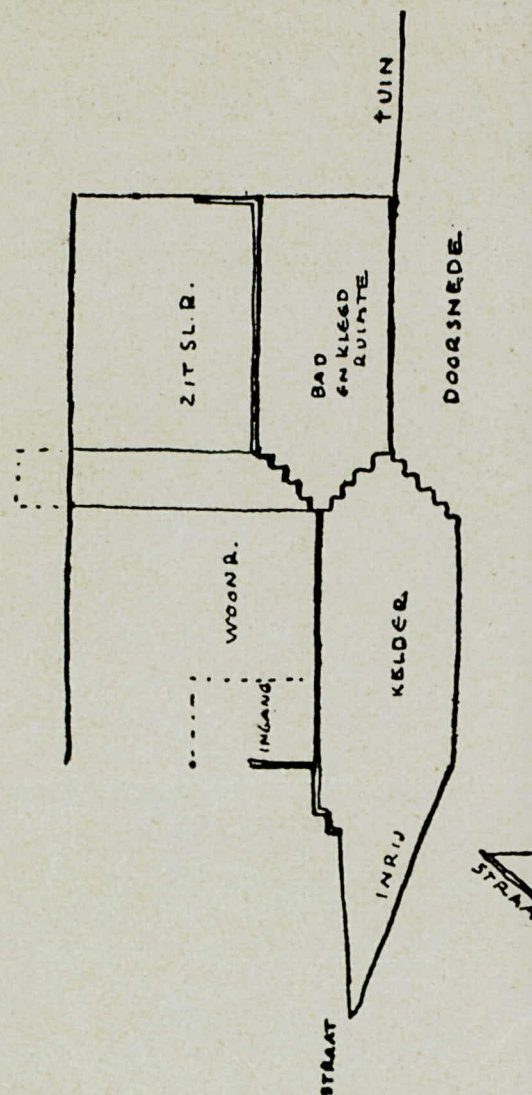
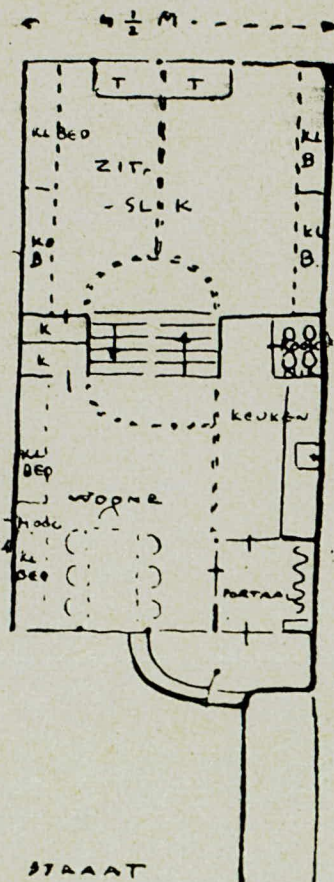
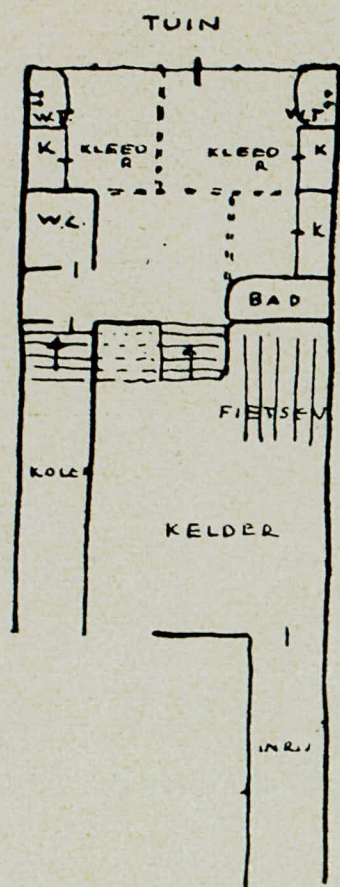
Rietveld gebruikte de media niet alleen om aan te zetten tot gedachte-uitwisseling, of om anderen te stimuleren hun denkbeelden op papier te zetten zoals in *periodiek in briefvorm*, hij zag in zijn bijdrage aan tijdschriften tevens een mogelijkheid om zelf onderzoek te doen. Hij wilde samen met binnenhuisarchitect Truus Schröder – met wie hij geregeld samenwerkte aan projecten – in *i10* een enquête naar woonwensen houden. Hij dacht op deze wijze niet tot enkele typen voor bijvoorbeeld gezinsgrootte en woonwijze te komen, maar hoopte dat dit zou leiden tot algemene, universeel bruikbare plattegronden. Aan Oud gaf hij een toelichting op zijn idee: 'Zouden we in *i10* (...) eens eenige vragen kunnen stellen omtrent woning-eisen voor allerlei soort mensen om te komen tot een program voor een woningtype dat we nodig hebben. (...) De mensen moeten onbegrensd hun eisen stellen maar daarbij weten, dat als ze teveel vragen, ze dat wat het voornaamste is meer of minder ontgaat.'²¹ Dat voornaamste was de werking van de ruimte, die nauw samenhang met de wijze van bewoning. Rietveld zocht naar een lossere groepering van functies en een vrijere manier van leven dan in Nederland in die tijd gebruikelijk was. Dat is al te zien in de plattegrond van de woning voor mevrouw Schröder waar, door middel van schuifwanden, flexibel gebruik van kamers door moeder en kinderen mogelijk is. Hij paste de schuifwanden eveneens toe in de plattegronden voor gestandaardiseerde, genormaliseerde middenstandswoningen. Deze opvatting stond haaks op de bestaande praktijk, maar ook op de richting waarin de meeste volkshuisvesters en architecten dachten.

De werkwijze van het woonwensenonderzoek was grotendeels geïnspireerd op de inbreng van de verenigingen van huisvrouwen ten behoeve van de rationalisering van het huishouden. In Duitsland leidde dat tot de strenge rationalisering, zoals de strokenbouw en de woning voor het *Existenzminimum*. Het meest duidelijk krijgt het vorm in de 'Frankfurter Küche', waarin het ontwerp van de keuken is afgestemd op een volstrekt zakelijke analyse van het gebruik van de keuken.²² Oud zou voor zijn

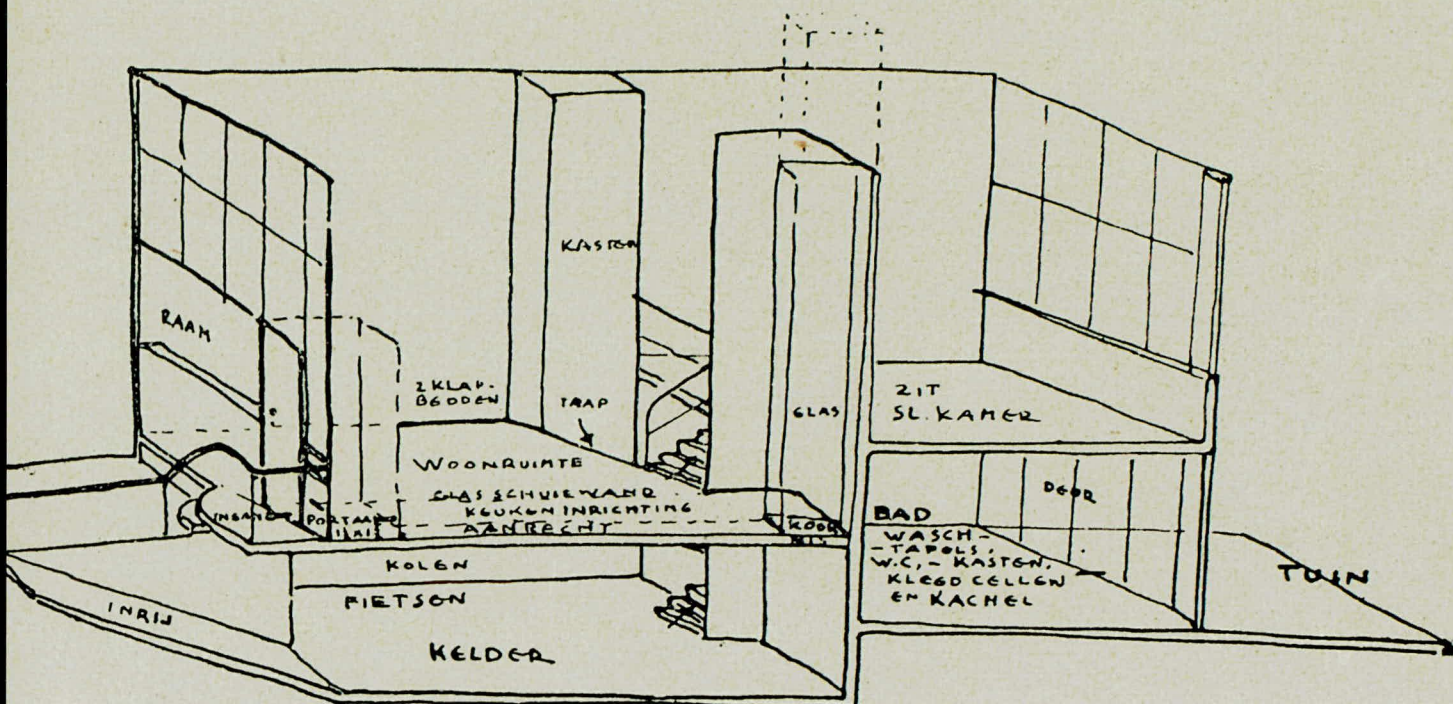
²⁰ Rietveld, 'periodiek in briefvorm' (inleiding in proefnummer, juni 1931), in: Van Beusekom 1991, 33-52.

²¹ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 10 februari 1927.

²² Zie voor de discussie over de keuken en de inbreng van huisvrouwen Bullock 1984.



IDEE VOOR EENVOUDIGE WONING



G.Th. Rietveld, 'Idee voor eenvoudige woning', *periodiek in briefvorm* (juli/augustus 1931), 1

²³ In 1926 publiceerde Erna Meyer *Der neue Haushalt*. Zij schrijft hierin lovend over het Schröderhuis, omdat de grote glasvlakken gemakkelijk zijn schoon te houden. Zie Küper en Van Zijl 1988, 19.

²⁴ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, z.d. [ca. 1927].

²⁵ Rietveld 1930 (a), 244.

²⁶ Rietveld 1930 (b), 316-318.

²⁷ Rietveld 1932, 27. *De Vrije Bladen* was een onafhankelijk maandschrift voor kunst en letteren. De meeste lezers ervan zullen wel bekend zijn geweest met het begrip Nieuwe Zakelijkheid in de literatuur, maar niet in de architectuur. Zoals in die tijd onder modernistische architecten gebruikelijk was, stelde Rietveld de nieuw zakelijke architectuur voor als een breuk met het verleden, waarbij de abstracte kunst had afgerekend met de stijllimitaties.

modelwoningbouw op de Werkbundtentoonstelling in Stuttgart (1927) zo'n gerationaliseerde keuken ontwerpen en daarbij de hulp krijgen van een van de specialisten op het gebied van vooruitstrevend huishouden, Erna Meyer. ²³

Rietveld zag niets in deze streng doorgevoerde functiescheiding van de 'Kochküche'. Integendeel, hij was juist voorstander van de 'Wohnküche'; in Nederland wel 'Brabantse leefkeuken' genoemd, waarin eten bereiden, gezamenlijk eten en wonen meer een, ook ruimtelijk, geheel vormen. In 1928 beeldde hij in *i10* een plattegrond af waarop twee tafels in de keuken verplaatsbaar waren gedacht. Tijdens het koken worden ze bij het aanrecht geschoven en zijn ze als werkblad te gebruiken. Tijdens het eten dienen ze als eettafel. Na het eten worden ze bij de woonruimte getrokken voor divers gebruik. Met zijn voorkeur voor de woonkeuken, die in Nederland en Duitsland door diverse (moderne) architecten werd afgewezen, stelde Rietveld een levendig woongenot boven dor rationalisme.

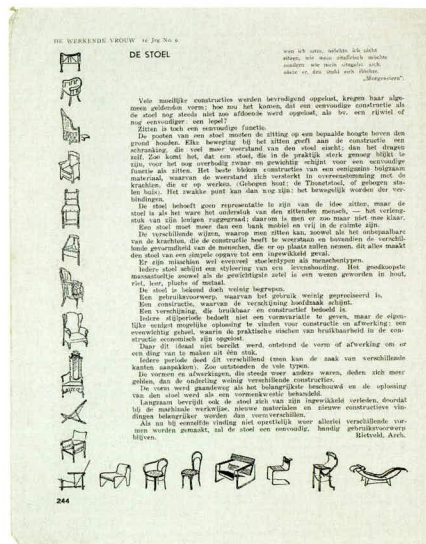
Nieuwe eenvoud

Het woningtypenonderzoek zou niet in *i10* verschijnen, want tot daadwerkelijke uitvoering van Rietvelds enquête kwam het niet. In een ongedateerde brief aan Oud (eind 1927) gaf Rietveld aan dat hij geen individuele woonwensen meer wilde vervullen, maar op zoek was naar universele behoeften. ²⁴

In daaropvolgende artikelen, die in 1930 verschenen, ging Rietveld verder in op zijn ideeën over woningtypen. Hij publiceerde deze teksten in het tijdschrift *De werkende vrouw*, dat zich inzette voor vrouwenemancipatie. In een eerste artikel legde hij de invloed van de machine op de vormgeving van het interieur en de woning uit. Hij stelde dat voor de juiste vormgeving van de stoel moet worden afgerekend met het verleden en verwachtte dat door 'nieuwe machinale werkwijze, nieuwe materialen en nieuwe constructieve vindingen' een stoel zou ontstaan die een soort vanzelfsprekendheid zou bezitten, zo vanzelfsprekend als bijvoorbeeld een lepel. Een functionele vorm moest het zijn, losgekomen van 'het ingewikkelde verleden' met allerlei vormverscheidenheid. ²⁵

De zoektocht naar een 'algemeen geldende vorm' stond ook centraal in het volgende artikel in *De werkende vrouw*. Rietveld vond dat door commercieel werkende aannemers in de woningbouw wel de noodzakelijke normalisering was opgetreden, maar dat dat tot een schraalheid had geleid, waarbij de behoefte aan bezonning, comfort en efficiency nauwelijks werd vervuld. Rietveld werkte vanuit een andere invalshoek. Volgens hem hadden bewoners in de drukke wereld behoefte aan een rustige woonomgeving. Voor dat emotioneel welbevinden wilde hij de woning vereenvoudigen; hij noemde dit een 'nieuwe eenvoud'. ²⁶

Twee jaar later, in het uitgebreide artikel 'Nieuwe Zakelijkheid in Nederlandse architectuur' (1932), formuleerde Rietveld voor een algemeen publiek zijn visie op de vernieuwingsbeweging in de architectuur. Bijzonder is de invloed die hij toekende aan dada, een stroming die volgens hem veel meer dan contemporaine bewegingen de weg effende voor de moderne vormen. Aan het slot van het artikel houdt hij een pleidooi voor flexibel gebruik dat op dada was geïnspireerd: 'Daar we in onze beste momenten beter op een tafel zitten, dan op een stoel of in 't geheel geen huis, tafel of stoel nodig hebben, zal het huis voor de toekomst (dit is het huis voor de nieuwe generatie) niet geheel het nu nog heersende begrip "wonen" mogen en kunnen bevredigen.' ²⁷



De werkende vrouw, 1 (1930) 9

G.Th. Rietveld, 'De stoel', *De werkende vrouw*, 1 (1930) 9, 244

28 Zie bijvoorbeeld F. Bollerey, 'Innovation or "Nothing new under the sun"', in: Henket en Heynen 2002, 276-289.

29 In een ongepubliceerde tekst over woningbouw (1940) omschreef hij het als 'een kook- en eetgelegenheden waar koken en eten een Breugels vermaak is'. G.Th. Rietveld, 'Woningbouw', ongepubliceerd [1940]. Citaat afkomstig uit Küper en Van Zijl 1988, 67-68.

30 In december 1930 gaf Rietveld een lezing voor de bouwkundige afdeling van het Civiel en Bouwkundig Studenten-geselschap 'Praktische Studie' in het kader van een 'Internationale leergang voor nieuwe architectuur': Rietveld 1930 (c), 507; in mei 1931 hield hij de openingstoespraak bij de tentoonstelling 'van werken uitgevoerd door Utrechtsche jongeren': 'Openingsrede van den heer Rietveld', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* vrijdag 8 mei 1931 (RSA).

Overzien we Rietvelds vroege theorievorming, dan blijkt dat zijn gedachtegoed is gebaseerd op theorieën over esthetiek, waarneming en filosofie die al ruim voor 1920 waren ontwikkeld.²⁸ Hij was zich heel goed bewust van de stappen die hij zette in de voetsporen van die traditie, maar ook van de gedachte dat met de ontwerptradities moest worden gebroken.²⁹ Door het oproepen van psychologische effecten bij zijn nieuwe, liefst industrieel te vervaardigen producten, wilde hij de negatieve effecten die ook aan massaproductie kleven, opheffen. Zijn 'normaalwoningen' zijn dan ook geen reducties van vertrouwde ruimten tot een minimum, maar producten van een zoeken naar een bewuster leven door nieuwe ruimtelijkheid. Omdat hij ervoer dat het draagvlak daarvoor niet vanzelfsprekend was, ging hij schrijven, voorlichten en lezingen houden. Dat deed hij voor een vakpubliek, maar minstens zo belangrijk vond hij het om in tijdschriften als *i10*, *De werkende vrouw* en *De Vrije Bladen* een bredere achterban te zoeken. Zo hoopte hij dat architectuur voor meer mensen een middel tot geestelijke groei kon zijn.³⁰ ♦

Begeer, Cornelis L.J.
51, 53, 56

bioscoop Vreeburg
60, 61

Bergeijk
72, 84, 88, 90, 91

Erasmuslaan, Utrecht
29, 54, 57, 67, 70, 78, 79

Witteveen, W.G.
53-55

Sociale context: opdrachten en opdrachtgevers

Schelling, H.G.J.

51, 52, 53, 54, 56, 63

Schröder-Schröder, Truus

33, 43, 51, 54, 56, 60, 63, 66,
67, 72, 77

Utrechtsche Kunstkring

53, 57, 60, 63

Radermacher Schorer, M.R.

56, 60, 62, 63

Roman Koot

**Rietvelds
netwerk
in Utrecht**

Op 5 juli 1963 ontving Gerrit Rietveld de stadsmedaille in zilver van de stad Utrecht. Deze onderscheiding, een jaar voor zijn dood, betekende een verbazend late erkenning van zijn belang voor de stad. Rietveld leefde en werkte zijn gehele leven in Utrecht en drukte niet alleen met zijn architectuur maar ook door zijn actieve bemoeienis met het stedelijke kunstleven een duidelijk stempel op de ontwikkeling en het imago van de stad. Pas in de jaren vijftig, toen het belang van Rietveld als architect en vormgever landelijk was erkend, kreeg hij van de gemeente enkele grotere opdrachten en werd hij gevraagd voor uiteenlopende Utrechtse kunstcommissies.¹ Toch bleven het vooral particulieren en een enkel bouwbedrijf die Rietveld de gelegenheid gaven zijn ideeën uit te voeren.²

Al in de eerste decennia van Rietvelds kunstenaarschap was zijn carrière ten nauwste verbonden met de stad. De meeste kopers en opdrachtgevers kwamen uit Utrecht of hadden (familie)banden met de stad en zelf had hij er sterk gewortelde persoonlijke en professionele contacten. In de belangrijkste lokale organisaties op het gebied van moderne kunst speelde hij in deze periode een actieve rol als lid of bestuurder.

De eerste opdrachtgevers

Rietvelds kopers en opdrachtgevers waren aanvankelijk merendeels afkomstig uit de maatschappelijke en culturele bovenlaag van Utrecht of behoorden tot zijn vrienden- en kennissenkring of die van Truus Schröder-Schräder. Zij stonden open voor vernieuwende ontwikkelingen in cultuur en maatschappij en wilden daar zelf een bijdrage aan leveren. Een aantal van hen werkte bij de universiteit of de spoorwegen, opvallend is het grote aantal artsen. Velen van hen waren, net als Rietveld zelf, aangesloten bij de vereniging Voor de Kunst. Behalve deze vooruitstrevende burgers waren het vooral collega-kunstenaars, architecten en vormgevers die zijn meubels kochten en voor wie hij vooral na de Tweede Wereldoorlog woningen ontwierp. Voor Rietveld betekenden deze contacten en opdrachten brood op de plank, maar ze gaven hem ook de gelegenheid om te experimenteren.

De eerste die Rietveld ondersteunde, was Carel Begeer. Rietveld werkte van 1904 tot 1913 met tussenpozen als tekenaar en modelleur in diens edelsmederij. Carel J.A. Begeer (1883-1956) was ontwerper van zilveren sier- en gebruiksvoorwerpen en tevens, van 1910 tot zijn dood, directeur van Koninklijke Van Kempen & Begeer, het belangrijkste Nederlandse bedrijf op het gebied van edelmetaal. Voor de beginnende ontwerper, die zijn vaders werkplaats juist ontgroeid was en vers van de Kunstnijverheidsschool kwam, was de periode bij Begeer van groot belang. 'Ik heb uw invloed, die voor mij zo verruimend was nooit vergeten', schreef hij in 1954, twee jaar voor de dood van Begeer.³ Begeer bezorgde Rietveld ook opdrachten van derden⁴ en heeft hem waarschijnlijk gestimuleerd zich aan te sluiten bij het Genootschap Kunstliefde.⁵ Ook Carels halfbroer, Cornelis L.J. Begeer (1869-1948), bezorgde Rietveld enkele belangrijke opdrachten, zoals de verbouwingen van de winkelpui van zijn juwelierswinkel aan het Oudkerkhof in Utrecht in 1919 en van het gebouw van de Goud en Zilvermiddelen Compagnie in Amsterdam in 1921. Het waren Rietvelds eerste architectuuropdrachten.⁶

Architect Schelling was ook een vroege en belangrijke opdrachtgever en jarenlange vriend van Rietveld. H.G.J. Schelling (1888-1978) was



Kunstbeschouwing Genootschap Kunstliefde en ballotage nieuwe leden, onder wie 'G.Th. Rietveld, tekenaar', 26 oktober 1909 CMU, Utrecht

¹ Rietvelds belangrijkste opdracht was de inrichting van de wijk en de bouw van enkele honderden eengezins- en etagewoningen in de wijken Hoograven en Tolsteeg in de jaren 1954-1958. Een deel van de uitgestrekte wijk is in de periode 2005 tot 2009 gerenoveerd. Zie Edens 2009. Hij was in deze periode lid van het Comité tot oprichting van een monument voor de gevallen in het verzet van de stad Utrecht (1948), de Utrechtse Schoonheidscommissie (1948-1958), de Museumcommissie van de Gemeente Utrecht (1956-1957) en de Adviescommissie voor Beeldende Kunst en Kunstnijverheid (1960).

² Zie voor een overzicht van alle gebouwen in Utrecht: Van Zijl 2001.

³ Archief Begeer (dit archief maakt onderdeel uit van het nog niet geïnventariseerde archief van Van Kempen & Begeer, beheerd door het RKD in Den Haag), brief Rietveld aan Carel Begeer, 15 juli 1954. Hier geciteerd uit Bless 1982, 258, noot 5.

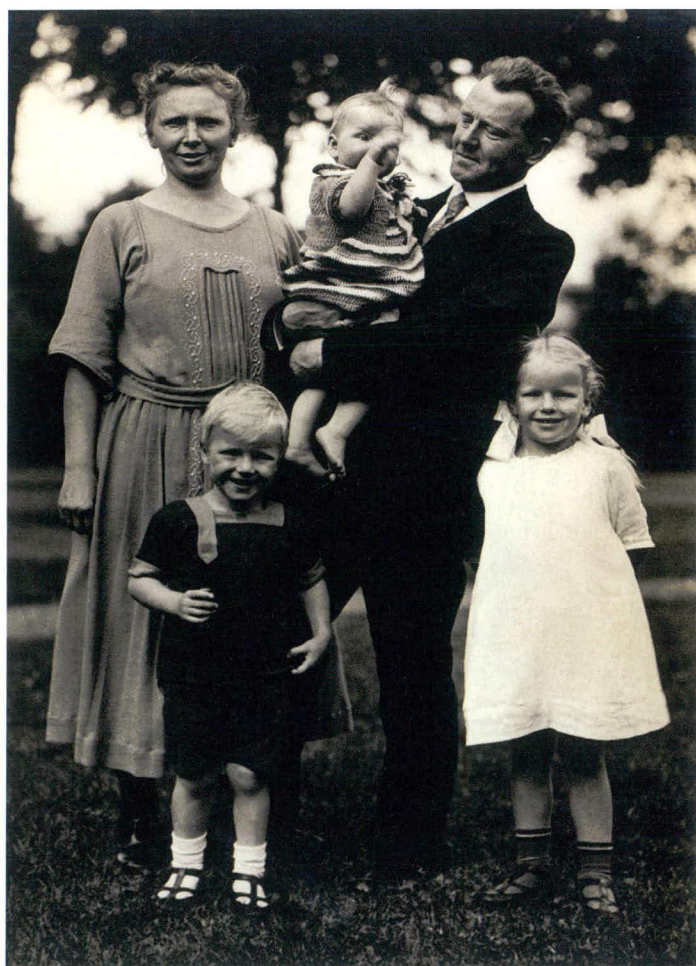
⁴ Via Begeer kreeg Rietveld in 1909 de opdracht voor het grafmonument voor E. Nijland, directeur van de Nederlands Hervormde Burgerschool in Utrecht, op de Eerste Algemene Begraafplaats Soestduinen. Zie Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 8.

⁵ Carel Begeer was van 1910 tot 1920 bestuurslid van Genootschap Kunstliefde en ook verder actief in de Utrechtse kunstwereld. In 1910 werd Rietveld toegelaten

H.G.J. Schelling, station Naarden-Bussum,
1925
prentbriefkaart
Het Utrechts Archief, collectie De Pater

Familie H.G.J. Schelling, juli 1923
Dochter Anne op de arm van Schelling
Erven Schelling

H.G.J. Schelling (ontwerp) en
G.Th. Rietveld (uitvoering), geboorte-
kaartje voor Anne Schelling, 1922
kleurenhoutsnede, 6,1 x 9,9 cm
Museum Meermanno Westreenianum,
Den Haag



ingenieur bij de Maatschappij tot Exploitatie van de Staatsspoorwegen en werd in 1942 hoofd van de architectuurafdeling van de Nederlandse Spoorwegen voor de Regio Noordoost. Samen met Sybold van Ravesteyn, die hoofd was voor de Regio Zuidwest, was Schelling verantwoordelijk voor de bouw van de stations in Nederland vlak voor en na de Tweede Wereldoorlog. Van zijn hand zijn onder meer het stationsgebouw van Naarden-Bussum (1925) en de stations Muiderpoort en Amstel (beide in 1939) in Amsterdam.

In 1916 ontwierp en fabriceerde Rietveld meubels ter gelegenheid van Schellings huwelijk. Over de wijze waarop de opdrachten tot stand zijn gekomen, is weinig met zekerheid bekend. Bij de wieg die Rietveld in 1918 maakte voor Schellings dochter Johanna Karin lijkt sprake van een nauwe samenwerking. Volgens de erven had Schelling veel invloed op het ontwerp, vooral wat betreft de keuze en de vorm van de spreuken van Rabindranath Tagore. In een recensie van Jan Engelman over de kunstnijverheidstentoonstelling van de Utrechtsche Kunstkring in april 1924, waar de wieg werd geëxposeerd, is zelfs sprake van 'de wieg van Ir. Schelling'.⁷

Bij andere ontwerpen lijkt Rietveld eerder uitvoerder en Schelling zelf de ontwerper. Dat geldt bijvoorbeeld voor een niet-gedateerd dennenhouten kastje⁸ en het geboortekaartje voor Anne Schelling uit 1922,⁹ en tevens voor het ex libris dat Rietveld rond 1920 maakte voor de kunstenaar J.H. Maronier, eveneens werkzaam bij de Nederlandse Spoorwegen.¹⁰ Verschillende ontwerpen voor ex libris en nieuwjaarskaarten laten zien dat Schelling bekwaam was in het grafische ambacht. Hij gold bovendien als autoriteit op het gebied van kleingrafiek en legde een grote verzameling aan.¹¹

Met ir. W.G. Witteveen (1891-1979), ook een collega van Schelling bij de Spoorwegen en later de stedenbouwkundige van Rotterdam, werkte Rietveld in deze periode op vergelijkbare wijze samen.¹² Het omslag van *Mededeelingen der Staatscommissie betreffende verkeers toestanden in en nabij Rotterdam* (1921) bevat een houtsnede naar ontwerp van de auteur W.G. Witteveen, gesneden door Rietveld. Uit hetzelfde jaar stamt het in stijl verwante geboortekaartje voor Hendrik Johannes Witteveen, dat op naam staat van Witteveen en dat mogelijk ook door Rietveld is uitgevoerd.¹³ Het kan geen toeval zijn dat Rietveld de hoge kinderstoel die hij in 1918 voor Schelling maakte, omstreeks 1923 opnieuw fabriceerde op verzoek van Witteveen, voor dezelfde Hendrik Johannes.¹⁴

Ook Van Ravesteyn liet in 1921 een ontwerp voor een stoel in Rietvelds werkplaats uitvoeren.¹⁵ De belangstelling van de spoorwegingenieurs voor Rietvelds werk is opvallend, maar is beperkt gebleven tot individuele contacten. Ze kenden elkaar uit de Utrechtse culturele wereld en via via. Tussen Rietveld en de spoorwegondernemingen zijn geen nadere contacten vastgesteld.

Met Schelling zou Rietveld goede contacten blijven onderhouden, zij het op afstand, zoals hij schrijft in een brief aan Schelling ter gelegenheid van diens zeventigste verjaardag: 'Je was eigenlijk m'n enige echte vriend beste Her en van mij uit blijft dit zo, hoewel we door omstandigheden wat uit elkaar groeiden. Ik hoop altijd me te blijven herinneren aan jullie enthousiaste en idealistische levenshouding die veel heeft bijgedragen tot m'n eigen inzichten.'¹⁶

als 'teekenaar'. Op de ledententoonstelling van Kunstliefde in het voorjaar van 1912 exposeerde hij vier schilderijen, waaronder een portret van Anthonie Begeer, de vader van zijn werkgever. Zie voor Begeer en zijn vooruitstrevende houding ten aanzien van de kunstnijverheid: Krekel-Aalberse 2001.

⁶ Voor de winkel van Cornelis Begeer maakte Rietveld ook traditionele meubelen, zie Vöge 1993, cat.nrs. 32-35. Voor de verbouwing van de winkel kreeg Rietveld in 1920 de bronzen penning van de Utrechtsche afdeling van Architectura et Amicitia. De Amsterdamse verbouwing was Rietvelds bijdrage aan de Stijl-tentoonstelling in Galerie L'Effort Moderne in Parijs in 1923. Zie ook de bijdrage van Marieke Kuipers in deze publicatie.

⁷ 'In de wieg van Ir. Schelling, die mooie partijen heeft, ontmoeten we De Bazel-reminiscenties. De uitvoering is wat gewichtig en zwaar, tegelijk erg precies.' Jan Engelman in *Het Centrum* 26 april 1924. Architect en vormgever K.P.C. de Bazel had in 1909 de wieg van prinses Juliana ontworpen.

⁸ Getoond op de overzichtstentoonstelling van Rietvelds werk in 1958, zie Bakema 1958, cat.nr. 14.

⁹ Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 64, als ontwerp Rietveld. In de collectie van Museum Meermanno is het geboortekaartje beschreven als 'ontwerp H.G.J. Schelling, houtsnede Rietveld'. Museum Meermanno volgt de toeschrijving gedaan door verzamelaar Eugène Strens, inv.nrs. 12969 en 12970.

¹⁰ In het Centraal Museum, ca. 1917-1920 gedateerd. Het houten stempel bevindt zich in de collectie van het Centraal Museum, zie Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 46. Dit ex libris (uit de collectie van Eugène Strens) is door Museum Meermanno beschreven als 'ontwerp H.G.J. Schelling, houtsnede arch. Rietveld Utrecht' (handschrift Strens) (inv.nr. 12956). Ook het exemplaar uit de collectie Schwencke, nu in Museum Meermanno, staat beschreven als ontwerp door Schelling en gedateerd 1922, inv.nr. 05563.

¹¹ Zijn collectie van ruim tienduizend ex libris, nieuwjaarswensen en boeken werd in 1978 door Museum Meermanno aangekocht.

¹² Zie voor Witteveen: Mens 2007.

¹³ Geboortekaartje collectie Museum Meermanno, inv.nr. 06908, afkomstig uit de verzameling van H.G.J. Schelling.

¹⁴ Voor de stoel voor Schelling, zie Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 34. De versie voor Witteveen kwam in 2008 in de openbaarheid en is nu in het bezit van het Centraal Museum Utrecht en het Stedelijk Museum Amsterdam. Zie Van Zijl en De Roode 2009, 26-29.

¹⁵ Een eikenhouten bureaustoel, zie Scharlemann en Koudijs 2005, 35.

¹⁶ RSA, brief Rietveld aan Schelling, 19 oktober 1958.

¹⁷ Waarom juist artsen Rietvelds meubelen kochten, is niet duidelijk. Overy suggereert dat Rietvelds meubelen dwingen tot een actieve (zit)houding, wat bevorderlijk is voor de fysieke en mentale gezondheid. Zie P. Overy, 'From icon to prototype', in: Vöge 1993, 17. Het modernistische adagium van 'licht, lucht en ruimte' moet beoefenaars in de medische sector ook hebben aangesproken.

¹⁸ De inrichting, met de eerste versie van de buizenlamp, is niet bewaard gebleven en alleen bekend van foto's; een massief houten bureau bevindt zich in het Gemeentemuseum in Den Haag. Küper en Van Zijl 1992, cat.nrs. 59-63.

¹⁹ Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 151.

²⁰ Gesigneerde en gedateerde schetsen in NAI, archief Rietveld, inv.nr. 472.

²¹ De dakconstructie vertoonde echter gebreken: in Utrecht kreeg de garage-woning de bijnaam 'het mandje' of 'zeefje'. Zie verder de bijdrage van Marieke Kuipers in deze publicatie.

²² Van Zijl en Mulder 2009.

²³ Truus' oudere zus An was gehuwd met de kinderarts Rein Harrenstein. Rietveld verbouwde in 1926 en 1931 de woonkamer en een aantal andere kamers in het huis aan de Weteringschans in Amsterdam. Het echtpaar had een uitgebreide vriendenkring van beeldend kunstenaars, waartoe onder anderen Jacob Bendien, Charley Toorop, Kurt Schwitters en Piet Mondriaan behoorden.

²⁴ Tijdens de Dada-tournee die Theo van Doesburg en Kurt Schwitters in 1923 door Nederland organiseerden, werd ook een besloten avond gehouden in Truus' kamer aan de Biltstraat. In het Schröderhuis waren internationale kunstenaars en architecten als El Lissitzky, Bruno Taut, Mart Stam, Theo van Doesburg en Kurt Schwitters te gast.

Een aanzienlijk deel van Rietvelds vroege kopers en opdrachtgevers bestond uit artsen en medisch specialisten, zoals huisarts A.M. Hartog uit Maarssen, die in 1922 zijn spreekkamer door Rietveld geheel nieuw liet inrichten.¹⁷ Rietveld, die Hartog mogelijk kende via Voor de Kunst, werkte daarbij samen met Willem van Leusden. Hartog gaf ze aanzienlijke vrijheid, waardoor de kamer een van Rietvelds opvallendste vroege interieurs is geworden.¹⁸

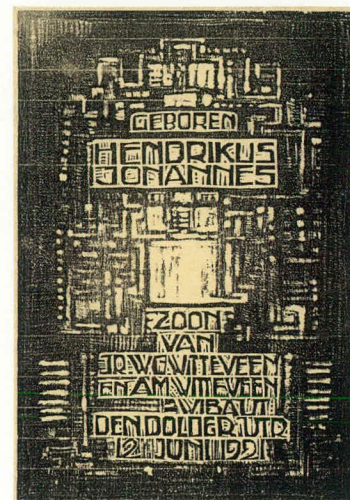
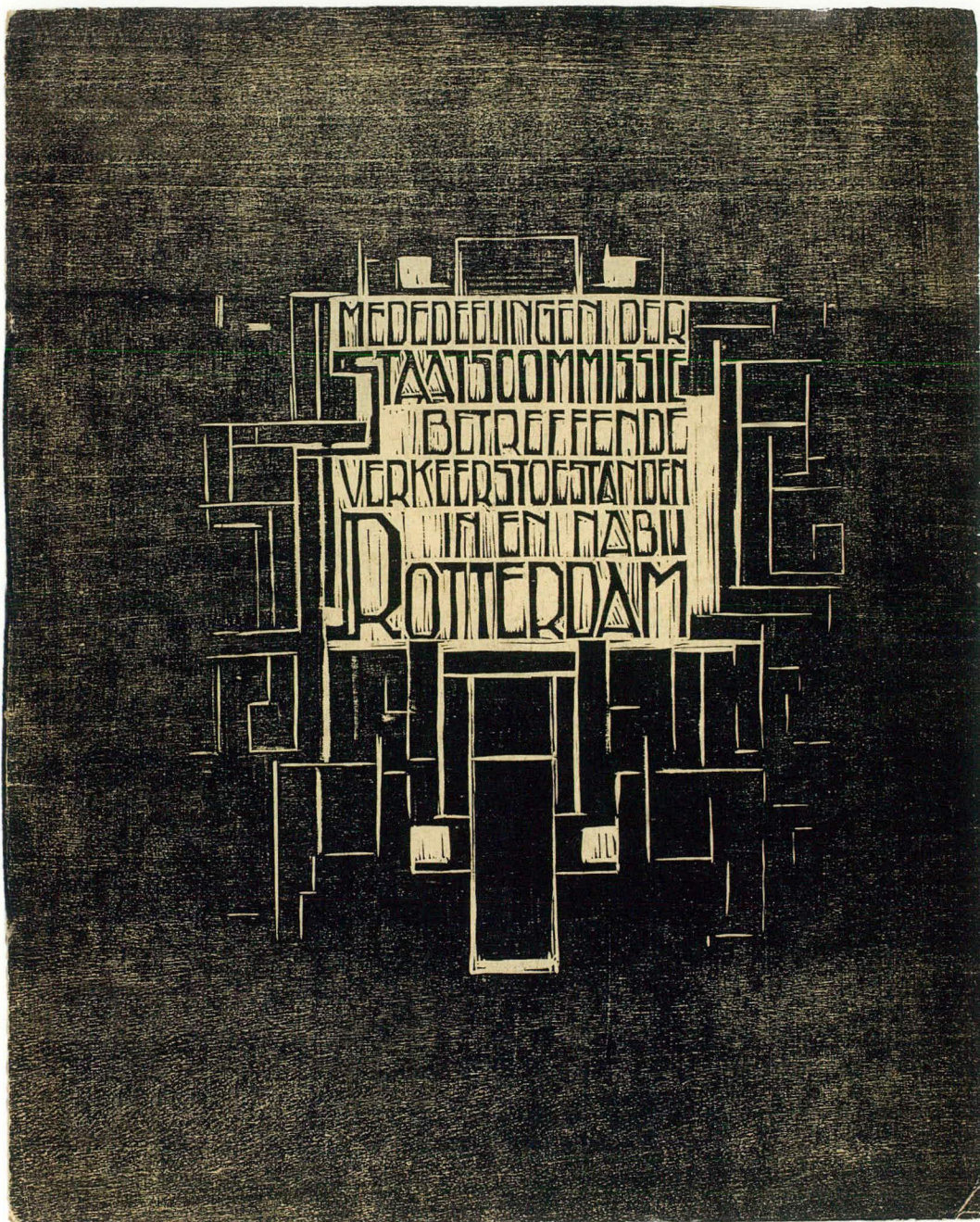
Het contact tussen Hartog en Rietveld kan ook tot stand zijn gekomen via de Utrechtse oogarts G. ten Doesschate (1885-1964), die al in het midden van de jaren tien een stimulerende rol in de Utrechtse kunstwereld speelde. Maronier, in zijn studententijd de buurman van Ten Doesschate, bracht hem met Rietveld in contact. In 1930 richtte Rietveld een grote kamer in aan de voorkant van het huis van Ten Doesschate aan de Catharijnesingel 53. Hij ontwierp een werktafel voor twee personen in de vorm van een groot vraagteken. Het interieur is verloren gegaan, maar een aantal meubelen, waaronder het bureau, is nog in bezit van de familie.¹⁹ Andere opdrachten betroffen onder meer een muziekschool met twee woningen in Zeist (1931-1932) en meubilair voor zoon Jurriaan.

Via Ten Doesschate kwam oogheekundige H.J.M. Weve (1888-1962), hoogleraar aan de Utrechtse universiteit, bij Rietveld terecht. Uit 1934 en 1935 stammen ontwerptekeningen voor diverse meubelen, waaronder een luxe variant van een zigzagstoel en een buisstoel, beide overtrokken met groen Marokkaans leer.²⁰ Een belangrijke opdracht kwam ten slotte van de arts en kunstverzamelaar H. van der Vuurst de Vries, voor wie Rietveld onder andere in 1927-1928 de garage verbouwde en een woning voor de chauffeur erboven realiseerde. Dit project was een van de eerste voorbeelden van toepassing van prefab elementen in de woningbouw en een stap in de richting van standaardisering.²¹

Betrokkenheid bij het Utrechtse kunstleven

Van bijzondere betekenis voor Rietveld was Truus Schröder-Schröder. Hij richtte in 1921 haar kamer in het huis aan de Biltstraat opnieuw in en, na de dood van haar man Frits Schröder (1923), gaf zij hem opdracht een nieuw woonhuis te ontwerpen. Dit Schröderhuis (1924) is in nauwe samenspraak tussen beiden tot stand gekomen.²² Voor de bouw van de woningen aan de Erasmuslaan (1931) nam zij het initiatief. Truus Schröder was een klankbord voor Rietveld, soms partner in het ontwerp-proces en na de dood van Rietvelds vrouw in 1957 ook levenspartner. Zij behoorde tot een geheel andere sociale klasse dan Rietveld en bracht hem in contact met opdrachtgevers en via haar zus An met artistieke kringen buiten Utrecht.²³ In moeilijke tijden steunde ze hem en zijn gezin ook financieel. Haar huis stond altijd open voor bevriende en verwante kunstenaars.²⁴

Voor al in de jaren twintig en dertig nam Rietveld actief deel aan het culturele leven in Utrecht. Hij kende er veel kunstenaars en bouwde er een groot netwerk op. In zijn werkplaats werd hij bezocht door kunstenaars als Willem van Leusden (1886-1974), beeldhouwer Jo Uiterwaal (1897-1972), schilder Douwe van der Zweep (1890-1975) en architecten als Van Ravesteyn, Schelling en Piet Elling (1897-1962).²⁵



W.G. Witteveen (ontwerp) en
G.Th. Rietveld (uitvoering),
geboortekaartje voor Hendrikus
Johannes Witteveen, 1921
houtsnede
Museum Meermanno
Westreenianum, Den Haag

W.G. Witteveen (ontwerp) en
G.Th. Rietveld (uitvoering), omslag
Mededeelingen der Staatscommissie
betreffende verkeerstoestanden in
en nabij Rotterdam, 1921
houtsnede
Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

²⁵ Piet Elling was in deze jaren beginnend kunstenaar en architect. Hij kocht in 1919 van Rietveld twee leunstoelen en een buffet, later gevolgd door nog enkele meubelen. Elling behoort met Schelling tot de vroegste kopers van Rietvelds werk. Zie *De Wagt* 2008, 40-42 en *passim*. Verschillende van Rietvelds kunstenaarsvrienden maakten in deze jaren Rietveld-achtige meubels.

²⁶ De collectie oude Utrechtse schilderijen van Kunstliefde vormde de basis voor de verzameling van het Centraal Museum Utrecht.

²⁷ De kunstenaars die ingrepen vormden samen een tekenclubje. Onder leiding van Willem van Leusden experimenteerden ze met het abstraheren van de menselijke figuur, waarbij deze werd teruggebracht tot de meest elementaire lijnen. Rietveld bezocht deze tekenclub waarschijnlijk af en toe. Zie hiervoor en voor een gedetailleerde beschrijving van de ontwikkelingen: R. Koot, 'De crisis van 1929-1930', in: *Van der Haar* e.a. 1997, 61-86, 94-95. Zie voor beeldmateriaal en anekdotes: Juffermans 1996, 49-66.

²⁸ In facsimile afgedrukt en voorzien van toelichting in: *Van Beusekom* 1991, 33-51. Zie ook de bijdrage van Dolf Broekhuizen in deze publicatie.

²⁹ Zoals de bestuursleden van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland A. Harrenstein, H. Wiessing, I.E. Prins-Willekes Macdonald en Victor E. van Vriesland en beeldend kunstenaars Peter Alma, Hildo Krop, Mark Kolthoff en Charley Toorop. Rietveld was juist in deze periode betrokken bij de politiek geëngageerde beweging, onder meer als bestuurslid van het genoemde Genootschap.

³⁰ In deze jaren is er geen tijdschrift voor het Nieuwe Bouwen.

³¹ Carel en Cornelis Begeer, Leo Brom, G. ten Doesschate, A.M. Hartog, Dora van Ravesteyn-Hintzen, M.R. Radermacher Schorer, Frits en Truus Schröder-Schräder, C.A. Verrijn Stuart, H. van der Vurst de Vries en H.J.M. Weve.

Genootschap Kunstliefde

Al in 1909 was Rietveld toegelaten als werkend lid van het Schilder- en Tekenkunstig Genootschap Kunstliefde, voor Utrechtse kunstenaars de belangrijkste instelling voor het exposeren en verkopen van hun kunstwerken. Althans, dat was zo vanaf het oprichtingsjaar 1807 tot begin jaren twintig van de twintigste eeuw, toen het bestuur er min of meer de brui aan gaf en het tentoonstellingsprogramma en de tekenbijeenkomsten werden stopgezet. De rijke kunstcollectie was al aan de gemeente verkocht.²⁶ Nadat Rietveld in 1912 vier schilderijen had getoond en vervolgens het schildersvak vaarwel had gezegd, bemoeide hij zich pas in 1929 opnieuw met het genootschap. In dat jaar greep een groep jongere kunstenaars in toen het bestuur Kunstliefde wilde opheffen. Verantwoordelijk voor de coup waren onder anderen edelsmid Leo Brom (1896-1965), Willem van Leusden, Douwe van der Zweep en Stef Uiterwaal (1889-1960) en zijn broer Jo. Op hun verzoek schreef Rietveld een notitie waarin Kunstliefde opnieuw als de centrale ontmoetingsplaats van het Utrechtse moderne kunstleven werd gepresenteerd, met een volwaardig tentoonstellingsbeleid en een eigen bibliotheek. Uiteindelijk kreeg de hervorming van Kunstliefde gestalte door toedoen van een nieuw bestuur, dat bestond uit onder meer jonkheer M.R. Radermacher Schorer (1888-1956), Sybold van Ravesteyn, Willem van Leusden en Cornelis Begeer. Rietveld nam van 1931 tot 1933 zitting in het bestuur.²⁷

Een van Rietvelds eerste initiatieven bij Kunstliefde was de uitgave van een curieus tijdschriftje zonder naam, kortweg aangeduid als 'periodiek in briefvorm'. Tussen juni 1931 en februari 1932 verschenen zes nummers, die slechts beperkt werden verspreid.²⁸ Niettemin verdient het blaadje aandacht, omdat het inzicht geeft in het Utrechtse en het landelijke netwerk van Rietveld. Het eerste nummer bevat een lijst van 135 namen van (potentiële) medewerkers en abonnees (een onderscheid werd niet gemaakt), vrijwel allemaal bekenden, collega-kunstenaars, kopers of opdrachtgevers van Rietveld. Uiteraard zijn Utrechtse goed vertegenwoordigd, in het bijzonder diegenen die bij de vernieuwing van Kunstliefde waren betrokken. Verschillende van Rietvelds opdrachtgevers bevinden zich op de lijst, zoals Cornelis Begeer, de Amsterdamse apotheker J.W. Birza, G. ten Doesschate, E.M. Fraenkel, leraar klassieke talen in Utrecht, A.M. Hartog, H.G.J. Schelling en plateelschilder Sam Schellink (1876-1958). Ook vrienden en bekenden uit het linkse politieke circuit en kunstenaars met een socialistische overtuiging vinden we terug op de lijst.²⁹ Architecten zijn eveneens goed vertegenwoordigd.³⁰

Voor de Kunst

Waarschijnlijk in 1918 werd Rietveld lid van de andere Utrechtse kunstenaarsvereniging, Voor de Kunst. Deze vereniging was in 1895 opgericht door kunstenaar Etha Fles, als alternatief voor het conservatieve Kunstliefde. Voor de Kunst had een actief tentoonstellingsprogramma, waarbij de nadruk lag op actuele kunst. Was Kunstliefde allereerst bedoeld voor kunstenaars, Voor de Kunst had uitsluitend kunstlievende leden. Dit waren veelal gegoede burgers, intellectuelen of ondernemers. Sommigen waren zowel lid van Voor de Kunst als van Kunstliefde. Onder hen vinden we verscheidene van Rietvelds opdrachtgevers.³¹

In de jaren twintig, toen Kunstliefde een sluimerend bestaan leidde, was Voor de Kunst volop actief met zes tot acht tentoonstellingen per jaar. Utrechtse kunst kwam zelden aan bod. In het voorjaar van 1931 echter organiseerde Voor de Kunst de 'Expositie van Utrechtsche Jongeren'. Deze tentoonstelling moest het nieuwe elan van de Utrechtse kunst uitdrukken, maar was vooral een bewijs van de vernieuwing van 'concurrent' Kunstliefde: acht van de dertien deelnemers behoorden tot de groep jongere kunstenaars die Kunstliefde een jaar eerder nieuw leven hadden ingeblazen, onder wie Rietveld.³² Rietveld ontwierp ook de uitnodiging. De kritieken waren gematigd positief of negatief, maar voor de architectuursectie was waardering: 'De architectuur daarentegen, de nieuwe architectuur der zakelijke doelmatigheid en der "vrije plastiek" vindt in Utrecht een bolwerk van betekenis', aldus de criticus van *De Maasbode*.³³ Het *Utrechtsch Dagblad* wijdde een apart artikel aan het werk van Rietveld, 'wiens naam tot in Japan met eere wordt genoemd'. Rietveld toonde onder andere een ontwerp voor vier woningen aan de Erasmuslaan, tegenover het Schröderhuis. Kort daarvoor had Bredero's Bouwbedrijf het project in uitvoering genomen, wat aan recensent Cor Schilp de bemerking ontlokte: '(...) het zal er toe bijdragen, dat de reserve die velen tegenover deze radicale bouwvernieuwing aan den dag leggen, verdwijnt'.³⁴ Voor Rietveld werd dit het eerste project buiten de particuliere opdrachtsfeer.

Rietveld was mogelijk ook betrokken bij een tentoonstelling van foto's en filmfoto's uit de Sovjet-Unie, die in 1931 bij Voor de Kunst was te zien.³⁵ Tot 1938 bleef hij bestuurslid. In dat jaar fuseerde Voor de Kunst om financiële redenen met de oude concurrent Kunstliefde en zette ze haar activiteiten voort als tentoonstellingscommissie binnen het genootschap.³⁶

Utrechtsche Kunstkring

De Utrechtsche Kunstkring, opgericht in 1922, organiseerde toneel- en muziekavonden, lezingen en af en toe tentoonstellingen. In 1923 was Rietveld betrokken bij het organiseren van een lezing voor de Kunstkring door Bruno Taut (1880-1938).³⁷ In 1924 was hij een van de deelnemers aan een tentoonstelling van kunstnijverheid. Op deze tentoonstelling, die de stand van zaken op het gebied van de moderne vormgeving in Nederland wilde tonen, kon het publiek ook kennismaken met de Nieuwe Zakelijkheid. Voor Utrecht was er veel nieuws te zien.³⁸ A.M. Hammacher, destijds recensent van het *Utrechtsch Dagblad*, brak een lans voor een 'in en met het leven organisch gegroeide nijverheidskunst', die afziet van 'grillige buitenissigheden en aardige vondsten'. Als voorbeelden noemde hij werk van Rietveld, Vilmos Huszár (1884-1960), Sybold van Ravesteyn en de Utrechtse kunstnijveraar Kees Kuiler (1890-1966).³⁹

In 1929 werd Rietveld lid van de tentoonstellingscommissie, die in datzelfde jaar de reizende tentoonstelling 'Neues Bauen' naar Utrecht haalde. Deze tentoonstelling, samengesteld door de Deutsche Werkbund, gaf in foto's een overzicht van de actuele zakelijke bouwkunst in Europa. Voor Utrecht werd de tentoonstelling aangevuld met Utrechtse voorbeelden van nieuw-zakelijke bouw- en interieurkunst van Rietveld, Van Ravesteyn, Kuiler, Willem Maas (1897-1950), J.I. Planjer (1891-1966), H.F. Mertens (1885-1960) en Piet Klaarhamer (1874-1954).⁴⁰ Deze tentoonstelling werd uitvoerig besproken in de pers, onder anderen door W. Jos. de Gruyter, de opvolger van Hammacher bij het *Utrechtsch Dagblad*.⁴¹

³² Tot deze groep behoorden verder Leo Brom, Willem van Leusden, Dick van Luijn, Sybold van Ravesteyn, Jo en Stef Uiterwaal en Douwe van der Zweep.

³³ Anoniem, 'Utrechtsche Jongeren', *De Maasbode* 2 mei 1931.

³⁴ [C.A.] S[chilp], 'Expositie Utrechtsche Jongeren. Het werk van Rietveld', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 30 april 1931.

³⁵ Deze tentoonstelling was georganiseerd door het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland en reisde vanaf mei 1931 door Nederland. In Utrecht waren de foto's opgenomen in een grotere tentoonstelling, die, in samenwerking met architectenvereniging Opbouw, was samengesteld door Paul Schuitema. Hij koos behalve foto's ook modern drukwerk van onder anderen hemzelf, G. Kiljan, Piet Zwart en Dick Elffers. Rietveld was in 1931 bestuurslid van zowel Genootschap Nederland-Nieuw Rusland als van Voor de Kunst.

³⁶ Rietveld zou zich in die periode vaker actief tonen bij Voor de Kunst; zo opende hij in 1933 de solotentoonstelling van Eva Besnyö. Zij was de schoondochter van Charley Toorop, tot wiens vriendenkring Rietveld ook behoorde.

³⁷ De lezing was getiteld 'Wollen und Wirken' (27 september 1923). Taut was in Nederland vanwege een aan hem gewijde tentoonstelling bij de Haagse Kunstkring. RSA, correspondentie tussen Sybold van Ravesteyn, toen waarschijnlijk lid van de tentoonstellingscommissie van de Utrechtsche Kunstkring, J.J.P. Oud en Rietveld.

³⁸ In een voorbespreking wordt opgemerkt '(...) dat deze tentoonstelling voor Utrecht een zeer merkwaardige uiting wordt, iets waarvan de Utrechtenaren tot dusver helaas gespeend bleven, en dat wij toch noodig hebben, willen we ons handhaven als centrum van cultuur en vooruitgang.' Anoniem, 'De tentoonstelling van den Kunstkring. Aan den vooravond van de opening', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 16 april 1924.

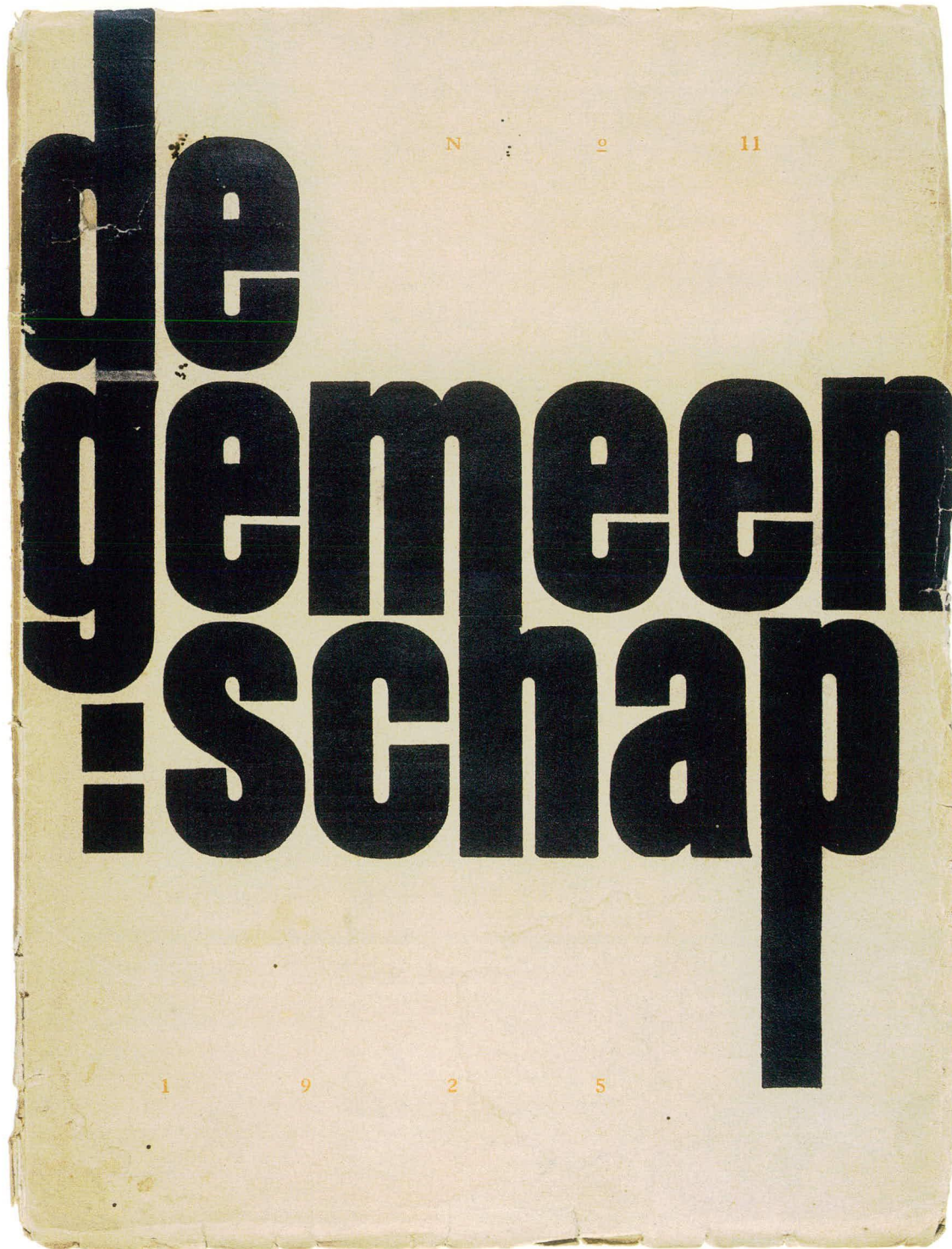
³⁹ Hammacher, 'De tentoonstelling van kunstnijverheid', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 20 april 1924.

⁴⁰ De tentoonstelling werd na Utrecht, en zonder de Utrechtse extensie, opgenomen als onderdeel van de tweede tentoonstelling van de groep A.S.B. (Architectuur Schilderkunst Beeldhouwkunst) in het Stedelijk Museum te Amsterdam, 2 tot 25

G.Th. Rietveld, uitnodiging tentoonstelling
'Utrechtsche Jongeren', Voor de Kunst,
Utrecht, 1931
12 x 8 cm
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, *De Gemeenschap* (1925) 11





november 1929. Van de Utrechtse architecten waren Rietveld, Van Ravesteyn en Piet Elling vertegenwoordigd, naast Mart Stam, J.J.P. Oud en Cornelis van Eesteren.

⁴¹ W. Jos. de Gruyter, 'Bouwkundige tentoonstelling van den Utr. Kunstkring. In het gebouw van de Volksuniversiteit', *Utrechtsch Stedelijk en Provinciaal Dagblad* 22, 23 en 24 oktober 1929.

⁴² Zie voor de Utrechtsche Filmliga: Peters 2002. Zie ook Linssen, Schoots en Gunning 1999.

⁴³ Enkele jaren later, van 1934 tot 1936, volgde een veel grotere verbouwing en uitbreiding van de bioscoop met o.a. een appartement op de bovenste verdieping die Rietveld van 1937 tot 1958 met zijn gezin zelf bewoonde.

⁴⁴ Zie voor *De Gemeenschap*: Van de Haterd 2004 en Van de Haterd 2008.

⁴⁵ Radermacher Schorer zette Kunstliefde weer (financieel) op de rails, bereidde de fusie met Voor de Kunst voor en hielp *De Gemeenschap* door moeilijke tijden. Hij was voorts bestuurslid van vele kunstverenigingen, waaronder de Utrechtsche Kunstkring en de Utrechtsche Filmliga. Hij genoot grote faam als liefhebber van literatuur en verzamelaar van bibliofiele boeken. Zie De Boer e.a. 1998 en Van den Braber 2002.

⁴⁶ Naar Lucretius, *De rerum natura*, boek 3, regel 964 (op kaart regel 977). Nieuwjaarskaart 1949 door Nico Jesse, collectie Museum Meermanno, inv.nr. 06936a.

⁴⁷ Van Ravesteyn ontwierp in 1924 voor Radermacher Schorer al een slaapkamer, nu in de collectie van het Centraal Museum Utrecht, waar zich ook enkele buisstoelen uit de woonkamer bevinden. Zie voor zijn ontwerpen voor Radermacher Schorer: Blotkamp 1977-1978, 40-59 en Scharlemann en Koudijs 2005, 37-39.

⁴⁸ J. Engelman, 'Renee Radermacher Schorer in memoriam. Een singulier en dienend mensch', *De Groene Amsterdammer* 11 augustus 1956.

Utrechtsche Filmliga en *De Gemeenschap*

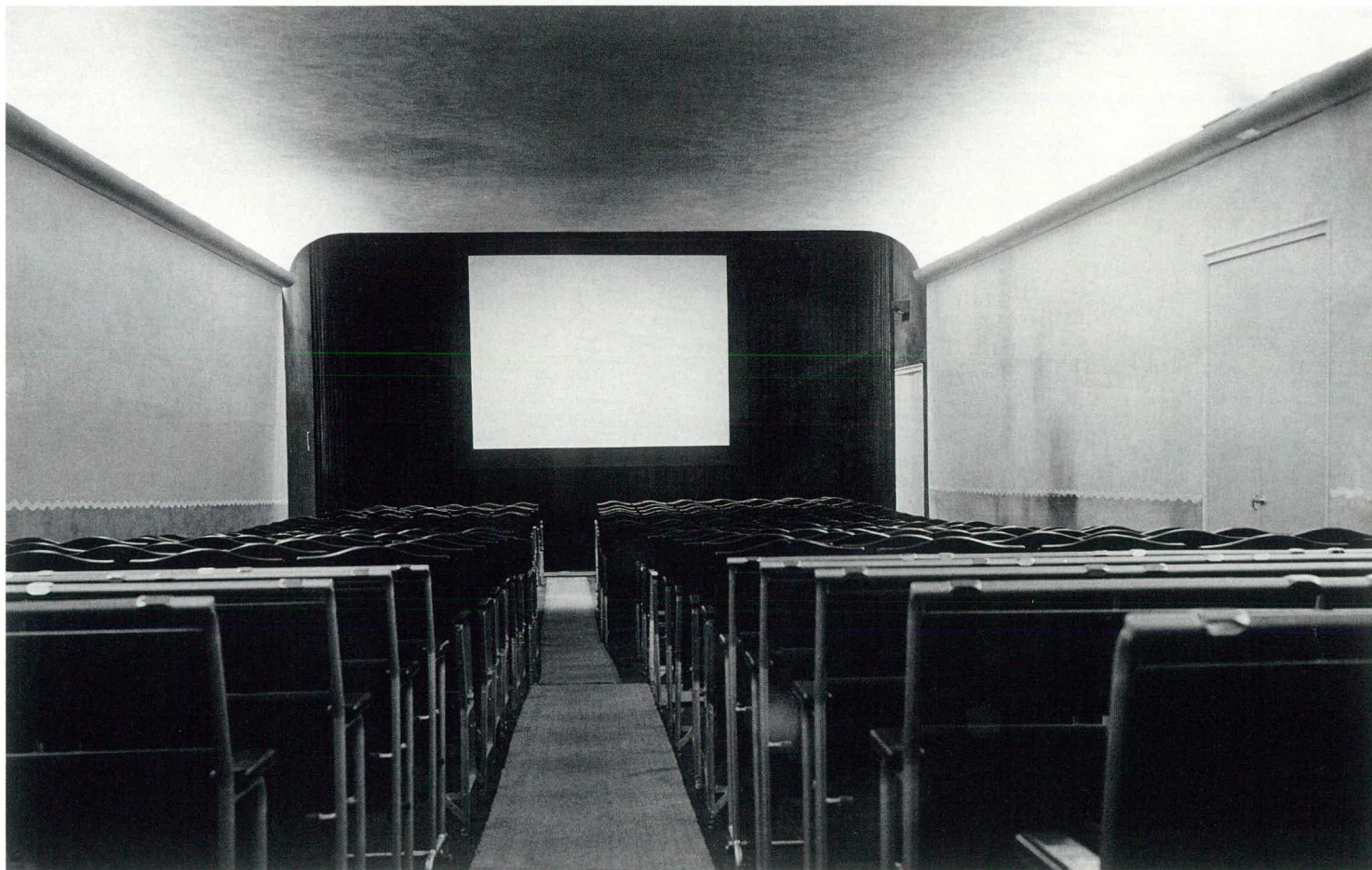
In Utrecht werd in 1927 een lokale afdeling van de Filmliga opgericht. Rietveld was vanaf het begin tot de bestuurswisseling in 1931 secretaris. De Filmliga wilde een vertoningsmogelijkheid bieden voor films die in het commerciële bioscoopcircuit onvoldoende aan bod kwamen. In praktijk waren dat abstracte, experimentele films en films uit de Sovjet-Unie, die om politieke redenen in Nederland niet werden vertoond. Het Amsterdamse initiatief, waarbij personen als Menno ter Braak en Charley Toorop betrokken waren, werd in Utrecht overgenomen door Sybold van Ravesteyn. Behalve Rietveld stelde ook Radermacher Schorer zich voor het bestuur beschikbaar. Hoewel volgens sommige bronnen de administratie onder Rietveld enigszins haperde – hij verzuimde opzeggingen te verwerken – werden de filmvertoningen in bioscoop Vreeburg een succes.⁴² Circa 1930 gaf bioscoopexploitant J. Nijland Rietveld opdracht tot een verbouwing van de filmzaal. Rietveld voerde een radicale versobering door, waardoor de zaal een veel ruimer karakter kreeg.⁴³

De voorstellingen van de Filmliga werden regelmatig besproken in het in Utrecht uitgegeven tijdschrift *De Gemeenschap*. Dit progressief-katholieke tijdschrift, dat in 1924 werd opgericht door onder anderen schrijver en criticus Jan Engelman en architect Willem Maas, besteedde in de eerste jaren veel aandacht aan avant-gardekunst.⁴⁴ Van Ravesteyn was enkele jaren lid van de redactie en verantwoordelijk voor een aantal bijzondere typografische omslagen. Rietveld verzorgde tweemaal het omslag, in 1925 en 1927. Het ontwerp uit 1925 werd ook toegepast als logo op briefpapier, uitnodigingen en ander drukwerk en droeg onmiskenbaar bij aan het moderne imago van *De Gemeenschap*.

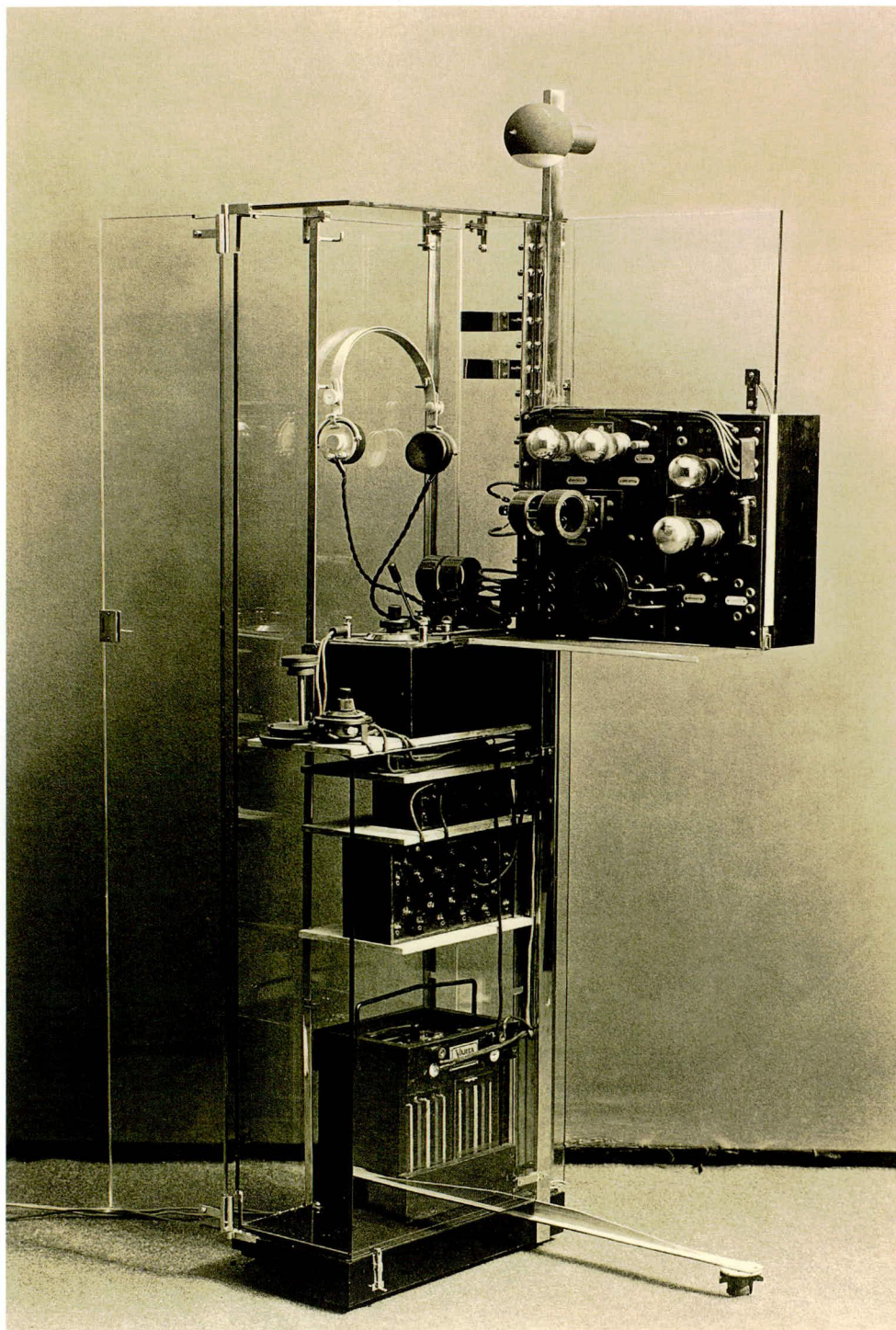
De salon van René Radermacher Schorer

In het Utrechtse netwerk van artistieke vernieuwing nam de salon van René Radermacher Schorer een centrale plaats in. Deze jonkheer, directeur van de Utrechtsche Algemeene Brandwaarborg Maatschappij, was gedurende de tweede helft van de jaren twintig en vooral in de jaren dertig van zeer grote betekenis voor de Utrechtse culturele wereld. Hij was als bestuurder betrokken bij zo ongeveer alle culturele verenigingen, stichtingen en initiatieven, meestal in de functie van penningmeester. Zijn contacten beperkten zich niet tot Utrecht, maar strekten zich uit tot de nationale en internationale avant-garde.⁴⁵

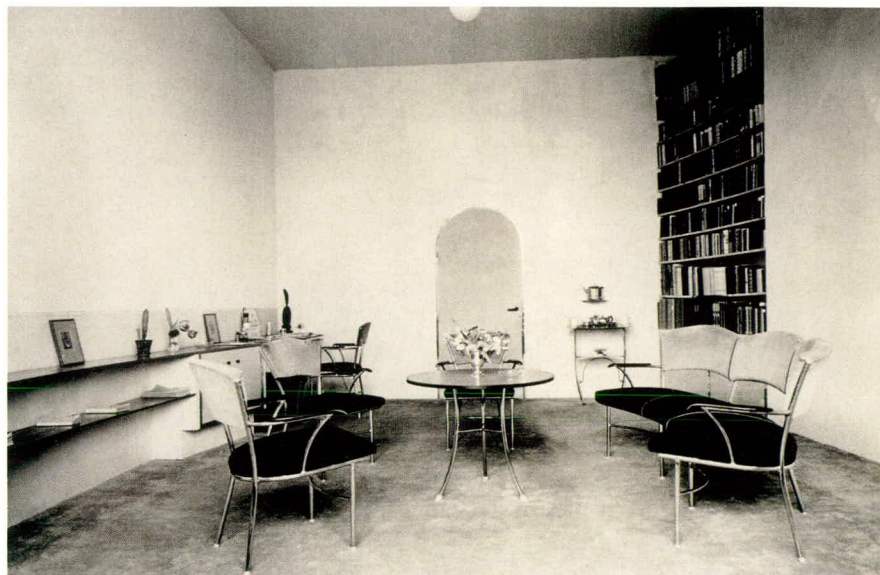
Radermacher Schorer stelde zijn huis open als culturele salon en had een voorkeur voor kunstenaars die nieuwe wegen verkenden. Een van zijn nieuwjaarswensen had als motto: 'Het oude ruimt het veld, door 't nieuwe weggedreven'.⁴⁶ Dat motto was zeker van toepassing op de verbouwing van de woonkamer, waartoe hij Sybold van Ravesteyn in 1927 opdracht had gegeven. Van een donkere kamer met statige meubels in het herenhuis aan het Wilhelminapark, de chicste buurt van Utrecht, maakte hij een heldere, lichte ruimte met elegante buisstoelen.⁴⁷ Kunstenaars konden op zijn ontvangsten in contact komen met notabelen en andere potentiële opdrachtgevers. Jan Engelman karakteriseerde zijn salon als 'proeflokaal van nieuwe essences en derivaten'.⁴⁸ Rietveld kende Radermacher Schorer goed van de gezamenlijke bestuurslidmaatschappen en hij behoorde tot de regelmatige bezoekers aan Wilhelminapark 12, vaak samen met Truus



G.Th. Rietveld, interieur bioscoop
Vreeburg, Utrecht, ca. 1930
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
radiokast voor M.R. Radermacher Schorer,
1925
glas, hout, ijzer
RSA, Utrecht



S. van Ravesteyn, interieur salon
M.R. Radermacher Schorer, 1927
RSA, Utrecht

⁴⁹ Küper en Van Zijl 1992, cat.nr. 102.

⁵⁰ De gastenboeken worden bewaard in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, inv.nrs. 134 C 82-87.

⁵¹ Richard Neutra was op 24 oktober 1930 te gast na een lezing op die dag bij de Utrechtsche Kunstkring over moderne bouwkunst in de Verenigde Staten. Rietveld, zijn dochter Bep, Truus Schröder en Her Schelling waren bij de ontvangst bij Radermacher Schorer aanwezig. Zie voor een verslag van de lezing: Anoniem, 'Hoe bouwt Amerika?', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 25 oktober 1930. Neutra maakte in Utrecht een tussenstop op een Europese reis, waarbij hij eind november ook het CIAM-congres in Brussel bijwoonde. Hij overnachtte in het Schröderhuis.

⁵² Op 6 maart 1933 ontving hij de Zwitser Karl Moser, oud-voorzitter van de CIAM, Franz Hausbrand uit Laren en Maynard Lyndon uit Detroit.

⁵³ Op 22 november 1934 dineert Rietveld bij Radermacher Schorer samen met Naum Gabo, die twee dagen eerder voor de Utrechtsche Kunstkring een lezing had gehouden over 'Kinetische plastiek'.

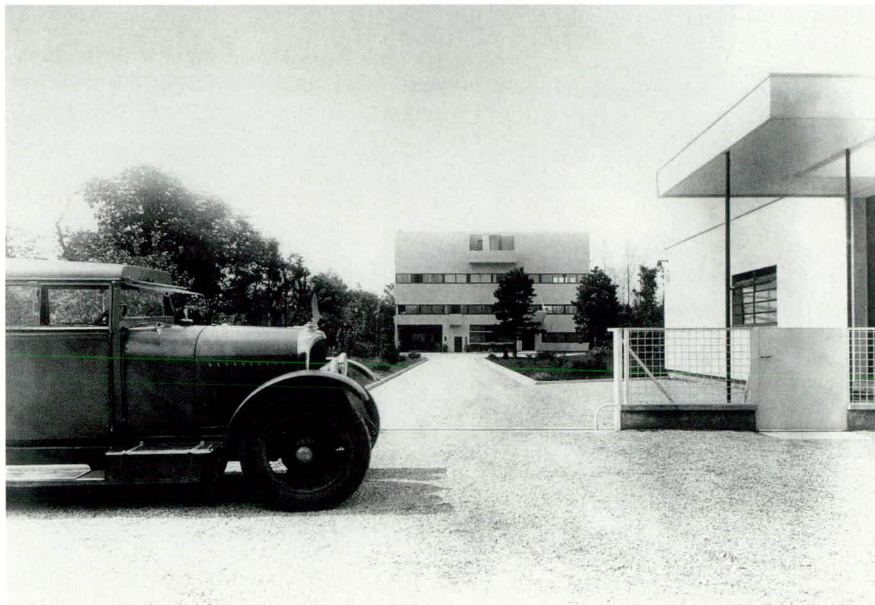
Schröder-Schräder. In 1925 maakte hij samen met Truus voor Radermacher Schorer een radio-installatie, waarbij de apparaten, buizen en bedrading in de glazen kast zichtbaar waren.⁴⁹

Uit de gastenboeken, die Radermacher Schorer sinds de ingebruikname van zijn verbouwde woonkamer in oktober 1928 bijhield, is zijn vrienden- en kennissenkring goed te reconstrueren.⁵⁰ Ook vergaderingen van besturen werden in de boeken bijgehouden. Veel van Rietvelds vrienden, contacten en kopers blijken regelmatig te gast bij Radermacher Schorer en zijn vrouw. Dat geldt bijvoorbeeld voor Van Ravesteyn, Charley Toorop en haar familie, schrijver Arthur Lehning (1899-2000), An Harrenstein-Schröder, Leo Brom, J.H. Maronier, architect W. van Tijen (1894-1974), ontwerper Elmar Berkovich (1897-1968), schilder Pyke Koch (1901-1991), Willem van Leusden, Van Ravesteys vrouw Dora Hintzen (1893-1975) en Willem Maas. Rietveld ontmoette er verder architecten en kunstenaars als Richard Neutra (1892-1970),⁵¹ Karl Moser (1866-1936), Maynard Lyndon (1907-1999)⁵² en Naum Gabo (1890-1977).⁵³

Utrecht was een kleine stad, waar kunstenaars en burgers die oog hadden voor artistieke vernieuwing elkaar gemakkelijk konden ontmoeten. De kunstenaarsverenigingen Kunstliefde en Voor de Kunst waren daarvoor belangrijk, de salon van Radermacher Schorer gaf bovendien toegang tot de (inter)nationale voorhoede. Rietveld was in dit netwerk nadrukkelijk aanwezig en speelde soms een actief organiserende rol. Veel van zijn kopers en opdrachtgevers kende en ontmoette hij via deze contacten. Kunstenaars, opdrachtgevers, vrienden: ze vormden een samenhangend netwerk waarbinnen Rietveld de inspiratie en de mogelijkheden vond om zijn kunstenaarschap te ontwikkelen. ♦

Wolf Tegethoff

**Rietvelds
woonconcepten:
van manifest
naar huiselijke
privacy**



Le Corbusier, Villa Stein-de Monzie,
Garches, 1926-1927
Oprijlaan gezien vanaf de straat
Fondation Le Corbusier, Parijs

Van alle moderne woongebouwen die in de jaren twintig en dertig zijn gebouwd, behoort het Schröderhuis uit 1924 tot de meest spectaculaire, zowel letterlijk als in de figuratieve betekenis van publieke zichtbaarheid en fysieke aanwezigheid. Villa's en huizen van Le Corbusier of Ludwig Mies van der Rohe mogen kostbaarder uitgevoerd en luxueuzer zijn, technisch veel geavanceerder, innovatiever en gedurfter qua constructie en materialen, maar voordat ze recentelijk publiek toegankelijk werden hebben ze nooit de herkenbaarheid van Rietveld gehad. Foto's van het Schröderhuis en abstracte schetsen van de gevels stonden al snel symbool voor het werk van de architect, een herkenbaarheid die zich uitstreckte tot de architectuur van De Stijl als geheel, en zelfs in algemene zin tot alle Nederlandse architectuur van de Moderne Beweging in de periode tussen de wereldoorlogen.

Het werk van Rietveld is wellicht mede zo populair doordat het zo toegankelijk is; zo liggen de huizen van Le Corbusier in Garches en Poissy (Villa Stein-de Monzie uit 1926-1927 en Villa Savoye uit 1929-1931) op grote stukken privéterrein en zijn ze vanaf de weg nauwelijks zichtbaar. Het Tugendhathuis van Mies van der Rohe in Brno (1929-1930) toont de enkele voorbijganger alleen zijn hermetisch gesloten bovenste bouwlaag met voorplaats en garage, terwijl de hoofdverdieping met de indrukwekkende glazen pui aan de zijde van de parkachtige hellende tuin, volledig aan het oog wordt onttrokken. Deze drie huizen en tal van andere kregen bekendheid via zorgvuldig gemaakte foto's in vakpublicaties en bleven decennialang ontoegankelijk voor het publiek.

Het Schröderhuis daarentegen staat naast gewone woonhuizen met drie verdiepingen aan de Prins Hendriklaan, een straat die door het Wilhelminapark naar het oude stadscentrum van Utrecht loopt zonder een drukke doorgangsweg te worden. Het woonhuis sluit een gesloten rij stadshuizen van bescheiden formaat af (vandaar de twee hoofdgevels),



Luchtfoto van de buitenwijken van Utrecht met de daarop aangegeven de locatie van het Schröderhuis

¹ W. Tegethoff, 'Public Privacy. Privatsphäre und Öffentlichkeit in der Entwicklungsgeschichte des modernen Wohnhauses', in: Burkhardt 2002, 14-39; idem, 'A Modern Residence in Turbulent Times', in: Hammer-Tugendhat en Tegethoff 2000, 43-97.

² Wright 1910; Ashbee 1911.

³ Bless 1982; Mulder 1994.

en bevond zich ooit aan de uiterste rand van de stad, vanwaar de weg verder het platteland in liep. Hoewel het huis dus zeker geen toegangspoort tot Utrecht vormde, was het voldoende zichtbaar voor iedereen die er oog voor had. Sinds ongeveer 1927 waren in vrijwel elke publicatie over de architectuur van de Moderne Beweging de buitenaanzichten te vinden van het eerste bouwkundig ontwerp van Rietveld. Om even duidelijke redenen richtte de aandacht van het publiek zich over het algemeen op de uitgesproken formalistische behandeling van de verschillende gevel-elementen en het kleurrijke samenspel daartussen, terwijl de verbazingwekkend moderne indeling van het interieur met variabele open ruimten jarenlang vrijwel onopgemerkt bleef.

Publieke privacy

Waarvoor staat de term 'spectaculaire' precies als we het hebben over een particulier woonhuis? Huizen, en in iets mindere mate alle soorten gebouwen, worden gekenmerkt door zowel particuliere als publieke aspecten, al naar gelang de middelen en maatschappelijke status van de eigenaar en de typologische verschillen zoals die tussen een pretentieuze stadsvilla en een landhuis of een weekendhuisje bestaan. In de regel zijn dit soort verschillen in behuizing eerder gradueel dan fundamenteel van aard. Publieke aspecten hebben te maken met representatie in brede zin, zoals de wens van de eigenaar zich aan zijn medeburgers op te dringen of officiële gasten of vrienden te ontvangen, allemaal aspecten die zonder meer van grote invloed zijn op de setting van een gebouw en op het uiterlijk, de afmetingen, indeling en meubilering van de kamers en ruimten die toegankelijk zijn voor bezoekers. Bovendien werkt het verlangen naar status en prestige het behoud van elementen met allang verouderde functies in de hand, zoals de ontvangstruimte waarin de bezoeker niet meer door een dienstmeisje wordt ontvangen, een *butler's pantry* (voorraadkamer) zonder butler, of aparte ingangen en trappen voor bedienden terwijl de enige bediende die het huis nog af en toe betreedt de schoonmaakster is.¹

Hoe radicaal modern de huizen van Le Corbusier of Mies van der Rohe op het eerste gezicht ook lijken, ze vertonen in werkelijkheid nog vele restanten van kenmerken die meestal geassocieerd worden met de leefwijze van de hogere klasse aan het einde van de negentiende eeuw, een periode die vanwege het vermeende pompeuze karakter en verouderde sociale conventies door beide architecten werd veracht. Tegenover deze evident publieke aspecten staat een constant verlangen naar privacy dat de westerse leefgewoonten in twee eeuwen tijd radicaal heeft veranderd; dit begon met de Engelse cottage-beweging in de vroege negentiende eeuw en kreeg vanaf ongeveer 1910 een sterke impuls door de bekendheid met de *prairie houses* van Frank Lloyd Wright, die de Amerikaanse middenklassenormen in Europa introduceerden.²

Rietvelds sympathie, te oordelen naar zijn biografie,³ zijn persoonlijke voorkeuren en zijn architectonisch oeuvre, lag duidelijk bij het minder opzichtige, het introverte en de wezenlijk private aspecten van het moderne wonen, zoals ook het geval was bij zijn opdrachtgeefster Truus Schröder, met wie hij nauw samenwerkte aan het ontwerp van het huis. Zij liet zich nooit voorstaan op haar centrale rol in de introductie van de moderne architectuur in Nederland en daarbuiten, hoewel ze er op latere leeftijd

van genoot hoe steeds meer jonge mensen haar vijftig jaar oude huis bewonderden.⁴ De vraag blijft waarom Rietveld een formalistische buitenkant à la De Stijl koos voor een radicaal innovatieve moderne open binnenruimte – de revolutionaire oplossing die destijds volledig aan de aandacht ontsnapte. Het Schröderhuis heeft sinds de totstandkoming de aandacht getrokken van vrijwel elke criticus. Zeker is dat Rietvelds eerste opdracht sindsdien dienstdoet als visitekaartje voor een ambitieuze jonge architect. Waarom heeft Rietveld dan zelfs nooit geprobeerd dit verrassend succesvolle vroege meesterwerk verder uit te werken? Het huis werd vijf jaar eerder ontworpen dan de Villa Savoye van Le Corbusier en het Tugendhat-huis van Mies van der Rohe in Brno. En hoewel het veel kleiner is, doet het Schröderhuis geenszins onder voor de huizen van de twee andere architecten in de wijze waarop de woonruimte wordt ingevuld. Afgezien van de vraag welk aandeel Truus Schröder heeft gehad in het interieurontwerp, de bouwkundige structuur waarin plaats is voor de grillen en op het laatste moment gewenste veranderingen van de eigenaar, introduceerde het huis van Rietveld krachtige nieuwe normen voor middenklassehuizen in de moderne samenleving, die in menig opzicht niets aan belang hebben ingeboet en openstaan voor verdere verkenning.

Streven naar openheid

Rietveld liet zich blijkbaar weinig gelegen liggen aan het succes van zijn eerste bouwkundige project en de daardoor verkregen artistieke waardering. In de tijd erna kreeg hij veel meer opdrachten voor woonhuizen dan zijn collega's binnen de Moderne Beweging. Als hij zich louter had laten leiden door de toenemende publiciteit rondom het Schröderhuis, dan was Rietveld wellicht simpelweg huizen en meubilair volgens de principes van De Stijl blijven bouwen en had hij misschien zelfs een gemechaniseerde productie van geprefabriceerde woonunits opgezet. Maar wijselijk deed hij dat niet, met als gevolg een breuk die nauwelijks radicaler had kunnen zijn. Uit Rietvelds woongebouwen van de jaren dertig spreekt een ingetogen, functionalistische opvatting die veel dichter staat bij zijn Nederlandse tijdgenoten Stam, Brinkman, Van der Vlugt, Bijvoet en Duiker – en tot op zekere hoogte zelfs Oud – dan zijn eerdere uitstapje naar de architectuur van De Stijl zou doen vermoeden.

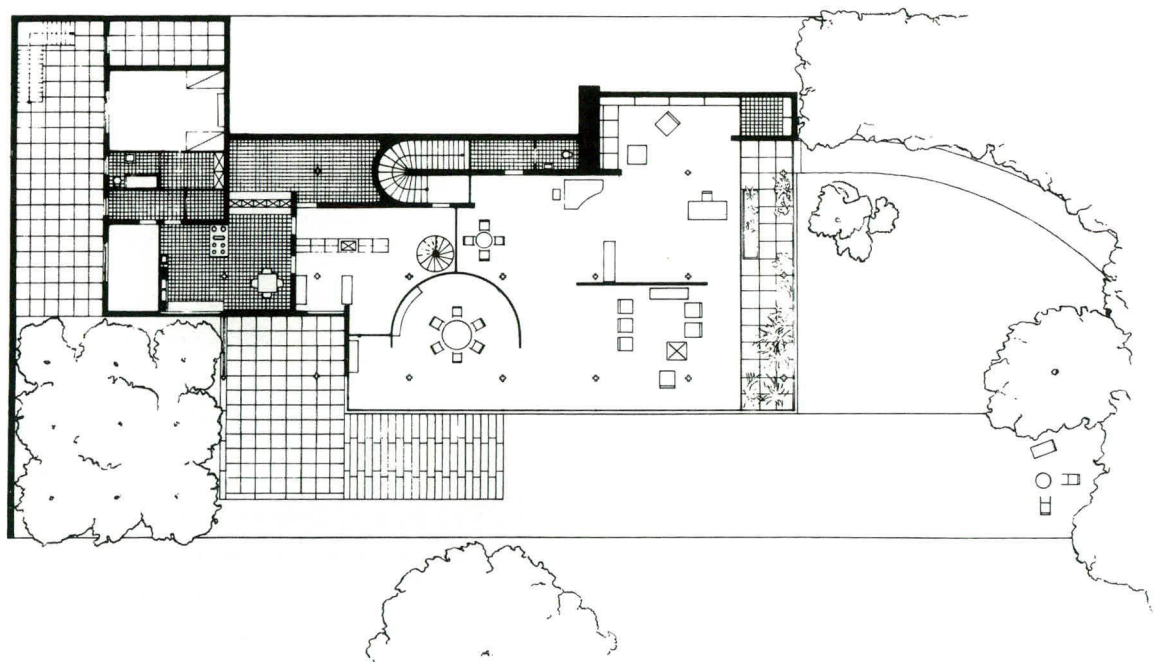
Zijn in 1931 gebouwde rijtjeshuizen aan de Erasmuslaan – iets ten oosten van het Schröderhuis, maar daar nu van gescheiden door een lelijke verhoogde snelweg – werden eveneens ontworpen in nauwe samenspraak met Truus Schröder, die ook optrad als initiële investeerder. De afzonderlijke eenheden zijn uitgesproken ruim, gemeten naar de Nederlandse standaardwoningbouw voor de middenklasse. De licht verhoogde begane grond voorziet in één grote leefruimte die door middel van schuifwanden kan worden opgesplitst in een woon-, eet- en werkgedeelte, met een heel kleine keukenruimte en gastentoilet, die toegankelijk zijn via een trappenhuis dat wordt verlicht door een dakraam. Op de twee bovenverdiepingen zijn maar liefst zes slaapkamers ondergebracht, met een badkamer op de eerste verdieping en een douche op de tweede verdieping. Niet bekend is of een van de eigenaren ooit daadwerkelijk een inwonend dienstmeisje heeft gehad. De aanwezigheid van een dienstmeisje zou de privacy van beide partijen ernstig hebben ingeperkt. Anders dan bij het Schröderhuis,

⁴ Over Truus Schröder-Schröder zie A.T. Friedman en M. Casciato, 'Family Matters: The Schröder House, by Gerrit Rietveld and Truus Schröder', in: Friedman 1998, 64-91.

L. Mies van der Rohe,
Tugendhathuis, Brno, 1929-1930
Straatzijde, tuinzijde, vestibule
en badkamer
courtesy Familie Tugendhat

L. Mies van der Rohe,
Tugendhathuis, Brno, 1929-1930
Plattegrond begane grond





G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924
Interieur verdieping (foto 1926)
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
woning, Erasmuslaan, Utrecht, 1931
Interieur begane grond
RSA, Utrecht



waar beschermende gevel-elementen ten minste tot de borstwering doorlopen, hebben hier alle verdiepingen aan voor- en achterzijde volledig glazen puiken ten behoeve van een maximale openheid. Het interieur blootstellen aan voorbijgangers op straat zonder nieuwsgierigheid uit te lokken, heeft in de calvinistische delen van Nederland een zekere traditie. Hier gebeurt dat in elk geval op een heel natuurlijke wijze, temeer doordat er gordijnen zijn die zo nodig kunnen worden gesloten.

Vergeleken met de geavanceerde afscherming van elke afzonderlijke ruimte van alle andere ruimten – slaapkamers van woonkamers, verblijven voor bedienden van kamers voor gezinsleden, voortuin en entree van de rest van het huis – die voor Mies van der Rohe in zijn woonprojecten in de jaren twintig en dertig bijna een obsessie werd, maakt de manier waarop Rietveld de gewenste openheid probeert te realiseren zonder te morrelen aan de beschermende functie die hoort bij het traditionele concept van 'thuis', een ongecompliceerde indruk: datgene wat voor anderen een groot probleem vormt, wordt door hem simpelweg genegeerd.

Of dit onbewust voortvloeide uit een specifiek Nederlandse, calvinistische traditie of dat het een doelbewuste keuze was voor een moderne leefstijl vrij van restrictieve sociale conventies, blijft de vraag. Maar als we moderne woongebouwen bekijken op hun zichtbare aanwezigheid in tijdschriften, boeken en tentoonstellingen, komen we tot een heel andere inschatting. Collega-architecten als Le Corbusier, Mies van der Rohe en tal van anderen tastten de privacy van hun opdrachtgevers ernstig aan door hun ontwerpen van recent betrokken huizen overvloedig tot in vrijwel alle hoeken en details te publiceren, inclusief bad- en slaapkamers; nauwelijks een eeuw eerder zou alleen al het noemen van deze ruimten de reputatie van een Engelse gentleman op het spel hebben gezet.⁵ Van de interieurs van Rietveld bestaan nauwelijks illustraties uit die tijd, en voor de meeste van zijn huizen ontbreekt het daar zelfs volledig aan.

Opnieuw kan men zich afvragen waarom. Was het Rietvelds persoonlijke beslissing zijn carrière niet door veelvuldig publiceren te bevorderen? Weigerden zijn opdrachtgevers een substantieel deel van hun privésfeer bloot te stellen aan publiek voyeurisme? Of was het simpelweg de tanende belangstelling van architectuurcritici en de professionele media, die zijn latere werk niet meer van algemeen belang achtten? Het is duidelijk dat de meeste van zijn huizen die vanaf midden jaren dertig zijn gebouwd, ingetogen en bescheiden van schaal zijn. De plattegronden waren meestal goed opgezet, maar werden door financiële factoren beperkt waardoor ze een relatief conventionele indruk maken. Gegeven de afwezigheid van publieke nieuwsgierigheid houdt de precaire scheidslijn tussen de representatieve aspecten van het exterieur van een huis en de meer particuliere functies van het interieur op te bestaan en is dit niet langer een bouwkundig probleem.

Woningen op het platteland

Hernieuwde internationale belangstelling voor Rietvelds vroege De Stijl-achtige meubelontwerpen en het Schröderhuis had een verbazingwekkende 'tweede carrière' tot gevolg die het hele laatste decennium van zijn leven kleurde. Hoewel Rietveld nooit verlegen had gezeten om werk, was hij altijd aan een krap budget gebonden geweest. Nu pas waren de grotere

⁶ R. Kerr, *The Gentlemen's House. Or how to plan English residences, from the parsonage to the palace*, Londen 1864 geeft een goed, zij het wat bombastisch overzicht van de Engelse traditie.

opdrachten die binnenkwamen royaal genoeg gefinancierd om flexibeler en vrijer te kunnen ontwerpen. De meeste van zijn woongebouwen uit deze periode – onder andere woning Van Daalen in Bergeijk (1956-1958), woning Bláha in Best (1956-1957), woning Van den Doel in Ilpendam (1957-1958), woning Van Danzig in Santpoort (1959-1960) en zijn laatste werk, woning Van Slobbe in Heerlen (1961-1964) – beslaan een aanzienlijk vloeroppervlak en moeten worden getypeerd als 'landhuizen', een term die buitengewoon populair was tot het begin van de twintigste eeuw, maar twee decennia later uit de tijd was. De meeste van deze 'woningen op het platteland' worden gekenmerkt door een strikte scheiding van woonkamers en slaapvertrekken, die bijna twee aparte bouwkundige eenheden vormden met daar tussenin een glazen entree. Verschillen in verdiepingshoogte en plafondhoogte accentueren de aparte vleugels (de woningen Van Daalen, Bláha en Van Danzig), terwijl de slaapkamers – in het bijzonder de kinderkamers – soms loodrecht zijn uitgelijnd ten opzichte van een kleine gang (de woningen Van Daalen en Bláha). Mogelijk is hier sprake van een verwijzing naar het huis voor Hermann Lange (1928-1930) in Krefeld van Mies van der Rohe, hoewel Rietveld nauwelijks op de hoogte kan zijn geweest van het toen nog ongepubliceerde project huis Gericke uit 1932. Het echte prototype is de slaapcoupé van de Compagnie Internationale des Wagons-Lits (CIWL), die sinds begin negentiende eeuw actief was op de grote internationale spoorlijnen in Europa.

Als we weer teruggaan naar onze oorspronkelijke vraag, dringt zich een bijzonder interessante vergelijking op. Nergens is er meer behoefte aan privacy dan in een uiterst luxueuze omgeving die om louter technische redenen de fysieke nabijheid benadrukt van een klasse van mensen die zichzelf zien als gedistingeerd, oftewel duidelijk gescheiden van zowel het gewone volk als van hun persoonlijke gelijken.

Modernisme en huiselijke tradities

Zonder de welwillende, hardwerkende, economisch succesvolle (dat wil zeggen: vermogende) Nederlandse middenklasse-opdrachtgevers van eind jaren vijftig te willen verlagen tot het stereotype van de snobistische Britten uit langvervlogen tijden, mag de bestendigheid van huiselijke tradities niet worden onderschat. Dit blijkt het duidelijkst uit het enige huis van Rietveld dat niet in het algemene beeld past vanwege de uitgesproken ideeën die de eigenaar van tevoren had: op uitdrukkelijk verzoek van de opdrachtgevers ligt de slaapkamer van woning Van den Doel direct in het verlengde van de centrale woonkamer, waarbij beide kamers een ritmisch verschoven glazen buitenmuur delen waarvan de dakdragende stijlen de inwendige scheidslijn doen vervagen. De scheiding is hier gereduceerd tot een hoge kast en een schuifbaar scherm van matglas. Waarom heeft Rietveld geen bezwaar gemaakt tegen zo'n ogenschijnlijk eigennuttig verzoek van zijn opdrachtgever? Omdat de Franse – zeker niet de Britse – aristocratische traditie het boudoir of de damesslaapkamer (wat het in feite niet was) als een intrinsiek bestanddeel beschouwt van de officiële reeks van ontvangstruimten.⁶

Rietveld had blijkbaar geen vastomlijnde ideeën van hoe wonen in de twintigste eeuw er zou moeten uitzien. In het Schröderhuis experimenteerde hij (of misschien Truus Schröder) met het concept van open ruimte, maar hij moet zich snel hebben gerealiseerd dat het gekrakeel van kleine



G.Th. Rietveld i.s.m. J.C. Meulenbelt,
woning Van Dantzig, Harddraverslaan 60,
Santpoort, 1959-1960
Interieur

G.Th. Rietveld, woning Van den Doel,
Monnickendammerijweg 31c, IJpendam,
1957-1958
Zicht vanuit de woonkamer naar de
slaapkamer





L. Mies van der Rohe, Farnsworth House,
Plano Illinois, 1945-1951
Museum of Modern Art, New York

kinderen op geen enkele manier de bouwkundige creativiteit bevordert. Zodoende koos hij uiteindelijk voor de conventionele woon- en eetkamer met variabele faciliteiten om te lezen, schrijven of piano te spelen die al standaard waren in de doorgaans kleinere middenklassehuizen van midden twintigste eeuw.

Een aantal van zijn latere huizen (Bláha, Van Danzig) heeft keukens van het Amerikaanse type die aansluiten op de woon- en eetkamer met niet meer dan een middelhoge kast, of anders een soort bar of ontbijttafel als afscheiding daar tussenin. Dit type ruimtelijke indeling kwam steeds meer in zwang tijdens de eerste amerikaniseringsgolf in het West-Europa van de jaren vijftig, en kwam ongetwijfeld tegemoet aan de specifieke wensen van opdrachtgevers. Maar het staat ook voor een andere grote verandering in de publiek-private aspecten van huizen en de verhoudingen tussen man en vrouw; het bereiden van voedsel werd niet langer beschouwd als een minderwaardige dienstverlening die exclusief werd overgelaten aan de huisvrouw die zowel de functie van kok als die van dienstmeisje vervulde, maar was nu een integraal onderdeel van het dagelijkse gezinsleven geworden.

Gerrit Rietveld was een van de weinige moderne architecten van de eerste generatie die zijn zoektocht naar de mogelijkheden van de gezinswoning voortzette tot ver in de naoorlogse periode. Anders dan Richard Neutra en de architecten van de Amerikaanse 'Case Study House Program', die in die tijd het internationale toneel van de woonarchitectuur domineerden, gaf Rietveld de voorkeur aan een bescheiden omgang met binnen- en buitenruimten, ook wanneer er royalere budgetten beschikbaar waren die eigenlijk om meer vertoon vroegen. De verleiding om iets spectaculairs te creëren als in het vroege Schröderhuis lijkt geen rol meer te hebben gespeeld. Evenmin pretendeerde hij alle mogelijke problemen te kunnen oplossen die voortkwamen uit de substantieel 'gewandelte Lebensumstände' – de fundamentele verandering van leefomstandigheden die in 1931 was verwoord door Mies van der Rohe,⁷ waarop hij in elk geval wel probeerde in te spelen.⁸

Terwijl Mies van der Rohe en Le Corbusier reeksen prototypen creëerden en geen enkele aandacht meer schonken aan het probleem van de woonarchitectuur toen de ultieme oplossing voor alle wereldschokkende vragen eenmaal gevonden leek te zijn, probeerde Rietveld op zijn eigen bescheiden manier simpelweg goede huizen te bouwen die waren aangepast aan de individuele behoeften van zijn opdrachtgevers. Hij bleef volledig toegewijd aan de moderne zaak, ook toen de omstandigheden om flexibiliteit in materialen en constructie vroegen, zoals bij het zomerhuis Verrijn Stuart (1940-1941), dat ondanks zijn grove houten beplanking en zijn hellende dak met rietbedekking een modern gebouw blijft. Ondanks zijn toonaangevende positie binnen de Nederlandse Moderne Beweging pretendeerde Rietveld nooit een sterarchitect te zijn, *master builders*, zoals Peter Blake ooit het toonaangevende trio Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe en Le Corbusier noemde.⁹ Rietvelds huizen zijn uitsluitend particuliere huizen en geen etalages van de rijkdom, smaak en sociale status van hun bewoners, noch – opnieuw afgezien van het vroege Schröderhuis – spectaculaire manifesten van het creatieve vermogen van hun architect. ♦

⁷ Mies van der Rohe 1931, 241.

⁸ Friedman en Casciato op.cit. (noot 4), 64-91.

⁹ Blake 1960.

**Maristella
Casciato**

**Nederlandse
'case study'-
huizen.
Rietvelds
bijdrage
aan modern
wonen in
perspectief**



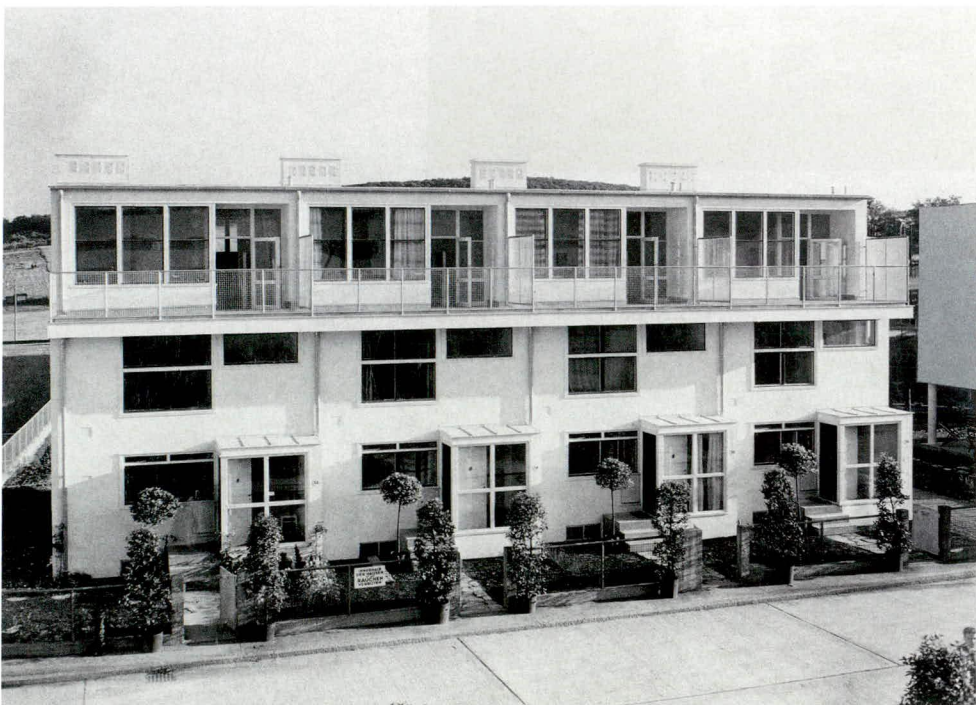
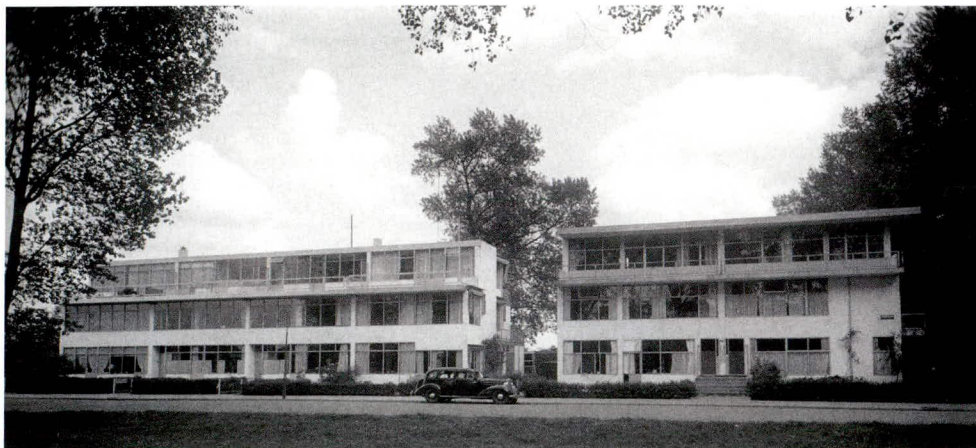
G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924
RSA, Utrecht

¹ Over dit thema B. Colomina,
'The exhibitionist house' in: Ferguson
1998, 127 e.v.

Het komt soms voor dat kunstenaars gedoemd zijn tot het maken van één enkel buitengewoon belangrijk en succesvol werk, en dat ze vervolgens de rest van hun leven blijven proberen om opnieuw die ongrijpbare inspiratie te vinden die slechts een keer onverwacht hun pad kruiste. Het nauwelijks verholen ongemak waarmee soms is geschreven over Rietvelds architectuur in de jaren vijftig en zestig, wekt de indruk dat ook Rietveld tot die groep hoorde: een ontwerper die kort na zijn briljante debuut zijn creativiteit kwijtraakte, of die althans behoorlijk zag verwateren.

Er kunnen heel wat redenen worden aangevoerd om dit veronderstelde verlies van inspiratie van Rietveld te verklaren: het trauma van de Tweede Wereldoorlog en de Duitse invasie in een land dat bekendstaat om zijn tolerantie; Rietvelds natuurlijke aanleg voor het nieuwe en zijn weigering toe te geven aan de conservatieve houding van zijn particuliere opdrachtgevers uit de middenklasse; het gemis van zijn muze en inspirator, Truus Schröder, die discreet naar de achtergrond verdween, en Rietvelds terugvallen op een architectuurvisie waarbij hij vooral nadruk legde op de details en minder op het spel met volumes. Dit ging zelfs zo ver dat hij een meester in het understatement werd.

Dit essay over Rietvelds creatieve zoektocht gaat uit van de ogenschijnlijke discontinuïteit in de ontwerphouding, maar ook in de bouwpraktijk van deze architect en ambachtsman, en voegt tevens een andere interpretatie toe. Het gehele oeuvre van deze ontwerper wordt beschouwd als een consistent proces met het huis als centraal thema: een thema dat tot uitdrukking komt in een authentiek en zeer persoonlijk ontwerplaboratorium waarin Rietveld gedurende zijn vruchtbare carrière met verschillende benaderingen experimenteerde. Hierin was ook de invloed te zien van de veranderende trends op woongebied die via de media werden doorgegeven.¹



G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
rij van vier woningen, Erasmuslaan 5-11; 1, 3
Utrecht, 1930-1931; 1934
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, rij van vier woningen voor de
Wiener Werkbundsiedlung, Woinovichgasse
14-20, Wenen, 1929-1932
RSA, Utrecht

Het is overigens belangrijk te vermelden dat het woonhuis als ontwerp-oefening niet alleen aanwezig was in het werk van Rietveld, maar ook de spil vormde voor de meeste modernistische plannen en bovendien was het, althans in boeken en tijdschriften, het favoriete en meest succesvolle object om de modernisering van het wonen onder de aandacht te brengen. Rietveld was een productieve ontwerper die in zijn carrière van bijna een halve eeuw een honderdtal huizen vormgaf. Als we hieruit de opvallendste voorbeelden selecteren, dan valt het niet moeilijk om een experimentele lijn te ontdekken die begint bij het beroemde Schröderhuis (1924) en doorloopt tot de woonhuizen van de jaren zestig. Deze rijke verscheidenheid aan experimenten vormt bij elkaar een ware catalogus van woningtypologieën, waarin soms te zien is hoe Rietveld – hoewel hij ze in de loop der jaren minimaal veranderde – volhardend vasthoudt aan het belang van onderzoek.

Rietveld werkte vaak met prototypes. Dat kwam door zijn achtergrond als ambachtsman en timmerman, en door zijn voorkeur voor het maken van gebouwen die als voorbeeld konden dienen, wat goed te zien is bij alle huizen die hij in het begin van zijn carrière heeft ontworpen. Niet alleen bij het Schröderhuis in Utrecht, zijn woningexperiment bij uitstek, maar ook bij de nabijgelegen woningen op de Erasmuslaan (1931), en bij de vier geschakelde woningen van drie verdiepingen voor de Werkbundsiedlung van Wenen (1932).² In deze experimentele huizen kwam de belangstelling van Rietveld voor prefabricage en voor de modernisering van het wonen tot uitdrukking. Daar paste hij het principe toe dat centraal stond in het debat dat door het Nieuwe Bouwen aan het einde van de jaren twintig werd ontwikkeld, namelijk zijn ontwerp van een utilitaire kern (trap-toilet), dat gezien werd als het functionele hart van goedkope en flexibele woningen.

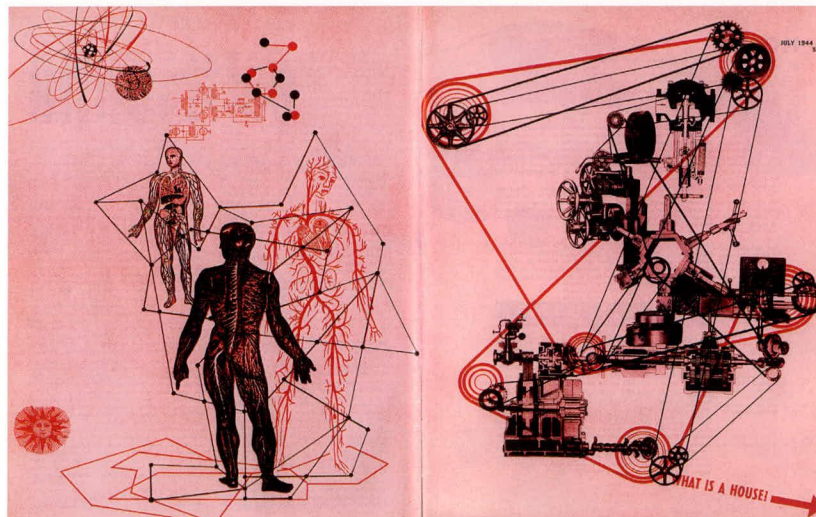
Bij nadere bestudering echter blijken vooral de vele woonhuizen uit de jaren vijftig en begin jaren zestig – die minder bekend waren en vaak ondergewaardeerd, behalve door de opdrachtgevers zelf, die vol lof waren over de ingeslagen weg – een ontwerp te hebben met een experimentele typologische systematiek en architectuuridroom, vaker dan zijn huizen van de jaren twintig en dertig, die lovende kritieken kregen en geniaal waren maar door de verscheidenheid aan compositorische thema's zeer verschillend, en ook vaker dan zijn huizen in de inventieve vermenging van regionale en streekgebonden stijlen waarmee hij in de jaren dertig en veertig experimenteerde.

Door de sterke analogie kan er haast gesproken worden van een verwantschap tussen Rietvelds ontwerpen en het Californische 'Case Study House Program', een van de boeiendste hoofdstukken uit de Amerikaanse architectuur van na de Tweede Wereldoorlog.

Wat is een huis? Dit was de vraag die ten grondslag lag aan het initiatief van John Entenza in de tumultueuze jaren van de Tweede Wereldoorlog. Deze vraag is in veel opzichten to the point, vooral voor de woningen waaraan Rietveld na de Tweede Wereldoorlog werkte. Entenza wilde via het door hem opgerichte en geleide tijdschrift *Arts & Architecture* moderne architecten de gelegenheid bieden vooruitstrevende plannen te ontwerpen, in de hoop dat die invloed zouden hebben op de smaak van het publiek en op de bouwnijverheid. In het kader van dit programma werden experimentele huizen ontworpen die anders waren en een nieuw sociaal esprit

John Entenza, 'What is a house?',
Arts & Architecture (juli 1944)

John Entenza, 'announcement:
 the case study house program',
Arts & Architecture (januari 1945)



54 ANNOUNCEMENT

the case study house program

Because most opinion, both profound and light-headed, in terms of post war housing is nothing but speculation in the form of talk and reams of paper, it occurs to us that it might be a good idea to get down to cases and at least make a beginning in the gathering of that mass of material that must eventually result in what we know as "house—post war".

Agreeing that the whole matter is surrounded by conditions over which few of us have any control, certainly we can develop a point of view and do some organized thinking which might come to a practical end. It is with that in mind that we now announce the project we have called THE "CASE STUDY" HOUSE PROGRAM.

The magazine has undertaken to supply an answer insofar as it is possible to correlate the facts and point them in the direction of an end result. We are, within the limits of uncontrollable factors, proposing to begin immediately the study, planning, actual design and construction of eight houses, each to fulfil the specifications of a special living problem in the Southern California area. Eight nationally known architects, chosen not only for their obvious talents, but for their ability to evaluate realistically housing in terms of need, have been commissioned to take a plot of God's green earth and create "good" living conditions for eight American families. They will be free to choose or reject, on a merit basis, the products of national manufacturers offering either old or new materials considered best for the purpose by each architect in his attempt to create contemporary dwelling units. We are quite aware that the meaning of "contemporary" changes by the minute and it is conceivable that each architect might wish to change his idea or a part of his idea when time for actual building arrives. In that case he will, within reason, be permitted to do so. (Incidentally, the eight men have been chosen for, among other things, reasonableness, which they have consistently maintained at a very high level.)

We will try and arrange the over-all plan so that it will make

vertegenwoordigden. Entenza wilde op die manier de totale vernieuwing die voor de oorlog had plaatsgevonden in de bouw van huizen voor de welgestelde elite, overbrengen naar de markt voor betaalbare woningen.³ Aan het 'Case Study House Program', dat ongeveer twee decennia duurde en ondersteund werd door het tijdschrift van Entenza, namen veel architecten deel die al naam hadden gemaakt met het ontwerpen van enorme villa's voor de rijkste inwoners van Los Angeles. Richard Neutra was een van deze architecten. Andere waren onder anderen Charles en Ray Eames,⁴ Craig Ellwood, Quincy Jones, Pierre Koenig en Raphael Soriano.

In het begin van de jaren veertig werd de slag om een modern huis nog op meerdere fronten gestreden, en was nog zeker niet gewonnen. In een tijd waarin er veel eclectisch werd gebouwd, was de hoop op vernieuwing gevestigd op enkele architecten met durf: Frank Lloyd Wright en zijn zoon Lloyd, Rudolph Schindler (die zijn eerste werken al in de jaren twintig realiseerde), en verder Harwell Hamilton Harris en Gregory Ain, die in de jaren vijftig de aandacht trokken. Hun projecten werden gekenmerkt door een aantal overeenkomstige uitgangspunten: de formele strengheid, de heldere expressiviteit, de elegante eenvoud, het maatschappelijke programma, het droombeeld van een democratische geest tot uitdrukking gebracht in de architectuur en het geloof dat een ontwerp een missie heeft in het vormgeven van leefwijzen met als doel een betere wereld te creëren.⁵ In de heuvels van Los Angeles werden 22 woonhuizen en een appartement gerealiseerd, allemaal gebaseerd op dezelfde ideeën: standaardisatie, een eenvoudige plattegrond en een lichte stalen draagconstructie.⁶

Hoewel Rietveld geen tijdschrift had of een uitzonderlijke culturele motor zoals Entenza, vielen zijn uitgangspunten toch perfect samen met die van zijn Californische vakgenoten. Voor het 'Case Study House Program' stond het ontwerpen van een 'goede omgeving' voorop en parallel hieraan had ook Rietveld met al zijn ervaring opgedaan in de schoot van Goed Wonen, de beweging van een 'goed ontwerp', alle aandacht voor de modernisering van woningen die moest leiden tot een comfortabel huiselijk leven.⁷ Vooral Rietvelds woonhuizen gebouwd vanaf het eind van de jaren veertig tot aan het overlijden van de architect in 1964 hebben de volgende uitgangspunten met elkaar gemeen: de rationalisatie van de plattegronden en de constructieve vormen, de integratie van het meubilair met de woonruimte, maar ook de integratie van het huis met het landschap, ook door middel van de tuin. Ze weerspiegelen een bepaald modernistisch programma dat de architectuur van het wonen opnieuw wil uitvinden volgens een stijl die zowel internationaal als Nederlands is.⁸

Wat deze huizen interessant maakt, naast het feit dat ze van invloed zijn geweest op de ontwikkeling van de naoorlogse Nederlandse architectuur, is niet zozeer hun universele sfeer geïnspireerd op de Internationale Stijl – een stijlformule waaraan Nederland overigens een niet-geringe bijdrage had geleverd – maar eerder nog de ultieme poging om op bescheiden schaal een popularisering van het geraffineerde idioom van die stroming te formuleren. Hierdoor is enerzijds te zien hoe in de woonhuisarchitectuur moeite is gedaan een aantal stijlkenmerken van de avant-gardistische architectuur te laten doordringen, maar ook dat diezelfde stilistische eigenschappen anderzijds ontdaan zijn van elke ideologie en een formele

³ John Entenza maakte het programma bekend in januari 1945, zie J. Entenza, 'Announcement. The Case Study House Program', in: B. Goldstein (red.), *Arts & Architecture. The Entenza Years*, Cambridge, Mass., 1990.

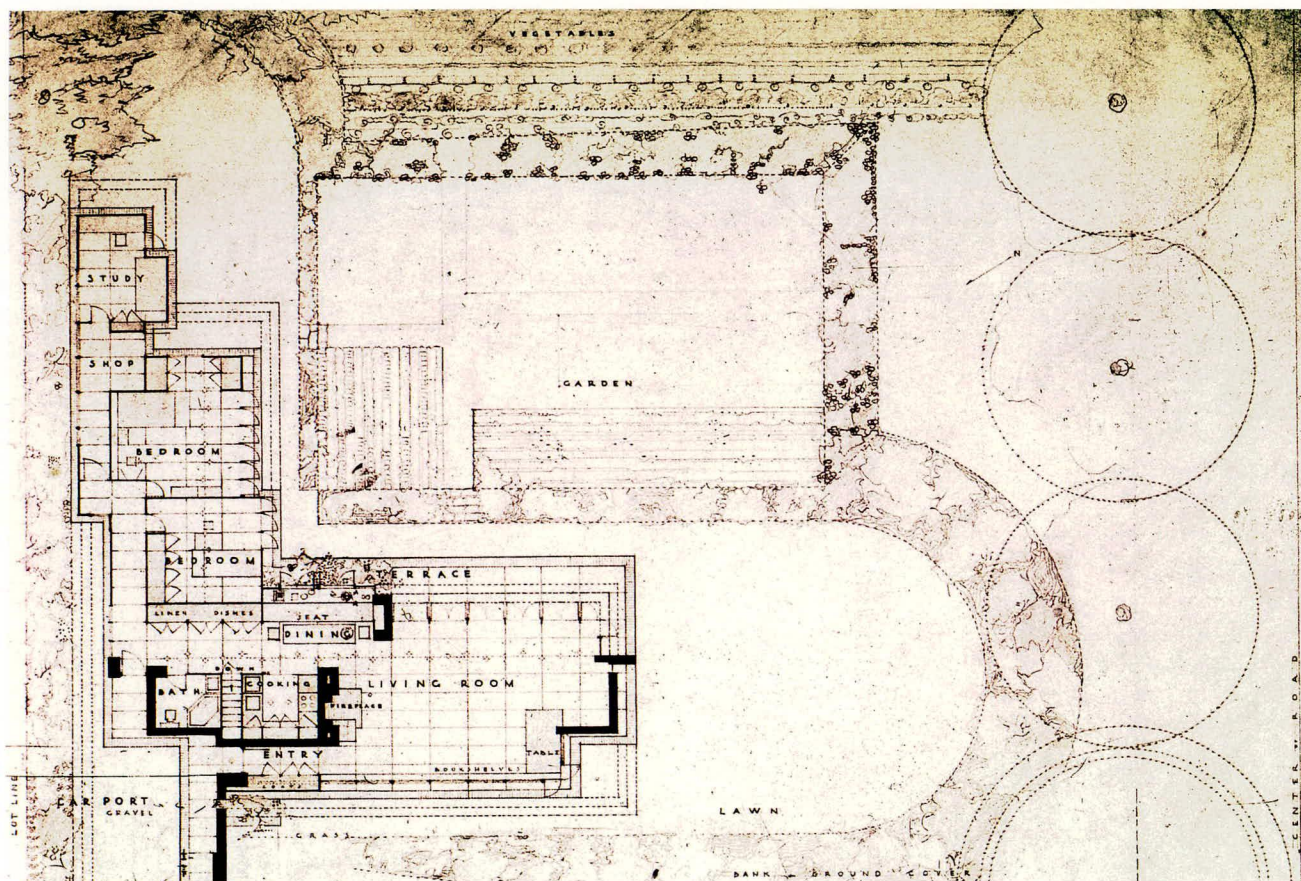
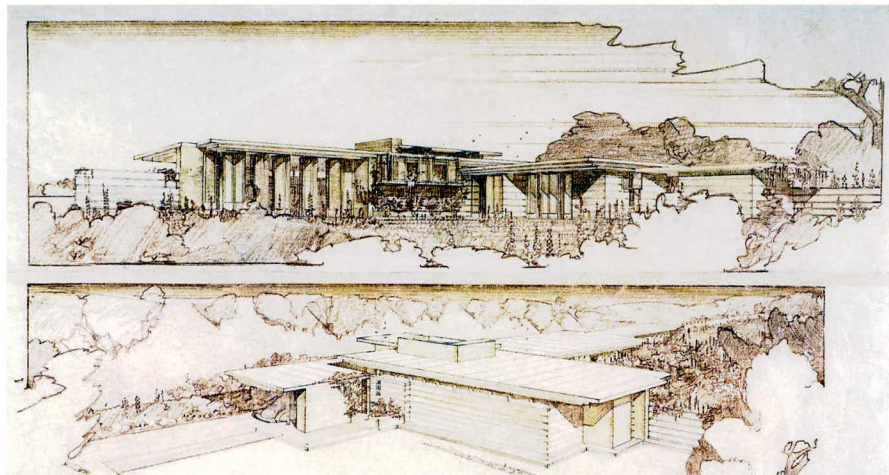
⁴ Martin Filler heeft een interessante opmerking gemaakt over Case Study House nr. 8 - Het Eames House uit 1947-1949 in Pacific Palisades, hun eerste echt geslaagde gebouw - waarmee hij een verband legt tussen dit woonhuis en het vroege meesterwerk van Rietveld. Filler schrijft: 'Net als degene met wie hij in de twintigste eeuw het best te vergelijken is, de Nederlandse meubelontwerper annex architect Gerrit Rietveld, heeft Charles Eames maar één groots werk gebouwd, en toch was dat genoeg om hem een grote en blijvende reputatie als architect te bezorgen.', in: *Makers of Modern Architecture* (New York, 2007), 115.

⁵ Vooral de architectuur van Gregory Ain vertoont in relatie tot de ruimtelijkheid van Rietveld een sterke verwantschap. Als assistent van zowel Schindler als Neutra leverde Ain een bijdrage aan het ontwerp van het Neutra VDL Research House (genoemd naar C.H. van der Leeuw, een Nederlandse fabrikant en bouwheer) aan Silverlake Boulevard (1932). Hier begon het experimenteren met flexibele plattegronden door middel van schuif- en vouwvanden. Ook zijn studies naar efficiëntie in woonruimten en naar de keuken die een werkplek werd en met de woonkamer geïntegreerd. Zie Denzer 2008. Voor een mogelijke 'Neutra-connectie' dient ook gekeken te worden naar de privébibliotheek van Rietveld, waarin zich een aantal werken bevindt van Neutra, die als Weens-Amerikaanse architect buitengewoon veel naam heeft gemaakt als vernieuwer van het moderne comfort.

⁶ E. McCoy, 'Arts & Architecture. Case Study Houses', in: Smith 1989, 15 e.v. Het programma liep met tussenpozen van ongeveer vijftien jaar, te beginnen kort na de aankondiging in 1945. Hoewel niet alle 36 ontwerpen werden gebouwd, waren er in 1950 al meer dan tien huizen gebouwd, waaronder: William Wuster: CSH #3; Charles en Ray Eames: Eames House (CSH #8); Charles Eames en Eero Saarinen: Entenza House (CSH #9); Richard Neutra, CSH #13; Craig Ellwood: CSH #17.

⁷ De Stichting Goed Wonen werd meteen na de oorlog (1946) opgericht in het kader van de wederopbouw als debatcentrum van de Nieuwe Bouwers, met name W. van Tijen en B. Merkelbach. Behalve het tijdschrift *goed wonen*, dat

F.L. Wright, Herbert Jacobs House #1,
Madison Wisconsin, 1936-1937
Perspectiefekening en plattegrond
The Frank Lloyd Wright Foundation



en functionele elegantie uitstralen. Op die manier werd een architectonische ordening die vooral was ontstaan bij het bouwen van huizen voor de burgerlijke elite met een verfijnde, internationale smaak, door Rietveld omgevormd en aangewend voor een eenvoudige woning, maar niet ontdaan van helderheid en overtuigingskracht. Rietveld modelleerde zo een bepaalde Nederlandse stijl die gekenmerkt werd door een moderniteit bestemd voor de lagere sociale klassen, maar die ver verwijderd was van elke opvatting van het woonhuis als 'kunstobject'.

De inspiratiebron voor deze ontwerphouding kwam rechtstreeks uit Rietvelds jaren bij De Stijl, maar hij vond die ook in de experimenten aan de andere kant van de oceaan. Vooral in de huizen die Wright vanaf de tweede helft van de jaren dertig ontwierp, en die bekend zijn als de 'Usonian Houses'. Voor het ontwerp van deze huizen keerde Wright, daarbij gebruikmakend van zijn succes door de lovende kritieken op het Kaufmann House (beter bekend als 'Fallingwater') en het kantoorgebouw voor Johnson Wax, weer terug naar een van de thema's die hem al vanaf het begin van zijn carrière interesseerden, maar waarvoor hij weinig mogelijkheden had gehad ze toe te passen: het ontwerpen van woonhuizen met lage bouwkosten. Het Usonian-programma ging uit van de ontwikkeling van een constructiesysteem dat betaalbaar was voor de opdrachtgevers uit de middenklasse. Wright maakte zich hierbij sterk voor een L-vormige plattegrond en paste veel niet-rechthoekige vormen toe, zoals driehoeken, cirkels, ellipsen en veelhoeken.

Het eerste huis dat op basis van dit programma werd gerealiseerd, was het Herbert Jacobs House #1 (1936-1937), nog steeds het meest briljante voorbeeld van een ideaal Usonian-huis en zeker het meest geïmiteerde. Wright, de leermeester uit Wisconsin, zei in *The Essential Frank Lloyd Wright* over dit project: 'Here is a moderate cost brick and wood house that by new technology of a life time has been greatly extended in scale and comfort (...) There is freedom of movement, and privacy, too, afforded by the general arrangement here, unknown to the current *boxment*'.⁹ In zijn zoektocht naar 'The small house of tomorrow', een verwijzing naar de titel van de beroemde tentoonstelling uit 1945 in het Museum of Modern Art in New York, bevond Wright zich in gezelschap van invloedrijke collega's, onder meer Marcel Breuer, Gregory Ain en Frederick Kiesler, die in dezelfde periode het 'Idea House' aanprezen. Om deze ideevorming te concretiseren, namen enkele Amerikaanse musea een aantal van deze experimenten over door modelwoningen op werkelijke grootte te exposeren. Het wekte dus geen verbazing toen in de vroege jaren vijftig de familie Guggenheim ook besloot om een model van het Usonian House te laten bouwen op een perceel aan 5th Avenue, de latere plek van het museum.¹⁰ De nadruk op goede architectuur tegen betaalbare prijzen, zoals uitgewerkt door Wright, is ook bij Rietveld een vertrouwd thema.

Het huis als ruimte¹¹

Rietveld ontwerpt begin jaren vijftig de woning Stoop in Velp (1950-1951), een huis dat een nieuw tijdperk inluidt in de zoektocht naar een nieuw model voor het moderne wonen, waarin de Amerikaanse experimenten overduidelijk doorklinken. Ondanks het verschil in idioom – de materialiteit

voor het eerst in 1948 verscheen en het klankbord werd voor iedereen die betrokken was bij het formuleren van de 'functionele grondslagen van de woning'. De stichting produceerde aan het eind van de jaren vijftig de film *Mens en ruimte* (ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Philips Woningbouwvereniging). Dit was een uitermate geschikt voorlichtingsinstrument voor de nieuwe 'kwaliteit' van het wonen en voor de manier waarop mannen en vrouwen het huishouden moesten organiseren. Zie voor meer achtergronden van Goed Wonen Van Moorsel 1992.

⁸ Een compleet overzicht is te vinden in Rodijk 1991. Enkele huizen zijn beschreven in M. Kuper, 'Las casas de Rietveld/Rietveld's houses', in: Kuper, Quist en Ibelings 2006, 34 e.v.

⁹ Frank Lloyd Wright, in een speciaal nummer van *Architectural Forum*, januari 1938. Met het woord 'boxment' (cursivering auteur) zinspeelt Wright op zijn stelling tegen 'The Cardboard House' (1931); hij schreef het volgende: '(...) most new "modernistic" houses manage to look as though cut from cardboard with scissors (...) The cardboard forms thus made are glued together in boxlike forms (...)'. Deze houding was niet ver verwijderd van die van de ontwikkeling van De Stijl, zoals te lezen valt in het werk van Van Doesburg uit de tweede helft van de jaren twintig.

¹⁰ De tentoonstelling 'Tomorrow's Small House' werd ingericht door Elizabeth Mock en bestond uit acht kleine huizen gebouwd op schaalgrootte 'one inch to one foot'. Daarna startte in 1949, eveneens gesponsord door het Museum of Modern Art, een bouwplan van woningen die gebouwd werden in de museumtuin. De eerste woning was van Marcel Breuer. Zie ook de manifestaties tijdens de tentoonstelling 'Home Delivery. Fabricating the Modern Dwelling' door Barry Bergdoll voor het Museum of Modern Art, 2008-2009.

¹¹ Deze omschrijving verwijst naar een van de centrale thema's in het debat over de inrichting van de woonruimte als aanjager van de leefstijl van de Nederlandse samenleving na de Tweede Wereldoorlog. De ideeën en activiteiten ontwikkeld in het kader van de Stichting Goed Wonen waren in deze context erg belangrijk. De stichting wilde op woongebied vooral de vernieuwing van het interieurontwerp en de meubels stimuleren. De kracht van het architectuuronderzoek van Rietveld lag echter in de identiteit van het huis als ruimte. Hij beschouwde al sinds het einde van de jaren dertig 'de hoedanigheid van de ruimte' als het doel van de architectuur. Interessant in dit verband is de manier

waarop hij de relatie tussen het wonen en de bewoner ongeveer twintig jaar later naar voren bracht: 'Zonder ruimte is er voor mij geen "ik" en zonder "ik" is er geen ruimte-onderscheiding', in Van Moorsel 1992, 63. Deze ontwerpfilosofie komt ook tot uiting in de meergezinswoningen die Rietveld halverwege de jaren vijftig ontwierp. Het appartementencomplex in de wijk Hoograven in Utrecht (1954-1957) behoort in dit verband zeker tot de meest interessante. De plattegrond van de huurhuizen is ontworpen met het oog op maximale efficiëntie (schuifwanden en verplaatsbare meubels) in de relatie tussen bewoner en ruimte zonder afbreuk te doen aan het comfort.

van Wright tegenover de abstractie die Rietveld zo dierbaar is – is het niet moeilijk overeenkomsten te ontdekken tussen de woning Stoop en het Herbert Jacobs House: de horizontale ordening, het platte dak dat aan alle kanten van het huis evenveel oversteekt en dat architectonisch een autonoom element vormt, de schoorsteen die de lage contouren van het huis accentueert en het ideale centrum van het huis markeert, de afwisseling, over de volledige hoogte, tussen verticale blinde muren en glazen oppervlakken die gevat zijn in een regelmatig opgedeeld raamwerk.

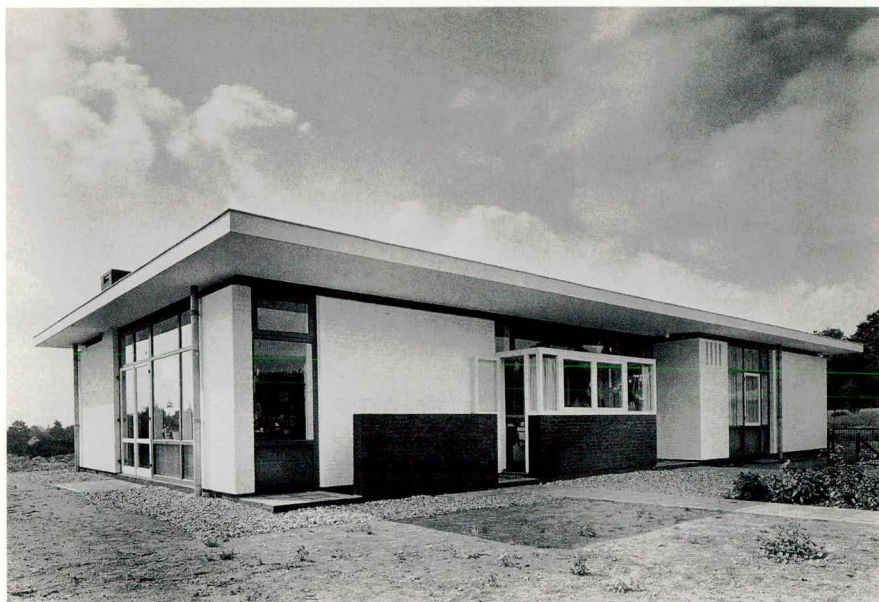
Zo zien we de invloeden van de experimentele voorbeelden uit Los Angeles, en vooral de heldere ontwerpen van Wright, samenkomen in Rietvelds oorspronkelijke handschrift: het minimalistische ontwerp, het efficiënte bouwen, zo kenmerkend voor de huizen in die periode. Deze uitgangspunten zijn ook toegepast in de woning Slegers (1952-1955), een woonhuis met atelier gemaakt voor de beeldhouwer Piet Slegers, op een perceel grenzend aan de woning Stoop.

Het huis heeft een eenvoudige structuur met een L-vormige plattegrond en is slechts één laag hoog. Een klein lager blok scheidt het volume van de slaapkamers van dat van het atelier, waar zich ook de woon- en eetkamer bevinden. In dit lage blok zitten ook de voordeur en een smalle gang die de twee volumes met elkaar verbindt. Bij het ontwerp van het huis is uitgegaan van een modulair grid van één bij één meter, maar het geometrische systeem is zo knap opgenomen in het ontwerp dat het in de compositie lijkt op te gaan. Ook het spel met kleuren is zeer subtiel en accentueert de tweedeling van het gebouw: het in witte baksteen uitgevoerde deel van de slaapkamers contrasteert met het zwarte en glazen volume van het atelier.

In de dubbele woning Driessen in Arnhem (1953-1954) – een twee verdiepingen tellend gebouw dat uit twee volumes bestaat die door een glazen hal met elkaar verbonden zijn – gaat het proces van vereenvoudiging hand in hand met de materialen: glas, steen en een groot houten oppervlak, alsof het een knipoog is naar de Usonian Houses. Dit effect wordt nog versterkt door het verlaten van de rechthoekige opbouw, doordat een van de twee volumes haaks staat op het andere, alsof het de achtertuin erbij wil betrekken en het huis en de omgeving met elkaar wil verbinden in een nieuwe dynamiek van ruimte, licht en vrijheid. 'Where does the garden leave off and the house begin?' was de vraag die Wright met zijn Usonian House had beantwoord.

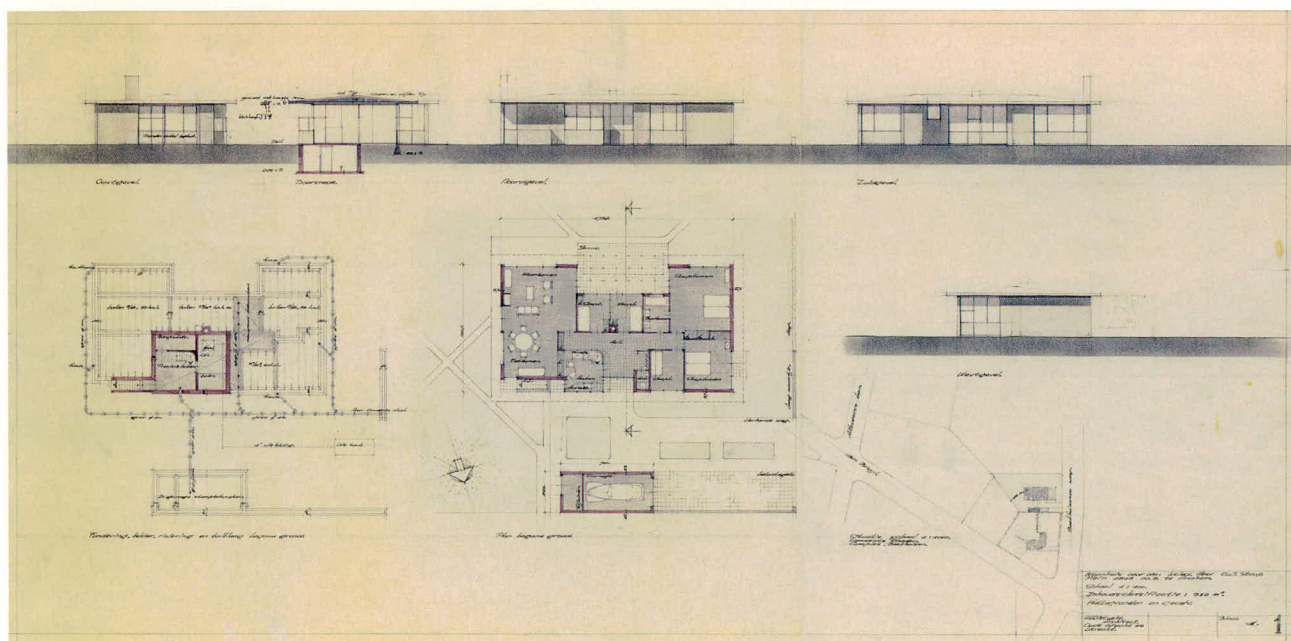
Deze ordening is herhaald in de woning Visser in Bergeijk (1955-1956), een woonhuis en galerie voor het exposeren van de collectie hedendaagse kunst van verzamelaar Martin Visser, zelf meubelontwerper. Een compacte woning, ook wat het bouwbudget betreft, waarbij de drie lage volumes, een vierkant en twee rechthoekige, in een geknikte lijn ten opzichte van elkaar liggen. Rietveld heeft in dit ontwerp sterk oog voor de natuurlijke omgeving, zo zelfs dat van dit project kan worden gezegd dat het echt 'locatiespecifiek' is ontworpen. Voor de situering van de verschillende bouwvolumes, maar ook voor de plaats van de ramen en de deuren, is uitgegaan van de plek van de bomen in het bos.

Speciale aandacht verdient bij deze woning ook de relatie opdrachtgever-ontwerper. Rietveld ontwierp een aantal inbouwmeubels en koos voor de binnenmuren warme kleuren (geel, lila en lichtblauw), waarbij hij rekening hield met de lichtinval. Vooral dit laatste detail werd niet erg gewaardeerd

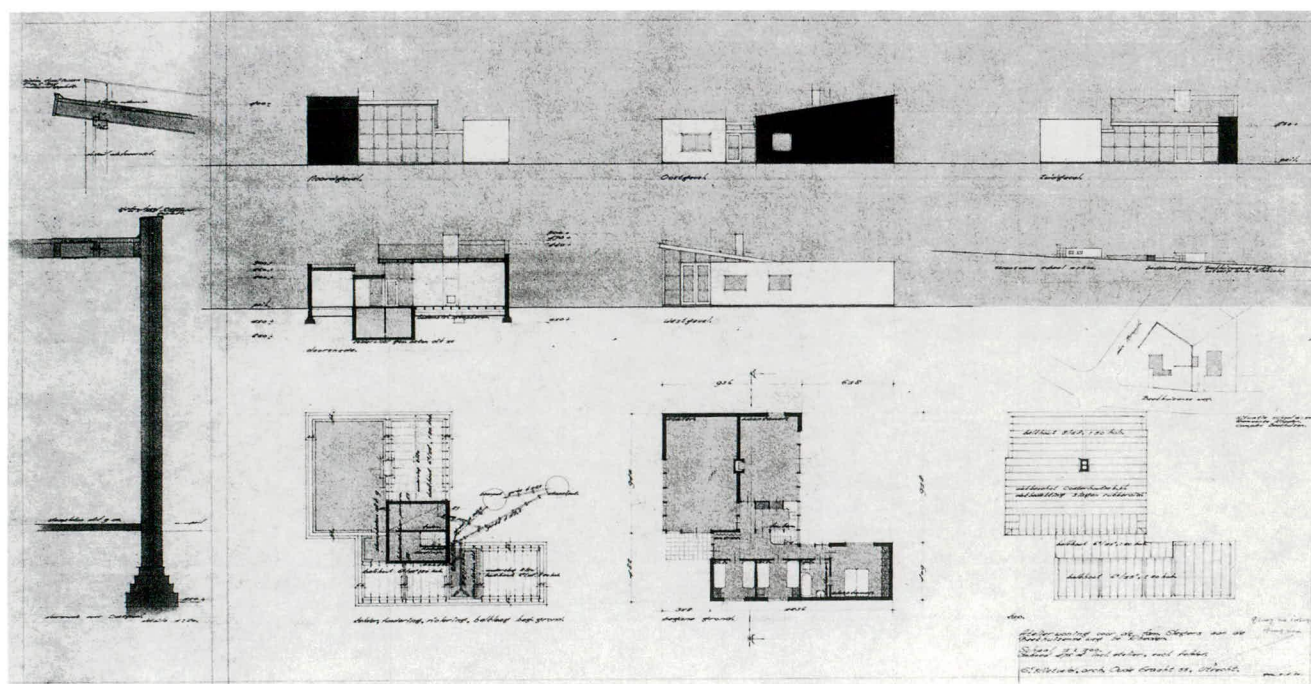
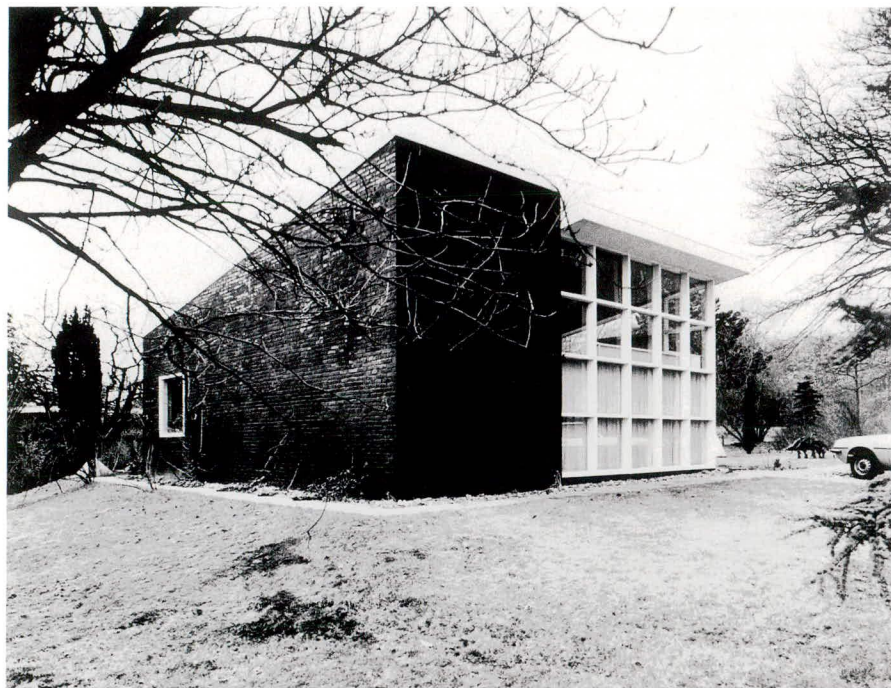


G.Th. Rietveld, woning Stoop,
Beekhuizenseweg 44, Velp, 1950-1951
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, woning Stoop
Tekeningen
NAi, Rotterdam

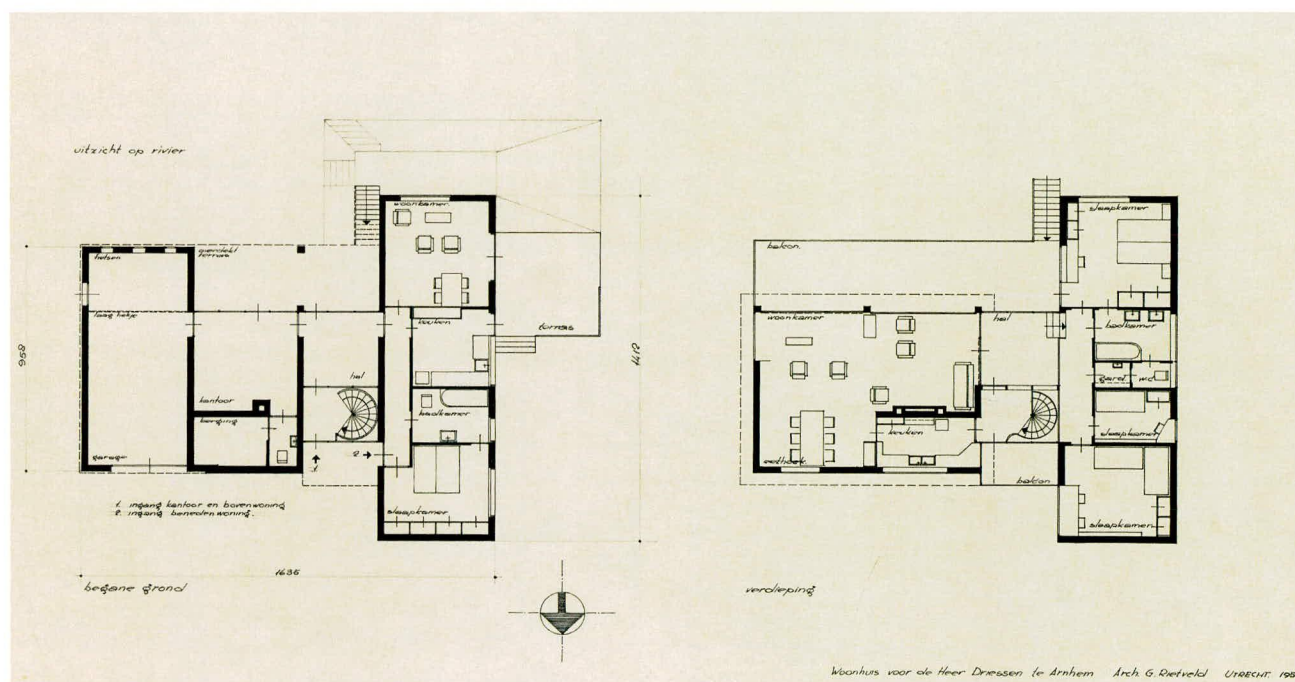


G.Th. Rietveld, woning Slegers,
Den Bruyl 35, Velp, 1952-1955
Foto en ontwerp-tekening
RSA, Utrecht



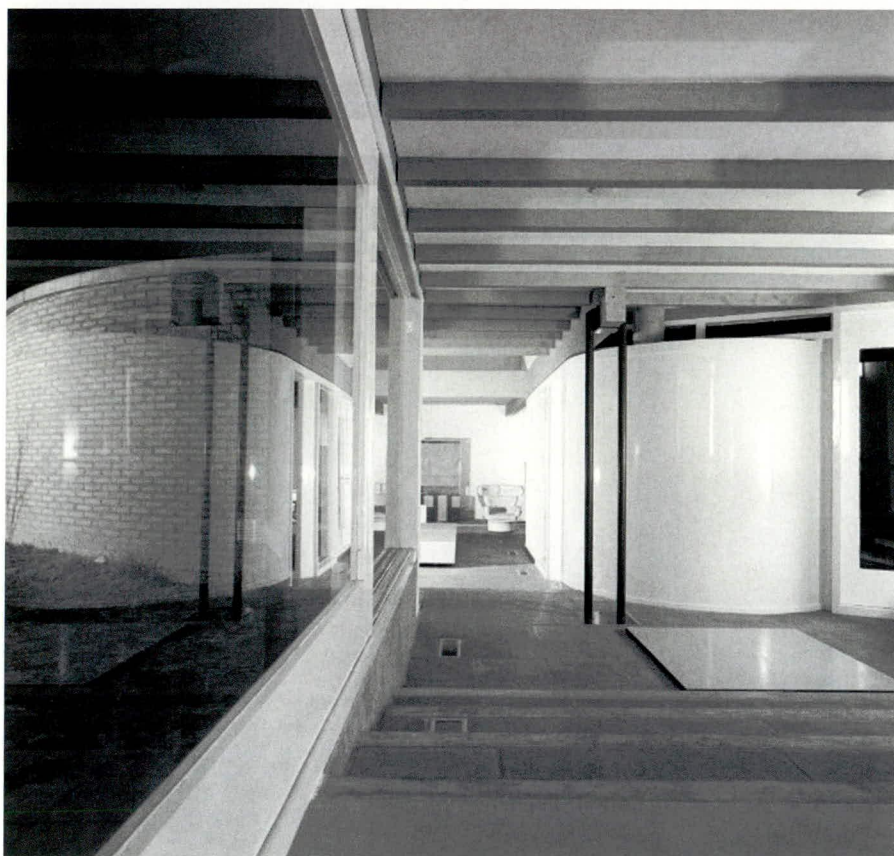
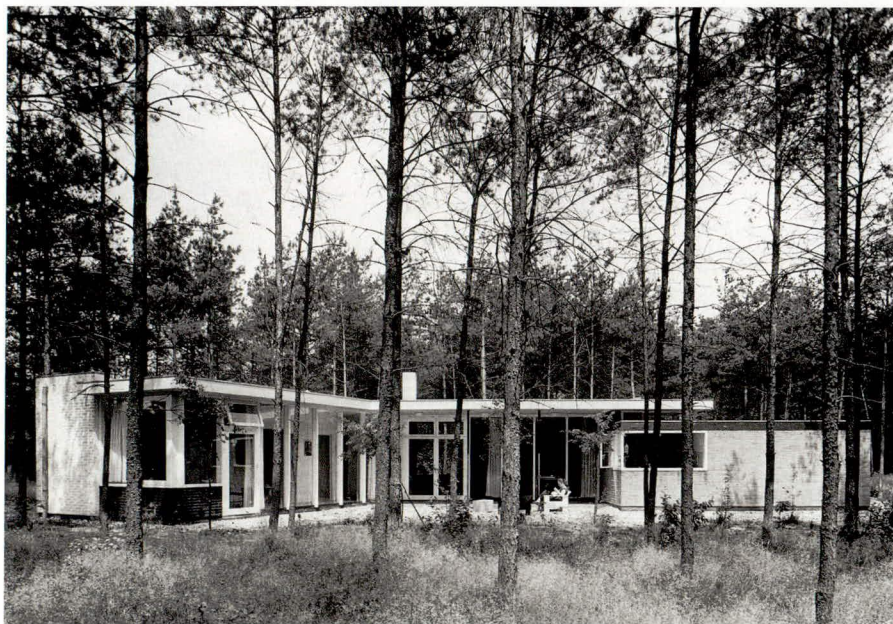


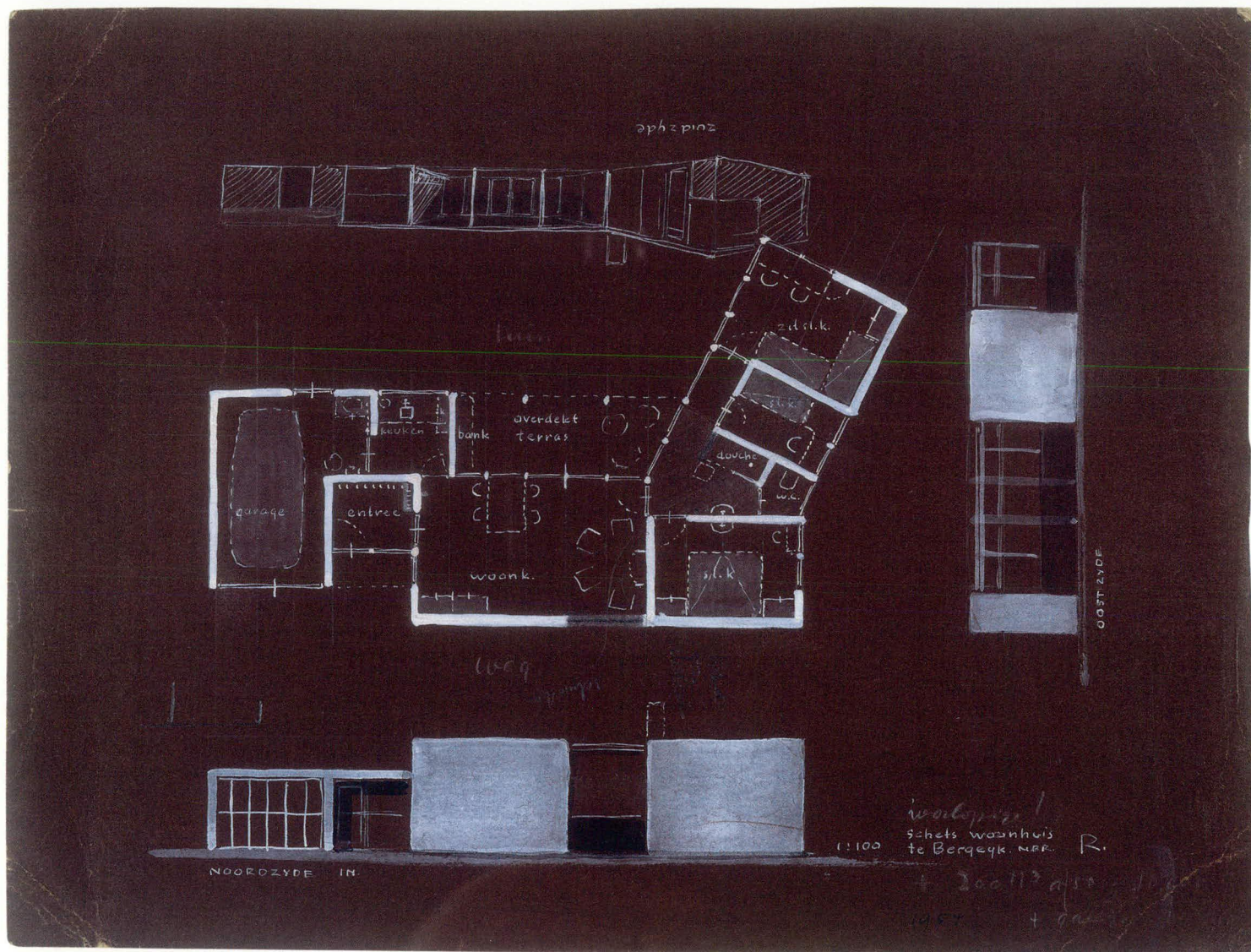
G.Th. Rietveld, dubbele woning Driessen,
Hulkesteinseweg 21, Arnhem, 1953-1954
Foto en plattegronden
NAi, Rotterdam



G.Th. Rietveld, woning Visser,
Eikendreef 2, Bergeijk, 1955-1956
RSA, Utrecht

G. Th. Rietveld, woning Visser,
met uitbreiding ontworpen door
Aldo van Eyck





G.Th. Rietveld, woning Visser
Ontwerpschets
RSA, Utrecht

¹² Een citaat uit de brief in Rodijk 1991, 117.

¹³ De opdrachtgever R.D. van Daalen was een van de directeurs van textielfabriek De Ploeg in Bergeijk, waarvoor Rietveld tussen 1956-1958 de nieuwe fabrieksgebouwen ontwierp. De Ploeg ontwierp woning- en meubeltextiel dat goed aansloot bij het onderzoek naar de esthetica van consumptiegoederen, een van de sterke punten van de filosofie van de Stichting Goed Wonen. Zie het tijdschrift *goed wonen* en delen uit de serie *Domestica*, uitgeverij H. ten Brink, Meppel.

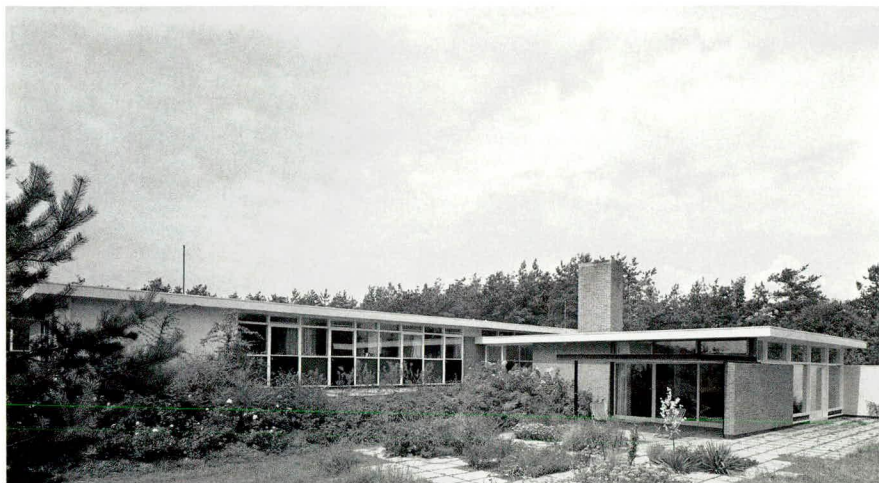
door Visser, omdat hij zich hierdoor beperkt voelde bij het tentoonstellen van zijn verzameling kunstwerken. Hij sprak hierover met zijn vriend architect Aldo van Eyck, met wie hij had samengewerkt voor het tijdschrift *Forum*. Van Eyck beschuldigde Rietveld van verraad aan 'de betekenis van de picturale beelding' van de architectuur (1958). Het betrof hier een oude controverse over de artistieke essentie van het bouwen. Rietvelds antwoord in een brief aan Van Eyck klonk als een veroordeling: 'Ik herinner me een gesprek met Berlage, hij zei: jij maakt kapot, wat ik opbouw. Ik heb de neiging om te zeggen tegen jou: jij bouwt op wat ik kapot maakte.'¹² Niettemin vroeg Visser aan Van Eyck het ontwerp aan te passen, wat in twee opeenvolgende fases plaatsvond: in 1968 door de toevoeging van een cirkelvormige aanbouw aan de slaapvleugel, en in 1974 volgde een tweede uitbreiding.

Zijn voorliefde voor compacte volumes verlaat Rietveld min of meer op het moment dat hij de verschillende woonfuncties langs lange lineaire volumes gaat organiseren. Dat dit proces in de daaropvolgende jaren meer nadruk krijgt, is terug te zien in de woning Van Daalen in Bergeijk (1956-1958). Dit huis heeft vier vleugels die elk vanuit een centrale kern uitwaaien met in dat gedeelte de voordeur.¹³ De vleugels herbergen de eetkamer, het slaapgedeelte, een kinderspeelkamer en de garage. Deze opdeling in vieren als de wieken van een molen garandeert elk van de ruimten het maximaal haalbare glasoppervlak, maar het maakt ook een geraffineerd samenspel mogelijk van metselwerk en glasoppervlakken die in elkaar overlopen dankzij kleine afwijkingen in hoogte en in de aansluiting van de verschillende bouwvolumes op elkaar. Dit ontwerpprocedé heeft Rietveld natuurlijk altijd al gebruikt, maar de belangstelling voor de beroemde gebouwen van Ludwig Mies van der Rohe is er ook aan af te lezen.

De woning Van den Doel in IJpendam (1957-1958) is gebouwd op een plek met een typisch Nederlands landschap: een smalle strook land omgeven door sloten in een polderlandschap. In dit vlakke weidelandschap heeft Rietveld een gebouw ontworpen dat zich vooral horizontaal uitstrekt. Het ontwerp, dat een toonbeeld van Rietvelds gedisciplineerde werkwijze is, laat tegelijkertijd elementen zien die geraffineerd zijn afgeleid uit de modellen van Mies van der Rohe (zie het lage muurtje buiten dat overgaat in een van de binnenmuren en een steunconstructie is voor de entreetrap) en uit de sculpturale vormtaal van de jaren twintig, die ruimte en 'contraruimte' oproept. Uit de heldere structuur valt af te lezen dat de ontwerper het gebouw helemaal onder controle heeft.

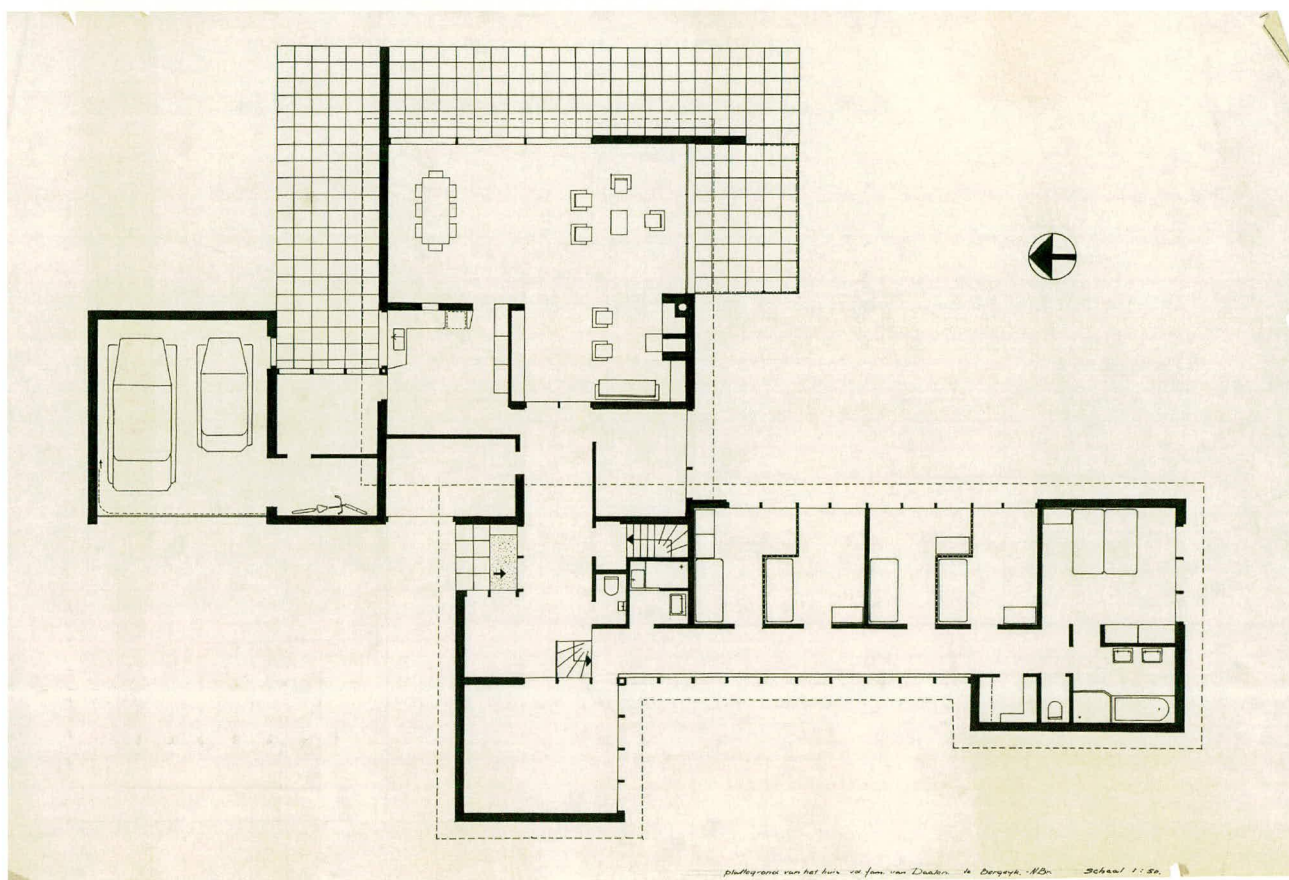
De hal geeft als een echte 'kern'-ruimte toegang tot alle woonruimten. Deze hebben verschillende hoogten en worden gekenmerkt door subtiele veranderingen in afmeting, afwerking en kleur. De overgang van de compacte entreeruimte naar de lichte woonkamer, pal op het zuiden, versterkt de perceptuele ervaring van een haast grenzeloos buitenlandschap.

De laatste werken die hier ter sprake komen, zijn de woning Theissing en de woning Van Slobbe. Ze vormen een geslaagde synthese van de compositorische en ruimtelijke kenmerken die tot nu toe aan de orde zijn geweest. De woning Theissing (1958-1959) werd in Utrecht gebouwd voor een van de hoofden van het laboratorium van Bouwbedrijf Bredero. Daardoor kon er bij deze opdracht worden geëxperimenteerd met B2-betonblokken,



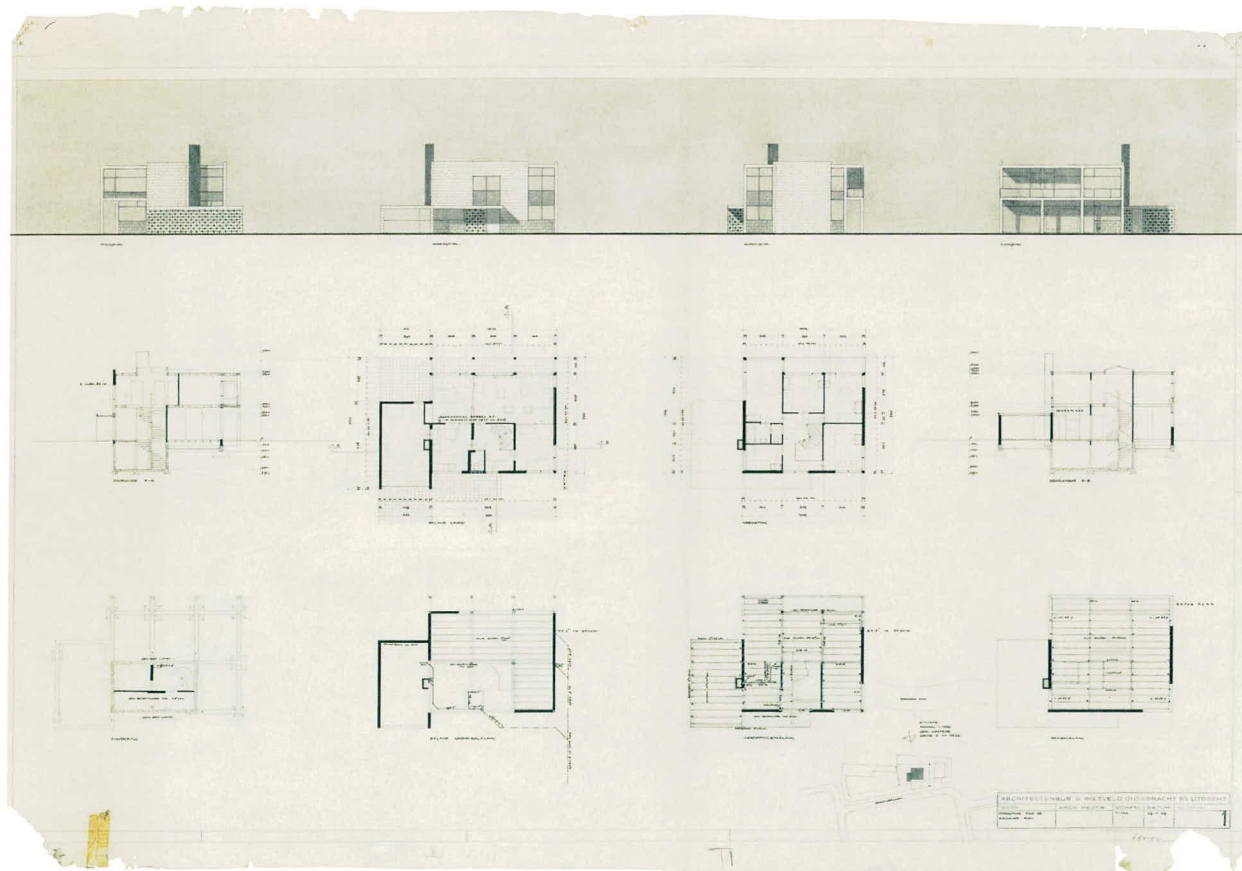
G.Th. Rietveld, woning Van Daalen,
Fazantlaan 14, Bergeijk, 1956-1958
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, woning Van Daalen
Plattegrond
NAi, Rotterdam



G.Th. Rietveld, woning Theissing,
Breitnerlaan 11, Utrecht, 1958-1959
RSA, Utrecht

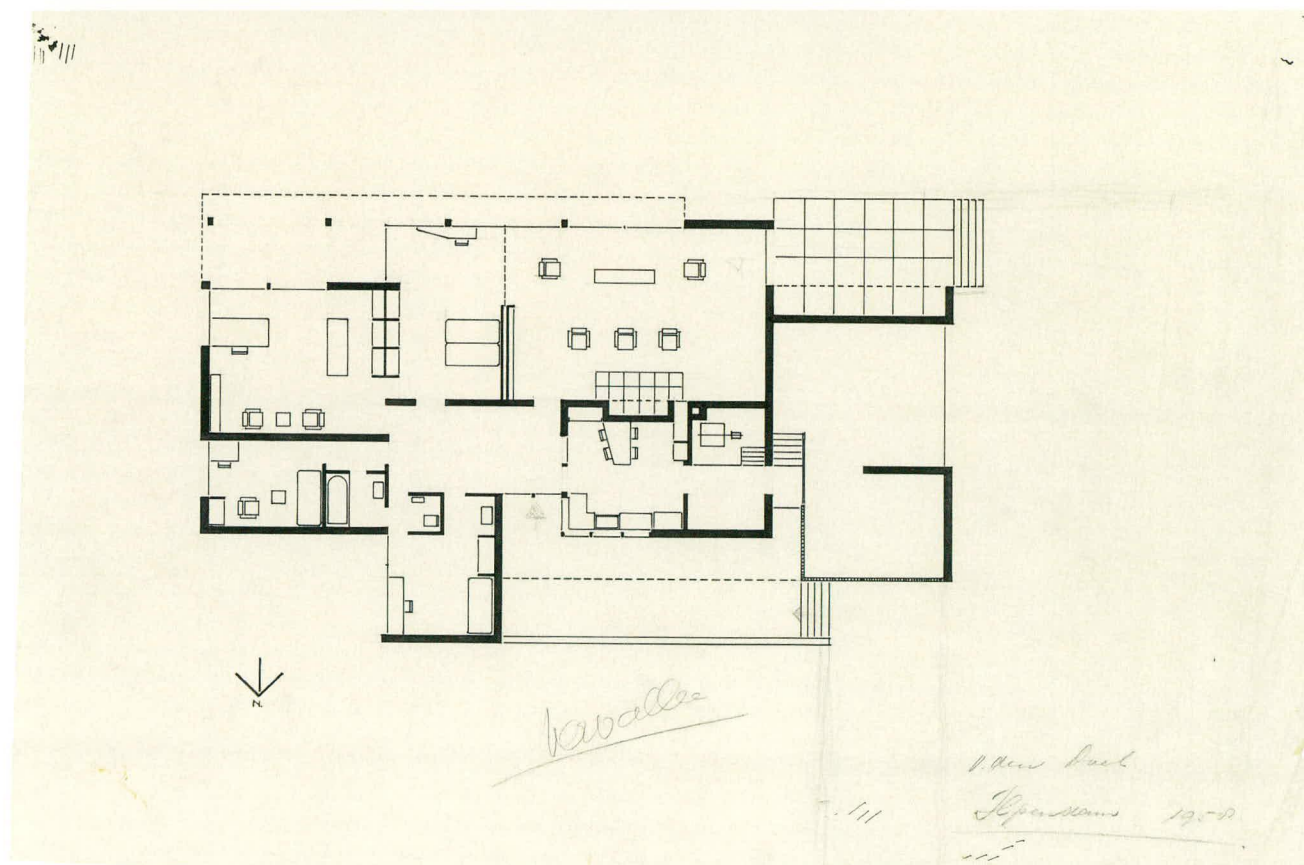
G.Th. Rietveld, woning Theissing
Tekeningen
NAi, Rotterdam





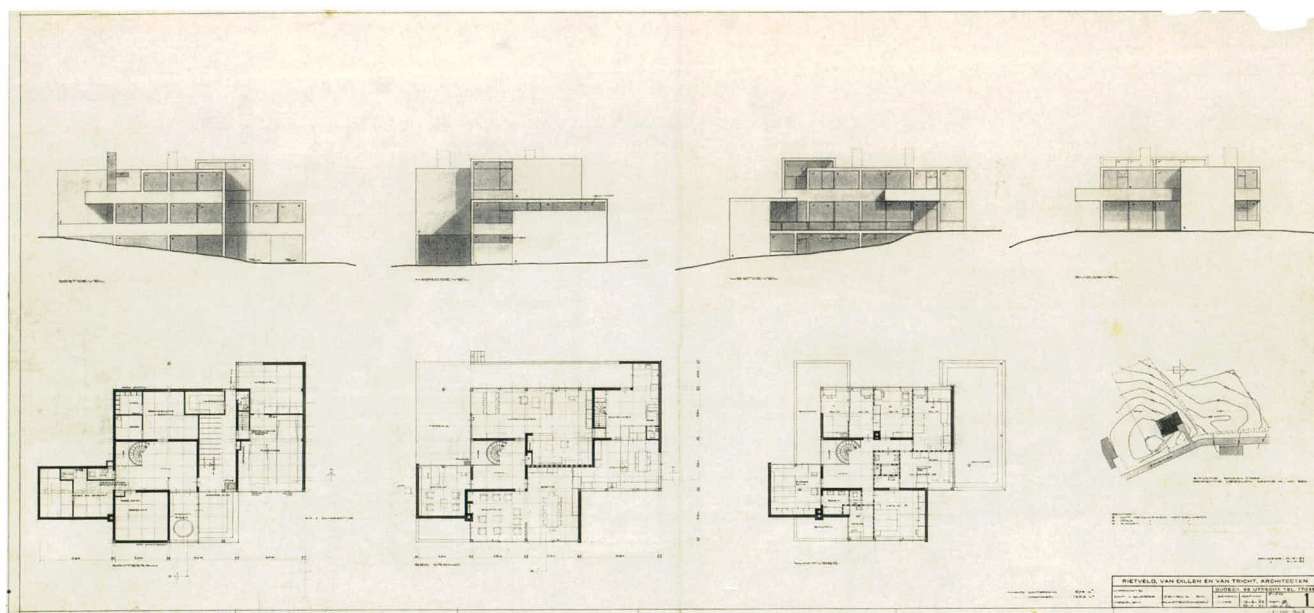
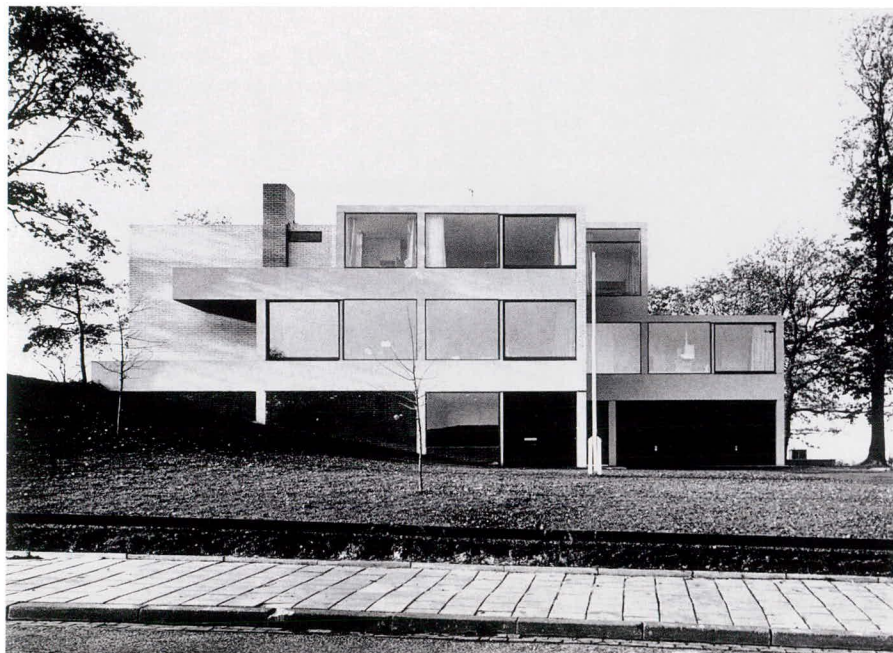
G.Th. Rietveld, woning Van den Doel,
Monnickendammerrijweg 31c, Ilpendam,
1957-1958
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, woning Van den Doel
Plattegrond
NAi, Rotterdam



G.Th. Rietveld, woning Van Slobbe,
Zandweg 122, Heerlen, 1961-1963
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, woning Van Slobbe
Tekeningen
NAi, Rotterdam



materiaal dat goedkoop was, maar ook een zekere esthetiek uitstraalde. Een woning van twee verdiepingen met een nagenoeg vierkante plattegrond die doet denken aan de chauffeurswoning die Rietveld in 1927 ontwierp. Het blok valt in delen uiteen doordat de vlakken terugliggen ten opzichte van de gevel en aan de zuidgevel van glas zijn, waardoor het betonskelet haast oningevuld lijkt.

De woning Van Slobbe in Heerlen (1961-1963) ligt op het hoogste punt van een bosrijke heuvel die de stad domineert. In dit huis komen alle elementen van de zoektocht van Rietveld samen. De opdrachtgever, B. van Slobbe, directeur van een van de Staatsmijnen, wilde graag een 'modern' huis, 'niet al te pompeus', maar wel ruim genoeg voor zijn grote gezin. Bovendien wilde hij een kantoor- en vergaderruimte, zodat hij ook thuis kon werken. Rietveld herkende zichzelf goed in dit veelzijdige programma, dat hem deed denken aan zijn experimenten van de vroege jaren twintig, zowel op het gebied van de architectuur als dat van het meubelontwerp: open structuren, in de constructie nadruk op de kracht van de lijn, een dynamische visie op de ruimte. De regelmaat van de vlakverdeling van de draagconstructie van gewapend beton krijgt nadruk door een reeks verticale vlakken die het gebouw doorsnijden met de precisie van een scherp mes, maar tegen de verwachting in toont het zich toch als een samenhangend bouwwerk. Het huis heeft drie verdiepingen en bestaat uit vlakken die in elkaar schuiven, nu eens zijn het glazen wanden, dan weer witgeglazuurde bakstenen muren of houten oppervlakken in levendige kleuren. Het huis zit vol met ruimtelijke dynamiek die het resultaat is van een complexe vervlechting van lijnen, vlakken en volumes – zowel horizontale als verticale – en het lijkt uit de heuvel op te rijzen vanuit zijn eigen vitaliteit.

Dit huis doet zonder enige twijfel denken aan Neutra's Lovell Health House in Los Angeles, zowel wat de omvang betreft, als de ligging op een beschutte heuvelachtige plek. Maar de heuvels in het zuiden van Nederland hebben veel minder glamour dan de beboste heuvels die uitstijgen boven de kust van de Stille Oceaan.

Terwijl Neutra tijdens zijn bezoek aan Nederland in 1930 diep onder de indruk was van de plasticiteit van het Schröderhuis, liet Rietveld een halve eeuw later zien dat hij zich door Neutra had laten inspireren, zeker wat betreft de ingetogen vormen in zijn ontwerpstyl.

'Nederlander zijn betekent nog steeds leren leven met de morele dubbelzinnigheden van het materialisme (...) door dit dagelijks te ervaren', bracht Simon Schama ons aan het eind van zijn succesvolle boek *Overvloed en onbehagen* in herinnering.¹⁴ ◆

Gropius, wanner

132, 133, 170, 173, 191

beugelstoel

141, 142, 144, 151, 152

Lanjouw (Hopmistoel)

149, 152, 153

Gerrit Rietveld Academie

117, 117, 124, 126, 128, 130, 131,
137

‘Factoren van het Zichtbare’

155, 167, 168, 170, 171, 173

Van den Doel, Ipendam

90, 93, 121, 122

Ruimte bepalen: materiaal, techniek en massaproductie

Philipspaviljoen

155, 159, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 170, 178

spreekkamer A.M. Hartog

140, 141, 189, 190

Materialisatie in Rietvelds architectuur

De meubelmakerszoon Gerrit Rietveld kreeg het architectenvak via de praktijk onder de knie. Juist het feit dat hij niet academisch was geschoold, stelde hem in staat vrij en ondogmatisch om te gaan met de ontwerp-opgaven van de architectuur, die hij primair als 'ruimtekunst' beschouwde. Door een onconventionele benadering van de bouwopgave en de materialisatie kon hij al experimenterend zijn meesterschap als ruimtekunstenaar en assembleur van staalprofielen en betonblokken ontwikkelen.

Vorming

Rietvelds professionele vorming was diep geworteld in de ambachtelijke traditie van het meubelmakersvak, dat hij direct na de lagere school bij zijn vader leerde.¹ Zwaar handwerk, met name houtbewerking, en stijllimitaties waren toen gebruikelijk. Van 1904 tot 1908 werkte hij overdag als ontwerper bij juwelier Carel Begeer en 's avonds volgde hij Kunstindustriële Onderwijs² en particuliere cursussen bouwkunde bij architect P.J.C. Klarhamer, die eveneens meubelen ontwierp. Dankzij diens brede belezenheid en artistieke netwerk maakte Rietveld kennis met zowel een nieuwe ideeënwereld als met vooruitstrevende kunstenaars.³ Aan Klarhamer had hij de 'ondergrond van zijn vakkennis' te danken en het Berlagiaanse inzicht in het belang der 'maatverhoudingen van ruimte en massa in de architectuur' en het 'bouw-werk als *logisch functioneel apparaat*; als een *gave economische constructie* met een daarin passend leidingstelsel; als een *eigentijdse visuele uiting* van ruimte en massa waarbij materiaalkleur en kleur belangrijk zijn.⁴ In een notendop gaf Rietveld hier de sleutelbegrippen voor het fysieke aspect van zijn eigen architectuur.

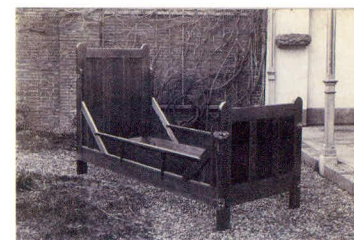
Welke leerboeken Klarhamer liet lezen en welke materialenkennis en constructieleer hij precies overdroeg, is niet goed te achterhalen, maar hij verwelkomde expliciet nieuwe, samengestelde materialen als triplex en gewapend beton als uitdrukkingsmiddelen van de moderne tijd van machine en gemeenschap.⁵

Voor Rietveld telde deze ideologische lading minder. Hij zag de voordelen van triplex louter technisch en economisch. Als krimpvrij en relatief goedkoop materiaal was het geschikt voor het maken van meubels en maquettes; multiplex achtte hij nog beter. Beton was een veel gecompliceerder materiaal, omdat het vooraf nauwkeurige sterkteberekeningen vereiste en een bekisting die later weer verwijderd moest worden. Bij kleinere bouwprojecten was gewapend beton vaak duurder dan traditionele baksteenbouw vanwege de noodzakelijke import van staal en cement en het gebruik van bouwmaschinen. Het grootste nadeel was echter dat de betonskeletbouw minder mogelijkheden bood voor aanpassingen tijdens het bouwproces. Dat was lastig voor een praktijkman die al 'makend' ontwierp en de finesses van detaillering en afwerking meestal op de bouwplaats besprak.

Toch bouwde Rietveld zijn eerste architectuuropdracht, de gedecoreerde pui van de juwelierswinkel van Cornelis Begeer (1919), in beton. De gestileerde figuren 'in' de hoeken der lisenen lijken op het eerste gezicht uitgehakt in natuursteen, evenals de dubbele tekst JUWELIER, maar zij waren vooraf uitgesneden in houten bekistingsmallen.⁶ Technisch en typografisch sloot deze voorbereiding min of meer aan op de houtsnedes die Rietveld in die tijd maakte voor drukwerk. Uiterlijk leek het op steen, architectonisch stond het echter ver af van de strakke betonvilla's die door



Gerrit Rietveld, ontwerper van lichte constructies, Utrecht, 1958
RSA, Utrecht



P.J.C. Klarhamer, bed van Amerikaans grenenhout, 1905
NAi, Rotterdam

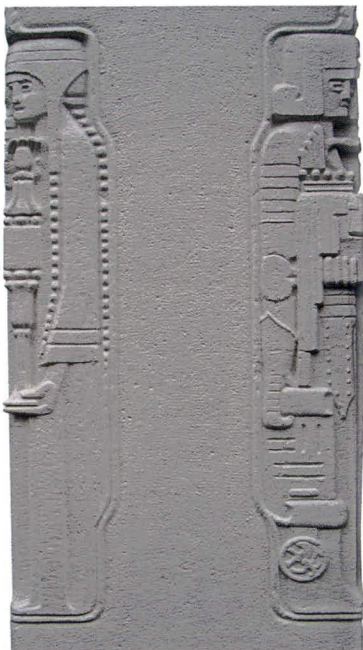
¹ Bless 1982, 11-16.

² Hij volgde 'Kunstindustriële Onderwijs der Vereniging Het Utrechtsch Museum van Kunstnijverheid', waar hij les kreeg in tekenen, proportie-, stijl- en ornamentenleer.

³ Rietveld volgde ook een reeks cursussen in de periode 1911-1915; Bless 1982, 12-27; M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1982, 263-284.

⁴ G. Rietveld, 'In memoriam P.J.C. Klarhamer', *Bouwkundig Weekblad* 72 (1954) 13-14, 101. Cursivering door auteur.

⁵ Blijkens aantekeningen verwees Klarhamer waarschijnlijk naar publicaties van E.E. Viollet-le-Duc, H.P. Berlage, J. Ruskin, J.A. van der Kloes en P.W. Scharroo; NAi, archief Klarhamer, inv.nrs. 194-197, 211-214.



G.Th. Rietveld, twee van de gestileerde hoekfiguren in de betonnen winkelpui Cornelis Begeer

Rietvelds eerste architectuurontwerp: versierde pui juwelierswinkel Cornelis Begeer, Oudkerkhof 27, Utrecht, 1919 RSA, Utrecht

⁶ Rietveld ontwierp eveneens een nieuw interieur, meubilair en briefpapier. De pui week licht af van de ontwerp-tekening. In 1920 kreeg hij hiervoor een bronzen erepenning; Van Zijl 2001, 01; Küper en Van Zijl 1992, 83, 96-97; zie ook noot 13.

⁷ Kuipers 1987, 84-90.

⁸ Zie Rodijk 1991.

⁹ M.C. Kuipers, 'Schröderhuis te Utrecht', 'Garage met chauffeurswoning te Utrecht', in: Tieskens, Snoep en Van Wezel 1983, 178-183.

¹⁰ G. Rietveld, 'Notaties over mijn werkwijze', ongepubliceerd manuscript voor een lezing te houden in 1957 RSA, GR 90.

¹¹ Rietveld 1932, 1-27: 16.

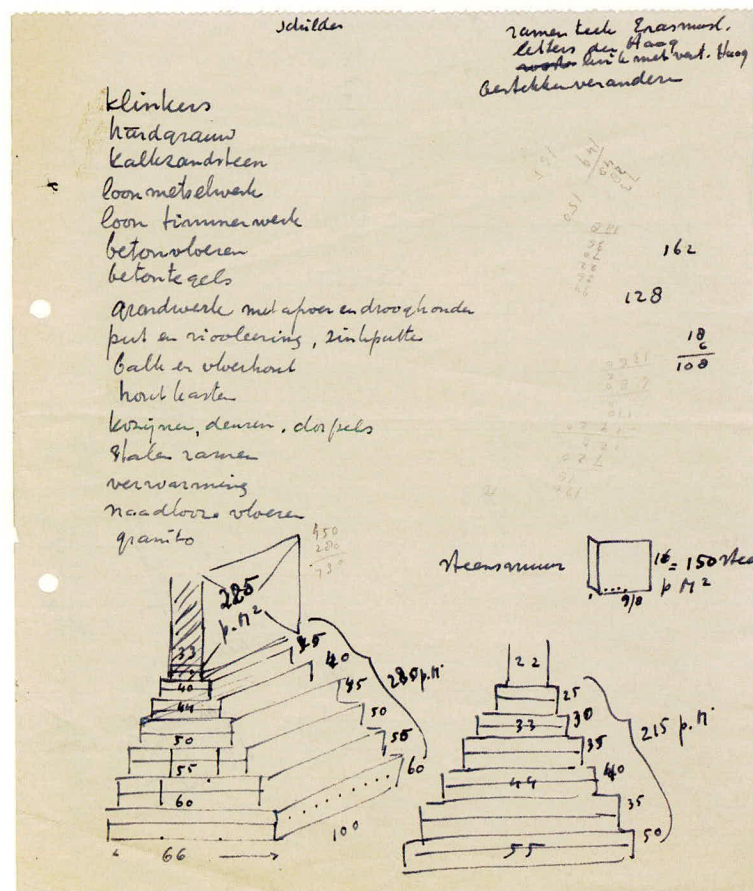
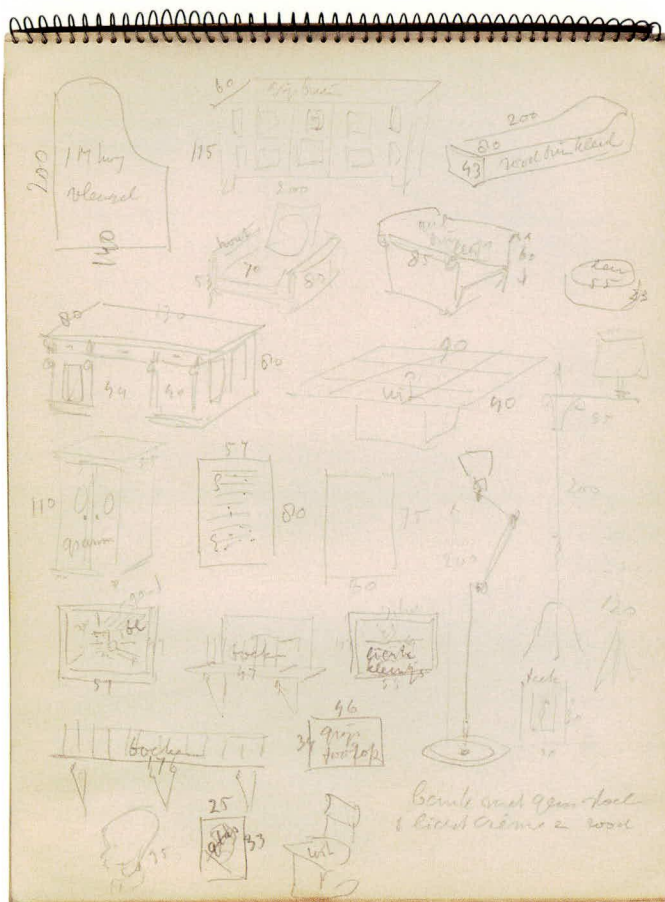


onder anderen Berlage in Santpoort, Robert van 't Hoff in Huis ter Heide en Klaarhamer alleen op papier toen al waren ontworpen.⁷

Het is moeilijk te zeggen of deze demonstratie van artisticeit en materiaaltechnische gelijkwaardigheid van beton aan natuursteen een wens was van de opdrachtgever of juist bedacht door de veelzijdige ontwerper, die nog geen praktijkervaring had in de architectuur. In elk geval vond Rietveld spoedig hierna de weg naar een 'Nieuwe Zakelijkheid' in de (winkel)-architectuur door gebruik van grote glas- en kleurvlakken en open ruimten. Via het eigenzinnige Schröderhuis brak hij in 1924 door als architect.

Maatwerk en materiaalkeuze

Het merendeel van Rietvelds architectuuropdrachten bestond uit individuele woonhuizen.⁸ Hiervoor leverde hij in dubbel opzicht maatwerk: enerzijds waren het ontwerpen toegesneden op de plaatselijke omstandigheden en gebruikerswensen en anderzijds totaalconcepten van uitgebalanceerde maatverhoudingen en ruimtekunst. Typerend was dat hij zijn ontwerpen van binnen naar buiten ontwikkelde, van inbouwkast tot uitzicht. Voor het overleg met de opdrachtgevers maakte hij vaak simpele maquettes naast schetsen op een vierkant maatraster.⁹ Daarbij maakte hij onderscheid tussen de 'ruimtelijke visie van een gebouw en de constructie keus'.¹⁰ De bepaling van de juiste maateenheid vond hij belangrijker dan de keuze van de materialen. Wel rekende hij het tot zijn vakkennis om op 'wetenschappelijke wijze vast te stellen (...) wat men niet mag buitensluiten [van de natuurinvloeden] en (...) welke materialen en constructies noodzakelijk zijn om de aldus geschapen ruimte economisch te begrenzen. Het gaat niet om steen, glas, ijzer, ook niet om de vorm hiervan (...). Maar het gaat om de maat en de hoedanigheid van de leegte tussen de materialen, e r o m e n e r o p'.¹¹



Schetsblad met meubels en hun maten, mogelijk bedoeld als hulpmiddel bij de ruimte-indeling van een woning, uit een ongedateerd schetsboek van Gerrit Rietveld
NAi, Rotterdam

G.Th. Rietveld, praktische methode voor materiaalberekeningen
NAi, Rotterdam

Woonhuis (VILLA)

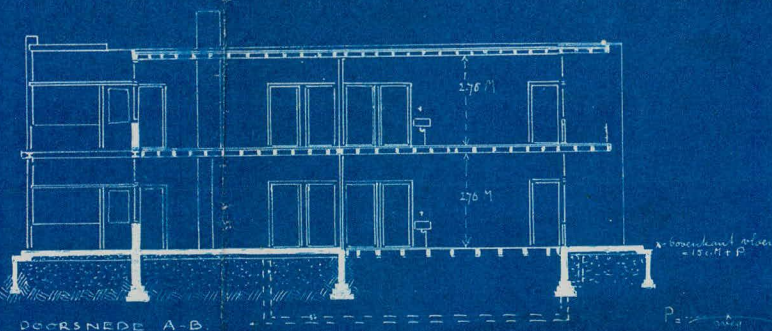
KLEIN PERSIJNLAAN

WASSENAAR.

sectie D N° 1574.

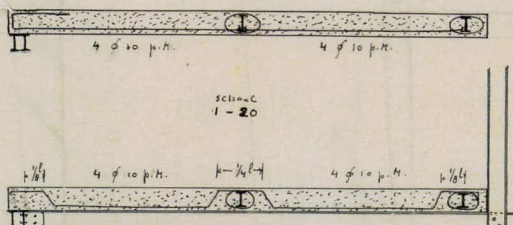
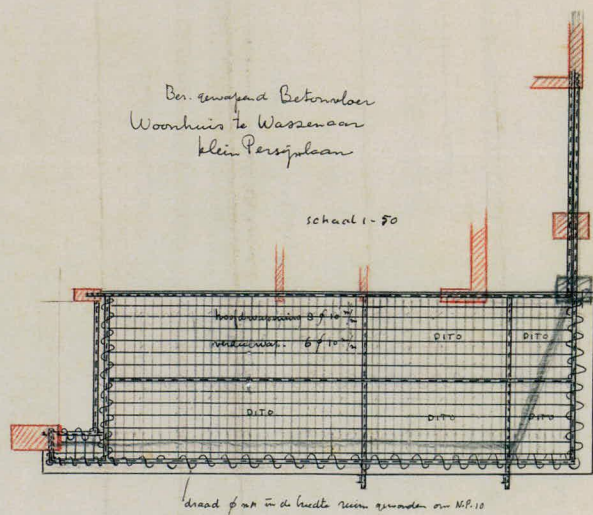
VOOR REKENING VAN M. LOMMEN
Rijksstraatweg 145 Wassenaar.

Schaal 1 - 100



Ben. zwaarged. Betonvloer
Woonhuis te Wassenaar
klein Persijnlaan

Schaal 1 - 50



sectie C
1 - 20

Berekening van de bewapening
gegeven: plastiekhite 15 c.M. overspanning 1.50 M.
eigen zwaartekracht per M² = 15 x 24 = 360 K°
nuttige belasting - - - 1 x 240 = 240 K°
totale 600 K°

Berekening volgens Boon's pro. beton leerboek 2^e druk:
M mm. $Ql = \frac{600 \times 1.5 \times 150}{8} = \frac{135000}{8} = 16875 K^{\circ} c.M.$
 $H-a = 0.04 \times 1.5 = 0.04 \times 130 = 5.2$
 $\gamma \cdot \frac{1}{4} \times H-a = \frac{1}{4} \times 5.2 = 3.9 c.M.$ schonen 3 5 10 mm
verdeelwepening = $\frac{1}{5} \times 3.9 c.M. = 0.8 \frac{1}{m}$ el. 5 6 mm
Controle berekening volgens Boon (H-a + k; k = $\frac{1}{8} h$).
 $\sigma_b = \frac{2 M}{8 \pi (h - \frac{x}{2})} = \frac{2 \times 16875}{100 \times 195 (5.2 - 0.65)} = \frac{33750}{877.5} = 38 K^{\circ} / c.M.$
 $\sigma_y = \frac{M}{\gamma (h - \frac{x}{2})} = \frac{16875}{1.5 (5.2 - 0.65)} = \frac{16875}{2.25} = 750 K^{\circ} / c.M.$

Rechteld. arch.

G.Th. Rietveld, dubbele woning Lommen,
Klein Persijnlaan 39, Wassenaar, 1925
Doorsnede en details van de beton-
berekening met verwijzing naar het
handboekje van A.A. Boon
NAi, Rotterdam

Door de ruimtelijke beleving centraal te stellen in plaats van de vorm en architectuur te definiëren als ruimtebegrenzing maakte hij zich los van de toenmalige discussies over stijl, materiaal, techniek en kunst en kon hij de letterlijke bouwopgave benaderen als het maken van een groot meubel-stuk waarbij losse elementen met elkaar verbonden werden tot een open 'ruimtelijke plastiek'. Eigenlijk wilde hij dat een bouwwerk zou fungeren als een tent waarin iedereen zich vrij kon bewegen en toch voldoende was beschut tegen weer en wind. De bouwstoffen moesten zich in deze visie plooien naar het complete patroon. De keuze werd mede bepaald door prijs, beschikbaarheid, bouwvoorschriften en wensen van opdrachtgevers.

Terwijl collega-architecten als J.B. van Loghem en Le Corbusier het gewapende beton als essentieel bouwmiddel zagen om tot een nieuwe architectuurtaal te komen, kwam Rietveld daartoe door een inventief gebruik van conventionele materialen. Zoals hij onzichtbare deuvels toepaste om de latten van zijn meubels optisch te laten zweven, zo zocht hij ook naar manieren om het plastische effect van de materialen 'op een secundair plan te houden en de ruimte primair te doen zijn'.¹² Het ideaal van eerlijk materiaalgebruik van Cuypers, Berlage en de Arts and Crafts-beweging sprak hem niet aan omdat hij afwilde van massieve muren en zwaar handwerk. Minder materiaal betekende ook minder bouwkosten. Lichtheid was volgens Rietveld de nieuwe waarheid voor architectuurvernieuwing en noodzakelijk voor bevrijding van overvloedigheden uit het verleden. Dit idee vertaalde hij zoveel mogelijk zowel in lichte constructies als in een uit-gekiende lichttoetreding. Het materiaal liet hij alleen voor zichzelf spreken indien het bijdroeg aan het effect van een modern architectuurbeeld – licht naar gewicht, aan- en doorzicht en kleur. Dat wilde hij bereiken door toepassing van wit pleister- of sauswerk op donkere plinten, grote glasvlakken in smalle houten of stalen kozijnen, uitstekende balkons met luchtige metalen hekjes en vrijwel randloze platte daken.

Zijn experimentele bouwwerken konden echter niet ontkomen aan lokale eisen van welstand en bouw- en woningtoezicht. Sommige bouwinspecteurs zagen nauwlettend toe op de degelijkheid van de constructie. Bij zijn tweede bouwproject, het woonhuis Lommen te Wassenaar (1925) werd Rietveld de les gelezen over de toegepaste betonberekening: 'U stelt de overspanning wel op 1,50 M., doch dat is allerminst niet zeker, want dan zou balk C. dienst doen als oplegging voor de gewapend betonplaat, terwijl U hem bedoeld [s/c] als bewapening. Mijn bedoeling is dat U duidelijk aangeeft hoe U de plaat wilt opleggen (...). Zoo zou ik graag alles herleid willen zien, totdat alles zijn steun vindt op de zandplaat, want van daaruit gaan wij bouwen, wij kunnen het nog niet ophangen in de lucht.'¹³ Hoe graag had Rietveld dat laatste gedaan, als ultieme ontkenning van de gewichtigheid der materialen.

In andere gemeenten gelegen in een landelijke omgeving leidden welstandseisen soms tot opmerkelijke dakvormen, omdat platte daken niet werden toegestaan door de schoonheidscommissies. Zo kreeg het leien schilddak op het huis Rapsodie voor violist Zóltan Székely en zijn vrouw te Santpoort (1934) een vrolijke draai boven een van de halfronde volumes. Ook de rieten daken op het houten zomerhuisje De Braamackers

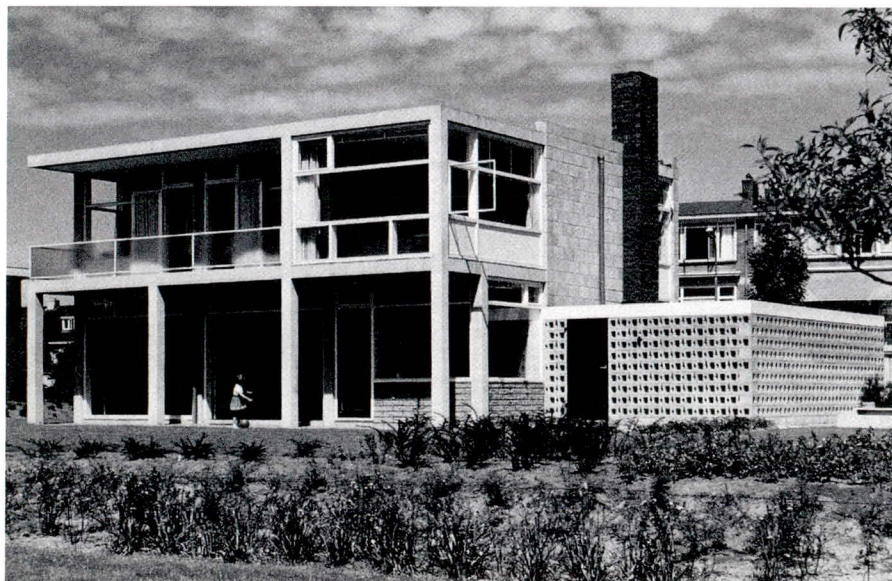
¹² G. Rietveld, 'Het Interieur', 43 RSA, GR 144.

¹³ Brief 14 oktober 1925 aan Rietveld en tekeningen in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 2-3. Zie ook M. Kuper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1996, 224-227 en Rodijk 1991, 18-19.



G.Th. Rietveld, met rietgedekte woning Nijland, Hercules Segherslaan 18, Bilthoven, 1940-1942
Woonhuis voor de zoon van de eigenaar van bioscoop Vreeburg, na afkeuring van een eerder ontwerp met een plat dak

G.Th. Rietveld, woning Theissing, Breitnerlaan 11, Utrecht, 1958-1959
Demonstratie van betontoepassingen, 1960



¹⁴ Rodijk 1991, 83-85.

¹⁵ Theissing was buitengewoon hoogleraar in de kennis en het onderzoek van de bouwstoffen; datum oratie 14 december 1960. Meewerkend architect was J. van Dillen, die ook assisteerde bij het enige andere woonhuis met betonskelet, voor Van Slobbe te Heerlen (1964). Rietveld had in de jaren dertig diverse woningbouwprojecten met Bredero uitgevoerd, deels met staalskelet; Rodijk 1991, 25-27, 37-39, 143-145 en 164-188; *Cobouw* 18-2-1964, 21; Theissing 1961, 10-13.

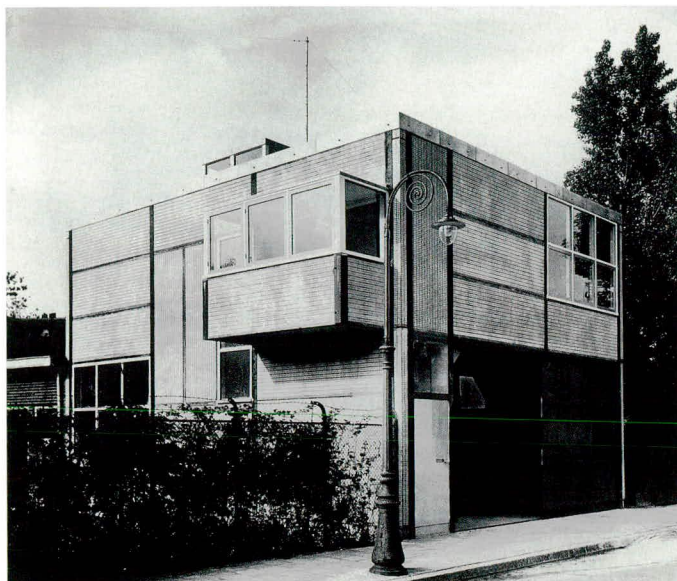
¹⁶ Hierbij noemt hij 1926 als bouwjaar en verwijst hij tevens naar de proeven in Frankfurt; G.Th. Rietveld, 'Rationele vormgeving', lezing gehouden ter gelegenheid van de leerjaarbeëindiging der Haagsche Academie en MTS te Den Haag, mei 1953', 7, typescript RSA, GR 63; zie ook Küper en Van Zijl 1992, 28-31.

(1941) en het naburige zomerhuisje voor Dora van Ravesteyn-Hintzen bij Breukelen (1934-1935) hadden eigenwijze vormen. Bij woning Nijland te Bilthoven (1940-1942) werd het brede rieten schilddak opgelicht boven de hoge glaswand voor het trappenhuis, zodat het, mede door de combinatie van groen geglazuurde baksteen met witgepleisterde gevels en paarse baksteen, toch een zekere moderniteit uitstraalde.¹⁴

Na de oorlog werd het pleisteren te duur. Daarom liet Rietveld de bakstenen muren soms geheel of gedeeltelijk sauzen, zodat het voegwerk minder opviel. Baksteen associeerde hij nog steeds met ouderwets zwoegen, maar door de platte daken en grote glasvlakken of krachtige kleurencombinaties en zichtbare staalprofielen zien deze woonhuizen er toch onmiskenbaar eigentijds uit. Alleen de woning Theissing te Utrecht (1958-1959) werd een welbewuste demonstratie van betongebruik: een gewapend betonskelet en gevarieerde stapelingen van B2-blokken. E.M. Theissing was dan ook hoofd van het laboratorium van Bredero's Bouwbedrijf, waar betonblokken werden ontwikkeld en getest, en tevens hoogleraar in de bouwstoffen aan de Technische Hogeschool in Delft. Zijn oratie was getiteld 'Lucht als bouwstof'.¹⁵

Industrialiseringsproeven in de woningbouw

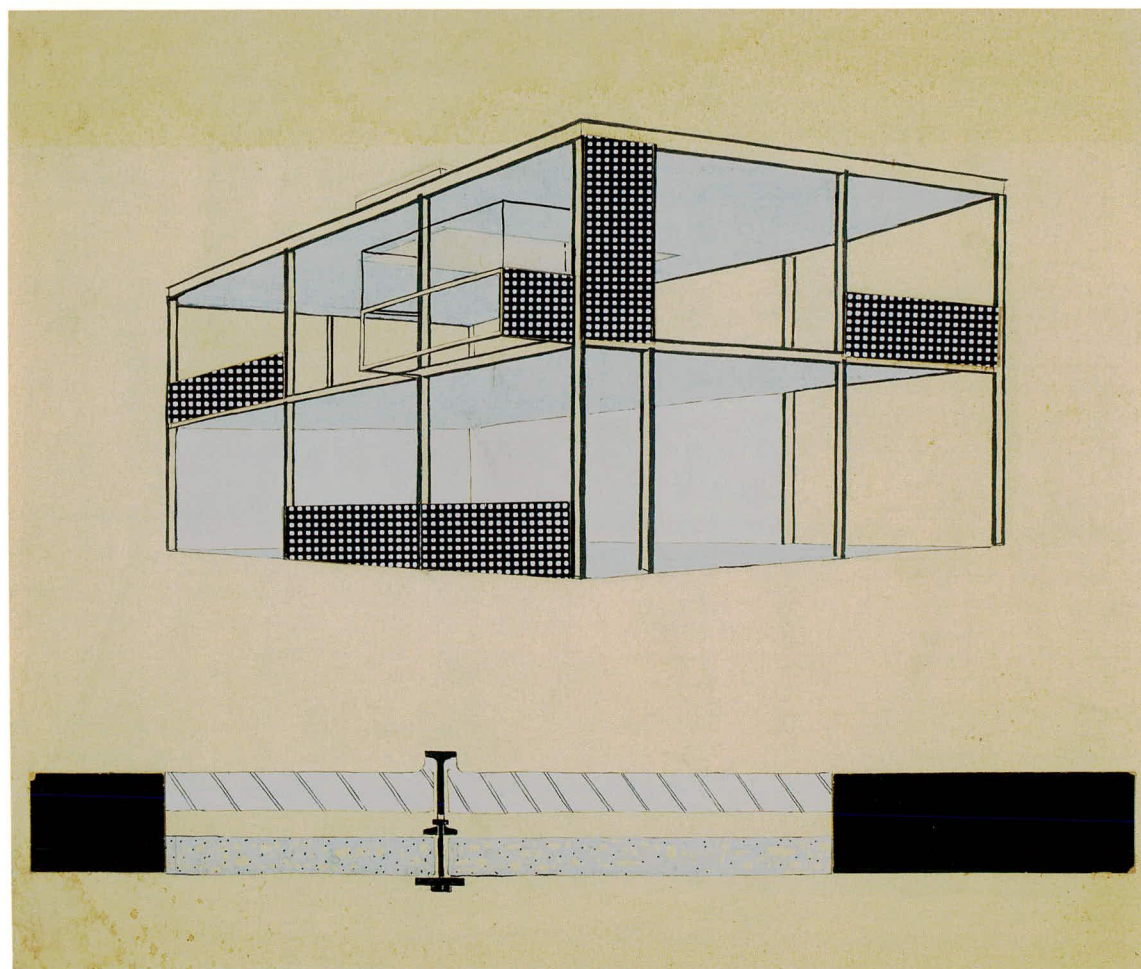
In 1927 had Rietveld pas twee woonhuizen gebouwd, maar hij dacht toen al in termen van seriebouw en massafabricage om ook de arbeider een goede en goedkope woning te kunnen bieden en diens werk bij het bouwen te verlichten. Zijn derde bouwproject, een garage met chauffeurswoning, bedoelde hij als een proeve voor verdere industrialisatie. Het geheel was 'in 3 weken met ongeoeffende werklieden' uitgevoerd met een staalskelet en 1:3 betonplaten die net 1 cm kleiner waren dan de moduulmaat van 1 meter opdat zij na montage precies die maat zouden volmaken.¹⁶ Zij waren voor de afwisseling zowel in horizontale als verticale stand geplaatst en door een rooster bespoten met emailverf



G.Th. Rietveld, chauffeurswoning,
Waldeck Pyrmontkade 20, Utrecht,
1927-1928

Ontworpen als experimenteel prototype
voor verdere industrialisatie van de
woningbouw

Foto en kleurontwerp, perspectief van het
model en details van de spouwconstructie
NAi, Rotterdam



¹⁷ Garage en bovenwoning waren gesitueerd aan de Waldeck Pyramontkade 10 en bestemd voor de chauffeur van H. van der Vuurst de Vries, die aan de achterzijde van het perceel (Julianalaan 10) een woonhuis had en dit al door Rietveld had laten verbouwen; Van Zijl, 2001, 09; Kuper 1996, 227-229; zie ook noot 10 en NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 4-7.

¹⁸ Zie Van Loghem 1932, 115.

¹⁹ Rietveld 1927 (a), 89-92.

²⁰ Tekeningen en teksten in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 16-17.

²¹ BBB, *Woonhuizen in montagebouw*, Utrecht 1942, brochure in NAI, archief Dudok, inv.nr. d159; BBB, *Constructie-details van het B.B.B. montagebouwsysteem*, Utrecht [1942], Het Utrechts Archief, inv.nr. 525, alwaar ook brochures in Engels, Frans en Duits; Kuipers 1987; B. van Santen, 'Bredero's Bouwbedrijf 1921-1947', in: Bekkers 2005, 15-58.

²² Deze proef was vrijgesteld van de algemene bouwstop die per 1 juli 1942 was ingevoerd. De bouw ondervond vertraging; in 1944 waren slechts 122 woningen gereed; zie 'Monografie Nieuwe systemen in de woningbouw', *Bouw*, maart 1948, 21-22, 33-34; zie ook noot 21.

²³ De andere architecten waren J.H. van den Broek, W.M. Dudok, W. van Tijen en P. Zanstra voor plannen in respectievelijk Eindhoven, Arnhem, Rotterdam en Amsterdam; incidenteel nam o.a. H. van der Kaa, hoofd Volkshuisvesting, aan de vergaderingen deel; notulen in NAI, archief Dudok, inv.nr. d159 en Rietveld, inv.nr. 127.

²⁴ Tijdens de bezetting waren diverse maatregelen genomen ter bevordering van normalisatie in de woningbouw, zoals de Normaalbladen N 894 en 895; zie Bosma en Wagenaar 1995, 215; Siraa 1989.

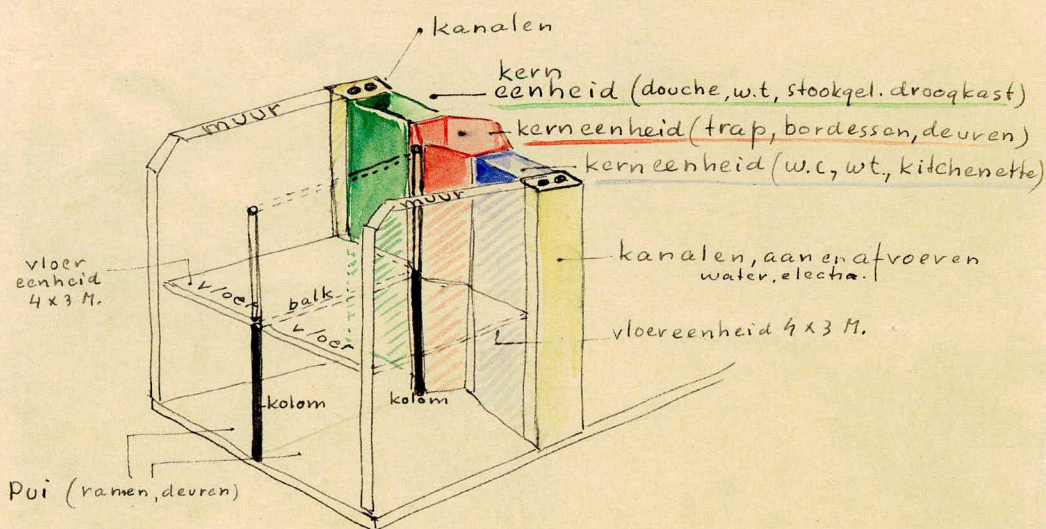
in zwart en wit voor een visueel aantrekkelijk en waterafstotend effect. Ondanks een gedetailleerde constructietekening van spouw, isolatieplaten en verbindingsbouten eiste de bouwinspecteur een bakstenen vulling aan de binnenzijde.¹⁷

Het platte mastiekdak had geen overstek, de bevestigingsmoertjes op het afsluitende hoekijzer werkten als moderne echo's van de kopnagels bij beklede stoelen. Samen met de rechthoekige erker op de verdieping waren het de enige uitstekende onderdelen in de verder vlak gehouden gevels. In de kringen van de avant-garde was waardering voor de moderniteit van deze experimentele woning die door de strakke lijnen, kleurstelling en materiaaltoepassing duidelijk refereerde aan het machinetijdperk. De opdrachtgever sprak echter schande van het doorsijpelende vocht in de garagewoning en vooral van het lekkende dak.¹⁸

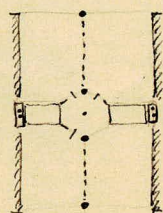
Desondanks ging Rietveld door met platte daken en zijn zoektocht naar een architectonisch verantwoorde industrialisering in de woningbouw. Hoewel zijn voorkeur uitging naar 'het als totaliteit fabrieksmatig vervaardigde huis' en hij met Truus Schröder een reeks 'normaalwoningen' had ontworpen, ontdekte hij snel dat de bouwwereld nog niet aan industrialisering toe was.¹⁹ Als alternatief ontwikkelde hij een geprefabriceerde 'woningkern', waarin de duurste voorzieningen, zoals wc, douche en keuken, waren geconcentreerd rondom een spiltrap om ruimte en arbeids- en materiaalkosten te besparen. Voordeel van een dergelijke prefab kern was dat 'plaatselyk en ongeorganiseerd en van het seizoen afhankelijk handwerk' vervangen kon worden door 'fabriekswerk'. De prefab kern wilde hij uitrusten met 'yzerconstructiewanden, plafonds, vloeren in materialen, die vocht, warmte en geluid isoleren' en hij dacht het 'geheel verpakt te verzenden en te openen als de opbouw geheel voltooid is'.²⁰ In vele varianten studeerde hij op dit idee, maar fabrikanten waren niet in productie geïnteresseerd.

Door de bijzondere omstandigheden van de Tweede Wereldoorlog kreeg Rietveld een onverwachte kans direct mee te werken aan een industrieel woningbouwproject. Het initiatief kwam van Bredero's Bouwbedrijf (BBB), dat in de jaren twintig uitgebreid ervaring had opgedaan met seriële woningbouw in betonblokken volgens het systeem-Olbertz. In 1941 had directeur Adriaan Bredero, ondanks het grote ondernemingsrisico, een nieuwe fabriek neergezet langs de Kanaaldijk bij Maarssen voor de productie van betonelementen.²¹ Hij had speciale toestemming voor de bouw van een proefcomplex van 210 betonwoningen in Geleen.²² Zakenman als Bredero was, voorzag hij niet alleen een grote woningnood en schaarste aan traditionele bouwmaterialen, maar ook een potentiële (inter)- nationale groeiemarkt voor betonwoningen zodra de oorlog zou zijn afgelopen. Met die hoop op herstel nodigde hij in mei 1943 Rietveld en andere architecten uit voor 'verdere studie en voorbereiding onzer montagebouw en medewerking bij eventuele uitvoering'.²³ Voortvarend zond Bredero twee normaalbladen mee met centrale richtlijnen voor de woningbouw, hoewel hierop forse kritiek was gekomen.²⁴

Voor BBB was het gunstig om verdere normalisatie van maten, plattegronden, muren, gevelindelingen en dergelijke door te voeren, omdat hierdoor minder aanpassingen nodig waren aan eisen van lokale bouwverordeningen en meer afzetmogelijkheden kwamen voor standaardproducten.

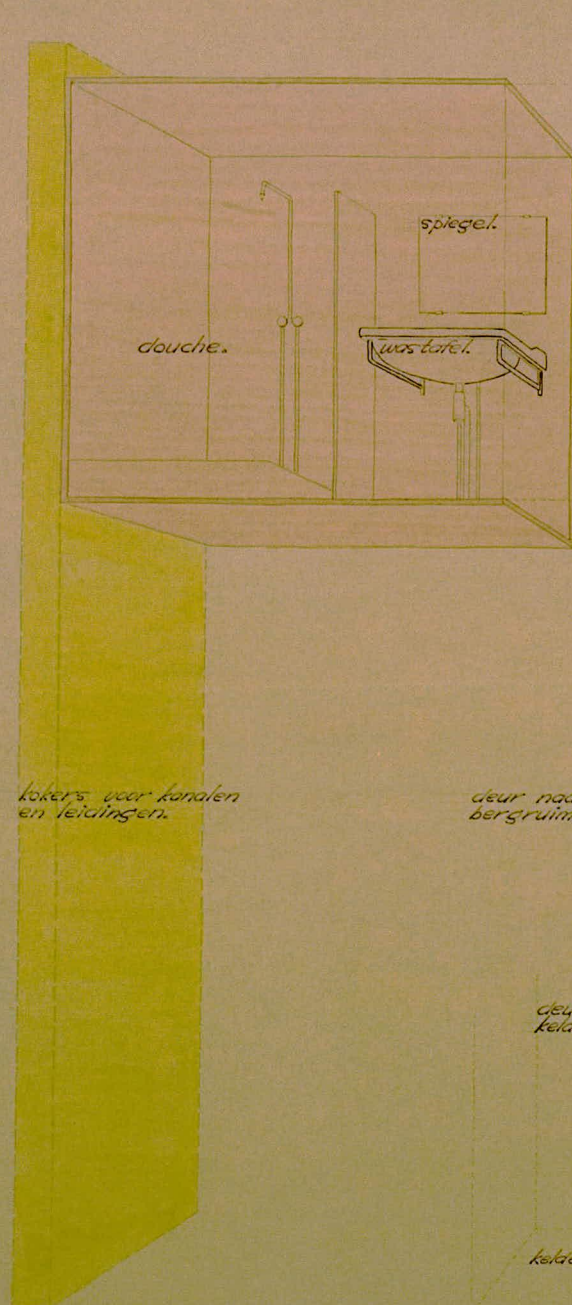


Samenstelling van Woning
met prefab. kern. en vloerconstructie.



een technische uitwerking
1:20 is in de volgende week
gereed.
R.

douche element.



deuren naar grote slaapkamers.

deuren naar kleine slaapkamers.

deur naar

deur naar bergruimte

deur naar entree.

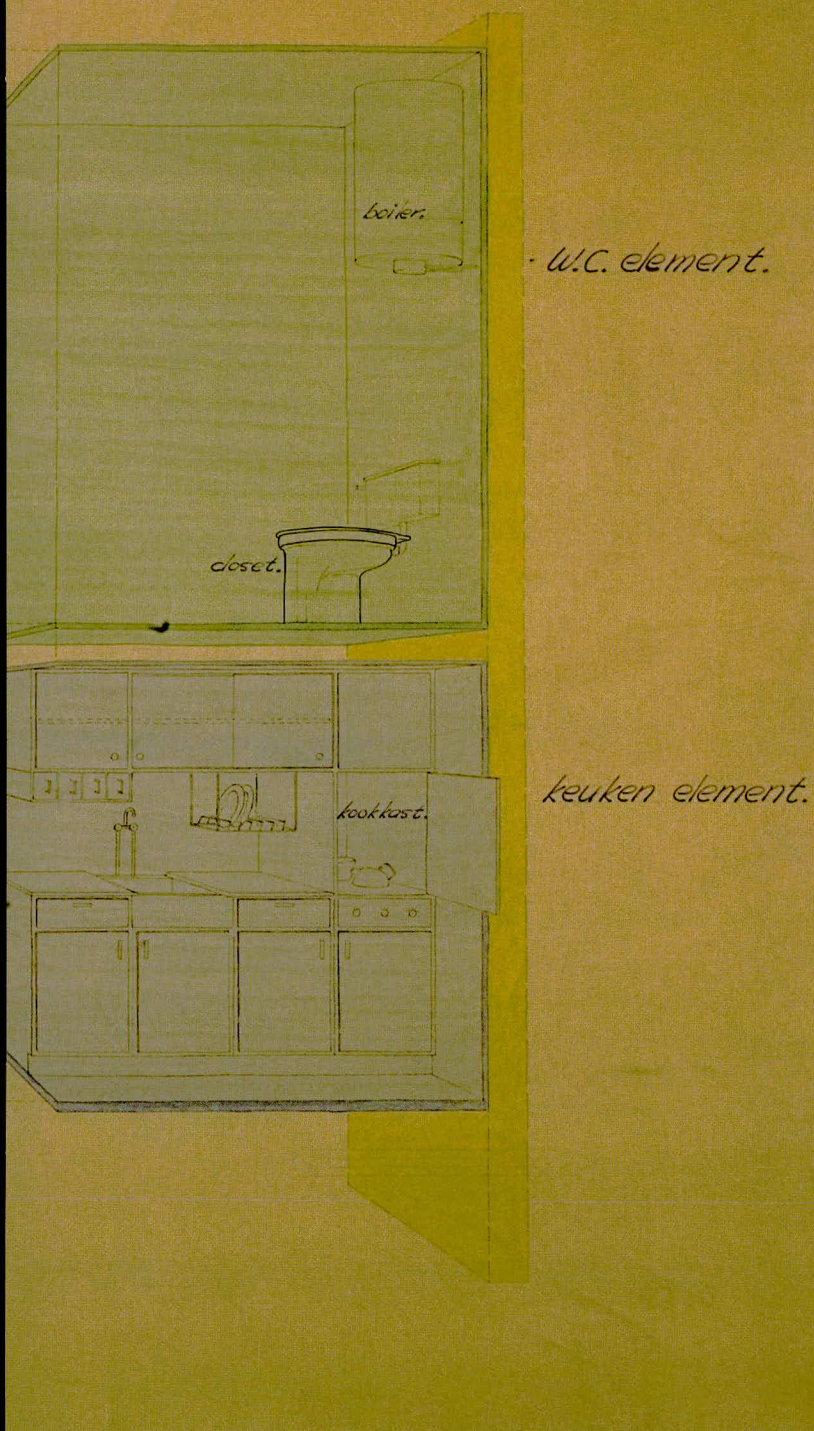
deur naar kelderkast.

kelderkast.

trap element.

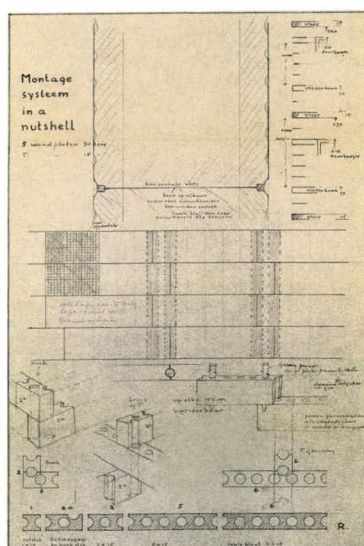
Overzicht van de elementen der kernwoning.

G.Th. Rietveld, ontwerp voor het
kernhuisprincipe en de daarin
onder te brengen elementen
NAi, Rotterdam





G.Th. Rietveld, woningen aan de Robijnhof, waarbij moderne en traditionele bouwtechnieken zijn verenigd in een ritmische ordening.



Rietvelds versie van het BBB-montage-systeem van geprefabriceerde betonelementen in een harmonisch maatsysteem NAI, Rotterdam

²⁵ Zie noot 24.

²⁶ Notulen in NAI, archief Rietveld, inv.nr. 127.

²⁷ G. Rietveld, 'Vakantiehuisjes voor het personeel van de superfosfaatfabriek "Albatros" en van De Vries Robbé', *goed wonen* 4 (1951) 7, z.p.

Bredero wilde zijn montagesysteem – feitelijk een stapeling van prefab betonblokken in laagbouw – in een open overleg met de architecten technisch en esthetisch verbeteren om het later op grote schaal te kunnen toepassen. Vermoedelijk had hij ook toen al een octrooiaanvraag in het hoofd, maar die aap kwam pas later uit de mouw. Alle genodigden werkten mee. Alleen Rietveld vroeg of dit geen problemen zou opleveren met de Kultuurkamer.²⁵ Na geruststelling hierover kreeg hij een project in Gorcum-Noord toebedeeld. Concreet meedenkend over efficiëntie, detaillering en afwerking ontwierp hij een montagesysteem met betonelementen van 15 x 30 x 90 cm en ijzeren verbindingsspennen. De decimale maatvoering, onafhankelijk van al bestaande formaten van bak- of betonstenen, was kenmerkend voor Rietvelds voorkeur voor evenwichtige verhoudingen.

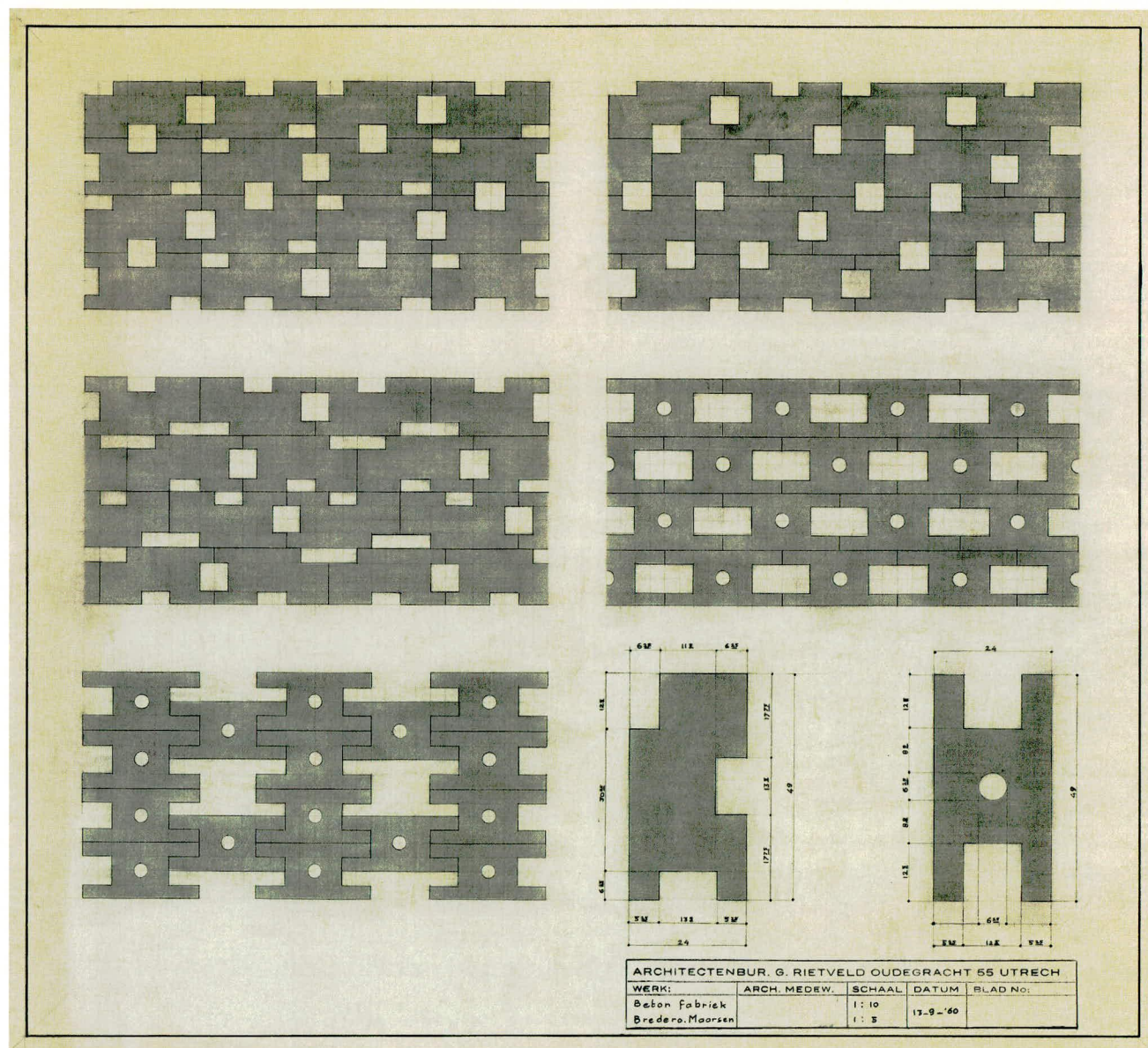
Ter voorbereiding bekeek hij de BBB-woningen in Geleen. Vervolgens begon hij zijn ontwerpproces vanuit de gedachte dat voor het interieur slechts voor het repareren van eventuele beschadigingen een stukadoor nodig mocht zijn. De binnenwanden van kant-en-klare elementen wilde hij 'frisch kleuren, waarbij deze kleur weer wordt gedempt door de betonkleur' en niet behangen. Bij de beleving van de buitenwanden stelde hij 'de beton gelijk (...) met den natuursteen.' Volgens Rietveld konden beelden van beton heel mooi zijn 'indien er maar voldoende plastic in zit'; W.M. Dudok, een van de betrokken andere architecten, stelde daarentegen voor om de blokken in de fabriek te beplakken met verticale baksteenstrips.²⁶

Voor de flauw hellende zadeldaken, in Gorcum voorgeschreven en volgens Bredero noodzakelijk voor goede warmte-isolatie en eventuele ruimte-expansie, maakte Rietveld gedetailleerde schetsjes van betonpannen en hun bevestiging. Van groot tot klein wilde hij de architectonische regie bewaren over de uiteindelijke compositie om te voorkomen dat de woningbouw te eentonig werd en de inrichting te onpraktisch. Wegens de steeds problematischer oorlogsomstandigheden ging het Gorcumse bouwproject uiteindelijk niet door.

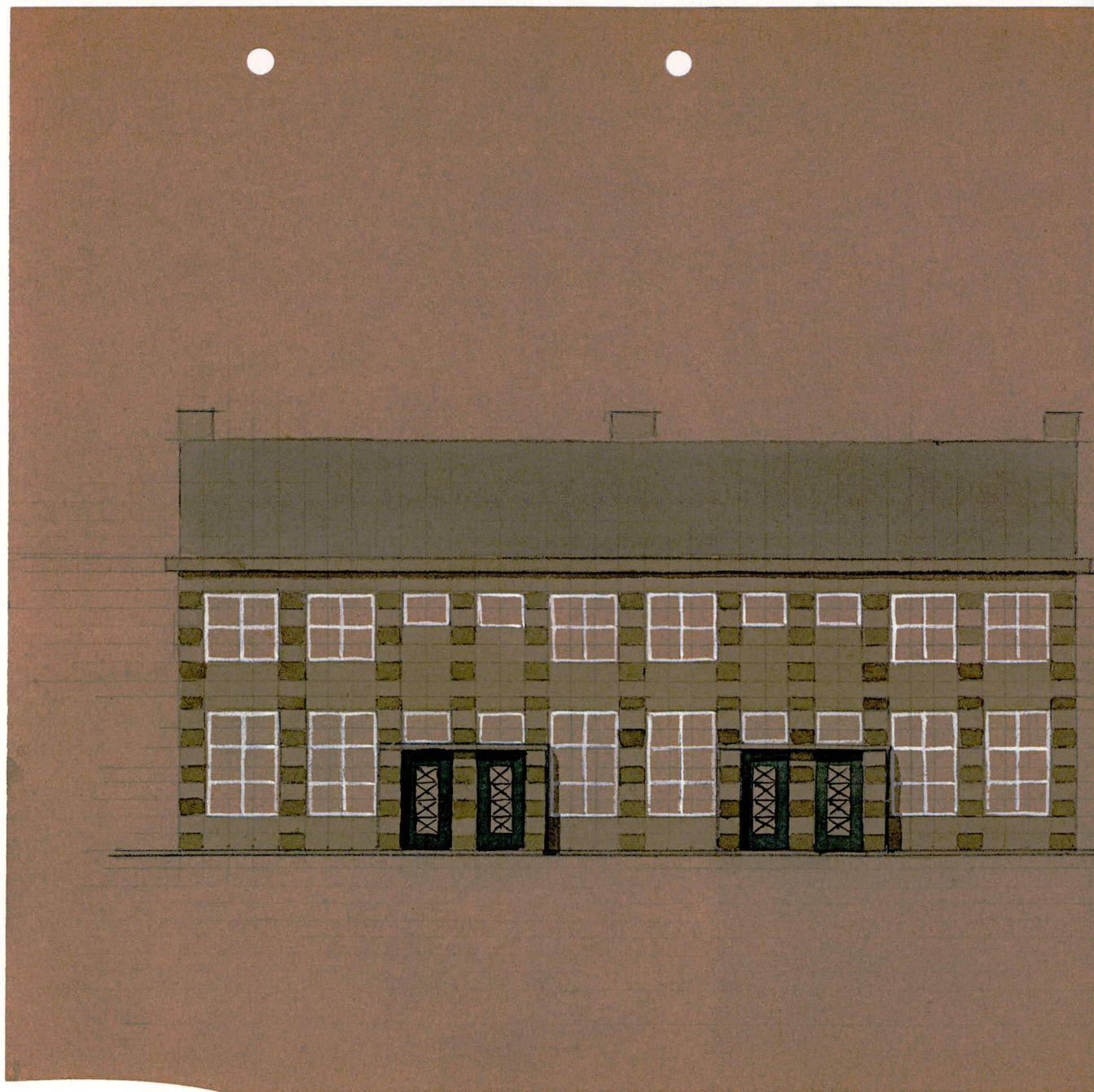
De experimenten leidden wel tot het ontstaan van de B2-blokken en Rietvelds fascinatie voor de architectonische variatiemogelijkheden daarvan. Ze hadden het voordeel dat er sneller mee kon worden gebouwd en dat ze modern oogden. Een nadeel was de beperkte vochtwering. Daarom kon Rietveld buitenwanden van betonblokken slechts toepassen bij niet-permanent bewoonde woningen, zoals de vakantie-huisjes te Markelo (1951).²⁷ Voor gewone woningbouw was het constructief nog steeds beter om de buitenspouwbladen in baksteen te bouwen; betonblokken waren wel geschikt voor de binnenzijde. Toen Rietveld na de oorlog eindelijk opdrachten kreeg voor sociale woningbouw, werden de woningen hoofd-zakelijk uitgevoerd met bakstenen gevels waarin, als relatieve noviteit, doorgaande kozijnen met kleurige borstweringspanelen waren aangebracht en vlakke of geribbelde betonranden van de verdiepingvloeren, zoals onder andere in de Robijnhof te Utrecht.

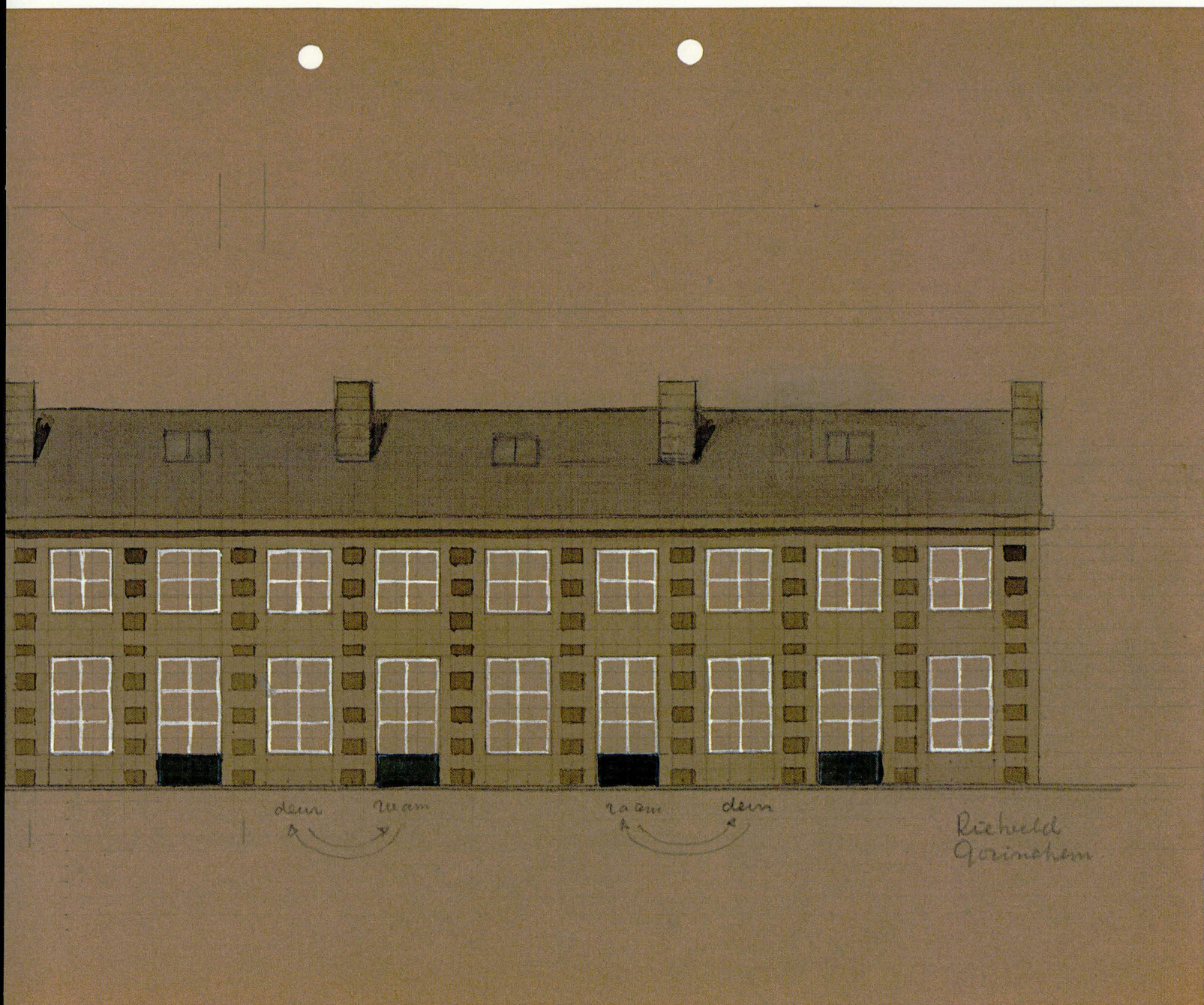
Het bouwwerk als gave economische constructie

Pas na de Tweede Wereldoorlog kreeg Rietveld opdrachten voor grotere bouwwerken dan individuele woonhuizen. De schaalsprong die nodig was



Een van Rietvelds vele studieontwerpen voor de vormgeving van holle betonblokken en hun variatiemogelijkheden in plaatsing, 1960
NAi, Rotterdam



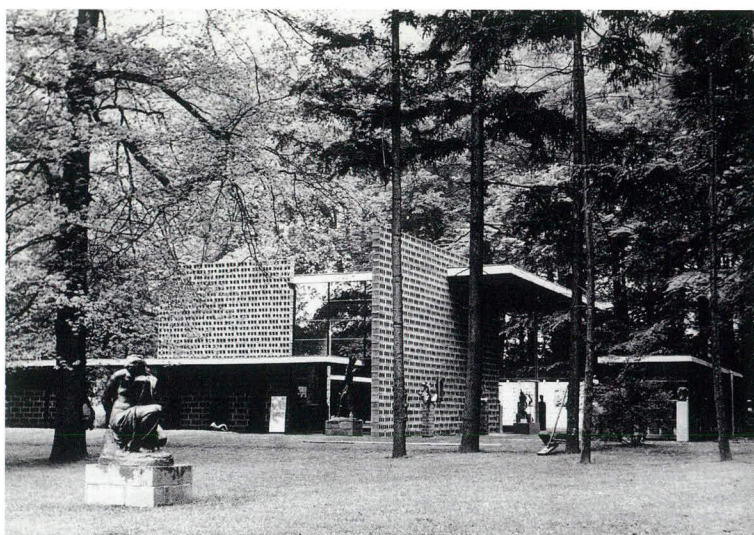
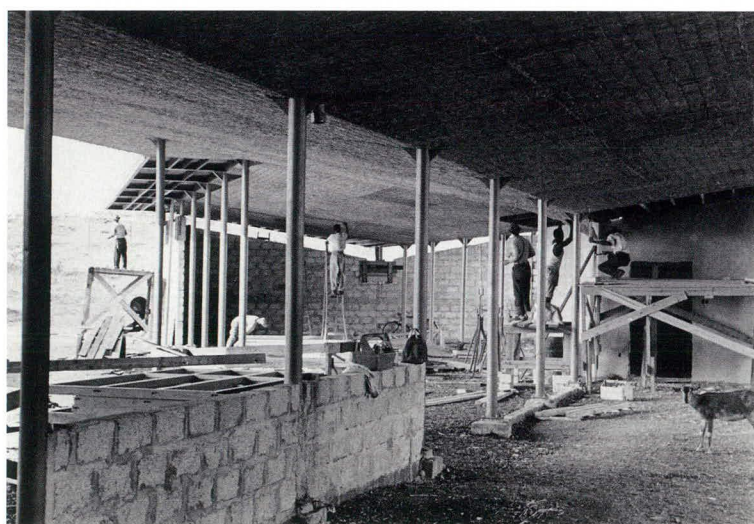
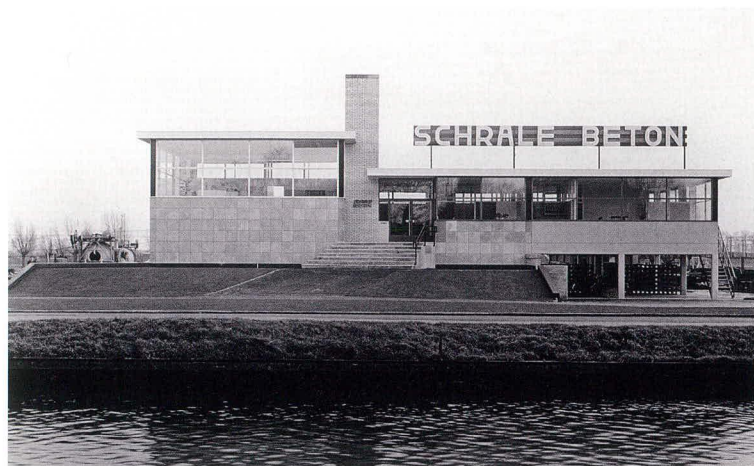


G.Th. Rietveld, gevelontwerpen voor de BBB-woningen te Gorinchem-Noord, waarbij Rietveld aangeeft dat deuren en ramen in positie kunnen wisselen
NAi, Rotterdam

G.Th. Rietveld, kantoor Schrale Beton,
Willemsvaart 21, Zwolle, 1957
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld en H.J. Nolte,
Mgr. M.I. Verriet Instituut op Curaçao
in aanbouw, met ter plaatse gemaakte
betonstenen en vanuit Nederland
aangevoerde stalen kolommen en
rietplaten, 1949-1952
NAi, Rotterdam

G.Th. Rietveld, Sonsbeekpaviljoen,
Arnhem, 1955
RSA, Utrecht



om deze als een logisch en economisch geconstrueerd apparaat vorm te geven, impliceerde een grotere complexiteit in zowel de constructieve aspecten als het bouwproces, de logistiek en de bouwbegeleiding. Bovendien waren de technische eisen voor bestekken verzaamd. De een-op-een werkwijze van architect en opdrachtgever of architect en aannemer voldeed niet meer, zodat Rietveld zich genoodzaakt zag om zijn bureau uit te breiden of met andere architecten samen te werken.²⁸ Bijzonder was in dit opzicht zijn bemoeienis met het Mgr. M.I. Verriet Instituut op Curaçao (1949-1952), waarbij hij samenwerkte met de lokale architect Henk Nolte.²⁹ Het ontwerp- en bouwproces was extra ingewikkeld, doordat overleg voornamelijk plaatsvond via lucht- en zeepost en telegram. De meeste bouwmaterialen werden elders op maat geproduceerd en ter plaatse gemonteerd door ongeschoolde arbeiders. De uit Nederland afkomstige staalkolommen werden precies op de kruising van het ruitvormig vloerpatroon geplaatst, met vakken van vier bij vier meter in harmonie met het licht hellende dak van Oosterhoutse rietplaten.³⁰ Het hiermee opgevangen regenwater werd naar een zoetwaterreservoir onder de keuken geleid. Het enige lokale bouw materiaal bestond uit machinaal geperste holle betonstenen voor de spouwmuren.³¹ Hierop kwamen honderdtien gewapende matglazen ruiten bij de slaapzalen. Aan de uiteinden en bij het centrale dienstenpaviljoen werden houten shutterwanden aangebracht met achtduizend verstelbare latjes op maat. Deze handmatig bediende vorm van natuurlijke ventilatie en lichttempering was destijds goedkoper dan kant-en-klare jaloezieën en airconditioning. Het kleurpalet besprak Rietveld een paar maanden tevoren – op doorreis naar Mexico – met de Curaçaose schilderes Lucila Engels-Boskaljon.³² Hij beseftte goed dat de werking van kleuren in het felle tropisch licht anders was dan in Nederland en wit daarom minder geschikt.³³

Na het Verriet Instituut volgde het al even avontuurlijke en open Sonsbeekpaviljoen voor de tentoonstelling van beeldhouwkunst te Arnhem (1955), dat een origineel decoratief gebruik van gekantelde B2-blokken en luifeldaken combineerde met een meanderende routing in open contact met de natuur. Het was de opmaat voor grote, meer gesloten expositieruimten voor beeldende kunst, zoals het Nederlandse Biënnalepaviljoen te Venetië (1953-1954) met gepleisterde gevels en De Zonnehof te Amersfoort (1958-1959) met blauw en wit geglazuurde stenen. Inwendig maakte hij deels gebruik van houten balklagen en binnenspouwbladen van beton-blokken om het geheel tot een economische constructie te maken.³⁴

Vrijwel gelijktijdig werkte Rietveld aan geheel andere gebouwtypen, waaronder het nieuwe kantoor voor Schrale Beton te Zwolle. Bij wijze van reclame voor de eigen producten van dit aannemingsbedrijf liet hij de kantoorwanden van B2-blokken rondom bekleden met vierkante tegels van geborsteld beton. Deze had hij speciaal ontworpen in verschillende maatvarianten binnen hetzelfde 'meterpatroon'. Geheel in lijn sloten de grote glaspartijen aan, die ogenschijnlijk de witte daklijsten daarboven deden zweven. In werkelijkheid werden zij gedragen door een inwendige staalconstructie. Zorgvuldig regisseerde Rietveld wat wel en niet in het zicht mocht komen, het kleurgebruik, de meubilering en de afwerking van de binnenruimten, tot aan de deurknoppen toe. Voor 't oog van de

²⁸ Rodijk 1991, 9-10, 220-222.

²⁹ Rietveld was hiertoe uitgenodigd tijdens de STICUSA-studiereis naar de Antillen en Suriname; Gill 1999, 94-96, 100-103; M. Küper, 'Het Mgr. Verriet Instituut, Curaçao', in: Küper en Van Zijl 1988, 127-143.

³⁰ D. Hoogstraten & Zoon te Zeist leverde de staalconstructie en berekende tevens de effecten van lichtere spantliggers door. 72 colli balkijzer en ijzerwerk werden op 2 november 1951 verscheept per s.s. *Breda* van de KNSM, samen met de Oosterhoutse rietplaten. Dat was twee weken na de officiële eerste steenlegging voor het tehuis; tekeningen en correspondentie in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 196-200.

³¹ Maten 15, respectievelijk 10 x 20 x 40 cm; correspondentie in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 196-200.

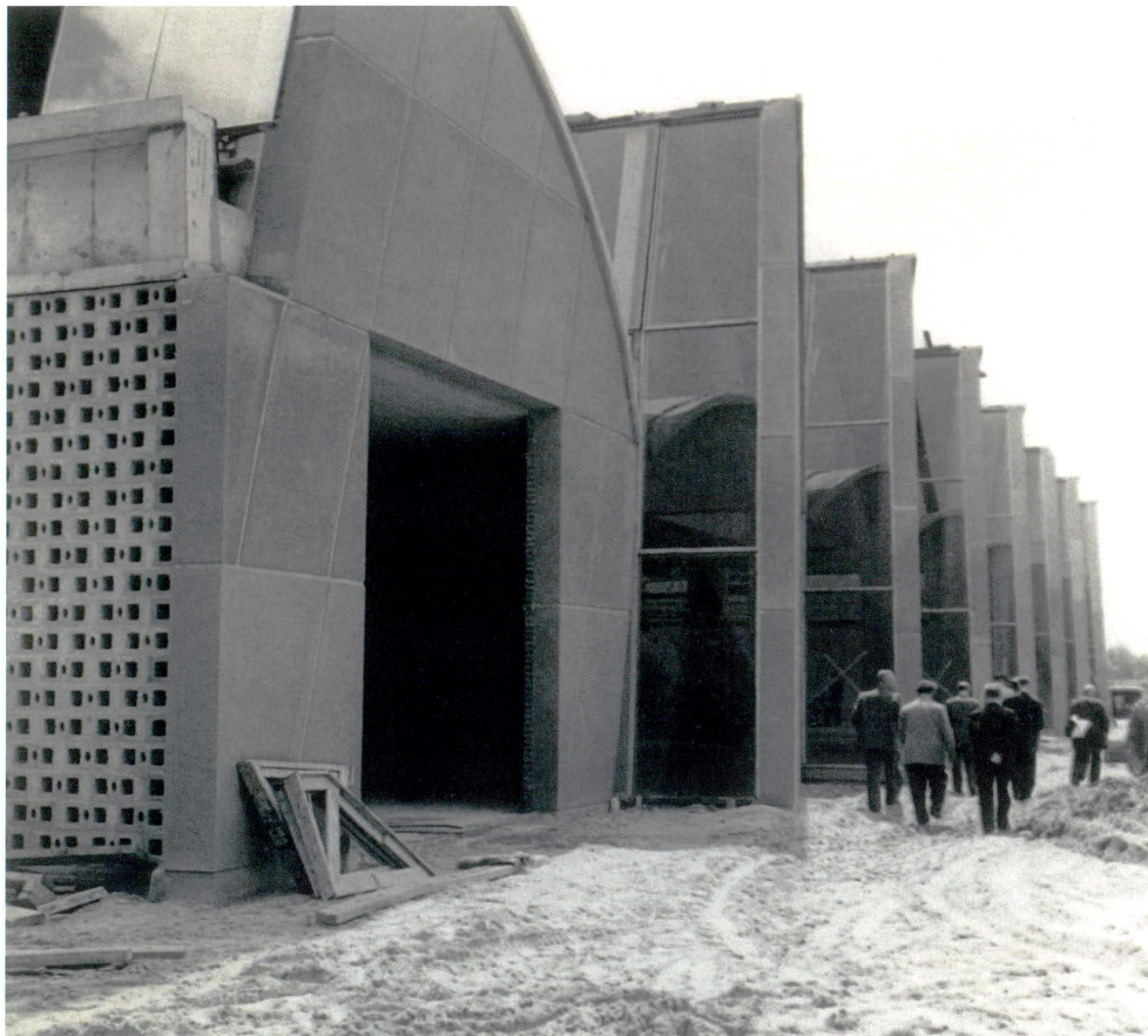
³² Rietveld had haar bij zijn eerste reis leren kennen samen met de arts Chris Engels, die nauw betrokken was bij de bouw van het instituut; tekeningen in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 196-200; Rietveld 1951, 198-199; Anoniem, 'De gebrekkige kinderen in een Tehuis als een paleis', *Beurs- en Nieuwsberichten van Curaçao*, 15-11-1952.

³³ Gill 1999, 102-105, 133-134.

³⁴ Tekening in NAI, archief Rietveld, inv.nrs. 63-66.

G.Th. Rietveld i.s.m. G. Beltman, textiel-
fabriek De Ploeg, Riethovensedijk 20,
Bergeijk, 1956-1958
De fabriek in aanbouw
RSA, Utrecht

Rietveld (2e van links) en anderen
bezoeken de bouwplaats van textiel-
fabriek De Ploeg, met diverse
betontoepassingen, 1958
RSA, Utrecht



entree' ontwierp hij een soort 'holle knoop', al vond hij platte schijven ook goed. Zolang saai hout werd vermeden, liet hij de definitieve keuze naar vorm en materiaal (aluminium, koper of ijzer) over aan de directeur, Binnert Schröder, de zoon van Truus Schröder.³⁵

Vooruitzien

De opdrachten voor de textielfabriek De Ploeg te Bergeijk en de twee kunstnijverheidsscholen met glazen vliesgevels in Arnhem en Amsterdam toonden hoezeer het prestige van Rietveld als architect was gegroeid. In 1964 werd dat nog bekroond met een eredoctoraat aan de Technische Hogeschool te Delft. In een aansluitend interview kwam Rietveld weer terug op de geïndustrialiseerde bouw en maande hij: 'De architecten zullen op hun qui-vive moeten zijn, willen zij niet door de technische ontwikkelingen worden weggevaagd. Zij zullen ervoor moeten waken, dat de architectonische vorm niet verloren gaat. Zij zullen zich moeten verdiepen in de mogelijkheden die de massabouw biedt. Zoniet dan zou het proces zich verder wel eens zonder hen kunnen ontwikkelen.'³⁶ Ook in dat opzicht had hij een vooruitziende blik. Hoewel hij zich steeds een voorstander van prefabricage noemde, ontwierp hij vele elementen zelf en waarschuwde hij ook voor de risico's van doorschietend materialisme en verspilling die het gevolg van industrialisatie en massaproductie konden zijn.³⁷ Architectuur beschouwde hij uiteindelijk als een kunst en door het hanteren van de juiste maten kon een goede architect een kristalachtige helderheid bereiken die losstond van de materie. ◆



Glazen vliesgevels van de naar Gerrit Rietveld genoemde Academie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam

³⁵ *Bouwt in beton* BAB juni 1959, 12; *Rietveld aan de Willemsvaart*, Zwolle 2007; tekeningen in NAI, archief Rietveld, inv.nr. 557 en correspondentie en tekeningen in nog ongeordend Schrale-archief in RSA.

³⁶ G.Th. Rietveld, 'Wij staan nog maar aan het begin', *Cobouw* 18-2-1964, 21.

³⁷ G.Th. Rietveld, *Handwerk*, manuscript in RSA, GR 31.

**Hielkje
Zijlstra**

**Platte
daken
en open
hoeken**



G.Th. Rietveld i.s.m. G. Beltman, weverij De Ploeg, Riethovensedijk 20, Bergeijk, 1956-1958

De dakrand van het entreeportaal. De kolom en het dakvlak definiëren de ruimte. De open dakrand, gevormd door een standaard I-profiel waarvan het terugliggende deel zwart is geverfd, ontkent juist de begrenzing en benadrukt de continuïteit van binnen naar buiten.

¹ Rietveld 1927 (a), 92.

De eenvoudige uitgangspunten die Gerrit Rietveld hanteerde bij zijn gebouwen en die hij dikwijls heeft toegelicht, blijken bij toepassing toch gecompliceerder dan vermoed. Vanaf zijn eerste kleinschalige bouwkundige ontwerpen tot aan zijn laatste grote bouwwerken trachtte Rietveld altijd de ruimte te begrenzen. Hij definieerde ruimten en liet ze in elkaar overvloeien, zowel intern als extern, wat vooral zichtbaar is bij de voor hem zo kenmerkende platte daken en open hoeken. Door de ontmoeting van twee vlakken uit te werken als een open hoek, zoals hij dat deed bij het fameuze hoekraam in het Schröderhuis, versterkte hij de ruimtelijkheid.

Rietveld wilde die ruimtebegrenzing bereiken door het toepassen van materiaal en zocht naar eenvoud in de oplossing, niet te verwarren met de eenvoudigste oplossing, zoals dit citaat illustreert: 'Zoo is het in de Bouwkunst mogelijk een ruimtebegrenzing te scheppen en niets meer; (zelfs de materialen, die ervoor nodig zijn gelden meer door hun stand in de ruimte dan door hun afzonderlijke vormen). Het juiste voldoen aan de noodzakelijke behoefte zich tegen de natuur te beschermen, maakt het praktisch mogelijk zoo'n ruimteschepping te verwezenlijken.'¹ Zo definieerde bij het entreeportaal van Weverij De Ploeg in Bergeijk het detail van de dakrand de ruimte, zowel door te begrenzen als door te continueren.

Rietvelds ideeën over een duurzame benadering zijn ook nu nog van toepassing: 'De ontwikkeling der techniek zal in de naaste toekomst vele malen groter zijn, dan die door stoom en elektriciteit mogelijk was en vele nieuwe materialen zullen bruikbaar worden. Naar aanleiding hiervan heb ik die héél persoonlijke wens. Overbelast de samenleving niet, daar is niemand bij gebaat en bedenk dat niet alle rijkdommen der aarde van

² Rietveld 1958, 258-259.

³ R. Stenvert, 'Dak met plat van papier: het ontstaan van het platte dak', in: Emmens 1996, 113-121.

⁴ Rothuizen 1916, 1; idem 1920, 1; Rothuizen 1950, 1. In 1939 veranderde de auteur zijn naam in Rotshuizen.

⁵ Rietveld 1927 (a), 90.

nature voor ons zijn ontstaan en op ons bestaan zijn aangewezen; daarom zullen ze nooit onze welstand kunnen bevorderen, zonder vele bezwaarlijke consequenties, die wel eens groter zullen kunnen blijken te zijn dan de voordelen. Leer de weelde der soberheid kennen! Zit ook niet in de waardering van het allerkleinste (de kern van het atoom) het geheim van de kracht der beperking? In beperking ligt ook het geheim van al het schepend werk.'² Deze visie is bepalend geweest voor de manier waarop hij zijn projecten tot in het kleinste detail uitwerkte. Van de manier waarop de ontmoeting van twee vlakken tot in detail door Rietveld wordt vormgegeven – vanuit de eenvoud bedacht en uitgewerkt – is de esthetische vorm het logische gevolg. Dit was echter niet het uitgangspunt, wat bij het werk van tijdgenoten in Amerika, zoals Ludwig Mies van der Rohe, juist wel het geval was.

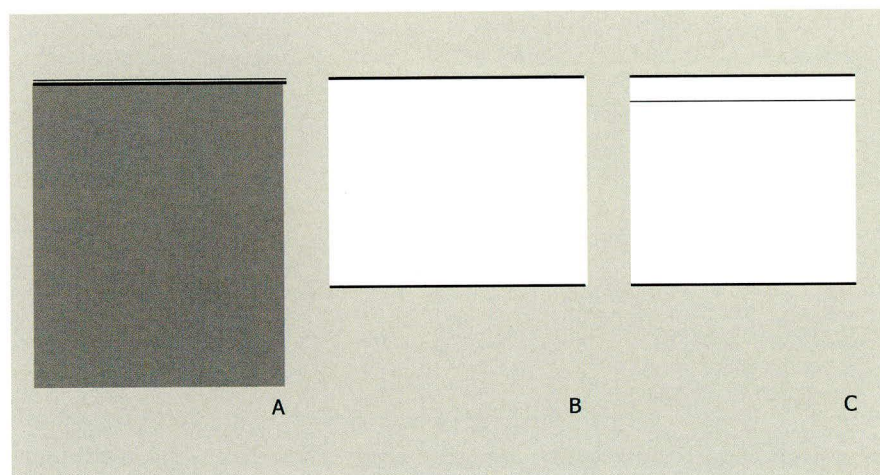
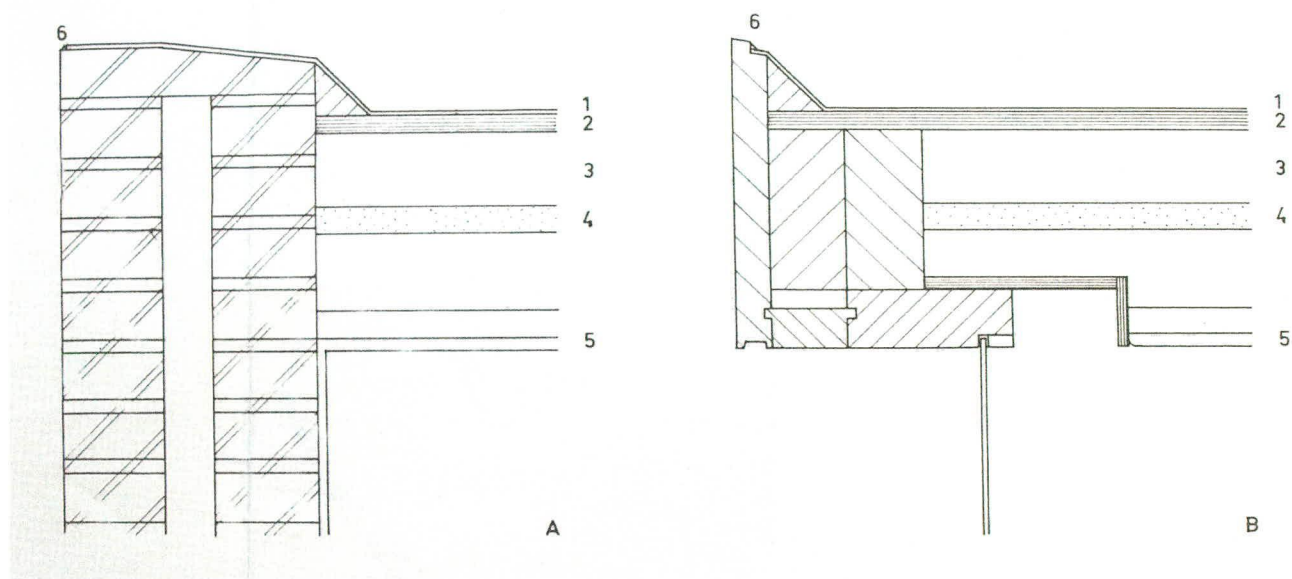
Het platte dak als kenmerk van vernieuwing

Het platte dak, dat Rietveld graag gebruikte in zijn ontwerpen voor woningen, werd in de Nederlandse architectuur in de jaren dertig, met de opkomst van het Nieuwe Bouwen, steeds meer toegepast in de woningbouw.³ Deze dakvorm werd echter in de handboeken niet als een geëigende oplossing voor Nederland beschouwd. De Arnhemse architect E.J. Rothuizen (1888-1979) schreef in zijn boek *Het dak* in 1916: 'In ons land eischt de weergesteldheid feitelijk een hellend dak. Zijn in de tropische landen de platte daken meer geschikt voor de afdekking der daken, ten onzent is het noodig dat – waar hier jaarlijks veel water valt – het water op een snelle wijze wordt afgevoerd.' In het hoofdstuk 'Betondaken' beschrijft Rothuizen dan ook uitsluitend hellende daken. Bij de tweede druk in 1920 vult hij dit hoofdstuk aan met 'geprefabriceerde systemen (toegepast op hellende daken)'. Dakleer en 'cementmastiek' worden toegepast op hellende dakvlakken. In 1950 verscheen een geheel herziene derde druk. De inleidende tekst paste hij iets aan: 'De weergesteldheid in ons land vraagt feitelijk om een hellend dak. Hiervan wordt het erop vallende regenwater zo snel mogelijk afgevoerd.'⁴ Hij beschreef wel enkele voorbeelden van platte daken en besteedde aandacht aan de toepassing van dakterrassen, maar niet van harte. Rietveld maakte zich dus los van deze behoudende opvattingen en liet al vanaf 1924 met het Schröderhuis zijn voorkeur voor het platte dak in combinatie met rechthoekige vlakken en massa's zien.

Ogenschijnlijke eenvoud in de constructie van het platte dak

Rietveld wist, als meubelmaker van origine, als geen ander vanuit het maken de redenen van een constructie te achterhalen, waarbij een ogenschijnlijke decoratie wel degelijk een constructieve oorsprong kon hebben: 'Zoo zijn de z.g. kussenpaneelen (...) van een Holl. Ren. [Hollandse Renaissance] kast zeer knappe constructies om een 1/2 duims plank, waaruit de deur bestond, tegen scheel- en kromtrekken te vrijwaren.'⁵

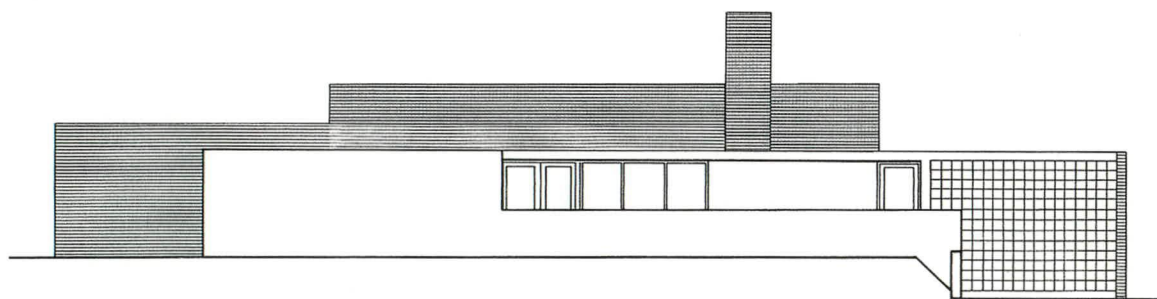
De architectuur van Rietveld wordt vooral bepaald door het positioneren van vlakken. Van het begin tot het einde van zijn loopbaan wilde hij volmaakt gladde vlakken die niet met een zichtbare dakrand werden beëindigd. Vlakken van metselwerk en een (glas)vlak onder een overstekende dakrand detailleerde Rietveld als één vlak. Het zijn gave vlakken zonder een kader,



Aanzicht van de gevelvlakken behorende bij bovenstaande doorsneden A en B en de positie van de later aangebrachte daktrim op doorsnede B, weergegeven in aanzicht C

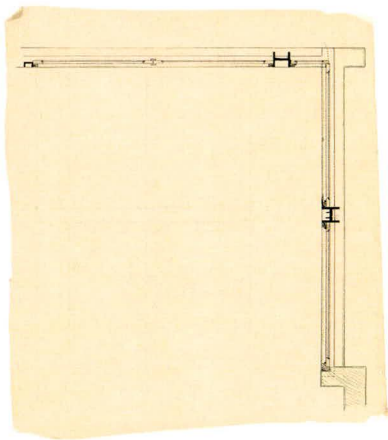
gevormd door daktrimmen (profiel voor de beëindiging van de dakbedekking) en kozijnprofielen. Dit leverde ogenschijnlijk zeer eenvoudige bouwkundige details op, maar ze waren lastig te maken en ze vertoonden al snel gebreken omdat regenwater tussen de verschillende materialen kon doordringen.

Rietveld tekende zijn ontwerpen zelf uit en noteerde bij zijn schetsen hoe en waarvan de elementen moesten worden gemaakt. Vanaf de eerste schets liet hij er geen twijfel over bestaan hoe de vlakken ten opzichte van elkaar waren gepositioneerd en hoe ze moesten worden gemaakt. Op latere foto's van woning Van den Doel in IJpendam (1957–1958) zien we dat de dakrand een daktrim heeft. Deze daktrim werd later aangebracht om het water buiten de constructie te houden en valt over het vlak heen, waardoor een extra lijn in het beeld ontstaat.



G.Th. Rietveld, woning Van den Doel,
Monnickendammerrijweg 31c, IJpendam,
1957-1958

G.Th. Rietveld, woning Van den Doel,
Monnickendammerrijweg 31c, IJpendam,
1957-1958 Tekening van de noordgevel



G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924
Horizontale doorsnede van het detail
van het open hoekraam
RSA, Utrecht

⁶ Door de wijziging van locatie en bestuurlijke beslommingen lag er pas in 1957 een ontwerp dat gerealiseerd zou gaan worden.

⁷ Mulder 1994, 151.

Ontmoeting van twee vlakken in de open hoek

Bij het afwerken van de dakrand varieerde Rietveld van nauwelijks zichtbaar tot een expressieve vorm die door middel van een standaard I-profiel een open hoek creëerde op detailniveau. De open compositiewijze op detailniveau kwam in het Schröderhuis voor het eerst expliciet in een gebouw naar voren. Vlakken behielden hun zelfstandigheid. Het schijnbaar zwevende dakvlak boven de eerste verdieping werd versterkt in zelfstandigheid door het onderliggende, overhoeks ontworpen venster. Als hoogtepunt van de open hoek geldt de ontmoeting van de twee ramen die zich door de hoek heen naar buiten openen. Wanneer beide ramen openstaan is de hoek geheel verdwenen. Dit werd bouwkundig door Rietveld op eenvoudige wijze gerealiseerd door de draaiende delen koud op elkaar te laten aansluiten. Hoewel dit uiteraard een slechte oplossing is voor wind- en waterdichting, is de ontmoeting van deze ramen in architectonisch opzicht echter nog steeds hét voorbeeld van de 'open hoek'.

Rietveld werkte zijn ideeën met betrekking tot de open hoek en het platte dak verder uit aan het einde van zijn carrière, bij zijn omvangrijkere werken, de zogeheten gordijngevens van de kunstnijverheidsscholen in Amsterdam en Arnhem. De gevelvlakken zijn daar verder geabstraheerd tot een omhullend vlies, waarbij de vloeren en het dakvlak alleen zichtbaar zijn door het glas heen, maar als zodanig wegvallen achter de gevels. De verbinding van drie verschillende vlakken op de hoeken van deze twee gebouwen wist Rietveld tot een minimum aan materiaal (enkel glas, metalen profielen) terug te brengen. De detaillering van het vlak als geheel stond voorop. Door de grote mate van transparantie die hierdoor ontstond, worden vooral de hoeken van het gebouw als zeer ruimtelijk ervaren.

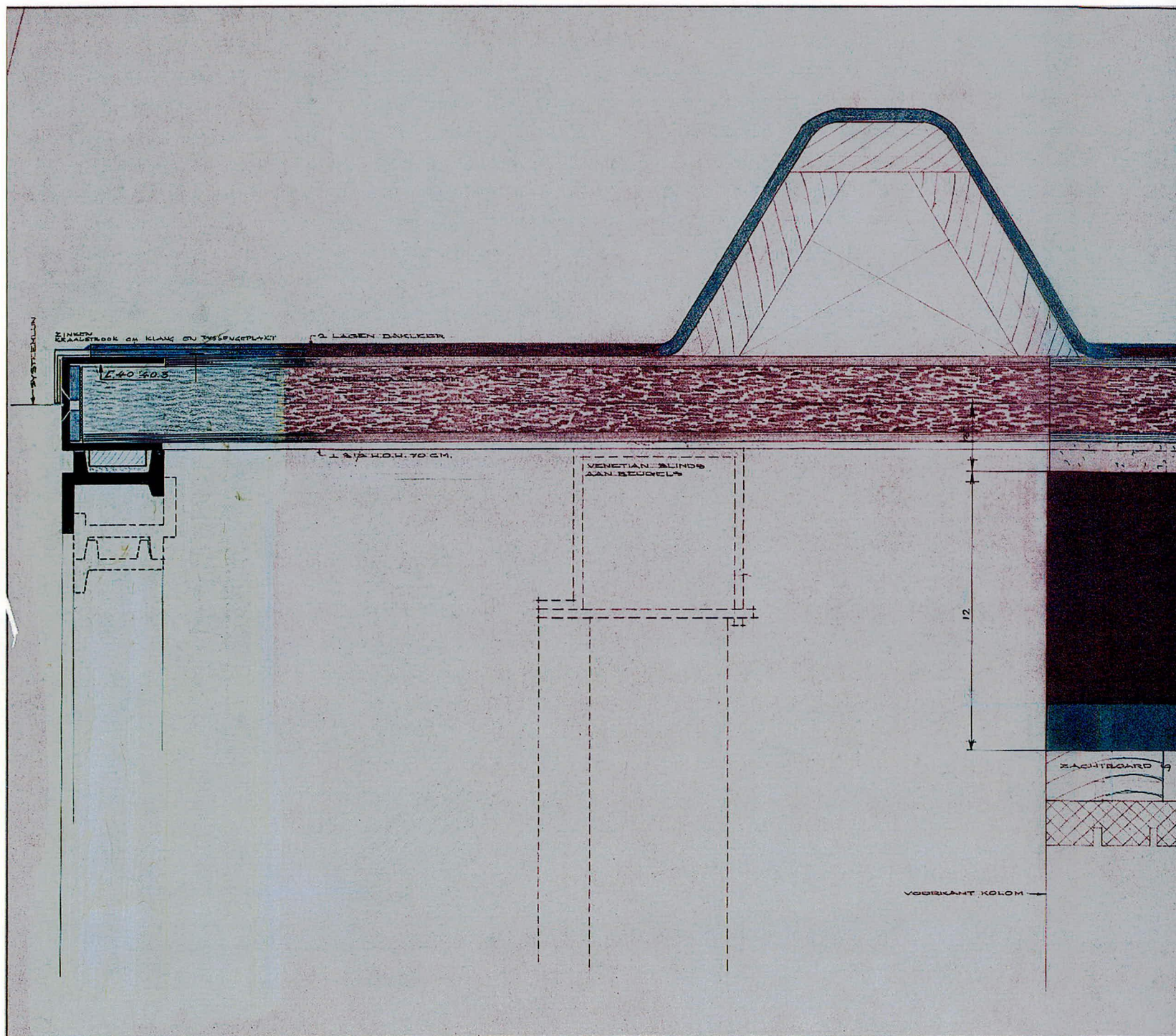
Gordijngevens als omhullend vlies: de kunstnijverheidsscholen

Rietveld kreeg in 1951 de opdracht voor het ontwerp van het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, de latere Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam.⁶ In datzelfde jaar besloot ook de directie van de kunstnijverheidsopleiding in Arnhem Rietveld te vragen om hun gebouw te ontwerpen. De programma's van eisen vertoonden veel gelijkenis en beide ontwerpprocessen liepen gelijk op. De ontwerpen hadden veel overeenkomsten en ook in de technische uitwerking lijken de gebouwen sterk op elkaar. In beide gevallen werd de maatvoering van de gebouwen op een consequent doorgevoerd systeem van 2,10 meter gebaseerd (ook in hoogte), maar de locaties waren bepalend voor de verschillen in opzet van de plattegrond. De vorm van de plattegrond in Arnhem is wat vrijer dan die van Amsterdam.

Rietveld wilde 'een neutrale achtergrond voor onderwijs maken, omdat kunst niet te leren valt en kunstenaars in wording niet door de omgeving beïnvloed of afgeleid moeten worden'.⁷ Hij koos voor een geprefabriceerd betonskelet met een glazen omhulling. Samen met de constructeur bedacht hij een draagconstructie die voor beide scholen kon worden gebruikt, waarbij zo veel mogelijk onderdelen in de fabriek konden worden gemaakt. De omhulling was een van de eerste echte gordijngevens in Nederland: vlakken glas die als een gordijn om het skelet worden gehangen. Er is geen stapeling van puin te zien per verdieping en er zijn geen gesloten borstweringselementen toegepast. De gevels zijn verdeeld in glasvlakken van 2,10 en 1,05 meter die zijn verbonden door ranke metalen profielen, waarbij

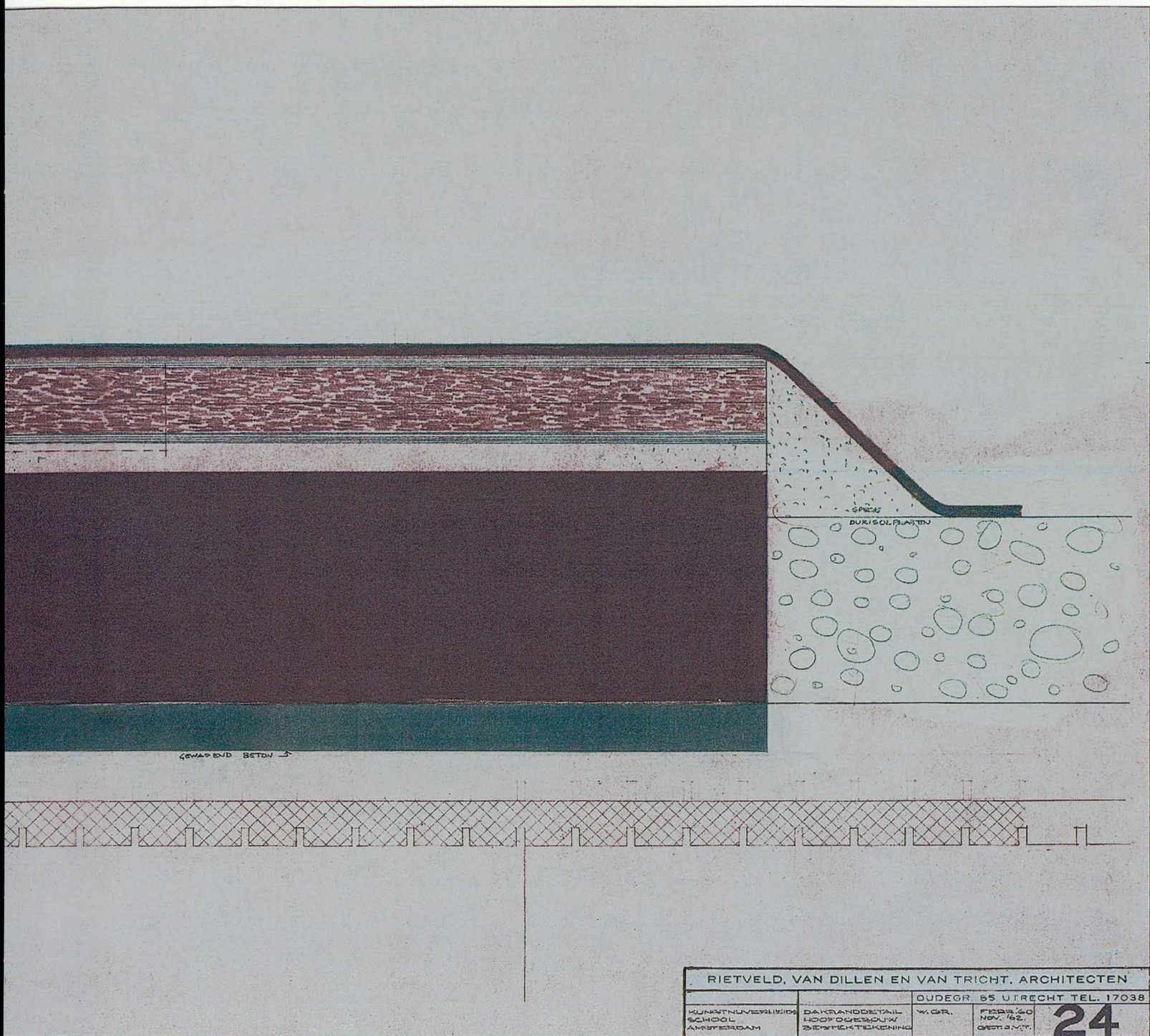


G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924
Open hoekraam
RSA, Utrecht

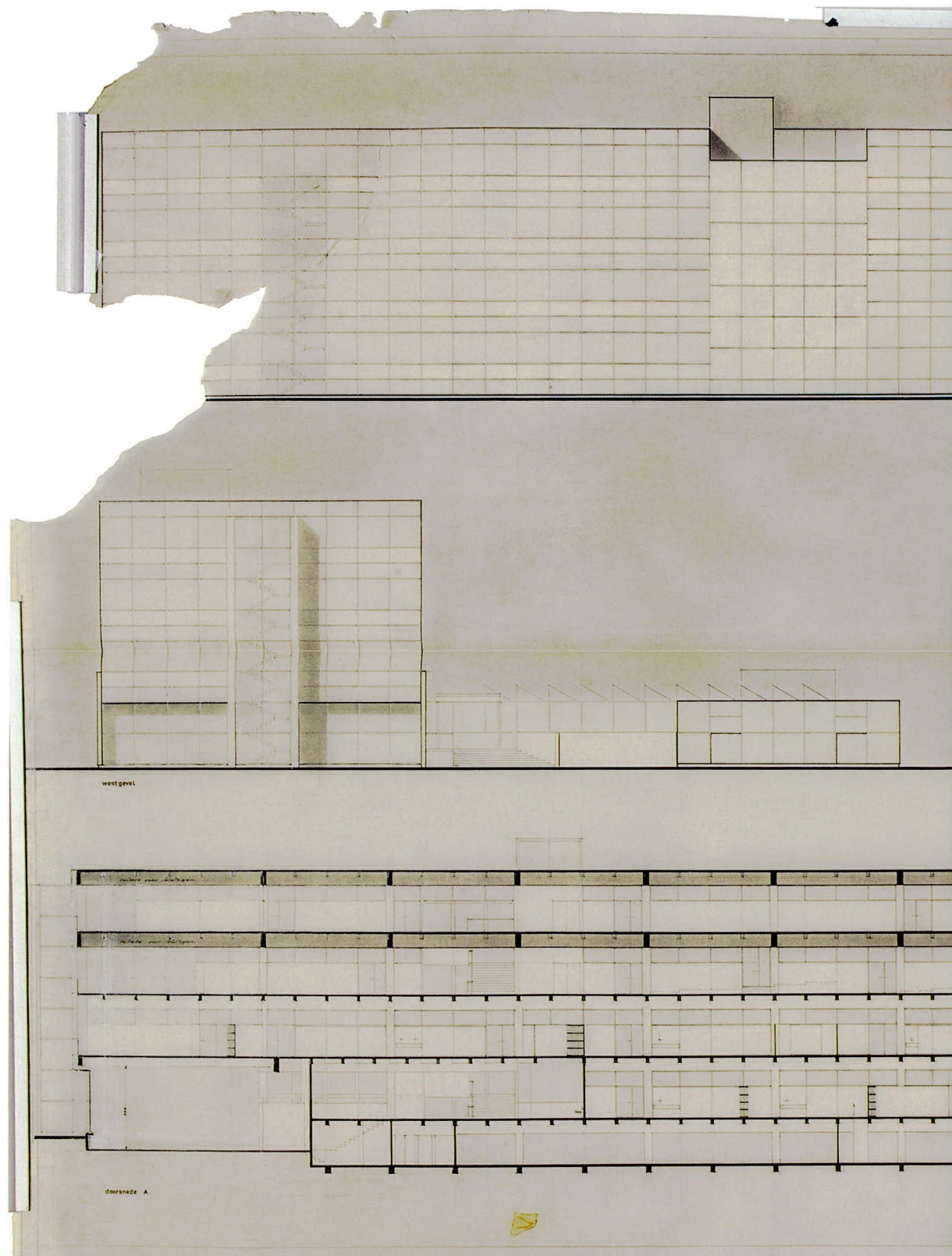


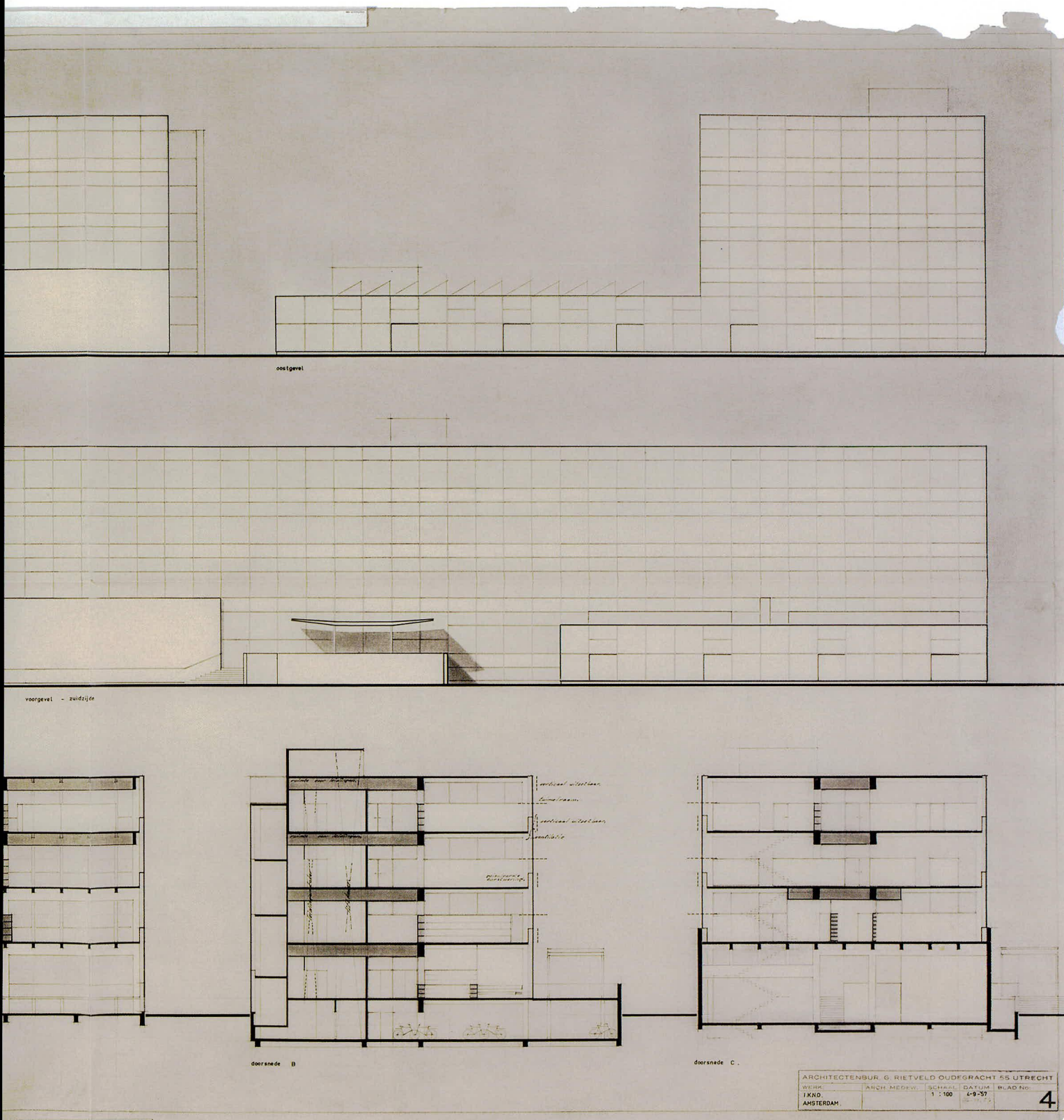
G.Th. Rietveld i.s.m. J. van Dillen en
J. van Tricht, Academie voor Beeldende
Kunsten, Gerrit Rietveld Academie, Fred.
Roeskestraat 96, Amsterdam, 1956-1967
Detail van de ontmoeting van het dakvlak
en het gevelvlak. De dakrand wordt
gereduceerd tot een stalen profiel met
de dikte van een glasprofiel (tekening
februari 1960).
NAi, Rotterdam

Ruimte bepalen: materiaal, techniek en massaproductie



G.Th. Rietveld i.s.m. J. van Dillen en
J. van Tricht, Academie voor Beeldende
Kunsten, Gerrit Rietveld Academie
Gevels en doorsneden (tekening 4 van
4 september 1957)
NAi, Rotterdam

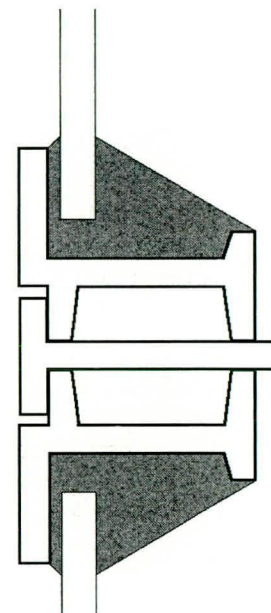
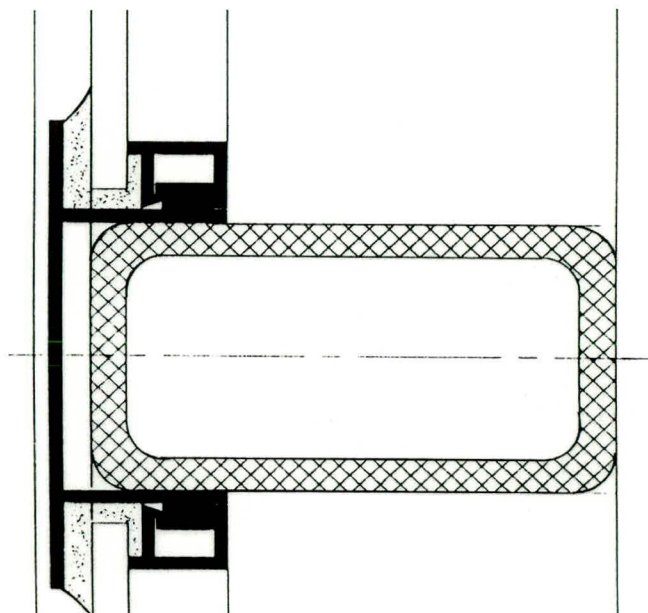




G.Th. Rietveld i.s.m. J. van Dillen en
J. van Tricht, Academie voor Beeldende
Kunsten, Gerrit Rietveld Academie
Door de transparante gevel is de
achterliggende constructie zichtbaar.

G.Th. Rietveld i.s.m. J. van Dillen,
Academie voor Beeldende Kunsten,
Onderlangs 9, Arnhem, 1958-1963
De gevel na de renovatie. Door de reflectie
van het dubbele glas en de toepassing
van diepere profielen is de transparantie
van de gevel ten opzichte van de
oorspronkelijke situatie verminderd.





het glas veertig centimeter los voor de draagconstructie is bevestigd. De basis was eenvoudig en de omschrijving van alle materialen bij de bouw-aanvraag paste dan ook met gemak op één A4.

De gevel leverde in Arnhem echter problemen op. Toen het gebouw in 1963 in gebruik werd genomen, waren er lekkages. Door de glasprofielen van de gehele gevel opnieuw van kit te voorzien, werd dit grotendeels opgelost. In Amsterdam werd pas in 1964 met de bouw gestart, zodat men lering kon trekken uit het Arnhemse voorbeeld. Rietveld overleed echter in dat jaar en de medewerkers Johan van Dillen en Johan van Tricht namen de leiding van het bureau over. Naar aanleiding van de ervaringen in Arnhem stond de uitvoering van de gevel veelvuldig ter discussie. Rietveld dreigde in 1963 nog met het teruggeven van de Amsterdamse opdracht als er een ander gevelsysteem zou worden voorgesteld dan het systeem dat hij met de firma Wiener had bedacht. Hij liet de gevel uiteindelijk door de firma Braat uit Delft uitwerken in het op dat moment veelvuldig toegepaste 'stoeltjessysteem'. Braat slaagde erin een gevel te leveren die in beeld en techniek voldeed aan de verwachtingen van Rietveld, hoewel er wel gestapeld werd. In 1967 werd ook dit gebouw officieel in gebruik genomen.

De door Rietveld ontworpen gevels in Arnhem en Amsterdam waren in Nederland uniek voor die tijd: het zijn zeer ranke systemen met continue gevelvlakken, waarbij de kozijnprofielen een zelfstandig raamwerk vormen, zonder dat de afzonderlijke kozijnen zijn gestapeld. De achterliggende draagconstructie is zichtbaar, maar heeft geen invloed op de detaillering van de gevel zelf.

Oorspronkelijke geveldetails van de academies in Arnhem (links) en Amsterdam (rechts). In Arnhem opgebouwd uit een staalprofiel met een aluminium lijst aan de buitenzijde en in Amsterdam opgebouwd uit stalen 'stoeltjesprofielen' van de firma Braat. De stapeling van puien was in Arnhem van buitenaf volledig onzichtbaar en in Amsterdam wel herkenbaar.



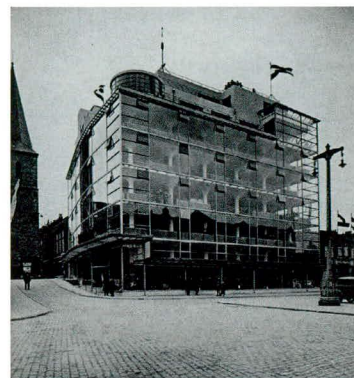
W. Gropius, Bauhaus, Dessau, 1925-1926
 De glasgevel is een neutraal vlak dat
 gespannen is tussen een plint en een
 dakrand van een steenachtig materiaal.
 Bauhaus-Archiv, Berlijn

Voor zijn geveloplossingen heeft Rietveld ongetwijfeld inspiratie gevonden in Nederlandse voorbeelden als het warenhuis Schunck in Heerlen (1936-1942) van Frits Peutz en de Van Nellefabriek in Rotterdam (1925-1931) van Brinkman en Van der Vlugt, maar de echte gordijngewel komt pas bij een ontwerp van Rietveld zelf in al zijn eenvoud naar voren. Bij Schunck is er sprake van een duidelijk verschil in afmetingen van de glasprofielen, waardoor vooral de hoeken meer gesloten zijn en het dak duidelijk zichtbaar is. Bij de Van Nellefabriek worden gesloten borstwerings-elementen gebruikt die de gevel minder neutraal maken dan Rietveld bij de academies beoogde. Bij de gevel van het Bauhaus in Dessau (1925-1926) van Walter Gropius wordt eveneens een gordijngewel toegepast, maar hier zijn plint en dakrand van een steenachtig materiaal gemaakt.⁸ De gevelopening zelf is wel als een neutrale, los voorhangende constructie uitgewerkt.

Eenvoud als drijvende kracht

Rietveld probeerde vanuit de eenvoud zeer pragmatisch de door hem gekozen systemen en systematiek door te voeren. Vanuit die houding zijn zijn uitlatingen in 1953 begrijpelijk over de gevels van twee kort daarvoor gerealiseerde gebouwen in New York: het Lever House, in 1951-1952 gebouwd door Skidmore, Owings and Merrill (SOM), en het United Nations Building, gebouwd in 1949-1950 door Wallace Harrison. Met betrekking tot de toepassing van prefab onderdelen in de architectuur, zei hij: 'Over één kwestie wil ik echter nog mijn mening zeggen, namelijk over de vraag: in hoeverre het wenselijk is architectuur uit machinaal vervaardigde onderdelen samen te stellen. Dat dit kan en dat het erg mooi kan zijn, is te zien aan het Leverhouse, dat bijna geheel uit machinaal vervaardigde onderdelen is samengesteld, in New York. Al zijn hier bij nadere beschouwing nog enige betonnen vloeren, stenen borstweringen en gestucadoorde plafonds verwerkt, het geheel is een gelijkmatige doorvoering van roestvrij staal profielen en twee soorten glas, wat in één woord prachtig is en dat in geen enkel opzicht minder aanspraak behoeft te maken op de naam: architectuur, of zo men wil: bouwkunst, dan wat we gewend zijn te noemen goede architectuur. Dit gebouw is veel beter dan het United Nations Building, waarvan de prefab minder consequent is doorgevoerd. Een gebouw, voor een groot concern in Amerika gemaakt, bewijst nog niet, dat het voor ons wenselijk is in dezelfde richting te gaan werken; we zien in één oogopslag, dat het voor ons onbetaalbaar is zoiets te bouwen en te onderhouden.'⁹

Rietveld had dus bezwaren tegen de te grote complexiteit van de constructie van een gebouw. Wanneer esthetiek ten koste zou gaan van de eenvoud en de betaalbaarheid, koos hij voor een andere oplossing. De detaillering van het Lever House was te complex en te duur om voor Rietveld als voorbeeld te dienen. De veelgeprezen open-hoekdetaillering, die door Mies van der Rohe werd toegepast en de handtekening van SOM werd, is daarom ook niet vergelijkbaar met de wijze waarop Rietveld de open hoeken van zijn academiegebouwen detailleerde. De detaillering die Mies van der Rohe toepaste bij bijvoorbeeld de Lake Shore Drive Apartments in Chicago (1948-1951) had Rietveld misschien nog wel kunnen waarderen, zoals hij ook het Lever House kon waarderen, maar ze hebben voor hem niet als voorbeeld gediend, omdat ze vanuit de esthetiek werden bedacht in plaats van uit de gesuggereerde eenvoud van de oplossing.



F.P.J. Peutz, gebouw Schunck, Heerlen, 1933-1935

Op de hoeken, ter plaatse van de verdiepingvloeren en langs de dakrand zijn de profielen dikker dan de tussengelegen glasprofielen.

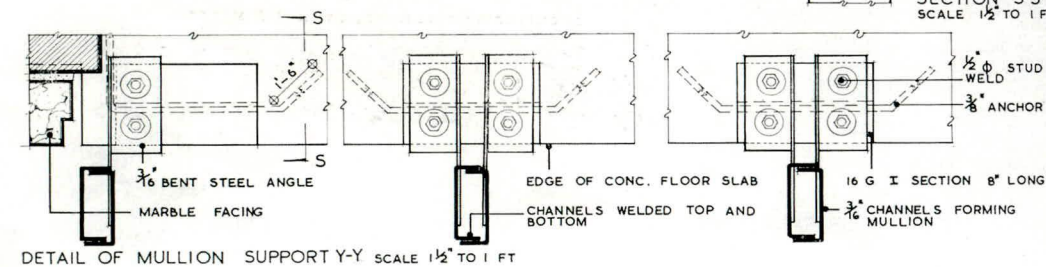
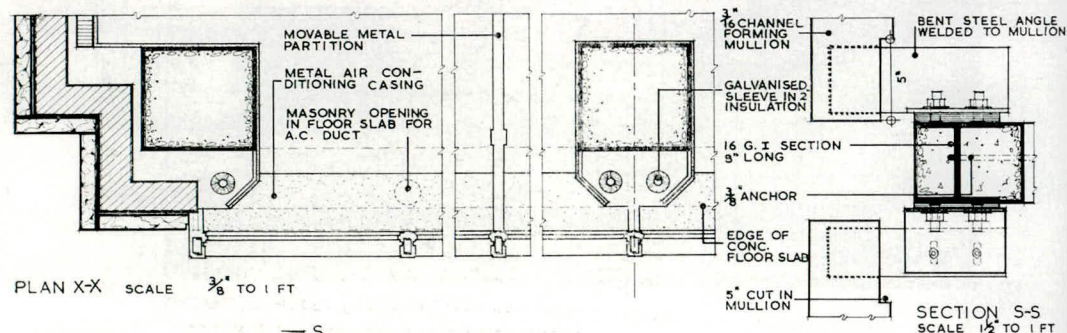
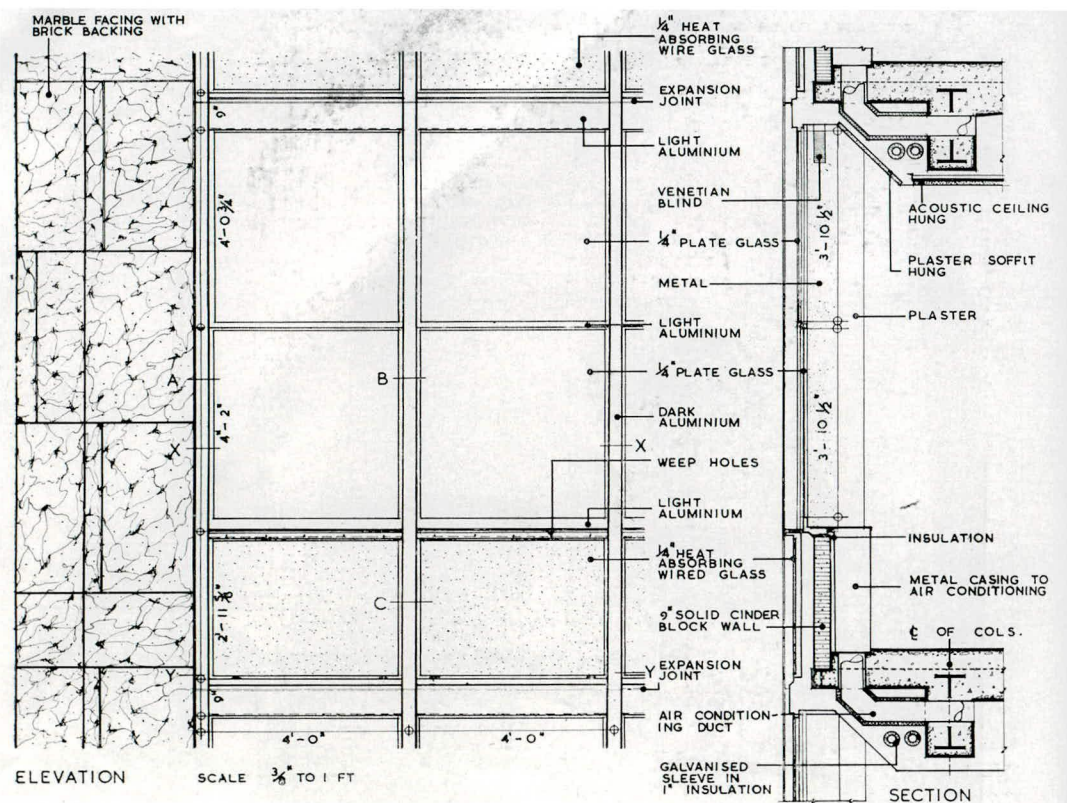


J.A. Brinkman en L.C. van der Vlugt m.m.v. M. Stam
Van Nellefabriek, Rotterdam, 1925-1931
Ter plaatse van de borstwering zijn gesloten elementen toegepast en de dakrand is opvallend vormgegeven. NAI, Rotterdam

⁸ Probst en Schädlich 1986, 76-87.

⁹ G.Th. Rietveld, *Rationele Vormgeving. Lezing gehouden bij de gelegenheid van de leerjaarbeëindiging der Haagsche Academie en M.T.S. te Den Haag, mei 1953.* RSA, later bewerkte versie door Rietveld.

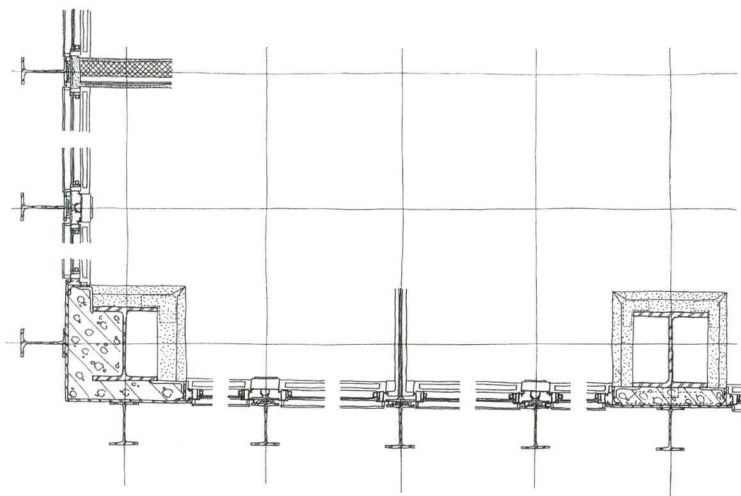
Skidmore, Owings and Merrill (SOM),
Lever House, New York, 1951-1952
Hier zijn gesloten panelen in een groene
tint in de borstwering toegepast.
Details laagbouw: de borstwering was
steenachtig aan de binnenzijde en zelfs bij
een met natuursteen beklede gevel werd
de hoek opengewerkt gedetailleerd.

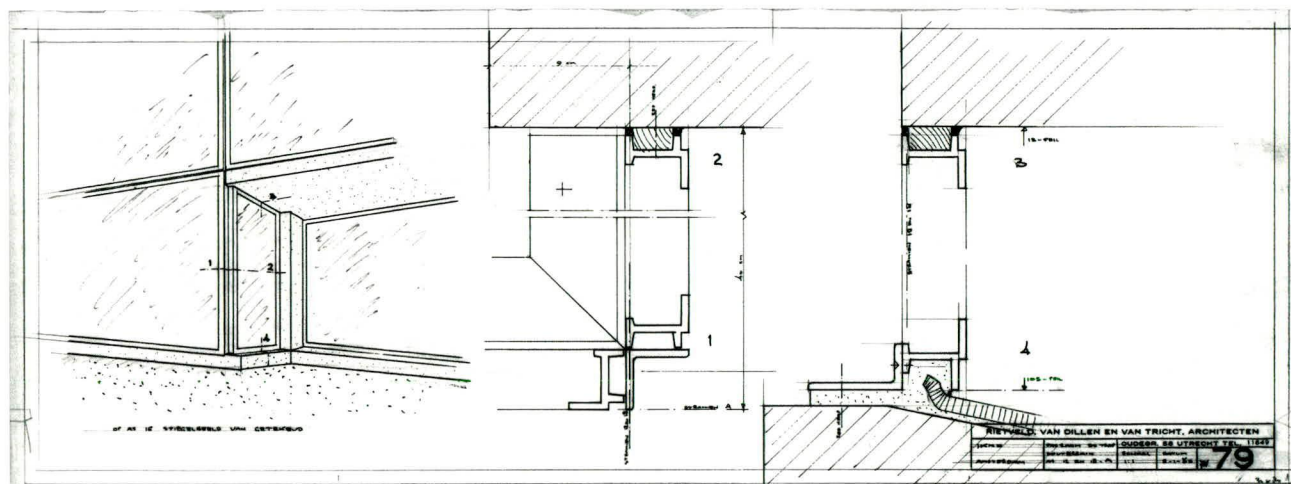




L. Mies van der Rohe, 860-880 Lake Shore Drive Apartments, Chicago, 1948-1951
 Horizontale doorsnede, de stalen kolom is met beton ingepakt en aan de buitenzijde is er een staalplaat omheen gezet. De twee beeldbepalende I-profielen aan de buitenzijde hebben enkel een esthetische functie.

L. Mies van der Rohe, Federal Center, Chicago, 1959-1964
 Opengewerkte hoekdetailering





Bij de Lake Shore Drive Apartments en ook bij het latere Federal Center in Chicago (1959-1964) werden de kolommen van de draagconstructie op de hoeken van het gebouw geplaatst. Bovendien werden deze extra omkleed met stalen profielen om een eenvoud in materiaalgebruik te laten zien. In werkelijkheid verborgen ze een complexe samengestelde constructie.¹⁰ Rietveld had een totaal ander uitgangspunt bij het detailleren van de gevels van bijvoorbeeld de academie in Amsterdam. Hij probeerde juist de hoeken in verticale zin (wand en dak) en in horizontale zin (wand en wand) zo min mogelijk van materie te voorzien. De kolommen werden daarom uit de hoeken geplaatst en de glasprofielen sloten direct op elkaar aan. De detaillering van de hoeken hoefde niets te verhullen. Rietveld stond in dat opzicht veel dichterbij Mies van der Rohe's ideaal 'less is more' dan Mies zelf. ♦

G.Th. Rietveld i.s.m. J. van Dillen en J. van Tricht, Academie voor Beeldende Kunsten, Gerrit Rietveld Academie
Detail open hoek (horizontale doorsnede), waarbij Rietveld alleen de stalen stoeltjesprofielen en een hoeklijn gebruikt.
NAi, Rotterdam

¹⁰ Blaser 1986, 122-133; Molema 2005, 20-23.

**Jurjen Creman
& Otakar Máčel**

**De Hopmistoel
en andere
voorroorlogse
buismeubelen
van Rietveld**



M. Breuer, woning Piscator, Berlijn met model nr. B6, 1926-1927
stalen buis, multiplex en verf
RSA, Utrecht

M. Stam, model nr. S33, 1926
stalen buis, singelband en verf



Het gebruik van hout voor meubelen was tot in de jaren twintig van de vorige eeuw vrijwel vanzelfsprekend. Metalen meubelen werden alleen gebruikt voor de inrichting van ziekenhuizen, scholen, kantoren, fabrieken en andere utilitaire gebouwen. Het functionele karakter, de hygiënische uitstraling en vooral de esthetische mogelijkheden spraken de architecten van de avant-garde aan. Een verchroomd stalen buismeubel paste bovendien als industrieel vervaardigd product goed in de beeldvorming van de moderniteit – het Duitse woord voor de stalen buis, 'Prezisionsrohr', ademt de geest van de toen bewonderde machine-esthetiek.

De moderne architecten zochten naar passend meubilair voor hun architectuur. Bij gebrek aan aanbod en gestimuleerd door het slechte economische klimaat dat een negatief effect had op de bouwnijverheid, begonnen zij zelf meubelen te ontwerpen.¹ De meesten hadden echter weinig tot geen ervaring met metaal. Dit gebrek aan kennis leek hun experimenteerlust alleen maar te stimuleren. Bauhausdocent Marcel Breuer, chef van de timmerwerkplaats van het Bauhaus waar hij ook zijn opleiding had gevolgd, zocht bij het ontwerpen van stalen buismeubelen hulp bij de opleidingswerkplaats van de Junkersfabrieken, omdat de metaalwerkplaats, onder leiding van László Moholy-Nagy, zich niet met meubelen bezighield.² Ook Ludwig Mies van der Rohe, de gebroeders Rasch, Mart Stam – de eerste Nederlander die een stalen buisstoel ontwierp – en anderen, die rond 1925 met het ontwerpen van buisstoelen begonnen, waren onbekend met het materiaal. De ontwerper-fabrikant Willem H. Gispen daarentegen, de eerste die in Nederland buismeubelen produceerde en de praktijk van het stalen meubel kende, stelde zich juist veel terughoudender op en ging pas in 1930 over tot productie van de 'diagonaalstoelen' die hij al drie jaar eerder had getoond.³

Het succes van de eerste moderne buisstoelen, in 1925-1926 ontworpen door Breuer, leidde tot een golf van stalen buismeubelen in Nederland en

¹ C. Wilk, 'Sitting on air', in: Wilk 2006, 225-249: 227.

² O. Máčel, 'Marcel Breuer – "inventor of bent tubular steel furniture"', in: Von Vegesack en Remmele 2003, 52-115: 67-69.

³ De prototypen van de 'diagonaalstoel' van Gispen die hij in november 1927 toonde, bracht hij pas in 1930 in productie. Zie Koch 2005, 148.



G.Th. Rietveld, leunstoel voor
A.M. Hartog, 1927
stalen buis, ijzer, hout en verf
CMU, Utrecht



Advertentie UMS voor stalen meubelen, 1932

G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder, interieur modelwoning Erasmuslaan, 1931 RSA, Utrecht

Duitsland.⁴ De industrieel ogende buismeubelen, die de belofte van productie op grote schaal van meubelen in standaardversie in zich hadden, voedden het geloof in een betere wereld door goedkopere, efficiëntere productie.⁵ In het ontwerp volgden deze buismeubelen nog steeds de gebruikelijke tweedeling in een constructief frame en lichaamsondersteunende delen. Het hout van het frame werd vervangen door een stalen buis, de rug en de zitting werden uitgevoerd in textiel, leer of hout.

Ook Rietveld had tot in het midden van de jaren twintig als meubelmaker bijna uitsluitend met hout gewerkt. Zijn eerste metalen stoel is waarschijnlijk de fauteuil uit gasbuis voor de huisarts A.M. Hartog in Maarssen, ontstaan vóór 1927.⁶ Het is een nog vanuit hout beredeneerde stoel op vier poten, met een leren zitting en leren riemen als rugleuning. Rietveld maakte gebruik van T-stukken als verbindingselementen, waarschijnlijk omdat hij niet in staat was buis te buigen. De fauteuil is in dat opzicht traditioneel van constructie: de T-stukken vervangen de klassieke houtverbindingen. Het is niet bekend of Rietveld de gasbuisstoel van Stam kende, die deze in de herfst van 1926 in Rotterdam maakte. Rietveld heeft niet voor gelaste verbindingen gekozen, omdat hij de stoel eigenhandig wilde maken. Daardoor heeft hij de speciale eigenschappen van de buis niet benut.

Rietvelds eerste buismeubelen

In 1927 leek Rietveld met de beugelstoel een nieuwe ontwerpuitdaging aan te gaan.⁷ Door nu wel gebruik te maken van de buigzaamheid van het metaal, kon hij een constructie met één doorlopende lijn realiseren.⁸ De stoel bestaat uit twee doorlopende gesloten frames die de zitting/rug aan weerszijden ondersteunen. Bij de eerste versie van massief rondijzer zijn de stukken aan elkaar gelast en is de buislijn gesloten. Bij een ander

⁴ C. Wilk, 'Sitting on air', in: Wilk 2006, 225-249: 228.

⁵ Idem, 230.

⁶ M. Kuper, 'Gerrit Rietveld' in: Blotkamp 1996, 195-240, 203-204.

⁷ Küper en Van Zijl 1992, 117-118; Vöge 1993, 74-75.

⁸ Over het lijnprincipe, zie Van Geest en Mácel 1986.

G.Th. Rietveld, beugelstoel, 1927
stalen buis, hout, fiber en verf
RSA, Utrecht





G.Th. Rietveld, rechte stoel, ca. 1928-1930
stalen buis, multiplex en verf,
81 x 40,2 x 50 cm
CMU, Utrecht



G.Th. Rietveld, leunstoel 'Eerste Model', 1927
berkenhout en triplex, 83 x 69 x 94 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

⁹ De resultaten van het onderzoek naar de materiële en technische samenstelling, uitgevoerd in 2006, wijst erop dat deze stoel vermoedelijk naorlogs is.

¹⁰ Vöge 1993, 103, afb. 176. Vöge dateert de stoel rond 1935 omdat Rietveld op hetzelfde stukje papier een schets van de kratstoel heeft gemaakt.

¹¹ Küper en Van Schijndel 1987, 4-11: 7.

exemplaar met dikwandige buis en een zitting/rug van fiber lopen de uiteinden over elkaar en is de buislijn open. Vanaf november 1927 werd de stoel alleen nog maar gemaakt uit één dunne stalen buis met aan elkaar gelaste uiteinden, zodat het dragende gedeelte een volledig gesloten circuit vormt. Het fiber van de zitting/rug werd vervangen door triplex. Het is niet bekend of Rietveld de beugelstoel nog vóór de Weissenhoftentoonstelling in Stuttgart, in juni 1927, heeft ontworpen. Daar werden voor de eerste keer stalen buisstoelen bestaande uit één doorlopende buislijn getoond.

Waarschijnlijk liet Rietveld zich niet alleen door het nieuwe materiaal inspireren. De dragende metalen zijanten van de beugelstoel vormen een soort poten, terwijl bij een stoel van stalen buis een slede meer voor de hand ligt. Bovendien kan het concept van de beugelstoel ook in hout worden uitgevoerd. Rietveld heeft een stoel van triplex gemaakt, ook met twee dragende zijanten als een soort poten en met een zitting/rug uit één stuk daartussen. De uitvoering in hout van dit 'Eerste model', duidt er op dat het ontwerp van de beugelstoel waarschijnlijk een variant is van Rietvelds experimenten met een stoel uit één stuk.⁹ Bij deze ontwerpen is het de bedoeling dat de stoel uit één stuk materiaal wordt vervaardigd, zoals de in fiber uitgevoerde Birza-stoel uit 1927, de zigzagstoel, waarvan een van de eerste versies in 1932 is uitgevoerd in fiber, en de latere aluminium armstoel.

Een aantal later ontworpen buisstoelen heeft één doorlopende buislijn tussen de voorpoten die de regel vormt waarop de zitting rust. Ook Breuers stoel B6, die in 1927 bij Standard-Möbel werd geproduceerd, is zo geconstrueerd. Het principe grijpt terug op de traditionele constructie van veel houten stoelen. Rietveld gebruikte dit voor de rechte stoel (1928-1930), voor een leunstoel die in 1930 door Metz & Co werd gepresenteerd op een expositie in Parijs, evenals voor een stoelontwerp voor het schip *Nieuw Amsterdam* (1937) en voor een stoel en leunstoel met fiber zitting en rugleuning, tot voor kort alleen bekend van een door Peter Vöge gepubliceerde tekening.¹⁰ De leunstoel van Metz & Co en het ontwerp voor de leunstoel met fiber zitting en rugleuning hebben een frame dat ontworpen is uit één doorlopende gesloten buislijn. Dit komt bij weinig buismeubelen in die tijd voor. Deze twee stoelen zijn bovendien uitzonderlijk, omdat de zitting aan de achterzijde wordt ondersteund door een buisdeel dat van armlegger naar armlegger loopt. Dit principe is terug te voeren op Rietvelds rood-blauwe stoel, maar dan uitgevoerd in metaal. Wanneer we een aantal dwarsverbindingen van de rood-blauwe stoel wegdenken en de hoofdbestanddelen van de constructie als één vloeiende lijn tekenen, ontstaat een vergelijkbaar frame. Een andere leunstoel van Rietveld, ontworpen rond 1928, is zelfs een letterlijke vertaling van de rood-blauwe stoel in stalen buis, maar niet in één doorlopende buislijn.

Uit 1932-1933 dateert een versie van de zigzagstoel uitgevoerd in stalen buis. De opzet is een open-lijnprincipe. De stoel heeft een bijzonder uiterlijk met elkaar diagonaal kruisende buizen en scherpe bochten. De curieuze constructie zorgde voor de nodige problemen doordat de gelaste kruising van de poten en de scherpe buigingen aan de voorkant van de zitting de belasting niet altijd goed konden dragen. Vermoedelijk is dat de reden dat de stoel slechts kort bij Metz & Co in productie is geweest.¹¹

G.Th. Rietveld, ontwerptekening stoel
voor luxehut *Nieuw Amsterdam*,
Holland Amerika lijn, 1937
NAi, Rotterdam

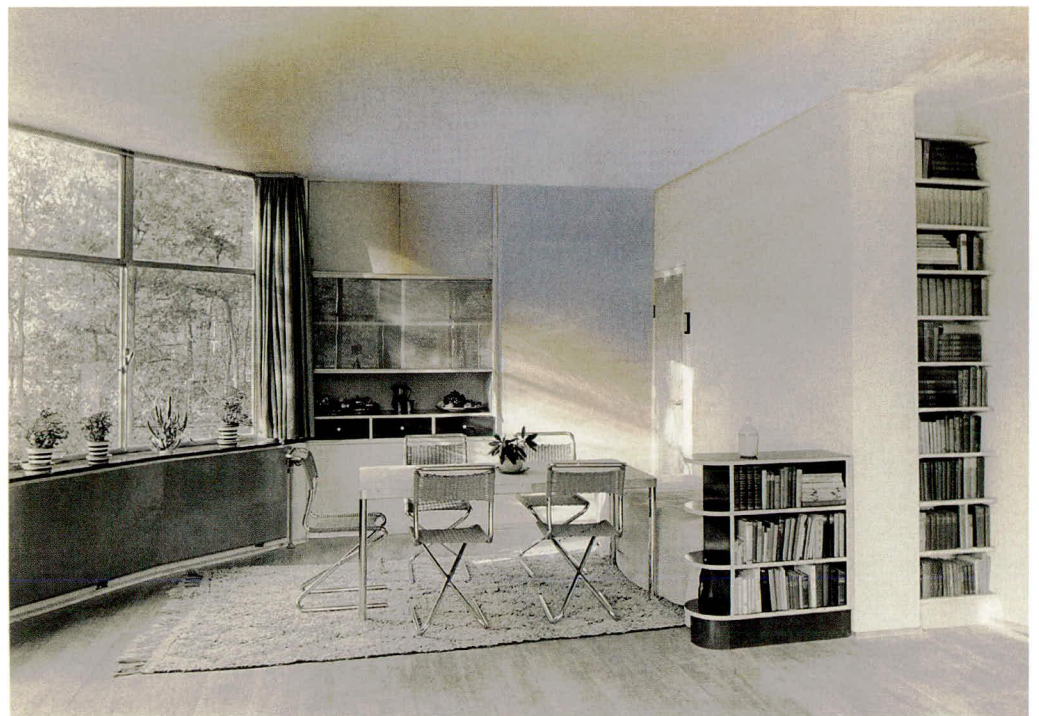


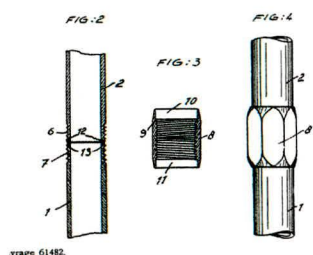
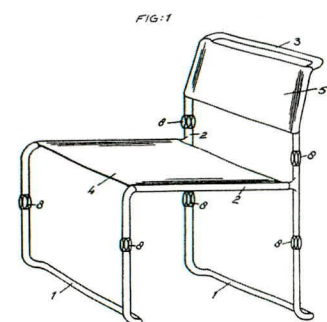
G.Th. Rietveld, leunstoel, ca. 1928-1930
stalen buis, berkenhout, triplex,
83 x 59 x 87 cm
CMU, Utrecht

G.Th. Rietveld, leunstoel, 1925
hout, multiplex en verf,
94 x 61,1 x 62,8 cm
CMU, Utrecht



G.Th. Rietveld, woning Mees,
Den Haag met zigzagstoel van stalen buis,
ca. 1932
stalen buis en koord
RSA, Utrecht





vraag 61482.

Tekening uit octrooiaanvraag voor de
Torpedo-moer van Hopmi, 1932
Nederlands Octrooibureau, Den Haag

G.Th. Rietveld, Hopmistoel, ca. 1932-1934
stalen buis, multiplex, 90 x 47 x 50 cm
CMU, Utrecht



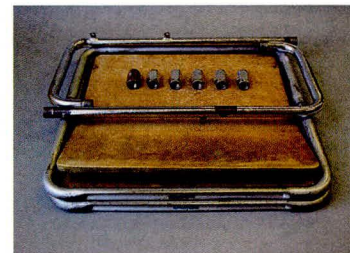
De Hopmistoel

In 2008 kreeg het Centraal Museum Utrecht een verrassende zichtzending: een plastic tas met hierin de onderdelen van een stalen buisstoel.¹² Volgens de eigenaren, de kinderen van de heer en mevrouw Lanjouw, was de stoel ontworpen door Rietveld en maakte hij deel uit van een set van twee stoelen. Eenmaal in elkaar gezet bleek de stoel een uitvoering te zijn van de armstoel met fiber zitting en rugleuning. In het Rietveld Schröder Archief bleek een tekening aanwezig te zijn met schetsen van diverse meubelen bestemd voor de familie Lanjouw. Een deel van die meubelen is te zien op foto's uit de jaren dertig van het interieur van hun huis aan de Homeruslaan in Utrecht.

Het model is een buisstoel met armleuningen, sledepoten en een zitting en rugleuning van gebogen multiplex. Etiketten onder de stoel geven aan dat de stoel gemaakt is door N.V. Hollandse Patent Metaalindustrie (Hopmi), een Utrechtse fabriek voor sloten en fietsonderdelen. Deze fabriek had patent op een schroefverbinding, de zogeheten torpedomoer, waarmee de buisstukken van de stoel op eenvoudige wijze met elkaar verbonden konden worden. Samen met de Utrechtse Machinale Stoel- en Meubel-fabriek (UMS, later Pastoe) maakte Hopmi stoelen, bureaus en schoolmeubelen van stalen buis en multiplex. De twee bedrijven probeerden begin jaren dertig van de populariteit van het stalen buismeubilair te profiteren. Het houtwerk en de stoffering werden door UMS gemaakt, voor het metaal was Hopmi de aangewezen partner. De buismeubelen van Hopmi en UMS werden voor het eerst getoond op de najaarsbeurs in Utrecht in 1932.¹³ De meeste waren ontworpen door de architect H.F. Mertens (1885-1960). Het bedrijf bracht ook een catalogus uit van de stalen buismeubelen.¹⁴ Hierin staan veel zitmeubelen, tafels en een bureau, maar ook projectmeubilair, zoals schoolmeubelen, autobusbanken en door Rietveld ontworpen bioscoopstoelen. Deze klapstoelen, met aluminiumkleurig geschilderd stalen buis en blauw geschilderde houten rug en zitting, waren bestemd voor de eerste renovatie van bioscoop Vreeburg in 1932.¹⁵

Het Hopmimeubilair blinkt niet uit door de vormgeving. Wat de stoelen bijzonder maakt is het demontabele frame: de verschillende buisdelen zijn door schroefbussen met elkaar verbonden.¹⁶ Hopmi vond deze uitvinding belangrijk genoeg om er in 1932 patent op aan te vragen. In de octrooi-aanvraag wordt gerefereerd aan een verbetering van het productieproces, doordat het meubel bestaat uit kleinere, meer uniforme onderdelen, die handzamer zijn bij verdere behandeling. Ook worden in de aanvraag de voordelen van een economischer opslag en transport van voltooide werkstukken genoemd.¹⁷ Twee jaar later werd het octrooi/patent toegekend. Aangezien op het etiket onder de poten van Rietvelds Hopmistoel staat dat het octrooi is aangevraagd, is het ontwerp waarschijnlijk tussen 1932 en 1934 te dateren.

Het frame van de Hopmistoel met armleuningen bestaat uit vier U-vormige buisdelen en twee J-vormige stukken stalen buis die aan de uiteinden door middel van schroefdraad en torpedomoeren met elkaar zijn verbonden. Twee U-vormige buizen vormen sledepoten, herkenbaar omdat het staal aan de onderzijde naar binnen is geforceerd, waardoor de sledepoot alleen aan de uiteinden de grond raakt. De andere U-vormige buisdelen hebben ieder twee gaten om de zitting met schroeven op vast te zetten. De twee J-vormige buisdelen hebben ieder twee gelaste flensen met schroefgaten ter bevestiging van de rugleuning.



G.Th. Rietveld, Hopmistoel gedemonteerd

¹² De stoel was afkomstig van de familie Lanjouw, waarvoor Rietveld enkele meubelen voor het woonhuis in Utrecht ontwierp. In 1940 volgde nog een opdracht voor een vakantiehuisje (Küper en Van Zijl 1992, 201) en in 1956 voor de verbouwing van de garage van hun woning in Bilthoven (Küper en Van Zijl 1992, 275). Het tweede exemplaar van de stoel is door de familie aan een kennis gegeven en is sinds die tijd in Zwitserland. In 2009 is de zichtzending een schenking geworden.

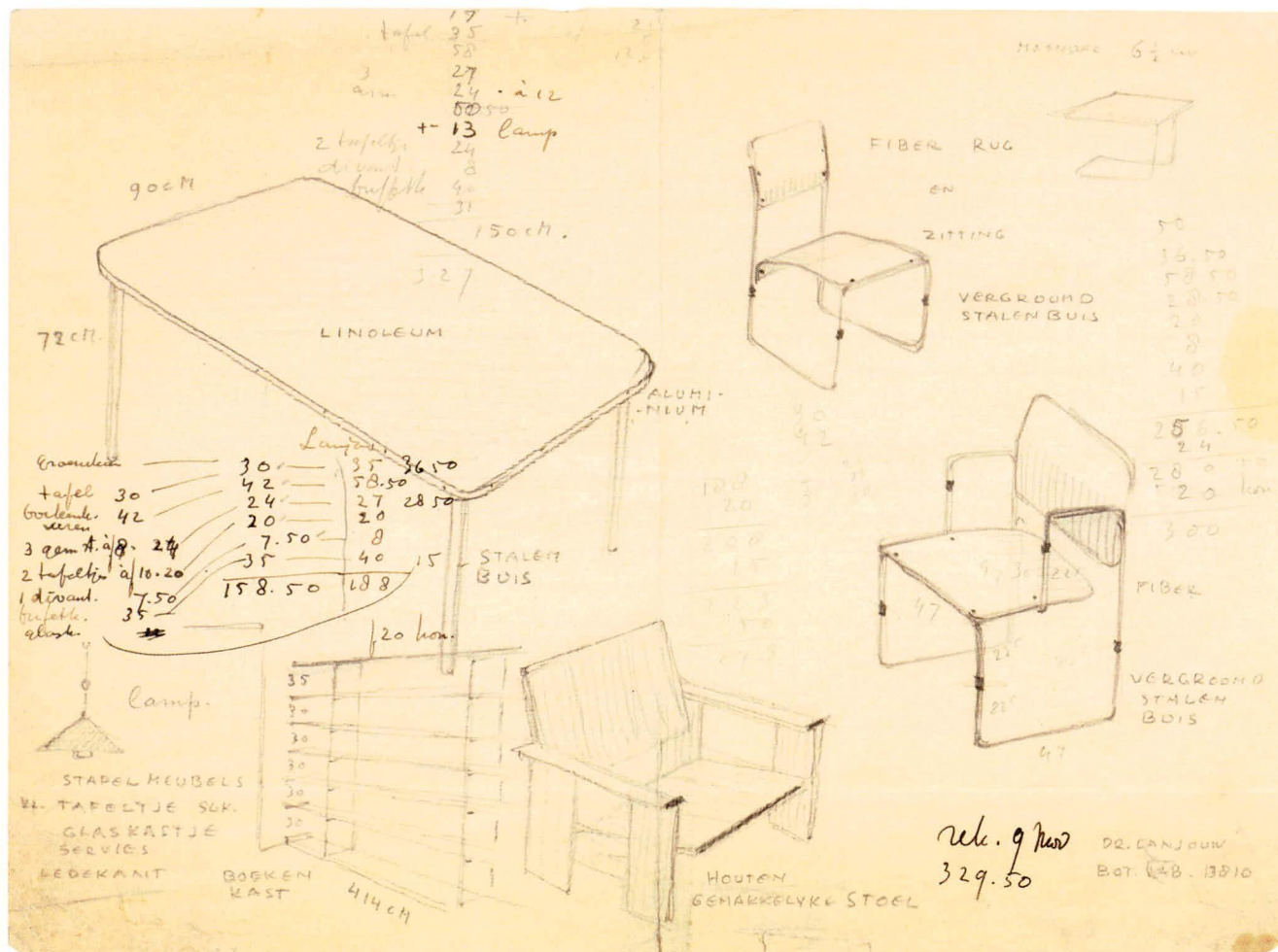
¹³ Vreeburg en Martens 1983, 28.

¹⁴ Hopmi Stalen Meubelen, De meubelen met de torpedo-moer: de eenigst goede buisverbinding, catalogus z.i., z.p. Een foto van de stoelen voor de bioscoop Vreeburg staat afgebeeld op bladzijde 11 met het bijschrift 'arch. Rietveld'. Met dank aan Ad van den Bruinhorst voor zijn hulp bij het vinden van de catalogus.

¹⁵ Anoniem, 'Bioscoop Vredenburg. Een ingrijpende verbouwing om in- en uitwendig aspect te verbeteren. Plannen van den architect G. Rietveld', *Utrechtsch Provinciaal & Stedelijk Dagblad*, 26 augustus 1932. Met dank aan Vera de Lange die ons hierop attendeerde.

¹⁶ Vreeburg en Martens 1983, 28.

¹⁷ Octrooiencentrum Nederland, nr. 33644, onder vermelding van 'Metalen meubel of soortgelijk werkstuk'.



G.Th. Rietveld, schets Hopmistoel met
kratstoel
RSA, Utrecht

Rietvelds inbreng: moduul en eenvoud

Rietveld slaagde erin met de gepatenteerde schroefverbinding een zeer compact en efficiënt meubel te maken. Hij bracht het frame van de stoel tot zes elementen terug, waarvoor hij maar twee verschillende vormen nodig had. Hierdoor is een helder en doordacht frame ontstaan. Andere ontwerpen die door Hopmi zijn uitgevoerd met torpedomoeren zijn vaak ingewikkeld van vorm, waarbij een frame uit veel verschillende onderdelen bestaat. Het demontabele karakter van deze meubelen lijkt daardoor nauwelijks meerwaarde te hebben. Rietveld heeft ook de zitting en de rugleuning teruggebracht tot twee dezelfde vierkanten met afgeronde hoeken. Alleen de hoek van de knik verschilt. Door een vernuftige maatvoering passen de losse onderdelen zeer compact in elkaar en kan de hele stoel zeer klein worden verpakt.¹⁸

Rietveld gebruikte voor de Hopmistoel een techniek die hij al tien jaar eerder had toegepast en waarmee hij toen zijn tijd vooruit was. De rugleuning met sterke knik en de zitting met een flauwe knik van de Hopmistoel zijn vrijwel gelijk aan die van de leunstoel uit 1925. Bij enkele andere meubelen die Rietveld tussen 1925 en 1930 ontwierp, komen geknikte en gebogen triplex zittingen en rugleuningen ook voor, zoals bij de beugelstoel, de stokkenstoel en variaties op militaire stoelen. Door verschillende lagen triplex te lamineren (kruiselings met elkaar te verlijmen) kon hij deze nieuw verkregen triplex plaat in een gebogen of geknikte vorm fixeren. Wanneer de lijm eenmaal droog is, blijft het verlijmd product in de gewenste vorm staan. Het lijkt er op dat Rietveld deze vorm van het lamineren van triplex als een van de eersten toepaste. De Duitse ontwerpers Heinz en Bodo Rasch waren als enigen ook met dergelijke productiemethoden bezig. Zij ontwikkelden in hun werkplaats tussen 1922 tot 1928 diverse nieuwe meubelen waarbij het lamineren van triplex een belangrijk element vormt, en publiceerden hun bevindingen in 1928 in het boekje *Der Stuhl*.¹⁹

Tijdens het onderzoek naar de Hopmistoel met armleuningen dook ook een variant op zonder armleuningen.²⁰ De triplex zitting was in tweeën gebroken en de rugleuning leek niet de oorspronkelijke te zijn. De rugleuning van deze variant is overeenkomstig de tekening wel gemaakt van (6 mm dik) fiber. Bij de rugleuning is een extra buis toegepast in de constructie. Waarschijnlijk is deze niet origineel. Het frame van deze stoel, eveneens voorzien van de gepatenteerde Hopmi-schroefbussen, is nog eenvoudiger dan het model met armleuningen: in plaats van zes bestaat deze uit vier framedelen, waarvan er drie dezelfde U-vorm hebben.

Prototype

Bij de variant zonder armleuningen, zijn alle delen verchromd, zoals ook op de tekening is aangegeven. Opvallend is dat bij de Hopmistoel met armleuningen alleen de J-vormige delen verchromd zijn, en de U-vormige delen buis een gespoten aluminiumkleurige verflaag als afwerking hebben. Het chroom is bovendien in een dusdanig slechte staat dat het hier waarschijnlijk de oorspronkelijke verchroming betreft. Aan de onderzijde van de sledepoten zitten de oorspronkelijke Hopmi-transferplaatjes, wat erop duidt dat ook deze aluminiumkleurige verflaag origineel is. In de meubelcatalogus van Hopmi worden zowel chroom als verf genoemd als

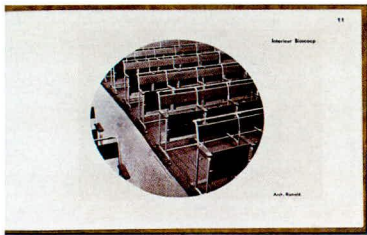


H. en B. Rasch, *Der Stuhl*, Stuttgart 1928, 28

¹⁸ J. Creman, *Restauratieverslag Hopmistoel* (Centraal Museum Utrecht 2010).

¹⁹ Rasch 1928. De publicatie was in bezit van Truus Schröder.

²⁰ Deze stoel bevindt zich in de collectie B. Mulder te Utrecht.



Hopmicatalogus, 1934, 11
Collectie A. Holtmaat

opties voor de afwerking van de verschillende meubelen. Dat twee verschillende afwerkingen in één meubel voorkomen is zo ongewoon dat dit bijna geen productiefout kan zijn. Het ligt meer voor de hand dat het een prototype betreft. Ook het triplex van de rug en zitting wijkt af van het op de tekening voor de familie Lanjouw vermelde fiber voor deze onderdelen. Of op de kale stalen armleuningen nog houten armleggers gemonteerd konden worden, zoals Rietveld bij de armstoel van Metz & Co met verchroomde buis heeft aangebracht, is niet duidelijk. Beide mogelijkheden komen in de Hopmicatalogus voor, waarbij vooral het utiliteitsmeubilair deze luxe mist.

De betekenis van Rietvelds metalen meubelen en de Hopmistoel

Rietveld experimenteerde met verschillende materialen om zijn ideeën over vorm en massafabricage te realiseren. Dit geldt zowel voor de spraakmakende beugelstoel, als voor de zigzagstoel. Rietveld liep met deze experimenten vaak voorop. Zijn eerste buisstoel is in 1927 aan het begin van de ontwikkeling van deze nieuwe meubelen tot stand gekomen. De beugelstoel werd al in 1928 geprezen om zijn eenvoud en als eerste stoel met zitting/rugleuning uit één stuk.

De specifieke eigenschappen van het materiaal lijken bij de toepassing van de metalen delen van deze meubelen niet direct het uitgangspunt te zijn. Wanneer Rietveld echter een zitting/rug uit één deel toepast, is de specifieke eigenschap van het materiaal juist een van de belangrijkste aspecten. Waarschijnlijk experimenteert hij dan met de bijzondere mogelijkheden van het materiaal met in zijn achterhoofd altijd de gedachte een stoel uit één stuk te maken.

Ook de Hopmistoel getuigt van Rietvelds experimenteerlust. Hij maakte een ontwerp met een nieuwe techniek, waardoor het mogelijk was de stoel eenvoudig te transporteren en snel in elkaar te zetten. De manier waarop Rietveld de demontabele eigenschappen van de Hopmistoelen inzette, is misschien wel zijn belangrijkste bijdrage. Ondanks dit innovatieve element is de stoel waarschijnlijk niet in productie genomen, want hij ontbreekt in de catalogus van het bedrijf.

Deze nieuwe trend – het demontabele meubel dat men zelf in elkaar kan zetten – introduceerde Rietveld kort daarna ook bij de kratmeubelen, die Metz & Co als bouw pakket verkocht. In beide gevallen streefde hij naar mooie, sobere en betaalbare meubelen voor iedereen. ♦



Interieur familie Lanjouw met Hopmistoel
courtesy erven Lanjouw

**Marie-Thérèse
van Thoor**

**Factoren van
het Zichtbare.
Rietvelds
ideeën
over de
vernieuwing
van de
architectuur**

Etalages, beurzen, standbouw, tentoonstellingsinrichtingen en -paviljoens vormen belangrijke onderdelen van het oeuvre van Gerrit Rietveld. Hij noemde ze zelf 'vrijere architectuur', ontworpen met meer spontaniteit.¹ De aard en de kwaliteit van deze ontwerpen zijn zeer uiteenlopend. Maar sommige ervan, waaronder etalages en paviljoens voor beeldende kunst, zijn geslaagde voorbeelden van de ruimtelijkheid die Rietveld nastreefde.

Vanaf de jaren twintig heeft Rietveld geschreven en gesproken over architectuur, en hij zou dat tot aan het einde van zijn leven blijven doen.² De ruimteopvatting was het centrale thema in zijn werk. Hij definieerde architectuur als de begrenzing van de ruimte. In de meest pure vorm zou architectuur volgens hem bijna onzichtbaar zijn en zo weinig mogelijk uiterlijke vorm hebben. Bij ideale gebouwen zouden binnen- en buitenruimten in elkaar overgaan en bestond de architectuur slechts uit vloeren, wanden en afdekkingen die de ruimte begrenzen en zichtbaar maken. Rietveld maakte in zijn eigen ontwerpen vaak gebruik van schuifwanden, luifels, schotten en glas. De 'vrije' ontwerpen voor tentoonstellingspaviljoens boden hem misschien wel de beste gelegenheid om zijn ideeën over zuivere, essentiële architectuur te realiseren. In het Sonsbeekpaviljoen (1955) realiseerde Rietveld met elementaire architectonische middelen een minimaal begrensde ruimte, die als achtergrond fungeerde voor beelden en tegelijk onderdeel uitmaakte van de omringende onbegrensde natuur. Het Biënnalepaviljoen in Venetië (1954), dat door het klimaat noodzakelijkerwijs meer gesloten is, is ook een open, tot essenties teruggebrachte ruimte.

In de jaren vijftig heeft Rietveld diverse ontwerpen gemaakt voor tentoonstellingen, manifestaties en inrichtingen, die ons veel informatie verschaffen over zijn opvattingen over architectuur en ruimte. Hij begaf zich bijvoorbeeld op het internationale podium van een wereldtentoonstelling, in 1958 in Brussel. Daar moest hij zich zelfs meten met niemand minder dan Le Corbusier. Een kleine tien jaar eerder maakte hij een interessant ontwerp voor een tentoonstelling met de titel 'Factoren van het Zichtbare'.

Het Philipspaviljoen in Brussel, 1958

Op de Brusselse wereldtentoonstelling nam Nederland met een eigentijdse presentatie duidelijk afstand van zijn traditionele imago van het land van klompen, tulpen, molens en chocolade. Rietveld was samen met Joop van den Broek (1898-1978), Jaap Bakema (1914-1981) en Joost Boks (1904-1986) verantwoordelijk voor het Nederlandse paviljoen, een complex van gebouwen en een stuk polderland, waarin het thema 'water als vijand en als bondgenoot van het Nederlandse volk' werd verbeeld.³ Net als bijvoorbeeld Shell en Unilever had Philips zijn eigen paviljoen het liefst in de sectie van de internationale organisaties willen bouwen. Uiteindelijk huurde het bedrijf echter een deel van het Nederlandse gebied, mede door bemiddeling van de secretaris-generaal van de Nederlandse inzending, oud-Philips-bestuurder H.F. van Walsem.

Van Walsem beseftte dat het Philipspaviljoen een positief effect kon hebben op de Nederlandse presentatie, 'weg van de chocolade en de sigaren'.⁴ Waarschijnlijk wist hij toen, eind 1955, ook al van ir. L.C. Kalf, General Art Director van Philips, dat het concern in het paviljoen geen producten ging tentoonstellen maar met eigen kennis en middelen een spektakel van licht, kleur, geluid en ritme wilde tonen.⁵

¹ Bakema e.a. 1958, 6.

² Bijvoorbeeld: Rietveld 1932; *Het bouwen van Jaarbeurs-stands is nog in een primitief stadium*, typescript 1956, RSA, GR 127; *Wat is de zin van tentoonstellen?*, typescript 1958, RSA, GR 86; *Voordracht gehouden door architect G. Rietveld op 20 februari 1959 te Delft*, NAI, archief Rietveld. Zie verder: Küper en Van Zijl 1992, 380-381.

³ Van Thoor 1998; Everts 1960.

⁴ Nationaal Archief, tweede afdeling, archief Stichting Wereldtentoonstelling Brussel 1958, Afdeling Nederland (NA-II, Brussel 1958), inv.nr. 2: notulen 2-11-1955.

⁵ M. Treib beschrijft, met verwijzing naar een gesprek met B. Lootsma, dat Philips er lucht van had gekregen dat IBM in Brussel een kleurentelevisie zou kunnen tonen. Omdat Philips de concurrentie op dat gebied niet aankon, is er volgens Treib voor een ander concept gekozen. Treib 1996, 11; Van Dam 2006, 77.

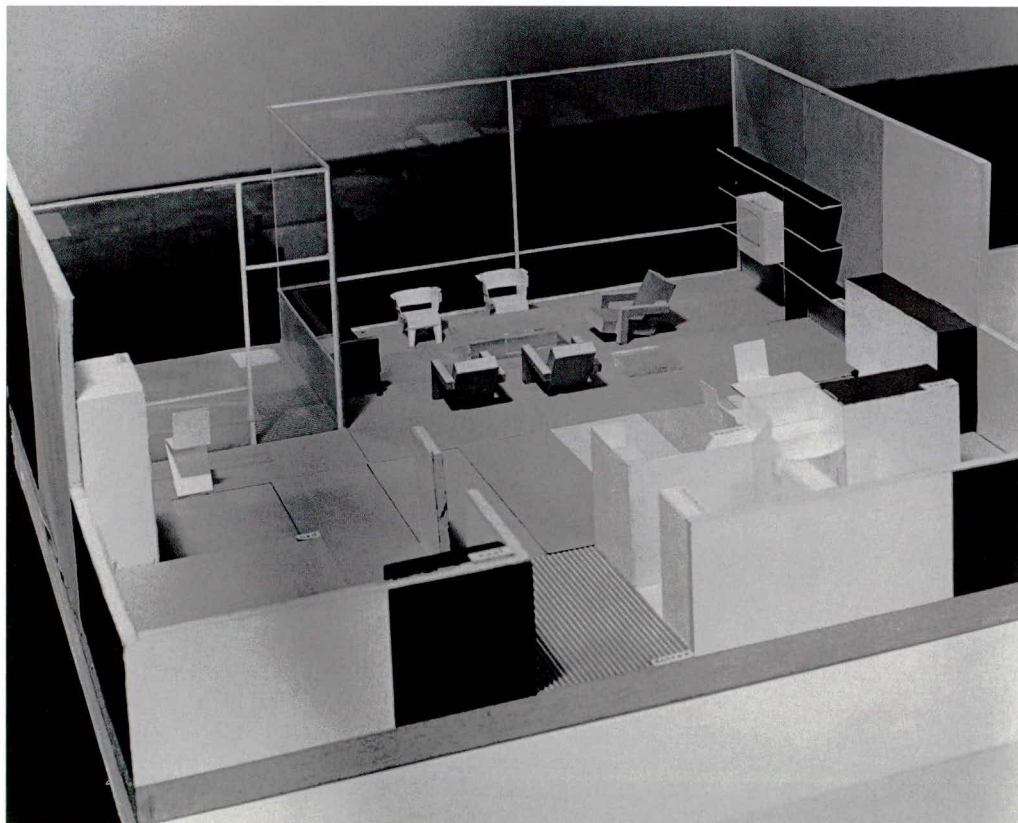
G.Th. Rietveld, Sonsbeekpaviljoen,
Arnhem, 1955
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, Biënnalpaviljoen,
Venetië, 1954
RSA, Utrecht





**G.Th. Rietveld, J. Rietveld en W. Rietveld,
modelinterieur voor een 'ideale flat',
Brussel, 1958**



Kalff had voor de uitvoering van zijn plannen al meteen Le Corbusier (1887-1965) op het oog, samen (toen nog) met de componist Benjamin Britten – die vervangen zou worden door Edgar Varèse – en de beeldhouwer Ossip Zadkine.⁶ De Nederlandse architecten en adviseurs, J.J.P. Oud⁷ voorop, waren echter van mening dat het paviljoen door een Nederlander moest worden gebouwd en dat de deelname van een architect met de allure van Le Corbusier de Nederlanders bij voorbaat in de schaduw zou stellen.

Bij gebrek aan specifieke bronnen valt niet precies te reconstrueren hoe men de opdracht vervolgens wilde invullen.⁸ Het lijkt erop dat er door toedoen van Van Walsem voorlopig werd gekozen voor een diplomatieke middenweg. Le Corbusier zou het interieur ontwerpen, het zogenaamde elektronische kunstwerk, en een van de Nederlandse architecten mocht zich toeleggen op het exterieur, dat Le Corbusier op dat moment nog onverschillig liet. Le Corbusier was bij zijn eerste bespreking met Kalff, in februari 1956, ook vooral gecharmeerd geweest van het idee van een multimediaal project, waarvoor hij het scenario wel wilde schrijven. In *Le Poème électronique*. Le Corbusier, dat Jean Petit bij de tentoonstelling samenstelde, schreef Le Corbusier dat Kalff hem had gevraagd het Philips-paviljoen te ontwerpen. 'You will be free to make whatever façade you wish' [zei Kalff] 'I will not make any Philips façade, I will make you an electric poem. It will all happen on the inside: sound, light, colour, rhythm. Perhaps a scaffolding might be the only outside.'⁹

Ontwerpen van Rietveld

In de eerste ontwerpen van zowel Boks, Van den Broek en Bakema als Rietveld afzonderlijk, in januari en februari 1956, had het Philipspaviljoen nog onderdeel uitgemaakt van de Nederlandse aanleg.¹⁰ Rietveld integreerde Philips in zijn eerste ontwerp-tekening, een ingekleurd vogelvluchtperspectief, in de vorm van een hoge toren. Zoals voor hem gebruikelijk voorzag hij de tekening van toelichting en commentaar. Dit waren aanduidingen als 'water', 'bomen', 'bloemen' of 'nijverheid' en 'beeldenwerk', maar ook suggesties voor materialen, zoals 'B2 blokken met gaten, ook grote gaten in zo'n grote wand' bij de handelhal, of uitleg over hoogverschillen 'terrein loopt naar rechts 10 M af (minstens) daarom maakte ik gebouwen rechts hoger', geschreven boven aan de tekening. Voor de tweede ronde paste Rietveld zijn ontwerp aan en verwisselden een paar onderdelen van plaats.

Op 1 maart 1956 besloten bestuur, adviseurs en architecten dat het voorstel van Boks het uitgangspunt zou worden voor de verdere planontwikkeling. Het ontwerp zou door het hele team 'architectengroep brussel '58 boks, van den broek – bakema, peutz en rietveld' verder worden afgemaakt.¹¹ De architecten verdeelden wel onderling de supervisie over de diverse afdelingen. Rietveld kreeg daarbij de leiding over de paviljoens van lichte en zware industrie, waarvoor hij niet alleen de inrichting verzorgde, maar ook een modelinterieur voor een 'ideale flat' en drie stoelen ontwierp.¹² Het Philipspaviljoen zou uiteindelijk worden gebouwd achter de hallen waarover Rietveld de supervisie had. Rietveld wordt dan nog niet genoemd als ontwerper van het exterieur van dit paviljoen, maar werd waarschijnlijk niet lang daarna benaderd.¹³

M. Treib citeert uit notities van Kalff, waaruit blijkt dat deze al eind februari met Le Corbusier had gesproken over de mogelijkheid om met

⁶ Treib 1996, 2-3.

⁷ De andere adviseur was B. Merkelbach.

⁸ De schriftelijke bronnen zijn niet concreet genoeg of bevatten slechts indirecte verwijzingen. NA-II, Brussel 1958: inv.nr. 1, notulen 1 maart 1956 (hier wordt wel gerefereerd aan telefoongesprekken). Treib 1996, 2-3; Van Thoor 1998, 174.

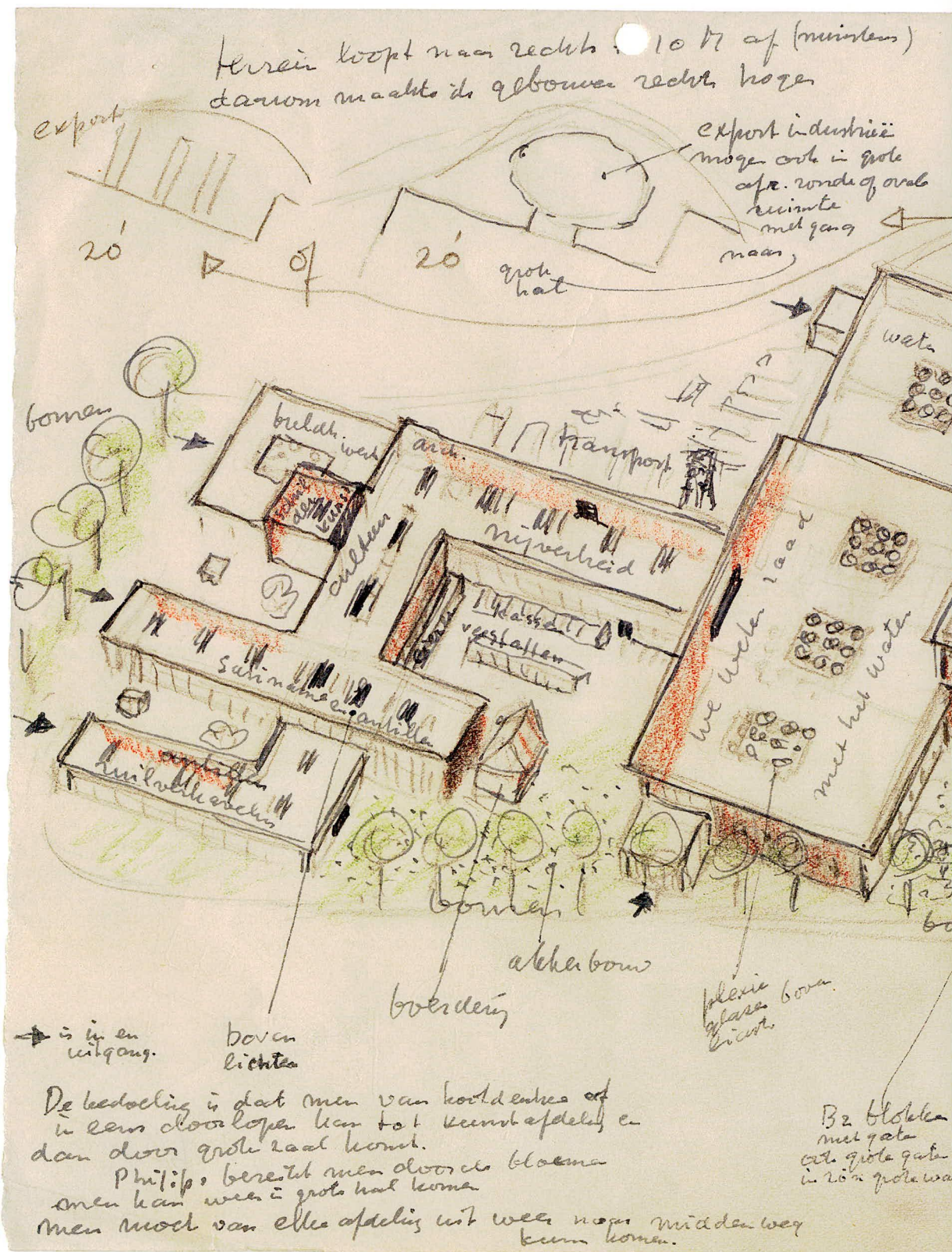
⁹ Le Corbusier, 'Our Work' in: Petit 1958.

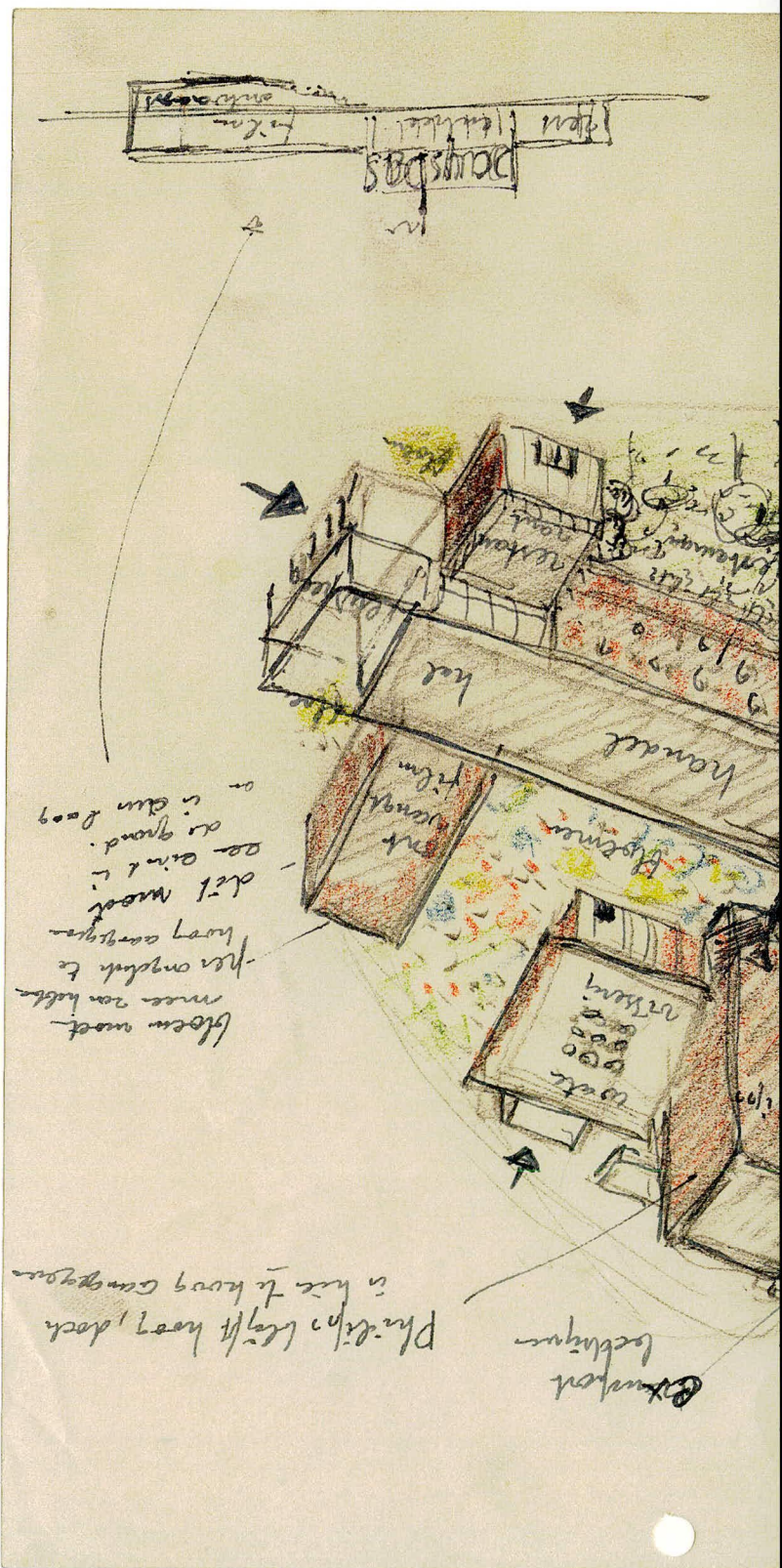
¹⁰ Van Thoor 1998. NA-II, Brussel 1958, inv.nr. 64; NAI, archief Rietveld, inv.nr. 667.

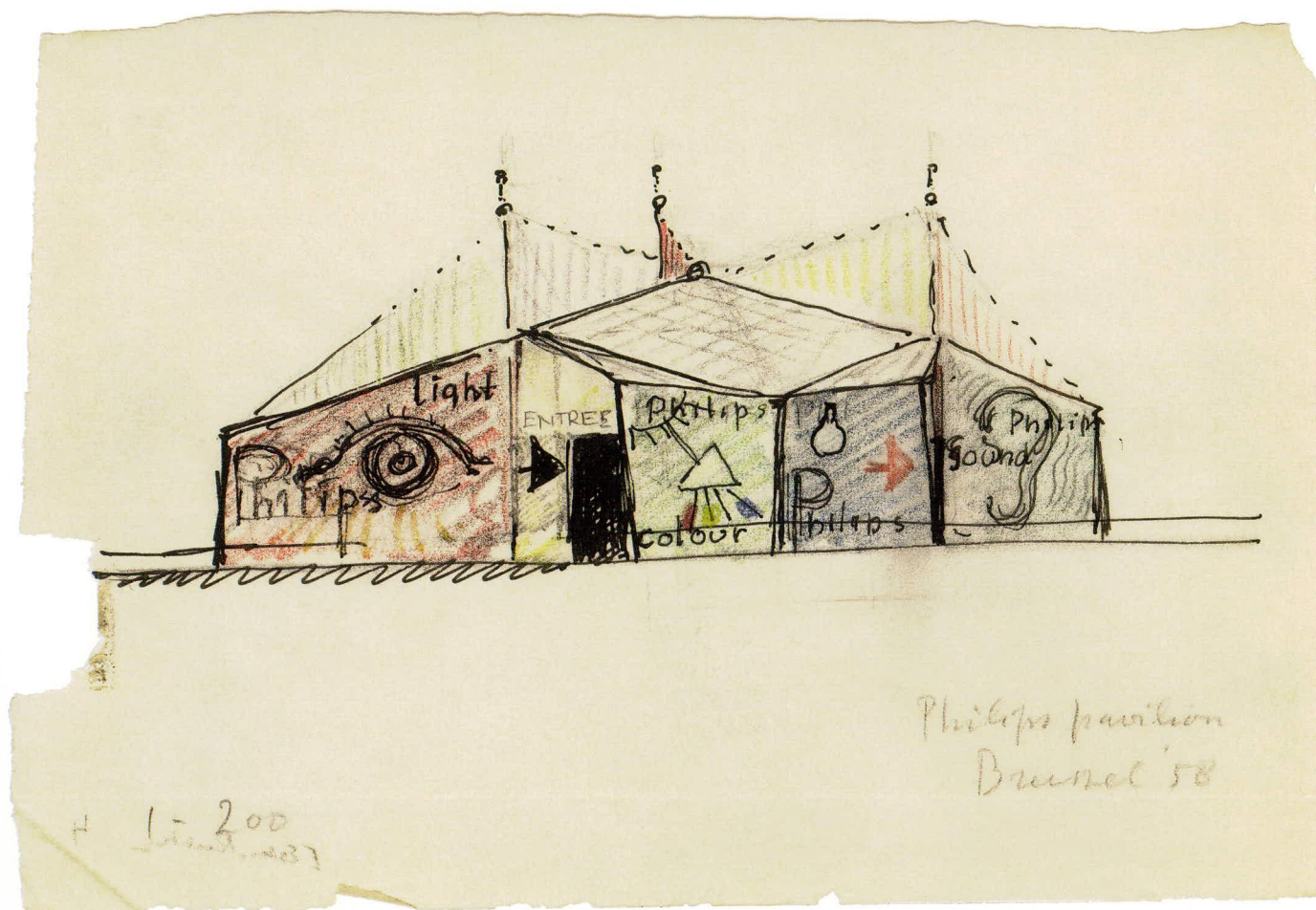
¹¹ Frits Peutz hoorde aanvankelijk nog bij het architectenteam, maar zou het later verlaten. Zie Van Thoor 1998, 180.

¹² NA-II, Brussel 1958, inv.nr. 1: notulen 1-3-1956. Bij de inrichting kreeg Rietveld hulp van zijn zonen Jan en Wim, en van J. Bons. Zie ook Wever en Koch 2008.

¹³ In maart wordt Rietveld in verslagen en brieven genoemd als ontwerper van het gebouw. NA-II, Brussel 1958, inv.nr. 1: notulen 26 maart 1956; inv.nr. 2: (verwijzing naar) brief van Philips, 23 maart 1956.







G.Th. Rietveld, schetsontwerp voor
het Philipspaviljoen, 1956
potlood op calque, 16 x 23 cm
NAi, Rotterdam

J. Bons, ontwerp tentoonstellingswand
'Así es Holanda',
Mexico Stad, 1952

een Nederlandse architect (Rietveld) samen te werken.¹⁴ De naam van Rietveld zal dan ook al een tijdje hebben gecirculeerd.¹⁵

Het bestuur van de Nederlandse inzending had in eerste instantie de opdracht voor het hele Nederlandse complex zelfs aan Rietveld willen geven, omdat van Rietveld een origineel en verantwoord ontwerp te verwachten viel. Maar men twijfelde er aan of hij met zijn kleine architectenbureau een dergelijke opdracht aankon.¹⁶ Rietveld was de oudste van de Nederlandse architecten en had, zoals gezegd, de nodige ervaring met het inrichten van beurzen en tentoonstellingen. Mogelijk zag men in hem de juiste persoon om met een architect als Le Corbusier te kunnen samenwerken.

Er bestaan twee ontwerpschetsen en een kleine maquette van de hand van Rietveld voor het Philipspaviljoen.¹⁷ De schetsen zijn niet gesigneerd en ook ongedateerd, maar zijn waarschijnlijk in maart of april van 1956 gemaakt. De eerste is voorzien van de tekst 'Philips pav. Brussel '58' en de aanduiding van de schaal '1:200'. Rietveld tekent het paviljoen van boven en geeft onder de dikkere (zwarte) lijnen van de constructie met geel potlood een indicatie van de plattegrond. Deze heeft niet een maagvorm – waarover Le Corbusier later zou spreken – maar bestaat uit drie veelhoekige delen, die als wieden rond een kern zijn gerangschikt. Het gebouw heeft twee ingangen en een hoger gelegen uitgang. In de drie delen zijn rondom lijnen getekend, die volgens een schetsje in de kantlijn trappen zijn, voor '600 à 700 mensen staanpl', om de voorstelling staand te kunnen bijwonen. Rietveld vertaalde op deze manier de uitgangspunten van Kalf van het paviljoen. Deze wilde het technische spektakel in korte voorstellingen van ongeveer acht minuten presenteren in een gebouw geschikt voor 20.000 bezoekers per dag, waarin telkens 600 tot 700 bezoekers in en uit zouden kunnen stromen. De ruimte wordt overdekt door een prismastructuur van drie vijfhoeken (in het grondvlak) met in het midden daarop een zeshoek. Het hoogste punt van deze zeshoek bevindt zich boven de kern van het paviljoen. Waarschijnlijk is deze zeshoek Rietvelds verbeelding van Kalfs idee van een koepel, waarin de elementen van de voorstelling door elkaar heen zouden worden gepresenteerd. In de maquette is te zien hoe Rietveld zich dit ontwerp ruimtelijk voorstelde.

De tweede schets, 'Philips pavilion Brussel '58' (schaal '1:200'), geeft een idee van het aanzicht van het paviljoen, gezien vanaf de zijde van een van de twee ingangen.¹⁸ Volgens de tekening is het gebouw opgehangen aan een draagstructuur waarvan de drie hoogste punten zich boven de drie vijfhoeken bevinden. Hierdoor lijkt het paviljoen nog het meest op een tent – zoals overigens ook het geval was bij de eerste modellen van Iannis Xenakis, de medewerker van Le Corbusier, voor het uiteindelijke paviljoen.¹⁹ De vlakken zijn met verschillende kleuren ingekleurd en zijn voorzien van tekst en aanduidingen. Links staat 'Philips light' en is een groot oog getekend en naast de entree aan de rechterzijde staat 'Philips colour' en tevens een driehoekig prisma waardoor de zon de primaire kleuren zichtbaar maakt; daarnaast 'Philips' met een gloeilamp en een pijl die wijst richting het rechter vlak met de tekst 'Philips Sound' en een getekend oor. De motieven tonen duidelijke overeenkomsten met een muurschildering die de ontwerper Jan Bons in opdracht van Rietveld had vervaardigd voor de tentoonstelling 'Así es Holanda', in 1952 in Mexico Stad.²⁰ De voorstellingen op de muur verwezen ook daar naar Philips, een van de vertegenwoordigde bedrijven.

¹⁴ Treib 1996, 2-3. Het betreft interne Philipsnotities.

¹⁵ Volgens P. Wever is een brief van Kalf, van 23 maart 1956, te zien als het concrete verzoek aan Rietveld om het exterieur van het paviljoen te ontwerpen. P. Wever, 'Le Corbusier versus de Nederlandse architecten, "de gedeukte fluitketel van Philips" slaat een deuk in het Nederlands prestige', in Koch 2008, 115.

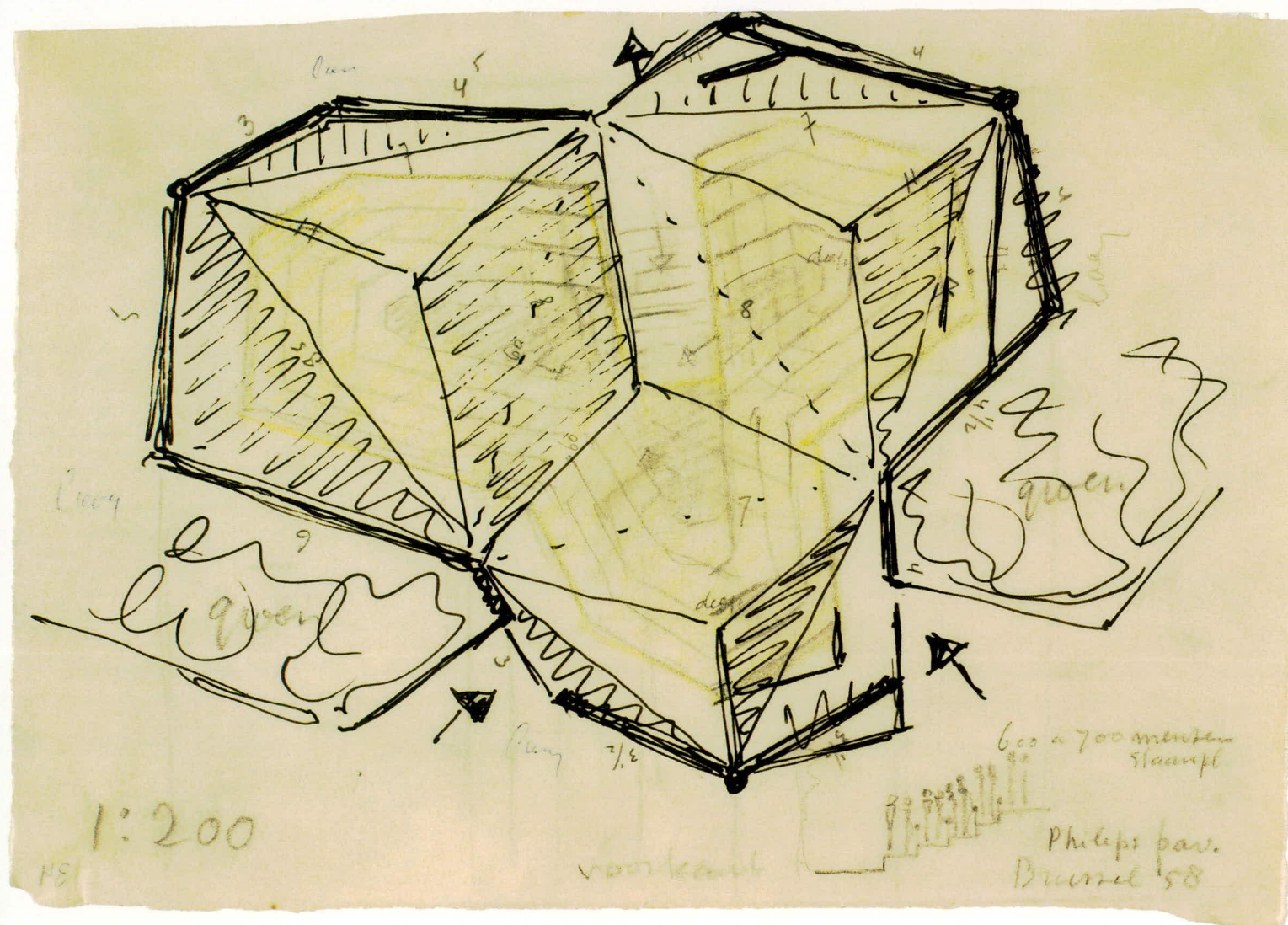
¹⁶ Dit speelde in december 1955. Van Thoor 1998, 163.

¹⁷ Een tekening bevindt zich in het RSA, inv.nr. 167 A 001. De andere is in het NAI, archief Rietveld, inv.nr. 668. Zie Küper en Van Zijl 1992, 292; Van Thoor 1998, 173; Koch 2008, 112; Wever en Koch 2008, 52. De maquette, collectie CM, inv.nr. 31245, maakt onderdeel uit van een recent geïnventariseerde schenking aan het CMU.

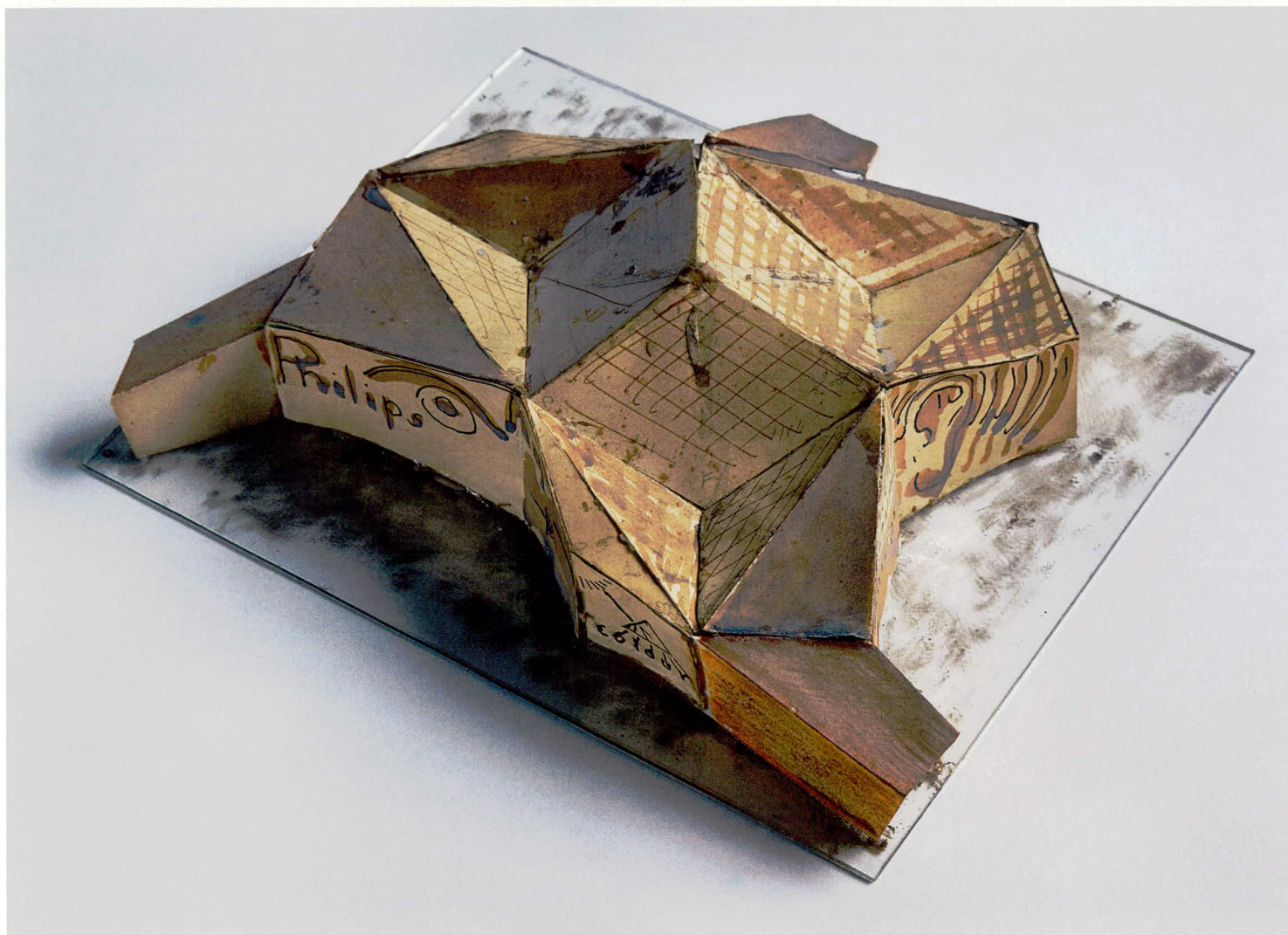
¹⁸ Op de achterzijde van de schets in het NAI is 'E. Eskes Rie...' te lezen, hetgeen impliceert dat de tekening in het bezit is geweest van een van de kinderen van Rietveld, Elisabeth Eskes-Rietveld.

¹⁹ Zie Treib 1996, 41.

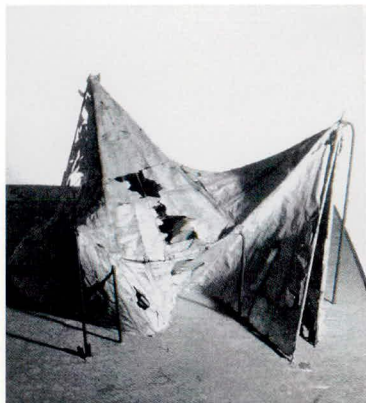
²⁰ Wever op. cit. (noot 15), 114-116.



G.Th. Rietveld, schetsontwerp voor
het Philipspaviljoen, 1956
potlood op papier, 15,5 x 22 cm
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld, maquette voor
het Philipspaviljoen, 1956
4 x 18,5 x 15,7 cm
CMU, Utrecht



I. Xenakis, model van het tweede ontwerp van Le Corbusier voor het Philipspaviljoen, 1957
Philips, Eindhoven

Le Corbusier en I. Xenakis,
Philipspaviljoen (achtergrond),
Brussel, 1958
Nationaal Archief, Den Haag



Rietveld had voor deze tentoonstelling diverse ontwerpen gemaakt, zoals schetsen voor de inrichting, een informatiekantoor (entree) en een vlaggentoren. De samenwerking met Bons, die was gestart in 1948 bij de Jaarbeurs, en vervolgd in onder andere de Holland Fair in Philadelphia (1950), zou in Brussel worden voortgezet bij de textielafdeling.²¹

Le Corbusier alleen verder

In april 1956 brachten Rietveld en Kalff een bezoek aan Le Corbusier, die bij die gelegenheid te kennen gaf nu toch ook het exterieur van het Philips-paviljoen te willen ontwerpen, vanwege de eenheid tussen interieur en exterieur.²² Omdat er in de Nederlandse sectie anders over werd gedacht, volgde er een tweede gesprek in juni, echter met hetzelfde resultaat.²³ Tijdens een van deze gesprekken maakte Le Corbusier een schetsje en zei: 'Rietveld, ik maak een binnenkant, die heeft geen buitenkant. 't Is net een slokdarm, zo gaan ze erin en zo eruit. 't Moet lijken alsof ze een abattoir ingaan. Naar binnen: pang een klap op hun kop en weg.'²⁴ Later zou Rietveld schrijven dat hij een meegenomen ontwerp en de kleine schetsmaquette 'in de doos had gelaten'.²⁵ Maar in de conversaties over het paviljoen heeft hij Le Corbusier en Kalff ongetwijfeld ook zijn ideeën voor de Philipspresentatie ontvouwd.

Uiteindelijk trok Rietveld zich terug en gaf voorrang aan Le Corbusier. In juni schreef hij Kalff dat Le Corbusier waarschijnlijk dacht dat hij alles wist, maar dat zijn ideeën over schilderkunst en muziek eigenlijk nogal gewoontjes waren.²⁶ Uit de reactie van Kalff blijkt dat deze Le Corbusier niet helemaal de vrije hand had willen laten, en de opties naar Rietveld juist had willen openhouden.²⁷ In een interview zei Rietveld later: 'Ik had het ontwerp in m'n zak. Maar ja, 't is een taai donder. Hij bokst iedereen opzij. Toch een leuke vent, een ongelofelijke vent. (...) Ik ben ook een beetje braaf... Ik vond het wel naar, maar ik heb er geen pijn aan gehad. Je moet met een buitenlands collega zo prettig mogelijk zijn.'²⁸

Ideeën over tentoonstellen en ruimte

In het Rietveld Schröder Archief bevinden zich vier kleine schetsen van Rietveld, getiteld 'Factoren van het Zichtbare' en gedateerd 1948-1950.²⁹ Ze vertonen opmerkelijke overeenkomsten met Rietvelds ontwerpen voor het Philipspaviljoen. Een van de vier schetsen is gemaakt op een envelop en toont een bladvormige plattegrond met de aanduidingen van in- en uitgang.³⁰ De andere drie geven ideeën voor de inrichting van een tentoonstelling, die begint met een poort in renaissancestijl en, via 'pogingen tot bevrijding van de klassieken', eindigt met schotten gewijd aan de eigen tijd.

Interessante aspecten van deze schetsen zijn het commentaar van Rietveld en de suggesties voor de selectie van de tentoon te stellen werken, in het bijzonder op de meest gedetailleerde schets.³¹ Hij maakt hierop een onderscheid tussen de 'elementen van het hoorbare: geluid en beweging', en de 'elementen van het zichtbare: ruimte, kleur en vorm'. Volgens een schema, rechts boven aan het blad, wordt het 'waarneembare, het gevoel', verdeeld in 'gehoor, gezicht en reuk-smaak' en kan het gezicht weer worden herverdeeld, via 'beweging, ruimte, kleur en vorm', in respectievelijk 'in, om, tussen', 'rood, geel, blauw' en 'bol, vlak, hol'. Beweging, ruimte, kleur en vorm worden in een van de andere drie schetsen ook aangeduid als de 'factoren van het zichtbare'.



G.Th. Rietveld, ontwerp voor 'Factoren van het Zichtbare', 1948-1950
potlood op papier, 12 x 15 cm
RSA, Utrecht

²¹ Zie P. Wever, 'De textielafdeling van Gerrit Rietveld en Jan Bons, van sprookjesachtige plastic tot apenrots' in: Koch 2008, 87-109.

²² NA-II, Brussel 1958, inv.nr. 8: (verwijzing naar) notulen 24 april 1956.

²³ NAI, archief Rietveld, inv.nr. 671, diverse correspondentie; Treib 1996, 14; Van Thoor 1998, 174; Wever op. cit. (noot 15), 116.

²⁴ Bibeb 1958.

²⁵ Wever, op. cit. (noot 15), 116.

²⁶ Treib 1996, 14.

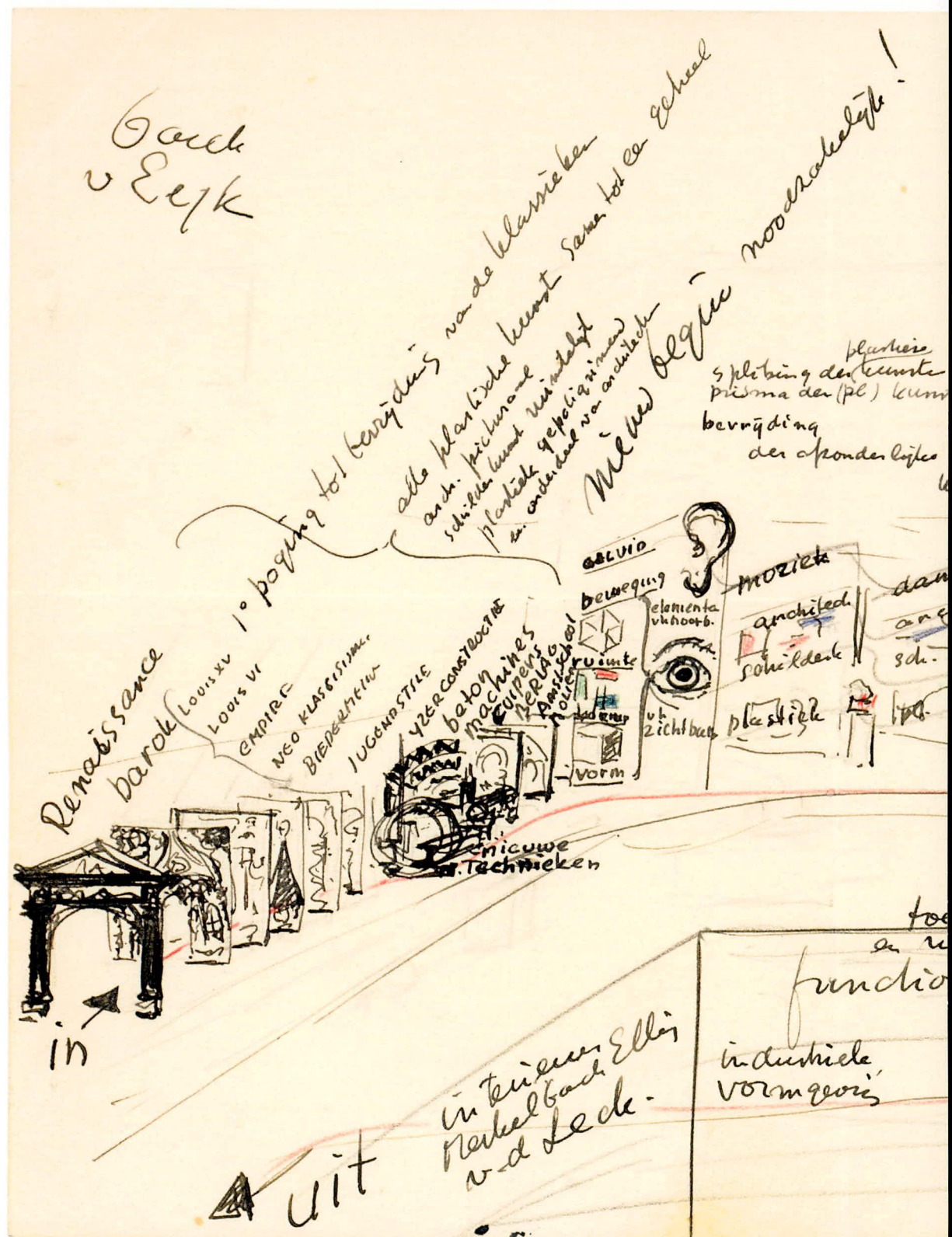
²⁷ NAI, archief Rietveld, inv.nr. 671, brief Kalff aan Rietveld 15 juni 1956. In de algemene beeldvorming is het Philipspaviljoen verbonden met de naam en het imago van alleen Le Corbusier. Behalve Varèse, Zadkine en Kalff (of Philips), heeft ook I. Xenakis een bijdrage geleverd, met de ontwerpen voor de constructie.

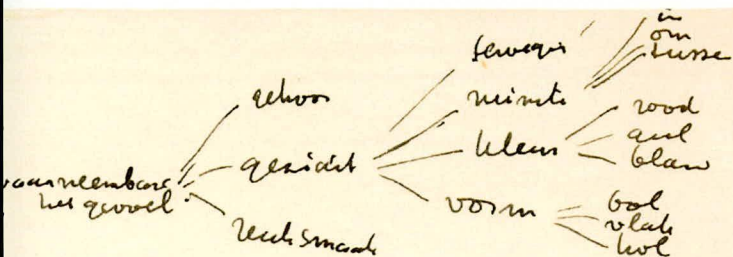
²⁸ Bibeb 1958.

²⁹ RSA, inv.nr. 882 A 001-004. De postzegel op de enveloppe is gestempeld op 30 augustus 1948.

³⁰ De blad- of vingervormige plattegrond toont overeenkomsten met een van Rietvelds schetsen voor Nagele, uit 1948; volgens het commentaar van Rietveld op de tekening 'een poging om een dorp te maken uit één stuk'. Zie Berg e.a. 2004, 142.

³¹ Het betreft tekening 882 A 003 (zie noot 29).





de stijl is:

Witzleben

Calden 71

Современ

n.

Lake Louise

Bauhaus

Citronen

BREUER.

MIES ^{BRUCK} & Rohre

³² *Wat is architectuur en wat is kleur en waar ligt hun ontmoeting?*, lezing Rietveld, Antwerpen 15 november 1963, NAI, archief Rietveld, Van Dillen en Van Tricht.

³³ Rietveld 1932.

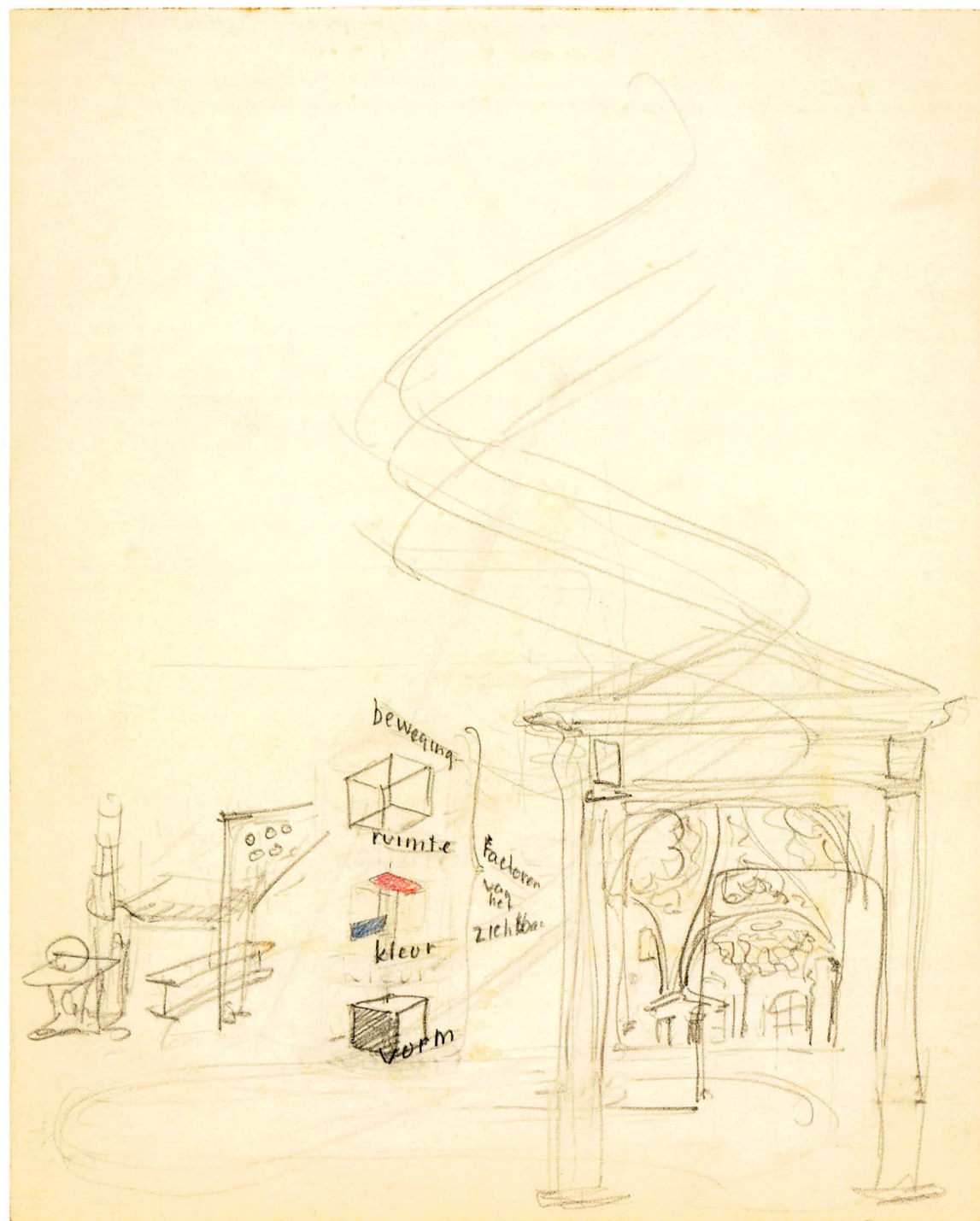
³⁴ *Voordracht gehouden door architect G. Rietveld op 20 februari 1959 te Delft*, NAI, archief Rietveld.

In een lezing in 1963 zou Rietveld ook spreken over de zintuiglijke ervaring van de architectuur. 'Een onbegrensde lege ruimte is niet zichtbaar', zo stelde hij. Voor de zichtbaarheid van een ruimte was volgens hem materie nodig en vooral kleur, omdat de lichtreflectie van materie ontstaat door kleur.³² In wezen verschillen deze opmerkingen niet van wat hij dertig jaar daarvoor al formuleerde in 'Nieuwe Zakelijkheid in de Nederlandse architectuur'.³³ Deze tekst uit 1932, waarin de vernieuwing van de architectuur en ruimtebegrip en -begrenzing centraal staan, gaat ook over het steeds terugkerende thema van de leegte 'om' en 'op' de architectuur. Voor de waarneming daarvan zijn de zintuigen, gezicht, gehoor en smaak (met de reuk) noodzakelijk. Ook in die tekst ontleedt Rietveld het gezicht in kleurzin, ruimtezin en vormenzin. In 1959, in de periode waarin hij de weg naar De Stijl weer had teruggevonden, stelde Rietveld dat De Stijl in zijn streven naar een universele vormtaal de elementen van het zien al had verdeeld in de kwaliteiten: kleur (rood, geel, blauw), vorm (bol, vlak, hol) en ruimte (binnen, buiten, tussen).³⁴ De 'Factoren van het Zichtbare' kunnen dus worden gezien als uitwerking van ideeën over zintuigen en architectuur die Rietveld jarenlang hebben beziggehouden.

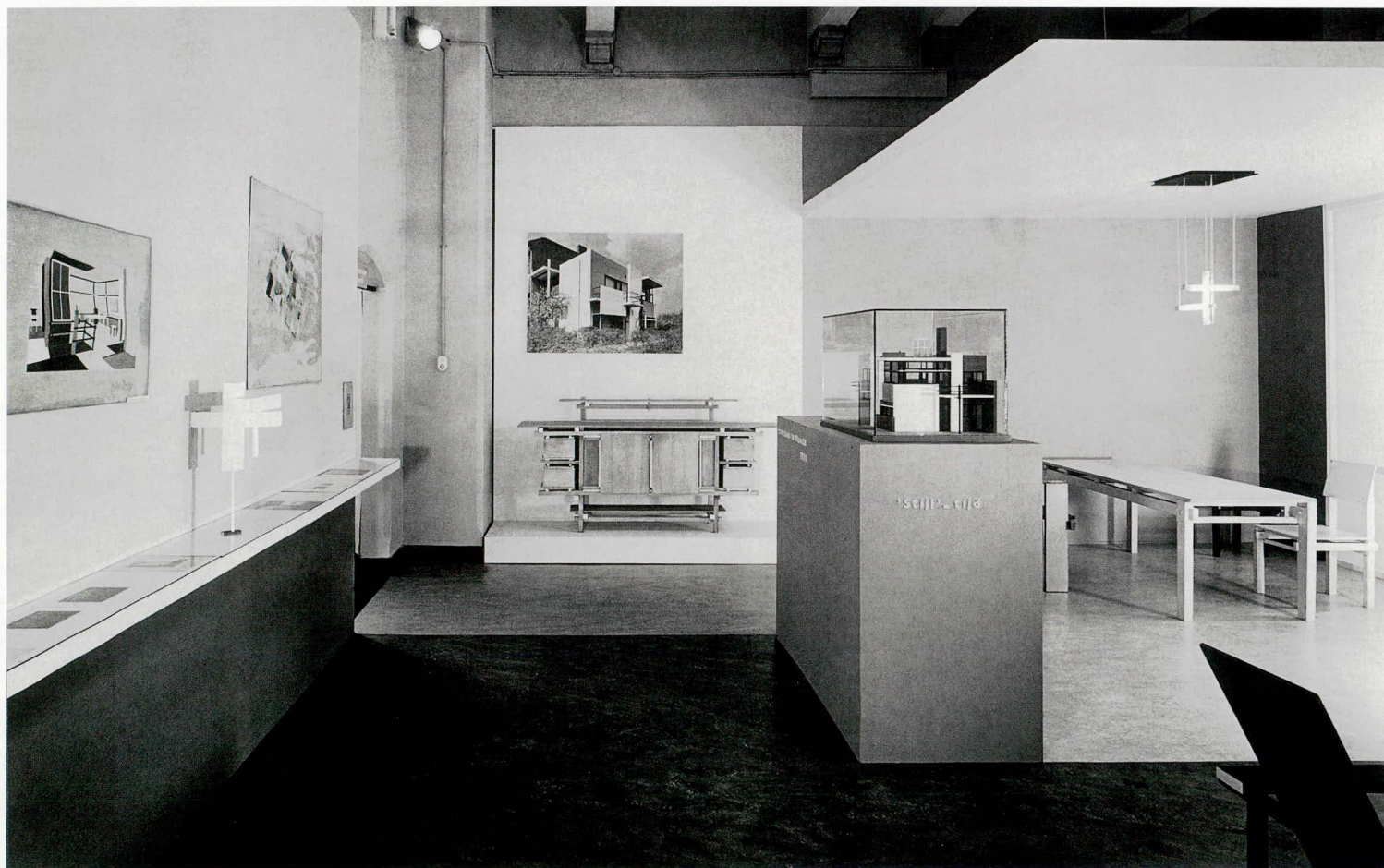
De tekeningen van het oog en het oor in de 'Factoren van het Zichtbare' komen overeen met die in het aanzicht van het Philipspaviljoen. Bovendien toont het prisma in deze schets de breking van het licht. De kubussen uit de 'Factoren van het Zichtbare' lijken bij het Philipspaviljoen te zijn vertaald in de veelhoekige vormen van de overkapping. Onder de kunsten die staan vermeld op de schotten van de tentoonstelling zijn aan 'architectuur, schilderkunst en plastiek' ook 'muziek, dans, film en klankdicht' toegevoegd. In feite heeft Rietveld zijn ideeën over de factoren van het zichtbare dus toegepast op Philips, in zijn schetsen en de maquette voor het paviljoen in Brussel én, al eerder, in de grafische ontwerpen voor Mexico Stad. Een presentatie van Philips, de gloeilampenfabrikant, bood hem de gelegenheid om zijn ideeën over het zichtbare, en in het afgeleide daarvan de ruimtelijkheid, te presenteren. Lichtreflectie maakt de zuivere ruimte immers pas echt zichtbaar.

Rietvelds bijdrage tot de vernieuwing van de bouwkunst

Rietveld heeft nooit een tentoonstelling getiteld 'Factoren van het Zichtbare' kunnen realiseren. Dat is jammer, want behalve zijn visie op de zintuigen vertelt de meest gedetailleerde schets ons iets over thema's en gedachten die hem verder bezighielden. Goedbeschouwd moet Rietveld de tentoonstelling al heel duidelijk voor ogen hebben gehad, want de schets geeft veel informatie over inhoud, volgorde en inrichting. De presentatie van bouwstijlen van renaissance, barok, Lodewijkstijlen tot de Jugendstil, aan het begin, wordt gevolgd door nieuwe materialen (beton, ijzer) en technieken (machines) en Cuypers, Berlage en de Amsterdamse School. Via de uitleg over de elementen van het hoorbare en het zichtbare worden de kunsten vervolgens gesplitst en afzonderlijk getoond. Aan de andere zijde van de ruimte worden de 'abstracte kunst en architectuur' in de praktijk getoond. Hier zien we namen en stromingen zoals 'dada, Corbusier, N. Zakelijkheid, Bauhaus, Gropius, Breuer, Mies v.d. Rohe, toepassing machines en nieuwe materialen [kop], functionalisme, industriële vormgeving, nieuwe beelding' en 'interieur, Merkelbach, Elling, v.d. Leck' bij de



G.Th. Rietveld, ontwerp voor
'Factoren van het Zichtbare', 1948-1950
potlood op papier, 27,2 x 21 cm
RSA, Utrecht



Tentoonstelling 'Rietveld. Bijdrage tot vernieuwing der bouwkunst', Centraal Museum Utrecht, 1958
RSA, Utrecht

uitgang. Boven de tekeningen staan opmerkingen in de trant van 'bevrijding van de klassieken', 'splitsing van de kunsten' en 'nieuw begin noodzakelijk'. Opvallend is een schema met namen van Stijlleden, waarboven staat 'uitzoeken'. Het tentoonstellingsconcept sluit in zijn geheel aan op Rietvelds gedachten over architectuur en ruimte, zoals bijvoorbeeld uiteengezet in bovengenoemde teksten uit 1932 en 1959.

De belangrijkste lijnen en begrippen uit Rietvelds teksten en uit de 'Factoren van het Zichtbare' komen uiteindelijk wel tot uitdrukking in de tentoonstelling 'Rietveld. Bijdrage tot vernieuwing der bouwkunst', die het Centraal Museum in 1958, ter gelegenheid van Rietvelds zeventigste verjaardag, organiseerde.³⁵ Ze toonde een persoonlijk beeld van Rietvelds werk, in een chronologisch overzicht dat door hemzelf was samengesteld, over de periode van ca. 1900 tot de eigen tijd. In negen zalen werd het oeuvre van Rietveld gepresenteerd, gedeeltelijk volgens beproefde thema's als vernieuwing, Nieuwe Zakelijkheid, functionalisme en vrijere architectuur. In één zaal was tevens werk van binnen- en buitenlandse tijdgenoten vertegenwoordigd: W. Gropius, Le Corbusier, H. van de Velde, F.L. Wright, H.P. Berlage, W.M. Dudok, J.J.P. Oud en de Amsterdamse School. De zaal 'Zoeken naar een visueel a-b-c der ruimte ($\pm$ 1915 - $\pm$ 1924)' was gewijd aan het werk van Rietveld in zijn Stijlperiode. Van de Stijlcollega's werd overigens niets getoond. In de openingslezing, die vanwege enorme belangstelling moest worden herhaald, ging Rietveld nogmaals in op de bekende, hierboven beschreven, aspecten van zijn werk en denken. Aan het einde haalde hij een uitspraak van de Chinees Lao-Tse aan: 'Door begrenzing van het onbegrensde wordt de waarheid werkelijk'.³⁶ Misschien was dat wat Rietveld wilde bijdragen aan de vernieuwing van de bouwkunst. ♦

³⁵ Bakema e.a. 1958.

³⁶ *Tweede min of meer herhaalde lezing Hr. Rietveld tijdens de architectuurtentoonstelling in het Centraal Museum te Utrecht, typoscript 1958, RSA, GR 102. Zie ook: Bless 1982, 220-239.*

**Dietrich
Neumann**

**Kunstmatige
verlichting
als ontwerp-
opgave voor
de moderne
architect**

*De verschillende mogelijkheden der kunstverlichting zullen een niet te verwaarlozen deel van het vak uitmaken (...)*¹ Gerrit Rietveld, 1947

'Een nachtelijke tocht van Rotterdam naar Delft is altijd een unieke ervaring, als al van verre Brinkman en Van der Vluchts [*sic*] gebouw van de thee-, koffie- en tabaksfabriek van Van der [*sic*] Nelle uit het donkere landschap opdoemt en je blik naar zich toe trekt als een magneet, tot de trein uiteindelijk vlak langs de acht verdiepingen van brede en lange lichtstroken raast.'² Wat de Duitse kunsthistoricus Richard Klapheck³ in 1938 – gefascineerd – beschreef, was al lang een van de meest iconische beelden van de nieuwe 'lichtarchitectuur', zoals ze in Europa werd genoemd, of 'architecture of the night' in de woorden van de Amerikaanse architect Raymond Hood. Al snel nadat de fabriek in 1930 was opengegaan, verscheen de beroemde nachtelijke foto ervan in talloze publicaties over de hele wereld⁴ en hielp een bewustzijn ontwikkelen van de nieuwe ontwerpmogelijkheden die elektrisch licht bood.⁵

Gerrit Rietveld gebruikte dit beeld in 1932 – niet om nachtelijke verlichting als zodanig te illustreren, maar om zijn betoog kracht bij te zetten.⁶ Hij verklaarde dat de fabriek geldt 'als het beste wat als nieuw-zakelijke architectuur in Holland is gemaakt', namelijk 'slechts een beschutting, een vloer, een dak en een isolatie voor het bedrijf (...)'.⁷ Aan de hand van deze nachtelijke aanblik kon Rietveld beknopt duidelijk maken wat hij bedoelde, want in het donker bleven afleidende details achterwege en werd de architectuur tot zijn essentiële elementen teruggebracht. Meer dan een kwart-eeuw daarvoor was Julius Meier-Graefe misschien wel de eerste die deze eigenschap van architectuurverlichting opmerkte: 'Door toedoen van die verlichting verdwijnen alle kleine en kleingeestige verfraaiingen als geesten in het duister. Wat overblijft zijn de grove contouren, de enorme volumes van deze schepping. Helemaal op eigen kracht laat de nacht zien wat we van de nieuwe architectuur verwachten: concentratie en grootsheid.'⁸

Met de komst van de moderne architectuur hadden architecten en critici nog een ander voordeel ontdekt van elektrisch licht in gebouwen: grote ramen zouden de onversierde plafonds, constructieve elementen en diepe ruimten van het interieur zichtbaar maken zodra de avond viel en het verlichte interieur lichter werd dan buiten. Overdag weerspiegelden alle ramen boven oogniveau de heldere lucht of althans heldere gevels aan de overkant van de straat, waardoor ze ondoorzichtig waren. Maar 's nachts kon een gebouw dankzij de interieurverlichting aan transparantie, diepte en constructieve leesbaarheid winnen en zodoende het modernistische credo van zijn architect bevestigen en illustreren.

Zo merkte het Duitse tijdschrift van de Werkbund, *Die Form*, op: 'De nachtelijke aanblik toont duidelijk en onmiskenbaar aan dat de gevel slechts het skelet is van de interne verdeling van de ruimten en dat het ontwerp ervan wordt bepaald door het ruimtelijke organisme binnen.'⁹ Terwijl dit specifieke feit verbazingwekkend genoeg amper een rol speelde in de debatten over lichtarchitectuur in die tijd, die zich voornamelijk concentreerden op de integratie van lichtreclame en de stilistische impact daarvan, begonnen architecten in de jaren twintig toch steeds meer rekening te houden met de nachtelijke verschijning van hun gebouwen en lieten ze die voor publicatie 's nachts fotograferen.

¹ Gerrit Rietveld, 'Het interieur' typescript uit 1947 voor een lezing in 1948 op de Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam, in: Küper en Van Zijl 1992, 40-47: 44.

² Klapheck 1938, 96; met dank aan dr. Rudi Fischer uit München, die mij opmerkzaam maakte op dit citaat.

³ Richard Klapheck (1883-1939) was docent kunstgeschiedenis aan de kunstacademie van Düsseldorf. In 1934 raakte hij zijn baan kwijt toen de nationaal-socialisten in Duitsland de macht overnamen.

⁴ Zie bijvoorbeeld Howells 1930, 474-475.

⁵ Waarschijnlijk had Klapheck geluk dat hij het gebouw in verlichte toestand zag. Volgens Gillian Darley werden alleen op dinsdag en vrijdag alle lichten aangelaten, want in de jaren dertig waren de energieprijzen nog erg hoog. In andere nachten bleef alleen in de kamers waar werd gewerkt het licht aan, wat een veel minder samenhangende en spectaculaire aanblik opleverde.

⁶ Küper en Van Zijl 1992, 32.

⁷ Küper en Van Zijl 1992, 37.

⁸ Meier-Graefe 1900.

⁹ 'Das Deukonhaus von Erich Mendelsohn', *Die Form* 2 (1928), 43-48.



J.A. Brinkman, L.C. van der Vlugt m.m.v.
M. Stam, Van Nellefabriek, Rotterdam,
1925-1931
NAi, Rotterdam

Lichtzuil tijdens de 'Edison lichtweek',
Amsterdam, 1929





D. Roosenburg, N.V. Philips Gloeilampenfabrieken, Eindhoven, 1928

¹⁰ 'Prosperous Lamp Factories in the Netherlands', in: *Commerce Reports*, Washington DC 7 juli 1916, 67.

¹¹ Heerding 1986, 291 e.v..

Rietveld en de architectuur van de nacht

Rietvelds carrière viel samen met de opkomst van elektrisch licht als essentieel instrument voor architecten en werd verspreide debatten over de rol ervan in de toekomst. Rietveld mengde zich nauwelijks in die discussies, maar zijn eigen projecten zijn wel degelijk op te vatten als opzettelijke en doordachte bijdragen aan het opkomende vocabulaire van een nachtelijke architectuur.

Het is geen toeval dat enkele van de meest spectaculaire toepassingen van kunstlicht in de architectuur uit Nederland afkomstig waren. De NV Philips Gloeilampfabrieken in Eindhoven hadden een plaats veroverd tussen de andere lampenproducenten in Europa en de Verenigde Staten. Er zouden vaak nachtelijke foto's worden gepubliceerd van het hoofdgebouw van de fabriek in Eindhoven, in 1927 gebouwd door de architect Dirk Roosenburg, en Amsterdam zou vanaf 1929 zijn jaarlijkse lichtfestival houden.

De Nederlandse binnenlandse markt voor gloeilampen kon worden bediend met producten uit eigen land.¹⁰ Contracten met General Electric in de Verenigde Staten verstevigden de sterke, onafhankelijke positie van Philips tussen zijn naaste rivalen, General Electric in de Verenigde Staten en Osram in Duitsland (gezamenlijk eigendom van Siemens en AEG).¹¹ In 1924 had Philips Louis C. Kalff aangesteld, een jonge, pas afgestudeerde ontwerper, die Philips al snel de weg wees naar beter productontwerp en de ontwikkeling van een bedrijfsidentiteit. Kalff richtte in 1929 de eerste



V. Karfik, Bata-schoenenwinkel, Amsterdam, 1930

¹² Kalff 1937, 8-12; Kalff 1943; Kalff e.a. 1958; Kalff 1958, 37-42. Zie ook de recente bibliografie over Kalff: Van Dam 2006.

¹³ Naar Xenakis 1958-1959; voor Rietvelds betrokkenheid bij het begin van het ontwerpproces, zie Van Thoor 2008.

¹⁴ Küper en Van Zijl 1992, 270.

reclame-afdeling van Philips op en in datzelfde jaar het Lichtadviesbureau. Hij was ook een productieve lampenontwerper en publiceerde verscheidene artikelen en een boek over architectuurverlichting.¹² Hij was verantwoordelijk voor de verlichting van het Nederlandse paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Barcelona (1929) en creëerde lichtinstallaties in de koloniale tentoonstellingen in Antwerpen (1930) en Parijs (1931); zijn ideeën voor het Philipspaviljoen voor de Wereldtentoonstelling in Brussel in 1958, leidde tot een hechte samenwerking met I. Xenakis en Le Corbusier.¹³

Licht en ruimte

In de jaren twintig werd in architectuurtijdschriften steeds vaker gebruik gemaakt van foto's en nam ook de belangstelling voor nachtelijke beelden toe. De nachtelijke fotografie ging een dialoog aan met de architectuur en begon een esthetisch vocabulaire te formuleren in een tijd dat ze enkel via interventie door de fotograaf bereikbaar was. Met zijn arsenaal van draagbare lampen, lange of meerdere belichtingstijden en manipulatie van het ontwikkelingsproces creëerde hij beelden die vooruitliepen op en ten grondslag lagen aan de latere benadering van veel lichtontwerpers. De nachtelijke foto van Vladimir Karfiks Bata-winkel in Amsterdam is een goed voorbeeld. De belichting lijkt afkomstig van enkele verplaatsbare, tijdelijke lichtbronnen.

Ook Rietvelds verbouwing van de woninginrichtingzaak Zaudy in de Duitse stad Wesel (1928) is een goed voorbeeld. De fotograaf had draagbare kunstmatige verlichting meegenomen, lange belichtingstijden gehanteerd en het beeld zorgvuldig bewerkt tijdens het ontwikkelingsproces. Bij nadere bestudering van de showrooms achter de glazen gevel op de bovenverdiepingen blijkt dat ze in feite niet worden verlicht door de plafondlampen, maar door verborgen, tijdelijke lichtbronnen. De schaduwen van de eigenlijke, maar niet gebruikte plafondlampen zijn duidelijk zichtbaar, maar het gewenste effect, een weergave van de diepte van de ruimten van het gebouw, wordt wel bereikt. Dit is typerend voor die tijd, want het beeld dat wordt gepresenteerd is een zeer ongewoon, zorgvuldig geënceneerd moment, dat naar alle waarschijnlijkheid nooit is herhaald.

Rietvelds gebouw voor Schrale Beton van bijna dertig jaar later (1957, samen met J.C. Meulenbelt) is een duidelijke illustratie van de volgende fase, waarin een dergelijke encenering amper of niet nodig was. De grote glasoppervlakken van de ramen van de tweede verdieping weerspiegelden overdag de lucht, maar 's nachts kon men via de in rijen opgehangen gloeilampen helder verlichte plafonds diep het gebouw in kijken.

Een nog gecompliceerder nachtelijk schouwspel werd gemaakt van de Julianahal van de Koninklijke Jaarbeurs in Utrecht. Rietveld, die de hal samen met een team in 1953-1956 heeft ontworpen, heeft gebruik gemaakt van de kort daarvoor geïntroduceerde in plafonds opgenomen verlichting, die een patroon van heldere vlekken op het plafond creëert.¹⁴ De lampen zelf zitten diep naar binnen en afschermende ringen zorgen ervoor dat het licht niet zijwaarts wegloopt. De hierdoor ontstane lichtvlekken op de vloer of het wegdek kaatsen terug naar het plafond en zorgen voor een uitnodigende sfeer zonder schittering.

G.Th. Rietveld, verbouwing winkel Zaudy,
Brückstrasse, Wesel, Duitsland, 1928
RSA, Utrecht





G.Th. Rietveld, kantoor Schrale Beton,
Willemsvaart, Zwolle, 1957
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld i.s.m. groep '53,
Julianahal van de Koninklijke Jaarbeurs,
Graadt van Roggenweg, Utrecht,
1953-1956
RSA, Utrecht

¹⁵ Rogers en Powell 1935, 69; het is ook het titelblad van Neumann 2002.

¹⁶ Rehorst 1985, 159.

¹⁷ Pfeffer 1928, 1-5.

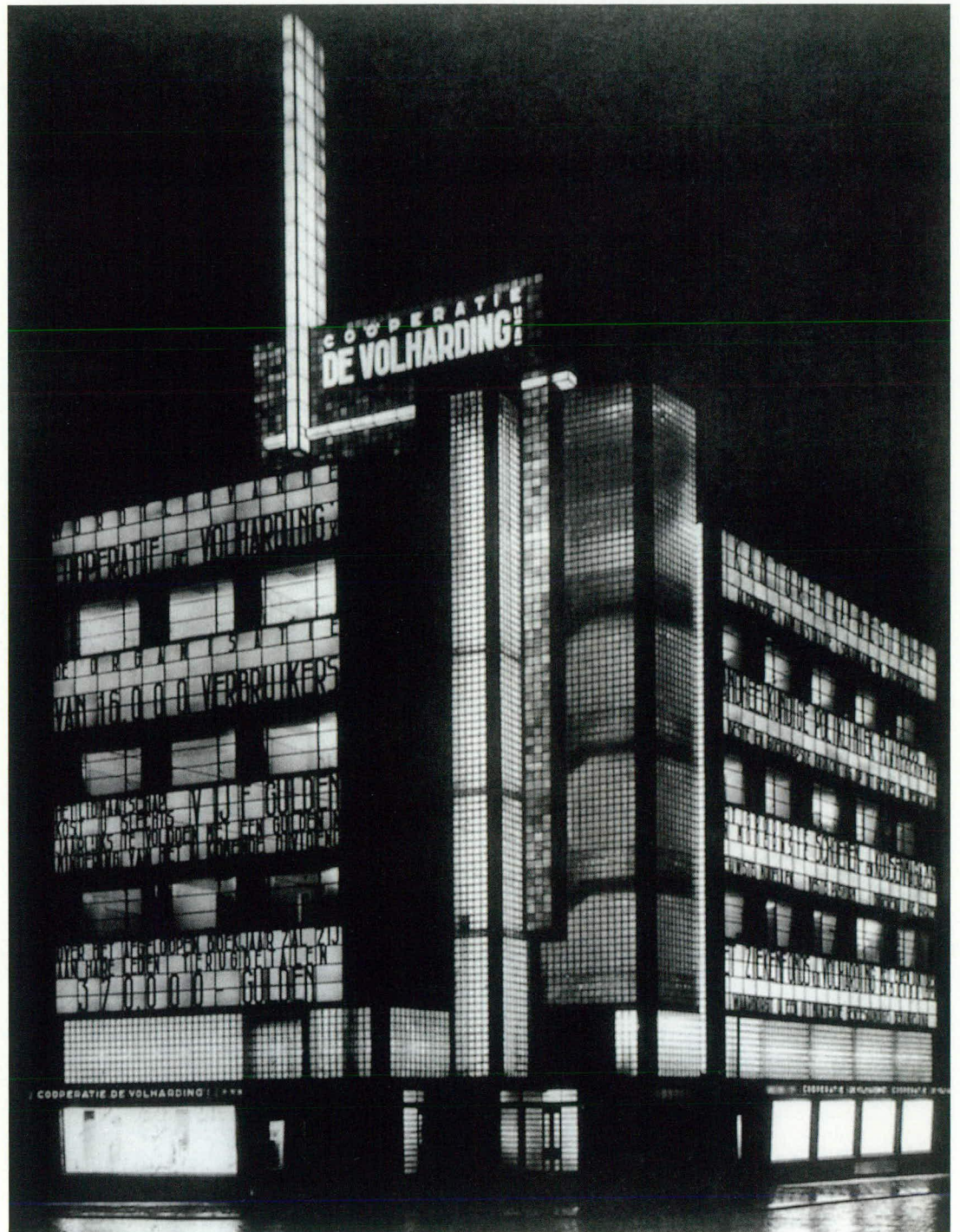
Bioscoop Vreeburg en een absolute lichtarchitectuur

De gevel als zelfstandig lichtgevend scherm is een ander thema in de nachtelijke architectuur. Rietvelds bioscoop Vreeburg in Utrecht uit 1936 was waarschijnlijk mede ontleend aan het gebouw dat 'het beroemdste van alle lichtgevende gebouwen'¹⁵ werd genoemd, namelijk het door Jan Willem Edward Buijs en Joan B. Lürsen ontworpen gebouw voor de coöperatie De Volharding in Den Haag uit 1928, ontworpen als kantoorruimte voor de Nederlandse socialistische coöperatie De Volharding. Architect Jan Buijs, lid van de socialistische partij SDAP, die tot dan toe alleen privéwoningen had gebouwd, putte uit formele ideeën van De Stijl, Willem Dudok en de Russische constructivisten, en het veelbesproken Duitse concept van de 'Lichtreklame', een combinatie van reclame, licht en architectuur. Bij de opening van het gebouw verklaarde hij dat hij van plan was een gebouw te creëren dat 'uit licht leek te bestaan'.¹⁶

De vlakken boven de vlakglazen ramen bestonden geheel uit panelen van opaalglas, en de liftschacht en het trappenhuis bestonden uit glazen bouwstenen, evenals de horizontale band boven de ramen op de begane grond. Overdag leek het opaalglas ondoorzichtig wit. 's Nachts maakte de binnenverlichting achter het glas geplaatste silhouetten van letters zichtbaar (bereikbaar via smalle, zeventig centimeter brede doorgangen). Zoals het een socialistische coöperatie betaamt, vormden de letters geen reclame voor consumentenproducten, maar spelden ze wat de coöperatie allemaal voor goeds deed voor de zestienduizend leden. Dat de letters alleen 's nachts leesbaar waren en slechts met de grootste moeite konden worden veranderd, was voor deze klant niet bezwaarlijk, maar bleek onpraktisch voor reclamedoeleinden, en ze vonden dan ook geen navolging.

Rietvelds antwoord op deze oplossing en de tekortkomingen ervan was zijn nieuwe gevel voor bioscoop Vreeburg in Utrecht uit 1936. Hier werden de letters die regelmatig moesten worden verwisseld voor nieuwe aankondigingen vóór de lichtgevende glaspanelen boven de ingang geplaatst, waar je er gemakkelijk bij kon. De naam van de bioscoop, die niet zo snel zou veranderen, werd in het binnenoppervlak van de vierkante opaalglaspanelen geëtst en was alleen 's nachts zichtbaar, als de panelen van achteren werden verlicht en het theater op zijn drukst was. De gevel van bioscoop Vreeburg, hoewel minder veelvuldig gepubliceerd dan De Volharding, is een volgende stap in het toenmalige debat over de integratie van reclame.

AEG uit Berlijn mengde zich gretig in het debat en voorspelde een toekomstige lichtarchitectuur: 'Aanvankelijk versmolt de lichtreclame met de gebouwen waarop ze was aangebracht. Algauw werden echter bepaalde architectonische elementen helemaal weggelaten ten gunste van artistiek waardevolle lichtdragers. Hele gebouwen werden ontworpen voor deze lichtkunst. (...) En we zien al de eerste aanzetten die wijzen naar een grootse toekomst: naar een absolute lichtarchitectuur.'¹⁷ De Duitse architect Hugo Häring schreef: 'De reclame staat op het punt de architectuur te vervangen' en hij juichte de integratie van tekst in gevels en een nieuwe kijk op de architectonische kenmerken daarvan toe. Voor de meeste Europese architecten was de Amerikaanse benadering van reclame, bekend uit talloze illustraties in verlichtingstijdschriften, het 'klassieke tegenvoorbeeld'. 'Het oog is niet in staat ook maar één letter te lezen of een afzonderlijke



J. Buijs en J.B. Lürsen, gebouw
De Volharding, Den Haag, 1928



G.Th. Rietveld, verbouwing bioscoop
Vreeburg met twee bovenwoningen,
Vredenburg, Utrecht, 1934-1936
RSA, Utrecht

vorm te ontwaren, maar wordt verblind door de overdaad aan glinsterlichten, al die verschillende verlichtingselementen die elkaars effect tenietdoen', schreef de architect Ernst May over de 'lichtreclame op Broadway in New York'.¹⁸ In plaats daarvan beval May panelen van doorschijnend glas aan, van achteren verlicht, en hij verwees hierbij met name naar de 'oplichtende gevel' van het gebouw van De Volharding in Den Haag. In 1928 ontwikkelde Ludwig Mies van der Rohe twee enigszins verwante ontwerpen voor het warenhuis Adam in Berlijn en een bankgebouw in Stuttgart. Beide gebouwen bleven onuitgevoerd, maar hadden het idee van een lichtende, doorschijnende doos gemeen, verpakt in opaalglas en met royaal ruimte voor het aanbrengen van reclame aan de buitenkant. Mies schreef: "s Avonds vormt het een krachtig volume van licht en het is geen probleem er reclame op aan te brengen [die] (...) voor een sprookjesachtig effect zal zorgen."¹⁹

Rietveld bleef geïnteresseerd in het concept en paste het opnieuw toe in 1940, toen hij een doorschijnende gevel met geïntegreerde letters ontwierp voor de lunchroom en ijsfabriek Van Beurden.²⁰ Maar niet alleen de gevel maakte bioscoop Vreeburg tot een van zijn belangrijkste opdrachten uit die periode. Even belangrijk is het appartement dat hij op de bovenste verdieping voor zichzelf en zijn vrouw ontwierp. In een briljante poging het vermogen van de film om tijd en ruimte te manipuleren en samen te binden naar de kroon te steken, vroeg Rietveld zijn vriend en fotograaf

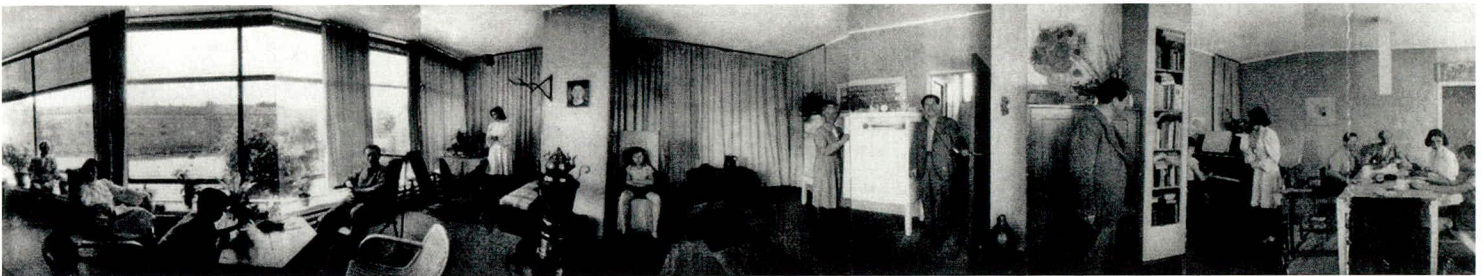
¹⁸ E. May, 'Städtebau und Lichtreklame', in: Lotz 1928, 44-47.

¹⁹ L. Mies van der Rohe, 'The Adam Building', in: Neumeyer 1991, 305.

²⁰ Küper en Van Zijl 1992, 203.

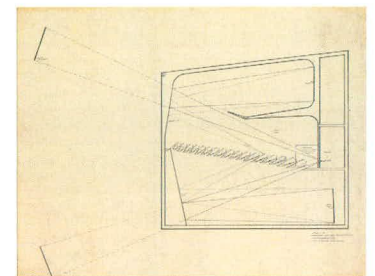
²¹ Van Tijen 1964, 28. Van Tijen verwees ook naar een ideaal huis waarvan Rietveld voor zichzelf een schets en een maquette had gemaakt. Hij citeerde een gesprek met Rietveld over 'het huis dat u zou willen bouwen, maar nooit zou bouwen; het huis met één bron, één licht en één vuur. Naar alle waarschijnlijkheid is dit een verwijzing naar de woning voor een architect (1946), Küper en Van Zijl 1992, 221. Met dank aan Rob Dettingmeijer, die me op dit citaat wees.

²² Küper en Van Zijl 1992, 186; NAI, archief Rietveld, inv.nr. 699 (1939).



Nico Jesse zijn appartement vast te leggen in een reeks afzonderlijke foto's, in alle richtingen genomen en samengevoegd tot een doorlopend panorama. Dat was de enige zinnige manier om een indeling weer te geven die in wezen bestond uit één grote kamer waar een breed scala aan gezinsfuncties was ondergebracht. De foto's waren opeenvolgend genomen, maar eenmaal op een rij geplaatst en met elkaar verbonden riepen ze de illusie op van een doorlopend, panoramisch beeld zonder tijdsverloop – een indruk die overigens vrolijk werd ondermijnd door het feit dat Rietveld en zijn vrouw in dit panorama meerdere keren te zien zijn en op hetzelfde moment verschillende delen van de ruimte bewonen. Toen Rietveld erelid werd van de Bond van Nederlandse Architecten noemde zijn vriend Van Tijen zijn appartement na een bezoek 'een reinigend oord van zuivere levende menselijkheid'.²¹ Dit fotografische experiment illustreert Rietvelds permanente zoektocht naar een betere manier om ruimte af te beelden. Tegelijkertijd begon hij speculatieve tekeningen te ontwikkelen voor een 'stereoscopische bioscoop' waar driedimensionale films bekeken zouden kunnen worden – een fascinatie die hem de rest van zijn leven niet meer zou loslaten.²²

N. Jesse, samengesteld panorama van Rietvelds appartement boven bioscoop Vreeburg, ca. 1947
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld, ontwerp stereoscopische bioscoop, 1938
inkt op transparant, 79,5 x 96 cm
NAI, Rotterdam



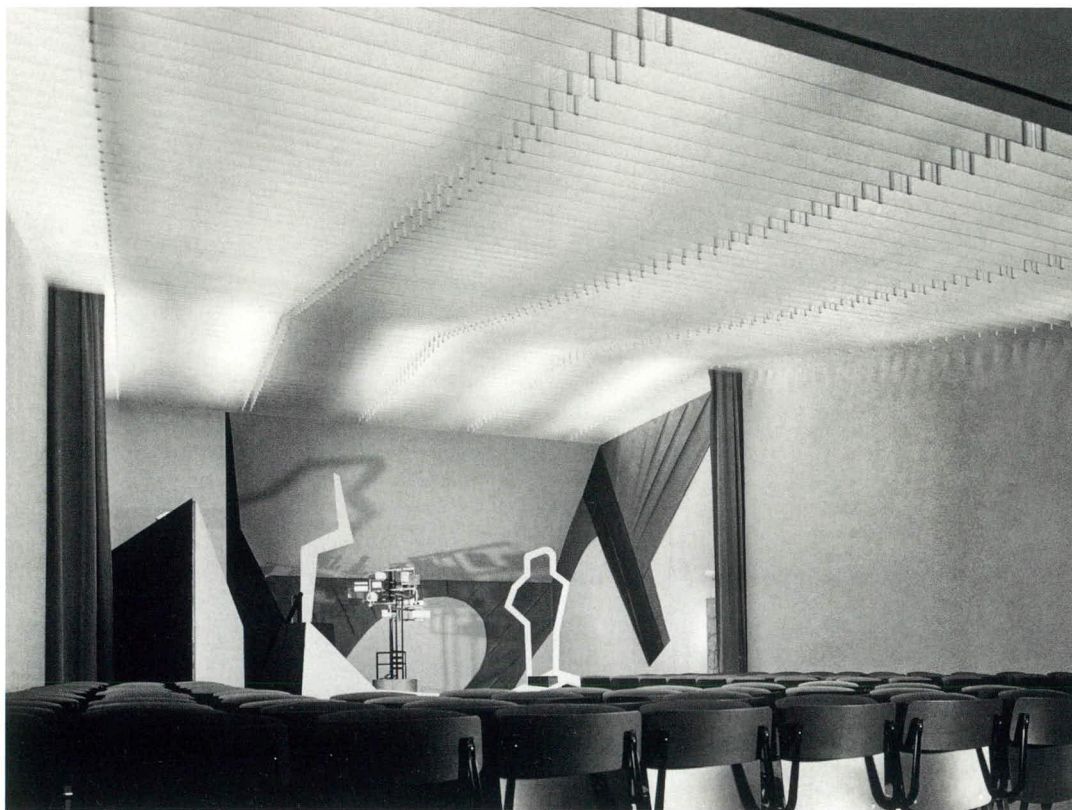
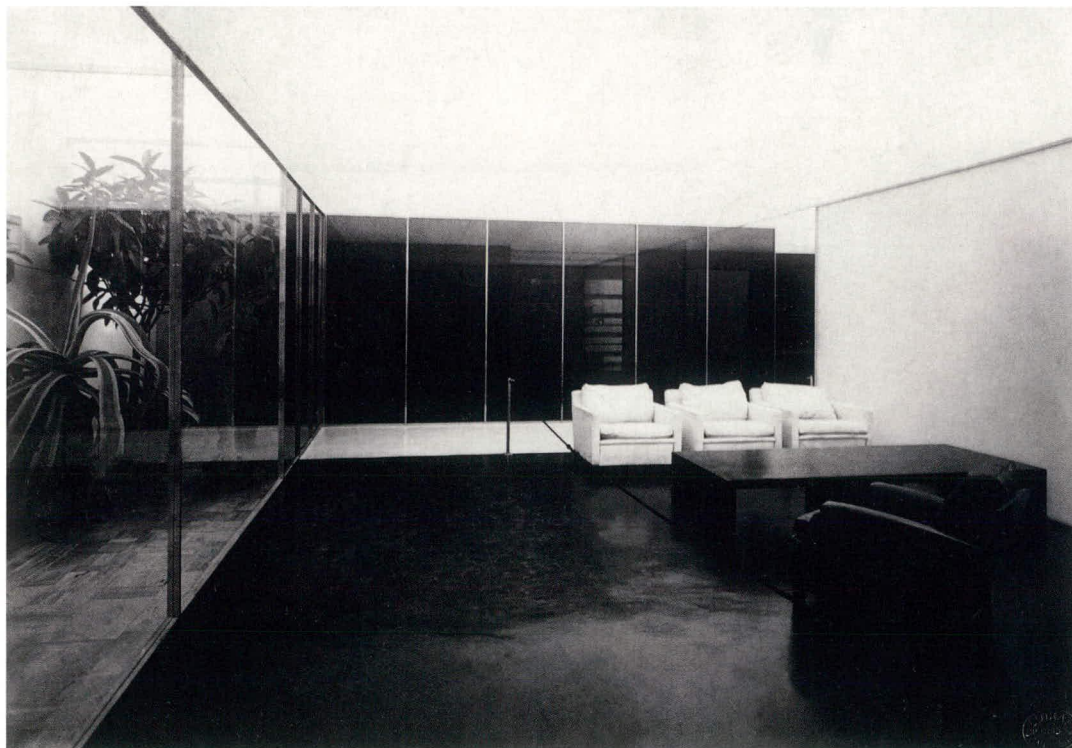
L. Mies van der Rohe, niet-uitgevoerd
ontwerp voor Adam Department Store,
1928
fotomontage, airbrush-gouache op
gelatine zilverdruk
Museum of Modern Art, New York



G.Th. Rietveld, ontwerp verbouwing
lunchroom en ijsfabriek Van Beurden,
Vredenburg, Utrecht, 1940
potlood op transparant, 32 x 35 cm
NAi, Rotterdam

L. Mies van der Rohe en L. Reich,
 Glasraum voor tentoonstelling 'Die
 neue Wohnung', Stuttgart, 1927
 Museum of Modern Art, New York

G.Th. Rietveld, verbouwing aula
 Rijksakademie van Beeldende Kunsten,
 Stadhouderskade 86, Amsterdam,
 1954-1958
 RSA, Utrecht



Het lichtgevende plafond

In dezelfde tijd dat ze in gevels verschenen, begonnen de van achter belichte opaalglaspanelen ook in plafonds op te duiken. Al in de jaren twintig stelden architecten zich lichtgevende en ononderbroken plafondoppervlakken voor. Zo spanden Mies van der Rohe en Lilly Reich tijdens de tentoonstelling van de Stuttgarter Werkbund in 1927 wit doek boven hun koele modernistische 'Glasraum'-interieur en belichtten dit gelijkmatig van bovenaf. Wellicht werden ze geïnspireerd door oplossingen voor het theater (het toneel van het Hellerau-theater bijvoorbeeld) en voor foto- en filmstudio's.

Rietveld was een van de allereersten die lichtgevende plafonds in interieurs toepaste, zoals in een kamer in een van de gebouwen aan de Erasmuslaan uit 1931, of een jaar later in de badkamer voor L. Brom, om zo goed mogelijk daglichtomstandigheden te simuleren. In de woning Verrijn Stuart uit 1938 lijkt de utilitaire toepassing een volumineus sculpturaal object tussen de studeer- en de zitkamer.²³ Het zou nog eens tien jaar duren voordat lichtgevende plafonds commercieel in de handel kwamen, fabrieksmatig geproduceerd door bedrijven als Lightolier en andere, en op grote schaal werden toegepast in gebouwen als de Hanover Manufacturer's Trust van SOM of het Seagram Building in New York van Mies van der Rohe.

In 1958, bij de verbouwing door Rietveld van de tentoonstellingszaal en het auditorium van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, ontwikkelde hij een lichtgevend plafond waarin daglicht en kunstlicht werden gecombineerd: tussen verticale glazen vinnen onder de dakramen plaatste hij fluorescerende lichten. 's Nachts werd het licht daarvan naar opzij verspreid via de opaalglazen vinnen en ontstonden er verlichtingsomstandigheden die bijna volmaakt beheersbaar waren, terwijl toch de indruk bleef bestaan dat het licht van buitenaf gefilterd werd.²⁴

Lampontwerpen

Lichtgevende plafonds veranderden een compleet onderdeel van de architectuur in een lamp, of althans een lichtgevend object dat afzonderlijke lampen overbodig kon maken. Maar Rietveld kende ook de kracht van afzonderlijke lichten en hun vermogen ruimte vorm te geven.

Rietveld ontwierp maar een klein aantal lampen, die echter stuk voor stuk illustratief waren voor zijn streven om een object tot zijn essentiële, logische onderdelen te reduceren. Rietvelds bekendste lamp was waarschijnlijk zijn hanglamp uit 1922; in de versie met drie buizen lijken de drie lichtende lijnen de drie dimensies voor te stellen.²⁵ Een tweede versie heeft nog een verticale buis extra. De drie of vier buizen hangen vrij en apart van elkaar. Bij tocht uit een open raam bestond het risico dat ze zouden gaan schommelen, waardoor ze zouden kunnen breken. De gloeilampen die Rietveld gebruikte, waren de kort daarvoor op de markt gekomen buisvormige opaalglazen gloeilampen met twee uiteinden en een bajonetkap, elk 29 cm lang. De houten uiteinden met de bajonetaansluitingen en de draadverbinding waren ontworpen door Rietveld en op maat gemaakt door de Gerard van de Groenekan. In 1922 bouwde Rietveld een uit vier delen bestaande variant voor de spreekkamer van A.M. Hartog.²⁶

Het is duidelijk dat de drie of vier onafhankelijk van elkaar opgehangen verticale lampen het perfecte antwoord waren op de rangschikking van de latten in zijn meubelstukken sinds 1918. De kernbenadering om te werken



G.Th. Rietveld, verbouwing woning Verrijn Stuart, Emmalaan 6, Utrecht, 1938
NAi, Rotterdam

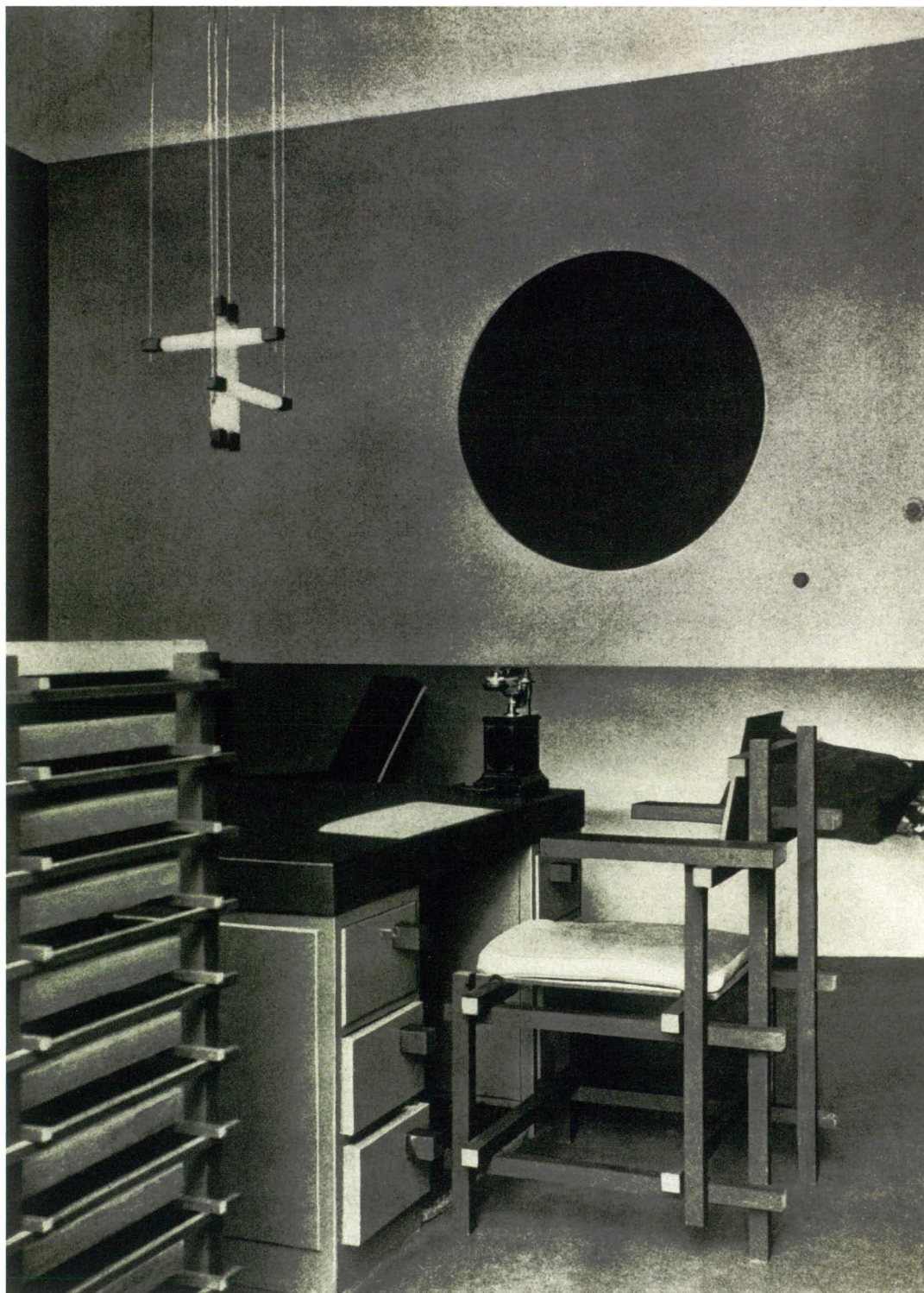
²³ Küper en Van Zijl 1992, 134, 142, 187. Voor de Erasmuslaan zie ook Rodijk 1991, 25-26.

²⁴ Küper en Van Zijl 1992, 286. Hij was zich heel goed bewust dat daglicht niet perfect te imiteren viel: 'Elk soort kunstlicht verandert de kleur. Aan bepaalde veranderingen der kleur kan men wennen, zodat de attractie van de felle belichting het wint van het hinderlijke der kleurmisleiding.' G. Rietveld, 'Standes en hun inrichting vroeger en nu', in: Sandfort 1956, 48-54: 51.

²⁵ Küper en Van Zijl 1992, 88. Het was een combinatie van drie (in een iets latere versie vier) buisvormige lampjes waarvan de twee uiteinden waren bevestigd aan identieke zwarte houten blokjes waaruit elektrische draden kwamen, die de lamp verbonden aan een zwarte plafondplaat, ca. 104 cm hoger. Elk buislampje is inclusief houten uiteinden ca. 29 cm lang.

²⁶ Küper en Van Zijl 1992, 87.

G.Th. Rietveld, interieur met hanglamp
spreekkamer A.M. Hartog, Emmaweg 1,
Maarssen, 1922
RSA/CMU, Utrecht

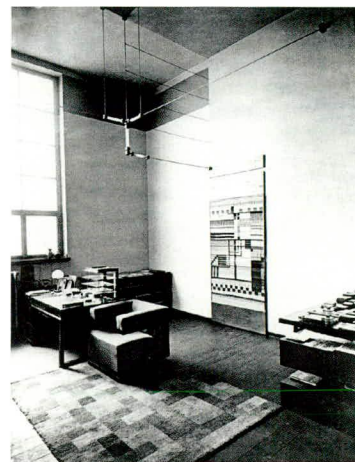


met het meest essentiële en fundamentele onderdeel van de lamp, namelijk de gloeilamp, had Rietveld al eerder gefascineerd. Toen hij in 1921 de woning van Truus Schröder-Schräder aan de Biltstraat 135 in Utrecht renoveerde, hing hij een cluster van vier individuele gloeilampen aan hun draden aan het plafond, waarbij hij hun bewegingsvrijheid probeerde te beperken door de verticale draden door metalen buisjes te laten lopen.

In het kantoor van Walter Gropius in het Bauhaus in Weimar uit ca. 1924 bevond zich een hanglamp die op zeer vergelijkbare elementen was gebaseerd en naar alle waarschijnlijkheid was geïnspireerd op de creatie van Rietveld; dezelfde opaalglazen buislampen en zwarte kubusjes aan de uiteinden. Een vergelijking tussen de twee lampen is de moeite waard en veelzeggend. Terwijl de gloeilampen in Rietvelds lamp duidelijk behandeld zijn als afzonderlijke eenheden, zijn in het directiekantoor van Gropius in Weimar vier lampen aan de uiteinden met elkaar verbonden; ze vormen zo een driedimensionale sculptuur. Met de metalen buisjes waar de draden doorheen lopen zijn ze niet alleen aan het plafond gehangen, maar ook stevig aan de muur verankerd. Een ruimtebepalende draadsculptuur is het resultaat, die in reikwijdte en gebruik Rietvelds basale rangschikking van vier gloeilampen die voor licht zorgen overstijgt.

In 1925 schiep Rietveld een tafellamp uit een lange metalen buis, twee korte dikke buizen en een ronde glasbol waarvan de bovenste helft (bij sommigen exemplaren tweederde) zwart is geschilderd. Dit leidt het licht van deze tafellamp omlaag, zodat alleen het tafelloppervlak wordt bestreken, en de gebruiker wordt behoed voor schittering. Dit eenvoudige idee werd pas veel later in de Verenigde Staten gepatenteerd door Clarence Birdseye;²⁷ de simpele tafellamp duikt op in een aantal van Rietvelds bouwprojecten en meubelontwerpen zoals de transparante radiokast voor Truus Schröder-Schräder uit 1925, of in de foto van een modulaire kast uit hetzelfde jaar.²⁸

Op zijn foto's van zijn eigen appartement boven bioscoop Vreeburg is zijn experimentele lamp uit 1935 te zien, met een slanke opaalglazen doos van grote eenvoud en elegantie. Hij gebruikte veelvuldig varianten van deze ondoorzichtige verlichting. Uit Rietvelds lamp- en lichtontwerpen blijkt duidelijk hoe goed hij op de hoogte was van de ontwikkelingen op dit terrein. Herhaling vermeed Rietveld zowel in zijn eigen formele vocabulaire als in zijn technische oplossingen. Zijn verlichtingontwerpen lijken opzettelijk op zichzelf staande ingrepen in het voortgaande debat, gedreven door zijn levenslange zoektocht naar een 'blijde bevrijding van het overvloedige'.²⁹ ♦



W. Gropius e.a., hanglamp in de directiekamer van Gropius in het Bauhaus, Weimar, 1924-1925
Bauhaus-Archiv, Berlijn



G.Th. Rietveld, tafellampje, 1925
CMU, Utrecht

²⁷ Zie US Patent no. 2142104, aanvraag juli 29, 1935, 'Electric lamp'.

²⁸ Küper en Van Zijl 1992, 106, 109.

²⁹ Küper en Van Zijl 1992, 38.

Schroedernuis, Utrecht

197, 204, 205, 206, 207, 216,
216, 219, 225, 239, 240,
244, 253, 254, 256

Sonsbeekpaviljoen, Arnhem
244, 246

Huszár, Vilmos
195, 208-211, 216

Biënnalepaviljoen Nederland,
Venetië
244, 244

De Stijl en stijlen

Doesburg, Theo van
195, 196, 198, 202, 207-209, 211,
213, 216, 234, 235, 244

De Stijl
194-211, 213, 216, 225-249

Oud, J.J.P.
195, 196, 198, 202, 207, 208, 211,
213, 216, 225, 233, 234, 239

Moskou
213, 215, 217, 219, 220, 224, 225,
233

**Ivdrrijke
Kuper**

**Rietveld
en De Stijl**

De Stijl heeft vele gezichten. De Stijl omvat een idee, een beweging, een tijdschrift en uiteindelijk ook een beeldtaal. Het accent op de betekenis verschuift constant. Kunsthistoricus Paul Overy stelt in zijn boek *De Stijl*: 'Each account of De Stijl, including this one, produces a new "De Stijl" which is in itself historically located and constructed.'¹ Theo van Doesburg, initiator, aanjager en spin in het web van De Stijl, schreef in 1927 bij het tienjarige jubileum van het tijdschrift al dat De Stijl-idee zich niet beperkt tot een afgerond dogmatisch en volkomen statisch inzicht.² Zo kon het gebeuren dat binnen deze *mouvement perpétuelle*, zoals Van Doesburg de beweging noemde, ieder lid er op zeker moment iets van zijn gading kon vinden en zijn eigen invulling kon geven aan De Stijl-idee.

De leden of medewerkers van het eerste uur waren de dichter Antony Kok, de schilders Vilmos Huszár, Bart van der Leek en Piet Mondriaan en de architecten J.J.P. Oud en Jan Wils. Iets later traden ook de architect Robert van 't Hoff en de beeldhouwer/schilder Georges Vantongerloo toe. Rietveld zou voorlopig de rij sluiten.³ Men vond elkaar op soms vermeende soms reële raakvlakken. 'Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn' luiden de beginregels van het eerste manifest van De Stijl. De ondertekenaars, de grondleggers van de Nieuwe Beelding, riepen ieder die in de hervorming van kunst en cultuur geloofde op om tradities en dogma's te slechten.⁴ Aan de hand van enkele voorbeelden zal worden toegelicht wat Rietvelds invulling en concretisering van dit 'nieuwe tijdsbewustzijn' behelsden.

Het moet in de eerste helft van 1919 zijn geweest dat Van 't Hoff Rietveld – of in ieder geval diens werk – bij Van Doesburg introduceerde.⁵ Voor Rietveld viel de kennismaking met de medewerkers van De Stijl en met hun werk en ideeën samen met een nieuwe fase in zijn leven, die gepaard ging met een uitbarsting van creatieve werklust. De Stijlconnectie bracht Rietveld in contact met prominenten van de internationale avant-garde onder wie Bruno Taut, Walter Gropius, Kurt Schwitters, El Lissitzky en László Moholy-Nagy. Rietveld breidde zijn horizon uit, ver voorbij zijn woonplaats Utrecht, waar alles zo verschrikkelijk langzaam ging.⁶ Zijn werk werd getoond op tentoonstellingen van Parijs tot Berlijn en gepubliceerd in talloze buitenlandse vaktijdschriften.⁷

De Stijl op haar beurt, haalde met Rietveld een kunstenaar binnen wiens ontwerpen voor vormgeving en architectuur werkelijk getuigen van een nieuw tijdsbewustzijn. Het ideaal van De Stijl was om leven en werk te integreren en Rietveld gaf dit in zijn werk gestalte. Hij deed dit zo overtuigend dat zijn roem afstraalde op de hele beweging; uiteindelijk zou in 2006 zijn rood-blauwe stoel als beeldicoon De Stijl representeren in de canon van de Nederlandse geschiedenis.

Twee jaar na de oprichting van het tijdschrift in 1917 raakte Rietveld bij De Stijl betrokken en hij bleef dat tot het laatste nummer in 1928 verscheen. In het chronologische schema van 'principieële medewerkers' uit 1927 staat Rietvelds naam in de laatste jaren vermeld in samenvoeging met 'Schröder'.⁸ De samenwerking in 1924 van Rietveld met Truus Schröder-Schröder tijdens ontwerp en bouw van haar huis had geleid tot het compagnonschap 'Schröder & Rietveld arch-atelier' dat vanuit het huis werd gepraktiseerd.⁹ De bouw van het huis en het nieuwe partnerschap luiden voor Rietveld een volgende fase in, waarin zijn benadering van architectuur en vormgeving pragmatischer werd. In 1925 verzuchtte Rietveld in een

¹ Overy 1991, 17.

² Van Doesburg 1927. Deze jubileum-serie waarin meerdere nummers in één uitgave verschenen werd niet eerder dan 1928 uitgebracht; Ottevanger 2008, 510-511.

³ Zie voor de oprichting van De Stijl: Blotkamp 1982. In deze uitgave voor Rietvelds relatie tot De Stijl specifiek M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1982. ; zie tevens M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp e.a. 1996, 196-240.

⁴ Van Doesburg e.a. 1918, 2-3.

⁵ Zie voor het eerste contact tussen Rietveld en De Stijl: M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1982, 267-269.

⁶ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 19 augustus 1930. Dat alles in Utrecht zo langzaam was, weet Rietveld aan behoudzucht: 'Ze vinden 't eigenlijk wel goed zoals 't nu is.'

⁷ Küper en Van Zijl 1992, 356-357 en 363-364.

⁸ Van Doesburg 1927, 59-62.

⁹ M. Küper, 'Rietveld at Work – Recollections of Colleagues, Pupils and Clients', in: Oku 2009, 220-227: 221-222.



G. Rietveld

elke ware schepping (of ze in den vorm van uitvinding, gebouw, schilderij, dans of muziek verschijnt) verandert het inzicht, de eischen en de behoeften van den tijd en komt in botsing met nog heerschende eischen en behoeften uit vorige perioden. een schepping moet dus de plaats **veroveren** in plaats van te beantwoorden aan de geldende eischen en de noodzakelijkheid.

rietveld.

G.Th. Rietveld, bijdrage aan het jubileumnummer van *De Stijl* 7 (1927) 79-84, 46

¹⁰ NAI, archief Rietveld, briefkaart van Rietveld aan Hammacher, poststempel 15 juni 1925.

¹¹ NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 8 juli 1931.

¹² NAI, archief Oud, brief van Rietveld aan Oud, 18 februari 1952.

¹³ RKD, archief Van Doesburg, briefkaart van Rietveld aan Van Doesburg, 7 oktober 1919.

¹⁴ NAI, archief Rietveld, concepttekst voor een lezing op het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, 1960, inv. nr. 753.

briefkaart aan kunstcriticus Bram Hammacher dat, nu er vraag kwam naar het werk in 'onze richting' – waarmee hij ongetwijfeld De Stijl bedoelde –, hij het moeilijker vond dan toen het op weerstand stuitte. 'Tobben heeft ook z'n waarde nu gooien ze me te hard met kleurvlakken en kuben.'¹⁰ Rietveld ging niet in op de uitnodiging om iets te schrijven voor het herdenkingsnummer van *De Stijl*, dat na het overlijden van Van Doesburg in 1931 door enkele (oud-)medewerkers werd samengesteld; 'het is alsof alles tot het verleden behoort' vertrouwde hij Oud toe.¹¹

De Stijl

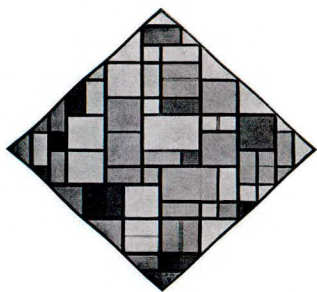
'Een benepen mannetje' zo zag Rietveld zichzelf, terugblikkend op de periode dat hij in contact kwam met De Stijl. Benepenheid lag niet in zijn aard, lichtte hij toe, maar was te wijten aan 'allerlei omstandigheden'.¹² Dit roept een beeld op van Rietveld wiens burgerlijke dagelijks bestaan een remmend effect had op de vervulling van zijn idealen en ambities. Voor Rietveld betekende De Stijl een uitweg uit een ideëel isolement. 'Het meest verblijdend is te bemerken, dat hoewel ik steeds alleen stond, er anderen zijn die eveneens voelden en dachten', schreef hij in 1919 aan Van Doesburg.¹³ Rietveld was – zeker in zijn Stijlperiode – niet bepaald mededeelzaam over wat hij voelde en dacht. Overgeleverd zijn slechts schaarse opmerkingen in correspondentie, een enkele verklaring en retrospectieve uitspraken. De belangrijkste bron vormt zijn werk, dat in zijn Stijlperiode een authenticiteit vertoont die een belofte inhoudt voor de toekomst.

Rietveld zag het werk van De Stijl, inclusief het zijne, niet als een stijl maar als de voorbereiding op een stijl. Zijn invulling van De Stijl-idee was zich te ontworstelen aan traditie en sleur: aan verouderde productiewijzen en archaische vormen, aan een routinematige onbewuste levensgang. Het visuele effect lichtte Rietveld in 1960 bondig en niet zonder humor toe: 'Als we dan iets maakten waarvan men zei in alle ernst "dit lijkt nu werkelijk op niets" dan was dat (...) voor ons het grootste compliment.'¹⁴ Het was echter niet het afzetten tegen het oude dat motiveerde, als wel het creëren van iets waarin het wezen van de tijd tot uitdrukking kwam. Dat 'iets' behelsde meer dan kunst, vormgeving en architectuur; dat waren enkel de uitdrukkingsmiddelen die het bewustzijn van de maatschappij moesten duiden. Rietveld had geen vastomlijnd idee hoe het nieuwe er uit zou moeten zien. Om het nieuwe zichtbare te kunnen creëren, moest eerst het zien zélf worden geanalyseerd. Visuele waarneming werd herleid tot elementaire perceptie, gecategoriseerd in kleuren, vormen en ruimte, die Rietveld in verband bracht met de zijns inziens dispositionele visuele gevoeligheid van de schilder, beeldhouwer en architect.

In 1926 formuleerde Rietveld in een unieke, ongepubliceerde manifest-achtige verklaring in vier punten zijn ideeën over de verhouding tussen schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur: '1. Het Neo Plasticisme, nieuwe beelding, stelt in een vormensysteem de regels en de orde vast, die zij in het leven van onze tijd ziet. 2. De vorm is voor den architect: ruimtebegrenzing; voor den beeldhouwer: materiaalbegrenzing en voor den schilder: kleurbegrenzing. 3. De kleur, hier niet bedoeld als verfstof, maar gezien vanuit de werkzaamheid, van onze drieledige kleurzin, is het materiaal van den schilder en het gaat hierbij (evenals bij architect en beeldhouwer) om de maten en verhoudingen van begrenzing en indeeling. 4. Deze



G.Th. Rietveld, rood-blauwe stoel,
ontwerp ca. 1918, gefotografeerd
in het Schröderhuis
CMU, Utrecht



RIJLADE VAN 'DE STIJL' 2. JAARGANG No. 4.
KOMPOSITIE B. TITEL: PIET MONDRIAN

B. 4. 1920

817

P. Mondriaan, *Compositie met kleurvlakken* afgebeeld in *De Stijl* als 'Kompositie B', 1919

¹⁵ RSA, typescript, gedateerd 'Dec. 1926 Holland', gesigneerd 'w.g. [was getekend] Rietveld'.

¹⁶ RKD, archief Van Doesburg, briefkaart van Rietveld aan Van Doesburg, 28 februari 1920.

¹⁷ In de vergelijking betreft Van Doesburg ook een beeld van Georges Vantongerloo en het ontwerp voor een fabriek van Oud. Van Doesburg 1920, 44-46.

¹⁸ RKD, brieven van Mondriaan aan Van Doesburg, 6 januari 1920 en 11 april 1920, met dank aan Els Hoek.

¹⁹ Georges Vantongerloo – archief, Haus Bill, Zumikon, copyright: A. Thomas Schmid/pro litteris, brief van Van Doesburg aan Vantongerloo ongedateerd (eind november 1919), met dank aan A. Thomas Schmid.

²⁰ Van Doesburg 1919, z.p.; Georges Vantongerloo – archief, Haus Bill, Zumikon, copyright: A. Thomas Schmid/pro litteris, brief van Vantongerloo aan Van Doesburg, 10 december 1919, met dank aan A. Thomas Schmid.

²¹ De stoel was – buiten de catalogus om – te zien op de tentoonstelling 'Aesthetisch Uitgevoerde Gebruiksvoorwerpen' die van 22 september tot 29 oktober 1919 plaatsvond in het Museum van Kunstnijverheid in Haarlem.

²² Van Doesburg 1919, z.p.; Anonymus 1919, 578.

stijlruiting beeldt de grootste gemeene deeler van onze tijd eenvoudig en klaar.' Rietveld besloot met: 'Door te zoeken naar de juiste verschijning van de noodzakelijke dingen stelt ook de architect het wezen van de tijd vast.'¹⁵

Rietveld hechtte groot belang aan de visuele indruk. Het verleide hem tot een vergelijkende observatie van zijn eigen werk met dat van Mondriaan die veel navolging zou vinden – te beginnen bij Van Doesburg. 'Gisteren kreeg ik de Stijl' schreef Rietveld in februari 1920 aan Van Doesburg, 'waarin een rep. [reproductie] naar Mondriaan, die voor mij vooral in eens bijzondere waarde had; ik had namelijk een 10 tal stoelen gemaakt die ik (zonder zittings en rugplank) op elkaar gestapeld had en omdat alles nogal eenvoudig van maatverhoudingen is, deed me die stapel door het verrassende en toch rustig gebouw van lijnen (staven) plezierig aan; Maar net komt de stijl en in eens zie ik de waarde van zoo'n compositie dan zie je ineens weer helder dat dat meer is, dan een evenwichtig gemaakte hoeveelheid vlakjes en lijnen, maar dat je als vlak in eens door z'n beelding wat zegt zonder woorden.'¹⁶

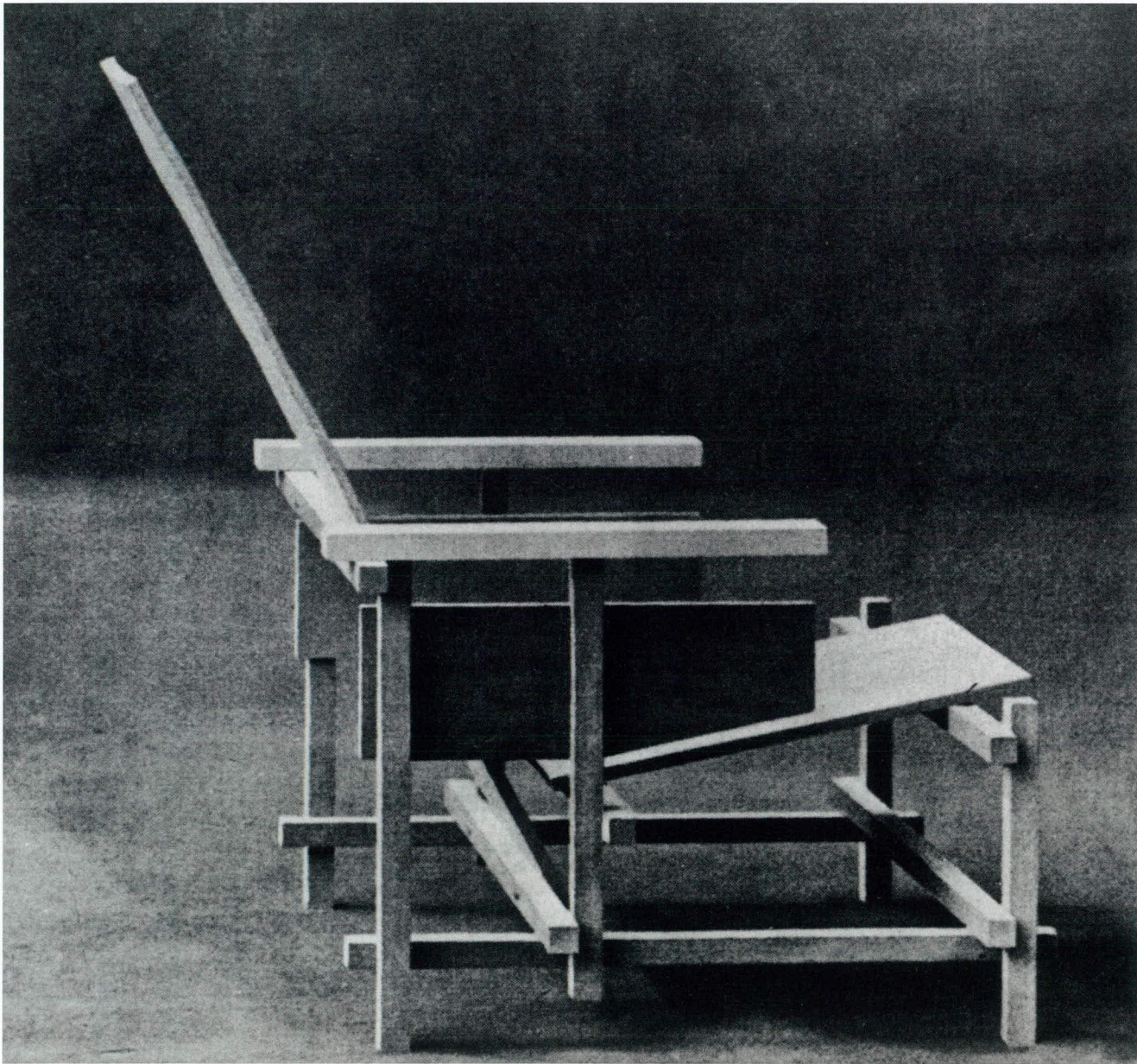
Prompt daarop, in het maartnummer van *De Stijl* trok Van Doesburg een parallel tussen de meubels van Rietveld en het door Rietveld bedoelde schilderij van Mondriaan 'Kompositie B'.¹⁷ Mondriaan was sceptisch. Aanvankelijk leken de meubels van Rietveld hem wel goed, maar enkele maanden later, in april 1920, meende hij toch dat diens werk toch nog iets 'gewilds' had.¹⁸ Mondriaan vond in Georges Vantongerloo – die Rietvelds werk zelfs als tegengesteld zag aan de ideeën van De Stijl – een fanatieke medestander. Van Doesburg begreep er niets van: 'Ik ken de weerga van deze zuiver beeldende meubels niet. Ik heb ook persoonlijk met hem kennis gemaakt. Hij staat heel zuiver, ook in z'n opvattingen. Er zullen van hem nog prachtige dingen in de Stijl komen!'¹⁹ Vantongerloo was niet overtuigd. Hij beschouwde Rietvelds werk als een begin: 'een geraamte (armatuur)' en vond Van Doesburgs geopperde verwantschap met beeldhouwkunst totaal misplaatst, omdat Rietvelds meubels absoluut niets met volume-verhouding te maken hadden.²⁰

De stoel

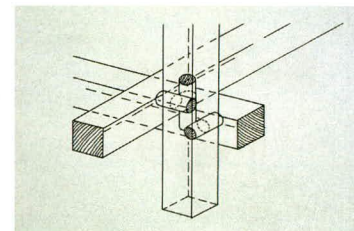
De stoel waarvan Rietveld een tiental frames opgestapeld in zijn werkplaats had staan, was hoogstwaarschijnlijk de leunstoel die later als 'de rood-blauwe' geschiedenis zou maken. De leunstoel, waarvoor in de literatuur overwegend 1918 wordt aangehouden als het jaar van ontwerp en als productiejaar van het eerste model, is Rietvelds eerste ontwerp dat overtuigend zijn streven weergeeft. De stoel, oorspronkelijk van ongekleurd beukenhout met afgeschuinde zijpanelen onder de armleuningen, was in september 1919 voor het eerst in het openbaar te zien op een tentoonstelling in Haarlem.²¹ Gelijktijdig werd een foto ervan gepubliceerd in de tijdschriften *De Stijl* en *De Hollandsche Revue*.²² Dit eerste exemplaar is alleen van foto's bekend. De stoel verbeeldt Rietvelds interpretatie van de contemporaine tijd. Hoewel het – op grond van de verschillende groottes waarin de leunstoel is uitgevoerd – in de literatuur wordt tegengesproken, is de stoel wel degelijk ontworpen met het oog op standaardisering en machinale vervaardiging; voorwaarden die corresponderen met de eisen en mogelijkheden van de tijd.²³ Machinaal gezaagde, standaard duimsplanken zijn verzaagd tot twee planken, twee latten en dertien balkjes die zwevend



G.Th. Rietveld, armstoel, exemplaar van
Piet Elling, ontwerp ca. 1919, uitvoering
ca. 1921
CMU, Utrecht



G.Th. Rietveld, leunstoel, ontwerp
ca. 1918, uitvoering ca. 1919



Houtverbinding van drie balkjes met drie losse deuvels
RSA, Utrecht

Gerrit Rietveld zittend op zijn leunstoel voor zijn werkplaats aan de Adriaen van Ostadelaan 93, Utrecht, foto ca. 1919
RSA, Utrecht

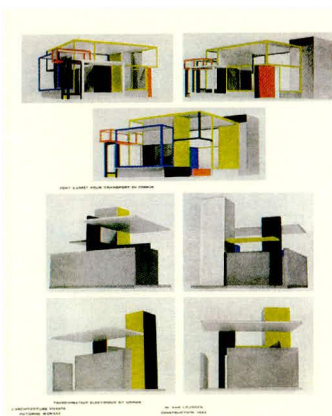
aaneen zijn gezet met de eenvoudigst mogelijke houtverbinding van losse deuvels. Noch het feit dat de stoelen in eigen werkplaats werden gemaakt, noch het feit dat de balkjes en planken qua lengte per exemplaar verschillen, met als resultaat smallere, bredere, hogere of lagere stoelen, doen iets af aan de bedoeling. Rietveld maakte zijn stoelen in serie. Tegenover Bram Hammacher, die geïnteresseerd was in een stoel van hem, sprak Rietveld over een 'fabrieksprijs' bij een eerste serie van twaalf stuks die bij de volgende aanzienlijk lager zou uitvallen.²⁴

De houtverbinding met losse deuvels was opzettelijk gekozen om de stijlen en regels lateraal met elkaar te kunnen verbinden. Een toelichting van Rietveld onderstreept dit: 'De constructie van de stoel werkt mee om de onderdeelen onverminkt onderling te verbinden, zóó dat het eene het andere zoo min mogelijk overheerschend bedekt of aan zich ondergeschikt maakt, opdat het geheel vooral vrij en helder in de ruimte staat en de vorm het wint van het materiaal.'²⁵ Het beeldende, laatste zinsdeel is veelzeggend. De stoel is een compositie van lijnen en vlakken in de ruimte die de impressie wekken los van elkaar te staan. Er is – bepaald ongebruikelijk – ruimte gemaakt tussen zitting en rugleuning enerzijds en de stijlen van de achterpoten en de armleuningen anderzijds. Juist het idee achter deze ruimtelijk-compositorische eigenschap weekt de stoel los van de traditie: Rietveld beoordeelde het meubel als een ruimtelijk object op zich, maar ook in relatie tot de ruimte waarin het staat. In de ontleding van de vorm en de reductie tot louter lijnen en vlakken met ruimte ertussen, dringt zich de vergelijking op met de schilderkunst van Van der Leek. Deze werkte vanaf 1916 aan schilderijen waarin de vorm is teruggebracht tot geometrische figuren in zwart, rood, geel en blauw, planerend tegen een witte achtergrond; het zijn lijnen en vlakjes die zich verhouden tot ruimte. De rood-blauwe stoel met lijnen en vlakken in diezelfde kleuren maakt de analogie nog sterker.

²³ Troy 1988, 8-10: 9.

²⁴ NAI, archief Rietveld, briefkaart van Rietveld aan Hammacher, poststempel 15 juni 1925.

²⁵ Het citaat is niet afkomstig uit een toelichting bij de leunstoel maar een kinderstoel die echter dezelfde constructiewijze met losse deuvels heeft. Rietveld 1919, 102.



W. van Leusden, ontwerp voor wacht-
gelegenheid voor openbaar vervoer en
ontwerp voor urinoir, 1922, *L'Architecture
Vivante* 5 (herfst 1925), plaat 19

²⁶ Centre Canadien d'Architecture (CCA),
Montreal/Canada, brief van Rietveld aan
Oud, 18 maart 1922. Met dank aan
C. MacWhirter, CCA.

²⁷ 'Vrijgevochten', 'radicaal' en
'rücksichtslos' waren de termen
waarmee architect Albert Boeken het
ontwerp prees. Boeken 1922, nr. 49,
476-478: 477.

²⁸ Zie voor de samenwerking tussen
Rietveld en Schröder: L. Büller en F. den
Ouden, 'Interview met Truus Schröder',
in: Overy e.a. 1988, , 42-103: 52-73,
M. Kuper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp
e.a. 1996, 222 en M. Kuper, 'Rietveld
at Work – Recollections of Colleagues,
Pupils and Clients', in: Oku 2009.

²⁹ Staal 1938, 88.

³⁰ Rietveld, 1948, 199-201: 200.

³¹ Van Eyck 1958, 34-42: 37.

³² M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp
1982 en M. Kuper, 'Gerrit Rietveld', in:
Blotkamp e.a. 1996.

De architectuur

De zwaartekracht tartende impressie van losse, als het ware tegen elkaar
aangeblazen elementen en de sterke ruimtelijke werking die Rietveld in de
leunstoel bereikte, trok hij door in zijn architectuurontwerpen. De wijziging
van het interieur en de gevel van de Goud en Zilversmids Compagnie in
Amsterdam (GZC, 1921) was in functioneel en visueel opzicht een bewijs
van zijn vermogen om letterlijk ruimte vorm te kunnen geven. De opdracht
vroeg om een gevel met – hoewel nauwelijks vijf meter breed – een etalage-
ruimte, een royale entree, een winkel deur en een voor deur.²⁶ Door de pui
open te breken en de begrenzing via transparante, blokvormige volumena
gedifferentieerd van buiten naar binnen te laten verlopen, loste Rietveld in
de diepte op wat hij in de breedte tekort kwam. Het plafond werd door het
bovenlicht van binnen naar buiten doorgetrokken onder de kast die een
stuk boven het trottoir uitstak en waarin het stalen rolluik was weggewerkt.
Binnen hervormde Rietveld de pijpenla, gebruikmakend van (purperen)
tapijten en glazen vitrines. Hij verbond muren, plafond en vloer met aan-
eengesloten rechthoekige vlakken in vermoedelijk wit, zwart en grijs.²⁷
Drie jaar later ontwierp Rietveld in bezielende dialoog met Truus Schröder
haar huis aan de Prins Hendriklaan in Utrecht.²⁸ Geen transparante
volumena ditmaal, maar een bouw van lateraal gekoppelde vlakken en
lijnen waartussen ruimte wervelt, net als bij de stoel. Alle drie de gevels
bereiken afzonderlijk en in onderlinge samenhang een evenwicht van
horizontaal en verticaal, open en gesloten, vlak en lijn. De vlakken zijn wit,
zwart en grijs en de lijnen rood, geel en blauw. Ook dit werk riep associa-
ties op met beeldende kunst, plastisch verwoord door architect Arthur
Staal, die sprak over 'een schilderijtje in beton: grijs, wit en rood'.²⁹ De
plattegrond van de verdieping, die de bestemming heeft van wonen en
slapen, is open. Met schuifwanden kan de ruimte worden omgevormd tot
kamers. De kleurstelling van het interieur, met rode gele en blauwe vlakken,
is uitbundiger dan buiten. Rietveld concretiseerde de Stijlgedachte zoals
Van Doesburg deze slechts had gedroomd. Het zijn niet alleen de uncon-
ventionele uiterlijke kenmerken die het ontwerp grensverleggend maken.
Rietveld gaf een nieuwe inhoud aan het begrip wonen, gebaseerd op een
actieve en bewuste levenshouding; 'wonen is ook een w e r k woord' was
zijn adagium.³⁰

'Gosh, it's terrific, it's canonical' riep de Engelse architect Peter Smith-
son toen hij, in gezelschap van zijn Nederlandse collega Aldo van Eyck,
oog in oog met het huis stond.³¹ Twee canonieke werken in dik vijf jaar:
de stoel en het huis dat in 2000 is opgenomen op de Werelderfgoedlijst
van de Unesco.

Rietveld was zeker enigermate schatplichtig aan De Stijl. De benepen-
heid was gesloten. Het artistieke discours met zijn nieuwe vrienden en de
kennismaking met hun werk hadden een stimulerend effect op Rietvelds
creativiteit. De onuitgevoerde ontwerpen van met name Oud, Van Doesburg,
Van Eesteren, maar ook van de informeel met De Stijl gelieerde graficus/
schilder Willem van Leusden dienden ter inspiratie.³² Van Doesburg en
Oud claimden ieder hun redelijk zelfoverschatte aandeel. 'Die Architektur-
Projekte, welche Sie von mir (in Zusammenarbeit mit Eesteren) kennen,
und alles, was ich in meine[n] letzte[n] Vorträge[n], auch in Jena entwickelt
habe, ist jetzt wunderbar realisiert in Holland durch meinen Freund Rietveld'

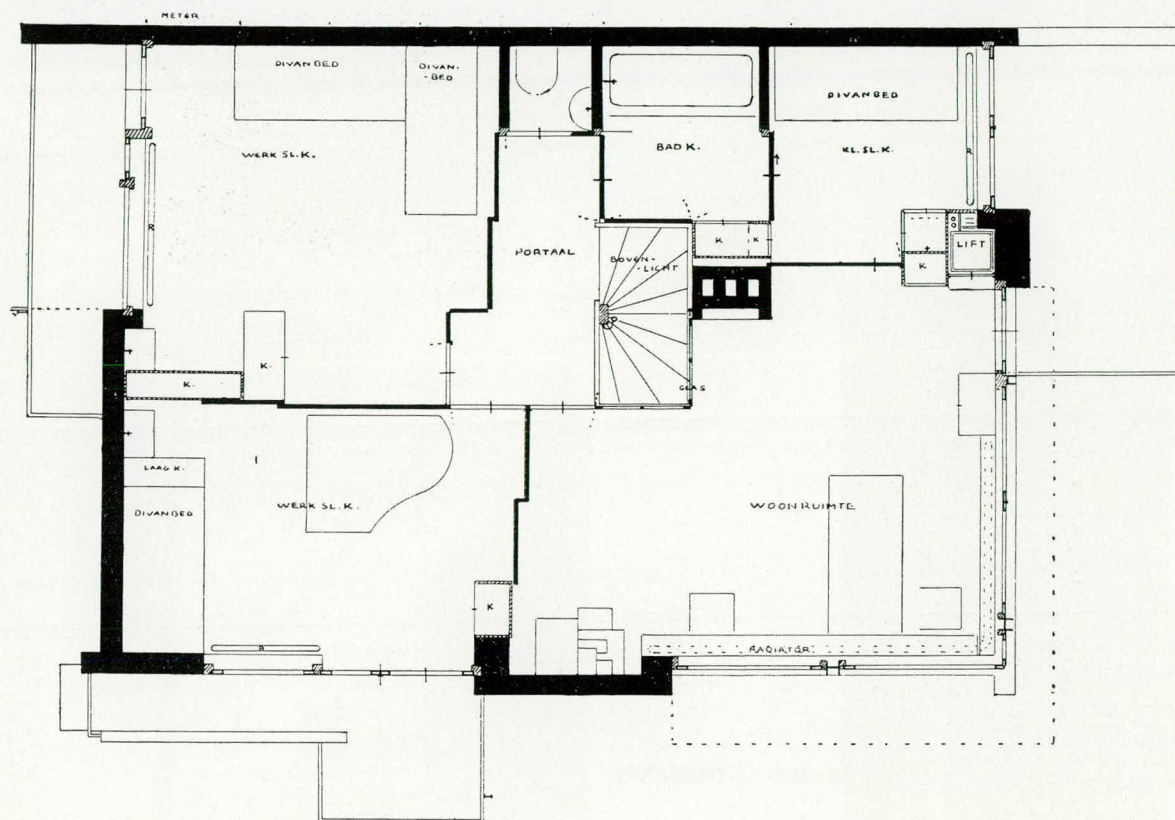


ARCHITEKT G. RIETVELD. INTÉRIEUR N. V. GOUD EN ZILVERSMIDSCOMPAGNIE AMSTERDAM

G.Th. Rietveld, Goud en Zilversmids
Compagnie, Kalverstraat 107, Amsterdam,
1921-1923
Verbouwing winkelpui en interieur
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924



SCHRÖDER EN RIETVELD, ARCH. VERDIEPING WOONHUIS UTRECHT. 1922
 DEZE VERDIEPING KAN, VOOR ZOOVER DIT NOODIG IS, DOOR MIDDEL VAN SCHUIF-
 WANDEN INGEDEELD WORDEN IN ÉÉN WOONRUIMTE, DRIE SLAAPKAMERS, PORTAAL
 EN BADKAMER. DE RUIMTE ALS GEHEEL IS LICHT GEHOUDEN; WEINIG KLEUR.
 PLATTEGROND EN FOTO GEVEN DE RUIMTE MET DE SCHUIFWANDEN UITGESCHOVEN.

G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
 Schröderhuis
 Plattegrond verdieping, *Wendingen* 8
 (1927) 2, 12
 NAI, Rotterdam



G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder,
Schröderhuis, Prins Hendriklaan 50,
Utrecht, 1924
Interieur

schreef Van Doesburg op 17 april 1925 naar Walter Dexel.³³ In die trant liet hij zich ook uit tegenover de schilder César Domela. Van Doesburg beschouwde zichzelf als degene die de nieuwe architectuur in Nederland geestelijk had 'bevruucht'. Hij was nog niet in de gelegenheid gesteld daadwerkelijk te kunnen bouwen. Desondanks was Van Doesburg blij om van Rietveld – die hij met Van Eesteren tot de eerlijkste en begaafdeste architecten rekende – 'een uitstekend huis (in foto) te zien. De toepassing van onze laatste beginselen.' Domela, pas een jaar bij De Stijl, had anders dan Van Doesburg het huis in situ gezien en was het volkomen met hem eens: 'het is een goede toepassing van onze ideeën en ik vond het als een oase in de woestijn van Hollandse Vorort-architectuur.'³⁴ Oud eiste zijn part ruim dertig jaar later pas op en verklaarde dat het Schröderhuis een voortzetting was van zijn eigen ontwerpen uit 1919.³⁵

Rietveld zet zijn beste Stijlbeentje voor (vrij naar Van Doesburg)³⁶

Kunsthistorica Nancy J. Troy stelt in haar studie *The De Stijl Environment* dat '[t]he history of De Stijl can best be understood through the study of the collaborative efforts that produced so many of the environmental designs.'³⁷ In dit perspectief is de betekenis van Rietveld sterk afhankelijk van de reikwijdte van het begrip samenwerking. Vanuit de aard van zijn professie bestond de bijdrage van Rietveld uit het maken van meubels voor door anderen ontworpen interieurs, zoals dat voor Bart de Ligt in Katwijk aan Zee (1919) en de modelwoning in Ouds woonwijk Spangen (1920), beide door Van Doesburg van kleurcomposities voorzien. Hoewel er alle reden is om aan te nemen dat Rietveld zijn meubelontwerpen op de interieurs afstemde, wijst niets op een conceptuele betrokkenheid bij het totaalplan.

Rietveld leek aanvankelijk wel wat te voelen voor samenwerking met bijvoorbeeld een schilder.³⁸ De ervaring leerde echter dat gezamenlijke Stijlprojecten een bron van conflicten waren. Bovendien bezat Rietveld de kwaliteiten om de kleurgeving in zijn eigen projecten te bepalen.³⁹ Het drong al snel tot Van Doesburg door dat Rietveld niet zat te wachten op bemoeienis van de Stijlschilders. 'De KLEUR doe je zeker zelf, ik vernam daaromtrent n o o i t meer iets van je' schreef Van Doesburg aan Rietveld toen hij over het huis in Utrecht had gehoord.⁴⁰

Tot samenwerking met zijn Stijlcollega's kwam het alleen wanneer zij Rietveld daartoe uitnodigden. In 1923 had Rietveld het meest met de anderen te maken. Van Doesburg betrok hem bij wat een groots collectief Stijlproject moest worden, maar wat in afgeslankte vorm resulteerde in een architectuurtentoonstelling die in de herfst van 1923 in de Parijse galerie van kunstverzamelaar Léonce Rosenberg plaatsvond.⁴¹ Rietveld wilde met een eigen architectuurontwerp voor Rosenberg komen, maar beperkte zich vanwege tijdgebrek tot het maken van een maquette van het Hôtel Particulier voor Rosenberg, een ontwerp dat aan Van Doesburg en Van Eesteren wordt toegeschreven, maar waaraan Rietveld in de correspondentie consequent refereert als Van Eesterens ontwerp.⁴² Rietveld exposeerde er een speciaal voor de tentoonstelling gemaakte maquette van de GZC. Van Doesburg wilde ook meubels van Rietveld tonen. Hij zou ervoor zorgen dat er kussens bij werden gemaakt: 'franschen gaan niet met hun gat op [ee]n houten stoel zitten.'⁴³ Het plannetje ging niet door: Rosenberg vond de meubels niet mooi.

³³ Dexel en Vitt 1980, 84-85.

³⁴ RKD, archief Van Doesburg, brief van Van Doesburg aan Domela, 27 augustus 1925; brief van Domela aan Van Doesburg, 26 september 1925. Beide brieven zijn ten dele ook gepubliceerd in: Van Straaten 1983, 137-138. Het is niet duidelijk wanneer Van Doesburg het huis uiteindelijk in het echt heeft gezien. Op 28 oktober 1925 schrijft hij aan Van Eesteren van plan te zijn naar Utrecht te gaan om het huis te zien, maar die reis is niet doorgedaan (RKD, archief Van Doesburg).

³⁵ NAI, archief Oud, brief van Oud aan J.J. Vriend, gedateerd 15 januari 1957 (moet waarschijnlijk 1958 zijn).

³⁶ Van Doesburg 1927, 53-71: 55.

³⁷ Troy 1983, 6.

³⁸ M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1982, 282.

³⁹ Rietvelds jeugddroom was schilder te worden. Hij heeft ook daadwerkelijk een blauwe maandag geschilderd en was lid van verschillende kunstenaarsverenigingen. Zie Bibeb 1958; Brugmans en Japikse 1938, 1738 en M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: Blotkamp 1982, 266.

⁴⁰ RSA, ansichtkaart van Van Doesburg aan Rietveld, gedateerd '24/3' [1925]. In verschillende publicaties wordt de kaart gedateerd op 1924: L. Büller en F. den Oudsten, 'Interview met Truus Schröder', in: Overy e.a. 1988, 42-103: 65 en Overy 1991, 118. Dit is onwaarschijnlijk omdat Rietveld in maart 1924 op Adriaan van Ostadelaan 93 te Utrecht woonde en pas in mei 1924 verhuisde naar Bachstraat 11 te Utrecht waarnaar de kaart is geadresseerd. Bovendien ontving Van Doesburg pas in maart 1925 van Van Eesteren dit nieuwe adres van Rietveld (RKD, archief Van Doesburg).

⁴¹ De tentoonstelling 'Les Architectes du Groupe "de Styl"' werd van 10 oktober tot 15 november 1923 gehouden in de Parijse Galerie L'Effort Moderne van Léonce Rosenberg. Zie voor het project o.a. Van Straaten 1983, 116-125; Troy 1983, 103-117; Bock 2001, 151-195; Ottevanger 2008, 429-445.

⁴² NAI, archief Van Eesteren, briefkaart van Rietveld aan Van Doesburg, ongedateerd [mei 1923] en briefkaart van Rietveld aan Van Eesteren, ongedateerd [mei 1923].

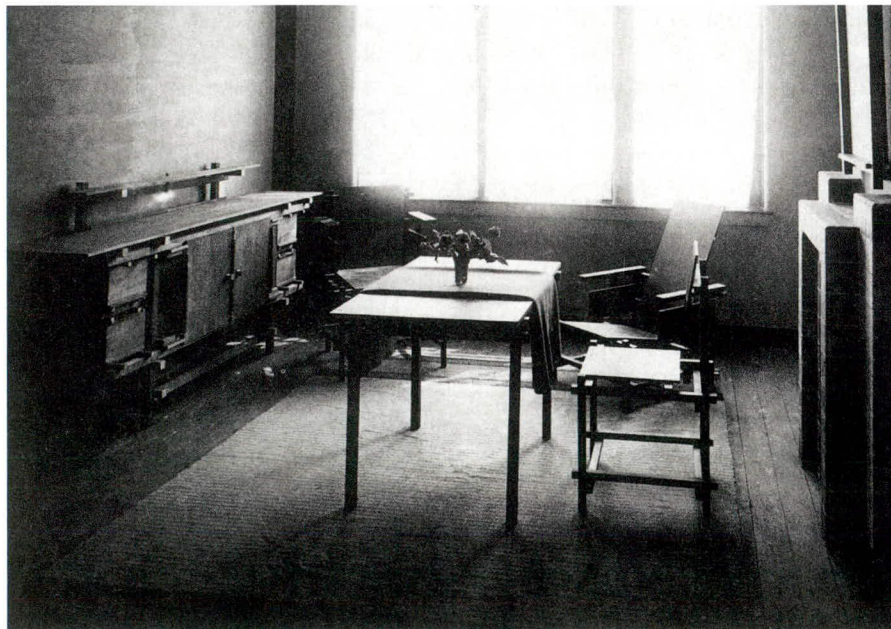
⁴³ RSA, brief van Van Doesburg aan Rietveld, 26 juli 1923.

J.J.P. Oud, interieur met kleurcompositie van Theo van Doesburg en meubels van Rietveld in modelwoning in de wijk Spangen, Rotterdam, 1920
CMU, Utrecht

⁴⁴ Ex, Hoek en Troy dateren het ontwerp op 1924: Ex en Hoek 1985, 81; Troy 1988, 46 en 207. Zie verder RSA, briefkaart van Masthoff en Brugman aan Rietveld, poststempel 14 juli 1923. Brugman had ook de combinatie Rietveld en Van Doesburg gevraagd een ontwerp te maken voor een andere kamer. Van Doesburg die in de woning al een ruimte in kleur had opgelost vond echter het voorgestelde honorarium belachelijk laag, dus bleef het wat Rietveld betrof bij de muziekkamer. RSA, brief van Van Doesburg aan Rietveld, 26 juli 1923.

⁴⁵ Buchholz en Roters 1993, 108.

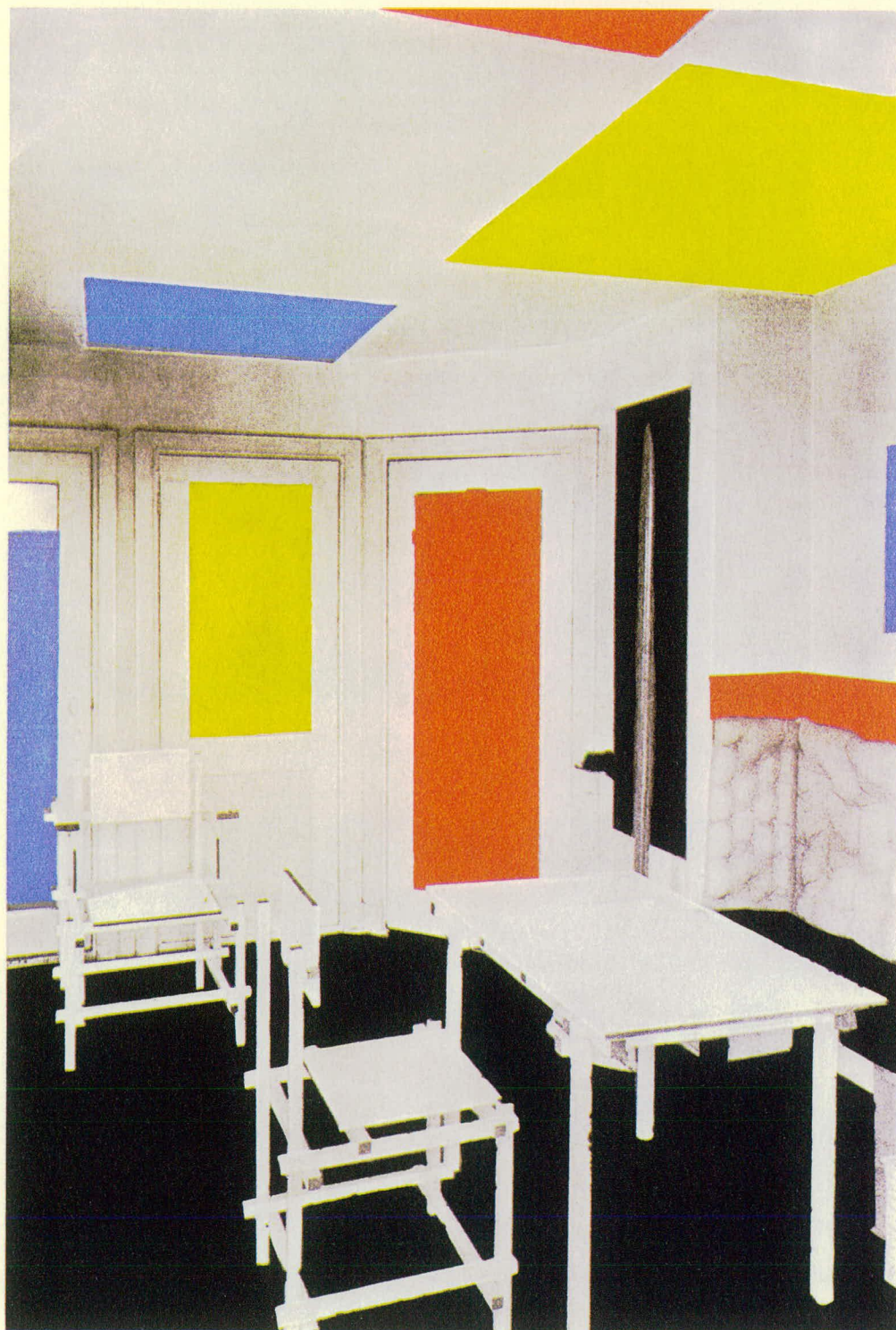
⁴⁶ Tot op heden was de toeschrijving van het ruimtelijk ontwerp onzeker of foutief: Troy 1983, 129-132 en Ex en Hoek 1985, 75-78. Een briefkaart van Huszár wijst uit dat het ontwerp van Rietveld is. RSA, briefkaart van Huszár aan Rietveld, poststempel 1 juli 1923.



Eveneens in 1923 voerde Rietveld met Vilmos Huszár twee projecten uit, waarbij zijn inbreng concreter was dan bij het Rosenbergproject. Het eerste betrof een muziek/zitkamer in de Haagse woning van de schrijfster Til Brugman, waarin de leunstoel, een hoge stoel en een asymmetrisch laag tafeltje van Rietveld een plaats kregen tegen de achtergrond van Huszár's kleurbeelding 'Ruimte-Kleur-Compositie in Grijs'. De kleuren van de meubels, waaronder het monochroom wit voor de leunstoel, zijn vermoedelijk afgestemd op de grijze vlakken op plafond en wanden. Het ontwerp wordt doorgaans 1924 gedateerd, maar correspondentie met de opdrachtgeefsters Brugman en haar vriendin, zangeres Sienna Masthoff, toont aan dat de kamer al in de zomer van 1923 is uitgevoerd.⁴⁴

In dezelfde periode waren Huszár, Erich Buchholz, Willy Baumeister en El Lissitzky uitgenodigd om voor de Juryfreie Kunstschau Berlin (JKB) een 'Raumlösung' te ontwerpen.⁴⁵ De vier ontwerpen zouden op ware grootte worden uitgevoerd op de tentoonstelling van de JKB die in oktober/november van dat jaar zou plaatsvinden. Door geldgebrek gingen de 1:1 realisaties niet door. Huszár had in een vroeg stadium Rietveld bij het plan betrokken, die het ontwerp en de maquette leverde voor de beschikbare tentoonstellingsruimte van negen bij negen meter.⁴⁶ Huszár ontwierp het concept van kleurvlakken op plafond, vloer en wanden.

Een van de hoeken van de gegeven ruimte was afgeschuind, wat Rietveld aangreep om de tegenoverliggende hoek eveneens af te schuiven, waardoor een spannender entree ontstond. Vervolgens maskeerde hij de gegeven diagonaal met twee haaks op elkaar staande wanden die een naar binnen gerichte hoek vormden. Evenwijdig aan de lengteas van een van de wanden plaatste hij een derde, vrijstaande wand. Rietveld creëerde zo een looproute, waardoor de bezoeker zich tussen de kleurvlakken door kon bewegen, en waardoor deze zelf een onderdeel werd van de ruimte-kleur-compositie.



INTÉRIEUR, 1919



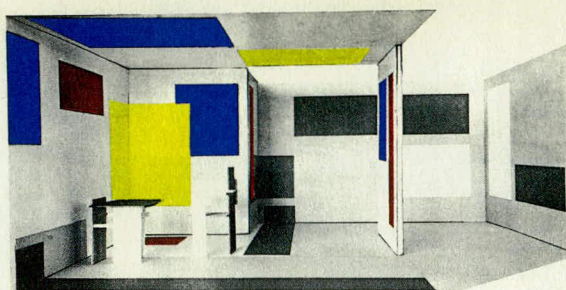
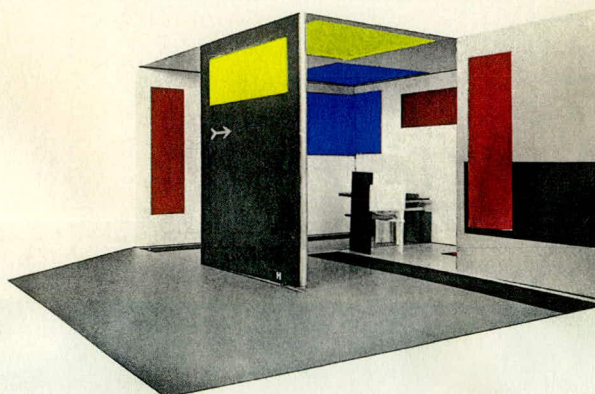
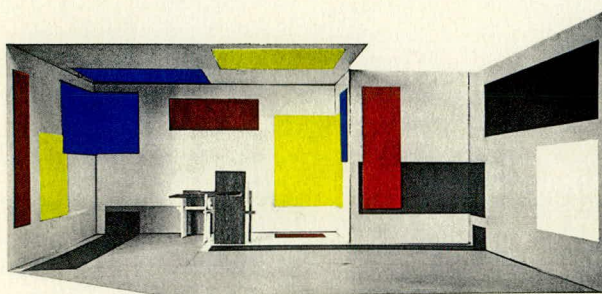
V. Huszár, *Ruimte-Kleur-Compositie in Grijs* met meubels van Rietveld in interieur van Til Brugman en Sienna Masthoff, Den Haag 1923

Th. van Doesburg, *kleuroplossing kamer* in het huis van Bart de Ligt met meubels van Rietveld, Katwijk 1919, *L'Architecture Vivante* 5 (herfst 1925), plaat 12

G.Th. Rietveld en V. Huszár,
*Ruimte-Kleur-Compositie voor een
 tentoonstellingsruimte*, 1923,
L'Architecture Vivante 5 (herfst 1924),
 plaat 10-11

L'ARCHITECTURE VIVANTE
 AUTOMNE 1924

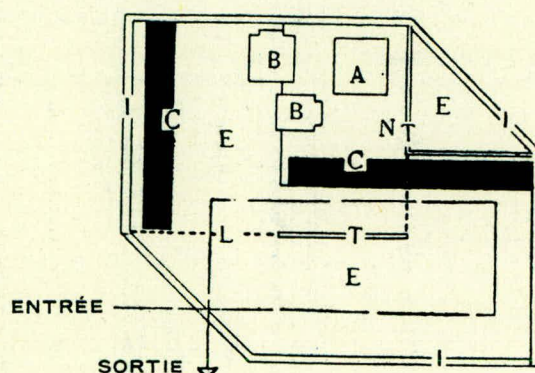
PL. 10-11



MAQUETTE

V. HUSZAR
 INTERIEUR, 1924

Editions Albert Morand
 Copyright 1924



INTÉRIEUR 1924. VUE EN PLAN (V. PL. 10-11)

V. HUSZAR, INV.

- I Murs existants.
- T Cloisons nouvelles.
- L Plafond.
- E Plancher gris.
- A Carré peint rouge sur fond blanc.
- N Plancher blanc.
- C Chemins peints noir.
- B Meubles.
- Eclairage d'en haut.

Huszár was laaiend enthousiast. Zeer goed en verbluffend eenvoudig noemde hij Rietvelds ruimteoplossing. Of Rietveld ook meubels had om te plaatsen? Huszár dacht aan een stoel en tafel en schreef vervolgens: 'Kan ik die dan ook kleuren'.⁴⁷ Rietveld ontwierp twee asymmetrische, sculpturale constructies, opgebouwd uit orthogonaal geplaatste vlakken en lijnen, die inderdaad konden fungeren als tafel en stoel. Hij plaatste schaalmodellen ervan in de maquette. Voor zover bekend is alleen de stoel (de Berlijnse stoel) door Rietveld op ware grootte uitgevoerd. Wie de zwart-wit-grijs kleurstelling ervan bepaalde, is niet met zekerheid te zeggen, maar het zou goed Rietvelds antwoord kunnen zijn op de primair gekleurde vlakken op wanden en plafond.

Na 1923 wordt het rustig rond Rietveld en De Stijl. Er verschijnt nog wel werk van hem in het tijdschrift, maar het contact met Van Doesburg verwaterde, evenals dat met de anderen. Een uitzondering was de relatie met Oud die uitgroeide tot een levenslange, wederzijds respectvolle collegialiteit. Rietveld had bij de meeste andere medewerkers aan De Stijl een positieve indruk achtergelaten. Vooral Van Doesburg was van het begin af aan euforisch over Rietveld en over diens ontwerpen: 'Zijn werk was voor ons allen hier een openbaring' (1919).⁴⁸ ♦

G.Th. Rietveld en V. Huszár, plattegrond van *Ruimte-Kleur-Compositie* voor een tentoonstellingsruimte, 1923, *L'Architecture Vivante* 5 (herfst 1924), 14

⁴⁷ RSA, briefkaart van Huszár aan Rietveld, poststempel 1 juli 1923.

⁴⁸ Georges Vantongerloo – archiv, Haus Bill, Zumikon, copyright: A. Thomas Schmid/pro litteris, brief van Van Doesburg aan Vantongerloo ongedateerd [eind november 1919], met dank aan A. Thomas Schmid.

**Ivan
Nevzgodin**

**Het oosters
perspectief:
de invloed
van Rietveld
in de
Sovjet-Unie**

*The years 1920-25 saw an astonishing expansion of the influence of de Stijl, first in Belgium, then in Germany, France, Eastern Europe and even in Russia where it met the earlier but less practicable abstract traditions of Suprematism and Constructivism.*¹

Vroege contacten

Rietvelds eerste directe betrokkenheid bij het nieuwe bolsjewistische Rusland dateert waarschijnlijk van de tijd kort na zijn kennismaking met De Stijl. Hij ondertekende in 1919 samen met negenenzeventig andere kunstenaars een adres aan het Nederlandse parlement. Als reactie op een postblokkade voor Rusland verzochten zij 'alle beperkende bepalingen, die een vrije internationale postverbinding der kunstenaars in den weg staan, op te heffen'. Ook andere leden van De Stijlgroep tekenden mee, de handtekeningen van J.J.P. Oud en B. van der Leek ontbraken echter.² Rietveld was in 1928 tevens medeoprichter van de Vereniging Nederland-Nieuw Rusland en redacteur voor architectuur van het verwante tijdschrift *Nieuw Rusland*, dat vanaf 1933 *Cultuur der U.d.S.S.R.* ging heten. Ook was hij sinds 1927 lid en secretaris van de afdeling Utrecht van de Filmliga, die veel Russische films vertoonde. De sympathie van Rietveld voor Rusland kwam voort uit een persoonlijk, utopisch streven naar een betere wereld.

Onbewust 'blinde architectuur'

In 1927 zei J.J.P. Oud in zijn lezing 'Van moderne schilderkunst en hedendaagsche techniek tot nieuwe architectuur', die hij hield voor De Rotterdamsche Kring: 'Malewitsj, de Russische schilder camoufleerde den zelfmoord [van de schilderkunst] tot "blinde architectuur", El Lissitzky noemde hem "Proun": overstapstation van schilderkunst naar architectuur. Een definitief overstapbiljet nam – onbewust misschien – bij ons Rietveld, in wiens meubelen en gebouwen aanvankelijk het esthetisch vooropgezette in dezen zin nog op den voorgrond staat, architectonisch zeker niet volkomen te verdedigen, doch veel en belangrijke "Anregung" brengend.'³

Deze visie werd een jaar later ook door Malevich zelf onderstreept: 'met deze wil ik niet zeggen, dat de nieuwe westerse architectuur suprematistisch is, maar ik kan wel zeggen, dat de nieuwe westerse architectuur de weg van de suprematistische architectoniek gekozen heeft. Het typisch voorbeeld daarvan zijn de werken van de nieuwe architectuur van kunstenaar-architecten als Theo van Doesburg, Le Corbusier, Gerrit Thomas Rietveld, Walter Gropius, Arthur Korn en anderen.'⁴ Een opmerkelijk korte opsomming waarin wel twee Nederlanders figureren. De prominente aanwezigheid van Rietvelds werk op de internationale tentoonstelling van 1927 in Moskou was hier misschien deels debet aan.

Er zijn veel overeenkomsten tussen het zoeken naar vernieuwing van De Stijl en de zoektocht van de Russische avant-garde: de werken van Kazimir S. Malevich (1878-1935), zoals de *Bèta-Architekton* (vóór mei 1926), zijn te vergelijken met die van Theo van Doesburg en Cornelis van Eesteren (*Hôtel Particulier*, maquette door Rietveld, 1923), of de trappaal, ruimte-plastische binnenhuisarchitectuur door Robert van 't Hoff (1918) en het *Monument voor Leeuwarden* door Theo van Doesburg (1917-1918) met de *Zèta-Architekton* (vóór april 1927) door Malevich. Tijdgenoten, onder wie Moisei Ginzburg (1892-1946), de theoreticus van het constructivisme

¹ Barr 1952-1953, 10.

² Voor details over deze actie zie G. Harmsen, 'De Stijl en de Russische revolutie', in: Friedman 1982, 45-49.

³ *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23 december 1927, ochtendblad.

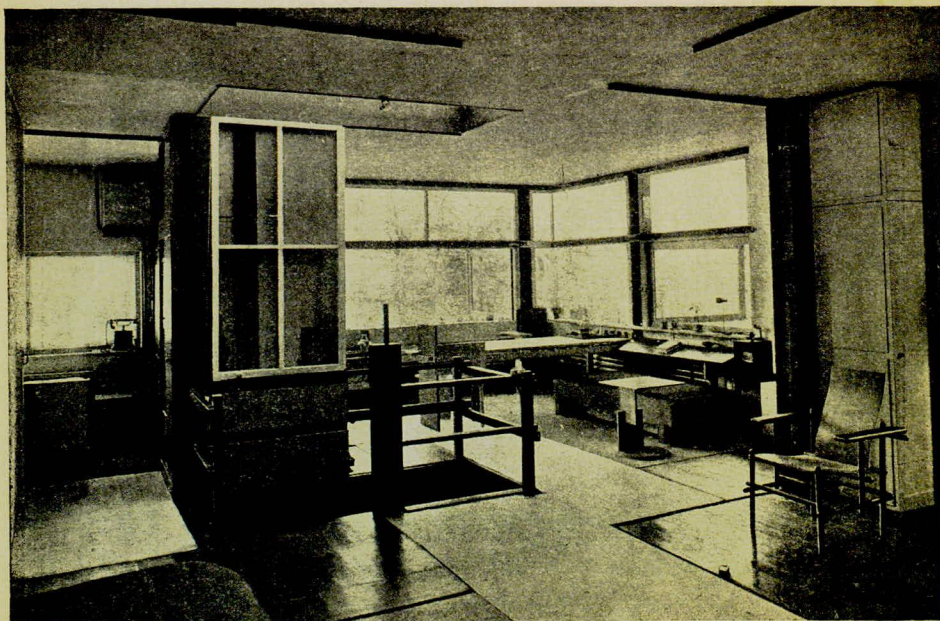
⁴ Malevich 1928, 122.

Richard

СТРОИТЕЛЬНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

№ 12 Д Е К А Б Р Ъ 1 9 2 6

ОБЪЕДИНЕННАЯ ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОПРОСАМ
СТРОИТЕЛЬСТВА И ПРОИЗВОДСТВА
СТРОИТЕЛЬНЫХ
МАТЕРИАЛОВ
ОСНОВАН СТРОИТЕЛЯМИ ВСНХ СССР
В 1 9 2 3 Г О Д У



См. стр. 879.

ИЗДАНИЕ СТРОИТЕЛЯ ВСНХ СССР
В ИЗДАНИИ УЧАСТВУЮТ
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПУТЕЙ СООБЩЕНИИ, МОССТРОЙ, ВОЛОКАНАЛ, НКТРУД (Комитет Содействия Раб. Жил. Строительству), ВОЕННО-СТРОИТЕЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ РККА, СТАНДАРТСТРОЙ, ИНДУСТРОЙ (Харьков) и ЦК ВССР.

Stroitel'naja promyshlennost'
(Het bouwbedrijf) (december 1926)



Stroitel'stvo Moskvy (Bouw van Moskou)
met het ontwerp van de kast door
B.A. Sokolov
(atelier van El Lissitzky) (1929)



Mart Stam, Gerrit Rietveld en El Lissitzky
bij het Schröderhuis, 1926
RSA, Utrecht

⁵ Gan 1922, 67-69.

⁶ 'De mislukte internationale van
beeldende kunstenaars te Dusseldorf', *Het
Vaderland* 10 juni 1922, avondblad B, 3.

⁷ Lissitzky, 1926, 12, 879.

⁸ Lissitzky-Küppers 1967, 74.

in de Russische architectuur, en Van Doesburg zelf, waren zich bewust van deze geestverwantschap. Al in 1922 legde Alekseï M. Gan (1893-1942) in het eerste en bekendste Russische boek over het constructivisme verband met De Stijlbeweging, die zelfs 'het constructivisme in het Westen' werd genoemd.⁵

Een vergelijking van de *Ruimte-Kleur-Compositie* (1923) voor de 'Juryfreie Kunstschau' in Berlijn (1923) van Vilmos Huszár (1884-1960) en Rietveld, met de *Prounen-Raum für die Große Berliner Kunstausstellung* (19 mei-17 september 1923) van Lissitzky, toont duidelijk aan dat ook Rietveld zich liet meesleuren in deze golf van wederzijdse beïnvloeding. Waarschijnlijk ontmoette Lissitzky Huszár eerder dan Rietveld. Lissitzky had ook Van Doesburg eerder dan Rietveld leren kennen en zelfs een gezamenlijke, heftige protestactie met hem ondernomen.⁶ Lissitzky was in Nederland voor de beroemde 'Eerste Russische Kunsttentoonstelling' in het Stedelijk Museum in Amsterdam (29 april-28 mei 1923), maar het is onbekend of Rietveld deze openbaring van de nieuwe Russische kunst heeft bezocht.

Het huis als manifest

De foto uit 1926 van Mart Stam met Lissitzky op de stoep van het Schröderhuis met Rietveld daarachter in het huis heeft iets bijzonders. Hier staan de vertegenwoordigers van het Nieuwe Bouwen, De Stijl, het Russische constructivisme en suprematisme als drie-eenheid bij elkaar. Bij Lissitzky en Rietveld was de bewondering duidelijk wederzijds: Lissitzky publiceerde in 1926 werken van Rietveld in Rusland, in het tijdschrift *Stroitel'naja promyshlennost'* (Het bouwbedrijf) en Rietveld en Oud deden dat met werken van Lissitzky in Nederland in *i10*.

Lissitzky schreef: 'Het huis is een huis van twee verdiepingen, het gebruikelijke type woonhuis in Nederland, maar dan in revolutionaire vorm. De hele bovenverdieping is een grote ruimte, waarin de meubels, behalve de stoelen, vast zijn ingebouwd: de kasten, divanbedden en tafels zijn neergezet als huizen in een stad, zodat er als het ware straten en pleinen overblijven waarover men zich kan bewegen.'⁷ Later herinnerde de weduwe van Lissitzky zich: 'We hadden ook het voorrecht, in Utrecht te gast te zijn in een huis dat was ontworpen en ingericht door Gerrit Thomas Rietveld. Rietvelds meubels en vaste interieurelementen waren prachtig geproportioneerd en afgewerkt. Er was een grote woonruimte met reusachtige ramen rondom, met een muziek- en studiehoek voor kinderen, een eet-gedeelte en een bibliotheek. 's Avonds veranderde de indeling: met behulp van schuifwanden die uit de muur werden getrokken ontstonden er aparte slaapkamers. Rietveld, aanvankelijk timmerman, later meubelmaker, was een meester in zijn vak, die wij zeer bewonderden om zijn eenvoud en bescheidenheid. Lissitzky kon schetsen maken van tal van intrigerende oplossingen die hem goed van pas kwamen toen hij docent was aan de Vkhutemas en waarover hij later heeft geschreven in een artikel over eigentijdse meubels.'⁸

In 1926 had Lissitzky ook het interieur van het huis van de arts Reinder Johan Harrenstein (1888-1971) in Amsterdam gezien. Harrenstein was getrouwd met An Schröder, zus van Truus Schröder-Schröder. Zijn huis aan de Weteringschans werd door pro-Russische intellectuelen en kunstenaars

als ontmoetingsplaats gebruikt. Naderhand publiceerde Lissitzky in zijn artikel 'De wooncultuur' een foto van de slaapkamer van de Harrensteins in Amsterdam en van twee lampen van Rietveld. De transformatie van de ruimte met schuifwanden werd een van de architectonische middelen die Lissitzky later in zijn tentoonstellingsontwerpen ging gebruiken.

Na zijn terugkomst gaf Lissitzky les aan de Faculteit voor Hout- en Metaalverwerking van het VKhUTEIN (Hoge Kunsttechnische Instituut) te Moskou. Hij probeerde daar de eerste sovjetopleiding interieurarchitectuur te introduceren. Hij gaf studenten opdracht om meubels te ontwerpen voor de massawoningbouw. Een van de studieopdrachten was om een kleine kamer voor twee personen in te richten. Lissitzky was voorstander van ingebouwde meubelen. In de werken van zijn studenten vinden wij dan ook duidelijke invloeden van Rietvelds experimenten. Een goed voorbeeld daarvan is het ontwerp van student Boris A. Sokolov (1906-?) van een kast die zowel vanuit de keuken als vanuit de eetkamer kon worden gebruikt.⁹

Een sovjetvariant van Rietveld in prefabbeton

Rietveld wordt in Rusland soms tot de grootste architecten gerekend en soms alleen in de marge of zelfs helemaal niet genoemd. Met die contrasterende benadering staat hij apart van andere Nederlandse architecten van de avant-garde. Maakten Rietvelds artistieke vindingrijkheid en zijn streven naar het experiment het moeilijk hem na te doen en hem daarom minder populair? Imiteren van Rietveld leidde meer dan eens tot duidelijke banaliteiten. Het is merkwaardig dat in 1928 een van de eerste architectonische imitaties van Rietveld in de Sovjet-Unie gepresenteerd werd door het tijdschrift van de constructivisten *SA (Sovremennaja Arkhitektoera)* [Moderne architectuur], en in het bekendste Franse tijdschrift *L'Architecture Vivante*.¹⁰

Mikola (Nikolaj) V. Kholostenko (1902-1978), een van de actiefste leden van de Oekraïense afdeling van de Objedinienie Sovremennykh Arkhitektov (Vereniging van Moderne Architecten [OSA]) en student van het KHI (Kiev Kunstinstituut), maakte in 1927 het ontwerp voor een agitprop-paviljoen voor de arbeidersnederzettingen van een industriegebied.¹¹ Hij koos glas en platen van isolerend beton als materialen voor zijn gebouw. Op de begane grond ontwierp hij een garderobe, een werkkamer (kabinet) en het appartement voor de directeur van het agitatiepaviljoen. Op de verdieping waren een leeskamer, een leeszaal en een bibliotheek. De werkkamer en de leeszaal waren van balkonterrassen voorzien. Het dak van de leeszaal werd ook als terras gebruikt. Kholostenko: 'De basis van de architectonische compositie zowel van de plattegronden als van de gevels, ligt in de karakteristieke bijzonderheden van de constructie van het materiaal (betonplaten).'¹² Het is duidelijk een minder realistische materiaalkeuze dan die van Rietveld. Uit de plattegronden van dit gebouwtje blijkt dat Kholostenko de principes van Rietveld niet goed had begrepen. Het ging voor Kholostenko niet over de ruimte en ruimtelijke transformaties, wat voor een agitatiepaviljoen wel een voor de hand liggend thema zou zijn geweest. In vergelijking met Rietveld is de plattegrond te lomp. Veel meer aandacht besteedde student Kholostenko aan de gevels; het ging toch om de propaganda.¹³

⁹ Lobov 1929, 9.

¹⁰ Kholostenko 1928 (a), 62.

¹¹ Zie Kholostenko 1928 (b), 34. Het Duitse bijschrift luidt: 'Agitations- und Propaganda Pavillon', in het Frans neutraler: 'Centre intellectuel ouvrier'.

¹² Kholostenko 1928 (a), 62.

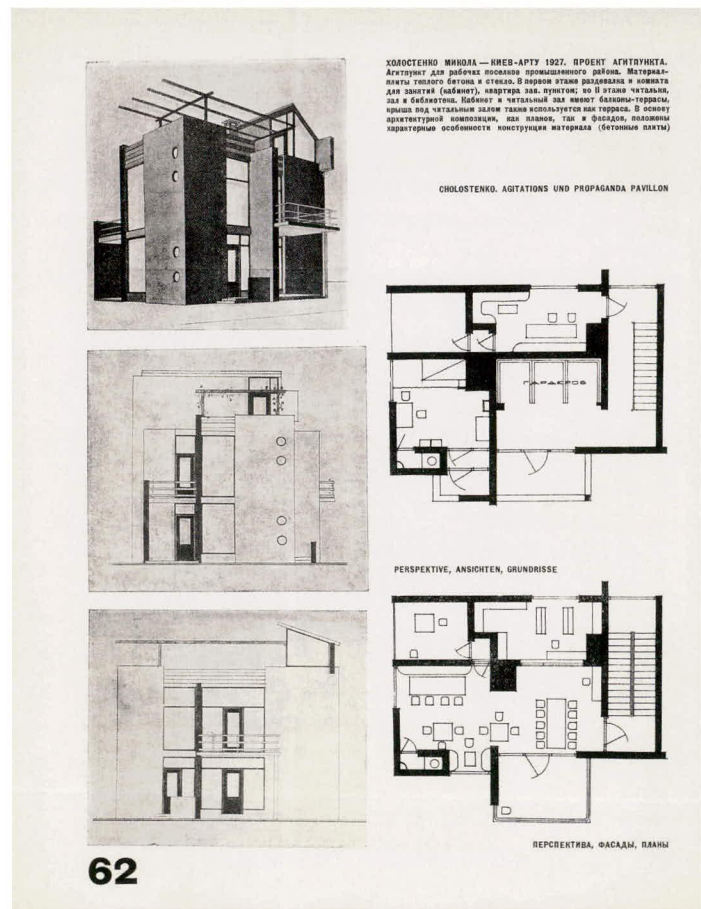
¹³ Kholostenko's verdere leven was minder opwindend. Na zijn afstuderen in 1929 bouwde deze nu vrijwel vergeten Oekraïense architect een paar gebouwen in Kiev; na de Tweede Wereldoorlog was hij actief betrokken bij de monumentenzorg.



SA 2 (1928)

SA 2 (1928), 62

M.V. Kholostenko, ontwerp voor een
agitatiepunt voor de arbeidersnederzet-
tingen van een industrieel district, 1927



Rietveld en het sovjetbeeld van de woning van de toekomst

Rietveld had het idealistische idee om gestandaardiseerde, genormaliseerde middenstandswoningen als eigentijds type te ontwerpen. Zijn poging samen met Truus Schröder om een enquête naar nieuwe woonwensen in *i10* te plaatsen mislukte uiteindelijk.¹⁴ In 1927 lukte het de Russische constructivisten van OSA wel een enquête en zelfs de resultaten van een prijsvraag voor een nieuw type arbeiderswoning te publiceren in hun tijdschrift SA.¹⁵

Rietvelds experimenten met meubels, flexibiliteit en ruimtelijke verandering trokken waarschijnlijk de aandacht van de beroemde Aleksandr M. Rodtsjenko (1891-1956). Hij maakte in 1927 het decor voor de film *Albidum* van cineast Leonid L. Obolenskij (1902-1991). Hiervoor ontwierp hij rationele kantoormeubelen: een tafel en een stoel. Ze lijken opvallend op het werk van Rietveld, hoewel Rodtsjenko in zijn eigen kunstwerken ongetwijfeld volmaakt origineel was. In 1927-1928 maakte filmregisseur Grigorij P. Shirokov (1901-1976) de populair-wetenschappelijke film *Kak ty zjivesch?* (Hoe woon je?), waarvoor Gleb I. Glusjenko (1901-1967) een voorbeeldige arbeiderswoning van de toekomst ontwierp. Het was een compact appartement bestaande uit één open ruimte met schuifwanden en ingebouwde meubels. Het beeld van deze sovjetarbeiderswoning van de toekomst straalde Rietvelds uitgangspunten uit. In het artikel 'De rationalisatie van woningen' in het tijdschrift *Communaal werk* gebruikte L. Vygodskij het Schröderhuis als voorbeeld voor de ruimtelijke transformatie voor de nieuwe sovjetwoningen.¹⁶ In de meubelontwerpen van 1931 door de Leningradse IZORAM zijn eveneens duidelijke invloeden van Rietveld te bespeuren.¹⁷

Nederlands-Russische tentoonstellingen

Een ander aspect van Rietvelds relatie met Rusland waren de internationale tentoonstellingen. Van juni tot augustus 1927 was hij de belangrijkste buitenlandse deelnemer aan de beroemde tentoonstelling van moderne architectuur in Moskou. De constructivistenvereniging OSA was de initiator van deze tentoonstelling. Behalve de foto's van het Schröderhuis stuurde Rietveld foto's in van de verbouwing van de lederwinkel E. Wessels en Zoon, Oude Kerkhof 15 in Utrecht, van de dubbele woning Lommen, Klein Persijnlaan 39 in Wassenaar en van het interieur van het huis van de Harrensteins in Amsterdam.

In 1929 raakte Rietveld betrokken bij de organisatie van de tentoonstelling 'Grafiek en boekkunst uit de Sovjet-Unie' in het Stedelijk Museum te Amsterdam.¹⁸ Een jaar later was hij de enige Nederlandse architect op de internationale tentoonstelling 'Socialistische Kunst Heden' in hetzelfde museum (8 november-8 december 1930), georganiseerd door de in 1927 opgerichte Socialistische Kunstenaarskring (SKK). De Vereniging Nederland-Nieuw Rusland haalde met bemiddeling van de WOKS (de 'Al-Russische vereniging voor de kulturele betrekkingen met het buitenland') voor deze tentoonstelling veel interessant materiaal uit de Sovjet-Unie.¹⁹ Later, in 1932, was Rietveld samen met Peter Alma en Hildo Krop lid van het comité van de reizende tentoonstelling van 'De hedendaagse Nederlandse kunst' in Moskou, Leningrad (Hermitage) en Charkov. De organisatie van de tentoonstelling in Nederland werd vanuit Moskou gefinancierd.



792—794. Г. Глускин. Оборудование однокомнатной квартиры в научно-популярном кинофильме «Как ты живешь?» (режиссер Г. Широкос, 1927—1928). Кухня, рабочая и обеденная зоны жилой комнаты.

G.I. Glusjenko, ontwerp van een voorbeeldige arbeiderswoning van de toekomst, 1927-1928
Pionery sovetskogo dizaina, Moskou 1995, 256

¹⁴ Zie daarover de bijdrage van Dolf Broekhuizen in deze publicatie.

¹⁵ SA, *Sovremennaja Arkhitektoera* (Moderne Architectuur) (1927) 1, 21-26; (1927) 4-5, 142-147.

¹⁶ Vygodskij 1929, 94-98: 96. De plattegrond van de eerste verdieping van het Schröderhuis die hier is afgebeeld, is overgenomen uit Lissitzky 1926, 877-881: 879.

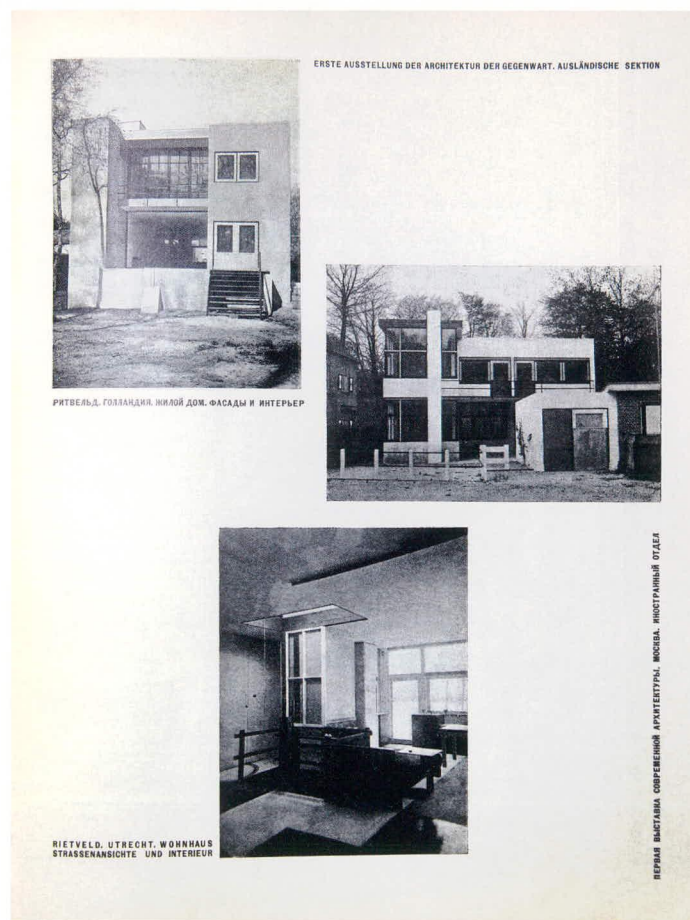
¹⁷ IZORAM, *Izobrazitel'noe iskoestvo rabotsjej molodezji* (De beeldende kunst van de arbeidersjeugd).

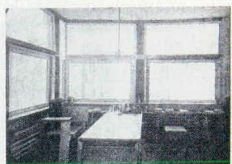
¹⁸ Voor de catalogus zie *Grafiek en boekkunst uit de Sovjet-Unie: tentoonstelling Stedelijk Museum Amsterdam*, 21.4-13.5.29, Amsterdam 1929.

¹⁹ Het sovjetdeel van de tentoonstelling: 383-386 Beeldende kunst van de arbeidersjeugd IZORAM; 387-404 Montage, plakaten; 405-410 Architectuurmontage met 'gegevens over nieuwe gebouwen en socialistische steden'; 411-417 Film.



SA 3 (1927), omslag, 89, 91, 93
met werken van Rietveld tentoongesteld
in Moskou in 1927





РИТВЕЛД, ГОЛАНДИЯ. ЖИЛЫЙ ДОМ. ИНТЕРЬЕРЫ
RIETVELD. (UTRECHT) WOHNGHAUS. INTERIEURE



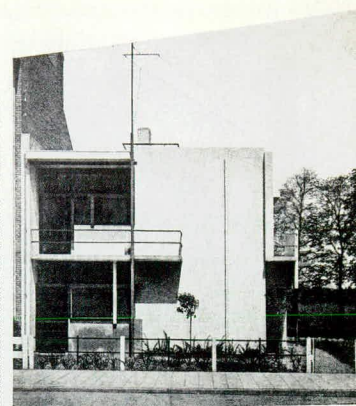
ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА С.А. МОСКВА. ИНОСТРАННЫЙ ОТДЕЛ



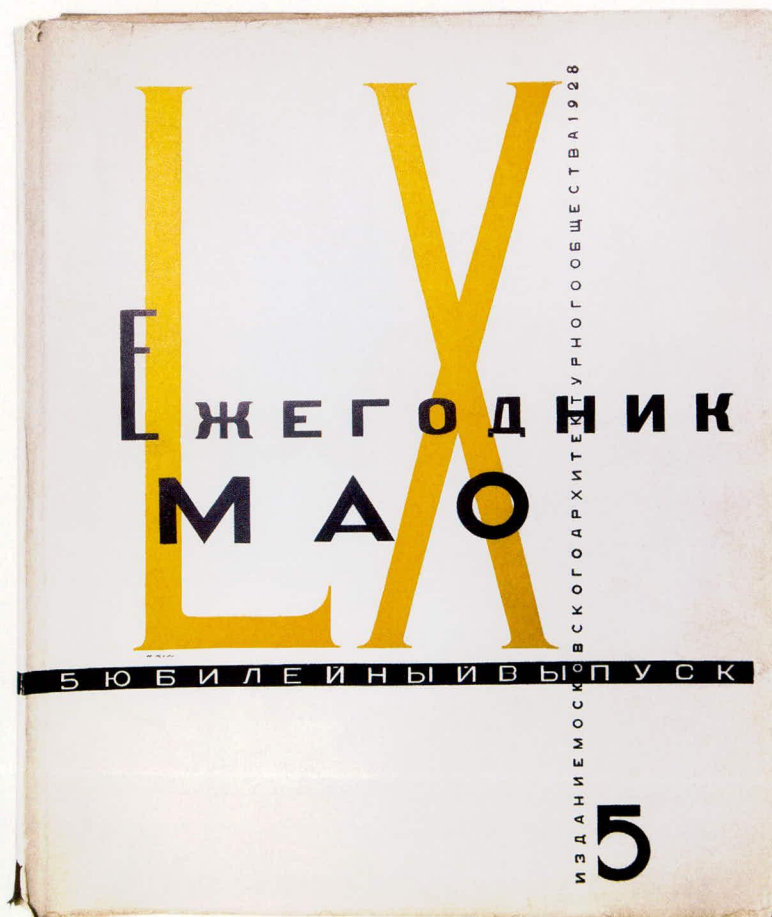
ERSTE AUSSTELLUNG DER ARCHITEKTUR DER GEGENWART. AUSLÄNDISCHE SEKTION

СПРАВА: РИТВЕЛД (ГОЛАНДИЯ, УТРЕХТ),
ЖИЛЫЙ ДОМ. RIETVELD (UTRECHT). WOHNGHAUS.
СНІЗУ: РИТВЕЛД, МАГАЗИН В УТРЕХТЕ. RIET-
VELD. LEDEKLAGEN IN UTRECHT

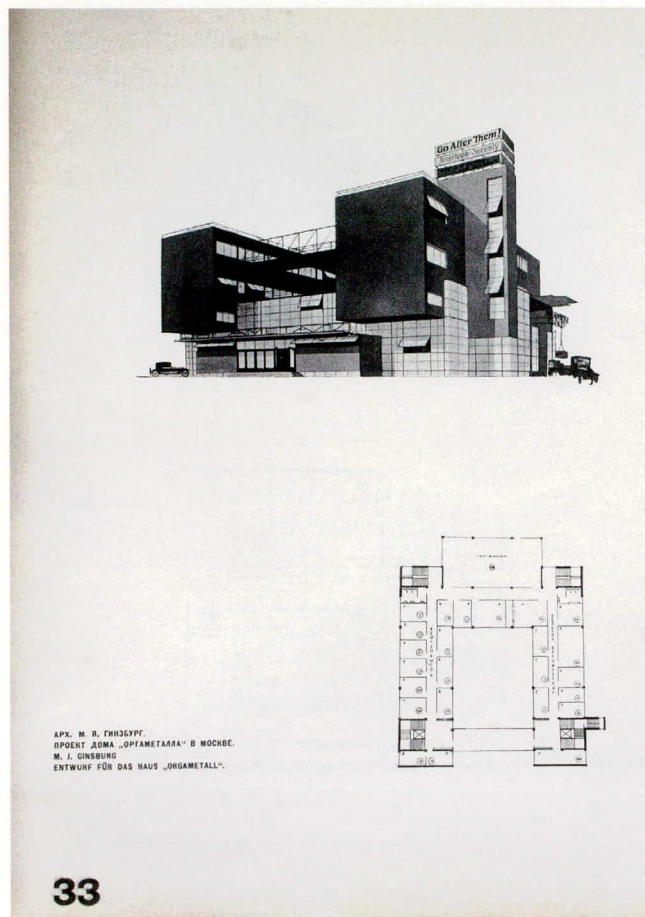
ERSTE AUSSTELLUNG DER ARCHITEKTUR DER GEGENWART. AUSLÄNDISCHE SEKTION



ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ. МОСКВА. ИНОСТРАННЫЙ ОТДЕЛ



Het jaarboek van de Moskouse
architectuurvereniging (jubileumnummer
1928) 5, omslag en 33
M. Ginzburg, prijsvraagontwerp voor het
gebouw voor Orgametall in Moskou,
1926-1927 (33)



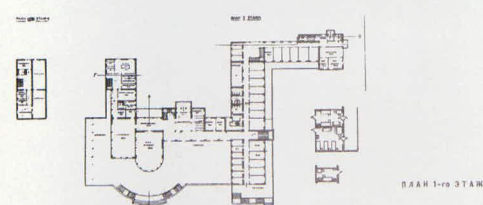
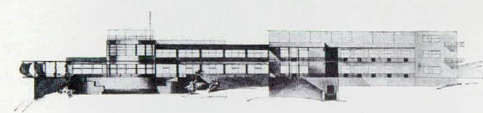


ГРАНД, ИЖН. Б. М. ВЕЛИКОВСКИЙ.
ДОМ ГОСТОРГА В МОСКВЕ.



В. М. ВЕЛИКОВСКИЙ.
HAUS DES "GOSTORG" IN MOSKAU.

24



АРХ. В. К. ЗАПОРОЖЕЦ. САНАТОРИЙ НА 100 ЧЕЛ. В Г. ГОРЬ. 1927.
I. K. ZAPOROZHETZ. SANATORIUM IN SOTSCHI.

ПЛАН 1-го ЭТАЖА.

46

Het jaarboek van de Moskouse
architectuurvereniging (jubileumnummer
1928) 5, 24 en 46
B.M. Welikovskij, het gebouw van de
Gostorg te Moskou, 1925-1927 (24) en I.K.
Zaporozjets, ontwerp voor een sanatorium
te Sotsji, 1927 (46), geselecteerd door
Rietveld voor zijn artikel in *Nieuw Rusland*

²⁰ Zie daarover de bijdrage van Dolf Broekhuizen in deze publicatie.

²¹ Rietveld 1929, 10-11.

²² Steinmann 1979, 113, in 1933 werd voor een tocht met de *Patris II* van Marseille naar Athene gekozen.

²³ Bless 1982, 150.

Rietveld als architectuurredacteur van *Nieuw Rusland*

Naast zijn bezigheden met tentoonstellingen was Rietveld architectuurredacteur van het tijdschrift *Nieuw Rusland*, later *Cultuur der U.d.S.S.R.* geheten, uitgegeven door de Vereniging Nederland-Nieuw Rusland, later het Genootschap Nederland-U.d.S.S.R. Hoe nauw Rietveld betrokken was bij de redactie van het tijdschrift is onduidelijk. In een paar nummers kreeg hij zelfs het verkeerde initiaal: 'C. Rietveld'. Zelf heeft hij in het tijdschrift één artikel geschreven, maar hij publiceerde voor de Tweede Wereldoorlog dan ook niet veel.²⁰ Rietveld recenseerde in 1929 het jubileumnummer van de Moskouse architectuurvereniging. Hij karakteriseerde nieuwe sovjetwerken als 'zakelijke architectuur, niet speciaal Russisch' en was vooral kritisch: 'In Rusland (...) voert [men] het nieuwe enthousiast door; welk architectuurtijdschrift men ook in handen krijgt, overal is getracht de zakelijke oplossing te geven. In dit enthousiasme schijnt echter een zekere mode niet uitgesloten: betonvloeren op pijlers, ronde eindingen, afgewisseld door eenheidsmethoden, beton, ijzer en glas. Het clichéachtige, dat men in bijna al de reproducties vindt, lijkt me op zichzelf niet verkeerd; maar dat men meer vervuld schijnt van de bouwmaterialen en de technisch uitziende constructies, dan van de ruimten, die men bestemming geven moest, is, hoe bouwtechnisch dit ook zijn kan, architectonisch onjuist. 't Is misschien hierom, dat deze architectuur niet tegenstaande dit enthousiasme drukkend en weinig levend aandoet.'²¹

Rietveld gaf Ben Merkelbach (1901-1961), een van de oprichters van de architectenvereniging de 8, regelmatig de gelegenheid om een artikel in het tijdschrift te publiceren. Dat Rietveld goed op de hoogte bleef van het sovjet-architectuurleven blijkt uit artikelen die in het tijdschrift verschenen, zoals een artikel door Aleksej N. Tolstoj (1883-1945) dat in het Nederlands werd vertaald. In dit artikel legde Tolstoj het fundament voor de entree van het sociaal-realisme in de sovjetarchitectuur.

Het verdachte genootschap

Opmerkelijk is dat Rietveld in de jaren dertig, de donkerste periode van het stalinisme, lid bleef van het Genootschap Nederland-U.d.S.S.R. De ontwikkeling van de sovjetarchitectuur werd steeds meer van hogerhand in een andere richting gestuurd. Dit leidde tot neoclassicistische extravagantie, wat toch weinig sympathie bij Rietveld zal hebben gewekt. Ook besloot het CIAM geen congres in Moskou te organiseren, omdat steeds duidelijker werd dat moderne architecten niet meer welkom waren.²² Een abonnement op het tijdschrift *Cultuur der U.d.S.S.R.* en lidmaatschap van het genootschap werden in Nederland steeds verdacht. Eerst werd het tijdschrift in de Nederlandse kazernes verboden en uiteindelijk vond de Nederlandse overheid leden van het genootschap per definitie politiek verdacht. Misschien is Rietvelds betrokkenheid bij dit pro-Sovjet-Russische genootschap in 1956 de aanleiding geweest voor de weigering van de overheid van de Verenigde Staten een inreisvisum aan Rietveld te verstrekken.²³

Toenemende kritiek

In de Sovjet-Unie werd steeds vaker kritisch op Rietvelds werk gereageerd. De invloedrijkste kunst- en architectuurcriticus Ivan (János) L. Mácza (1893-1974) schreef in 1929: 'de suprematistische oppervlakken, "geconstrueerd"

van ijzerbetonplaten door Le Corbusier en Rietveld, hebben alléén bestaansrecht in hun esthetische principes, niet in de ruimte, noch in het materiaal.²⁴ Mácza vergiste zich in de bouwmaterialen van Rietveld; misschien baseerde hij zich op Walter Gropius, die de Rietveld-Schröder-creatie benoemde als 'Wohnhaus in Utrecht, Beton, Eisen, Glas'.²⁵ In 1932 kreeg het Schröderhuis wel een plaats in Moisei Ginzburgs boek *De woning*.²⁶

Naast de grote stroom tijdschriften (buitenlandse en sovjet met artikelen over het Westen) is de bundel *Arkhitectoera sovremennogo Zapada* (De architectuur van het hedendaagse Westen), waarover David E. Arkin (1899-1957) de hoofdredactie voerde en dat in 1932 in Moskou verscheen, een goed voorbeeld van hoezeer sovjetarchitecten van de westerse ontwikkelingen op de hoogte waren. In dit boek werden teksten gepubliceerd van Le Corbusier, Bruno Taut, J.J.P. Oud, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, László Moholy-Nagy, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra en Ernst May. Het werk van Rietveld kwam er niet in voor. Ginzburg had als praktiserend architect misschien meer waardering voor Rietvelds experimenten dan architectuurcriticus Arkin, die Rietveld toen al als passé zag.

De sympathisant uit de constructivistische hoek

Sovjetarchitectuurhistoricus Andrej V. Ikonnikov (1926-2001) was in 1982 van oordeel dat 'de dogmatische doctrines van De Stijlgroep in zichzelf niet vruchtbaar waren. Dit is bevestigd door de beperkte creatieve resultaten, bereikt door een architectuur, die op orthodoxe wijze de principes van de Stijl volgde.'²⁷ Deze mening staat haaks op die van architectuurhistorica Nadezjda L. Krashennnikova (1892-1985). Zij was bijna een halve eeuw een enthousiaste ambassadeur van de Nederlandse en Belgische architectuur in de Sovjet-Unie. Vrijwel in haar eentje schiep zij het beeld van de Nederlandse architectuur in Rusland. Krashennnikova was niet alleen een persoonlijkheid op het gebied van de Russische architectuur van de twintigste eeuw, maar ook de auteur van het enige overzicht in boekvorm van de Nederlandse architectuur van de twintigste eeuw in het Russisch.²⁸ Rietveld wordt in deze publicatie als belangrijkste meester gezien. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Krashennnikova in de zomer van 1961 bij Rietveld op bezoek ging om hem een paar onduidelijke punten uit de geschiedenis van de beginjaren van De Stijl te laten toelichten. Hij gaf haar daarbij een rondleiding door het Schröderhuis. Ook liet Rietveld haar zijn andere werken zien; foto's daarvan werden na zijn overlijden nog door Truus Schröder naar Moskou verstuurd. ♦

²⁴ *Iskusstvo epokhi zrelogo kapitalizma na Zapade* (De kunst van de epoche van het volwassen kapitalisme in het Westen), Moskou (Uitgeverij van de Communistische Academie) 1929, 215.

²⁵ Gropius 1925, 76-77.

²⁶ Het boek werd twee jaar later uitgegeven. Zie Ginzburg 1934.

²⁷ Ikonnikov 1982, 64.

²⁸ Krashennnikova 1971. Nadezjda Krashennnikova was zelf lid van de groep van Moskouse constructivisten (OSA) en is zonder twijfel een apart boek waard. Zij werd in Nederland geholpen door twee bouwkundedocenten van de TH Delft, Max Risselada en Gerrit Oorthuys. Haar reis-impressies hebben de plaats van Rietveld in de Russische versie van de architectuur-geschiedenis bepaald.

**Ida
van Zijl**

**De Stijl
als stijl**



G.Th. Rietveld, zomerhuis Verrijn Stuart,
Sectie F nr. 1701, Breukelen St. Pieters,
1940-1941
RSA, Utrecht

¹ Voordracht gehouden door architect
G. Rietveld op 20 februari 1959 te Delft,
RSA, GR 81.

² I. van Zijl, 'De Mondial in Rietvelds
oeuvre', in: Venneman en De Kroon 2006,
40-45.

Rietvelds werk in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog

'20 jaar geleden, zou ik niet over "de Stijl" gesproken hebben, deze was toen totaal vergeten (...)', hield Rietveld op 20 februari 1959 zijn Delftse gehoor voor.¹ Ook voor Rietveld zelf leek De Stijl verleden tijd. Hij had zich in de loop der jaren een steeds lossere omgang met materialen en vormen eigen gemaakt en ontwierp in de jaren veertig gebouwen en meubelen die uiterlijk weinig overeenkomsten vertoonden met zijn Stijlmeubelen of met het Nieuwe Bouwen. In de eerste vijf jaar na de Tweede Wereldoorlog was de diversiteit in zijn meubelontwerpen groot, en van een herkenbare stijl was nauwelijks sprake. Allerlei invloeden, zoals de schaarste aan materialen, nieuwe productiemogelijkheden en buitenlandse voorbeelden, zullen hebben meegespeeld. Het ontwerp van zijn Deense stoel lijkt beïnvloed door de stoel van gebogen hout ontworpen door de Amerikaanse Charles (1907-1978) en Ray Eames (1912-1988). Dezelfde ontwerpers en hun landgenoot Henry Bertoina (1915-1978) hebben Rietveld misschien op het idee gebracht een stoel van staaldraad te ontwerpen. De enige stoel van rotan die hij maakte, ontstond ook in deze periode. Daarnaast zijn er nog vele schetsen van modellen voor industriële productie die niet verderkwamen dan de tekentafel.²

Het zomerhuis Verrijn Stuart aan de Loosdrechtse Plassen (1940-1941) en het Mgr. Verrietinstituut op Curaçao (1949-1952) laten eveneens een voor velen onbekende Rietveld zien. Dit duidt erop dat zijn architectonische werk waarschijnlijk dezelfde diversiteit zou hebben vertoond wanneer hij meer had kunnen bouwen. Maar na de Tweede Wereldoorlog kwam Rietveld moeilijk aan de slag. Daarvoor zijn verschillende oorzaken aan te wijzen. In de eerste plaats waren alle inspanningen gericht op de wederopbouw en de leniging van de enorme woningnood, terwijl Rietveld zich voor de oorlog juist in de volkswoningbouw geen sterke positie had verworven, ondanks zijn voorkeur voor deze bouwopgave en zijn soms briljante ideeën op dit terrein. Een ander obstakel was zijn politieke gezindheid. Al vrij snel

Ch. en R. Eames, stoel van gebogen hout,
1945-1946
berken multiplex,
67,5 x 55,5 x 61 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

G.Th. Rietveld, Deense stoel, ca. 1948-1950
multiplex, 61,5 x 61,5 x 59 cm
CMU, Utrecht



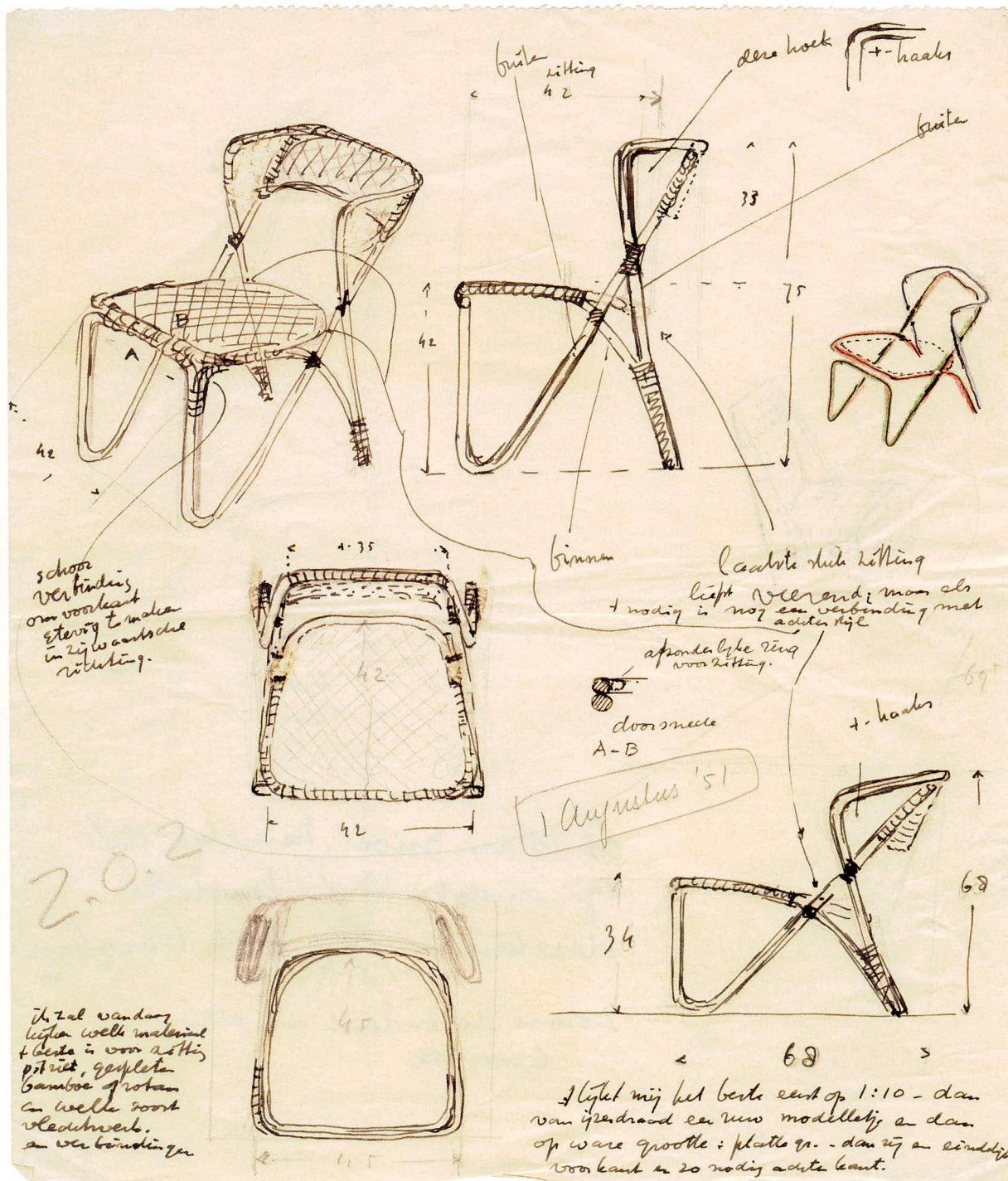


H. Bertoia, stoel van draadstaal, 1952
metaal met een laagje vinyl, kussen met
hoes van synthetische stof,
57,5 x 85,5 x 71 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

G.Th. Rietveld, stoel van draadstaal,
1950
metaal draad, 86 x 40 x 41 cm
CMU, Utrecht







G.Th. Rietveld, schetsontwerpen voor
 rotanstoelen, ca. 1935-1940
 inkt op papier, 26 x 21 cm
 NAI, Rotterdam

na de oorlog ontwikkelde zich in Nederland een anticommunistische houding, waarvan de overheid soms officieus, soms ook officieel blijk gaf. Waarschijnlijk zagen velen Rietveld als een fellowtraveller door zijn vooroorlogse betrokkenheid bij de Vereniging Nederland-Nieuw Rusland en werd hij daarom aan het eind van de jaren veertig gepasseerd voor het directoraat van het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (de latere Rietveld Academie).³ Ook kreeg hij geen grote projecten; het bleef voornamelijk bij opdrachten voor tentoonstellingen en standbouw en enkele huizen voor particuliere opdrachtgevers.⁴ Dat veranderde toen na 1951 de populariteit van De Stijl toenam en het nationale karakter van deze avant-gardebeweging steeds meer nadruk kreeg.⁵ Rietveld werd als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van deze stroming gezien en had bovendien, in tegenstelling tot Oud, De Stijl niet de rug toegekeerd.

The making of De Stijl

De Stijltentoonstellingen in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1951 en in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York in 1952 waren geen Nederlands initiatief, maar vonden plaats op uitdrukkelijk verzoek van de Amerikaanse museumstaf. Dat verzoek was geen toeval, maar een uitvloeisel van een opmerkelijke ontwikkeling in de voorgaande decennia.⁶ New York werd het brandpunt van de ontwikkelingen in de beeldende kunst en nam de rol over van het vooroorlogse Parijs. De Amerikaanse abstracte kunst werd gezien als de ware erfgenaam van de vooroorlogse avant-garde, waarbij de bijdrage van Oost-Europa en de internationale communistische beweging naar de achtergrond verdween. De avant-garde was vanuit dat perspectief onlosmakelijk verbonden met het Vrije Westen. In de jaren dertig en veertig vormde nazi-Duitsland de grote bedreiging, maar in de Koude Oorlog nam Rusland deze positie over. In de disciplines architectuur en in de vormgeving vond een vergelijkbaar proces plaats. Het door de linkse avant-garde zo hartstochtelijk beleden geloof in industriële productie voor het welzijn van de massa bleek een extra wapen, omdat dit ideaal werd gerealiseerd in de kapitalistische economie van het Vrije Westen.⁷

Rietveld lijkt zich niet bewust te zijn geweest van deze 'battle for the hearts', die op vele fronten een ideologische heroriëntatie van Europese kunstenaars en intellectuelen veroorzaakte.⁸ In 1947 en 1949 bezocht hij de Verenigde Staten en raakte, zoals zo veel Europeanen, diep onder de indruk van de materiële verworvenheden en de Amerikaanse manier van leven en denken.⁹ Op 5 mei 1947 schreef hij vanuit Holland (Michigan) aan Truus Schröder: 'lieve Truus (...) ik schreef je nog heelemaal niet over het boek dat ik kocht en lees elk oogenblik dat ik over heb – t is een roman over de nieuwe architectuur – kostelijk geschreven – (...) t neemt me in beslag, omdat ik allerlei uit ons eigen streven er in terug vind of er mee vergelijk (...) ik moet op tijd terug naar New York, waar ik een afspraak heb met de dir. van Mus. o Mod Arts – want dat is veel belangrijker dan dit werk (...). Typisch is de gelijkheid v.d. mensen geen onderdanigheid, nergens voor nodig – ze hebben elkaar nodig – en dan 't is gek: wat in Nederl. schijnt vergeten te zijn: de abstracte stijl schijnt hier in sommige kringen een behoefte, waar ze aan toe zijn en er veel meer mee schijnen te kunnen doen, dan bij ons.'¹⁰

³ Slothouber 1997, 16-20. De kwestie sleepte twee jaar.

⁴ Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, memoreerde later dat zij Rietveld zoveel mogelijk aan werk hielpen door hem opdrachten voor tentoonstellings-inrichtingen te geven. Leeuw Marcar 2004, 274-275.

⁵ Jaffé 1956.

⁶ Guilbert 1983.

⁷ Het 'kitchen debate' tussen Richard Nixon, toen vice-president van de Verenigde Staten, en de Russische leider Nikita Chroesjtsjov in 1959 is een beroemd moment in deze psychologische en culturele wedloop: staande voor een Amerikaanse keuken op de 'American National Exhibition' in 1959 in Moskou daagde Nixon zijn Russische collega uit niet met elkaar te concurreren in een wapenwedloop, maar in de productie van consumptiegoederen. Zie voor de literatuur over dit evenement: Crowley en Pavitt 2008.

⁸ Guilberts eerste hoofdstuk heeft de veelzeggende titel 'New York, 1935-1941. The De-Marxization of the Intelligentsia'. Guilbert 1983, 17-47.

⁹ De Rijk 2007, 360-386.

¹⁰ Van Zijl 1998-1999. Rietveld bedoelde *The Fountainhead* van Ayn Rand verschenen in 1943. (NAi, archief Oud, inv.nr. B 107.) Dit boek is op zichzelf al een prachtig voorbeeld van hoe elementen van het modernistische jargon, de modernistische beeldtaal en de modernistische ideologie kenmerkend worden voor een conservatieve, puur individualistische filosofie.

¹¹ NAI, archief Van Eesteren, inv.nr. X 760. Zie ook Broekhuizen en Van Moorsel, die respectievelijk de rol van Oud en van Nelly van Doesburg bij de totstandkoming van De Stijltentoonstellingen uitgebreid hebben beschreven. Broekhuizen 2000, 285-298; Van Moorsel 2000, 239-245. D.F. Lunsingh Scheurleer was secretaris van de Rijkscommissie voor de Musea.

¹² Barr 1974, 140-162: 141. *De Stijl*, one of the longest lived and most influential groups of modern artists, was formed in Holland during the War'.

¹³ SMA, archief Tentoonstelling De Stijl 1951, brief Johnson aan Sandberg en afschrift brief Sandberg aan Johnson 7 en 13 augustus 1947.

¹⁴ Jaffé 1956.

¹⁵ Van Moorsel 2000, 239.

¹⁶ Bespreking, gehouden ten huize van J.H. van den Broek te Rotterdam. Op 11 juni 1948, betreffende het maken van een tentoonstelling van de Stijlgroep. Stedelijk Museum Amsterdam, archief Stijltentoonstelling, map 3430.

Rietveld was in de Verenigde Staten voor de inrichting van de tentoonstelling 'Centenary Holland', een opdracht waar hij weinig plezier in had, zoals uit dezelfde brief blijkt. De afspraak in het MoMA was met Philip Johnson en hing samen met de Stijltentoonstelling waarover Johnson enige maanden eerder had gesproken met Hans van Weerden-Griek, hoofd tentoonstellingen en visuele educatie bij The Netherlands Information Bureau (New York).¹¹ In een brief aan D.F. Lunsingh Scheurleer, rijksinspecteur voor roerende monumenten, gedateerd 5 februari 1947, doet de laatste verslag van het gesprek. 'I showed Mr Johnson this material [over moderne Nederlandse architectuur], which I regret to say, did not impress him very much. As you possibly know, the Museum of Modern Art is always "very avant garde" in its attitude, and they always try to obtain exhibitions which prove their particular view point. (...) It is felt in this country that one of the most important and far reaching influences that Dutch thought and art has had in the contemporary world emanated from the "De Styl" group. (...) It would be of major interest to the Museum of Modern Art to make an important historical exhibition which would not only relate the history of this movement, but of their influences throughout the world in other media, such as architecture, painting, sculpture, industrial design, etc.etc.' Dit is in feite de visie van Alfred Barr, directeur Collecties van het MoMA, die in zijn boek *Cubism and Abstract Art* een belangrijke rol toekende aan De Stijl in de ontwikkeling van de moderne kunst.¹²

Nederland was maar al te graag bereid in te gaan op de suggestie uit New York. De tentoonstelling zou een samenwerkingsproject tussen het MoMA en het Stedelijk Museum Amsterdam worden. Over de inhoud van de tentoonstelling kon men het echter niet eens worden. Uit de correspondentie tussen Philip Johnson en Willem Sandberg blijkt dat het verschil van inzicht zich concentreerde op het Nederlandse karakter van De Stijl. Voor Johnson was De Stijl van groot internationaal belang en mocht de tentoonstelling geen 'one-country exhibition' worden. Sandberg wilde een tentoonstelling waarin De Stijl zou worden gepresenteerd als "'the Dutch contribution to the new architecture", to begin with the Style-movement and to finish about 1935'.¹³ De theoretische onderbouwing van het Nederlandse karakter van De Stijl is onder anderen gedaan door H.L.C. Jaffé, adjunct-directeur van het Stedelijk Museum en de rechterhand van Sandberg.¹⁴ Als compromis werd besloten twee edities te maken. Philip Johnson zou de New Yorkse tentoonstelling samenstellen en in Amsterdam lag de verantwoordelijkheid bij een commissie, onder voorzitterschap van J.H. van den Broek.¹⁵ De Amsterdamse variant heette officieel 'een proefopstelling'. Op de eerste bijeenkomst bij Van den Broek thuis betwistten J.J.P. Oud en Cornelis van Eesteren het nut van een dergelijke expositie. Zij hadden geen tijd om mee te doen aan de voorbereidingen, maar waren wel bereid advies te geven en hun archieven ter beschikking te stellen. Rietveld was van mening 'dat de Stijl-groep te gauw werd losgelaten en deze niet alleen in de geschiedenis maar ook nu nog veel invloed uitoefende en kon uitoefenen op de jonge architecten. Hij stelde zich gaarne beschikbaar om een ontwerp te maken voor de tentoonstelling en de inrichting daarvan te verzorgen'.¹⁶

Het voorstel dat Rietveld enige maanden later indiende heette: 'Hoofdlijnen voor een ontwerp van: een tentoonstelling van werken van leden van

de "stijlgroep" en de invloed van dit werk op de hedendaagse architectuur en andere plastische kunsten, in "The Museum of Modern Art" te New York, U.S.A.' en is gedateerd 1 oktober 1948. Hij schrijft daarin: 'De enige weg die de stijl zag om van de toen geheel doodgelopen traditie los te komen, was het zoeken van grondslagen voor de beeldende kunst als vak, was specialisatie b.v. beeldende kunst los van literaire invloed. Literatuur los van beeldende elementen, kleur, vorm en ruimtebeelding gescheiden en los van tendenzen; om dit te bereiken moest men de kleurindrukken zelf ontleden tot primaire indrukken (primaire kleuren en vormen – primair ruimtegevoel) dit was bij de meesten niet bedoeld als resultaat, maar werkelijk als een nieuwe a.b.c.' Na een beschrijving van de onderdelen en de objecten die getoond zullen worden, eindigt hij met de zin: 'Het geheel moet worden opgebouwd als een spel van vrije architectuur (pure ruimte-kunst, evenwicht van vlakken en staven in de 3 dimensies).'¹⁷

Wat Rietveld hier beschrijft, is veel meer een weergave van zijn eigen ontwikkeling dan van de ideeën van De Stijl, zoals die bijvoorbeeld in het gelijknamige tijdschrift waren gepubliceerd. Toen de plannen drie jaar later concreet werden uitgewerkt, richtte de kritiek van de anderen zich op tijdsafbakening, de keuze van de werken en de manier van presenteren. Impliciet verwierpen zij daarmee ook Rietvelds visie op De Stijl. Vooral zijn 'witte zaal' moest het ontgelden. Deze ruimte 'zal de idee van De stijl weergeven; witte maquettes, tegen de wanden, platte grond in reliëf (wit)', stond in Rietvelds voorstel.¹⁸ Van Eesteren, die bij deze vergadering niet aanwezig was, verzette zich zo fel tegen de witte zaal, dat het idee tot ongenoegen van Rietveld sneuvelde. Later krabbelde hij als commentaar bij het concept van de zaalteksten: 'beste Jaffé, (...) t geheel lijkt me duidelijk en prettig en zal zeker bijdragen tot ontvankelijkheid (...). Ik heb nog altijd spijt, dat ik de maquette zaal niet doordreef; heb je van Van Eesteren nog wel eens gehoord, hoe hij over de tentoonstelling denkt?'¹⁹

Op een ander punt werd de discussie wel in het voordeel van Rietveld beslecht. Hij berichtte Van den Broek op 5 mei 1951 wat er aan origineel werk behouden was gebleven en concludeerde: 'Dit is alles. Dit tegen de wand hangen en in een 5tal vitrines exposeren, zou de indruk geven van een vervuild overblijfsel van een te spoedig onderdrukt, armoedig, dilettantistisch en overdreven poging om de weg te banen voor een nieuwe stijl; deze schande kunnen we heel zeker niet vertonen. (behalve de schilderijen, die er vrij goed uitzien).'²⁰ Daarom stelde hij voor een aantal stukken te restaureren, de opstelling in de sfeer van De Stijl te maken en de tentoonstelling te beëindigen met de hedendaagse architectuur waarop De Stijl van invloed was geweest. Hij werkte dit uit in een plattegrond en een maquette. Rietveld vermeldde niet dat een groot aantal stukken opnieuw moest worden gemaakt. De kosten voor de replica's – geschat op 2500 gulden – waren voor het Stedelijk Museum, dat na afloop eigenaar van de stukken zou worden. Ook dit stuitte op sterke tegenstand van Van Eesteren, die van mening was dat de tentoonstelling een duidelijk historisch karakter moest hebben en daarom alleen uit historisch authentiek materiaal mocht bestaan. Sandberg verweet Van Eesteren door dit standpunt een goede representatie van het werk van Van Doesburg onmogelijk te maken en liet Rietveld zijn gang gaan.²¹ De inrichting van de tentoonstelling werd het spel van vlakken en staven dat Rietveld had voorgesteld. Veel objecten

¹⁷ Typoscript o.a. in NAI, archief Van den Broek, inv.nr. 586.1.

¹⁸ 'Notulen der vergadering van de Commissie van Voorbereiding voor een te houden tentoonstelling van de z.g. Stijlgroep, gehouden op Zaterdag 28 April te 12.30 in het Stedelijk Museum te Amsterdam'. NAI, archief Van den Broek, inv.nr. 586.1.

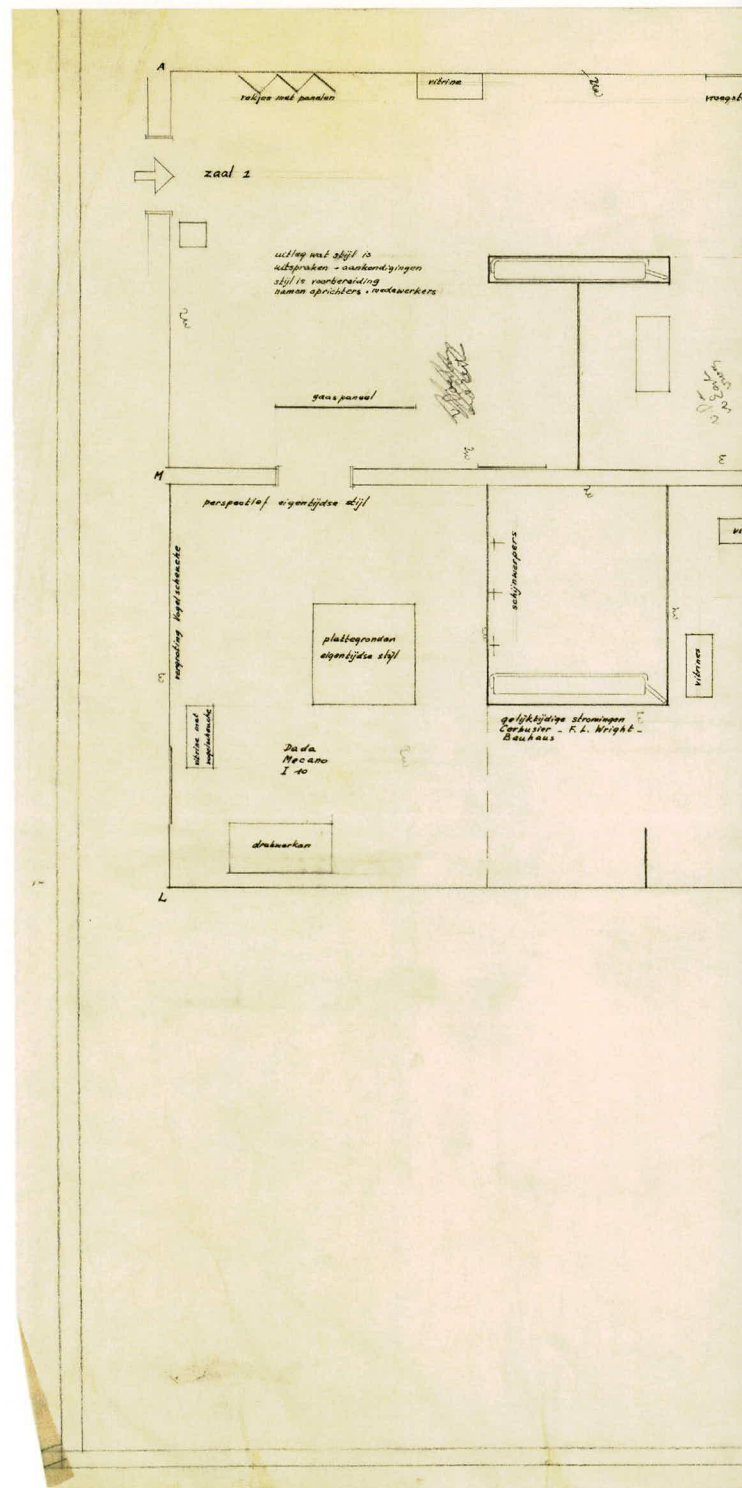
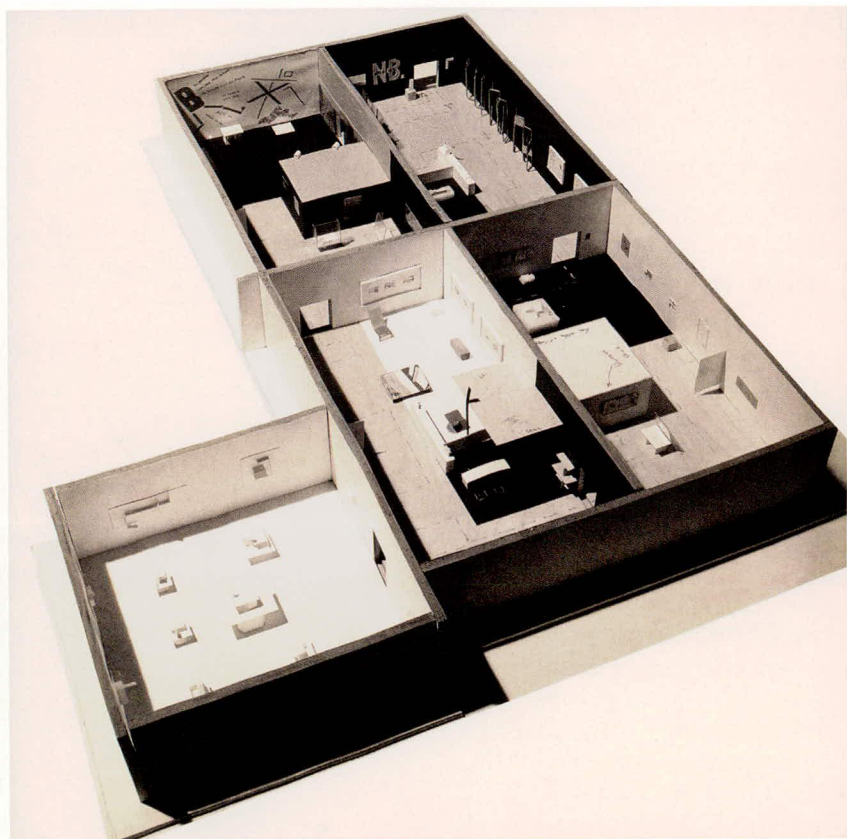
¹⁹ Typoscript De Stijl 1917-1931. Stedelijk Museum Amsterdam, archief Tentoonstelling De Stijl, map 3429.

²⁰ SMA, archief Tentoonstelling De Stijl, brief Rietveld aan Van den Broek, 5 mei 1951.

²¹ NAI, archief Van Eesteren, brief Sandberg aan Van Eesteren, 1 juli 1951.

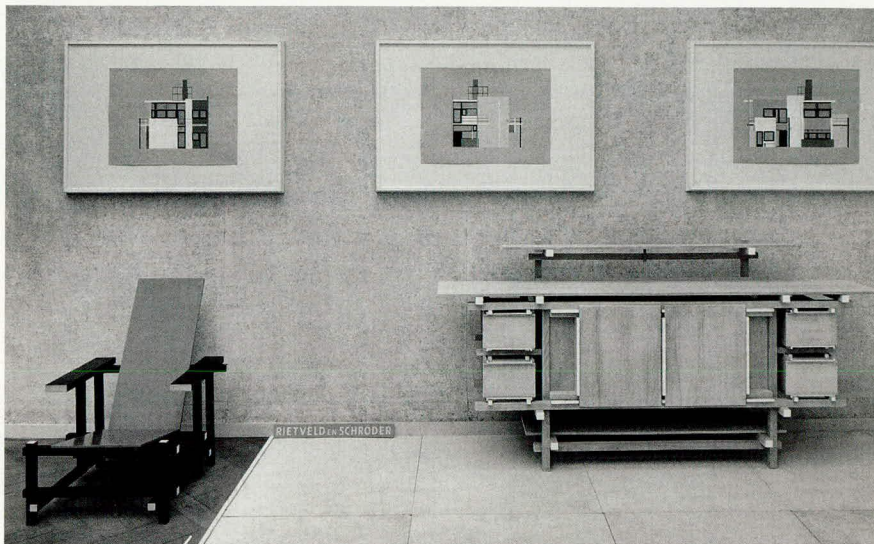
G.Th. Rietveld, maquette voor de inrichting
van de tentoonstelling 'De Stijl 1917-1928'
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, tekening plattegrond
tentoonstelling 'De Stijl 1917-1928',
Stedelijk Museum Amsterdam, met witte
zaal, 1951
potlood op papier
RSA, Utrecht





G.Th. Rietveld, inrichting tentoonstelling
 'De Stijl 1917-1928', Museum of Modern
 Art, New York, 1951
 RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld, buffet, reconstructie voor de Stijltentoonstelling, Stedelijk Museum Amsterdam 1951
beukenhout, 104 x 200 x 45 cm
RSA, Utrecht

22 'Kort verslag van de bespreking inzake het houden van Stijltentoonstellingen in 1960/61 in Italië en Duitsland, gehouden op 21 januari 1960 in het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen'. NAI, archief J.J.P. Oud, inv.nr. 27.

23 RSA, brief P. Bucarelli aan Rietveld, 22 oktober 1960. Met dank aan R. Dettingmeijer, die mij op deze brief attendeerde.

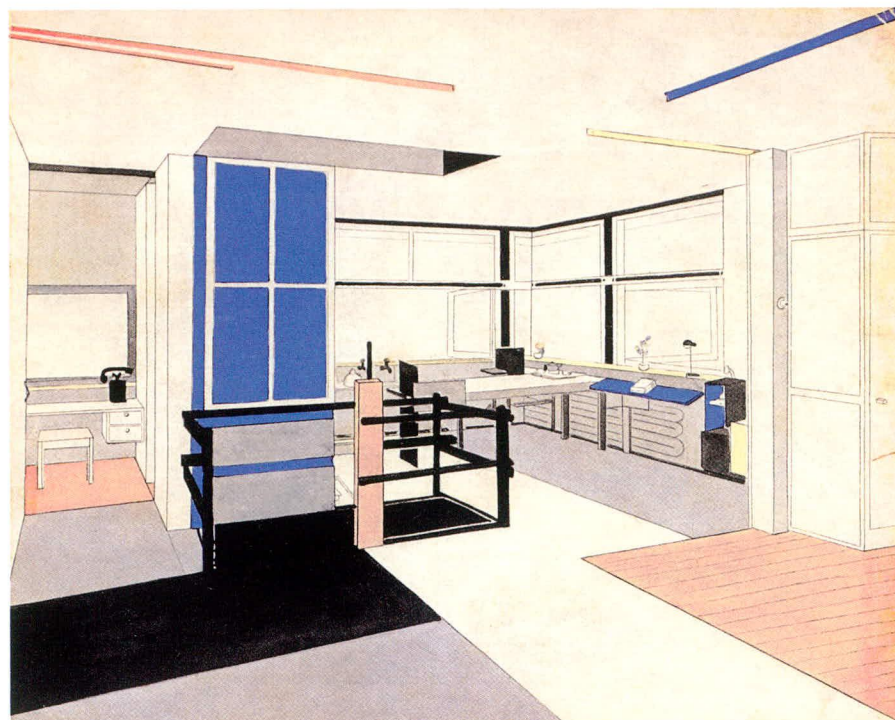
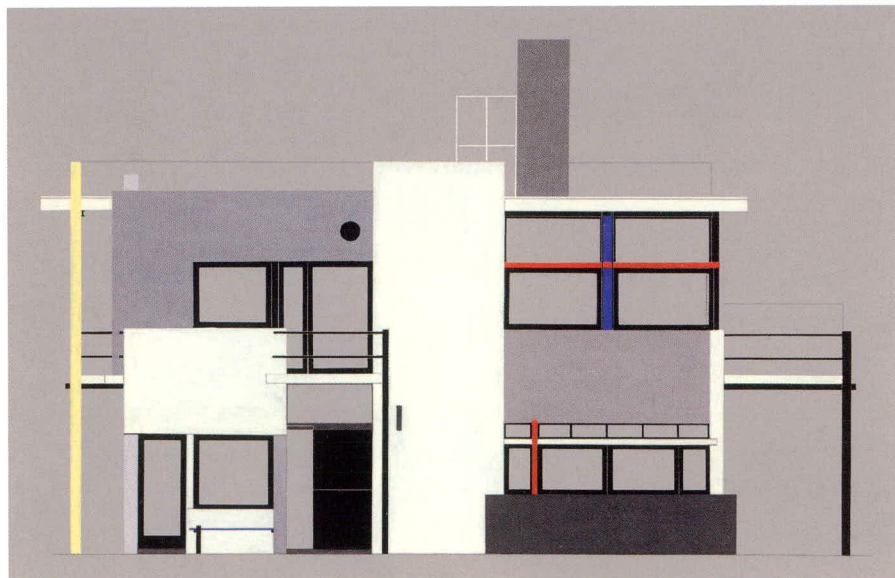
waren gereconstrueerd. Het buffet, het model van een deufelverbinding, een miniatuur van de stapelkast uit het Schröderhuis, de geabstraheerde voorstelling van het interieur en de gevels van het Schröderhuis in de nieuw-gemaakte zeefdrukken waren geen historische objecten, maar gaven het beeld van De Stijl zoals de tentoonstellingsmakers het zelf zagen en wilden laten zien.

De Stijltentoonstelling van 1951-1952 was in de jaren daarna nog op diverse plaatsen in de wereld te zien en vrijwel altijd was Rietveld bij de opzet en de inrichting betrokken. Een garantie voor de kwaliteit bleek dat niet te zijn. Van Eesteren wilde, na de Amsterdamse tentoonstelling van 1951, al niet meer mee doen en Oud begon er na verloop van tijd ook genoeg van te krijgen. Op 21 januari 1960 vond een bespreking plaats over mogelijke Stijltentoonstellingen in Italië en Duitsland. A.M.W.J. Hammacher, directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller, was voorzitter en naast Rietveld waren Oud, Van Eesteren en Jaffé aanwezig. De meningsverschillen tussen de drie architecten bestonden nog steeds en alledrie twijfelden ze aan het nut van het houden van een Stijltentoonstelling. Uiteindelijk ging Rietveld overstag toen Hammacher stelde dat 'de bestaande verschillen duidelijker en begrijpelijker zullen worden door elks ontwikkeling naast elkaar te tonen. Willen de heren Jaffé en Rietveld zich met het maken van zo'n opzet belasten?' Deze verklaarden zich daartoe bereid.²² Het resultaat was een expositie waarbij een selectie uit het hele oeuvre van Oud, Rietveld en Van Eesteren was te zien, tot en met hun meest recente projecten, en waarbij de andere Stijlleden slechts vertegenwoordigd waren met werken uit de periode 1914-1930. Het geharrewar over de opzet strekte zich uit tot het ontwerp voor het affiche. Op 22 oktober ontving Rietveld, via het Nederlands Instituut in Rome, een verzoek van de directrice van de Galleria Nazionale d'Arte Moderna, waar de tentoonstelling zou worden gehouden, om het jaartal 1930 in het ontwerp te schrappen 'aangezien de kunstenaars, die deel hebben uitgemaakt van de Stijl en ook de Stijl-experts het over het jaar, waarin de beweging "overleden" is, het volmaakt oneens zijn.'²³ Rietveld voldeed braaf aan dit verzoek.

G.Th. Rietveld en H. Schröder,
 ingekleurde lichtdruk van de oostgevel
 van het Schröderhuis, Utrecht, 1951
 verf, papier, karton, 49,5 x 64,5 cm
 RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, tekening van het
 interieur van het Schröderhuis, met
 de zit/eethoek, ca. 1951
 13,5 x 16 cm
 RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld en H. Schröder,
 ingekleurde lichtdruk van het interieur
 van het Schröderhuis, met de
 meisjesslaaphoek, 1951
 verf op dik grijs papier, 49 x 65 cm
 RSA, Utrecht



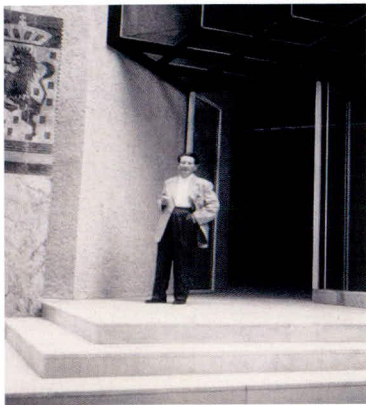




G.Th. Rietveld, ontwerp affiche voor
tentoonstelling 'De Stijl 1917-1930',
Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
Rome, 1960
verf en papier, 72 x 72 cm
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld, affiche voor tentoonstelling 'De Stijl 1917-1930', Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 1960
verf en papier, 72 x 72 cm
RSA, Utrecht



Gerrit Rietveld voor de ingang van het Biennalepaviljoen in Venetië, 1954
RSA, Utrecht

²⁴ Overy 1988, 61.

²⁵ Giedion 1956, 88.

²⁶ Rietveld, lezing Delft 1959
(zie noot 1).

²⁷ Zie de bijdrage van Rob Dettingmeijer
in deze publicatie.

²⁸ Singelenberg wijst hier al op:
P. Singelenberg, 'Ruimte, licht en kunst',
in: Doctor 1995, 9-12: 10.

²⁹ Overy 1988, 84.

Rietvelds 'Stijl'

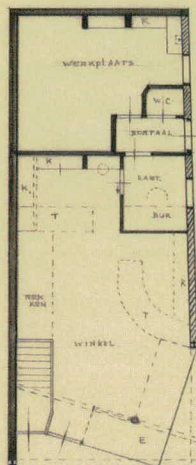
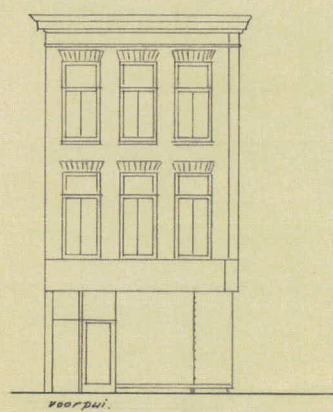
Rietvelds bemoeienissen met de Stijltentoonstellingen hadden een opvallend effect. In zijn opvatting dat De Stijl een fase was in de vernieuwing van de beeldende kunst en architectuur was hij consistent, maar tot de jaren vijftig nam hij opvallend vaak afstand van deze stroming en legde hij de nadruk op de autonome ontwikkeling van zijn werk. Het Schröderhuis presenteerde hij als een logische voortzetting van zijn meubelexperimenten uit de voorgaande jaren.²⁴ Toen De Stijl weer in het middelpunt van de belangstelling kwam te staan, werd hij min of meer gedwongen zijn eigen opvattingen over de betekenis van De Stijl te expliciteren. Tijdens de voorbereidingen van de Stijltentoonstellingen in Amsterdam en New York nam hij heel duidelijk stelling. Hij reageerde verontwaardigd toen Sigfried Giedion op een voorbereidend congres in 1951 een relatie legde tussen de Hollandse mentaliteit en traditie en de formele aspecten van het werk van Mondriaan en Van Doesburg.²⁵ Wat hij daarvoor in de plaats stelde, was zijn geheel eigen visie op architectuur die hij al in de jaren twintig had geformuleerd en gepubliceerd. Deze opvattingen presenteerde hij vanaf de jaren vijftig als de ideeën van "'De Stijl'" als poging tot universele vormtaal'.²⁶ Erg serieus werd Rietvelds inbreng niet genomen. Inhoudelijk volgde de discussie over De Stijl decennialang het door Barr, Giedion en Jaffé uitgestippelde pad.²⁷

Belangrijker dan Rietvelds visie op De Stijl is de invloed die de herwaardering van De Stijl op zijn aanzien als architect heeft gehad en op het werk dat hij de laatste tien jaar van zijn leven heeft gemaakt. Het lijkt wel of Rietveld geïnspireerd raakte door de 'stijlmiddelen' van zijn vroege werk. Zowel de stapeling van geometrische volumes, zoals bij de Goud- en Zilversmid's Compagnie en de schijnbaar losstaande vlakken van het Schröderhuis, als de primaire kleuren keren terug in zijn late oeuvre.

De eerste opdracht die heel duidelijk blijkt geeft van de herwaardering die Rietveld ten deel viel, is die voor de bouw van het Nederlands paviljoen in Venetië (1953-1954).²⁸ Het ontwerp gaat uit van drie korte rechthoekige blokken en één lange die haaks op een van de korte delen staat. De treden van de ingangspartij zijn door Rietveld uitnodigend schuin voor de gevel gezet. De aanpak grijpt terug op zijn vroege winkelverbouwingen. Niet uitnodigend, maar wel een fraaie stapeling van geometrische volumes is de voorgevel van het huis in IJpendam (1957-1958). Rietveld vond dit een van zijn beste huizen, niet vanwege de gesloten voorgevel, maar om de bijna geheel glazen achterkant die een weids uitzicht op de polder bood.²⁹ Het beeldenpaviljoen voor Sonsbeek uit 1955 roept vooral de Berlijnse stoel in gedachten. Het paviljoen bestaat uit lage, deels gesloten galerijen, hoge muren en een plat dak. Het is een meesterlijk, terecht veel geprezen spel met open, halfopen en dichte vlakken, afwisselend in maat, gevarieerd in structuur, intiem maar overal verbonden met de omringende ruimte. Ook de Stijlkleuren maken in de tweede helft van de jaren vijftig hun vrolijke comeback in het werk van Rietveld. In de perskamer voor het Unesco-gebouw (1957-1958) in Parijs greep Rietveld terug op een beproefd recept: het toepassen van primaire kleuren om de ruimte van een interieur helder en overzichtelijk te maken.

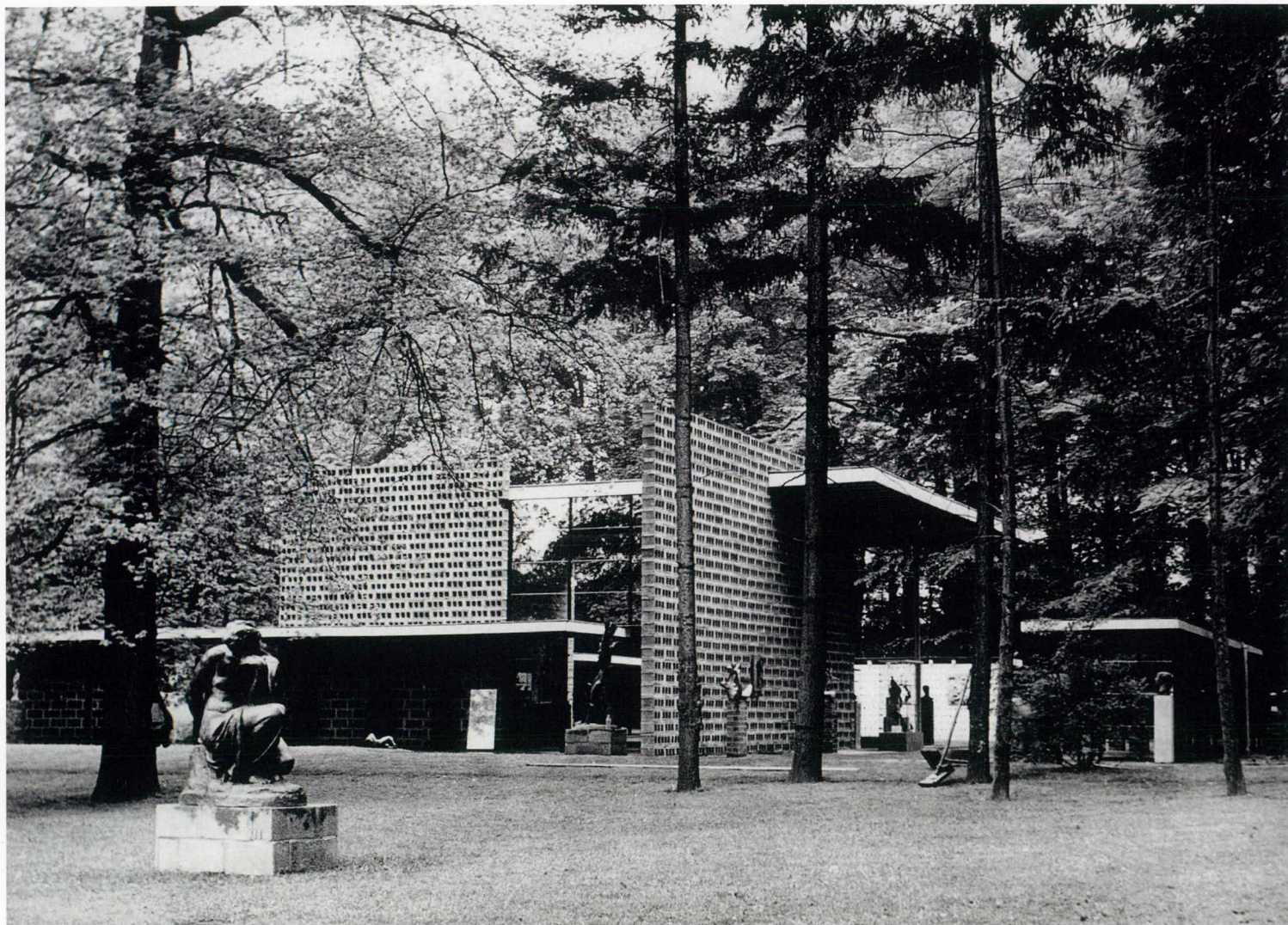
Het bovenstaande wil niet zeggen dat Rietveld zich na 1955 alleen maar herhaalde. Hij varieerde op het visuele idioom dat hij al rond 1920 had

G.Th. Rietveld, verbouwing winkel en
schoenmakerswerkplaats Record,
Utrecht, 1927
Foto 1927
Tekening met gevel en plattegrond
potlood en inkt op transparant, 45 x 32 cm
RSA, Utrecht



7-7-1927 winkel. Elizabethstr. 6.





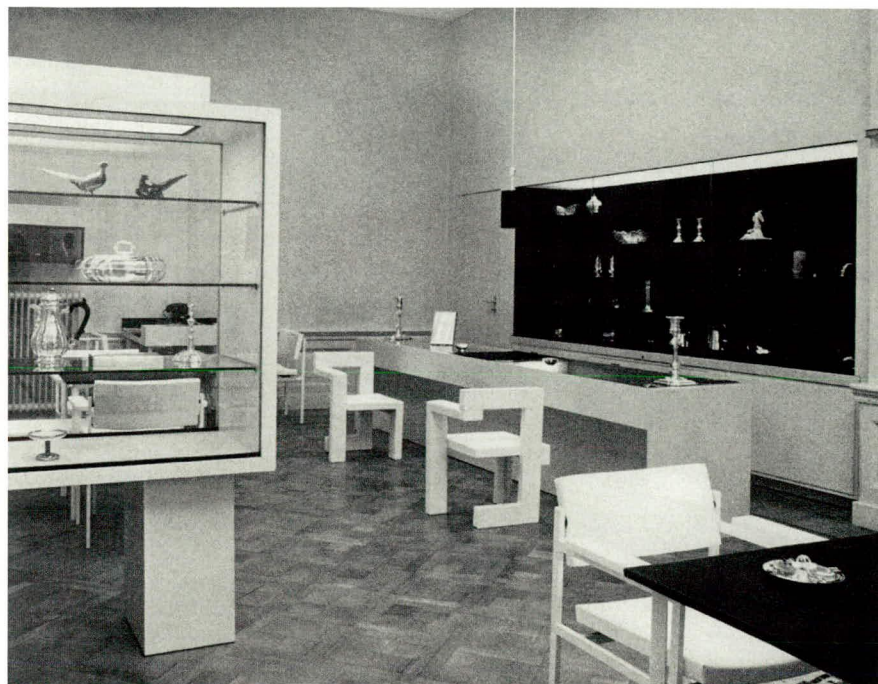
G.Th. Rietveld, Sonsbeekpaviljoen,
Arnhem, 1955
RSA, Utrecht

G.Th. Rietveld, Berlijnse stoel, 1923
multiplex, beukenhout, verf,
106,2 x 75,3 x 58,3 cm
CMU, Utrecht





G.Th. Rietveld, inrichting perskamer
Unesco-gebouw, Parijs, 1957-1958
illustratie uit folder
RSA, Utrecht



G.Th. Rietveld, verbouwing en inrichting
juwelierswinkel Steltman, Paleisstraat 2,
Den Haag, 1963-1965
RSA, Utrecht

³⁰ Zie de bijdrage van Hielkje Zijlstra
in deze publicatie.

³¹ Ibelings 1991.

³² Van Dijk 1990, 8-12.

³³ De opdracht dateert van 1963,
de winkel werd in 1965 opgeleverd.

vastgesteld, maar hij liet zich ook inspireren door stilelementen van andere modernistische architecten.³⁰ Het resultaat is een architectuur die de hoogtijdagen van het modernisme in herinnering roept en tegelijkertijd een herkenbare, naoorlogse signatuur draagt. Deze Rietveld past uitstekend bij de ideologische ontwikkeling die van het modernisme een waarde vrije inspiratiebron maakte.³¹ Een stijl die volgens architectuurcriticus Hans van Dijk in Nederland nog steeds wordt doorgegeven via de opleidingen.³²

Ook in de waardering en de presentatie van Rietvelds werk is deze formele benadering overheersend geworden. In 1963 verbouwde Rietveld de juwelierswinkel Steltman in Den Haag.³³ Voor de verkoopruimte ontwierp hij nieuw meubilair en vitrines, alles in wit en zwart uitgevoerd. Twee stoelen – spiegelbeeldig aan elkaar – staan voor de toonbank, die is uitgevoerd in wit leer. Wanneer twee mensen een sieraad komen uitzoeken, nemen zij plaats in de stoelen die aan weerszijden staan van het zwarte vlak in de toonbank waarop de juwelen worden neergelegd. Samen vormen de twee zelfstandige elementen als het ware een bank met een open structuur door een verbinding met elkaar en met de omringende ruimte aan te gaan.

De Steltmanstoel is echter een eigen leven gaan leiden, los van dit interieur. In dat proces onderging de stoel dezelfde metamorfose als Rietvelds eerste revolutionaire ontwerp van de lattenleunstoel. Losgezongen van hun oorspronkelijke intentie en context worden deze meubelen door hartstochtelijke bewonderaars als pure sculpturen gepresenteerd en Rietveld voor eeuwig als het boegbeeld van De Stijl. ♦

rood-blauwe stoel
253, 256

Wright, Frank Lloyd
253, 254

Visies op Rietveld

'Cubism and Abstract Art'
254

functionalisme
254

Moderne Beweging
253, 254

Verenigde Staten
253-257

**Anthony
Alofsin**

**De invloed
van Rietveld
in Amerika:
de stoel en
het huis**

Bij bestudering van de invloed van Gerrit Rietveld op de hedendaagse architectuur en architectuurgeschiedenis in de Verenigde Staten komt het problematische karakter van het begrip 'invloed' zelf aan het licht.¹ Als we het begrip eenmaal hebben vastgesteld, beschouwen we het als een betrouwbare verklaring voor de overdracht van ideeën. Invloed *bewijzen* is echter een complexer fenomeen, een onzekere en onverifieerbare onderneming. Rietvelds rood-blauwe stoel, oorspronkelijk in een ongeschilderde versie in 1918 vervaardigd, in 1919 gepubliceerd, en in 1923 in meerdere kleuren geschilderd, en het Schröderhuis, in 1924 in Utrecht gebouwd, zijn iconen in de overzichtswerken van de moderne architectuur. Afbeeldingen ervan zijn als reproductie terechtgekomen bij architecten die, al zijn ze steeds minder op de hoogte van de geschiedenis van de moderne architectuur, zowel de naam als de beelden herkennen en er de kernelementen van het modernisme in zien: abstractie, materialiteit en opbouw in vlakken. Het fundamentele, baanbrekende idee achter Rietvelds werk, waarin de nadruk lag op de zintuiglijke ervaring via waarneming van heldere vormen, is echter betrekkelijk onbekend gebleven, net als trouwens de volle reikwijdte van de architectonische productie die hij tot zijn dood in 1964 realiseerde. Het paradoxale is dus dat, hoewel Rietveld een van de meest driedimensionale ontwerpers was, zijn bijdrage vrijwel tot één dimensie is gereduceerd en de aandacht zich richt op een stoel en één enkel gebouw.

Een aantal factoren draagt bij aan de paradox van Rietvelds invloed buiten Nederland. Hij publiceerde alleen in het Nederlands, dus zijn theorieën waren weinig bekend. De geschiedschrijving van de moderne architectuur, waarvan de eerste fase in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw viel en de tweede in de jaren zeventig en tachtig, was meestal toegespitst op architecten die in de polemiek van het moment pasten en ging voorbij aan diegenen voor wie dat niet gold. Relevanter is echter dat Rietveld het slachtoffer was van zijn eigen vroege

succes.² De onmiddellijke erkenning van de stoel en het huis als de fysieke manifestaties van het lang gezochte nieuwe idioom van de moderne architectuur gaf hem een rol in de Moderne Beweging, maar wel een bijrol. Zijn vernieuwingen werden overschaduwd door de Stijl-beweging waar hij deel van uitmaakte, en zijn werk en ideeën werden in Europa opgeslokt door de algemene geschiedenis van de moderne architectuur en in de architectuurpraktijk in het algemeen. Voor de receptie van Rietvelds werk in de Verenigde Staten geldt hetzelfde.

Alvorens in te gaan op de invloed van Rietveld in Amerika moeten we eerst kort stilstaan bij de mogelijke banden tussen Frank Lloyd Wright en de Nederlandse Moderne Beweging.³ Vastgesteld is dat H.P. Berlage een van degenen is geweest die Wright niet alleen met Nederland, maar in bredere zin ook met de Duitssprekende gebieden van Europa heeft laten kennismaken.⁴ Het is verleidelijk te beweren dat Wright invloed heeft gehad op de Nederlanders, maar zo'n bewering is al gauw oppervlakkig en speculatief. Rietveld moet op de hoogte zijn geweest van Wrights rechtlijnige en op vlakken gebaseerde esthetiek via – zo beweren sommige auteurs – zijn banden met Robert van 't Hoff, hartstochtelijk imitator van Wright. Hij heeft in zijn ontwikkeling als ontwerper echter net zo goed geprofiteerd van eerdere meubelontwerpen van Berlage en zijn opleiding onder P.J.C. Klarhamer. Er zijn visuele overeenkomsten, maar een directe lijn trekken van Wrights rechtlijnige meubelen naar het werk van Rietveld is een versimpeling.⁵ We kunnen ons net zo goed afvragen of Rietveld juist Wright heeft beïnvloed, want de Amerikaan stond in nauw contact met de Nederlandse Moderne Beweging, met name de expressionistische vleugel daarvan, geleid door H.Th. Wijdeveld. Dat Rietveld echter direct invloed heeft gehad op Wright is niet aannemelijk, want Wright had zijn op vlakken gebaseerde esthetiek al ontwikkeld lang voordat Rietveld zijn eerste meubels ontwierp, en hij ontwikkelde zich in de jaren twintig in een andere esthetische en

¹ Over de invloed, zie Alofsin 1993, 1-8. Dank aan mijn onderzoeksassistent Elise Wasser, die voor dit essay materiaal verzamelde.

² Voor een vergelijkbaar perspectief, zie Ibelings 2006.

³ Zie over Wright en de Nederlanders, A. Alofsin, 'Frank Lloyd Wright and the Dutch Connection' in: Bergeijk 2008; idem, 'Wright Influence, and the World at Large' in: Eggner 2004, 281-293; Alofsin 1999.

⁴ Alofsin 1993, 305 en noot 40, 327.

⁵ Warnke 1991, 120.

⁶ Voor Wrights uitbreiding van zijn roterend ontwerpssysteem van gebouwen naar plattegronden, zie Alofsin 1993, 280-286; zie voor zijn 'Textile Block'-ontwerpen in de jaren twintig Sweeney 1994 en De Long 1996.

⁷ Brown 1958, 33; de catalogus van de Rietveld-tentoonstelling *In Focus. Gerrit Rietveld, Designer*, tent.cat. Hartford, CT (Wadsworth Atheneum Museum of Modern Art) 1980 geeft een datum van 1920 met de noot dat het origineel met een extra lamp was ontworpen voor de spreekkamer van A.M. Hartog in Maarssen, en dat de versie met drie lampen in 1924 door Rietveld in het Schröderhuis was geïnstalleerd.

⁸ Voor de complexe geschiedenis van de tentoonstelling van de Internationale Stijl, zie Riley en Perrella 1992. Riley geeft aan dat in het tweede gedeelte van de tentoonstelling 'The Extent of Modern Architecture' wel een foto van Rietvelds Schröderhuis was te zien, in het kader van werk dat was beïnvloed door de Europese avant-garde; voor een reproductie van het huis, zie 171. In juni 1930 geïnitieerd, samen met Henry-Russell Hitchcock en Philip Johnson, als plan voor een populair-wetenschappelijk boek over moderne architectuur, groeide het voorstel bij MoMA uit tot een tentoonstelling. Deze opende op 9 februari 1932 onder de titel 'Modern Architecture - International Exhibition', en was nog op verscheidene andere plaatsen te zien. Voor Hitchcocks beoordeling van het Schröderhuis in 1929, zie Brown 1958, 58-59.

⁹ In *The International Style* lag de nadruk op Ouds werk, maar ook de Van Nellefabriek in Rotterdam (1928-1930) van Brinkman en Van der Vlugt kwam ter sprake.

¹⁰ Voor Barrs tentoonstelling in 1936, zie Overy 1994.

¹¹ Voor een bespreking van Browns boek, zie Hitchcock 1959; voor Rietvelds theorieën, zie Brown 1965.

¹² Voorbeelden van deze tentoonstellingen waren 'De Stijl 1917-1928', Museum of Modern Art, New York, 1952; 'De Stijl: 1918-1931', Walker Art Center, Minneapolis Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 1982; 'Gerrit Rietveld. A centenary exhibition', Barry Freedman Ltd., New York, Struve Gallery, Chicago, 1988, Dayton Art Institute, 1989.

technische richting.⁶ Waarschijnlijker is dat het werk van Wright, Rietveld, Oud en zelfs Le Corbusier in hoge mate parallel liep. De een beïnvloedde niet simpelweg de ander, ze streefden stuk voor stuk gelijksoortige of ongelijksoortige doelen na en deelden in uiteenlopende mate de belangstelling voor abstractie, een sociaal programma voor de architectuur en het visioen van een nieuwe, moderne levenswijze.

Rietvelds werk oefende in Amerika geen directe invloed uit, maar kwam er binnen via een proces van absorptie dat de bredere ontwikkeling van De Stijl zelf weerspiegelt, die in de jaren twintig door het Bauhaus onder Gropius en in de jaren dertig door de Internationale Stijl werd overvleugeld. De aanval van Van Doesburg op het Bauhaus en zijn pogingen de studenten van het Bauhaus over te nemen zijn bekend, maar in hoeverre het Bauhaus zich de esthetiek en ontwerp-principes van De Stijl toe-eigende is niet volledig helder geworden. De triomf van Gropius lag niet in de brede verspreiding van een onderwijsmethode, maar in de samenvoeging van meerdere richtingen in de Moderne Beweging tot één populair concept van een Bauhaus-stijl, zoals dat tegenwoordig een begrip is. De Bauhaus-stijl had beslist niet kunnen bestaan zonder de bijdrage van De Stijl. Behalve de stoel en het huis werden de bijdragen van Rietveld al snel genegeerd. Gropius geldt als de ontwerper van de lampen in de directeurskamer in Weimar in 1923, maar ze zijn direct afgeleid van Rietvelds ontwerpen uit 1920 voor een hanglamp, die in 1923 in *De Stijl* werd gepubliceerd.⁷

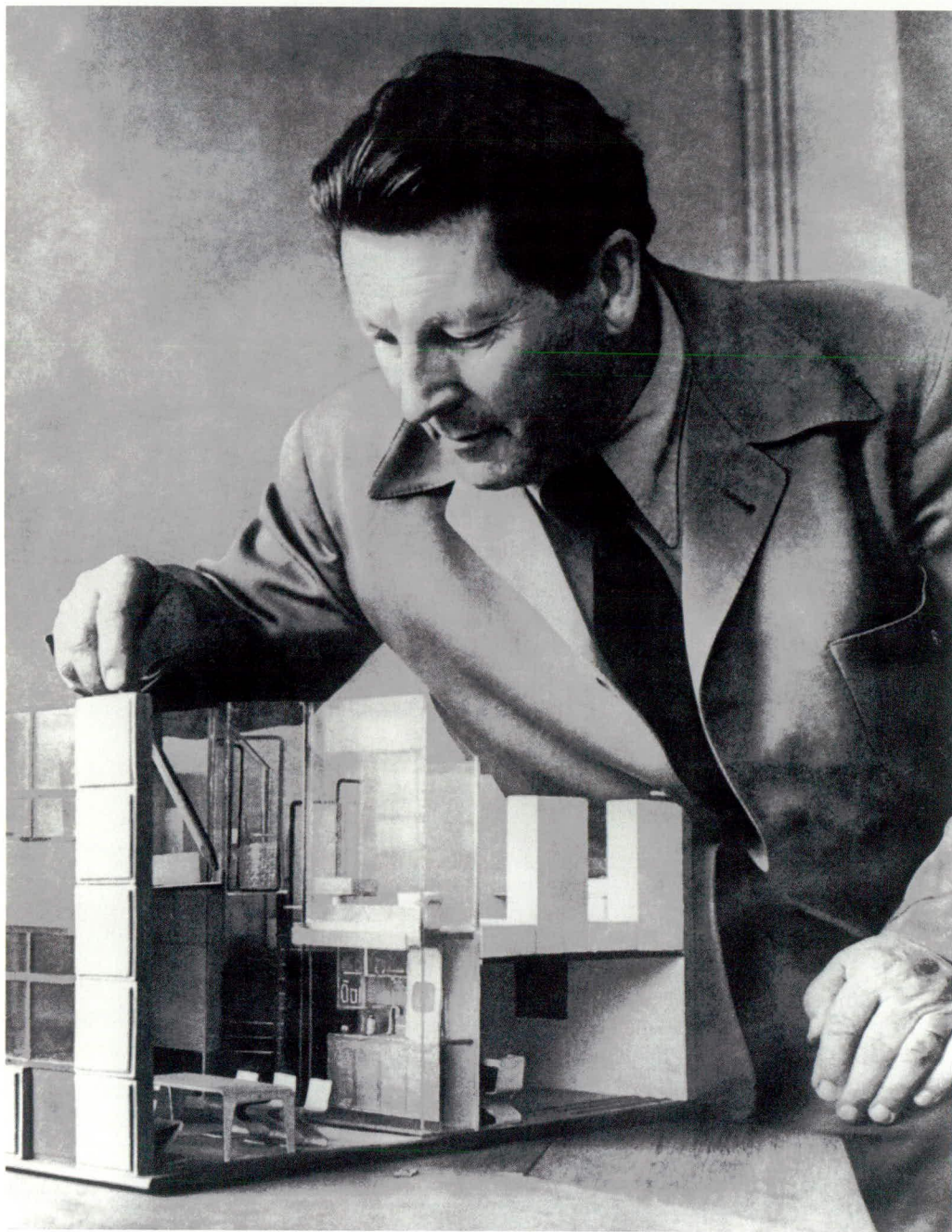
In 1932 begon het Schröderhuis zijn canonieke status te krijgen, maar Rietveld zelf raakte steeds meer gemarginaliseerd. Hoewel Henry-Russell Hitchcock het huis in 1929 in zijn boek *Modern Architecture* vermeldde, namen hij, Alfred Barr jr. en Philip Johnson Rietveld niet op in de belangrijkste zalen van de historische tentoonstelling in het Museum of Modern Art waarmee De Stijl in Amerika werd geïntroduceerd.⁸ Rietvelds werk stond wel in de tentoonstellingscatalogus, *Modern Architects*, en het

bijbehorende boek, *The International Style*. De curatoren bedeedden J.J.P. Oud met de rol van vertegenwoordiger van de Nederlandse beweging.⁹ Afbeeldingen van de stoel en het huis waren wel te zien op de in 1936 door Barr georganiseerde tentoonstelling in het Museum of Modern Art, 'Cubism and Abstract Art', waarmee de bijdrage van Rietveld werd bevestigd maar ook beperkt.¹⁰

In de naoorlogse periode werd een bredere belangstelling voor Rietveld overschaduwd door de vage en algemene perceptie in de Verenigde Staten dat de Nederlandse beweging haar scherpte had verloren. De stagnatie in Rietvelds reputatie duurde voort tot 1958, toen de Amerikaan Theodore M. Brown de eerste monografie over de architect publiceerde. Het boek, oorspronkelijk in Utrecht als proefschrift geschreven terwijl Rietveld nog leefde, is nog altijd een scherpzinnige weergave van Rietvelds ideeën, zijn individualiteit en de grote reikwijdte van zijn werk, en bevat een compleet overzicht van zijn gebouwen tot in de jaren vijftig. Brown slaagde er niet alleen in Rietvelds theorie aan het licht te brengen, waarin hij terecht tussen 1919 en 1964 geen ontwikkeling zag, maar ook een veel uitgebreider oeuvre, veelal onbekend buiten Nederland.¹¹

Ondanks het feit dat Rietveld primair geïnteresseerd was in vorm, de psychologie van de waarneming en de verbetering van de kwaliteit van het leven door de architectuur, werd hij voortdurend voorgesteld als een functionalist, in een tijd dat het functionalisme gold als de enige levensvatbare vorm van modernisme. Zijn werk werd beschouwd als synoniem met beton, glas en staal. De materialen waren voor Rietveld echter slechts middelen om een ideologie zichtbaar te maken, niet een doel op zich, zoals ze dat in de reductionistische functionalistische praktijk waren.

Vanaf de jaren vijftig werd zijn werk, als het in de Verenigde Staten werd geëxposeerd, gerangschikt onder de rubriek 'De Stijl' of onder 'meubelontwerp'.¹² Typerend voor deze tendens was de tentoonstelling



Rietveld met maquette van de kernwoning,
1941
RSA, Utrecht

¹³ Johnson 1980.

¹⁴ Zie Ibelings 2006.

¹⁵ Trachtenberg en Hyman 1986, 526.

¹⁶ Nadere bestudering en nieuwe wetenschappelijke inzichten gaven een scherper inzicht in *De Stijl*. Zie bijvoorbeeld Blotkamp 1982.

¹⁷ Troy 1988, 9.

¹⁸ Küper en Van Zijl 1992. De tentoonstelling 'Gerrit Rietveld 1888-1964', georganiseerd door het Centraal Museum Utrecht en het NAI in Rotterdam, was in het Centraal Museum te zien van 28 november 1992 t/m 21 februari 1993 en vervolgens van 23 juni t/m 27 september 1993 in het Centre Pompidou in Parijs.

in het Wadsworth Atheneum Museum in 1980. In zijn voorwoord op de tentoonstellingscatalogus gooide Philip Johnson Rietveld opnieuw op één hoop met het neoplasticisme en *De Stijl*; hij beschouwde zijn meubilair als het werk dat de meeste invloed had gehad op kunst, architectuur en design.¹³ Zelfs in de kritische overzichtswerken over de moderne architectuur die begonnen te verschijnen, kreeg Rietveld dezelfde behandeling: de aandacht ging uit naar de stoel, het huis, *De Stijl* en de materialiteit.¹⁴ Algemene architectuurgeschiedenissen sloegen dezelfde toon aan als de plichtmatige buiging die Marvin Trachtenberg en Isabelle Hyman naar het Schröderhuis maakten in hun overzichtswerk *Architecture from Prehistory to Post-Modernism. The Western Tradition*. Na een formalistische beschrijving van het Schröderhuis stellen de auteurs: 'Rietveld was kunstenaar noch architect, maar een getalenteerde avant-gardistische meubelontwerper die zich met architectuur ging bezighouden. Aan het Schröderhuis zien we hoezeer hij een meubelmaker is gebleven (...)'.¹⁵

Later, in de jaren tachtig, begon de perceptie voor Rietveld in Amerika echter te veranderen. Toen het postmodernisme en het deconstructivisme over hun hoogtepunt heen waren, viel er een leegte waarin ruimte ontstond voor een herwaardering van het modernisme, veel vergeten namen opdoken en minder prominente figuren als Rietveld meer in de belangstelling kwamen te staan.¹⁶ 'Gerrit Rietveld. A Centenary Exhibition', de door Barry Freedman in 1988 georganiseerde tentoonstelling, richtte zich nog wel op Rietvelds ontwerpen en niet op zijn architectuur, maar er schemerde toch al iets van een herziening van de geijkte opvattingen door. Door meer dan dertig verschillende ontwerpen te tonen, werd getracht de belangstelling voor zijn werk te richten op meer dan alleen de rood-blauwe stoel. Nancy Troy, de Amerikaanse wetenschapper die in haar carrière enorm veel heeft bijgedragen aan de bekendheid van *De Stijl* buiten Nederland, bood een geheel nieuwe blik op Rietveld: 'wat hem bijzonder

maakt, is dat zijn meubels de kloof dichten tussen "hoge" kunst en "louter ontwerp".'¹⁷ In 1992 bood de eerste grote internationale tentoonstelling over Rietveld, die in Utrecht van start ging en vervolgens naar Parijs verhuisde, een meeromvattend beeld van Rietvelds carrière, en de tentoonstellingscatalogus diende als volledig geactualiseerd naslagwerk over de architect en zijn werk.¹⁸

De bekendheid in Rietvelds oeuvre is dus enorm toegenomen en verbreed, maar dit heeft er ook toe geleid dat de rood-blauwe stoel in plaats van handelswaar fetisj-object is geworden. In de context van de hedendaagse architectuurpraktijk is het onmogelijk de complexiteit van het neomodernisme zover te ontleden dat de specifieke invloed van Rietveld aanwijsbaar wordt. Zijn ideeën en esthetiek blijven versmolten met de algemene herhalingen van de ideeën die hun wortels hadden in de puristische en neoplasticistische praktijk. Het Bauhaus, Le Corbusier, J.J.P. Oud en een heel arsenaal aan functionaristen worden momenteel bij elkaar geveegd tot één vaag neomodernistische stroming. Afgezien van de metamorfe architectuur van de *blobs* is het oude modernisme in een nieuw jasje gestoken en wordt alles als 'modern' gedefinieerd wat een plat dak heeft, uit vlakken is opgebouwd, grote glasoppervlakken heeft, en materiële en constructieve bravoure uitstraalt. Ergens diep vanbinnen zijn de vernieuwende werken van Rietveld, gemotiveerd door één omvattend concept.

De revisie van de geschiedschrijving van de moderne architectuur gaat momenteel een derde fase in te midden van een ontwrichtende, wereldwijde economische crisis die vereist dat we de lens waardoor we kijken naar de geschiedenis van de moderne architectuur in de twintigste eeuw opnieuw instellen. Historici en critici zullen de revisie van een eerdere generatie kritische geschiedenissen reviseren. Het is dus het geschikte moment voor een complete bestudering van Rietvelds prestaties, niet alleen van zijn meubels, maar ook van zijn theorieën en zijn tientallen jaren van architectonische productie. Deze doorlo-

pende herwaardering zou misschien zelfs kunnen doordringen in het architectuurdiscours in Amerika, waar men op zoek is naar helden die de leegte kunnen opvullen nu het aantal sterarchitecten terugloopt en het vak in een economische vrije val is geraakt. Nu architecten opdrachtgevers kwijtraken en zichzelf proberen te herdefiniëren, zouden de kwaliteiten van een eenvoudige meubelmaker wel eens waardevoller kunnen zijn dan ooit. ♦

Ole Bouman

**Rechtschappen
ontwerpen**

Het was een bijzonder man, daar waren velen tijdens zijn leven al van overtuigd. Hij was tegelijkertijd ook zo herkenbaar, zo een van ons. Zijn genie was dat hij iets heel bijzonders van die herkenbaarheid wist te maken. Het ging bij hem niet om de bekende hypocrisie van net doen alsof het bijzondere maar heel gewoon is; van het ontwerp dat slechts de wens of de smaak volgt van de gewone mensen. Nee, het ging bij hem om de consequente en tijdloze levenshouding dat het gewone iets subliems kan krijgen door er extreem eerlijk mee om te gaan; geen verhaaltje om het fraaier te doen lijken, maar een ontwerp dat zo dichtbij komt dat men onderdeel van zijn verhaal kan worden.

Zijn levensopvatting was: ken je grenzen en ga ze niet te buiten. Zelden heeft een kunstenaar uit zo'n zondebesef zo'n prachtig oeuvre opgebouwd. Je ziet het in alles terug. Het begon al met zijn arbeidsmoraal. Door hard te werken maak je je levensbereik het grootst, dat ben je aan de schepping schuldig. En je moet het vooral zelf doen; niet meer werk aannemen dan je aankunt. Afschuiven verraadt luiheid of hoogmoed of allebei en moet te allen tijde worden vermeden. Moet je iets maken, doe dat dan niet met meer middelen dan je nodig hebt. Dat is nergens voor nodig. Maak het vervolgens ook niet ingewikkelder dan nodig. Hou het simpel en recht door zee. Laat iedereen zien hoe het in elkaar zit, zodat je het makkelijk kunt repareren of namaken. Het ontwerp is immers eigenlijk maar een manier van voordoen door uitvoering. De gebruikers van zijn voorwerpen zijn zeker niet de mindere van de kunstenaar. Laat staan een noodzakelijk kwaad, zoals sommige ontwerpers wel zeggen. Integendeel, de gebruiker is de beoordelaar. Eigenlijk is de gebruiker een hogere macht, want door het gebruik komt een waarheid naar boven waar geen enkel esthetisch genoegen tegenop kan. De gebruiker is door de duur van het gebruik uiteindelijk alwetend over de kwaliteit van de ontwerper. Om niet door de mand te vallen moet de kunstenaar/ontwerper het uiterste geven.

Het werk is eerst en vooral voor het hier en nu. Het bewijst zich in het dagelijks leven, niet in een mooi verhaal of een fraaie theorie; die is er dan ook niet. Er wordt wel eens wat gezegd over het werk, maar nooit ter rechtvaardiging of zelfpromotie. Het is zoals het is. Je hoeft je niet gek te laten maken. Je moet de dingen niet mooier laten lijken dan ze zijn; eerlijkheid duurt toch het langst. Daar hoort dus ook geen persoonlijkheidscultus bij, geen schare jonge studenten of dweperige media die elk woord van de meester als orakel aanvaarden. Niets van dat al. De ontwerper blijft op de achtergrond en doet goed wat hij goed kan: ontwerpen wat nodig is. Hij doet er niet gewichtig over, hij hoeft de wereld niet te redden, hij pretendeert niets dat niet met eigen handen kan worden waargemaakt. Zo beschouwd is het hele levenswerk in feite een teken van kracht tegen de (o zo) menselijke ondeugd van de overdrijving.

De Nederlandse lezer heeft inmiddels al heel wat tegeltjeswijsheden zien langskomen. Is dit nu Rietveld, proper, sober, nuchter, zuinig en arbeidzaam, het vleesgeworden cliché van 'Hollandschheid'? Nee, het is maar een deel van hem. Hij kende als persoonlijkheid nog wel wat andere eigenschappen. Het is wel Rietveld die als kunsthistorisch icoon van de twintigste eeuw precies levert waar dit land sinds de late Middeleeuwen altijd weer behoefte aan heeft: aan voorbeelden van rechtschapenheid die met de gave des hands of des woords de gemeente tot denken aanzetten. Dit is het niveau van soberheid waar we trots op zijn: niet als doel op zichzelf, maar als middel om een spirituele zuiverheid te bereiken die het leven zin geeft. Rietveld was met elk meubel en elk gebouw eerst en vooral een zingevoerder. Zonder dat hij het zelf helemaal wist, portretteerde hij zijn eigen volk. Hij maakte architectonische genrestukken, die bij elke dagelijkse aanraking hun werk doen. Ze geven tegelijkertijd een vermaning: rijkdom zit in de gedachte, niet in de portemonnee of in de schone vorm. Deze rijkdom is ook het meest democratische goed dat er is, want goede gedachten zijn voor iedereen weggelegd.



Rietveld met zijn medewerkers op
het bureau aan de Oudegracht 55,
Utrecht ca. 1958
RSA, Utrecht

De afgelopen jaren heeft het bovenstaande script om onze cultuur en haar erflaters te begrijpen wat aan populariteit ingeboet. We hadden even genoeg van de gereformeerde ethiek, zelfs als deze esthetisch werd vertaald in een magistraal autonoom oeuvre dat van religie bevrijd leek. De kunst was als de dood voor dogma. De Stijl, dat was voor het klootjesvolk of voor de merchandising. Bovendien was in een postmodern denkraam meer aandacht voor barokke tussenvormen en tussenkleuren dan de eenvoud van de platonische, primaire essenties. In luttele tijd is er echter een nieuwe actualiteit van Rietvelds werk ontstaan. Wie alle hierboven geformuleerde deugden tot zich laat doordringen, kan ook het onderliggende appèl ontwaren dat nu ook weer aan de mensheid wordt gedaan: hou op met alles op krediet te doen!

Rietvelds werk wordt plotseling weer een uiterst fris repertoire van de rijkdom die in armoede, of in ieder geval in bescheidenheid, ligt besloten. Voor schoonheid en inspiratie heb je geen greep uit de kas van de toekomst nodig. Niet financieel, door maar vast het geld uit te geven dat ooit nog verdiend moet worden; niet materieel, door maar grondstoffen te gebruiken die eindig zijn; niet retorisch, door een mooier verhaal te vertellen dan de werkelijkheid waar kan maken. Rietvelds ontwerpen komen voor de hedendaagse consument zo extreem sober over omdat ze 'slechts' wortelen in de realiteit, niet in een wens of verlangen. Rietveld woekerde met de middelen, vond betekenis in de kleinste ruimte, creëerde waarde uit vrijwel niets. Hij bracht een oeuvre voort dat wars was van elke vorm van bluf. Hij demonstreerde hoe dit niet tot armoedigheid hoefde te leiden. Integendeel: het verschaft, en verschaft nog steeds, ruimte en bewustzijn.

Resteert de vraag of de herwaardering van zo'n oeuvre om de actualiteit van het gedachtegoed genoeg kracht heeft om ook bij te dragen aan de hedendaagse vitaliteit ervan. Het is één ding in te zien dat het werk van Rietveld waarde heeft, maar het is nog heel iets anders vast te stellen dat

die waarde in de hedendaagse culturele productie kan worden belichaamd. Zo ver zijn we nog niet. In de maatschappelijke discussie gaat versobering voorlopig nog om abstracte regelgeving of persoonlijke lifestyle-keuzes. Vaak nog wordt die nieuwe soberheid gestileerd als een nieuwe stroming van 'slow life' of 'de nieuwe luxe', niet als een paradigmawisseling die het begrip 'nieuw' zelf zal ondermijnen. Rietveld is in deze zin voorlopig vooral een referentie waar je weer wat bij kunt voelen, nog nauwelijks een les waar je van kunt leren.

Als de voortekenen niet bedriegen, wordt de behoefte aan deze versobering snel groter. Zorgvuldigheid in techniek en materiaalkeuze, ambachtelijkheid in de uitvoering, mogelijkheid tot hergebruik en dus denken op de lange termijn, het zijn waarden die onmiskenbaar in opmars zijn. Of het nu om een bewuste keuze gaat om levenskwaliteit te vergroten, of alleen maar om een besef dat we de crisis het hoofd moeten bieden, het Rietveldjaar 2010 ontsnapt wat mij betreft aan de toevalligheid van culturele jaartallen en kortstondige politieke belangen. Met het doordenken van de urgenties van vandaag komt het precies op tijd. ♦

Bibliografie

- Anoniem**, 'Stoel ontwerp-Rietveld', *De Hollandsche Revue*, 24 (1919) 10.
- Alofsin, A.**, *Frank Lloyd Wright. The Lost Years (1910-1922)*, Chicago 1993, 1998 (paperback), 2009 (digitale uitgave).
- Alofsin, A.** (red.), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley 1999.
- Ashbee, C.R.**, *Frank Lloyd Wright. Eine Studie zu seiner Würdigung*, Berlin 1911.
- Bakema, J.B. e.a.**, *Rietveld-tentoonstelling. Bijdrage tot de vernieuwing der bouwkunst*, tent. cat. Utrecht (Centraal Museum) 1958.
- Banham, R.**, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londen 1960 (1), 1972 (5).
- Banham, R.**, *The Age of the Masters. A Personal View of Modern Architecture* (herziene uitgave van *Guide to Modern Architecture*, Londen 1962), Londen 1975, 1978 (herdruk).
- Barr, A.H.**, *Cubism and Abstract Art*, New York 1936 (1), 1974 (paperback).
- Barr jr., A.H.**, 'De Stijl', *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 20 (1952-1953) 2.
- Bekkers, W.M.J. e.a. (red.)**, *Bredero's bouwbedrijf, familiebedrijf – mondiaal bouwconcern – ontvlechting*, Utrecht 2005.
- Benevolo, L.**, *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1960.
- Benevolo, L.**, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Deutsche Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt), 3 delen, München 1988. Duitse vertaling van *L'ultimo capitolo dell'architettura moderna*, Bari 1985.
- Berg, J. e.a.**, *Living in the Lowlands. The Dutch Domestic Scene 1850-2004*, tent.cat. Rotterdam (NAi) 2004.
- Bergeijk, H. van**, *Jan Wils. De Stijl en verder*, Rotterdam 2007.
- Bergeijk, H. van (red.)**, *Amerikaanse dromen. Frank Lloyd Wright en Nederland*, Rotterdam 2008.
- Beusekom, A. van**, 'Gerrit Rietveld en zijn "periodiek in briefvorm" 1931-1932', *Jong Holland* 7 (1991) 1.
- Bibeb (pseudoniem voor E.M. Lampe-Soutberg)**, 'Wij maken maar een achtergrond. Gesprek met architect Rietveld', *Vrij Nederland*, 19 april 1958.
- Blake, P.**, *The Master Builders. Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*, New York 1960.
- Blaser, W.**, *Mies van der Rohe*, Rotterdam 1986.
- Blau, E. en N.J. Troy (red.)**, *Architecture and Cubism*, Cambridge MA/Londen 1997.
- Bless, F.**, *Rietveld 1888-1964. Een biografie*, Amsterdam/Baarn 1982.
- Blotkamp, C. (red.)**, *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932*, Amsterdam/Antwerpen 1996.
- Blotkamp, C. e.a.**, *De beginjaren van de Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982.
- Blotkamp, C. e.a.**, *De Stijl. The Formative Years 1917-1922*, Cambridge MA/Londen 1986. Vertaalde en herziene uitgave van *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982.
- Blotkamp, H. e.a.**, *S. van Ravesteyn*, tent.cat. Amsterdam (Stichting Architectuur Museum) en Utrecht (Centraal Museum) 1977-1978.
- Bock, M. (red.)**, *Cornelis van Eesteren, architect-urbanist*, 4 delen, Rotterdam [etc.]; deel 1: M. Bock, V. van Rossem en K. Somer, *Bouwkunst, stijl, stedenbouw. Van Eesteren en de avant-garde*, Rotterdam/Den Haag 2001; deel 2: V. van Rossem, *Het Algemeen Uitbreidingsplan van Amsterdam. Geschiedenis en ontwerp* (diss. Amsterdam), Rotterdam/Den Haag 1993; deel 3: K. Somer, *C.I.A.M. De Internationale Congressen voor het Nieuwe Bouwen* (diss. Groningen), Rotterdam 2007; deel 4: Z. Hemel, *Het landschap van de IJsselmeerpolders. Planning, inrichting en vormgeving* (diss. Amsterdam), Rotterdam 1994.
- Boeken, A.**, 'Eenige opmerkingen over de winkerverbouwing Kalverstraat 107 te Amsterdam. Architect G. Rietveld', *Bouwkundig Weekblad* 43 (1922) 49.
- Boekraad, C. e.a.**, *Het Nieuwe Bouwen, De Stijl. De Nieuwe Beelding in de architectuur/Neo Plasticism in architecture*, tent.cat. Delft (TU Delft)/Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 1983.
- Boer, T. de e.a.**, *M.R. Rademacher Schorer 1888-1956. Minnaar van het 'schoone' boek*, Amsterdam/Den Haag 1998.
- Bolland, G.J.P.J.**, *Zuivere rede*, Leiden 1904.
- Bolland, G.J.P.J.**, *Het schoone en de kunst*, Amsterdam 1906.
- Bosma, K. en C. Wagenaar (red.)**, *Een geruisloze doorbraak. De geschiedenis van architectuur en stedenbouw tijdens de Duitse bezetting en wederopbouw na 1945 in Nederland*, Rotterdam 1995.
- Braber, H. van den**, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*, z.pl. 2002.
- Broekhuizen, D.**, *De Stijl toen – J.J.P. Oud nu. De bijdrage van architect J. J. P. Oud aan herdenken, herstellen en bouwen in Nederland (1938-1963)*, Rotterdam 2000.
- Brown, Th.M.**, *The work of G. Rietveld Architect* (diss. Utrecht), Cambridge MA 1958.
- Brown, Th.M.**, 'Rietveld's Egocentric Vision', *Journal of the Society of Architectural Historians* 24 (1965) 4, 292-296.
- Brown, Th.M.**, 'Mondrian and Rietveld. The Devining Rod and the Compass', *Kunsthistorisch Jaarboek* 19, Leiden 1968, 205-214.
- Brugmans, H. en N. Japikse**, *Persoonlijkheden in het Koninkrijk der Nederlanden in woord en beeld*, Amsterdam 1938.
- Buchholz, M. en E. Roters**, *Erich Buchholz*, Berlin 1993.
- Bullock, N.**, 'First the kitchen then the facade', *AA Files* (mei 1984).
- Burkhardt, B. (red.)**, *Scharoun. Haus Schminke. Die Geschichte einer Instandsetzung* (Baudenkmale der Moderne), Stuttgart 2002.
- Byars, M.**, *The Design Encyclopedia*, Londen/New York 1994 (1), 2004 (2).
- Colenbrander, B. (red.)**, *Stijl. Norm en handschrift in de Nederlandse architectuur van de negentiende en twintigste eeuw*, tent.cat. Rotterdam (NAi) 1993.
- Crowley D. en J. Pavitt**, *Cold War Modern Design 1945-1970*, Londen 2008.
- Dam, P. van**, *Ir. Louis C. Kalf 1897-1976. Het artistieke geweten van Philips*, Eindhoven 2006.
- De Long, D.G.**, *Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape (1922-1932)*, New York 1996.

- De Michelis, M.**, *Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk*, Milaan 1991.
- Denzer, A.**, Gregory Ain. *The Modern Home as Social Commentary*, New York 2008.
- Dijk, H. van**, 'Het onderwijzersmodernisme; van inspiratiebron tot ballast: de moderne traditie in Nederland', *Archis* 6 (1990).
- Doctor, R. (red.)**, *De mooiste ruimte die ik ken. Het Nederlandse Biënnalepaviljoen van Gerrit Rietveld in Venetië*, Rotterdam 1995.
- Doesburg, Th. van**, 'Aanteekeningen bij de bijlage XXII Aanteekening bij een leunstoel van Rietveld', *De Stijl* 2 (1919) 11.
- Doesburg, Th. van**, 'Aanteekeningen bij de bijlagen VI en VII', *De Stijl* 3 (1920) 5.
- Doesburg, Th. van**, '10 jaren Stijl 1917-1927', *De Stijl* jubileumserie (XIV) (1927).
- Doesburg, Th. van**, 'Data en feiten (betreffende de invloedsontwikkeling van "De Stijl" in 't Buitenland) die voor zich spreken', *De Stijl* jubileumserie (XIV) (1927).
- Doesburg, Th. van e.a.**, 'Manifest I van "De Stijl", 1918' (ondertekend door Van Doesburg, Van 't Hoff, Huszár, Kok, Mondriaan, Vantongerloo en Wils), *De Stijl* 2 (1918) 1.
- Edens, C. (red.)**, *Rietvelds Robijnhof. De geschiedenis van een moderne Utrechtse buurt*, Bussum 2009.
- Eggner, K.L. (red.)**, *American Architectural History. A Contemporary Reader*, New York/Londen 2004.
- Emmens, K. (red.)**, *Monumenten en bouwhistorie. Jaarboek Monumentenzorg 1996*, Zwolle/Zeist 1996.
- Everts, F.E.C.**, *Nederland op de Wereldtentoonstelling Brussel 1958. Verslag van de Nederlandse deelneming*, Den Haag 1960.
- Ex, S. en E. Hoek**, *Vilmos Huszár. Schilder en ontwerper (1884-1960)*, Utrecht 1985.
- Eyck, A. van**, 'De bal kaatst terug', *Forum* (overdruk 1958) 3.
- Fabre, G. en D. Wintgens Hötte (red.)**, *Van Doesburg & the International Avant-garde. Constructing a New World*, tent.cat. Leiden (De Lakenhal) en Londen (Tate Modern) 2009.
- Fanelli, G.**, *Architettura moderna in Olanda 1900-1940*, Florence 1968.
- Fanelli, G.**, *Moderne Architectuur in Nederland 1900-1940* (vertaling van *Architettura moderna in Olanda 1900-1940* met bewerking en aanvulling van de bibliografie en biografieën door W. de Wit), Den Haag 1978.
- Ferguson, R. (red.)**, *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture*, Los Angeles 1998.
- Frampton, K.**, *Modern architecture. A Critical History*, Londen 1980 (1), 2007 (4).
- Friedman, A.T.**, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, New York 1998.
- Friedman, M. (red.)**, *De Stijl. Visions of Utopia*, tent.cat. New York (Walker Art Center) 1982.
- Friedman, M. (red.)**, *De Stijl 1917-1931*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) en Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Möller) 1982.
- Gan, A.**, *Konstruktivizm (Het constructivisme)*, Tver 1922.
- Geest, J. van en O. Máčel**, *Het museum van de continue lijn*, Amsterdam 1986.
- Giedion, S.**, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge MA 1941.
- Giedion, S.**, *Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York 1948; Duitse uitgave: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos*, Frankfurt am Main 1987.
- Giedion, S.**, *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung (Rowohlts deutsche Enzyklopädie)*, Hamburg 1956.
- Gill, R.G.**, *Een eeuw architectuur op Curaçao. De architectuur en stedenbouw van de twintigste eeuw op Curaçao*, Willemstad 1999.
- Ginzburg, M.J.**, *Zijlschje. Opyt piatiletnej raboty nad problemoj zijlschja* (De woning. De ervaring van vijf jaar werk aan het probleem van de woning), Moskou 1934.
- Groenendijk, P. en P. Vollaard**, *Architectuurgids Nederland/Architectural Guide to the Netherlands (1900-2000)*, Rotterdam 2006.
- Gropius, W.**, *Internationale Architektur* (Bauhausbücher 1), München 1925.
- Guilbert, S.**, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago 1983.
- Haag Bletter, R. en M. Robinson**, *Adolf Behne. The Modern Functional Building* (Getty texts and documents), Santa Monica 1996.
- Haar, H. van der e.a.**, *Kerende tijden. 190 jaar Genootschap Kunstliefe*, Utrecht 1997.
- Hammer-Tugendhat, D. en W. Tegethoff (red.)**, *Ludwig Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, Wenen/New York 2000.
- Hartveld, C.**, *Moderne zakelijkheid. Efficiency in wonen en werken in Nederland 1918-1940*, Amsterdam 1994.
- Haterd, L. van de**, *Om hart en vurigheid. Over schrijvers en kunstenaars van tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941*, Haarlem 2004.
- Haterd, L. van de**, *De waarheid hooger dan de leus. Over de beeldvorming rondom tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941*, Haarlem 2008.
- Hays, K.M.**, *Architecture theory since 1968*, Cambridge MA 1998 (1), 2000 (2).
- Heerding, A.**, *The History of N.V. Philips Gloeilampenfabrieken. A Company of Many Parts*, Cambridge MA 1986, deel 2.
- Henket, H.-J. en H. Heynen (red.)**, *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam 2002.
- Hitchcock, H.-R.**, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries* (Pelican History of Art), Harmondsworth/Baltimore 1958 (1), 1969 (3).
- Hitchcock, H.-R.**, 'Review the work of G. Rietveld, architect by Theodore M. Brown', *Journal of the Society of Architectural Historians* 18 (oktober 1959) 3.
- Hitchcock, H.-R. en Ph. Johnson**, *The International Style. Architecture Since 1922*, New York 1932, 1966 (met een voorwoord en appendix door H.-R. Hitchcock).
- Hofer, S.**, *Reformarchitektur (1900-1918). Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart/Londen 2005.
- Howells, J.M.**, 'Fundamentals of Architecture as Related to Lighting', *Transactions of the Illuminating Engineering Society* 25 (1930) 5, 474-475.
- Huygen, F. (red.)**, *Visies op vormgeving. Het Nederlandse ontwerpen in teksten*, (deel 1: 1874-1940) Amsterdam 2007, (deel 2: 1944-2000) Amsterdam 2008.
- Ibelings, H.**, *Modernisme zonder dogma. Een jongere generatie architecten in Nederland*, Rotterdam 1991.
- Ibelings, H.**, *Nederlandse architectuur van de 20ste eeuw*, Rotterdam 1995.
- Ibelings, H.**, *Architecten in Nederland. Van Cuypers tot Koolhaas*, Amsterdam 2005.
- Ibelings, H.**, 'La fama de Rietveld/Rietveld's Fame', *2G Revista Internacional de Arquitectura/International Architectural Review* (Gerrit Th. Rietveld) (2006) 39-40, 262-264.
- Ikonnikov, A.V.**, *Zarubezhnaja arkhitektoera: ot 'novoj arkhitektoery' do postmodernizma* (De buitenlandse architectuur: van 'de nieuwe architectuur' tot het postmodernisme), Moskou 1982.
- Jaffé, H.L.C.**, *De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam 1956.
- Jencks, Ch.**, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth [etc.] 1973.
- Johnson, P.**, 'Introduction', in: *In Focus. Gerrit Rietveld, Designer*, tent.cat. Hartford, CT (Wadsworth Atheneum Museum of Modern Art) 1980.
- Juffermans, J.**, *Met stille trom. Beeldende kunst en Utrecht sinds 1900*, Utrecht 1996 (2).
- Kalff, L.C.**, 'Illumination and architecture', *Philips Technology Review* 2 (1937) 1.
- Kalff, L.C.**, *Kunstlicht und Architektur*, Eindhoven 1943.
- Kalff, L.C.**, 'The "Electronic Poem". Performed in the Philips Pavilion at the 1958 Brussels World Fair. A: The light effects', *Philips Technical Review* 20 (23 oktober 1958) 2/3.
- Kalff, L.C. e.a.**, *Le Poème électronique Le Corbusier*, Parijs 1958.
- Kholostenko, M.V.**, *L'Architecture Vivante* (1928) 22. (b)
- Kholostenko, M.V.**, *SA, Sovremennaja Arkhitektoera (Moderne architectuur)* (1928) 2. (a)
- Klapheck, R.**, *Gussglas. Bedeutung, Herstellung und Verwendung eines deutschen Werk- und Baustoffes*, Düsseldorf 1938.
- Koch, A.**, *W.H. Gispen. Serieproducten 1923-1960*, Rotterdam 2005.
- Koch, A.**, *Dichtbij klopt het hart der wereld. Nederland op de Expo 58*, Schiedam 2008.
- Krashennikova, N.L.**, *Sovremennaja arkhitektoera Niderlandov (Gollandija)* (Moderne Nederlandse architectuur [Holland]), Moskou 1971.
- Krekel-Aalberse, A.**, *Carel J.A. Begeer 1883-1956*, Assen/Zwolle 2001.
- Krischanitz, A. en O. Kapfinger**, 'Documentazione di un rinnovamento. La Werkbund Siedlung di Vienna', *Casabella* 522 (1986), 46 e.v.
- Kuipers, M.C.**, *Bouwen in beton. Experimenten in de volkshuisvesting voor 1940*, Den Haag 1987.
- Kultermann, U.**, *Baukunst der Gegenwart*.

Dokument des Neuen Bauens in der Welt, Tübingen 1958.

Kultermann, U., 'Rietveld – neu bewertet', *Möbel und Decoration* 7 (1959) mei.

Küper, M. en M. van Schijndel, 'Der Sitzgeist. Over het ontstaan van de zigzagstoel', *Jong Holland* 3 (1987) 2, 4-11.

Küper, M. en I. van Zijl, *Rietveld Schröder Archief*, tent.cat. Utrecht (Centraal Museum) 1988.

Küper, M. en I. van Zijl, *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. Het volledige werk*, tent.cat. Utrecht (Centraal Museum) 1992.

Kuper, M., W. Quist en H. Ibelings, 'Gerrit Rietveld Casas/Houses', *2G Revista Internacional de Arquitectura/International Architectural Review* (Gerrit Th. Rietveld) (2006) 39/40.

Langmead, D., *Dutch Modernism. Architectural Resources in the English Language*, Westport 1996.

Leeuw Marcar, A., *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Rotterdam 2004, Amsterdam 1982 (herziene uitgave).

Leupen, B., W. Deen en C. Grafe (red.), *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*, Rotterdam 1990.

Linssen, C., H. Schoots en T. Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmiga 1927-1933*, Amsterdam 1999.

Lissitzky, E., 'De woningcultuur', *Stroitel'naja promyshlennost'* (Het bouwbedrijf) (1926) 12.

Lissitzky-Küppers, S., *El Lissitzky*, Dresden 1967.

Lobov, I., 'Mebel fakulteta po obrabotke dereva i metalla VKhUTEIN' (De meubels door de Faculteit voor Hout- en Metaalverwerking van het VKhUTEIN) *Stroitel'stvo Moskvyy* (Bouw van Moskou) (1929) 10.

Loghem, J.B. van, *Bouwen, bauen, bâtir, building. Built to live in, vers une architecture, neues bauen, nieuwe zakelijkheid*, Rotterdam 1932.

Lootsma, B., 'Een ode van Philips aan de vooruitgang. Het paviljoen van Le Corbusier, Xenakis en Varèse op de Brusselse wereldtentoonstelling' en 'Le Poème électronique. Het verlangen naar synthese', *Wonen TA/BK* (1984) 2.

Lotz, W. (red.), *Licht und Beleuchtung*, Berlin 1928.

Madge, P., 'Controversen rond Rietveld. Van De Stijl tot de Nieuwe Zakelijkheid', *Wonen TA/BK* (1982) 15/16.

Malevich, K., 'Zhivopis v probleme arkhitektoery' (De schilderkunst in het probleem van architectuur), *Nova Generatsiya* (1928) 2.

Meier-Graefe, J., *Die Weltausstellung in Paris 1900 mit zahlreichen photographischen Aufnahmen, farbigen Kunstbeilagen und Plänen*, Parijs/Leipzig 1900.

Mens, N., *W.G. Witteveen en Rotterdam*, Rotterdam 2007.

Mertins, D. en H. Mallgrave, *Walter Curt Behrendt. The Victory of the New Building Style* (Getty Texts and Documents), Los Angeles 2000.

Mies van der Rohe, L., 'Die Wohnung unserer Zeit', *Die Form* 6 (1931) 7.

Molema, J., 'De standaard in hoogbouw. 860-880 Lake Shore Drive Apartments, fase 1 Chicago (USA) door Mies van der Rohe', *de Architect Detail* (oktober 2005).

Moorsel, W. van, *Contact en controle. Over het vrouwbeeld van de Stichting Goed Wonen*, Amsterdam 1992.

Moorsel, W. van, *Nelly van Doesburg 1899-1975*, Nijmegen 2000.

Mulder, B., *Gerrit Thomas Rietveld. Schets van zijn leven, denken en werken*, Nijmegen 1994.

Neumann, D., *Architecture of the night. The illuminated building*, München [etc.] 2002.

Neumeyer, F., *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge MA 1991.

Oku, K., *The Architecture of Gerrit Th. Rietveld*, Tokio 2009.

Ottevanger, A., 'De Stijl overal absolute leiding'. *De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Anthony Kok*, Bussum 2008.

Overy, P., *De Stijl*, Londen 1969 (1), 1991 (herziene uitgave).

Overy, P., *Het Rietveld Schröder huis*, Houten 1988.

Overy, P., 'Equipment for Utopia', *Art in America* 82 (januari 1994) 1, 34-42.

Overy, P., *Light, Air & Openness. Modern Architecture Between the Wars*, Londen 2007.

Overy, P. e.a., *The Rietveld-Schröder House*, Guilford/Cambridge MA 1988.

Peters, F., 'De Utrechtsche Filmiga 1927-1933. Opvattingen over film als kunst in Utrecht' (diss. Universiteit Utrecht), Utrecht 2002.

Petit, J., *Le Poème électronique. Le Corbusier/The Electronique Poem by Le Corbusier*, Brussel 1958.

Pevsner, N., *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londen 1936. Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design*, New York (Museum of Modern Art) 1949, Londen/Yale 2005 (herziene en uitgebreide uitgave).

Pevsner, N., *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1943, Baltimore, MD, 1960 (zesde jubileumuitgave).

Pfeffer, H., 'Im Anfang war das Licht', *Spannung. Die AEG Umschau*, II, 1 (oktober 1928), 1-5.

Probst, H. en Ch. Schädlich, *Walter Gropius, Band 2: Der Architekt und Pädagoge*, Berlin 1986.

Rasch, H. en B. Rasch, *Der Stuhl*, Stuttgart 1928.

Rebel, B., *Het Nieuwe Bouwen. Het functionalisme in Nederland 1918-1945* (diss. Utrecht), z.pl. 1983.

Rehorst, Chr., 'Jan Buijs and De Volharding. The Hague, Holland', *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (mei 1985), 147-160.

Rietveld, G.Th., 'Aanteekening bij kinderstoel (bijlage nr. XVIII)', *De Stijl* 2 (1919) 9.

Rietveld, G.Th., 'Nut, constructie: (schoonheid: kunst)', *iTO* 1 (1927) 3. (a)

Rietveld, G.Th., 'G. Rietveld', *De Stijl* 7 (1927) 79/84. (b)

Rietveld, G.Th., 'Inzicht', *iTO* 12 (1928) 17/18.

Rietveld, G.Th., *Jaarboek der Moskousche architectenvereniging* [architectuurvereniging] (Jubileumnummer 1928) 5, *Nieuw Rusland* 1 (1929) 2.

Rietveld, G.Th., 'De stoel', *De werkende vrouw* 1 (1930) 9. (a)

Rietveld, G.Th., 'Architectuur', *De werkende vrouw* 1 (1930) 11-12. (b)

Rietveld, G.Th., 'Interieur', *Bouwbedrijf* (1930), 25.

(c)

Rietveld, G.Th., 'Nieuwe zakelijkheid in de Nederlandsche architectuur', *De Vrije Bladen* 9 (1932) 7.

Rietveld, G.Th., 'Het interieur', *Bouwkundig Weekblad* 66 (1948) 25.

Rietveld, G.Th., 'Curaçao', *Katholieke gezondheidszorg* 5 (1951) mei, 198-199.

Rietveld, G.Th., 'In memoriam P.J.C. Klaarhamer', *Bouwkundig Weekblad* 72 (1954) 13-14.

Rietveld, G.Th., 'Feestrede', *Forum* 13 (1958) 8/9.

Rijk, T. de, 'Een grand tour naar de Nieuwe Wereld: "Geobsedeerd door locomotieven, sex, gebakken biefstukjes en snelheid"', in: *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse woon-cultuur* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 14), Leiden 2007.

Riley, T. en S. Perrella, *The International Style. Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, New York 1992.

Risselada, M. (red.), *Raumplan versus plan libre. Adolf Loos – Le Corbusier*, Rotterdam 2008.

Rodijk, G.H., *De huizen van Rietveld*, Zwolle 1991.

Rogers, T.S. en A.L. Powell, 'Exterior Illumination of Buildings', *American Architect Reference Data* 18 (1935), 1-360.

Rothuizen, E.J., *Het dak. Handleiding tot het construeren van dakbedekkingen*, Amsterdam 1916, 1920 (2), 1950 (5).

Sandfort, A.J.P.G. (red.), *40 jaar Jaarbeurs Utrecht*, Utrecht 1956.

Santen, J. van e.a. (red.), *Monumenten van Herrezen Nederland* (Rijksdienst voor Archeologie, Cultuurlandschap en Monumenten, tophonderd voor minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, dr. R.H.A. Plasterk, voorwoord), Amersfoort 2007.

Sartoris, A., *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Tome 2, Ordre et climate nordiques*, Milaan 1957.

Schaafsma, H., *Gerrit Rietveld. Bouwmeester van een nieuwe tijd*, Utrecht 1959.

Schama, S., *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Berkeley 1988.

Scharlemann, M. en J.-D. Koudijs, S. van Ravesteyn (1889-1983). *De meester van de gebogen lijn*, Rotterdam 2005.

Siraa, H.T., *Eén miljoen nieuwe woningen. De rol van de rijksoverheid bij wederopbouw, volkshuisvesting, bouwrijpheid en ruimtelijke ordening (1940-1963)*, Den Haag 1989.

Slothouber, E. (red.), *De kunstrijpheidsscholen van Gerrit Rietveld/The artschools of Gerrit Rietveld*, Amsterdam 1997.

Smith, E.A.T. (red.), *Blueprints of modern living. History and legacy of the Case Study Houses*, Cambridge MA 1989.

Staal, A., 'Nog meer abstracte Kunst?', *De 8 en Opbouw* 9 (1938) 9.

Steinmann, M. (red.), *CIAM. Internationale Kongresse für Neues Bauen. Dokumente 1928-1939*, Basel 1979.

Straaten, E. van, *Theo van Doesburg 1883-1931*, Den Haag 1983.

Sweeney, R., *Wright in Hollywood. Visions of a*

New Architecture, New York/Cambridge MA 1994.

Szénácssy, I.L., *Architectuur in Nederland 1960-1967*, Amsterdam 1969.

Tafari, M., *The Sphere and the Labyrinth. Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge MA 1987. Vertaalde en herziene uitgave van *La sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turijn 1980.

Tafari, M. en F. Dal Co, *Modern Architecture*, New York 1979 (serie: P.L. Nervi [red.], *History of World Architecture*, vertaling van *Architettura contemporanea*, 1976).

Theissing, E.M., 'Lucht als bouwstof', *Cement* 13 (1961) 1.

Thoor, M.T.A. van, *Het gebouw van Nederland. Nederlandse paviljoens op de wereldtentoonstellingen 1910-1958*, Zutphen 1998.

Thoor, M.T. van, 'Gerrit Rietveld and the Netherlands participation in Brussels (1958)', *Abstracts of papers, Presented at the sixty-first annual meeting of the Society of Architectural Historians*, Cincinnati OH, 23-27 april 2008.

Tieskens, R.W., D.P. Snoep en G.W.C. van Wezel (red.), *Het Kleine Bouwen. Vier eeuwen maquettes in Nederland*, Utrecht/Zutphen 1983.

Tijen, W. van, 'Rietveld, Molière en – in gedachte – Merkelbach', *Bouwkundig Weekblad* 82 (1964), 1-6B.

Trachtenberg, M. en I. Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism. The Western Tradition*, New York 1986.

Treib, M., *Space calculated in seconds. The Philips pavilion. Le Corbusier, Edgar Varèse*, Princeton NJ 1996.

Troy, N.J., *De Stijl's Collaborative Ideal. The Colored Abstract Environment, 1916-1926*, Cambridge MA 1979.

Troy, N.J., *The De Stijl Environment*, Cambridge MA/Londen, 1983.

Troy, N.J., 'Rietveld's Modernism', in: *Gerrit Rietveld. A Centenary Exhibition. Craftsman and visionary*, tent.cat. New York (Barry Friedman Ltd.) 1988.

Vegesack, A. von en M. Remmele (red.), *Marcel Breuer. Design and architecture*, Weil am Rhein 2003.

Venneman, J. en M. de Kroon (red.), *De Mondial. Rietvelds stoel voor de wereld*, Culemborg 2006.

Vidler, A., *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, Cambridge MA 2008.

Vitt, W. (red.), *Hommage à Drexel (1890-1973). Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980.

Vöge, P., *The complete Rietveld furniture*, Rotterdam 1993.

Vreeburg, G. en H. Martens, *UMS Pastoe. Een Nederlandse meubelfabriek 1913-1983*, Utrecht 1983.

Vygodskij, L., 'Ratsionalizatsiia zjilischjia' (De rationalisatie van woningen), *Kommunal'noe delo* (Communaal werk) (1929) 1.

Wagt, W. de, *Piet Elling (1897-1962). Een samenstellende eenheid*, Bussum 2008.

Warnke, C.-P., *De Stijl 1917-1931*, Keulen 1991.

Wever, P. en A. Koch, 'Tales of the Unexpected.

Gerrit Rietveld at Expo 58', *Modernism* 11 (2008) 4.

White, M., *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester/New York 2003.

Wilk, C. (red.), *Modernism. Designing a new world 1914-1939*, Londen 2006.

Wright, F.L., *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Berlijn 1910.

Xenakis, I., 'The architectural design of Corbusier and Xenakis', *Philips Technical Review* 20 (1958-1959), 1, 2-8.

Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, Turijn 1950 (1), 1955 (3).

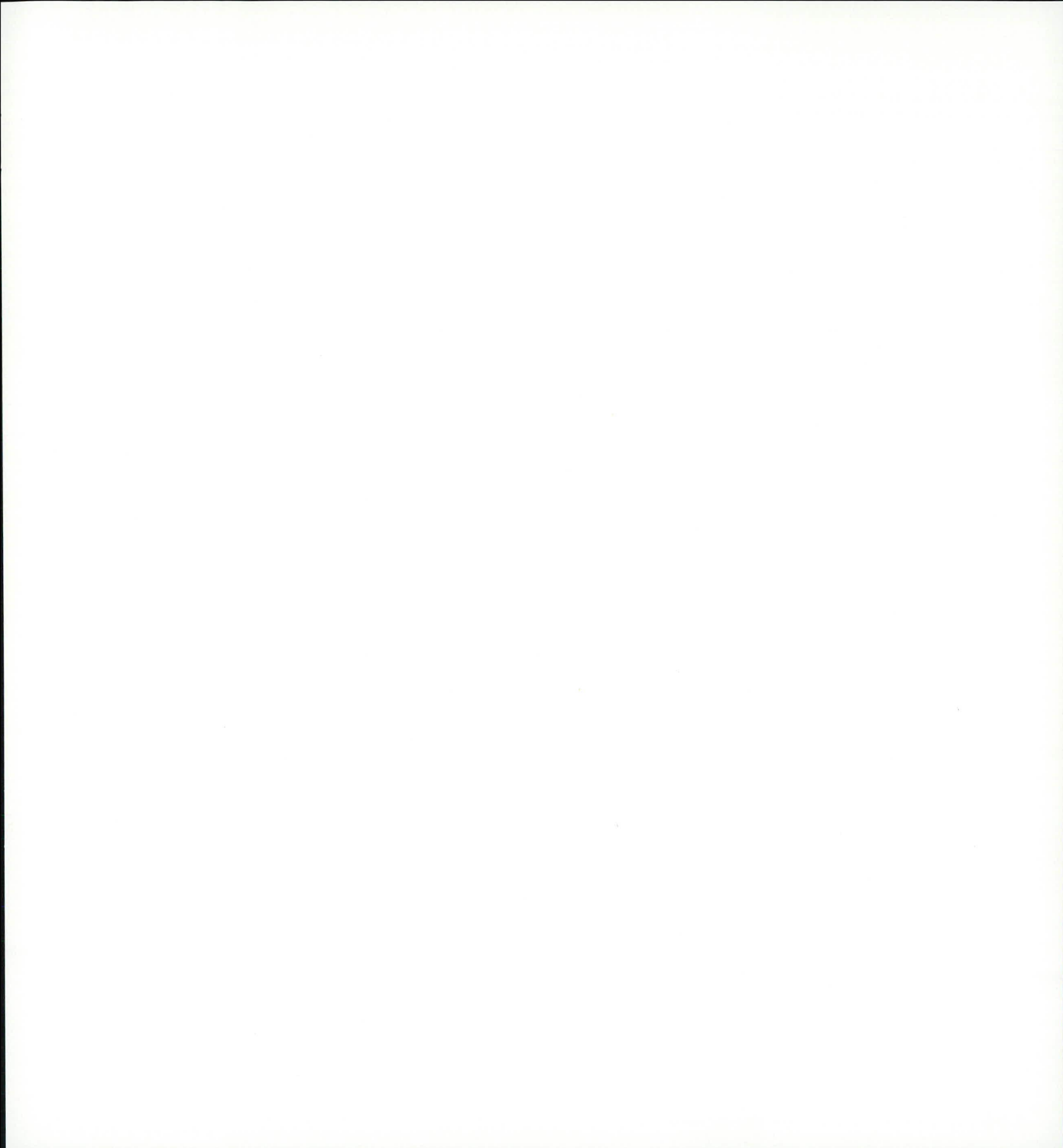
Zevi, B., *Poetica dell'architettura neoplasticista. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Milaan 1953.

Zijl, I. van, *Rietveld in Utrecht*, Utrecht 2001.

Zijl, I. van (red.), [Truus Schröder: tentoonstelling per post], Utrecht, 1998-1999 (een basisboek in 1998 met vijf ingevoegde postzendingen, compleet in de loop van 1999).

Zijl, I. van en B. Mulder, *Het Rietveld Schröder-huis. De voorgeschiedenis, het huis als woning, het huis als monument*, Utrecht 2009.

Zijl, I. van en I. de Roode, 'Kinderstoel voor Hendrikus Johannes Witteveen', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 19 (zomer 2009).



Anthony Alofsin is architect, kunstenaar en auteur. Hij schreef acht boeken over architectuur en de roman *Half-life* (2009) en publiceerde ruim tachtig artikelen, essays en recensies. Hij is Fellow van de MacDowell Colony in Peterborough (NH) en ontving de Vasari Award voor zijn boek *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire* (2007).

Ole Bouman is directeur van het Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam. Hij was hoofd-redacteur van het tijdschrift *Volume*. Bouman publiceert regelmatig in tijdschriften als *Domus*, *Harvard Design Review* en *El Croquis* en is (mede)auteur van verschillende boeken. Zijn meest recente publicatie is *Architectuur als noodzaak* (2009) en hij organiseerde in dat kader verschillende publieke events met als thema de reconstructie van het publieke domein in steden die door rampen zijn getroffen. Bouman stelde tentoonstellingen samen voor de Triënnale van Milaan, Manifesta 3 en het Museum Boijmans Van Beuningen en geeft regelmatig lezingen op toonaangevende universiteiten in binnen- en buitenland en culturele instellingen.

Dolf Broekhuizen is freelance-architectuur-historicus. Hij promoveerde in 2000 op het naoorlogse werk van architect J.J.P. Oud en diens betrokkenheid bij de geschiedschrijving over De Stijl. Hij was medeauteur van het oeuvreoverzicht van J.J.P. Oud en medesamensteller van de tentoonstelling over Oud in het Nederlands Architectuurinstituut in Rotterdam (2001). In 2010 verscheen onder zijn redactie de monografie *Robert van 't Hoff. Architect van een nieuwe samenleving*.

Maristella Casciato is hoogleraar architectuur-geschiedenis aan de Universiteit van Bologna. Van 2000 tot 2009 was ze voorzitter van DOCOMOMO International. Haar wetenschappelijke onderzoeken betreffen in het bijzonder de geschiedenis van twintigste-eeuwse Europese architectuur. Zij is momenteel betrokken bij een onderzoeksproject naar Pierre Jeanneret. Recente publicaties: 'A New Town Planned Literally from A to Z', in S. von Moos (red.) *Chandigarh 1956. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry*, met foto's van Ernst Scheidegger (2010).

Jurjen Creman is meubelrestaurator gespecialiseerd in restauratie, conservering en onderzoek van twintigste-eeuwse meubelen. Hij was betrokken bij de overzichtstentoonstelling over Rietvelds werk in het Centraal Museum in 1992-1993. Sinds die tijd werkt hij voor vele musea, veilinghuizen, verzamelaars en handelaren aan meubelen van Rietveld. In zijn eigen atelier onderzoekt en restaureert hij veel van Rietvelds meubelen met speciale aandacht voor het materiaaltechnische aspect.

Rob Dettingmeijer doceerde over en deed onderzoek naar de theorie en geschiedenis van architectuur en stedenbouw, de laatste dertig jaar voornamelijk aan de Universiteit Utrecht. Hij promoveerde op *Open stad. Planontwikkeling, stedenbouw, volkshuisvesting en architectuur in Rotterdam tussen de twee Wereldoorlogen* (1988). Hij is een van de oprichters van het European Architectural History Network en redacteur van het *Bulletin KNOB* (Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond).

Roman Koot is kunsthistoricus en werkt als hoofd publiekszaken en hoofdconservator bij het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie). Hij doet onderzoek naar en publiceert over moderne beeldende kunst. Zijn bijzondere interesse ligt bij de werking en betekenis van lokale kunstcircuits. Hij publiceerde onder meer over modernistische tendensen in Rotterdam in het interbellum en over kunst in Utrecht. Recent verscheen van zijn hand een monografie over het Utrechtse grafisch gezelschap De Luis (1960-1980).

Marieke Kuipers is hoogleraar Cultureel Erfgoed bij @MIT, Faculteit Bouwkunde, TU Delft en senior-specialist Jongere Bouwkunst bij de Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed. In 1987 promoveerde zij op het proefschrift *Bouwen in beton, experimenten in de volkshuisvesting voor 1940*. Zij heeft vele publicaties op haar naam staan, met name over het architectonisch erfgoed van de Moderne Beweging en was onder meer betrokken bij de bescherming van diverse bouwwerken van Rietveld. Tevens is zij vice-voorzitter van de International Specialist Committee on Registers van de internationale organisatie DOCOMOMO.

Marijke Kuper is kunsthistoricus en kenner van het werk van Gerrit Rietveld. Haar eerste onderzoek aan de Universiteit Utrecht resulteerde in bijdragen aan *De beginjaren van De Stijl 1917-1922* (1982) en *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932* (1996). In 1992 was zij gastcurator van de overzichtstentoonstelling over Rietveld in het Centraal Museum Utrecht en medeauteur van de catalogus *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. Het complete werk*. In 2003 publiceerde zij *2G, Gerrit Th. Rietveld Casas – Houses*.

Otakar Máčel is architectuurhistoricus verbonden aan het IHAU Faculteit Bouwkunde, TU Delft. Hij is in 1992 gepromoveerd op de geschiedenis van de achterpootloze stoel en in 1996 gehabiteerd aan de TU in Praag op de moderne Tsjechische architectuur. Zijn specialisme is de moderne architectuur, het socialistisch realisme en de moderne vormgevingsgeschiedenis.

Dietrich Neumann is hoogleraar in de geschiedenis van moderne architectuur aan de Brown University, Providence (RI). Hij publiceerde boeken en essays over de geschiedenis van Europese en Amerikaanse architectuur van de twintigste eeuw, waaronder een publicatie over film set ontwerp (*Film Architecture*, 2000), en architecturale verlichting (*Luminous Buildings. Night Architecture*, 2006). In 2007 stelde hij een gelijknamige tentoonstelling samen in het Nederlands Architectuurinstituut in Rotterdam.

Ivan Nevzgodin is docent bij @MIT, Faculteit Bouwkunde, TU Delft. Hij promoveerde in 2002 in Novosibirsk op de Nederlands-Russische betrekkingen in architectuur en stedenbouw in het begin van de twintigste eeuw. In 2004 promoveerde hij ook nog aan de TU Delft. Hij is (mede)auteur van diverse publicaties over architectuur en stedenbouw in Nederland en Rusland.

Wolf Tegethoff studeerde kunstgeschiedenis, stedenbouw en economische en sociale geschiedenis aan de Universiteit van Bonn (Ph.D. in 1981) en aan de Columbia University, New York. Sinds 1991 is hij directeur van het Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Hij is gastdocent aan de universiteiten van Haifa, Bonn en Venice (CA), en sinds 2000 heeft hij een eredoctoraat van de Ludwig-Maximilians-Universität in München. Hij is auteur van *Mies van der Rohe. The Villas and Country House Projects* (1984), als ook van verschillende publicaties op het gebied van architectuur en design in de negentiende en twintigste eeuw.

Marie-Thérèse van Thoor is universitair hoofddocent bij @MIT, Faculteit Bouwkunde, TU Delft. Zij promoveerde in 1998 op het proefschrift *Het gebouw van Nederland. Nederlandse paviljoens op de wereldtentoonstellingen 1910-1958*. Zij is eindredacteur van het *Bulletin KNOB* en publiceert regelmatig over monumentenzorg en twintigste-eeuwse architectuur. Zij is mede-hoofdredacteur van de publicatie over de restauratie van sanatorium Zonnestraal in Hilversum (2010).

Ida van Zijl is kunst- en designhistoricus. Sinds 1978 is zij conservator toegepaste kunst en design in het Centraal Museum in Utrecht, dat de grootste Rietveldcollectie bezit. In deze functie is zij ook verantwoordelijk voor het inhoudelijke behoud en beheer van het Rietveld Schröderhuis en het Rietveld Schröderarchief. Zij heeft talrijke tentoonstellingen georganiseerd over toegepaste kunst en vormgeving en een groot aantal publicaties en boeken op haar naam staan over deze onderwerpen. Van 1983-2009 was zij adjunct-directeur van het Centraal Museum.

Hielkje Zijlstra is architect. Zij werkte bij verschillende architectenbureaus van 1987 tot 2001. In 2006 promoveerde zij aan de TU Delft op het onderzoek *Bouwen in Nederland 1940-1970*. De onderzoeksmethode uit het proefschrift werd doorontwikkeld tot de ABCD' research method (Analysing Buildings from Context to Detail in time). Sinds 2006 is zij als associate professor in dienst bij @MIT, Faculteit Bouwkunde, TU Delft.

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling 'Rietvelds universum' in het Centraal Museum Utrecht (20 oktober 2010 – 30 januari 2011), gerealiseerd en geproduceerd door het Centraal Museum, Utrecht en het Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam, naar initiatief en idee van het Centraal Museum, Utrecht, de afdeling @MIT van de Technische Universiteit Delft en de Universiteit Utrecht.

Deze publicatie is de afronding van het onderzoek 'Rietvelds Universum', een gezamenlijk project van Centraal Museum Utrecht, Universiteit Utrecht en de afdeling @MIT van de Technische Universiteit Delft.

De tentoonstelling en deze publicatie werden mede mogelijk gemaakt dankzij de financiële ondersteuning van de Gemeente Utrecht, de Provincie Utrecht, Mondriaan Stichting, Fentener van Vlissingen Fonds, KF Hein Fonds, Prins Bernhard Cultuurfonds, SNS Reaal Fonds, VSB Fonds

Publicatie

Tekst en beeld: Centraal Museum Utrecht, @MIT TU Delft

Redactie: Rob Dettingmeijer, Marie-Thérèse van Thoor, Ida van Zijl
Tekstredactie: Marjan Vrolijk, Sara Stroux, Els Brinkman

Beeldredactie: Iwert Bernakiewicz

Vertaling: Auke van den Berg (Bookmakers) (Alofsin, Neumann, Tegethoff)

Vormgeving: Lesley Moore, Amsterdam

Lithografie en druk: Ofset Yapimevi, Istanbul

Papier: 135 grs. Furioso

Projectcoördinatie: Barbera van Kooij, NAI Uitgevers

Uitgever: NAI Uitgevers, Rotterdam



Fotoverantwoording

Beelden zijn afkomstig uit de volgende archieven:
CMU: Centraal Museum, Utrecht
NAi: Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam
RSA: Rietveld Schröder Archief, Utrecht

Index:

B: Bauhaus, Dessau, 1928-1930, foto Atlantic Photo-Co, Bauhaus-Archiv, Berlijn
B: Nederlands Biënnalepaviljoen, Venetië, RSA
B: De Volharding, Den Haag
C: Le Corbusier, Photographie FLC L4(1)127, © FLC/PICTORIGHT, 2010
D: Theo van Doesburg, ca. 1920, ICN, Amsterdam/Rijswijk
E: Cornelis van Eesteren, NAI
G: Walter Gropius, 1926, Bauhaus-Archiv, Berlijn ©BPK, Berlijn
I: G.Th. Rietveld: Woning Van den Doel, IJpendam, RSA
L: El Lissitzky uit: *El Lissitzky, 1890-1941*, Eindhoven: Van Abbemuseum
M: Mies van der Rohe, Adam Department Store, Berlijn, ©Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence
O: J.J.P. Oud, NAI
P: Philipspaviljoen, CMU
R: G.Th. Rietveld
R: G.Th. Rietveld, interieur spreekkamer Hartog RSA/CMU
R: G.Th. Rietveld, Academie, Arnhem, foto: Hielkje Zijlstra
R: G.Th. Rietveld, rood-blauwe stoel, CMU
R: G.Th. Rietveld, Weverij De Ploeg, RSA
R: G.Th. Rietveld en T. Schröder-Schröder, Schröderhuis, RSA
S: Truus Schröder-Schröder: RSA, foto: Eva Besnyö
S: Mart Stam, 1926, RSA
S: G.Th. Rietveld, 'De Stijl 1917-1928', maquette
U: Gerrit Rietveld voor de meubelmakerij, Utrecht, ca. 1919, RSA
W: Geboortekaartje Hendrik Johannes Witteveen, Museum Meermanno, Den Haag
X: Le Corbusier en Iannis Xenakis, Philipspaviljoen, Nationaal Archief, Den Haag

En:

Bauhaus-Archiv, Berlijn 132
Bauhaus Archiv/VG Bild-Kunst Bonn, 191 boven
Berlinerische Galerie 209 rechts
Eva Besnyö 147 onder
Jan Bons en Lex Reitsma 162 onder
Bruschweiler 142, 227
Christie's 231
Jurjen Creman 149
©2010 Fondation Le Corbusier/Pictoright 65
© 2010 The Frank Lloyd Wright Foundation, AZ/Art Resource, NY/Scala, Florence 82
Axel Funke 143
Allard van der Hoek 110 boven
Nico Jesse 78 boven, 185 boven
Marieke Kuipers 100 links, 117
Erven Lanjouw 153
F.W. van Malsen 70 onder
Ernst Moritz 147, 148, 165, 191, 199, 229, 247
Museum of Modern Art, New York 238
Museum of Modern Art, Mies van der Rohe

Archive, foto: Heinrich Blessing © 2010 MoMA/Scala, Florence 74
Museum of Modern Art, Mies van der Rohe Archive © 2010 MoMA/Scala, Florence 186
Nationaal archief Den Haag 166 rechts
Collectie Ivan Nevsgodin 215-223
Jaap d'Oliveira 239
Cas Oorthuys 93 boven
Rijckheyt centrum voor regionale geschiedenis Heerlen, J. Cohnen 133 boven
©MIT TU Delft 136 boven
Henny Rodijk 104 rechts, 122 onder
Ton Roelofsma 94 boven
Stedelijk Museum Amsterdam 144, 228, 230, 236, 238
Familie Tugendhat 68
Jan Versnel 73 onder, 84 boven, 88, 114 boven, 122 boven, 156, 172, 180, 188
F. v.d. Werf 181
Hans Wilschut 197
Hielkje Zijlstra 119, 121 onder, 130, 135, 136 onder
Kim Zwarts 73 boven, 197, 204, 206

Met dank aan:

Berry Bergdoll, Museum of Modern Art, New York;
Maristella Casciato MAXXI, Rome; Bart Hofstede, Ministerie van Buitenlandse Zaken, Berlijn; Florian Hufnagel, Neue Sammlung, München; Maarten Mevis, Kinkorn; Angelika Nollert, Neues Museum, Neurenberg; Klaus de Rijk, Ministerie van Buitenlandse Zaken, Rome; Harm Scheltens, Utrecht Manifest; Tim Vermeulen, Stichting Premisela/DDFA; Willem van Zeeland, Rietveldjaar 2010

© 2010 De auteurs en NAI Uitgevers, Rotterdam.
Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet 1912 dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.reprorecht.nl). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uit-gave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie), Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro.

Van werken van beeldend kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam
© 2010, c/o Pictoright Amsterdam

Niet alle rechthebbenden van de gebruikte illustraties konden worden achterhaald.
Belanghebbenden wordt verzocht contact op te nemen met NAI Uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam, info@naipublishers.nl

NAI Uitgevers is een internationaal georiënteerde uitgever, gespecialiseerd in het ontwikkelen, produceren en distribueren van boeken over architectuur, beeldende kunst en verwante disciplines.
www.naipublishers.nl

ISBN 978-90-5662-745-4
Engelse editie: ISBN 978-90-5662-746-1

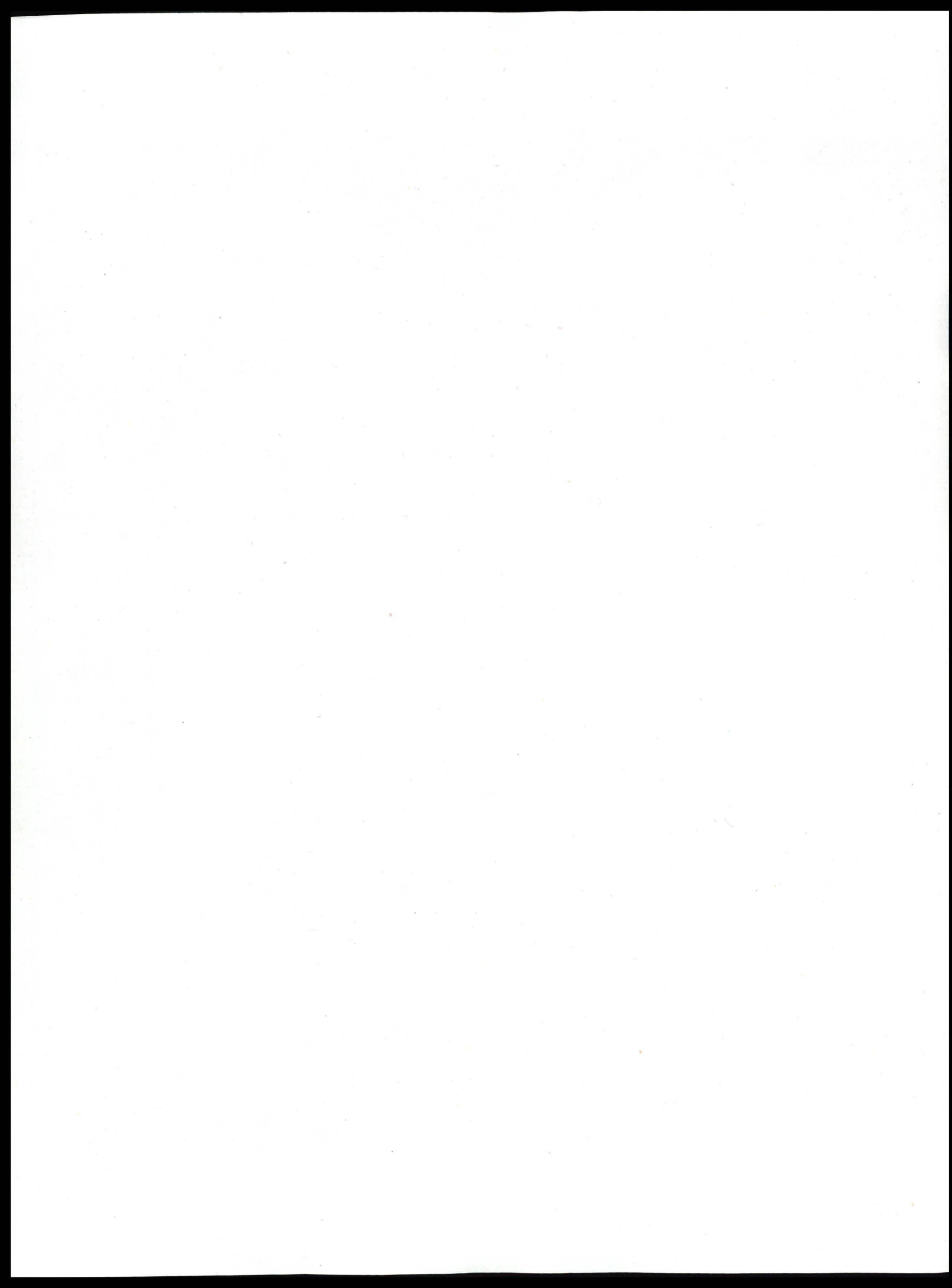
C C
C C
centraal
museum

NAI
NETHERLANDS
ARCHITECTURE
INSTITUTE

TU Delft Delft
University of
Technology



Universiteit Utrecht



De Utrechtse architect en ontwerper Gerrit Th. Rietveld (1888-1964) is een van de bekendste vormgevers van de twintigste eeuw. Hij werd wereldberoemd met zijn rood-blauwe stoel en het Schröderhuis. Rietveld was verbonden aan De Stijl en speelde een belangrijke rol binnen het Nieuwe Bouwen. Met meer dan honderd gerealiseerde gebouwen en vele meubelen behoort hij tot de pioniers van de moderne cultuur.

In deze rijk geïllustreerde publicatie brengen vooraanstaande auteurs uit binnen- en buitenland Rietvelds ideeën tot leven en verbinden zijn werk en werkwijze met zijn omgeving, collega's en met de maatschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd. Daarnaast komen Rietvelds persoonlijke universum, achtergrond, netwerk en visie op de wereld uitvoerig aan bod. Door zijn manier van werken centraal te stellen en te vergelijken met die van tijdgenoten als Frank Lloyd Wright, Le Corbusier en Mies van der Rohe, ontstaat een verrassend nieuw beeld van Rietvelds unieke bijdrage aan de beeldende kunst, architectuur en het design van de twintigste eeuw.

ISBN 978-90-5662-745-4



9 789056 627454 >

NAi Uitgevers

