

historisch deel over waardetoekenningen en eindigt met Riegls waardetheorie en de constatering dat het bij erfgoed altijd gaat om het zoeken naar het compromis tussen het bewaren van de historische waarheid en de behoefte van de eigen tijd. Het zou mooi geweest zijn als Kuipers hierbij had verwezen naar Meurs' *Heritage-based design*, dat in een veelomvattender betoog op deze materie ingaat. De relevantie van Kuipers' bijdrage is dat zij ontwerpers instrumenten biedt om zo objectief mogelijk eigenschappen en waarden van erfgoed in kaart te brengen. Daartoe horen ook het tijdlijnmodel ('chronomapping') en de waardematrix. Door hun kleine formaat zijn de afbeeldingen van de modellen wel wat moeilijk leesbaar. Aan het slot van *Designing from Heritage* relateert De Jonge het belang van dergelijke instrumenten aan een belangrijk inzicht: architecten van het Nieuwe Bouwen streefden

niet naar iconische ontwerpen. Hun architectuur en stedenbouw dienden het dagelijkse, maatschappelijk-relevante gebruik. De toekomst van deze essentiële waarde ligt dus in duurzaamheid en economische rendabiliteit, waarvoor samenwerken met projectontwikkelaars, investeerders en vastgoedbeheerders een vereiste is. Daarom moet je hun taal spreken en zo objectief de waarde van het erfgoed inzichtelijk maken.

Zo geven de drie publicaties niet alleen inzicht in het onderwijs, de stand van onderzoek en de ontwerp-praktijk van de sectie Heritage & Architecture aan de Technische Universiteit in Delft, maar bieden ze relevante inzichten voor iedereen die zich met erfgoed bezighoudt.

IRMGARD VAN KONINGSBRUGGEN



YVONNE BRENTJENS

**V=VORM**  
**NEDERLANDSE VORMGEVING 1940-1945**

Rotterdam (naio10 uitgevers) 2015, 416 pp., ill. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 94 6208 3, € 17,95

Wat moet je je onder vormgeving tijdens de oorlog voorstellen? Ontwerpen van noodkachels, vervalsingen van distributiebonnen en identiteitsbewijzen? Of de propaganda-affiches voor de bezetter? Er was toch geen fatsoenlijk werkmateriaal te krijgen en alles wat modern was, was verboden. Met andere woorden, het kan nooit iets zijn. Maar een dergelijk clichématig beeld van de omstandigheden meer dan zeventig jaar geleden is niet terecht. De werkelijkheid is, zoals gebruikelijk, ingewikkelder en gelaagder en de analyse daarvan bleek nogal een omvangrijke klus.

De studie van Yvonne Brentjens naar vormgeving in de oorlogperiode is indrukwekkend, zo'n 415 bladzijden. Het boek telt drie delen, met hoofdstukken en

subhoofdstukken. Wellicht is deze opzet gekozen vanwege de omvang en de gelaagdheid van het thema. Vooral de thematische subhoofdstukken duiken soms diep in de details. Inderdaad komen de noodkachels, een elektrische auto, fietstaxi, houten fietsbanden, houten sloten en andere noodvoorzieningen, zoals een 'nood'-bureaumeubel van Gispen of de 'Doe meer'-stoel van fabrikant De Cirkel aan de orde. Deze benaming komt trouwens al voor het eerst voor in de verkoopfolder van handelsfirma Ahrend, die eind jaren twintig Engelse werkstoelen verkocht met een lage rugsteun. Maar er was ook innovatie: de knijpkat van Philips, de aluminium fauteuil uit één stuk van Rietveld, die eigenlijk het model voor een uitvoering in fi-

ber was. Of het ontwerp van de gebogen multiplex stoel van Han Pieck, dat pas na de oorlog uitgevoerd kon worden.

Architectuur komt in het boek nauwelijks aan bod, alleen gerelateerd aan de persoon van Hein Salomonson, waarbij *en passant* de schetsen van Marius Duinjtjer en de maquettes van Rietveld en Schuitema worden genoemd. Het salonrijtuig voor rijkscommissaris Seyss-Inquart, dat architect Van Ravesteyn ontwierp, was een interieurwerk. Daarentegen komen typografie, mode en textiel, glaswerk, fotografie, film, boekvormgeving en affiches wel aan de orde en komen wij Piet Zwart tegen als tekenaar van het boekje *Onze wilde planten en vruchten*, met ernaast zijn schets van een koekfabriek.

In het publieke geheugen wordt de Duitse bezetting gezien als een abrupt einde van de 'goede' moderniteit en terugkeer naar 'foute', conservatieve vormgeving. Het vraagstuk van de vorm wordt zo door een politieke bril gezien met een ethisch eindoordeel. Het is echter moeilijk vol te houden dat aan eind van de jaren dertig in Nederland de Nieuwe Zakelijkheid dominant was. Integendeel, de *retour à l'ordre* was hier ook in alle gedingen aan de gang, alleen uitte die zich niet in neoklassieke vormtaal. Het verloop van de eerste Amsterdamse stadhuisprijsvraag (1936-1941) laat dat zien. In Nederland was door de bezetter en door de NSB geen uitgesproken culturele doctrine uitgedragen die tot een vormvoorschrift zou leiden. Het hameren op het 'volkseigene' werd niet specifiek in een vormcanon vertaald, maar in de praktijk kwam het neer op een behoudende smaak. Trouwens, het door de bezetting versterkte Nederlandse nationalisme leidde ook tot terugkeer naar traditionele vormen en waarden, zoals in 1941 in de tentoonstelling 'Nederland bouwt in baksteen' in het Museum Boymans was te zien.

Het nationaalsocialistische regime in Duitsland verbande de uitingen van de moderne kunst als *entartet*, maar voor de vormgeving ontbrak het aan een eenduidig esthetisch concept. Het beste kan men dit illustreren op het terrein van het bouwen: voor de utilitaire bouw werd de functionele benadering en standaardisering aanvaard, maar voor de representatie van het regime waren de Romeinse imperiale architectuur en het neoclassicisme van Schinkel het voorbeeld, voor partijbouwsels konden ook de Middeleeuwen inspirerend zijn en voor de *Siedlungen* werd de 'Blut-und-Boden Heimatstil' passend geacht. Althans in grote lijnen. In het interieur overheerste een conservatieve, burgerlijke smaak. Dus de stalen buis verdween uit de interieurtijdschriften, ook al werd Hitler in de *Völkischer Beobachter* in 1938 onder een 'Adventsbaum' op een buisfauteuil van de firma Mauser getoond (zie J. van Geest en O. Máčel, *Stühle aus Stahl, Metallmöbel 1925-1940*, Keulen 1980, p. 46; O. Máčel, *Der Freischwinger. Vom Avantgardeentwurf zur Ware*, Delft 1992, p.

184). Trouwens, al vanaf midden jaren dertig werd overal in Europa de stalen buis als toonaangevend verdrongen door de houten meubelen naar Scandinavisch voorbeeld. Toch bleef de productie van het buismeubel als utilitair product tot 1940 stijgen, ook in Duitsland.

Er waren geen overkoepelende esthetische bepalingen voor de vormgeving, en met de bezetting van Nederland werd evenmin één esthetische richtlijn maatgevend. Wat wel maatgevend was, was de politieke loyaliteit jegens de bezetter en spoedig ook de etnische afkomst. Voor het oordeel van de historicus levert dat het bekende dilemma van goed en fout, dat Yvonne Brentjens probeert te vermijden.

Wat zegt het over de vormgeving? Men kon fout zijn door het vormgeven van de nazipropaganda, hetgeen 'iconografisch' zichtbaar was in het ontwerp zelf, maar men kon ook, zoals architect Wijdeveld, een modern ogend ontwerp maken voor een 'fout' idee. En omgekeerd: was het gebruik van de Oud-Griekse Korinthische zuilenorde in de jaren dertig per se fascistisch of socialistisch-realistisch? Zeker niet, zie bijvoorbeeld de National Gallery in Washington, die in deze zuilenorde werd voltooid in 1941. Het hangt verder af van de interpretatie van de context en de intentie van de maker. De kleuren rood, wit en blauw hebben an sich geen specifieke betekenis, behalve als ze in bepaalde volgorde en in een bepaalde context worden gebruikt. De bezetter stelde vanaf 1941 weinig prijs op het tonen van deze drie kleuren, hoewel de Nederlandse vlag nog niet expliciet verboden was. Zelfs de was, opgehangen in de kleurenvogorde rood-wit-blauw, kon plotseling als overtreding van de 'Vorschriften der Besatzungsmacht' gezien worden. Dat overkwam mejuffrouw Elisabeth de Groot in augustus 1941 in Amsterdam en zij kreeg 15 gulden boete (p. 87).

En wat te zeggen over de 'pragmatische' collaboratie? Lid worden van de Kultuurraad, een soort Reichskulturkammer in Nederland, betekende de mogelijkheid van gewoon doorwerken en opdrachten krijgen, ook zonder bijzonder politiek engagement. Het lidmaatschap was immers voor de professionele vakbeoefenaars vanaf 1942 verplicht, gelijk aan de rol van de kunstenaarsbonden in de Sovjet-Unie vanaf 1932 en in Oost-Europa na 1948. Gerrit Rietveld was niet lid van de Kultuurkamer. Hij kreeg in 1942 de opdracht enkele meubels voor de Amsterdamsche Bank te maken en toen het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten daar lucht van kreeg, ging de opdracht niet door. De stoel met een prismatisch ogende constructie was een bijzonder ontwerp.

Het boek van Brentjens is, ondanks de scholing van de auteur, geen kunsthistorisch boek, eerder een historische studie van de vormgeving in ruime zin van het woord. De aspecten van de vormontwikkeling spelen een ondergeschikte rol, de maatschappelijke, econo-

mische en politieke aspecten des te meer. Het levert een boeiend, meestal genuanceerd en rijk beeld op van de bezettingsjaren. Bovendien is het de eerste keer dat dit onderwerp zo veelzijdig bekeken wordt. Brentjens probeert ook zo veel mogelijk het clichébeeld van de strijd van de 'goede' moderne Nederlandse vormgeving met 'foute' Duitse en NSB-vormgeving te vermijden. Daarom benadrukt zij vaak ook de raakvlakken en overeenkomsten ervan. Soms gaat dat wat ver. Zo memoreert ze dat zowel de nationaalsocialisten als de communisten de monumentaliteit en het classicisme prefereerden (p. 49). Dat gold zeker voor de regerende regimes, maar niet voor de avant-garde, die na 1932 ook in de Sovjet-Unie van het toneel werd verdreven en uiteindelijk net zo 'entartet' werd bevonden als in Duitsland. En de linkse 'modernisten' in Nederland

waren niet gecharmeerd van de monumentaliteit en het classicisme. Maar Brentjes heeft dat niet zo met de modernisten, 'die zich tijdens de bezetting als gewezen vijanden van het nationaalsocialisme hadden geprofileerd' en na de oorlog hun moreel en artistiek gelijk claimden (p. 359). Hun paternalistische gelijk sijpelt volgens haar zelfs nog door in het heden – getuige de ophef over de 'barokke' tentoonstelling van ontwerper Marcel Wanders in het Stedelijk Museum in 2014. Ik weet het niet, zal het niet dieper liggen? Al aan het eind van de negentiende eeuw veroordeelden de Nederlandse architecten de art nouveau als frivool en decadent en Brentjens zelf heeft niet veel op met de neobarokke architectuur van Van Ravesteyn.

OTAKAR MÁČEL

