

# Amsterdamse School in Parijs

## Het Nederlands paviljoen op de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)

Marie-Thérèse van Thoor

### Inleiding

Vanaf het moment dat er wereldtentoonstellingen werden georganiseerd (vanaf 1851), nam Nederland aan deze evenementen deel. In eerste instantie kreeg ons land een klein gedeelte van een grote hal ter beschikking, dat werd ingericht als Nederlandse afdeling. Later, vanaf de eerste decennia van de twintigste eeuw, werden de nationale bijdragen steeds vaker in afzonderlijke paviljoens gepresenteerd. Voor Nederland bouwde W. Kromhout het eerste zelfstandige paviljoen op de wereldtentoonstelling in Brussel (1910). Op de tentoonstelling in Parijs (1925) was Nederland vertegenwoordigd met een paviljoen gebouwd door J.F. Staal en een drietal zalen, (grotendeels) ingericht door H.Th. Wijdeveld. De hoedanigheid van het paviljoen werd in hoge mate bepaald door de selectieve samenstelling van het Nederlandse organisatiecomité. Dit was onbescheiden in zijn keuze, maar zeer bescheiden in een van de belangrijkste aspecten die met wereldtentoonstellingen in verband worden gebracht: het tonen van de nationale identiteit.

### Wereldtentoonstellingen

Sinds het einde van de achttiende eeuw werden er in diverse landen, naar voorbeeld van Frankrijk en Groot-Brittannië, nationale nijverheidstentoonstellingen gehouden.<sup>1</sup> Hoewel de motieven voor het organiseren van deze tentoonstellingen in eerste instantie economisch waren, konden deze evenementen, zeker vanaf het moment dat ze toegankelijk waren voor buitenlandse bezoekers, ook worden gezien als manifestaties van nationale identiteit. Zo werden de Engelse producten van industrie en nijverheid niet alleen getoond om de vorderingen op juist die gebieden te laten zien, maar ook als uitingen van Engelse waarden als degelijkheid en traditie. De Fransen exposeerden bij deze gelegenheden vooral voortbrengselen van kunstnijverheid, ten teken van hun verfijnde smaak en hun culturele ontwikkeling. Toen de trots op de eigen identiteit en de nieuwsgierigheid naar die van anderen het begon te winnen van de angst voor concurrentie, gingen er in Frankrijk stemmen op om de nationale tentoonstellingen ook open te stellen voor buitenlandse deelnemers. Maar het was de Londense Society of Arts die het initiatief nam voor de uitvoering van deze ideeën, onder de stimulerende leiding en bescherming van respectievelijk Henry Cole en Prins Albert.

De Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations in Londen in 1851, was zo de eerste in een lange rij van internationale of wereldtentoonstellingen, waarvan de meest recente de Expositio Universal van Sevilla (1992) was.<sup>2</sup>

Architectonisch zette de Londense wereldtentoonstelling meteen de toon met Joseph Paxtons Crystal Palace. Een immens grote hal, die behalve aan de talrijke exposanten ook onderdak bood aan alle andere activiteiten die rond de tentoonstelling plaatsvonden. De geslaagde combinatie van het nieuwe fenomeen wereldtentoonstelling met de prefabricage-bouw in glas, ijzer en hout, voor het eerst op zo'n grote schaal toegepast, maakte het Crystal Palace tot een symbool voor zijn tijd. Het gebouw was zo succesvol dat het model stond voor de grote hallen van de volgende tentoonstellingen. De hal die naar idee van Frederick Le Play in 1867 in Parijs werd gerealiseerd, was in deze reeks conceptueel de meest ideale (afb. 1). Le Play combineerde een nieuw classificatiesysteem, waarin een haast encyclopedische kennis op elk vertegenwoordigd gebied werd nagestreefd, met een architectonische vorm, die het systematisch vergaren van die kennis mogelijk maakte. In de ovale hal, rond een centrale tuin, waren de diverse categorieën in concentrische ringen ondergebracht, van de kunsten in de binnenste ring tot de producten van de industrie en de landbouw in de buitenste ringen. Een rondgang door deze galerijen bood een compleet overzicht van alle ca-



Afb. 1. Het Palais du Champ-de-Mars van F. le Play m.m.v. de ingenieurs J.-B. Krantz en G. Eiffel, Exposition Universelle, Parijs 1867. Uit: J. Allwood, *The Great Exhibitions*, Londen 1977.



Afb. 2. De Rue des Nations langs de Seine, Exposition Universelle et Internationale, Parijs 1900. Uit: *l'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900, Paris s.a.*

tegorieën. De landen en Franse regio's waren radiaal geordend, zodat een 'taartpunt' van de hal de inzending van een land of een regio in alle categorieën vertegenwoordigde. Behalve deze systematische aanpassing vertoonden de landen ook een vorm van onderscheiding in de door henzelf verzorgde inrichting van hun inzending. De Nederlandse afdeling werd bijvoorbeeld ingericht door de architect J.F. Metzelaar. Het park rond de hal was bedoeld als voortzetting van de binnenruimte. Als vervolg op de categorieën voeding, land- en tuinbouw konden deelnemers hier gebouwen of producten neerzetten, die niet in de hal pasten, zoals boerderijen, kassen of stallen. Behalve deze gebouwen verschenen er allerhande pittoreske bouwsels, van restaurants, Turkse koffiehuisen en Chinese theepaviljoens tot follie-achtige ontwerpen als torens en zelfs een echte gotische kerk. De tentoonstelling van 1867 was zo ook een duidelijk breekpunt in de ontwikkeling van de wereldtentoonstellingen, waarvan het architectonische beeld werd bepaald door slechts een grote hal. Ook voor 1867 waren er uit praktische overwegingen incidenteel al hallen voor zware, luidruchtige machines of tenten voor feesten en ontvangsten naast de grote tentoonstellingshal gebouwd. Vanaf 1867 maakten steeds meer bedrijven en landen gebruik van de mogelijkheden om hun inzending of delen daarvan in afzonderlijke gebouwen onder te brengen. Dit betekende ove-

rigens niet dat de grote, functionele hallen uit het beeld verdwenen. Zij bleven tot ver in de twintigste eeuw deel uitmaken van het uitgebreidere scala aan expositie-mogelijkheden. Van deze mogelijkheden zijn de landenviljoens ongetwijfeld de meest tot de verbeelding sprekende. Op de Parijse tentoonstelling van 1878 werd de zogenaamde Rue des Nations geïntroduceerd. Rond de binnenhof van het grote Palais du Champ-de-Mars presenteerden de deelnemende landen zich met gevels in karakteristieke, nationale stijlen. Deze gevels vormden tegelijk de entree's van de erachter gelegen landenpresentaties. Individueel vertolkten zij het beeld dat de landen van zichzelf wilden geven. In haar totaliteit kon de Rue des Nations worden gezien als een beeld van de wereld anno 1878. Het idee van deze 'straat der naties' kwam op de volgende tentoonstellingen terug, deels binnen in een hal, deels buiten. In het laatste geval werd de straat van gevels langzamerhand ook aangevuld met vrijstaande landenviljoens. De laat negentiende-eeuwse tentoonstellingen vertoonden in dit opzicht een voorkeur voor de 'exotische' stijlen van niet-westerse landen en de koloniën. Zowel Parijs (1889) als Antwerpen (1894) kenden een Rue de Caïre, met gevels in karakteristieke stijlen uit het Midden-Oosten. In Parijs waren er daarnaast vrijstaande paviljoens van ver weg gelegen landen als Paraguay, Uruguay, Siam of Japan.<sup>3</sup> Op de grote

tentoonstelling van 1900 was de Rue des Nations in haar geheel naar buiten verplaatst en uitgegroeid tot een aaneenschakeling van individuele gebouwen langs de Seine (afb. 2). Zij verbeeldden historiserende en fantasierijke stijlen, die – in de ogen van de huidige beschouwer – bijna karikaturaal aandeden.<sup>4</sup> Hoewel deze gebouwen op ware grootte waren uitgevoerd, fungeerden ze niet echt als expositieruimtes. Na 1900 verdween de Rue des Nations en maakte ze plaats voor vrijstaande landenviljoens, die de diverse landen zowel in hun exterieur als in hun interieur representeerden. Vanaf dat moment werden deze paviljoens de architectonische visitekaartjes van de tentoonstellingen en de daar vertegenwoordigde landen. De historiserende, ‘nationale’ stijlen werden daarbij geleidelijk verdrongen door uitdrukkingen van architectonische vernieuwingen.

### De tentoonstelling van 1925<sup>5</sup>

Het was weer een Parijse tentoonstelling, namelijk de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes van 1925, waarop artistieke vernieuwing voor het eerst tot een van de reglementaire voorwaarden werd gemaakt. Artikel 4 van het reglement stelde: “Sont admises à l’ exposition les oeuvres d’ une inspiration nouvelle et d’ une originalité réelle exécutées et présentées par les artistes, artisans, industriels créateurs de modèles et éditeurs et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes. En sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens.”<sup>6</sup> De tentoonstelling stond in het teken van de moderne decoratieve en industriële kunsten, maar beperkte zich niet – zoals de naam abusievelijk zou kunnen suggereren – tot de kunstnijverheid. Volgens het Franse reglement werden de inzendingen verdeeld over vijf groepen: architecture, mobilier (roerende goederen/meubilair), parure (sieraden), arts du théâtre, de la rue et des jardins (theaterkunst, straatmeubilair en tuinkunst) en enseignement (onderwijs). Het classificatiesysteem voorzag verder in een, vrij ingewikkelde, verdeling van deze vijf groepen in zevenendertig klassen. De bouwbeeldhouwkunst, de decoratieve schilderkunst en de glas-in-lood ramen hoorden bijvoorbeeld bij de architectuur; tapijten waren bij het meubilair ondergebracht; affiches hoorden bij de groep van het straatmeubilair en de grafische kunsten konden zowel bij het onderwijs als bij de roerende goederen worden ingedeeld.<sup>7</sup> Voor een tentoonstelling die in het teken van de kunsten stond, was dit een vrij uitgebreid systeem. In vergelijking met grote wereldtentoonstellingen als die van 1867, 1889 of 1900 was het echter uiterst beperkt. Bij deze laatste evenementen waren kunst en onderwijs slechts kleine onderdelen van classificatiesystemen, waartoe ook landbouw, tuinbouw, industrie, grondstoffen, voedsel en koloniën konden behoren.

De benaming wereldtentoonstelling of exposition universelle is dan ook op de tentoonstelling van 1925 niet zo goed van toepassing. Beter is het te spreken over internationale tentoonstelling. In de literatuur worden de termen exposition universelle, great exhibition, world’s fair, Weltausstellung of



Afb. 3. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parijs 1925. Plattegrond van het tentoonstellingssterrein. Uit: Bouwkundig Weekblad (1925).

internationale tentoonstelling veelvuldig door elkaar gebruikt, waarmee dan zowel de zeer grote, universele als de kleinere internationale tentoonstellingen worden bedoeld. Dit geldt met name voor de tentoonstellingen in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. In deze perioden was er een ware wildgroei aan evenementen, waarop het etiket wereldtentoonstelling werd geplakt. In 1928 ondertekenden vertegenwoordigers van eenendertig landen – waaronder ook Nederland – een conventie ter reglementering van de organisatie van en de deelname aan grote tentoonstellingen. In deze *Convention concernant les expositions internationales* wordt gesproken over internationale tentoonstellingen. De conventie maakt een onderscheid tussen algemene en speciale tentoonstellingen, waarbij de algemene worden verdeeld in twee categorieën. Voor elk soort en elke categorie tentoonstelling voorziet de conventie vervolgens in nadere bepalingen omtrent de veelvuldigheid en de specifieke organisatie daarvan. Achteraf getoetst aan de regels van de conventie, behoort de tentoonstelling van 1925 tot de categorie algemene tentoonstellingen, omdat “[...] zij ingericht is om de gezamenlijke vorderingen op een bepaald gebied, als b.v. [...] de toegepaste kunst [...] te doen uitkomen.”<sup>8</sup> Vervolgens was het een tentoonstelling van de tweede categorie, aangezien de deelnemende landen niet verplicht waren een nationaal paviljoen te

bouwen. In 1972 werd de conventie bijgesteld voor wat betreft de algemene tentoonstellingen.<sup>9</sup> Vanaf dat moment waren er universele en speciale tentoonstellingen en had universeel uitsluitend betrekking op meerdere takken van de menselijke activiteit. Volgens de regels van dit protocol is de tentoonstelling van 1925 zeker niet universeel te noemen en is de benaming wereldtentoonstelling enigszins overtrokken.

De verdeling van de inzendingen voor de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes over het tentoonstellingsterrein was eerder categorisch dan nationaal. De Nederlandse bijdrage was bijvoorbeeld verdeeld over vier locaties: het Nederlandse paviljoen, twee zalen in het Grand Palais en een zaal in de Galeries de l'Esplanade des Invalides. Het terrein bevond zich in het hart van de stad tussen Place de la Concorde en Place de l'Alma langs de Seine-oever en tussen het Grand Palais en Place des Invalides haaks hierop (afb. 3). Voor de tentoonstelling werden zowel grote hallen als vrijstaande paviljoens gebruikt. In het Grand Palais, dat voor de gelegenheid een gedaanteverandering had ondergaan, waren verscheidene zalen ingericht; en langs de Esplanade des Invalides waren de zogenaamde Galeries de l'Esplanade gebouwd. Tussen deze gebouwen in en op de Seine-oever stonden de paviljoens (afb. 4). De buitenlandse waren geconcentreerd op de rechter oever, aan de Cours la Reine. Opvallend was dat het relatief beperkte terrein ontsloten werd door maar liefst vijftien monumentale toegangspoorten, waarvan de Porte Concorde, de Porte d'Honneur (tussen Grand en Petit Palais) en de Porte d'Orsay (op de Quai d'Orsay) de meest in het oog lopende waren.

De reglementaire eis van moderniteit leidde tot wonderlijke samenstellingen van (deels geforceerd) nieuwe stijlelementen in zowel de architectuur als de toegepaste kunsten. Enerzijds werd er veelvuldig geëxperimenteerd met moderne materialen en technieken, waarbij vooral de talloze mogelijkheden en uitingen van glas opvielen. Anderzijds leidde de eis van vernieuwing tot een nieuw soort eclecticisme, waarvan de ingrediënten uiteen liepen van neo-classicisme, lodewijkstijlen, art nouveau en cubisme tot niet-westerse stijlelementen uit bij-



Afb. 4. Prentbriefkaart van de paviljoens en (l.) daarnaast de Galeries de l'Esplanade op de Esplanade des Invalides, Parijs 1925.

Exposition des Arts Décoratifs  
LA FONTAINE DE LALIQUE



Afb. 5. Glazen fontein van R. Lalique, Parijs 1925, prentbriefkaart.

voorbeeld de Egyptische of de Inca-cultuur. Dit mengelmoes van elementen bevatte ondanks de grote verscheidenheid een aantal gemeenschappelijke eigenschappen, die later, naar de naam van de tentoonstelling, 'art déco' zouden worden genoemd. Behalve de bovengenoemde technische en formele aspecten worden tot de kenmerken van de art déco ook altijd symmetrie, monumentaliteit en de nadruk op de rechte of hoekige lijn gerekend.<sup>10</sup> Tot de beste uitingen van deze stijl op de tentoonstelling kunnen behalve de bovengenoemde toegangspoorten worden gerekend: de paviljoens van de Parijse warenhuizen Magasin du Printemps (architecten H. Sauvage en G. Wybo), Au Bon Marché (architect L.-H. Boileau), Galeries Lafayette (architecten J. Hiriart, G. Tribout en G. Beau) en Studium-Louvre (architect A. Laprade) en een glazen fontein, ontworpen door R. Lalique (afb. 5). Er waren op de tentoonstelling slechts twee paviljoens, die geen enkel stilistisch verband met het verleden vertoonden en dientengevolge konden worden gezien als (architectonisch) zuivere interpretaties van de uitgangspunten van het reglement. Het betrof het Pavillon de l'Esprit Nouveau van Le Corbusier en het Russisch paviljoen van Konstantin Melnikov. Het Pavillon de l'Esprit Nouveau was een uiting van Le Corbusiers ideeën zoals die ook verwoord waren in het tijdschrift *L'Esprit Nouveau*, dat hij in die jaren samen met A. Ozenfant uitgaf (afb. 6). Het paviljoen, dat alle kenmerken van de latere internationale stijl in zich droeg, kon worden gezien als een cel-eenheid, een van de basis-principes voor Le Corbusiers architectonische en stedenbouwkundige ontwerpen. Tevens wilde hij met dit gebouw, tot grote ergernis van de tentoonstellingsorganisatie, demonstreren hoe de moderne mens zonder decoratieve kunst kon leven.<sup>11</sup> Het paviljoen van Melnikov was een zeer principiële vertaling van het concept van een tijdelijke tentoonstelling in een eenvoudig gebouw in hout en glas. De enige vormelementen waarmee hij werkte waren de rechthoek en de driehoek, die zowel ruimtelijk (bijvoorbeeld door twee diagonale trappen) als in het platte vlak werden gebruikt.<sup>12</sup>

Alvorens op de hoedanigheid van het Nederlands paviljoen in te gaan en om het op zijn waarde te kunnen beoordelen, is een uiteenzetting van de samenstelling en de werkwijze van



Afb. 6. Pavillon de l'Esprit Nouveau van Le Corbusier m.m.v. Pierre Jeanneret, Parijs 1925. Uit: *Le livre des expositions universelles 1851-1989, Paris 1983.*

de Nederlandse organisatie geboden. In deze organisatie speelde de Tentoonstellingsraad een grote rol.

### Tentoonstellingsraad

In 1921 ging een aantal kunstenaarsverenigingen een samenwerkingsverband aan in de Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten, waaronder de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst/Bond van Nederlandse Architecten (B.N.A.), het Genootschap Architectura et Amicitia (A. et A.) en de vereniging Opbouw.<sup>13</sup> Als zijn hoofdtak beschouwde de Tentoonstellingsraad aanvankelijk het organiseren van driejaarlijkse tentoonstellingen van bouwkunst en daarmee verwante kunsten – beeldhouwkunst, wandschilderkunst, grafische kunst en andere vormen van interieurkunst – in afwisselend Amsterdam en Rotterdam en het participeren in soortgelijke tentoonstellingen in het buitenland.<sup>14</sup> In de praktijk bleek deze doelstelling echter niet of nauwelijks haalbaar. De raad had meer bemoeienis met de kwaliteit van verschillende tentoonstellingen (en inzendingen) dan met de periodieke organisatie daarvan. Zijn taak was dan ook beter omschreven met: “[...] ervoor te zorgen, dat tentoonstellingen op zijn gebied op een zoo hoog mogelijk peil zouden staan, en dat naast de belangen der kunstenaars, vooral het belang der kunst zelve zoo goed mogelijk gewaarborgd zou worden.”<sup>15</sup>

Het lag op de weg van de Tentoonstellingsraad om ervoor te zorgen betrokken te worden bij de voorbereidingen van de Parijse tentoonstelling, aangezien die in het teken stond van de moderne decoratieve en industriële kunsten. In mei 1923 stuurde de Franse Minister van Buitenlandse zaken de officiële uitnodiging voor de Nederlandse deelname aan zijn Haagse ambtsgenoot.<sup>16</sup> De Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, onder wiens verantwoordelijkheid een Nederlandse deelname zou vallen, gaf echter te kennen niet over voldoende financiële middelen te beschikken om een in-

zending tot stand te brengen, ondanks het belang dat in regeerkringen aan een deelname werd gehecht. De Tentoonstellingsraad<sup>17</sup> en een aantal particulieren boden daarop de helpende hand. Een voorlopige commissie onder leiding van E. Heldring, voorzitter van de Kamer van Koophandel en Fabrieken in Amsterdam, toog aan het werk en wist onder belangstellenden het resterende bedrag te vergaren, zodat de financiële basis gegarandeerd kon worden.<sup>18</sup> Enkele leden van de Tentoonstellingsraad verdiepten zich inmiddels in de Franse voorwaarden en reglementen en bereidden de Nederlandse bijdrage inhoudelijk voor. In de zomer van 1924 nam de ministerraad alsnog het besluit om deel te nemen aan de tentoonstelling en kon de samenwerking tussen de voorlopige commissie en de Tentoonstellingsraad een officiële karakter krijgen. Op 16 juli vond de oprichtingsvergadering plaats van wat toen werd genoemd de *Vereeniging tot het bijeenbrengen eener Nederlandsche inzending op de in 1925 te Parijs te houden Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve en Industriële Kunst*.<sup>19</sup> Bij Koninklijk Besluit van 11 augustus 1924 werd een drietal commissies ingesteld van het orgaan dat dan ‘kortweg’ de *Vereeniging de Nederlandsche Afdeling op de Tentoonstelling te Parijs in 1925* heet.<sup>20</sup> Behalve een centrale commissie – waarin de particuliere geldschietters en alle leden van de Tentoonstellingsraad werden opgenomen – waren er een commissie van uitvoering en een tentoonstellingscommissie. De commissie van uitvoering, die verantwoordelijk was voor de administratieve en financiële aspecten, bestond vooral uit ‘niet-kunstenaars’.<sup>21</sup> De tentoonstellingscommissie was alleen uit kunstenaars samengesteld, omdat zij zorg moest dragen voor de esthetische kwaliteit van de inzending. Zes leden uit de Tentoonstellingsraad vormden deze laatste commissie: ir. J. de Bie Leuveling Tjeenk, voorzitter, mr. J.F. van Royen, vice-voorzitter, B.T. Boeyinga, secretaris en de leden E. Kuipers, T. van Reyn en C.J. Blaauw. J. de Bie Leuveling Tjeenk (1885-1940), die op dat moment ook voorzitter van de Tentoonstellingsraad was, werd tot commissaris-generaal benoemd. De Tentoonstellingsraad was op deze manier niet slechts betrokken geraakt bij, maar de hoofdverantwoordelijke voor de Nederlandse inzending.

Aangezien er nu voldoende financiële armslag was, kon de tentoonstellingscommissie een bijdrage samenstellen overeenkomstig het Franse organisatie-model: een paviljoen en een inzending voor drie verder beschikbaar gestelde zalen. Bij de keuze van de inzendingen, de architect van het paviljoen en de inrichter van de zalen in de grote gebouwen liet de tentoonstellingscommissie zich adviseren door een commissie van beoordeling, bestaande uit leden van bij de Tentoonstellingsraad aangesloten verenigingen: dr. H.P. Berlage, ir. J. Gratama, W.M. Dudok, dr. J. Mendes da Costa, Hildo Krop, prof. R.N. Roland Holst, J.L.M. Lauweriks en C.A. Lion Cachet. In de *Voorwaarden van Deelneming* werd vastgelegd dat een ieder die werk wilde inzenden voor een van de (twee) tentoonstellingszalen dit via een aanmeldingsformulier – voor 15 oktober 1924 – aan de tentoonstellingscommissie kenbaar kon maken.<sup>22</sup> Dit betekende dat de inzending in wezen vrij was. Daarnaast, en in feite in strijd hiermee, bleek de

tentoonstellingscommissie echter diverse kunstenaars via 'opwekkings-brieven' persoonlijk te hebben gemotiveerd bepaalde werken voor inzending aan te melden. Het ging hierbij om werken die volgens de commissie van beoordeling bij voorkeur in aanmerking zouden komen. Door het aanleggen van een lijst van die kunstwerken kon de (tentoonstellings)commissie zich, zoals ze later verklaarde, een voorlopige indruk vormen van de inzending. Bovendien vonden de commissieleden een dergelijke gang van zaken bij belangrijk werk noodzakelijk.<sup>23</sup> Hiermee werden inmiddels ontstane geruchten, als zouden de organisatie en de inzending bij voorbaat en bij voorkeur binnen een kleine kring van Amsterdamse, Architectura et Amicitia kunstenaars worden verdeeld, alleen maar meer aangewakkerd. Begin september 1924 was al bekend gemaakt dat J.F. Staal (1879-1940) het paviljoen zou ontwerpen, met bijdragen van onder andere R.N. Roland Holst, C.A. Lion Cachet, J. Mendes da Costa, J. Rädecker en Hildo Krop. De opdracht voor de inrichting van de (twee) tentoonstellingszalen was aan H.Th. Wijdeveld (1885-1987) verleend.<sup>24</sup> Al deze kunstenaars waren lid of oud-lid van Architectura et Amicitia en sommigen waren ook lid van de beoordelingscommissie. Het werk van leden van deze commissie werd namelijk, voor een volledig beeld van de Nederlandse kunst, ook toegelaten.

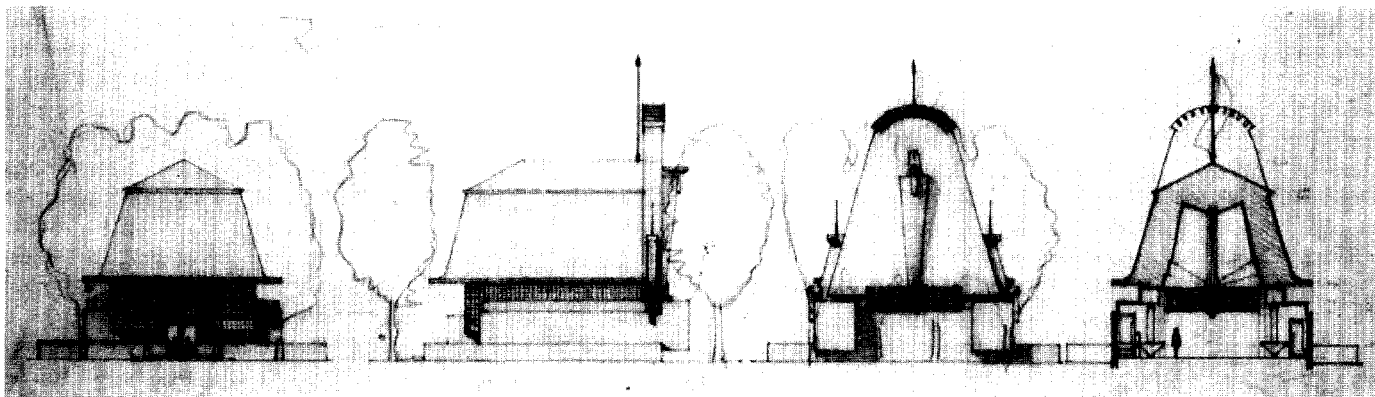
### Kritiek op de organisatie

Diverse kunstenaars richtten zich individueel of als groep tot de tentoonstellingscommissie of zelfs tot de minister om hun beklag te doen over de gang van zaken. Beeldhouwer Willem C. Brouwer stuurde bijvoorbeeld meerdere brieven aan commissaris-generaal De Bie Leuveling Tjeenk – op persoonlijke titel en mede namens andere beeldhouwers en architecten – over de onbekwaamheid van commissieleden als Hildo Krop en Theo van Reyn en de "arrogante en minachtende houding van het Amsterdamse kliekje A & A."<sup>25</sup> Een groep 'malcontenten' probeerde via M.I. Duparc, lid van de commissie van uitvoering en ook via bemiddelaar J. Kalf, de vertegenwoordigers van de kunstenaars in de Tentoonstellingsraad [en daarmee in de commissies] te laten vervangen, uit onvrede met hun optreden. J. Toorop had als gevolg van deze actie zijn werk inmiddels weer teruggetrokken.<sup>26</sup> Maar Toorops werk moest kennelijk, zoals later bleek, om elke prijs weer teruggewonnen worden. Dit was waarschijnlijk de reden waarom J. Linses wandschildering uit de bestuurskamer van de V.A.N.K., die door de tentoonstellingscommissie via een opwekkingsbrief speciaal was aangevraagd en voorlopig ook, blijkens een toezegging, uitgekozen, met een onduidelijke argumentatie uiteindelijk toch moest wijken voor een van Toorops werken. Linse toonde zich zeer beledigd door deze gang van zaken.<sup>27</sup>

Ongerust over dergelijke negatieve geluiden, die blijkbaar voor een groot deel uit Rotterdam waren gekomen,<sup>28</sup> wendde de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen zich in december tot de commissie van uitvoering. Deze werd gevraagd de problematiek nogmaals te bespreken met de ten-

toonstellingscommissie en zonodig maatregelen te nemen.<sup>29</sup> Na de bespreking kwamen de gezamenlijke commissies tot de voor de hand liggende verwijzing naar de 'onafhankelijkheid' van de leden van de commissie van beoordeling en naar de voorwaarden, volgens welke de inzending vrij was. Boze reacties werden afgedaan als teleurstelling over niet gekozen werk. De opwekkingbrief betekende immers geen garantie dat het werk tentoongesteld zou worden, maar was slechts als uitnodiging gesteld: de commissie van beoordeling had hierin nog steeds het laatste woord, en de 'malcontenten' werden voor hun bezwaren naar hun eigen verenigingen verwezen.<sup>30</sup> Bij monde van De Bie Leuveling Tjeenk reageerde de tentoonstellingscommissie met dezelfde argumenten ook in de pers op de negatieve berichten. Tevens gaf zij uitleg over de keuze van architect J.F. Staal voor het paviljoen.<sup>31</sup> De Tentoonstellingsraad [sic!] was 'na rijp beraad' en na de mening van de commissie van beoordeling te hebben gehoord, tot deze keuze gekomen. Daaraan voorafgaand was in een stemming besloten geen prijsvraag uit te schrijven, vanwege de beperkte voorbereidingstijd. Uit de toon van het bericht wordt echter wel duidelijk, dat de tentoonstellingscommissie er zich terdege van bewust was enige uitleg te moeten geven. In het verslag van de werkzaamheden zou zij er met betrekking tot de inrichting van het paviljoen aan toevoegen, dat zij Staal geheel vrij had gelaten in de keuze van zijn medewerkers.<sup>32</sup> Blijkbaar voelde zij zich toen ook genoodzaakt een verklaring te geven voor het uiterst merkwaardige feit dat de inrichting van het paviljoen buiten de *Voorwaarden van Deelneming* viel en dat Staal en niet de commissie bepaalde wie het paviljoen decoreerde. Of de kunstenaars en architecten gerustgesteld waren door de repliek op hun negatieve reacties valt te betwijfelen.

In de berichten over de keuze van Staal wordt een beeld geschetst, alsof de besluitvorming in deze pas in de zomer van 1924, na het aanstellen van de commissie van beoordeling, had plaatsgevonden. De eerste overgebleven ontwerptekeningen van Staal dateren echter al van april van dat jaar (afb. 7).<sup>33</sup> En uit een brief van de Nederlandse gezant in Parijs, jhr. mr. J. Loudon, aan de Minister van Handel en Industrie, blijkt dat de Franse organisatie om technische redenen uiteindelijk 30 juni 1924 in het bezit diende te zijn van plattegronden, doorsneden en opstanden van het paviljoen.<sup>34</sup> Waarschijnlijk was men ook in architectenkringen al lang op de hoogte van deze voorkeur voor Staal, die immers mede aanleiding had gegeven tot de geruchtenstroom. Vergelijken we daarnaast de "lijst van werk, dat voor inzending gevraagd zal worden" met de lijst van kunstenaars, die aan de Nederlandse inzending uiteindelijk deelnamen, dan blijkt de meerderheid van de gevraagden te hebben beantwoord aan de oproep, respectievelijk te zijn uitgekozen, aangezien deze kunstenaars op beide lijsten voorkomen. Van de totale inzending kwam de helft via deze 'opwekking' tot stand, de andere helft via een keuze uit de vrije aanmelding.<sup>35</sup> Voorts blijkt in elke categorie werk van leden van de tentoonstellings- of beoordelingscommissie vertegenwoordigd te zijn. Er kan dus met rede gesproken worden van een zekere vorm van voorkeursbehandeling.



Afb. 7. J.F. Staal, ingekleurde ontwerptekeningen van het Nederlands paviljoen, voor- zij- en achtergevel en doorsnede. Gedateerd 25-4-1924. NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf 37.

## De Stijl

Onder de kunstenaars, die op de uiteindelijke lijst helemaal ontbreken – zoals de al genoemde Linse –, bevinden zich ook de (voormalige) Stijl-leden Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, Bart van der Leek en V. Huszar. Net als hun collega's J.J.P. Oud en J. Wils stonden zij aanvankelijk op de nominatie om gevraagd te worden met individueel werk deel te nemen aan de tentoonstelling.<sup>36</sup> In tegenstelling tot de laatste twee deden de eerst genoemden dat uiteindelijk niet. Theo van Doesburg had in augustus 1924 wel contact gezocht met commissaris-generaal De Bie Leuveling Tjeenk over deelname van de Stijl-groep in 1925. De tentoonstelling van De Stijl in de Parijse Galerie l'Effort Moderne van Léonce Rosenberg in 1923 was namelijk redelijk succesvol geweest. In 1924 nam De Stijl bovendien deel aan de tentoonstelling 'L'architecture et les Arts qui s'y rattachent' in de Ecole Spéciale d'Architecture van de Franse hoofdstad. Voor Van Doesburg was het waarschijnlijk zeer belangrijk om in 1925 aanwezig te zijn, aangezien hij zich daar in het gezelschap van 'gelijkgezinden' als Le Corbusier, K. Melnikov, R. Mallet-Stevens en J. Hoffmann zou bevinden.<sup>37</sup> Gezant J. Loudon had Van Doesburg laten weten het jammer te vinden, dat het materiaal van de expositie in Galerie Rosenberg weer terug zou gaan naar Nederland. Na het succes van deze kleine expositie zou De Stijl niet mogen ontbreken op de grote tentoonstelling van 1925. Bij de Nederlandse regering had de gezant inmiddels aangedrongen op een 'waardige' vertegenwoordiging van ons land, vooral waar het de architectuur betrof.<sup>38</sup> Gesterkt door deze woorden besloten de Stijl-leden zich niet onbetuigd te laten. "Wil deze vertegenwoordiging der 'Stijl-groep' aan de verwachtingen beantwoorden, zoo zal zij op groteren schaal dan tot dusverre mogelijk was, gevoerd moeten worden", aldus Van Doesburg in zijn brief aan De Bie Leuveling Tjeenk.<sup>39</sup> Het zou daarom wenselijk zijn een deel van de subsidie aan de Stijl-groep toe te kennen. Met wat extra 'bijspijking' van de kunstenaars zelf, zou dan de samenwerking tussen architect en schilder, in de geest

van vernieuwing, op een goede manier getoond kunnen worden. Het verzoek tot een collectieve inzending – in een afzonderlijke afdeling, zoals hij impliciet eiste –, met een deel van de beschikbare gelden werd echter door de tentoonstellingscommissie, na overleg met de commissie van beoordeling, afgewezen.<sup>40</sup> Niettemin hoopte de tentoonstellingscommissie dat de leden van De Stijl zich individueel zouden aanmelden. De briefwisseling werd in september en oktober op een grimmigere toon voortgezet, nu toegespitst op het begrip collectiviteit. De Tentoonstellingsraad [!] streefde naar het samengaan van het beste van de verschillende kunsten, waaruit als vanzelf een zekere eenheid zou ontstaan, verzekerde De Bie Leuveling Tjeenk Van Doesburg. De collectiviteit waarover Van Doesburg had gesproken, was volgens hem van een andere orde. Bovendien zou een tegemoetkoming aan het voorstel van De Stijl andere richtingen op dezelfde ideeën kunnen brengen. "Ten eenenmale onjuist achten wij het, dat de organisatoren voor zoo'n algemeene Nederlandsche inzending zich een oordeel zouden gaan vormen, welke groepen van kunstenaars wel en welke niet in de gelegenheid zouden moeten worden gesteld de hun voorgestane richting, volgens eigen inzicht naar voren te brengen."<sup>41</sup> Het besluit om geen collectieve inzendingen toe te laten, zou overigens natuurlijk niet betekenen dat de inzendingen zonder verband naast elkaar zouden worden geplaatst.

Van Doesburg besloot hierop niet deel te nemen aan de tentoonstelling. Hij stelde een *Appel de Protestation contre le refus de la participation du groupe "De Stijl" à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas)* op. "Au lieu de démontrer, comme les autres pays, les tendances des différents groupes, la Commission Néerlandaise a refusé radicalement le groupe DE STIJL."<sup>42</sup> Door het ontbreken van De Stijl, zou de inzending geen enkel teken vertonen van de 'esprit nouveau' in Nederland, aldus het schrijven. Het appel was behalve door C. van Eesteren, G. Rietveld, V. Huszar en, merkwaardigerwijs, J. Wils ook ondertekend door diverse buitenlandse kunstenaars, onder wie J. Hoffmann, A. Perret, A. Loos, K. Schwitters, R. Mallet-Stevens, W. Gropius en

F.T. Marinetti.<sup>43</sup> In een reactie op de ondervonden moeilijkheden en het wegblijven van De Stijl verbaasde J. Loudon zich erover, dat Van Doesburg ook geen gebruik maakte van een andere expositie-mogelijkheid, die hem volgens het Franse reglement werd geboden. Buitenlanders in Frankrijk konden namelijk van Franse zijde een plek toegewezen krijgen om te exposeren. Tevens ontging de gezant het verband tussen het besluit van Van Doesburg om van deze laatst genoemde mogelijkheid geen gebruik te maken en de eerder genomen negatieve beslissing van de tentoonstellingscommissie.<sup>44</sup>

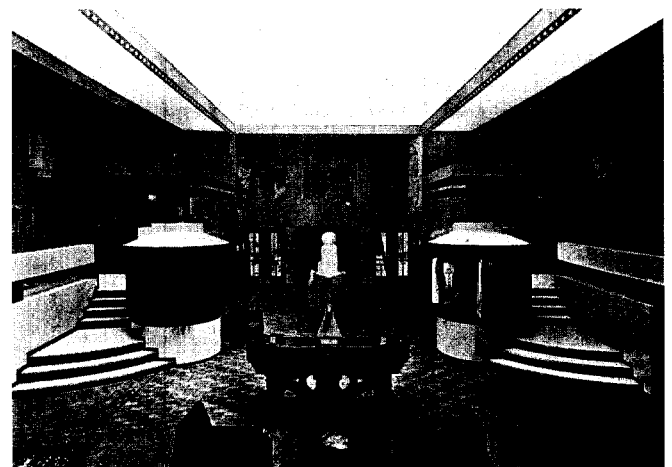
De vaak herhaalde bewering dat De Stijl door de Nederlandse organisatie werd geweerd van de Parijse tentoonstelling en die door het appel min of meer in het leven was geroepen, is dus slechts ten dele waar.<sup>45</sup> Als zelfstandig opererend collectief werd De Stijl afgewezen, individueel werden de genoemde kunstenaars mogelijk wel allemaal benaderd via de 'opwekkingsbrieven'.<sup>46</sup> Bovendien stond het hen vrij ander, recenter werk dan waarvan in de bewuste lijst sprake was, ter beoordeling aan te melden. Van Doesburg weigerde dit uit gekrenkte trots. Oud en zelfs Wils – die tot de ondertekenaars van het appel behoorde – lieten zich er daarentegen niet van weerhouden het gevraagde werk aan te melden. Beide architecten waren inmiddels geen lid meer van De Stijl, waarvan de idealen vooral nog door Van Doesburg werden uitgedragen. Achteraf kunnen dan ook de nodige vraagtekens worden gezet bij de collectiviteit van een eventuele gezamenlijke bijdrage. Ook de tentoonstellingen van 1923 en 1924 waren immers vooral retrospectieve tentoonstellingen die de indruk moesten wekken van een hechte eenheid, die op dat moment binnen de groep reeds ver te zoeken was.<sup>47</sup> Zijn deelname kwam Oud op ongezoeten kritiek van Van Doesburg te staan. In een artikel in *De Stijl* verweet deze de Nederlandse organisatie, de Stijlgroep uit nijd over haar succesrijke exposities in Parijs, te hebben geweerd op de Exposition des Arts Décoratifs. In plaats daarvan was Nederland volgens hem vertegenwoordigd door slechts één andere groep, namelijk de Wendingengroep. "Ook de medewerking van den twijfelarchitect Oud hoefde men niet te vreezen. Deze toch bekeerde zich reeds lang en *in der daad* tot den Liberty-Wendingenstijl (men zie den cottagebouw "Oud-Mathenesse" te Rotterdam en de decoratieve gevelarchitectuur van het café "De Unie")."<sup>48</sup> Dat deze kritiek vooral Oud en niet Wils gold, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat Van Doesburg met Oud werkelijk had samengewerkt terwijl hij met Wils slechts contacten had onderhouden.<sup>49</sup>

### De inzending voor de zalen

Oud was in Parijs uiteindelijk vertegenwoordigd met foto's van Oud Mathenesse/het Witte Dorp (1922-1924) en woningbouw in de Rotterdamse wijk Tussendijken (1920). Wils stuurde foto's in van de N.H. kerk in Nieuw-Lekkerland (1916-1923) en het foto-atelier van Berssenbrugge in Den Haag (1921).<sup>50</sup> De foto's maakten deel uit van een collectie van ongeveer 250 architectuurfoto's, die deels in het Grand

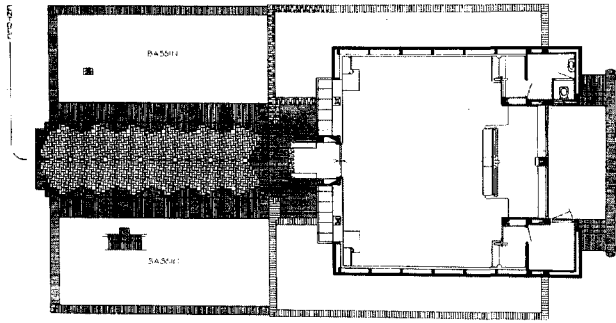
Palais, deels in de Galeries de l'Esplanade des Invalides waren geëxposeerd.<sup>51</sup> Deze zalen, ingericht door Wijdeveld, bevatten verder voorbeelden van ameublementen, bouwbeeldhouwkunst, wandschilderingen, glasschilderingen en andere aan de bouwkunst verwante toegepaste kunsten (afb. 8). De meeste voorwerpen – uitgezonderd de meubels – waren in reproductie of als gipsafgietsel vertegenwoordigd. Slechts een glas-in-lood raam van A. Derkinderen uit de Koopmansbeurs en smeedijzeren hekken van J.M. van der Meij's Scheepvaarthuis, waren vanuit Amsterdam naar Parijs getransporteerd.<sup>52</sup> De fotocollectie gaf een overzicht van overwegend expressivistische architectuur in de trant van de Amsterdamse School. Bij de toegepaste kunsten bepaalde het werk van de in de commissies vertegenwoordigde kunstenaars het beeld. Een van de uitzonderingen was een slaapkamer-ameublement van S. van Ravesteyn, in zwart, wit en grijstinten, uitgevoerd in een aan De Stijl verwant idioom. Opvallende afwezige, gelet op de titel van de tentoonstelling, was de industriële kunstnijverheid.<sup>53</sup> Ook de Bond voor Kunst en Industrie (B.K.I.) had zich tot de tentoonstellingscommissie gewend met een voorstel voor een afzonderlijke, door de B.K.I. in te richten, afdeling gewijd aan de samenwerking tussen kunst en industrie. De bond kreeg hetzelfde afwijzende antwoord als aan Van Doesburg was gegeven. De producten die vervolgens wel voor inzending waren aangemeld, hadden volgens de commissie de esthetische toets niet doorstaan. "Hoewel de Tentoonstellingscommissie in dit opzicht, wat de inzending van ons land betreft, teleurgesteld is, kan hier thans toch geconstateerd worden, dat ook in de inzendingen van de andere naties het aesthetisch goed uitgevoerde gebruiksvoorwerp en massa-product een zeer bescheiden plaats innam. Het „pièce unique" ook daar overheerschte."<sup>54</sup>

De tweede zaal in het Grand Palais was bestemd voor de inzending in de categorie onderwijs. Het Nederlandse kunstnijverheidsonderwijs werd vertegenwoordigd door het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs uit Amsterdam, de School



Afb. 8. Nederlandse zaal in de Galeries de l'Esplanade, ingericht door H.Th. Wijdeveld, Parijs 1925. Uit: Bouwkundig Weekblad (1925).





Afb. 9. J.F. Staal, het Nederlands paviljoen, Parijs 1925. Plattegrond van het gebouw en het omliggende terrein. Uit: Bouwkundig Weekblad (1925).

voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten uit Haarlem en de afdeling Decoratieve Kunst van de Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen uit Rotterdam. In de zaal werd een overzicht gegeven van het werk van studenten aan de betreffende scholen. De catalogus gaf, in aansluiting hierop, een uiteenzetting van de methode en de opzet van dat onderwijs.<sup>55</sup> De zaal was door de scholen zelf ingericht, onder supervisie van Wijdeveld. Ten gevolge van het feit dat het overgrote deel van de Nederlandse inzending over drie zalen was verspreid, werd het paviljoen van J.F. Staal de blikvanger van de Nederlandse bijdrage.

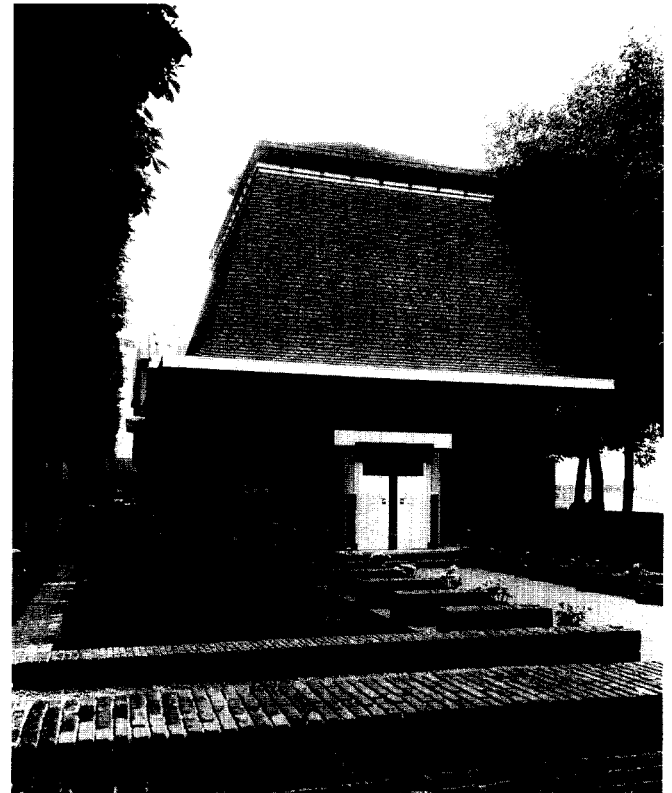
### Het paviljoen

In de serie buitenlandse paviljoens op de noordelijke Seineoever, aan de Cours la Reine – een echte ‘Rue des Nations’ – bevond het Nederlandse zich aan de oostzijde, dicht bij de Porte Concorde. De plek, die daar voor het gebouw ter beschikking stond, was net als voor de meeste andere landenpaviljoens, zeer beperkt. Er werd daarom gekozen voor een bouwwerk dat meer een ontvangsthuis dan een tentoonstellingsruimte was.<sup>56</sup> Het paviljoen diende, volgens de tentoonstellingscommissie, “[...] het meest karakteristieke moment in de hedendaagsche kunst, de samenwerking tussen den architect met verschillende kunstenaars, te demonstreeren.”<sup>57</sup> Het resultaat was een ‘Gesamtkunstwerk’, een synthese van architectuur en decoratieve kunsten, die in zijn geheel als een op schaal 1:1 uitgevoerde inzending kon worden beschouwd.

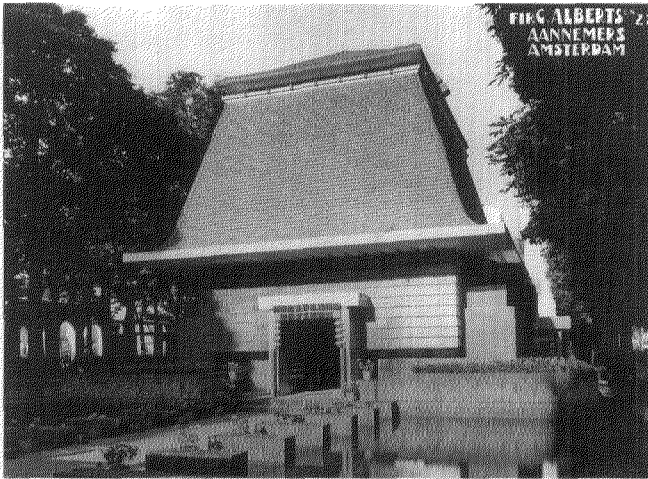
Het vierkante gebouwtje nam ongeveer de helft in van het beschikbare terrein (afb. 9). De andere helft werd gebruikt voor de aanleg van een entree-gebied, waardoor het bezoek aan het paviljoen langzaam werd ingeleid. Volgens M. van Stralen en B. Lootsma maakten de vijvers ter weerszijden van het ingangspad het betreden van het gebouw tot een ritueel.<sup>58</sup> Maar meer nog dan door de vijvers, werd het betreden een ritueel door de oriëntatie van paviljoen en entree-gebied. De ingang lag niet aan de zijde van de Cours la Reine of de Seine, maar was een kwartslag gedraaid en gericht op het westen. Hierdoor werden de bomenrijen langs de Cours en de rivier ook onderdeel van de totale compositie (afb. 10). Komende vanaf

de Porte Concorde, zag de bezoeker het paviljoen, door de rij bomen heen, eerst van opzij. Na om een van de vijvers heen te zijn gelopen kon hij achter langs een vrijstaande ingangsmuur tot het middenpad gaan, waarover hij de ingang deur kon naderen. Kwam hij uit de richting van het Grand Palais, dan zag hij het paviljoen weliswaar meteen van voren, maar moest hij alvorens het te kunnen betreden eerst van richting veranderen en om de muur heen lopen. Deze bakstenen muur was in het midden verhoogd en bekroond met een vlaggemast, naar ontwerp van J.L.M. Lauweriks, voorzien van een vlag gemaakt door het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs.<sup>59</sup> Aan de achterzijde was de muur deels gepleisterd en voorzien van een zwevende betonnen bank, vanwaar de beschouwer recht op de toegangsdeur keek. Langs het pad had Staal de vijverranden bij wijze van decoratie vervangen door gemetselde bakstenen blokken. Aan de zijde van het paviljoen had hij ze verhoogd, waardoor ze deel uitmaakten van de randen van grote, met roze begonia's gevulde, bloembakken voor en langs het gebouw.<sup>60</sup>

Op het eerste oog straalde het paviljoen vooral massiviteit uit door de rode bakstenen muren en het zwaar overhangende, licht geknikte dak, dat gedekt was met rood-bruine leipannen. Dit dak had drie zijden en leek, zoals W. Roëll terecht opmerkte, als een kap van een ‘Oud-Hollandsche’ schouw bevestigd aan de achtergevel, die in de vorm van een klokgevel hoog was



Afb. 10. Het Nederlands paviljoen, Parijs 1925, voorzijde. NAI, archief Tentoonstellingsraad, supplement.

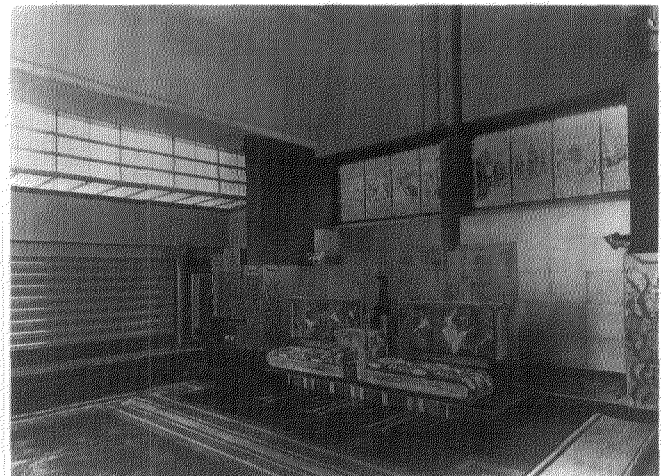


Afb. 11. Het Nederlands paviljoen, Parijs 1925, situatie met open portiek. NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf. 37.

opgemetseld.<sup>61</sup> Bij nader inzien bleek de voorgevel grotendeels te bestaan uit een glazen wand, die ten opzichte van de lage borstwering enigszins naar voren sprong. Om de hoeken liep deze glaswand over de hele breedte van de zijgevels door in een horizontale strook onder het dak. Ten opzichte van de muren sprongen deze glazen stroken juist sterk naar binnen. De hoge kap rustte op een vrijdragende constructie, die in het interieur was weggewerkt achter de wandbetimmering. Ten opzichte van de glazen stroken sprong deze dakconstructie ook weer in, zodat de binnenruimte onder het dak sterk versmalde (afb. 7). Voor de entree was een uitstekend portiek gemaakt, met twee dubbele deuren, een inpandige en een uitpandige. Deze laatste was voorzien van een abstract patroon in de nationale kleuren rood, wit en blauw, waarboven in zware vierkante letters de tekst 'Nederland Pays Bas' was te lezen. Foto's en tekeningen van het paviljoen tonen ook een variant van de ingangspartij (afb. 11). In deze variant was het portiek aan de voorzijde open. De lambrisering van horizontale planken, die naar de entree toe 'zig-zaggend' omhoog liep, was aan de voorzijde om het kozijn heen 'gekruld'. Aangezien op sommige foto's van deze variant van begroeiing in de bloembakken nauwelijks sprake is en er dan ook nog geen bloempotten langs het middenpad staan, kan ervan uitgegaan worden, dat dit de eerste fase van uitvoering is geweest. Later moet de organisatie besloten hebben om het portiek – bijvoorbeeld uit veiligheidsoverwegingen – alsnog te voorzien van de buitendeur die Staal ook al in zijn eerste ontwerpen had getekend.<sup>62</sup>

Het interieur bestond uit een grote, hoge ruimte, waarin tegen de achterwand een podium was aangebracht tussen twee kleine, half afgescheiden ruimtes voor respectievelijk de garderobe en een kantoortje. Deze ruimtes sprongen ten opzichte van de achtergevel enigszins uit. Het kantoortje opende met een deur op het terras achter het paviljoen. Het interieur was een staalkaart van de samenwerking tussen de architect en de an-

dere kunstenaars (afb. 12 en 13). Staal tekende voor het par- ket-gedeelte van de vloer, de lambrisering van horizontale palissanderhouten planken, het meubilair en een tweetal opengewerkte ijzeren schermen voor de glaswanden ter weerszijden van de ingang. Het 'losse' meubilair – op betonnen voeten – was schaars: een bank op het podium en twee lange, leuningloze banken voor de zijwanden. Deze waren van palissanderhout, evenals de combinaties tafel-met-kast, die in de voorste hoeken aan de lambrisering vast zaten. De bank op het podium bestond uit twee delen met een middenkolom en was van lichtgroen gemetalliseerd beton<sup>63</sup> en voorzien van een rijkgekleurde gobelinbekleding van Jaap Gidding. Op de middenkolom tussen de bankhelften in, stond een bronzen beeldje van J. Mendes da Costa, voorstellende de Heilige Anna. Aan de voorzijde eindigde de middenkolom in een betonnen kop van J. Rädecker. Rond het podium was de lambrisering gemaakt van goudkleurige, ebonieten platen, naar ontwerp van C. Lion Cachet. Hierboven bevond zich in de achtergevel een tweetal liggende glas-in-loodramen van R. Roland Holst, met personificaties van de Dag en de Nacht, waarvan de overwegend gele en blauwe kleurzetting in het ochtendlicht goed tot zijn recht kwam.<sup>64</sup> Voor 't overige waren er aan deze zijde van het paviljoen hier en daar kleine gepolychromeerde sculpturen van mens- en dierfiguren aangebracht, gemaakt door Rädecker. Op de tegenover liggende muur boven de ingangsdur had Lion Cachet het Nederlandse wapen met twee leeuwen geschilderd (afb. 13). Een deel van de vloer was gelegd met linoleum in een abstract geometrisch patroon ontworpen door A. Kurvers. Hierop lagen drie kle- den: in het midden een kleed met vissenmotieven in zwart-, wit- en grijs tinten van T. Poggenpeek; links en rechts achter de banken lagen respectievelijk een paars-rood kleed met gol- vende lijnen van mej. J. de Jong en een kleed van Hildo Krop met een rechthoekige compositie in zwart, geel en blauw. Het



Afb. 12. Interieur Nederlands paviljoen (Parijs 1925) naar de oostzijde. J.F. Staal m.m.v. J. Gidding, J. Mendes da Costa, J. Rädecker, C. Lion Cachet en R. Roland Holst. NAI, archief Tentoonstellingsraad, inv. nr. O.C. 489.

kantoortje was ingericht door H. Wouda en het glas-in-loodwerk in het portiek was van E. Wichmann. Door het glas onder het ver overstekende dak werd het interieur overdag op een indirecte manier belicht. Een smalle glazen strook boven in de knik van het dak zorgde er bovendien voor, dat ook de binnenzijde van het dak indirect van daglicht werd voorzien. 's Avonds werd eenzelfde effect bereikt met behulp van onder de witte daklijst aangebrachte lampen – in cobaltblauwe lampenhouders – en werden ook de ramen van Roland Holst van buiten door lampen beschenen.<sup>65</sup> De verlichting was zo bewust ingezet om de materiële synthese van de veelkleurige kunstwerken op een immateriële wijze te vervolmaken.

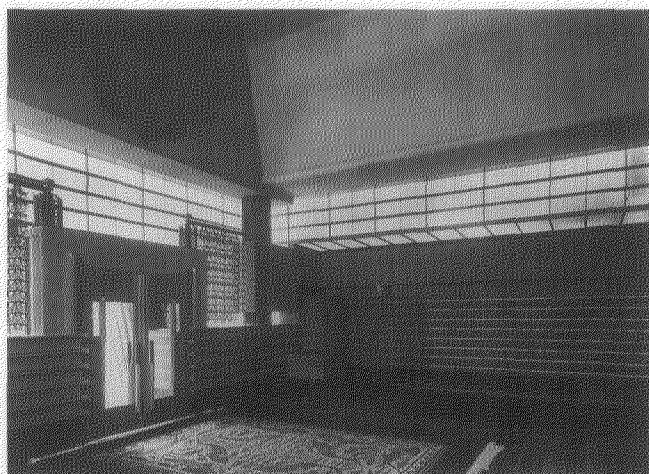
In de achtergevel hadden Nederlandse metselaars een typisch staaltje Hollands siermetselwerk gerealiseerd (afb. 14).<sup>66</sup> Centraal waren de achterstevan en de spiegel van een schip verbeeld, terwijl het met volle zeilen – behangen met wapens en schilden – de woeste golven doorkliefde. Op deze manier werd Nederland onmiskenbaar als zeevarende natie gesymboliseerd. Aan de geveltop bevonden zich, in een waaiervorm, elf gepolychromeerde aardewerken provinciewapens, gemaakt door L. Zijl.<sup>67</sup> Op postamenten op de uitbouwjes en aan weerszijden van de aanzet van de topgevel had Hildo Krop ter plekke uit steen koppen en figuren gehakt. De figuren waren gericht op de voorzijde van het paviljoen, vanwaar ze zichtbaar moesten zijn. Het terras werd aan de achterzijde afgescheiden door een bakstenen muur, die als een scherm voor het gebouw was geschoven. In het verlaagde midden-deel hiervan was in eenzelfde lettertype als het opschrift van de voorzijde, 'Hollande' gemetseld.

### Amsterdamse of Hollandse School?

Het paviljoen was een gebouw met twee gezichten: expressief baksteenwerk aan de achtergevel en een strakkere vor-



Afb. 14. Achtergevel Nederlands paviljoen, Parijs 1925. J.F. Staal m.m.v. L. Zijl en H. Krop. NAI, archief J.F. Staal, map 37.



Afb. 13. Interieur Nederlands paviljoen (Parijs 1925) naar de westzijde. J.F. Staal m.m.v. C. Lion Cachet, A. Kurvers, T. Poggenpeek, J. de Jong, H. Krop en E. Wichmann. NAI, archief Tentoonstellingsraad, supplement.

mentaal aan de voor- en zijgevels. Staal combineerde de stijl van de Amsterdamse School met een kubische variant van het expressionisme, die invloeden van de architectuur van F. Lloyd Wright vertoonde. In het werk van Staal was dit gebouw een aanzet van de overgang van Amsterdamse School naar een functionelere architectuur.<sup>68</sup> Deze ambivalentie in het paviljoen brengt Van Stralen en Lootsma tot de voorzichtige veronderstelling, dat Staal de decoraties van de achtergevel kreeg opgedrongen.<sup>69</sup> Staal zelf lijkt ze gelijk te geven: in de eerste ontwerpen had het metselwerk van de achtergevel een abstract patroon, dat later is vervuld voor het scheepstafereel (afb. 7 en 14).<sup>70</sup> Of deze observaties echter ook gekoppeld kunnen worden aan de conclusie, dat de Amsterdamse School met dit paviljoen officiële nationale en internationale erkenning kreeg, is onwaarschijnlijk.<sup>71</sup> De samenstelling en de werkwijze van de organisatie tonen immers aan, dat andere dan Amsterdamse School-varianten op voorhand niet tot de mogelijkheden behoorden. De Amsterdamse School werd dus vooral erkend door de commissieleden die deze architectuur zelf vertegenwoordigden.

Resteert nog een interessante vraag die betrekking heeft op

de reglementaire eis van moderniteit. De organisatie had deze vraag in feite al vooraf beantwoord door het gebouw een voorbeeld te noemen van het meest karakteristieke moment in de eigentijdse kunst, namelijk van de samenwerking tussen architect en kunstenaar, in navolging van H.P. Berlage en zijn Beurs. Deze lijn werd ook uiteengezet in de Nederlandse catalogi en als zodanig overgenomen in de meest uitgebreide Franse publicatie, die naar aanleiding van de tentoonstelling verscheen.<sup>72</sup> En hier viel, welbeschouwd, niets tegen in te brengen. Van Doesburg trok natuurlijk wel stevig van leer: "Zoo werd de hollandsche architectuur vertegenwoordigd door een afgrijpselijke baksteenmassa, geornamenteerd met de nationale wapens en versierd met eenige uitdrukkinglooze baarpoppen boven op het hollandsche boerendak – alles met de arrogante allure van monumentale, nationale, orchestrale tempelarchitectuur."<sup>73</sup> Hij stipt hier een aspect aan dat ook J.P. Mieras belangrijker vindt dan de moderniteit. "Het paviljoen is niet modern. Het heeft nieuwe vormen, maar is in zijn opzet traditioneel, dus niet modern. Wat de modernisten op den voorgrond stellen, de zakelijkheid, de verschijning in de wereld van mechanisatie en van industrialisatie, is in het Hollandsche paviljoen totaal genegeerd.[...] Maar het is een volkomen weergave van dat, waarnaar het kunstzinnige intellectuee Holland gedurende de afgelopen twintigste eeuw zijn verlangens heeft gericht. En daarom is dit paviljoen een echt mooi *Hollandsch* paviljoen."<sup>74</sup> En W.F.A. Roëll oppert: "Sommige menschen zien er een eenzijdige uiting der z.g. Amsterdamsche School in, maar daar is het althans uiterlijk veel te sober voor: men kan er evengoed rationalistische en geometrische motieven der voorgaande en navolgende school in vinden, evenals aanknoopingspunten bij de 17e eeuw: alles bij elkaar genomen is het, zonder typisch modern te zijn, een sprekend samenvattend voortbrengsel onzer architectuur."<sup>75</sup> Hiermee lijken de recensenten het Nederlandse paviljoen toch te beoordelen op het enige aspect, waarop de organisatie zich niet speciaal lijkt te hebben bezonnen, namelijk de Nederlandse identiteit. Wellicht is die bescheidenheid daar nog het beste voorbeeld van.

## Noten

- 1 Zie voor de Nederlandse nijverheidstentoonstellingen: T.M. Eliëns, *Kunst Nijverheid Kunstnijverheid. Nederlandse nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*, Zutphen 1990.
- 2 Voor deze historische inleiding is gebruik gemaakt van: W. Friebe, *Architektur der Weltausstellungen 1851 bis 1970*, Leipzig 1983; P. Greenhalgh, *Ephemeral vistas. The expositions universelles, great expositions and world's fairs, 1851-1939*, Manchester 1988; J.E. Findling & K.D. Pelle (ed.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1852-1988*, New York/Westport, Connecticut/London 1990; B. Schroeder-Gudehus & A. Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris 1992. De bekendste tentoonstellingen na 1851 werden gehouden in Parijs (1855; 1867; 1878; 1889; 1900; 1925; 1937), Philadelphia (1876), Antwerpen (1885; 1894; 1930), Chicago (1893, 1933), Brussel (1897; 1910; 1935; 1958), Barcelona (1929), New York (1939, 1964), Montréal (1967) en Osaka (1970).
- 3 Zie: *1889 La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*, tent. cat. Musée d'Orsay, Paris 1989.
- 4 Nederland was bij deze gelegenheid (aan de andere zijde van de Seine) vertegenwoordigd met een Nederlands-Indische tempel, een wit geverfde copie van de Tjandi Sari, aangevuld met onderdelen van de Tjandi Sewoe en de Boroboedoe. M. Knijn, "Nederland in de rij der volken", *Grafisch Nederland* (1991) kerstnummer, pp. 24-35.
- 5 S.M. Matthias, "Paris 1925. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes", in: J.E. Findling & K.D. Pelle (ed.), op. cit. (noot 2).
- 6 "Règlement. Conditions Générales d'Admission. Art. 4", in: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Catalogue Général Officiel*, Paris 1925, p. 18.
- 7 Groep I, architecture, telde zes klassen; groep II, mobilier, dertien klassen; groep III, parure, vijf klassen; groep IV, arts du theatre, de la rue et des jardins, drie klassen en groep V, enseignement, tien klassen.
- 8 "Verdrag nopens internationale tentoonstellingen. Parijs, 22 november 1928", vertaling, *Staatsblad van het Koninkrijk der Nederlanden* 27 januari 1933, p. 32.
- 9 B. Schroeder-Gudehus & A. Rasmussen, op. cit. (noot 2), pp. 39-55 en 239-242.
- 10 B. Hillier, *Art Déco of the 20s and 30s*, London 1985, p. 13; P. Greenhalgh, op. cit. (noot 2), pp. 164-168.
- 11 Het Pavillon de l'Esprit Nouveau, dat Le Corbusier samen met Pierre Jeanneret bouwde, kreeg een plek toegewezen in de schaduw van het Grand Palais. Omdat de bomen daar niet gekapt mochten worden, moest Le Corbusier zijn paviljoen om een boom heen bouwen. De organisatie probeerde het gebouw, uit onvrede met de opvattingen van de architect, zo lang mogelijk aan het zicht te onttrekken d.m.v. een houten schutting. Na het ingrijpen van de Franse minister van Cultuur werd deze uiteindelijk toch neergehaald. Zie voor Le Corbusier: Le Corbusier, "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau", *Vient de Paraître* (1925) numéro special "Les Arts Décoratifs Modernes 1925", pp. 106-108; W. Boesiger en H. Grisberger, *Le Corbusier 1910-1965*, Zürich 1967; S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld/Stuttgart 1968.
- 12 Zie voor Melnikov: S. F. Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton (New Jersey) 1978.
- 13 Deze initiatieven hadden in 1920 in eerste aanzet geleid tot een 'voorlopige commissie uit de samenwerkende verenigingen voor plannen tot het houden van Periodieke Tentoonstellingen'. De Tentoonstellingsraad bestond uit 13 leden, waarvan 3 van de B.N.A., 3 van A. et A., 3 van de Nederlandsche Vereeniging van Ambachts- en Nijverheidskunst (V.A.N.K.), 2 van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (N.K.B.) en 2 van Opbouw. In 1938 traden de Algemene Katholieke Kunstenaars Vereniging (A.K.K.V.) en De 8 tot dit orgaan toe, na 1938 gevolgd door de Gebonden Kunstenaars Federatie (G.K.F.). Opbouw had de Tentoonstellingsraad eind 1927 alweer verlaten. J.P. Baeten, *Inventaris/catalogus Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten*, inleiding, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam 1994, pp. 1-6.
- 14 J. de Bie Leuveling Tjeenk en J. Luthmann, "Reglement van den Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten", vastgesteld op 28 februari 1923, *Bouwkundig Weekblad* 44 (1923) 12, pp. 127-129. De hoofdtak had rechtstreeks te maken met het feit dat architectuur en toegepaste kunst steeds werden geschrapt van de belangrijke vierjaarlijkse Internationale en Stedelijke Tentoonstelling van Kunstwerken door Levende Meesters, georganiseerd door Arti et Amicitiae en de gemeente Amsterdam.
- 15 Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam, archief Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten (NAi, archief Tentoonstellingsraad), inv. nr. d 48: "Nederland op de tentoonstelling te New-York", verslag van het standpunt van de Tentoonstellingsraad

- in het conflict met de regeringscommissie van de tentoonstelling in New York 1939.
- 16 Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, Zoetermeer, archief Afdeling Kunsten en Wetenschappen, (1866-) 1918-1940 en onder deze afdelingen ressorterende diensten, buro's e.d. van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen [deel I] (OC en W, Afd. K en W [I]), inv. nr. 647: uitnodiging aan jhr. H.A. van Karnebeek d.d. 29-5-1923.
  - 17 Ibidem: brief aan minister J.Th. de Visser d.d. 25-3-1924. In deze brief wees de Tentoonstellingsraad op het belang van deelname en het feit dat de Franse organisatie een zeer gunstige plek had gereserveerd voor een Nederlands paviljoen.
  - 18 De particulieren brachten fl 100.000,- bijeen, waarna het Rijk, door een wijziging in de staatsbegroting, fl 50.000,- subsidie toekende.
  - 19 OC en W, Afd. K en W [I], inv. nr. 647: notulen oprichtingsvergadering d.d. 16-7-1924.
  - 20 Algemeen Rijksarchief, s'-Gravenhage, Tweede Afdeling, archief van de Nederlandsche Handel-Maatschappij (ARA-II, NHM), inv. nr. 7972: *Verslag van de in 1925 te Parijs gehouden Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve en Industriële Kunst*, s.l. s.a.. Zie ook: *Bouwkundig Weekblad* 45 (1924) 36 en 38, pp. 350-351 en 369-372; *Bouwkundig Weekblad* 47 (1926) 22, pp. 221-225. Het Koninklijk Besluit van de oprichting van de vereniging dateerde van 16 september 1924. Op 29 mei 1926 werd de vereniging door Koningin Wilhelmina officieel weer ontbonden.
  - 21 De leden van de commissie van uitvoering waren: E. Heldring, voorzitter, mr. P. Hofstede de Groot, vice-voorzitter, mr. A.E. von Saher secretaris, jhr. Jan Six, adjunct-secretaris, mr. H.K. Westendorp, mr. M.I. Duparc, mr. D. Crena de Jongh, ir. J. de Bie Leuveling Tjeenk en E. Kuipers. De commissie van uitvoering was tevens het bestuur van de vereniging. Na het overlijden van M.I. Duparc (referendaris, chef afdeling Kunsten en Wetenschappen) werd diens ambtelijk opvolger P. Visser op 18 juli 1925 in de commissie benoemd.
  - 22 De derde zaal was bestemd voor de inzending van het kunstnijverheidsonderwijs. ARA-II, NHM, inv. nr. 7972: *De Nederlandsche Afdeling op de Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve en Industriële Kunst te Parijs in 1925*, s.l. s.a.. *Voorwaarden van Deelneming. Schema van Inzending* (september 1924). Zie ook: *Bouwkundig Weekblad* 45 (1924) 38, pp. 369-372.
  - 23 OC en W, Afd. K en W [I], inv. nr. 647: "'streng vertrouwelijke' lijst van werk, dat voor inzending gevraagd zal worden" en enkele copieën van 'opwekkingsbrieven'. J. de Bie Leuveling Tjeenk, "Verslag betreffende de werkzaamheden van de tentoonstellingscommissie voor de Nederlandsche Afdeling op de Tentoonstelling te Parijs 1925", *Bouwkundig Weekblad* 47 (1926) 22 (en 23), p. 223.
  - 24 Ir. J. de Bie Leuveling Tjeenk, B.T. Boeyinga, "De Nederlandsche Afdeling op de Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve en Industriële Kunst te Parijs in 1925", *Bouwkundig Weekblad* 45 (1924) 36, pp. 350-351.
  - 25 OC en W, Afd. K en W [I], inv. nr. 647: brieven d.d. 9-10-1924, 13-10-1924, 11-11-1924 en 12-11-1924.
  - 26 ARA-II, NHM, inv. nr. 7972: notulen vergadering verenigingsbestuur d.d. 30-12-1924 en 15-1-1925.
  - 27 OC en W, Afd. K en W [I], inv. nr. 647: brief aan minister d.d. 25-4-1925.
  - 28 Het is niet ondenkbaar dat deze Rotterdamse kritiek mede aanleiding heeft gegeven tot het vertrek, in 1927, van Opbouw uit de Tentoonstellingsraad. De Rotterdamse leden van de Tentoonstellingsraad L. Bolle, W.H. Gispen, A. Otten en L.C. van der Vlugt maakten geen deel uit van de tentoonstellingscommissie. J.P. Baeten suggereert in verband met het vertrek uit de Tentoonstellingsraad dat Opbouw het beleid van de Tentoonstellingsraad waarschijnlijk te behoudend vond. J.P. Baeten, op. cit. (noot 13), p. 5.
  - 29 Ibidem: brief d.d. 16-12-1924.
  - 30 Ibidem: brief aan de minister d.d. 18-12-1924 en notulen vergadering commissie van uitvoering d.d. 17-12-1924. Een voorstel van de Bie Leuveling Tjeenk om de malcontenten, de inzenders en de tentoonstellingscommissie in vergadering bijeen te roepen, werd afgewezen.
  - 31 J. de Bie Leuveling Tjeenk, "De Nederlandsche Afdeling op de Tentoonstelling te Parijs in 1925", *Bouwkundig Weekblad* 45 (1924) 52, pp. 543-544 en *Architectura* 29 (1925) 2, pp. 9-11. In *Architectura*, het huisblad van A. et A. werd dit bericht gevolgd door een commentaar van de redactie, waarin deze de kritiek op A. et A. als 'non-sens' van de hand deed.
  - 32 J. de Bie Leuveling Tjeenk, op. cit. (noot 23), p. 224.
  - 33 NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf 37.1: ontwerptekeningen, waarvan een gedateerd is op 25-4-1924. Tijdens de oprichtingsvergadering van de vereniging op 16 juli 1924, werd de mededeling gedaan dat Staal en Wijdeveld voor hun taken waren aangezocht. Zie noot 19.
  - 34 OC en W, Afd. K en W [I], inv. nr. 647: brief d.d. 17-6-1924.
  - 35 "Lijst van werk, dat voor inzending gevraagd zal worden", op. cit. (noot 23) en "Mededeelingen. De Tentoonstelling te Parijs in 1925", *Bouwkundig Weekblad* 46 (1925) 20, pp. 281-282. Het zij hier voor de volledigheid nogmaals herhaald, dat met inzending alleen de inzending voor de twee zalen wordt bedoeld. De eerste lijst bevat 195 namen van kunstenaars (of kunstenaars-combinaties), waarvan er 145 terug komen op de lijst van inzenders, die in totaal 290 namen bevat. Bij deze vergelijking is/zijn de combinatie(s) van kunstenaar en werk(en)/categorie vergeleken. Van de 50 kunstenaars, die op de uiteindelijke lijst met hun gevraagde werk niet terugkomen, zijn er 10 wel met ander werk, in een andere categorie, vertegenwoordigd.
  - 36 Op de "lijst van werk, dat voor inzending gevraagd zal worden", staan deze kunstenaars genoteerd met de volgende werken: Oud, woningblok Rotterdam en huis Noordwijkerhout; Wils, kerk Nieuw Lekkerkerk [sic], woningbouw Den Haag en interieurfotoatelier Bessenbrugge; Rietveld, winkelpui Kalverstraat; Van der Leek, wandschildering opdracht Kunstverbond en affiche Batavierlijn; Van Doesburg, glas-in-lood; Huszar, glas-in-lood. P.W. van Leusden en C. van Eesteren komen op beide lijsten niet voor.
  - 37 E.J. van Straaten, *Klare en lichte, gesloten ruimten, geaccentueerd door diepe en pure kleuren, het werk van Theo van Doesburg in de architectuur*, proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam 1992, p. 115. In april 1924 schreef Van Doesburg aan Van Eesteren, dat hij de maquettes van Maison Rosenberg graag zou willen tonen in 1925. Ibidem, p. 93.
  - 38 Theo van Doesburg Archief, Rijksdienst Beeldende Kunst (Van Moorsel Schenking), Den Haag (R.B.K.), arch. nr. 1239: brief d.d. 20-11-1923.
  - 39 Ibidem, arch. nr. 1235: brief d.d. 29-8-1924.
  - 40 Ibidem: brief d.d. 4-9-1924. Van Doesburg had de kosten voorlopig geschat op fl 10.000,-.
  - 41 Ibidem: brief d.d. 7-10-1924. Reactie op de brief van Van Doesburg d.d. 1-9-1924 (niet aanwezig in archief).
  - 42 Ibidem, arch. nr. 1240. "Appel de Protestation contre le refus de la participation du groupe "De Stijl" à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section Pays-Bas)", *De Stijl* 6 (1924-25) 10 & 11, pp. 149-150 (reprint 1968, p. 439).
  - 43 In haar bijdrage over Gerrit Rietveld in: C. Blotkamp e.a., *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932*, Amsterdam/Antwerpen 1996, p. 238, citeert Marijke Küper een brief die Rietveld aan Oud schreef m.b.t. het appel. Hij probeerde Oud over te halen om het appel ook te ondertekenen. De anders op de achtergrond opererende Rietveld toonde zich in deze brief juist zeer betrokken bij De Stijl.
  - 44 Theo van Doesburg Archief, R.B.K., arch. nr. 1239: brief d.d. 2-1-1925. Reactie op de brief van Van Doesburg d.d. 14-12-1924 (niet aanwezig). In alle zorgvuldigheid wees Loudon van Doesburg er nog eens op dat in diens zin "...de zgn. Tentoonstellingsraad, die over toelating beschikt heeft ons plan a priori geheel van de hand gewezen", Tentoonstellingsraad vervangen moest worden door tentoonstellingscommissie [!].

- 45 Zie bijv.: G. Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940*, 's-Gravenhage 1978, p. 131 (n. 124); idem, *Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne*, Stuttgart 1985, p. 95; C.P. Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931*, Köln 1990, p. 172; E.J. van Straaten, op. cit. (noot 37), pp. 114-115; C. Blotkamp e.a., op. cit. (noot 43), pp. 43 en 238. Van Straaten suggereert in dit laatste werk (p.43) dat de weigering van Mondriaan om het appel te ondertekenen leidde tot de breuk tussen Van Doesburg en Mondriaan.
- 46 De 'opwekkingsbrieven' zijn niet in alle gevallen meer aantoonbaar. In het archief van Oud bevindt zich een dergelijke brief: NAI, archief J.J.P. Oud, lijst B. 18: brief d.d. 15-9-1924. De archieven (van de correspondentie) van T. van Doesburg (R.B.K.), Jan Wils (NAi) en G. Rietveld (Centraal Museum, Utrecht) bevatten geen 'opwekkingsbrieven'.
- 47 Zie: N.J. Troy, "De abstracte leefomgeving van De Stijl", in: *De Stijl: 1917-1931*, tent. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1982, pp. 177 en 185; G. Fanelli, op. cit. 1985 (noot 45), p. 75; C.P. Warncke, op. cit. (noot 45), p. 161; E.J. van Straaten, op. cit. (noot 37), pp. 12-16 en 90-120; C. Blotkamp e.a., op. cit. (noot 43), inleiding.
- 48 T. van Doesburg, "Het fiasco van Holland op de expositie te Parijs in 1925", *De Stijl* 6 (1924-1925) 10 & 11, pp. 156-158 (reprint 1968, pp. 442-443).
- 49 Zie E. van Straaten, op. cit. (noot 37), p. 92; E. Taverne en D. Broekhuizen, "De dissidente architecten: J.J.P. Oud, Jan Wils en Robert van 't Hoff", in: C. Blotkamp e.a., op. cit. (noot 43), pp. 363-396.
- 50 NAI, archief Tentoonstellingsraad, inv. nrs. oc 216, 218, 219, 220, 311, 492, 493, 494.
- 51 De foto's behoren momenteel tot de collectie foto's in het archief van de Tentoonstellingsraad (NAi). De foto's van de tentoonstelling in Parijs vormen de kern van de collectie, die de Tentoonstellingsraad later aan een architectuurmuseum had willen schenken. In 1935 werd de collectie vernieuwd t.g.v. de jubileumtentoonstelling van A. et A.. J.P. Baeten, op. cit. (noot 13). Voor deze jubileumtentoonstelling en voor de inzending voor de wereldtentoonstelling in Brussel (1935) werd een selectie gemaakt door een commissie bestaande uit J. de Bie Leuveling Tjeenk, S. van Ravesteyn, D. Roosenburg, A. Siebers en P. Vorkink.
- 52 De kosten voor het uitsnijden en terugplaatsen van het raam waren fl 500,-. ARA-II, NHM, inv. nr. 7972.
- 53 De Nederlandse organisatie had uit vooral financiële overwegingen afgezien van een Ned.-Indische afdeling, een theepaviljoen en een theaterafdeling.
- 54 J. de Bie Leuveling Tjeenk, op. cit. (noot 23), p. 231. De Nederlandse Vereniging van Aardewerfabrikanten beklaagde zich achteraf over de benadeling van de kunstindustrie bij de minister van OK en W. De organisatie was ook onzorgvuldig geweest: op de lijst van exposanten stond een firma, die al jaren daarvoor was geliquideerd. ARA-II, NHM, inv. nr. 7972: brief d.d. 23-10-1925.
- 55 *Section des Pays-Bas à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925. l'Enseignement dans les écoles d'art décoratif à Rotterdam, Haarlem et Amsterdam*, Amsterdam 1925. Er verschenen bij de Nederlandse inzending nog twee andere catalogi: *Catalogue des oeuvres de la section des Pays-Bas à l'Exposition à Paris 1925*, Haarlem 1925 en *l'Art Hollandais à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925*, Haarlem 1925.
- 56 De oppervlakte van het beschikbare terrein was ca. 340 m<sup>2</sup>. J. de Bie Leuveling Tjeenk, op. cit. (noot 23), pp. 223-225.
- 57 Ibidem, p. 224.
- 58 M. van Stralen en B. Lootsma, "Jan Frederik Staal 'Zuiver een mensch van zijn tijd'", *Forum* 36 (1993) 3-4, p. 42.
- 59 J.P. Mieras, "De Tentoonstelling te Parijs in 1925. II", *Bouwkundig Weekblad* 46 (1925) 19, pp. 271-280; W.F.A. Roëll, "De Internationale Tentoonstelling van Sier- en Nijverheidskunst te Parijs. I. De Nederlandsche inzending", *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 35 (1925) deel 70, pp. 86-93; O. van Tussenbroek, "De Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve en Industriele Kunsten te Parijs", *De Groene Amsterdammer* 16 mei 1925, p. 16. Bij de beschrijving is tevens gebruik gemaakt van de collectie tekeningen in het archief van Staal. NAI, archief J.F. Staal, inv. nrs. pf 37 en pf 38.
- 60 De kleur roze bleek aanleiding te geven tot kritiek, omdat deze niet bij het gebouw zou passen. Tevens was er kritiek op het ontbreken van beplanting in de rest van het entree-gebied. ARA-II, NHM, inv. nr. 7972: notulen vergadering verenigingsbestuur d.d. 22-7-1925.
- 61 W.F.A. Roëll, op. cit. (noot 59), p. 87. Het paviljoen rustte op een betonnen fundering.
- 62 NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf 37.
- 63 Het metallisatie-procédé van beton was van de gebroeders L. en A. Sanders, die op de eerste Jaarbeurs in Utrecht (1917) een tuinhuis in meerdere kleuren (ontwerp J. Gratama) in dit systeem presenteerden. M.T. van Thoor, "Paviljoenbouw voor de eerste beurzen", in: C. Bosters, *Ontworpen voor de Jaarbeurs. 75 jaar Koninklijke Nederlandse Jaarbeurs*, Utrecht 1991, p. 14.
- 64 De ramen waren gemaakt in het atelier van W. Bogtman te Haarlem. Na de tentoonstelling kwamen ze in eigendom van de gemeente Amsterdam en werden ze geplaatst in de aula van de HBS voor meisjes aan de Euterpestraat. Zie: *Wendingen* 11e serie (1930) 6 en 7, afb. pp. 18-19.
- 65 Of er in de knik van het dak ook lampen waren aangebracht is niet af te leiden uit de tekeningen of de foto's.
- 66 De bakstenen en de metselaars werden hiervoor speciaal uit Nederland gehaald, ondanks de aanvankelijke Franse bezwaren tegen dit laatste i.v.m. de grote werkloosheid in Frankrijk. Het lag in de bedoeling om het paviljoen na afloop in Nederland weer op te bouwen. Door de harde specie bleef bij de afbraak van de baksteen echter slechts puin over. Het paviljoen werd tot 30 cm onder maaiveldniveau afgebroken. ARA-II, NHM, inv. nr. 7972. In de eerste ontwerpen van Staal (april 1924), die t.o.v. het uitgevoerde ontwerp slechts geringe verschillen aangeven, was het patroon van het metselwerk van de achtergevel wel afwijkend. NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf 37.
- 67 Gefabriceerd door de Porceleyne Fles in Delft.
- 68 Zie voor het werk van J.F. Staal: *Forum* 36 (1993) 3-4.
- 69 Ibidem, p. 43.
- 70 Zie noot 67. Een concrete opdracht in deze zin is echter niet aantoonbaar.
- 71 G. Fanelli, op. cit. 1978 en 1985 (noot 45), pp. 131 en 95; H. Ibelings, *Nederlandse Architectuur van de 20ste eeuw*, Rotterdam 1995, p. 40.
- 72 *Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siècle en douze volumes*, Paris z.a. (reprint New York/London 1977).
- 73 T. van Doesburg, op. cit. (noot 48), p. 58.
- 74 J.P. Mieras, "De Tentoonstelling te Parijs in 1925. II", *Bouwkundig Weekblad* 46 (1925) 19, p. 279. Een soortgelijk oordeel spreekt uit: W. van der Pluym, "Het Nederlandsch paviljoen op de Parijsche tentoonstelling", *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 3 (1926) 9 en 10, pp. 274-282 en 293-299.
- 75 W.F.A. Roëll, op. cit. (noot 59), p. 88.