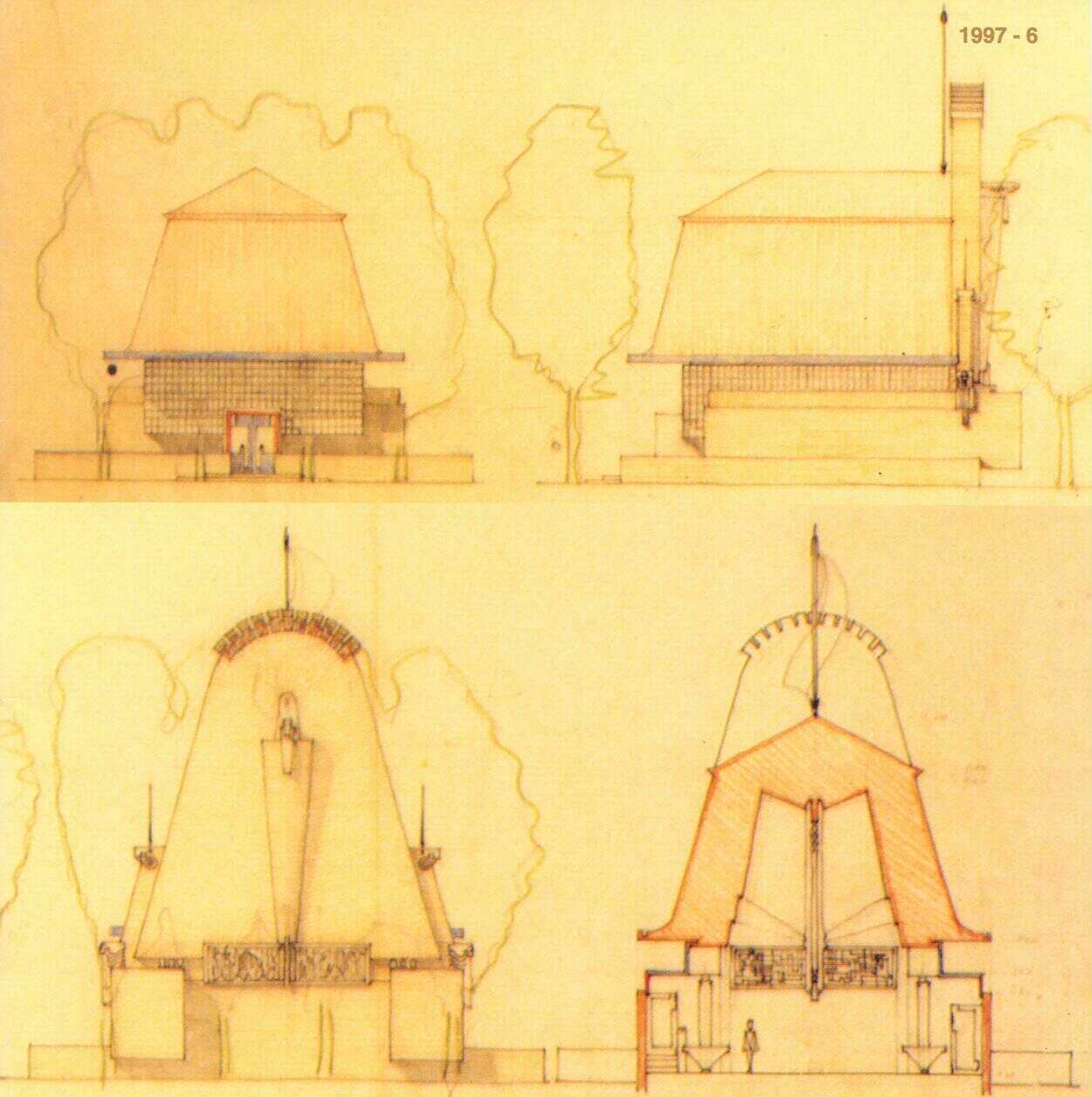




K N O B

Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond

B U L L E T I N

Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond

Opgericht 7 januari 1899
Beschermvrouwe H.K.H. Prinses Juliana.

Bulletin

Tweemaandelijks tijdschrift van de KNOB, mede mogelijk gemaakt door de Rijksdienst voor de Monumentenzorg en de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek.

Redactie

prof. dr. M. Bock,
prof. dr. W.F. Denslagen,
dr. C.M.J.M. van den Heuvel,
prof. drs. H.L. Janssen,
dr. E. de Jong,
prof. dr. A.J.J. Mekking,
prof. dr. K.A. Ottenheym (hoofdredacteur),
drs. H. Sarfatij,
prof. dr. ir. F.W. van Voorden,
dr. D.J. de Vries (eindredacteur).

Kopij voor het Bulletin:

Gaarne t.a.v. dr. D.J. de Vries
RDMZ
Postbus 1001
3700 BA Zeist

Summaries

mw. drs. V.J.M.W. Vrijman

Lay-out en vormgeving

Walburg Druk

Abonnementen

Bureau KNOB,
Mariaplaats 51
3511 LM Utrecht
tel. 030-2321756
fax 030-2312951
Losse nummers voor zover nog verkrijgbaar f 15,-
Abonnement en lidmaatschap KNOB: f 75,-;
f 50,- (tot 27 jr en 65+); f 125,- (instelling etc.).
Opzeggingen schriftelijk voor 1 november van het jaar.

Druk

Walburg Druk
Postbus 222
7200 AE Zutphen
tel. 0575-541522.

ISSN 0166-0470

INHOUD

Kasper van Ommen
'European comes here for ideas'. De Amerikaanse reis
van Jan de Bie Leuveling Tjeenk in 1912 **189**

Marie-Thérèse van Thoor
Amsterdamse School in Parijs. Het Nederlandse paviljoen
op de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et
Industriels Modernes (1925) **204**

Dirk J. de Vries
Monumenten dendrochronologisch gedateerd (7). Huizen **218**

Publicaties

Tessel Pollmann, Volkswoningbouw 1900-1945, een analyse
van overlevingskansen (recensie Marinus Kooiman) **225**

Monumentenzorg

Vijftig jaar Rijksdienst voor de Monumentenzorg **227**
(Dirk J. de Vries)

Summaries **227**

Auteurs **228**

Afbeeldingen omslag

*Voorzijde: J.F. Staal, ingekleurde ontwerptekeningen van het
Nederlandse paviljoen in Parijs, gedateerd 25.4.1924
(NAi, archief J.F. Staal).*

*Achterzijde: Deur en korbeelstel op de tweede verdieping van
Wijnstraat 113 Dordrecht (foto D.J. de Vries 1997).*

BULLETIN KNOB

Jaargang 96, 1997, nummer 6

‘European comes here for ideas’

De Amerikaanse reis van Jan de Bie Leuveling Tjeenk in 1912

Kasper van Ommen

In zijn essay ‘The Method of Ariadne: tracing the Lines of Influence between Some American Sources and their Dutch Recipients’¹ vergelijkt T.A.P. van Leeuwen het speuren naar feiten en ontwikkelingen door de architectuurhistoricus met het volgen van de draad van Ariadne door Theseus in het labirint van Knossos. In het geval van de Amerikaans-Nederlandse wisselwerking, betoogt Van Leeuwen, is het van het grootste belang dat *alle* mogelijke lijnen gevolgd worden. Aan de reeds bestaande getuigenissen van Nederlandse architecten als Berlage en Van ’t Hoff kan nu een nieuwe bron toegevoegd worden. In een reisdagboek van de architect Jan de Bie Leuveling Tjeenk, dat nog niet eerder in de openbaarheid geweest is, wordt een zeer informatief beeld geschetst van de Amerikaanse architectuur in het begin van deze eeuw.²

‘De wereld om’

Direct na het behalen van zijn ingenieursdiploma aan de Technische Hogeschool te Delft vertrok de 27-jarige Jan de Bie Leuveling Tjeenk (1885-1940) voor een reis om de wereld. Dit was toen nog een uitzonderlijke onderneming, maar de meer gebruikelijke Grand Tour, een reis naar Italië met een verblijf in Rome, had hij tijdens zijn studie al gemaakt.

Deze reis zou via Amerika naar het Verre Oosten leiden, waar onder andere Japan, China en Singapore door hem bezocht zouden worden. In de 19de eeuw was Amerika als cultuurdragende natie in de interessesfeer van reizigers gekomen. Ook op het gebied van de architectuur trok Amerika aan het eind van de vorige en het begin van deze eeuw sterk de aandacht. Op zoek naar een nieuwe, van de historische stijlen verlost architectuur hoopten de Europese architecten nieuwe inspiratie in het ‘land van de onbegrensde mogelijkheden’ te vinden. Omdat de communicatiemiddelen in deze periode nog niet ten volle ontwikkeld waren ontstond de behoefte om zich persoonlijk op de hoogte te stellen van de situatie zoals die in het buitenland ontstaan was. Er ontstond een stroom aan persoonlijke contacten tussen Nederland en Amerika, die zijn hoogtepunt vond in de vriendschap tussen de architect William Gray Purcell (1880-1965) en H.P. Berlage. In 1906, tijdens een bezoek aan Nederland, werden Purcell en zijn vriend en latere zakenpartner George Feick Jr. (1881-1945) door Berlage rondgeleid door onder andere de Beurs van Amsterdam. In 1911 bracht Berlage op uitnodiging van Pur-

cell een bezoek aan Amerika. Daar volgde een persoonlijke ontmoeting met Louis H. Sullivan (1856-1924), de leermeester van Purcell. Verder bezocht Berlage vele bouwwerken van ondermeer Sullivan, Henry H. Richardson (1838-1886) en Frank Lloyd Wright (1867-1959).³

Wright bezocht op zijn beurt rond 1910 het Europese continent. Op uitnodiging van de germanist en cultuurfilosoof Kuno Francke⁴ bracht hij een bezoek aan Duitsland. In Berlijn werkte Wright op verzoek van de uitgever Ernst Wasmuth aan de publikatie van een portfolio van zijn werk met de titel *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*.⁵ Naast deze invloedrijke publikatie vervulde Berlage een sleutelrol met betrekking tot de introductie van het werk van Wright in Neder-



Afb. 1. Architect Jan de Bie Leuveling Tjeenk (rechts) en een onbekende reisgenoot gefotografeerd tijdens zijn reis om de wereld.

land, Zwitserland en in Duitsland zelf. Een belangrijke rol hierbij speelde Berlages beschrijving van de reis die hij door Amerika had gemaakt en die in 1913 uitgegeven werd bij de Rotterdamse uitgeverij Brusse onder de titel *Amerikaansche Reisherinneringen*.

Naar aanleiding van dit boek kwam een ware stroom bezoekers op gang die allen de architect Wright wensten te ontmoeten of in ieder geval zijn bouwwerken wilden bezichtigen. Zo ontmoette Robert van 't Hoff (1887-1979) in 1914 Wright persoonlijk in Chicago. Over deze ontmoeting schreef Wright later: 'A young Dutch patriot Van 't Hoff made his appearance in Chicago very early in my day and took home something of what he then saw there on the Chicago prairie.'⁶ Het meegebrachte kreeg uiteindelijk een plaats in de vorm van twee villa's die in 1916 te Huis ter Heide gebouwd werden.⁷

Andere architecten die Wright niet eens in eigen persoon zouden ontmoetten, zoals Jan Wils (1891-1972) en Hendrik Wouda (1885-1947), namen in hun architectuur veel kenmerken van de stijl van Wright over, in het geval van Wils in zo grote mate dat hij ook wel Frank Lloyd Wils genoemd werd. Meestal wordt bij de navolging van Wright in Nederland opgemerkt dat er met name sprake was van imitatie van de uiterlijke kenmerken van de architectuur, terwijl de achterliggende ideologie van Wrights 'Organic Architecture' veelal onbegrepen bleef.⁸ Wright zelf leek een ander oordeel toegeaan toen hij schreef: '(Holland is) one of the truly independent Democracies on earth, she has suffered and shared much that is to be the soul of the new world-order. Someday common to us all. I cannot imagine her contribution in any and every field left out of the eventual reckoning. Architecture is basic to that field. More and more comes the recognition that the principles of Organic Architecture lie in the core of the freedom that we call Democracy.'⁹

De aandacht voor Wright, die in sommige gevallen groter vormen aannam zoals in het geval van H. Th. Wijdeveld (1885-1986), kreeg uiteindelijk haar hoogtepunt in de publicatie van een luxe editie van *Wendingen* in 1925-26.¹⁰ Deze uitgave deed Wright uitroepen: 'Holland will always have a warm place in my heart and due respect from my head. My greatest admiration for her cultural achievement.' In deze prestatie zal Wright met genoegen aan 'zijn' aandeel teruggedacht hebben.

De reis die Tjeenk door Amerika maakte, begon in 1912, dus slechts één jaar na de reis van Berlage en één jaar voor de publicatie van de *Amerikaansche Reisherinneringen*. Tijdens de reis hield Tjeenk een dagboek bij, dat tot op heden niet in de openbaarheid is geweest. Hoewel de reis in een betrekkelijk vroeg stadium van de Nederlands-Amerikaanse wisselwerking is gemaakt en hoewel enkele bouwwerken van Tjeenk, zoals zijn eigen woonhuis aan het Museumplein te Amsterdam uit 1925, duidelijk kenmerken dragen van onder andere de architectuur van de Prairie School, is deze architect en zijn werk niet eerder in het kader van 'Americana' besproken.

Het dagboek bevat naast algemene opmerkingen over het reizen, veel informatie over Amerikaanse architecten en

bouwwerken. Naast vele bekende namen, waaronder natuurlijk Sullivan en Wright, zoekt Tjeenk ook contact met architecten die minder bekend waren, zoals Dwight H. Perkins. Met Perkins knoopt Tjeenk een vriendschappelijk contact aan en de bewondering voor zijn werk is groot.

Uit de dagboeknotities blijkt dat Tjeenk voor het afvaren naar Amerika contact heeft gehad met Berlage en de Amsterdamse architect J.A. van Straaten. Ook blijkt Tjeenk goed op de hoogte van de bevindingen die Berlage over dit land opgetekend had. Tjeenk kende enkele artikelen van Berlage waaruit diens bewondering voor met name Wright naar voren kwam. Berlage zal Tjeenk mogelijk ook mondeling op de hoogte gebracht hebben van zijn indrukken over de Amerikaanse architectuur. Het staat vast dat Berlage zelfs enkele introductiebrieven aan Tjeenk meegaf die het bezoek aan de architecten die Berlage zelf in Amerika ontmoet had voor Tjeenk zouden vergemakkelijken. Ook Van Straaten, die in Amerika op een architectenbureau gewerkt had, gaf hem dergelijke brieven mee. Het is goed mogelijk dat Tjeenk ter voorbereiding ook het artikel 'Bouwkunst in Amerika' van de Amerikaanse architect Frank M. Andrews in het tijdschrift *De Bouwwereld* van 1911 gelezen heeft. In deze tekst gaf Andrews een korte uiteenzetting van de moderne Amerikaanse architectuur, met name met betrekking tot de ontwikkeling van de skyscraper. Zeker heeft hij ook Berlage's 'Voordracht over Amerika' gelezen, die begin 1912 door het tijdschrift *Architectura* afgedrukt werd. Zo goed mogelijk voorbereid zette Tjeenk op maandag 3 juni voet op Amerikaanse bodem.

'De wereld om! Zoo zal de reis, waarop ik mij al zoo jaren lang verlangd heb beginnen, ik kan het mij niet realiseren 't goede vaderland voor een jaar te verlaten, ik wil dat ook niet te veel indenken, mijn gedachten zijn al bij die wijde, wijde wereld'. Zo vangt het dagboek aan. De overtocht die met het schip 'De Nieuw Amsterdam' gemaakt wordt geeft genoeg gelegenheid tot een degelijke voorbereiding van de reis door Amerika.¹¹ Hij schrijft daarover: 'Ik heb net tijd gehad om dat boekje te lezen over Lloyd Wright,¹² volgens Berlage Amerika's grootste architect, nu ik vind ook dat hij zeer interessante dingen gemaakt heeft, ik hoop zeer dat ik eenige van zijn huizen zal kunnen zien. Maar 't is wel merkwaardig dat geen Amerikaan hier aan boord, die ik er over spreek, van hem gehoord heeft, zelfs diegenen die bij Chicago wonen.'

Hieruit blijkt dat de bekendheid van Wright in Amerika achterliep op die in Europa. Er leek ook toen al een grote kloof te bestaan tussen Wright als grootste levende architect (Berglage heeft het over 'misschien de meest talentvolle bouwmeester van Amerika') en als 'artist starving-in-the-garret' (Gutheim). Later valt het Tjeenk ook meerdere malen op dat collega's en oud-medewerkers van Wright zich nogal negatief uitlaten over diens persoonlijk leven.¹³

New York

De aankomst te New York zoals door Tjeenk beschreven zal door de hedendaagse reiziger die per boot arriveert nog ge-



Afb. 2. *Broadway te New York in het begin van de twintigste eeuw met op de achtergrond links de torenspits van The Trinity Church van Richard Upjohn (foto courtesy Thomas A.P. van Leeuwen).*

deeltelijk op dezelfde manier beleefd kunnen worden. 'We zagen in de verte Coney-Island met zijn enorm hoogen stellages van de gemakkelijheden, Long Island, toen langs 't Statue of Liberty, een reusachtig beeld, door Franschen geschonken en op een klein eilandje geplaatst doet 't tevens als vuurtoren dienst, maar het is de Franschen niet waardig, werkelijk buitengewoon leelijk! Toen kwamen de eerste schimmen van de skyscrapers in 't zicht, 't silhouet van de stad is daardoor wel bijzonder, wat een verschil met de spitsen van een Gotische kerktoeren die zoo ten hemel rijst en deze vrijwel vierkante blokken'.

In New York wordt Tjeenk opgewacht door W. Korthals Altes, een oud studiegenoot uit Delft, die hem door de stad begeleidt en hem voor een deel van de reis door Amerika zou vergezellen. Tjeenk observeert de stad vooral uit het oogpunt van architect en hij besteedt veel aandacht aan de stedenbouwkundige problemen die zich bij de bouw van skyscrapers voordoen en aan de verschillende stijlen van de gebouwen. Bijvoorbeeld als hij schrijft: 'Mijn eerste indruk is dat heel veel schoonheid wordt opgeofferd voor business, voor 't verkeer (...). De stad maakt erg de indruk van nog in wording te zijn, betrekkelijk weinig skyscrapers staan er pas en vooral zoo afgezonderd tusschen lage huisjes, dat doen ze heel leelijk. Maar er wordt enorm veel bijgebouwd, en vooral in 't drukste gedeelte geeft een akelige rommel en opstoppen, al is dikwijls ingenieus bedacht 't verkeer zoo min mogelijk te storen. (...) Verderop de huizen van de bekende millionairs, Carnegie, van der Bilt, Astor, e.a. Iets origineels heb ik echter nog niet gezien, 't meeste is geïnspireerd op de Ital[iaanse]. Renaissance, maar verder ook zuiverer François I & Lod[dewijk]. XVI gevels,¹⁴ de skyscrapers zijn meestal klassiek maar vooral bij de latere en die nog in bouw worden quasi gothieke vormen toegepast, wat natuurlijk tot een allergeelukkigst resultaat leidt. (...) We liepen zoo een paar groote gebouwen binnen; de materialen die daar gebruikt zijn, zijn prachtig, de mooiste marmersoorten, rijke bronzen hekken & deuren; het valt direct op dat de trap geheel ondergeschikt is, alles gaat per lift, in de groote gebouwen van

meer dan 30 verdiepingen zijn er dikwijls tien, waarvan de helft express d.i. eerst naar bv. de 13de verd[ieping] & dan verder die welke je vraagt. Wij gingen naar de toren van de Singer building, op 't oogenblik nog de hoogste met 46 verd[iepingen],¹⁵ maar er is alweer een nieuwe in aanbouw, die er 54 krijgt.¹⁶ Het geeft mij geheel de indruk dat die reuzen niet direct uit economie gebouwd worden, maar veel meer als reclame, gewoon tegen elkaar opbluffen, wie wel 't hoogste komen zal. Dikwijls wordt een groot terrein gekocht & slechts op een klein gedeelte daarvan zoo'n akelig mager hooge steenklomp gezet, terwijl de rest van 't terrein gewone gebouwen van bv. 6 verd[iepingen]. krijgt. Berlage schreef dat New-York wel mooi zou worden als eenmaal alle huizen skyscrapers zijn, maar mij werd verzekerd dat dat nooit zal kunnen gebeuren omdat de toevoer van lucht & licht veel te klein zou zijn.'

Tijdens zijn verblijf in New York bezichtigt Tjeenk enkele bouwwerken van het bekende architectenbureau McKim, Mead & White,¹⁷ waaronder het Pennsylvania station.¹⁸ 'Daarover (...) had ik in Delft al hooren spreken; de inrichting is buitengewoon goed, 't verkeer tot de perrons makkelijk geregeld, maar de eigenlijke clou, de groote hal is geïnspireerd op de thermen van Rome, dat is op zichzelf al bedenkelijk om van een badhuis een station te maken, & het bevredigde mij



Afb. 3. *Cass Gilbert, The Woolworth Building, New York 1913 met op de achtergrond The Singer Building van Ernest Flagg uit 1906-1908 (foto courtesy Thomas A.P. van Leeuwen).*

dan ook buitengewoon weinig, de gevel is ook vervelend saai. Neen dan is de Public Library¹⁹ veel beter; die is goed van verhouding & heel fijn van detail, maar eigenlijk zuiver Fransch; waar getracht is wat oorspronkelijk te zijn is 't net mis. De materialen ook hier weer ongeloofelijk rijk, maar gelukkig niet al te druk & patserig. De meeste architecten schijnen na hun studie hier een tijdlang naar den Academie des Beaux Arts in Parijs te gaan en die invloed is duidelijk merkbaar.' Met een introductie uit Nederland maakt hij kennis met de Hollander Van der Bent,²⁰ die werkzaam is als architect bij McKim, Mead & White, die toen tot de grootste firma van New York gerekend werd. Van der Bent heeft echter niet veel tijd voor Tjeenk en biedt hem aan de volgende dag onder leiding van een van de chefs de bureau een millionairshuis te gaan bezichtigen.

's Morgens een paar architecten opgezocht, die echter niet thuis bleken (...) Toen naar de secr. van de Amer[ican] Soc[iety] of Civil Engineers, Warren Hunt, waarvan ik een brief van 't Koninkl[ijk] Inst[ituu]t had meegekregen, daar kreeg ik een introductie voor Mr. Miller, superintendent van Publieke Werken. (...) Om 2 uur was ik weer op 't bureau van McKim, Mead & White, ging met Mr. Spalmon de stad wat door naar 't huis van Mr. Reed, de Engelsche gezant hier, die op 't oogenblik afwezig was, zoodat wij erin konden – Het is zuiver Italiaansche Renaissance, maar werkelijk buitengewoon mooi en smaakvol ingericht. (...) De indeeling kon mij niet geheel bekoren, de hal in 't midden pikdonker zoodat er altijd electr. licht moet branden. – Trouwens de menschen leven hier heel veel in kunstlicht, dat is m.i. nu al 't groote bezwaar dat de skyscrapers de onderste verdiepingen zoo donker maken, wat zal het worden als er nog veel meer komen.'

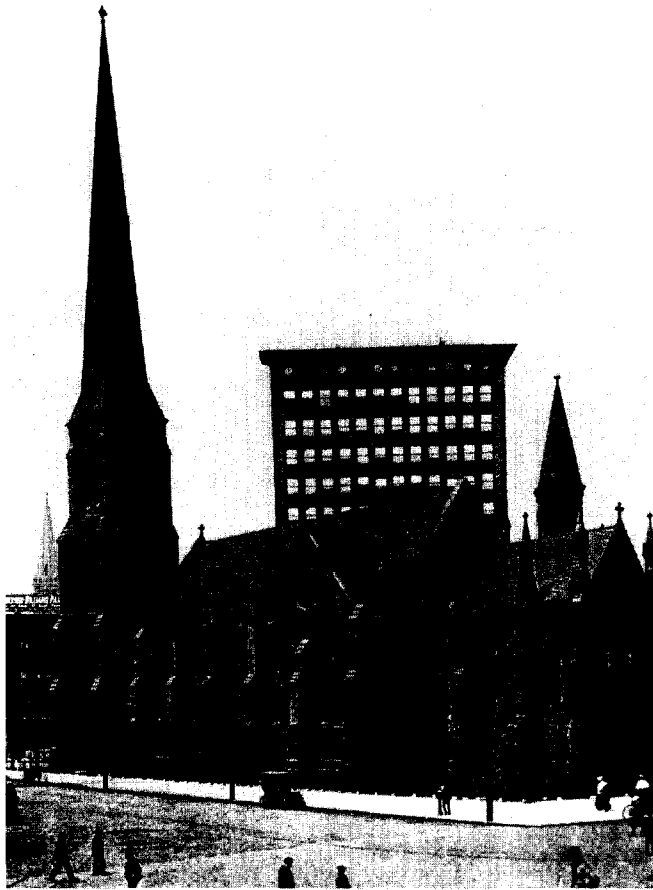
Met de introductiebrief die Tjeenk gekregen had van de Nederlandse Minister van Buitenlandse Zaken werd het Tjeenk mogelijk gemaakt een groot aantal vooraanstaande architecten persoonlijk te ontmoeten. Deze brachten hem in veel gevallen weer in contact met andere bevriende beroepsgenoten.

's Morgens ging ik den stad door & was kwart over twaalf

op 't kantoor van Boissevain; de chef nam mij mee naar een keurige Luncheon-club (...). Hij had ook uitgenodigd de architect van één van de laatste grootste skyscrapers, van de Bankers Trust Compagnie,²¹ een zeer aardige buitengewoon correcte man. Toen zag ik met die architect, zijn naam ben ik al vergeten, dat enorme gebouw van 42 verdiepingen, enorm interessant. Brandvrij lijkt mij vrijwel absoluut, geen stukje hout is aan 't gebouw zelf verwerkt, alleen 't meubilair zou kunnen branden. Ramen, kozijnen, lijsten, alles van metaal, meest rijk bewerkt brons, er is uitwendig niets geschilderd. (...) De gevel had mij vroeger bij 't voorbijkomen al niet kunnen bekoren en 't was heel typisch al dat die architect daar ook niets over zei, maar mij direct meenam naar binnen, naar de groote hal, die inderdaad wel geslaagd was, fijn van detail en kleur, zuiver klassiek, waartegen in principe natuurlijk wel wat te zeggen is als uiting van een modern kantoorgebouw. Over alle verdiepingen was 't mooiste Ital[iaanse] marmer toegepast, dat moet hierheen wel in reusachtige ladingen vervoerd worden; er waren elf liften, wat moeten die alleen al niet aan exploitatie kosten, trouwens dat schijnt ook werkelijk een van de financieele nadeelen van den skyscraper. (...) We zochten 's morgens de architect Lurnee Smith Butler²² op, wiens moeder wij op de boot ontmoet hadden & die ons toen over hem gesproken had. Het bleek een aardige jonge man, die 6 jaar aan de Beaux-Arts in Parijs had gewerkt, ook Italië en Griekenland kende. Hij had een goed ingericht bureau met bibliotheek, sprak ook zijn compagnon. Veel werk hadden ze nog niet, 't schijnt in N.Y. ook heel moeilijk er in te komen. Hij inviteerde ons voor een lunch in de University Club.²³ (...) Eerst waren we de stad nog wat door geweest en de toren op van de Metropolitan Life Assurance Comp[any].., de hoogste – 44 stories – skyscraper in up-town (...). De toren zelf is geïnspireerd op de San Marco in Venetië, de hoofdtrap op die van de Opera van Parijs,²⁴ laat ik maar over die combinatie zwijgen. De [University] club kan ik des te meer roemen (...). Ik rilde een oogenblik bij de gedachte aan de nieuwe Groote Club. Deze is uitgevoerd ook door McKim, Mead & White, 't heet hun beste werk.²⁵ 't Is prachtig & prachtig, daar moet ieder zich wel gelukkig voelen. Beneden zijn conversatiezalen, 1e verd[ieping] groote bibliotheek, uitstekend van stemming en met prachtige werken, bandjes om jaloersch van te zijn, dan een tusschenverdieping met logeerkamers voor de buitenleden en boven de eetzaal, misschien het meest geslaagd van alles. 's Middags ging ik met een introductie van de Amer[ican] Soc[iety] of Civil Eng[ineers] naar 't Building department (...). Toen nog even aan Van der Bent een introductie voor het in aanbouw zijnde Municipal building gevraagd. (...) Het geheel zal vermoedelijk 12 miljoen dollar kosten, bouwtijd 3 jaar, ik verwonderde mij zeer te hooren dat o.a. aan de gevel kunst-graniet gedeeltelijk gebruikt wordt, dat is toch wel een beetje bar; architectonisch wordt 't een prul, gek van architecten die zulke mooie dingen gemaakt hebben.²⁶ (...) 's Middags ging ik afscheid nemen van de chef v. Boissevain, toen naar de Trinity-church,²⁷ een stemmig zeer mooi kerkje, zuiver Engelsche Gothiek, dat midden in de city tusschen de hooge gebouwen niet tot zijn



Afb. 4. Napoleon Le Brun & Sons, The Metropolitan Life Insurance Building, New York, 1909
(foto courtesy Thomas A.P. van Leeuwen).



Afb. 5. Louis Sullivan, *The Guaranty (Prudential) Building*, Buffalo, N.Y., 1894-1895 verscholen achter de St. Paul's Church (foto courtesy Thomas A.P. van Leeuwen).

recht meer komt en vermoedelijk eerlang wel zal verdwijnen. (...) Daarna zocht ik de architect Wainwright Parish²⁸ op, die jaren geleden met Van Straaten²⁹ op een arch[itecten]bureau in Boston was geweest. (...) Het was interessant ook eens een kleiner archit[ecten]bureau te zien, hij stond paf over al 't geen waar ik in geweest was, zijn werk moest mij dan wel erg afvallen, zei hij; ik merkte nu dat ook in Amerika niet alles zoo van de hooge boom afgaat, maar die eenvoudige gebouwen waren dikwijls juist wel goed. Hij was ook bezig aan een skyscraper, direct voor mij een ongewone tekening, de berekening van de ijzerconstructie draagt de architect echter in den regel aan een speciaal ingenieurbureau op. Ik sprak ook zijn compagnon Schroeder,³⁰ de meeste arch[itecten] n.l. zijn geassocieerd; deze was veel in Europa en Holland geweest. Eenige van hun buitenhuizen in baksteen deden sterk aan Hollandsche invloed denken, naar 't scheen onbewust. Daarentegen had die Butler mij eenige ontwerpen gewezen en vond dat daar ook wat Hollandsch inzat, wat ik juist niet ontdekken kon. (...) We gingen eerst naar 't hoogste gebouw van de wereld, toen naar 't hoogste hotel ter wereld. (...) Die skyscraper was de Woolworth-building, die krijgt 54 verdie-

pingen, is 2 jaar geleden begonnen en moet over 1,5 jaar klaar zijn,³¹ 't kapitaal ± 15 miljoen dollar is vnl. gestort door één man, die zijn fortuin maakte met een 5ct en 10ct artikelenzaak, je zou zooiets hier bijna ook willen probeeren. De ijzerconstructie was nog zwaarder, vooral de windverbanden enorm, er zal ook even een druk op kunnen staan. De insp[ecteur] zeide dat 't z.i. zeker wel niet renderen zou, maar de reclame om 't hoogste gebouw van de wereld te hebben, deed alles. Hij zeide dat de hoogtegrens nu vrijwel bereikt zou zijn en die spoedig ook wettelijk geregeld zou worden. Een zeer merkwaardig argument tegen te hooge skyscrapers vond ik dat er zoo enorm veel menschen op dezelfde plek zouden komen, dat 's middags tegen 't einde der kantoren 't vervoer op eens van al die drommen onmogelijk zou zijn. (...) We reden langs 't gebouw van de Equitable, waar verleden jaar die vreselijke brand heerschte, er zijn nog geen plannen voor de herbouw³² (...). Toen naar 't hotel McAlpin,³³ waar nog druk aan de afwerking gewerkt werd, er komen 1500 kamers en 1000 badkamers (...).

Na enige dagen verblijf in New York heeft Tjeenk de meest bekende skyscrapers reeds bezichtigd. Al maakt hij over deze gebouwen af en toe wat critische opmerkingen, een eensluidend oordeel durft hij nog niet over dit bouwtype te vellen. Voorzichtig vertrouwt hij dan ook zijn dagboek toe: 'Ik heb ook een denkbeeld gekregen van de beroemde skyscrapers, 't lijkt mij dat de opinies er over nog zeer verschillen.'

Boston en de Oostkust

Na New York reist Tjeenk via Albany en Schenectady naar Boston. Ook hier zoekt hij kort na aankomst een aantal architecten op, waarbij het contact met John Hubbard Sturgis duidelijk indruk op Tjeenk maakt.

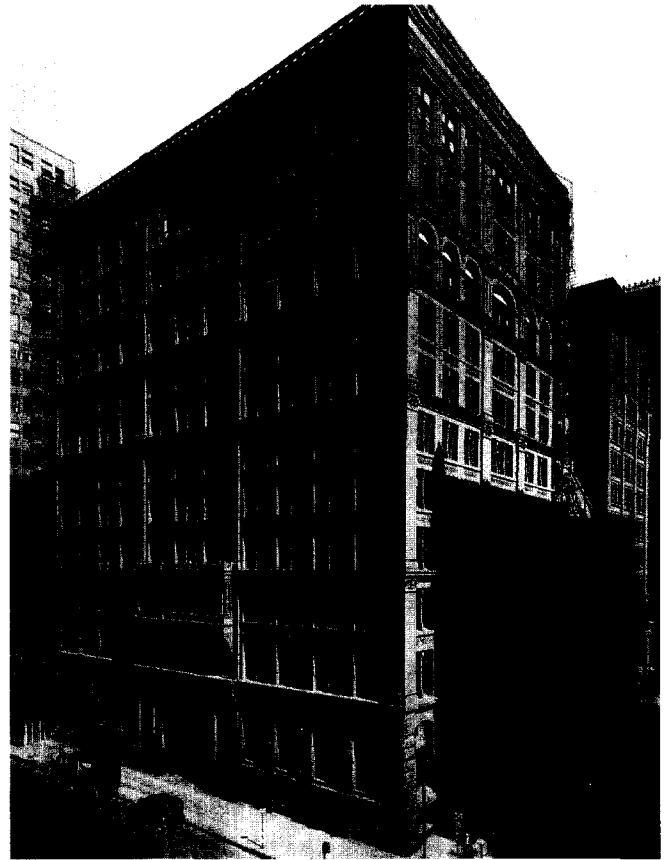
'Ik ging naar de architect Sturgis³⁴ met een introductie van Van Straaten. Alweer een zeer aardige ontvangst, een man al op leeftijd, die veel gebouwd heeft en een 20-tal teekenaars heeft. Ik zag veel interessante tekeningen o.a. van een groot monumentaal opgezette kostschool niet ver van Boston en nog in bouw, eenige Gotische motieven vond ik daar niet geheel op hun plaats, meer een goed type raam in de baksteen architectuur. Zijn bibliotheek stond mij zeer aan, mooie werken in dito bandjes, veel Fransch & o.a. de Hollandsche binnenhuizen van Sluytermann & van IJzendijk³⁵ die hij beide zeer roemde. Hij nam mij mee door de down town naar de First National,³⁶ door hem een 4tal jaren geleden gebouwd & die nu uitgebreid wordt met een hooge bijbouw. Het gebouw leek mij wel geslaagd, mooi van kleur & fijn van detail, ietwat gemoderniseerde Renaissance, ook van binnen aange naam, zeer fraaie materialen, de groote kantoorhal goed verlicht met interessant opgeloste hooge ramen, de ruimte voor 't publiek is hier in 't midden. En m.i. onvergeeflijk waren pilasters die naar boven smaller toeliepen, & in de gevel ramen van 2 verdiepingen tot één uitgedrukt. (...) In de nieuwe bijbouw kon ik rustig veel bijzonderheden opnemen, 't is een 10 verd[iepingen] hooge skyscraper, totaal 125 voet, dat is daar in de city 't maximum – in uptown zelfs maar 90 voet;

wat een verschil met New-York met 450 voet, waartegen Sturgis dan ook zeer protesteerde. (...) Hij paste voor 't eerst deuren van een zeker brons toe die per stuk, schrik niet 57 dollar kosten; een gewone houten berekent hij op 25, ook al enorm, maar 't verschil bij zoo'n groot aantal nog heel wat, voor Holland onmogelijk toe te passen, helaas! (...) Daarna naar de Christian Science Church,³⁷ waar we met moeite inkwamen. (...) De kerk inwendig is zeer eigenaardig, gaf mij weinig de indruk van een bedehuis, allereerst de mooie monumentale trappen, die eigenlijk in een paleis thuishoren & de ruimte zelf bijna als een schouwburgzaal opgelost, vierkant grondplan met 2 exedra, de preekstoel bij 't kruisje [tekening] & de banken stervormig van daaruit; boven grote galerijen. (...) Beneden enorme, modern ingerichte garderobes. Het gebouw is eenige jaren oud & aangebouwd tegen 't oude kerkje dat een veel stichtelijker indruk maakt.'

Als Tjeenk naar de kust reist en daar de huizen in Newport ziet, heeft hij veel kritiek op deze architectuur. De landhuizen, waaronder enkele van het bureau McKim, Mead & White en Richard Morris Hunt, lijken allemaal geïnspireerd op de Renaissance of een andere historische stijl en de sfeer is niet gezellig en intiem ondanks de aanplanting rond de huizen en de weidse blik op de zee. Tjeenk vervolgt zijn reis naar Philadelphia, waar hij geen boeiende architectuur kan vinden, wel bezichtigt hij er een locomotievenfabriek. Door het dagboek heen blijkt de grote interesse van Tjeenk voor technische zaken en in het functioneren van grote industriële complexen. Zo bezoekt hij o.a. een grote kippenfarm en een graanpakhuis, die hij beide roemt om de grote mate van efficiëntie en beheer. In Washington aangekomen bezichtigt Tjeenk de alledaagse toeristische attracties zoals het White House en natuurlijk '(...) het Capitoel, het gebouw van Amerika, geschiedkundig het belangrijkste, maar ik ben het volkomen met Berlage eens dat Baedeker³⁸ geheel ten onrechte het één van de mooiste gebouwen van de wereld noemt. (...) Het is mij al meer opgevallen hoe vele gebouwen er uitwendig veel groter uitzien als de ruimtes inwendig zijn, alweer de schijn voor 't groote'. Eerder in zijn notities had Tjeenk al blijk gegeven van zijn opvatting dat het geld teveel invloed uitoefent op de Amerikaanse architectuur en samenleving.

Chicago en omstreken

Als Tjeenk de stad Buffalo bereikt weet hij precies wat hij moet bezichtigen. Hier staan een bekende skyscraper van Sullivan en een mooi kantoorgebouw van Wright. Tjeenk is goed op de hoogte van hetgeen Berlage over de architectuur in deze stad geschreven heeft. Hij bezoekt als eerste een bankgebouw van Sullivan.³⁹ Het 'was wel de eerste skyscraper die ik zag met een moderne gedachte,⁴⁰ een stap in de goede richting, daardoor deed het er weinig toe dat 't ornament in de terra-cotta wat te druk, te naturalistisch was.' Daarna 'gingen we nog naar de Larkin Buildings, waarvan 't kantoorgebouw door Lloyd Wright gebouwd is,⁴¹ de architect uit Chicago, waarover Berlage zooveel geschreven heeft, nu ik kan wel begrijpen dat hij er erg verrukt over is, 't is merk-



Afb. 6. William Le Baron Jenney, Home Life Insurance Company Building, Chicago, 1883-1885.

waardig zoo'n zelfde geest als uit hun beider werken spreekt. Het is een knap, echt modern kantoorgebouw, mooie baksteen onverbeterlijk van verlichting door de groote centrale hal: de inrichting met lunchroom, rustzaal, bibliotheek, enz. voor 't personeel zeer up-to-date. Er werken in die ene groote ruimte 1200 meisjes & 160 mannen, 't overzicht is uitstekend & niettegenstaande eenige honderden typewriters tikken is 't er niet hinderlijk onrustig. Bijna alle meubilair is van staal & uiterst practisch. (...) Als ik een opmerking over zijn scheping zou moeten maken, is het dat inwendig zoo uitstekend voor 't personeel gezorgd wordt, dit uitwendig niet geheel is uitgedrukt, misschien iets gevangenisachtig lijkt, te veel verleid door de schoonheid van het groote muurvlak.' Het valt Tjeenk op dat de naam van Wright helemaal niet tijdens de rondleiding valt en hij verwondert zich daar zeer erover. Later wordt hem verteld dat de opdracht voor de geplande nieuwbouw van de fabriek niet aan Wright gegeven zal worden. Tjeenk laat in het midden of onvrede met het gebouw van Wright of een persoonlijk botsing tussen architect en opdrachtgever hiervan de oorzaak was.

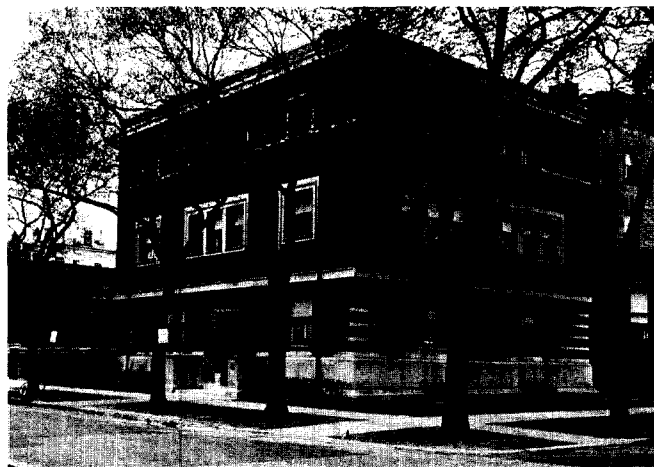
Rond de grote meren is het tijd voor ontspanning. Tjeenk bezoekt in Mount Vernon het sterfhuis van George Washington,

de Niagara Falls en maakt een uitstapje naar Toronto in Canada. Vanuit Toronto vervolgt Tjeenk de reis naar Chicago, de stad die aan de wieg van de skyscraper staat.

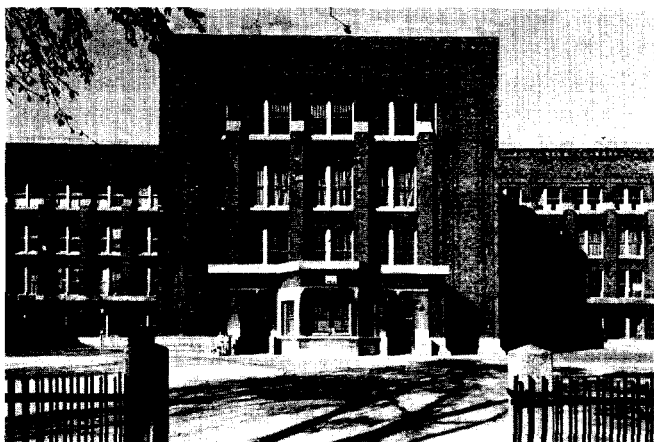
'De eigenlijke city van Chicago is niet groot, de weg is er makkelijk te vinden. Hier is de eerste skyscraper gebouwd,⁴² en je ziet dan ook bijna geen lage gebouwen er meer tussen, maar ook niet sommige zoo belachelijk hoog als in N.Y.; er schijnt hier gelukkig wettelijk een hoogtegrens, daardoor is er meer gelijkheid & doet, geloof ik, wel beter aan. Maar toch geen enkel gebouw oogenschijnlijk om in extase over te worden.' Tjeenk gaat in Chicago 'eerst met de brief van Berlage naar de architect Berlin⁴³ (...) hij noemde mij Mr. Moody als de man, die mij de beste inlichtingen zou kunnen geven over 't groote Chicago plan. Erg gelukkig was 't begin dus niet, maar de volgende des te beter nl. Pond,⁴⁴ oud voorzitter van de American Institute of Architects. Deze nam mij, na een praatje en mij wat foto's van zijn werk getoond te hebben, direct mee door de stad. (...) Zoo wees hij mij de eerste skyscraper, daarbij was wel een ijzer freem toegepast maar dit alleen om de vloeren te dragen, de muren waren zoo zwaar dat zij hun volle eigen gewicht konden opnemen.⁴⁵ De volgende bouw had al 't ook nog tegenwoordige type dat de muren [vooral] voor omkleeding van 't ijzer en als wand dienst deden, 't was interessant die oplossing te zien, zoo weinig geslaagd als 't ook al natuurlijk was. Er is verder een, ik denk zeker 14 verd[iepingen], hooge bouw waar geen ijzer geraamte is toegepast,⁴⁶ maar de muren zijn belachelijk dik en als blijkt dat 't niet voldaan heeft, geldt dat bij een nieuwere aanbouw dit principe al is opgegeven. Men neemt in 't algemeen aan om bij een gebouw hooger als 4 verd[iepingen] ijzer toe te passen omdat anders te veel van de grondoppervlakte verloren gaat. Dan bracht Pond mij in de City Club, die juist door hem – hij met zijn broer – gebouwd is, ik kon 't geen geweldige schepping vinden, 't is quasi modern en daar roemde hij juist erg op, die Beaux Arts en 't Klassicisme was absoluut niets, nu ik geloof juist dat dat wat voor een modern bouwmeester uit de oude stijlen te leren is, niet door hem begrepen is, 't was te gewild iets anders en de vertrekken niet bepaald mooi van kleur en verhouding; ook op de gevel is toch wel iets te zeggen (...).' Bij Pond ontmoet Tjeenk 'de architect Smith,⁴⁷ een zeer modern man', die Tjeenk introduceert bij de architect Griffin,⁴⁸ een jonge man, die juist bekroond was met de eerste prijs in de internationale prijsvraag voor de nieuwe hoofdstad van Australië, Canberra. De Zweedse architect Saarinen⁴⁹ ontving de tweede prijs in deze competitie. 'Een klein plan van een Florida stadje was ook uitmuntend en de villas die hij al gebouwd heeft zeer interessant; hij is een "landscape-architect", legde vele tuinen er bij aan. Hij wees mij ook een boekwinkel die hij had ingericht, heel erg modern (...). Hij noemde zijn vrouw ook een "echte" architect, en enige tekeningen van haar vnl. perspectieven opzij, waren lang niet onverdienstelijk.⁵⁰ Eenige jaren had hij gewerkt met Lloyd Wright maar was daarover niet best te spreken, maar roemde hij Sullivan erg terwijl Pond diens werk juist niet zeer gunstig critiseerde. Richardson⁵¹

was z.i. de groote man en Sullivan had daarop wat doorgebouwd o.a. de boog van hem overgenomen. Maar ik had meer idee in Griffin en die gaf mij een kaartje voor Sullivan en ook voor twee andere van de moderne richting Perkins⁵² en Garden⁵³ mee. (...) Toen gestapt naar Perkins, juist had ik in 't Bouwk[undig]. Weekblad dat S. had opgestuurd een foto van een school van hem gezien, dus direct stof om te bespreken, hij bleek de school-specialist, had er over de 40 gebouwd.'

Tjeenk bezoekt o.a. de Carl Schurz Public High School (1909) en de Grover Cleveland Elementary School (1910) waarover hij zeer positief opmerkt: 'Het deed mij gunstig aan nu eens gebouwen te zien waaruit duidelijk een moderne geest sprak. (...) 's Middags bezocht ik nog eens Mr. Pond, zag nu ook zijn bureau en kreeg een introductie voor Lloyd Wright, hoewel hij mij dat bezoek eigenlijk niet aanraadt: zijn werk was al even karakterloos als zijn huiselijk leven – en ik wist dat er op 't laatste veel te zeggen was – maar nu ik de Larkin Work gezien had en na al wat Berlage over hem geschreven had, wilde ik hem toch wel ontmoeten. Hij was echter niet op zijn bureau, vermoedelijk ergens ver weg in de country, dus niet te bereiken, maar misschien kwam hij Zaterdag! Er hingen geweldig knappe tekeningen.⁵⁴ Toen nog een bezoek aan Mr. Holden, de chef van 't bureau van Bennett & Burnham,⁵⁵ die speciaal stadsplannen ontwerpen; ook dat van Chicago is hun werk en nu zag ik nog tekeningen van Minneapolis, Portland, Cleveland, alle steden die enorm in opkomst zijn. (...) Hij [=Perkins] sprak over Sullivan ook zeer waarderend, "our great father" een alleraardigste uitdrukking, maar raadt mij vooral aan eerst Sullivan's werken, die hij mij opschreef, goed te bekijken, vooral die niet teveel decoratief te noemen, zooals Berlage schreef, want dan zei hij zeker niets meer.⁵⁶ Perkins leerde ik nu wat beter kennen en ging ik ook nog 's avonds mee naar zijn bureau om zijn bibliotheek door te zien, vooral over schoolbouw schreef ik vele titels op.'



Afb. 7. Richard E. Schmidt, Mudlener House, Chicago, 1902. Let op de overeenkomst in gevelindeling met het eigen woonhuis van De Bie Leuveling Tjeenk.



Afb. 8. Dwight H. Perkins, Grover Cleveland Elementary School, Chicago, 1910.

Op zaterdag 20 juli noteert Tjeenk in zijn dagboek dat er sprake is van 'Een allermerkwaardigste dag, ik heb de groote Sullivan gesproken (...) hij heeft zoo'n diepe indruk op mij gemaakt, dat veel niet geschikt is voor een dagboek. Hij ontving mij heel koel, moest zeker eerst eens opmerken wat voor een jeugdige collega hem zoo kwam opzoeken, maar ik had gelukkig gauw een gevoelige snaar aangeraakt door zeer enthousiast over zijn werk te zijn en toen kwam hij los, dat wil zeggen hij sprak uitsluitend in gezegden, maar met zoo'n diepe grond dat ik ze wel alle had willen opschrijven. Het is een groot filosoof, maar oogenschijnlijk zijn zijn denkbeelden zoo glashelder en als ik hem iets vroeg dan dacht hij even na en kwam 't antwoord kort en bondig en zoo eenvoudig dat hij er zelf om lachte. Zijn groote wet: "form follows function" schreef hij voor mij op en ondertekende die, dat moest ik maar altijd voor oogen houden.⁵⁷ Wel heel merkwaardig zooals een man als hij gevoelig was voor mijn appreciatie, ik kreeg heel wat foto's en beschrijvingen van hem mee, ook een klein geschriftje.⁵⁸ Die vijf kwartieren behooren tot de onvergetelijkste van mijn leven, ik had een groot man ontmoet. En toen ik na afloop zijn skyscrapers nog eens bekeek, voelde ik welk een bijzonder kunstwerk daar geschapen was. Hij was de eerste Amerikaan, die mij volkomen toegaf dat Pennsylvania Station in New-York niet goed was en er over sprekende hoe de Amerikaan bevoorrecht wordt door al dat geweldige in de natuur, zeide hij dat de West mij nog veel meer frappeeren zou, daar had hij ook zoo echt geleefd.'

Tjeenk besluit dan ook om naar het Westen door te gaan en arriveert enige dagen later in Denver, een stad die 'veertig jaar geleden gesticht is en merkwaardig uitgebreid, maar in aanleg lijken toch alle Amerik[aanse] steden op elkaar, de residential quarters ook hier met vrijstaande villa's wel mooi, in de stad geen bijzonder belangrijke gebouwen, ook al enkele skyscrapers, dat is toch eigenlijk een belachelijke naïperij, dat ze gebouwd worden op de zeer dure grond in 't centrum van New-York en Chicago is te begrijpen, daar is 't noodzakelijk kwaad, hier kan ik de noodzakelijkheid niet inzien. (...)

Ik bezocht 's middags nog even een Zwitsersch mijnningeni-
eur en ik kwam daardoor in kennis met een Hollandsch archi-
tect Van den Arend,⁵⁹ een man die in Delft gestudeerd heeft,
verder in Keulen, toen in New-York werkte (...). Ik sprak
hem die middag maar even, maar hij maakte een heel prettige
indruk, is een groot vereerder van Semper⁶⁰ en Viollet le
Duc,⁶¹ ook Berlage, zoodat ik hem blij kon maken met 't
stukje dat deze over Amerika in de *Ingenieur* schreef. Ik
kreeg n.a.v. dit een van zijn lezingen die hij 's zomers in een
University in the South geeft, 't is over *Architecture ancient
& modern*. Later zegt Tjeenk over hem: 'veel van zijn werk
liet mij niet zien en wat ik zag was erg matig, maar 't is
toch wel een interessante man, hij zeide terecht dat Viollet le
Duc meer critiker als schepper was, maar dat is hij zelf mis-
schien ook.'

De Westkust

Hierna doet Tjeenk Los Angeles aan. Deze stad blijkt een
bruisend centrum te zijn van moderne architectuur. Tjeenk
legt hier veel contacten en maakt veel notities over de archi-
tectuur van het Westen. Bij zijn aankomst in Los Angeles op
4 augustus staan tot zijn stomme verbazing reporters van *The
Times* en *The Tribune* hem op te wachten voor een interview.
De volgende dag leest Tjeenk het artikel dat als kop: 'Euro-
pean comes here for ideas' meegekregen heeft.

'Het sight-seeën (in L.A.) was deze keer heel prettig, de bui-
tenwijken zijn zeldzaam mooi (...) 't was een prettige gewaar-
wording nu eens iets bijzonders in architectuur te zien, niet
altijd dat Europeesch gecopieer of de Colonial Style, maar
hier zijn werkelijk zeer goede buitenhuizen met een bijzonder
cachet. (...) Het meest typisch is de bungalow, de een etage
kleine gezinswoning, waarop de Los Angelos'er (sic) met
recht trots is, deze zijn meest alle uit hout, gecarbolineerd en
verdere frissche kleuren bijgeschilderd. (...) 's Middags ging
ik met de introductie van Glenn Brown⁶² naar de architect
Rosenheim.⁶³ (...) Hij bleek een groot skyscraper-man, bouw-
de o.a. de Hellman Building waar hijzelf zijn kantoor heeft en
het groote warenhuis van Hamburger, wat was ik blij dat ik in
't interview de wolkenkrabbers niet had afgekamd.' Met de
chef de bureau van Rosenheim, en later met Rosenheim zelf,
bezoekt Tjeenk de villawijken van Pasadena en schrijft hier-
over: 'Daarna ging 't verder naar Pasadena, (en naar andere
buitenwijken zoals Busch Garden en East Lake Park) waar ik
al van gehoord had als hebbende de mooiste country-houses
of the West, zelfs van heel Amerika en waarlijk dat is nu eens
geen overdrijving, 't overtrof verre mijn verwachtingen.'⁶⁴
Teruggekomen in het hotel wacht Tjeenk een grote partij
post. Hij wordt door familie en collega's op de hoogte gehou-
den van wat er in Nederland gaande is. Hij schrijft daarover
in zijn dagboek: 'wat een emotie in 't kleine Holland in de ar-
chitectenwereld over die interviewing Cuypers via Berlage,⁶⁵
wel merkwaardig dat diezelfde strijd hier ook gestreden
wordt, hoewel de moderne richting nog lang niet zooveel aan-
hangers heeft, in dit opzicht Nederland zeker vooruit is.' Het
laaste reisdoel in Amerika van Tjeenk is San Francisco, van

hieruit zou hij de overtocht naar Japan maken. Over San Francisco zelf is Tjeenk niet erg enthousiast: 'Er staan alweer ettelijke skyscrapers [gebouwd na de aardbeving en brand van 1906. – K.v.O.] , hoewel ook nog veel terrein onbebouwd blijft. De architectuur viel mij nogal tegen; er is zooals ik later hoorde, veel te vlug weer opgebouwd moeten worden en is meest 't klassicisme karakterloos toegepast; aan de stijl is zeker niet te zien dat 't van de allerlaatste jaren is. (...) 's Middags ging ik met de introductie van Glenn Brown naar de architect Howard,⁶⁶ die professor aan de University van Californië is en tevens een apart bureau heeft (...). Hij vroeg me de volgende dag eerst de plannen voor de nieuwe City Hall, die hij moet bouwen te komen zien. (...) Ook krijg ik nog een paar introducties; de architectonische commissie van de tentoonstelling,⁶⁷ waarin de eerste architecten zitting hebben is bijeen en kan ik het misschien treffen de tekeningen te zien. (...) Ik maakte kennis met de architect Meyer,⁶⁸ die voor die nieuwbouw met Howard samenwerkt, het wordt een neo-klassiek gebouw, wel goed, duidelijk kenbaar als van iemand die Italië & Griekenland goed kent en begrepen heeft – Mr. Howard was er langen tijd o.a. 3 m[aa]n[de]n in Athene – maar toen voelde ik opeens heel werkwaardig dat mijn bezoek aan Sullivan bijzondere invloed heeft gehad, want ik vond dit ontwerp veel te conservatief en 't is toch dezelfde opvatting als mijn eindexamen ontwerp. Howard vond Sullivan zeker een interessant man, maar kon zijn werk toch niet zoozeer waarderen, Mr. Meyer vond dat 't zoo verveelde, wat ik beslist niet eens ben. En hun indruk over die architect van wie ik twee gebouwen in Los Angeles [sic] gezien heb en er ook hier opgemerkt had, was nog veel minder, zijn naam is Whittlesey,⁶⁹ ik hoop hem toch wel te spreken want dat ik zijn vier hoofdwerken zoo ineens er uit pikte pleit toch wel dat er karakter inzit. (...) Daarna ging ik met Meyer naar zijn bureau, waar hij mij vrij liet rondscharrelen in zijn tekeningen en bibliotheek. Hij houdt erg van ornament en daardoor vind ik zijn gebouwen te overladen. Hij heeft een zeer groote practijk en al 't tekenwerk is heel uitvoerig en goed maar niet hoogartistiek, begreep hij Sullivan maar wat beter. Een van zijn tekenaars was in Chicago bij Burnham geweest, die juist voor enige weken in Heidelberg gestorven is,⁷⁰ 't was het

grootste bureau in Amerika wel 100 tekenaars, merkwaardig was de opinie van Lloyd Wright in de Record⁷¹ over die bouwmeester: hij was geen scheppend artiest maar een groot man. Dat kan geloof ik van veel Amerikanen gezegd worden. Ik lunchte met Meyer in 't Palace Hotel, wel wat onrustig maar een zeer geslaagd gebouw, zoowel gevel als inwendig, 't is van Trowbridge & Livingston uit New-York. (...) Daarna om 10 uur naar Kelham⁷² die mij meenam naar 't groote gebouw dat geheel wordt ingenomen door de bureaux voor de tentoonstelling van 1915. De architecten van de commissie ontwerpen ieder een deel van 't complex, zoo McKim, Mead & White de groote centrale cour en hun methode getrouw, hebben ze hier ook wat gecopieerd n.l. 't voorplein van de St. Pieter in Rome, oogenschijnlijk lijkt het een grootsch plan, maar 't moet toch voor velen een desillusie zijn, zoo'n imitatie op een moderne wereldtentoonstelling in Amerika te zien. De schetsen ervoor waren knap tekenwerk, sommige geweldig mooi van kleur. De bekende firma Carrère & Hastings had een reusachtige toren, die mij heel weinig aanstond, met een groote onder-doorrit, al een heel zonderlinge torenopvatting zooals Mr. Howard mij later toegaf. De ligging van het terrein is schitterend langs de Golden Gate en een prachtige bergrug op de achtergrond; het hoofdcomplex is aaneengebouwd, 't hoofdmotief zijn de binnenplaatsen, de gevels van de gebouwen zijn vrijwel vlak met een enkel raampje, maar hoe of die verschillende architecten tot een geheel kunnen komen is mij een raadsel. De gebouwen worden op de bureaux van de architecten zelf nader uitgewerkt, maar ook hier werken permanent een 15 tal tekenaars er aan. De feesthal is van een jong architect uit Los Angeles [sic], duidelijk Beaux-Arts man, niet zonder verdienste maar ook geen persoonlijke uiting. Er was ook de architect Ward, die de machinehal bouwt. De opzet van het geheel leek mij zeker geniaal, maar 't wordt een zuiver neo klassieke uiting. Dat is voor mij wel een tegenvaller van het werk; ik had gedacht er 't ontwaken van een moderne cultuur als in Chicago te vinden, maar San Francisco volgt bijna algemeen New-York, dat is toch ontegenzeggelijk het centrum van de U.S.A. Een en ander neemt niet weg dat als ik gelegenheid heb in '15 weer te gaan, ik die gretig zal aannemen. Ik ontmoette er ook de architect Bennett,⁷³ dat is de groote stadsplan-maker van Amerika, vroeger op 't bureau van Burnham. Hij expliceerde mij 't plan van San Francisco (...). Ik vond Mr. Howard om half een in 't Palace Hotel, hij was met de architect Reid,⁷⁴ die met Howard & Meyer in de consulting-commissie voor 't nieuwe stadhuis en verdere gemeentegebouwen zit. Na de lunch vroeg die Reid mij met hem 's middags te eten en ik ging met Mr. Howard met de ferry en electr[ische] tram naar Berkeley. Daar reden we in een auto de verschillende gebouwen van de Universiteit af; 't wordt nu volgens een zeer mooi plan als antwoord op een prijsvraag aangelegd en alle gebouwen door H[oward] gebouwd. (...) Het architectuur gebouw is merkwaardig intiem, van buiten typisch Californische houtbouw; ik werd in de gauwigheid aan alle studenten voorgesteld, de cursus was net begonnen en ik kon dus nog geen werk zien; er waren ook verschillende meisjes. Mr. Howard heeft een



Afb. 9. Walter Burley Griffin, Carter House, Chicago, 1911.

bijzondere indruk op mij gemaakt, hij is niet zoo'n groot denker als Sullivan, maar een zeer begaafd man, die dijkwijs op zijn leerlingen groote invloed uitoefent. (...) Laat ik nog even zeggen dat ik het zoo in Mr. H[oward] waardeerde, [dat] hij geen enkele collega afkamde, wat helaas maar al te dikwijs gebeurt. Dat voel ik voor mijzelf ook wel 't bezwaar is van een dagboek, dat je zoo erg critisch wordt op alles.'

Precies om één uur op 23 augustus scheept Tjeenk zich in op de 'Manchuria' voor de overtocht naar China. Aan dek denkt Tjeenk terug aan zijn bevindingen die hij heeft opgedaan tijdens zijn reis door Amerika: 'vaarwel Amerika, ge hebt mij een kleine drie hoogst aangename en nuttige maanden in mijn leven geschonken. Het zal later pas blijken welke invloed 't op mijn kunstopvatting heeft uitgeoefend, 't bezoek aan Sullivan zal ik zeker nooit vergeten, maar tot evenwicht gekomen ben ik nog niet. Heel sterk heeft al dat gecopieer hier mij tegengestaan, steeds meer voelde ik dat in dit Amerika een eigen architectuuropvatting moet komen. Prof. Howard wil dat hebben door bestudeering der klassieke en zegt dat Amerika nog niet rijp is, voor een nieuwe cultuur, ik geloof ook wel dat Berlage zijn tijd teveel vooruit is, maar 't streven moet toch gewaardeerd en dat voel je eigenlijk bijna alleen in Chicago. Maar vast staat het voor mij dat Amerika in Europa niet genoeg gewaardeerd wordt, dat het zeker waard is meer bestudeerd te worden en met den tijd zal men er ook wel meer rekening mee gaan houden. De spirit, de fut, merk je wel in alles. Rome is zoo dood, teert geheel op 't verleden, hier denkt iedereen om de toekomst. Er is nog teveel business, de dollar beheerscht nog alles, maar dat zal ook wel veranderen, mogelijk reeds als Wilson president wordt. (...) Willen wonen zou ik er zeker nooit en voor mijn vak een paar jaar zijn heeft ook zo enorm veel nut, een architect moet een kind zijn van zijn tijd en van zijn land zijn, maar ik zal dijkwijs verlangend naar een tweede reisje uitzien'.

De invloed van de Amerikaanse reis op de architectuur van De Bie Leuveling Tjeenk

Uit de aantekeningen van Tjeenk blijkt dat achter de jonge onervaren architect een goed geïnformeerde en scherp observerende reiziger schuil ging. In tegenstelling tot de bevindingen die Berlage tijdens zijn reis optekende en zodoende enerzijds tot de veroordeling van de commerciële architectuur en anderzijds tot een grote verering van Wright kwam, hield Tjeenk een open blik voor de ontwikkeling van de Amerikaanse architectuur. Tjeenk was in sommige gevallen even kritisch op de bouw van de skyscrapers als op de gebouwen van Wright. Bovendien kwam Tjeenk in contact met vele andere architecten die elk een eigen kijk op de architectuur hadden. Deze contacten verschaften hem eigenlijk een meer gedifferentieerde kijk op de Amerikaanse architectuur dan Berlage. Volgens verschillende onderzoeken blijkt Berlage niet altijd even goed op de hoogte te zijn geweest van de ontwikkeling van de moderne architectuur in Amerika als hij veel tijdgenoten heeft willen doen geloven.⁷⁵

Tjeenk lijkt in veel gevallen veel meer interesse te hebben voor de 'tweede generatie' architecten, zoals Griffin, Mahony en Perkins. Deze architecten van de Prairie School vertonen in bouwstijl weliswaar veel overeenkomst met de architectuur van Wright, maar onderscheiden zich toch wel degelijk van hem door een meer solide en compactere vorm van bouwen.⁷⁶ De overdreven grote overstekken van Wright werden nauwelijks door hen overgenomen. En eigenlijk geldt dat ook voor de Nederlandse volgelingen van Wright, met uitzondering van het werk van Wouda. In hoeverre Tjeenk een rol gespeeld heeft in het overbrengen van deze informatie blijft echter onduidelijk.

Bij het bezoek aan Sullivan richtte Tjeenk zich niet op de vele bankgebouwtjes die Sullivan in die jaren ontwierp zoals Berlage dat wel gedaan had, maar liet zich nog steeds betoveren door de schepping van o.a. The Guaranty Building. De stelregel *Form follows Function* werd door Tjeenk als een leidraad ter hand genomen en tijdens zijn reis naar het Westen van Amerika in gedachte al aan enige Amerikaanse collega's voorgehouden. Dat Tjeenk tijdens zijn reis contact had met zijn Hollandse vakgenoten staat vast, maar van deze contacten is geen schriftelijk bewijs over. Ook het andere schrift waarvan Tjeenk in zijn dagboek melding maakt en dat hij gebruikt zou hebben om meer vakgerichte notities te maken, is tot op heden spoorloos.

Bij zijn terugkeer in Holland werd pas rond 1915 het eerste ontwerp van Tjeenk tot uitvoering gebracht. In het ontwerp van deze villa te Hilversum, genaamd 'Pineta' is geen enkele aanwijsbare invloed van enig Amerikaans bouwwerk aan te wijzen. Het ontwerp sluit in zijn geheel aan bij de door Engeland geïnspireerde landhuisbouw, die naar Hollandse materialen en behoeften is omgevormd. Veel architecten bedienden zich van deze stijl voor villa's en landhuizen in bosrijke omgeving. Pas bij het ontwerp van de tweede villa die te Zeist werd gebouwd, lijkt iets van zijn Amerikaanse herinneringen terug te komen. De villa, die ook in uiterlijke verschijning weinig met de Amerikaanse architectuur van doen heeft, doopte hij 'Pasadena', naar de buitenwijk van Los Angeles die hij in Amerika om haar architectonische schoonheid zo bewonderde.⁷⁷

In 1918 verbond Tjeenk zich als architect aan de Utrechtse Jaarbeurs. In opdracht van het bestuur ontwierp hij in 1918 enige uitneembare houten gebouwtjes die als tijdelijk huisvesting van deelnemers van de Beurs dienden. Nog dat zelfde jaar ontwierp Tjeenk in samenwerking met de Rotterdamse architect M. Brinkman een permanent gebouw aan het Vredenburg waarin de Jaarbeurs gehuisvest zou worden. Het gebouw moest groter worden dan enig ander gebouw dat ooit in Utrecht gebouwd werd. Brinkman had veel ervaring in het ontwerpen van dergelijke grote projecten. Zowel het beursbestuur als de gemeente Utrecht stelden vele strenge eisen aan het ontwerp. Tjeenk was dan ook meermalen gedwongen het ontwerp aan te passen of te veranderen. Pas in 1921 werd het eerste gebouw aan het Vredenburg uiteindelijk opgeleverd en in gebruik genomen. Het gebouw was ontworpen rondom



Afb. 10. J. de Bie Leuveling Tjeenk, het woonhuis van de architect op het Musuemplein te Amsterdam (1925) tijdens de viering van het huwelijk van Koningin Juliana en Prins Bernhard in 1937.

twee lichthoven met in het midden een monumentale trappartij. Elke verdieping werd van een afzonderlijke kleur voorzien, om de bezoeker bij de oriëntatie door het gebouw te helpen. De korte zijde aan de Catharijnebrug werd door een café-restaurant in beslag genomen. Het interieur van dit restaurant werd vormgegeven in de Amsterdamse School-stijl door de Rotterdamse kunstnijveraar Jacques Jongert (1883-1942).

In een bespreking in *De Amsterdammer* van 1 oktober 1921 vergeleek de architect H.J.M. Walenkamp het Jaarbeursgebouw met een warenhuis, met het onderscheid dat het gebouw van Tjeenk eenvoudiger en soberder vormgegeven was. Mede door deze eigenschappen van het gebouw oordeelde Walenkamp zeer positief over dit gebouw en prees het als werkelijk modern want: 'Het echt-moderne schuilt niet in buitenissig- of uitzonderlijkheden. Voor alles openbaart het zich in de doelmatigheid (...).'

Deze doelmatigheid is waarschijnlijk één van de Amerikaanse lessen die Tjeenk in zijn vroege ontwerpen tot uitvoering heeft gebracht. Tijdens zijn reis prees hij meerdere malen de efficiënte wijze van organisatie die te vinden was in verschillende fabrieken, maar bijvoorbeeld ook in het Larkin Building. Hij bewonderde zeer hoe dit doelmatigheidsstreven in de uiteindelijke ontwerpen tot uitdrukking kwam. In uiterlijke verschijningsvorm of ornamentatie is geen duidelijk aanwijsbare invloed van Amerikaanse tijdgenoten aan te wijzen. Tjeenk staat zeker tot het begin van de jaren twintig nog sterk onder invloed van verschillende collega's in Nederland. Zijn stijl houdt het midden tussen het Rationalisme van Berlage en de fantasierijke detaillering van de Amsterdamse School.

Vanaf 1921 tot 1931 vervulde Tjeenk voornamelijk bestuurlijke taken die verband hielden met het architectenvak in de breedste zin van het woord. Zo was hij gedurende deze periode voorzitter van de BNA en van de Tentoonstellingsraad

voor Bouwkunst en Aanverwante Kunsten en werd hem door de Regering meerdere malen opgedragen om als Commissaris-Generaal van de Tentoonstellingscommissie internationale tentoonstellingen te organiseren, zoals die van 1925 en 1937 te Parijs. Ook zette Tjeenk zich actief in op het terrein van de emancipatie van het architectenvak en stelde o.a. een leidraad op voor de honorering van de architect en de verdere rechtsverhoudingen tussen bouwondernemer en architect (1933) en was hij voorzitter van de honorariumcommissie van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst.

Gedurende deze drukke periode kwamen niet veel ontwerpen van zijn tekentafel. Maar die ontwerpen die het licht wel zagen, laten voor de eerste keer iets van een Amerikaanse invloed zien. Het meest bekende voorbeeld waaraan de Amerikaanse invloed ten grondslag ligt is het ontwerp van het eigen woonhuis van de architect aan het Musuemplein te Amsterdam uit 1925. In deze villa van imposante afmetingen is de invloed van de Prairie School zeker te herkennen. Met name de overhangende daklijsten, het balkon en de ingangspartij doen denken aan de verschillende landhuizen van bijvoorbeeld Griffin of Wright. Ook de overgang van architectuur naar natuur, de tuin, die door middel van bloembakken op verschillende hoogten vormgegeven werd, doet denken aan de werkwijze van de architecten van de Prairie School.⁷⁸ Het woonhuis is echter geen slaafse navolging van de stijl van Wright te noemen, zoals dat bij tijdgenoten als Jan Wils en H. Wouda wel het geval is. Ook in dit ontwerp bracht Tjeenk de Amerikaanse invloed en de Hollandse traditie tot een synthese, die ook door andere tijdgenoten zoals W.M. Dudok, nagestreefd werd.

Tjeenk was als Chef van de Technische Dienst van de Jaarbeurs vanaf 1918 verantwoordelijk voor alle ontwerpen voor toekomstige gebouwen. Er werden uiteindelijk drie uitbreidingen door hem ontworpen. De eerste, ontworpen in 1928 en uitgevoerd in 1930, is zeer interessant en toont op de meest duidelijke manier de invloed van Wright. Het exterieur van deze uitbreiding laat enige bij Wright zeer veelvuldig voorkomende motieven zien zoals de nadruk op de horizontale lijnen (d.m.v. raamindeling en daklijsten) in het algehele ontwerp en het accent op de ingangspartijen door middel van sterk uitkragende bouwelementen. Maar vooral in het interieur valt de overeenkomst met het Larkin Building van Wright op dat Tjeenk in zijn reisdagboek zo boeiend beschreven heeft.

In zijn latere ontwerpen, voor o.a. de Jaarbeurs, de Koninklijke Fabriek van F.W. Braat te Delft en het pakhuis 'De Zwijger' in de haven van Amsterdam sloeg Tjeenk een geheel andere richting in. Deze ontwerpen lijken meer door de functionalistische bouwkunst beïnvloed te zijn geweest. Met name het laatstgenoemde gebouw uit 1933 oogstte in zijn tijd veel lof en werd in meerdere overzichtswerken van de toenmalige hedendaagse architectuur afgebeeld.⁷⁹ Het pakhuis werd geroemd door de toepassing van de moderne constructie-methoden. Het gebouw heeft een dragend skelet van gewapend beton met zeer geprononceerde uitkragende balken die de muurvlakken van baksteen dragen. Voor de firma Braat, een belangrijke leverancier van onder andere stalen kozijnen, ont-

wierp Tjeenk een gebouw waarin de producten van deze firma in zowel het exterieur als het interieur in ruime mate toegepast zijn.

De laatste grote opdracht van Tjeenk betrof de verbouwing van het Paleis Soestdijk, die hij samen met A.J. van der Steur (1893-1933) uiteindelijk in 1936 tot uitvoering bracht. Toen in 1940 aan Tjeenk opgedragen werd om voor de Wereldtentoonstelling te Rome het terrein ter plekke te bekijken en een kostenberekening voor het tentoonstellingsgebouw te maken, vertrok hij zoals gewoonlijk met het doel om de Nederlandse bouwkunst in het buitenland bekendheid te geven en om haar te dienen. De oorlog overviel Tjeenk echter op de terugweg naar Holland toen hij in Parijs was. Tjeenk overleed ten gevolge van een ongeval in deze stad in 1940.

Noten

- 1 T.A.P. van Leeuwen, 'The Method of Ariadne: Tracing the Lines of Influence between some American Sources and their Dutch Recipients' in: A.R.E. de Heer & M.C.C. Kersten (red.), *Bouwen in Nederland* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 3), Delft 1985, pp. 239-264.
- 2 Het reisdagboek is in het bezit van de familie H.F.J. de Bie Leuveling Tjeenk te Oegstgeest. Ik wil de heer en mevrouw De Bie Leuveling Tjeenk bedanken voor het ter beschikking stellen van het manuscript. Verder gaat mijn dank uit naar dr. T.A.P. van Leeuwen en prof. dr. M. Bock die mij op een stimulerende wijze van essentiële informatie voorzien hebben.
- 3 Zie voor meer informatie: A. v.d. Woud, (e.a.), *Americana. Nederlandse architectuur, 1880-1930*. 1975; L.K. Eaton, *American Architecture comes of Age*. (Cambridge, Mass., 1971); N. Pevsner, 'Frank Lloyd Wright's Peaceful Penetration of Europe' in: D. Sharp, ed. *The Rationalists. Theory & Design in the Modern Movement*. Londen (1978), pp. 34-41; C. Vernon, 'Berlage in America: The Prairie School as "The New American Architecture"' in: J. Molema, *The New Movements in the Netherlands, 1924-1936*. Rotterdam (1996), pp. 131-152 en H. Kief-Niederwöhrmeier, *Frank Lloyd Wright und Europa. Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse*. Stuttgart 1983.
- 4 Kuno Francke (1855-1930) was in de periode 1884-1917 verbonden als professor voor Duitse literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Harvard University te Cambridge Mass. Hij streefde in zijn werk naar een krachtige versteviging van de culturele banden tussen Duitsland en Amerika. Het contact tussen Wasmuth en Wright werd waarschijnlijk gelegd en onderhouden door architect en stedenbouwkundige Bruno Möhring. Möhring had al in 1904 de bouwwerken van Wright in Amerika bestudeerd.
- 5 Zie de introductie van Grant Carpenter Manson in: *The Early Works of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte Bauten" of 1911*. New York (Repr. ed. 1911), 1982.
- 6 F.L. Wright, 'To Holland' *Catalogus Frank Lloyd Wright*. Rotterdam 1952.
- 7 Bruno Zevi voert in zijn *Towards an Organic Architecture* aan dat het Fricke House van Wright uit 1902 de meeste invloed op Europese architecten uitgeoefend heeft, waarschijnlijk omdat de muren van dit huis van stuc voorzien waren. Juist dit stucwerk werd abusievelijk door onder anderen J.J.P. Oud en R. van 't Hoff voor beton aangezien. In Nederland waar de baksteen het belangrijkste bouw materiaal bleef gedurende de eerste helft van de 20ste eeuw, moeten andere bouwwerken zoals het Robie House (1909) en het Larkin Building (1904) m.i. meer invloed gehad hebben.
- 8 J.J.P. Oud waarschuwde in zijn essay 'Der Einfluss F.L. Wright auf die Architektur Europas' (opgenomen in: *Holländische Architektur*. 1926) voor de ziellose imitatie van de stijl van Wright. Wright wordt voorgesteld als een Rattenvanger van Hamelen die met zijn betoverende kwaliteiten de Europese architecten achter zich aanlokt. Zijdelings wijst Oud erop dat de gebouwen die in Europa in de sfeer van Wright tot stand zijn gekomen in uiterlijke verschijningsvorm evenveel schuldig zijn aan Wright als aan het in Kubisme van Europa. Ook Zevi uit een soortgelijke bedenking met betrekking tot de navolging van Wright in Europa in *Towards an Organic Architecture*.
- 9 F.L. Wright, 'To Holland'. *Catalogus Frank Lloyd Wright*. Rotterdam 1952.
- 10 De zeven afleveringen van *Wendingen* getiteld 'The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright' bevat naast het artikel 'In the Cause of Architecture' van Wright ook bijdragen van onder anderen H.Th. Wijdeveld, L. Mumford, H.P. Berlage, J.J.P. Oud en L.H. Sullivan. In 1931 organiseerde Wijdeveld de eerste tentoonstelling van het werk van Wright in Nederland (Stedelijk Museum Amsterdam 9-31 mei 1931).
- 11 Hij leest o.a. 'een boekje over stedenbouw' waarmee Tjeenk waarschijnlijk *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* van de Weense hoogleraar en architect Camillo Sitte uit 1889 bedoelt. Ook Berlage las dit werkje ter voorbereiding van zijn reis naar Amerika.
- 12 Welk boekje Tjeenk gelezen heeft, is niet met zekerheid te zeggen. In 1912 verscheen van H.P. Berlage zijn *Een drietal lezingen in Amerika gehouden* en het artikel 'Voordracht over Amerika' in *Architectura*. Hoewel dit laatste artikel een uitvoerig betoog over het werk van Wright bevat is het zeker niet een boekje te noemen. De *Amerikaanse reis herinneringen* van Berlage werden pas een jaar later gepubliceerd. In 1910 verscheen bij de Duitse uitgever Wasmuth de omvangrijke publicatie *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Een jaar voor de reis van Tjeenk verscheen bij dezelfde uitgever een kleine, relatief goedkope editie van ditzelfde werk getiteld *Frank Lloyd Wright. Chicago, Ausgeführte Bauten* verlucht met vele foto's en een voorwoord van de Engelse architect Charles Robert Ashbee (1863-1942) getiteld: 'Frank Lloyd Wright: A Study and an Appreciation'. Ashbee had Wright in Amerika bezocht in 1901. Waarschijnlijk heeft Tjeenk deze uitgave tot zijn beschikking gehad.
- 13 Wright had in 1909 zijn gezin en praktijk door huwelijksmoeilijkheden verlaten en was samen met zijn vriendin Mamah Borthwick Cheney naar Europa gereisd. Deze reis was 'a perfect picture of Bohemian immorality and irresponsibility with a hundred percent American cast.' Zie: E. Kaufmann, 'Crises and Creativity: Frank Lloyd Wright, 1904-1914'. *The Journal of the Society of Architectural Historians* vol. xxv, no. 4.
- 14 Zoals bijvoorbeeld het William Kissam Vanderbilt House door Richard Morris Hunt (1828-1895) uit 1879-1881. De huizen aan Fifth Avenue werden ook wel 'Millionair's Row' genoemd.
- 15 Singer Building van architect Ernest Flagg (1857-1947) uit 1906-08 had als blikvanger een Mansardedak als bekroning.
- 16 Waarschijnlijk het bekende Woolworth Building van architect Cass Gilbert (1859-1934) dat in 1913 gereedkwam. Goldberger noemt het 'the masterpiece of this eclectic age in New York'. Het gebouw was tussen 1913 en 1929 het hoogste gebouw van de wereld. Tjeenk zou later dit gebouw bezoeken.
- 17 Charles Follen McKim (1847-1909), William Rutherford Mead (1846-1928) & Stanford White (1853-1906). McKim studeerde aan de École des Beaux Arts te Parijs en werkte samen met White op het bureau van H.H. Richardson. McKim associeerde zich later met Mead en White tot een zelfstandig bureau. Zij putten in de beginperiode vooral inspiratie uit de gebouwen in de 'Colonial Style' terwijl later andere historische stijlen zoals die van de Renaissance meer gingen overheersen.
- 18 Pennsylvania Railroad Terminal gebouwd tussen 1906-10 in Neo-

- Klassieke stijl. De monumentale stationshal is uitgevoerd in staal en glas en de ontvangsthall is inderdaad gemodelleerd naar het tepidarium van de Thermen van Caracalla te Rome. 'Esthetically considered (...) the finest element in the Pennsylvania station is the train hall.' – L. Mumford. *Sticks & Stones A Study of American Architecture and Civilisation*. New York (1955), p. 139.
- 19 De New York Public Library naar ontwerp van John M. Carrère (1858-1911) en Thomas Hastings (1860-1929) uit 1898-1911 werd opgericht in 1895. In deze bibliotheek werden de Astor Library, Lenox Library en Tilden Trust samengebracht. Terwijl Tjeenk de New York Public Library roemt, betoogt Mumford in zijn *Sticks & Stones* dat de grote ruimten in de bibliotheek, in tegenstelling tot die in het (Pennsylvania) station niet goed functioneren: 'it is nothing but a nuisance, since it both increases the amount of noise and diminishes the amount of space for reading rooms.' Ook Berlage bekritiseerde het gebouw in zijn *Amerikaansche reisherinneringen*, al liet hij zich wel positief uit over de inrichting van het gebouw.
 - 20 Teunis J. van der Bent (1863-1936) was in 1885 te Delft afgestudeerd en twee jaar later bij de firma van McKim, Mead & White in dienst gekomen. Hij was binnen de firma speciaal belast met de planning, constructieberekening en vraagstukken van bouwkundige aard. Hij werd in 1909 als partner in de firma opgenomen.
 - 21 Het gebouw voor de Bankers Trust Company van architectenbureau S.B. Parkman Trowbridge (1862-1925) & Goodhue Livingston (1867-1951) uit 1909-1912. Het gebouw was een 'rehandling of the Campanile of Venice (...) with its blank pyramidal roof surmounting its many-windowed shaft.' (M. Schuyler, *American Architecture and Other Writings*, p. 609). Tjeenk heeft dus één van de twee architecten van het gebouw ontmoet.
 - 22 Laurnee Smith Butler (nadere gegevens over deze architect zijn onvindbaar).
 - 23 The University Club door het architectenbureau Holabird and Roche uit 1909 was duidelijk op de Middeleeuwse bouwkunst geïnspireerd. Het architectenbureau van William Holabird (1854-1923) and Martin Roche maakte grote naam met het ontwerp van het Tacoma Building (1887-1889). Dit gebouw was weliswaar niet de eerste skyscraper die werd opgetrokken met een stalen frame (de constructie werd uit gietijzeren balken gemaakt) maar wordt toch als het eerste voorbeeld van een gebouw met 'the riveted skeleton' beschouwd. (Zie: W. Andrews, *Architecture, Ambition & Americans*. New York (1955), p. 210).
 - 24 The Metropolitan Life Insurance Company Building (gebouwd tussen 1890-1894) en de uitbreiding met de vleugels en toren uit 1905-1909 werd ontworpen door Napoleon Eugene LeBrun (1821-1901) & Sons. De zonen waren Michael (gestorven 1913) en Pierre L. LeBrun (1846-1924). Beiden werkten mee aan de Metropolitan Life Tower.
 - 25 The University Club door McKim, Mead & White uit 1900 aan de Fifth Avenue was geïnspireerd op het 15de-eeuwse Palazzo Ricardi in Florence. Het was 'undoubtedly the finest clubhouse in the world and the prototype for the many clubs which followed it' volgens T.E. Tallmadge in zijn *The Story of Architecture in America*. New York (1966), p. 241.
 - 26 Het Municipal Building van het architectenbureau McKim, Mead & White werd uiteindelijk in 1913 geopend.
 - 27 De Trinity Church van architect Richard Upjohn op de hoek Broadway en Wall Street was zelfs tot 30 jaar na de oplevering in 1846 het hoogste gebouw in de skyline van New York.
 - 28 Wainwright Parish (1867-1941), werkte onder de firmaam Schroeder & Parish samen met de architect J. Langdon Schroeder. Het meest bekende bouwwerk van deze firma was The Household Arts and Thompson Building op het Barnard College te New York.
 - 29 J.A. van Straaten (1862-1920) werkte in Amerika tijdens de periode 1883-92 onder andere in Boston. Hij was de architect van het hoofdkantoor Piëtas te Utrecht in neo-romaanse stijl (1905), hetgeen op de invloed van Richardson en met name zijn ontwerp voor de Albany City Hall uit 1880-1882 zou kunnen duiden.
 - 30 J. Langdon Schroeder. Zie noot 28
 - 31 Uiteindelijk in 1913 afgebouwd was dit gebouw van architect Cass Gilbert het hoogste gebouw van New York. De uiteindelijke kosten liepen op tot 13,5 miljoen dollar en deze werden contant voldaan door de opdrachtgever F.W. Woolworth. Het gebouw werd opgetrokken in een quasi gotische stijl. De gotische decoratie versterkte het opwaartse karakter van de bouwmassa. De combinatie van de decoratie en van de bouwmassa is zo uniek dat de Woolworth Building nu nog steeds tot één van de meest opzienbarende skyscrapers van New York wordt gerekend.
 - 32 Equitable Life Assurance Building uit 1868-70 van Gilman, Kendall & Post. In dit gebouw van zeven en een halve verdieping hoog werd voor de eerste keer in de geschiedenis een lift voor bedrijfsdoeleinden aangebracht. Het gebouw brandde op 9 januari 1912 gedeeltelijk uit. De uitgebrande resten werden kort daarop afgebroken en de grond werd voor een recordbedrag van 33,5 miljoen gulden verkocht. In 1915 verrees op dezelfde plek The Equitable Building van 36 verdiepingen ontworpen door Ernest R. Graham.
 - 33 Hotel McAlpin uit 1912 en werd nabij het Pennsylvania Station gebouwd. De kamers in het hotel waren zeer luxe uitgevoerd maar toch goed betaalbaar.
 - 34 John Hubbard Sturgis (1834-1918) vormde samen met Charles E. Brigham (gestorven 1925) een architectenbureau in Boston. Zij ontwierpen o.a. The Old Museum of Art (1876-78) van Boston.
 - 35 Het is vreemd dat Tjeenk beide namen fout spelt. De werken die bedoeld worden zijn: K. Sluiterman, *Oude binnenhuizen in Nederland* uit 1908 en J.J. van Ysendijck, *Documents classés de l'art dans les Pays Bas du Xme et XVIIIe siècle* uit 1880-89.
 - 36 First National Bank te Boston. Verder geen gegevens bekend.
 - 37 The First Church of Christ, Scientist (Mother Church) werd door Charles S. Brigham en Solon Spencer Beman (1853-1914) in samenwerking met de firma Coveney & Bishee ontworpen in 1903 en gebouwd in de periode 1904-06. Het gebouw met zijn grote koepel diende als uitbreiding van de oudere kerk uit 1893-1894. Het nieuwe gebouw stond in de volksmond bekend als 'The Extension'.
 - 38 Van origine Duitse Reisgids die uitgegeven werden door Karl Baedeker (1801-59). De eerste gids over Amerika verscheen in 1893. Tjeenk maakte gebruik van de 4de editie uit 1909. (*The United States with Excursions to Mexico, Cuba, Porto Rico and Alaska*). Zie voor het oordeel van Berlage over The National Capitol (architecten: W. Thornton, S. Hallet, B.H. Latrobe, e.a.): *Amerikaansche reisherinneringen* p. 28.
 - 39 Louis Henry Sullivan studeerde aan het Massachusetts Institute of Technology en bij de architect Jenney. Na een verblijf te Parijs associeerde Sullivan zich met de architect Dankmar Adler (1844-1900).
 - 40 Tjeenk bedoelt The Guaranty (nu Prudential) Building, die Adler en Sullivan in 1894-95 in Buffalo bouwden. Het gebouw bestaat uit 13 verdiepingen en wordt nu nog steeds beschouwd als het meesterwerk van Sullivan. Dit gebouw had een smaakvol gedecoreerde kroonlijst en opengewerkte basis welk het gebouw de lucht in leek te duwen. Dit maakte de Guaranty Building de eerste skyscraper in de Amerikaanse geschiedenis die de indruk wekte van een werkelijk omhoogrijzende toren. 'The Guaranty thus seems at once to represent the triumph of soaring, cohesive Chicago skyscraper design and to prefigure the skyscrapers of the International Style.' [P. Goldberger, *The Skyscraper*. New York 1982.].
 - 41 Het administratiegebouw van de Larkin Factories te Buffalo, N.Y. uit 1903 is voor de Nederlandse architecten een van de meest invloedrijke bouwwerken van Wright geweest. Vooral de toepassing van het bouwbeeldhouwwerk in het gehele ontwerp vond veel navolging in de Nederlandse bouwwereld.
 - 42 Tegenwoordig lopen de meningen hierover nogal uiteen. Goldberger bepaalt in zijn boek *The Skyscraper* eigenlijk drie beginpunten van de skyscraper, namelijk: The Home Insurance Building van William

- LeBaron Jenney (1832-1907) uit 1883-85 (stalen skelet met liften), The Monadnock Building van Daniel H. Burnham (1846-1912) & John Wellborn Root (1850-1891) uit 1889-91 (geen staalskelet maar wel 'Tall, every inch of it all' zoals Sullivan schreef) en The Equitable Building van Gilman, Kendall & Post uit 1870 (het eerste gebouw uitgevoerd met een lift). Alleen het laatste gebouw bevond zich niet in Chicago maar in New York. Cf. P. Goldberger, *The Skyscraper*, New York 1982, pp. 17-34.
- 43 Architect Robert C. Berlin (1851-1937) was zeer bekend in Chicago waar hij samen met Percy Swern een architectenbureau had. Berlage kende Berlin nog uit zijn studietijd aan het Polytechnikum te Zürich waar zij beiden lessen volgden van Gottfried Semper. Berlin werd later een actief lid van de City Planning Commission van Chicago.
 - 44 Irving K. Pond (1857-1939) doorliep de ingenieursopleiding aan de University of Michigan en werkte o.a. op het bureau van LeBaron Jenney en later bij Solon S. Beman. Pond was voorzitter van de American Institute of Architects van 1910 tot 1911.
 - 45 Waarschijnlijk wordt hier door Tjeenk The Home Life Insurance Building van William LeBaron Jenney uit 1883-1885 bedoeld. Dit gebouw introduceerde het staalskelet voor de skyscraperbouw en herbergde ook enige liften. Het is echter niet met volle overtuiging te zeggen dat dit gebouw de eerste Amerikaanse skyscraper uit de Amerikaanse geschiedenis is geweest. (Zie noot 42).
 - 46 Namelijk The Monadnock Building van Burnham & Root uit 1891.
 - 47 Waarschijnlijk heeft Tjeenk de naam van deze architect niet goed verstaan. Waarschijnlijk heeft hij Richard E. Schmidt (1865-1958) bij Pond ontmoet, die als lid van The Chicago School Tjeenk met medeleden van deze stroming in contact heeft gebracht.
 - 48 Walter Burley Griffin (1876-1937) werkte in de periode 1902-1907 in de studio van Wright te Oak Park en was bevriend met Louis Sullivan. Griffin wordt gerekend tot een van de drie belangrijkste architecten van de zg. Prairie School, een groep die veel invloed onderging van Wright en zich voornamelijk met villabouw bezighield. Griffin verwierf grote bekendheid met zijn bekroonde prijsvraagontwerp voor de stad Canberra in Australië. Het merendeel van zijn bouwwerken zou uiteindelijk in Australië en India tot stand komen. De afkeer van Griffin tot Wright was zeker wederzijds. Wright had zeer veel moeite om het succes of de eigen inzichten van zijn leerlingen of opvolgers te accepteren. In meerdere gevallen viel hij deze groep dan ook aan, zoals in zijn artikel *In the Cause of Architecture* van 1914. Zie ook: J.F. O'Gorman, *Three American Architects. Richardson, Sullivan, and Wright*, Chicago, (1991), pp. 133-159. Ook Berlage bezocht Griffin tijdens zijn reis door Amerika.
 - 49 Eliel Saarinen (1873-1950), de Finse architect die met zijn ontwerp voor de prijsvraag voor de Chicago Tribune Building (1922) weliswaar geen eerste prijs behaalde maar met het ontwerp wereldwijd beroemd werd en voor de ontwikkeling van de skyscraperstijl van de jaren twintig zeer beeldbepalend is geweest. De derde prijs voor de prijsvraag voor Canberra werd toegekend aan A. Agache te Parijs.
 - 50 Marion Mahony (1871-1962) vormde samen met Griffin, met wie zij in 1911 in het huwelijk trad en Barry Burne in de periode 1907-1910 een architectenbureau. Mahony wordt ook tot de Prairie School gerekend. Zij werkte in de Oak Park periode gedurende 11 jaar als assistente van Wright. Bijna alle tekeningen voor de Wasmuth uitgave van het werk van Wright werden door haar getekend. Mahony ontwierp samen met Wright o.a. het David M. Amberg House te Grand Rapids (1909-1910) en het Robert Mueller House te Decatur (1909-1911). Mahony was ook verantwoordelijk voor het merendeel van de presentatietekeningen van haar echtgenoot Griffin. Zie H.A. Brooks, *The Prairie School. Frank Lloyd Wright and his Midwest Contemporaries*, Toronto, Buffalo, (1972) & M.F. Peisch, *The Chicago School of Architecture. Early Followers of Sullivan & Wright*, Londen, (1965).
 - 51 Henry Hobson Richardson, een van de vaders van de moderne bouwkunst in Amerika, vergelijkbaar met P.J.H. Cuypers in Nederland.
 - 52 De architect Dwight Heald Perkins (1867-1941) werkte rond 1900 enige jaren samen met Wright voor o.a. het ontwerp van het All Souls Building en het Abraham Lincoln Centre te Chicago (1903-1905). Perkins wordt nu tot de Prairie School gerekend. Na de samenwerking met Wright vormde hij samen met William K. Fellows en John L. Hamilton een firma te Chicago. Perkins die vooral in scholenbouw gespecialiseerd was, werd in 1905 benoemd tot hoofdarchitect van de Chicago Board of Education. In deze periode, die tot 1910 duurde, bouwde het bureau o.a. de Carl Schurz High School, een meesterwerk en modelvoorbeeld van de late stijl van de Chicago School.
 - 53 Hugh M.G. Garden (1873-1961) was sinds 1907 geassocieerd met Richard E. Schmidt (1865-1958) en Elgar Martin (1871-1951). Tot het vroege werk van dit bureau behoort The Cosmopolitan State Bank te Chicago. Grote bekendheid verwierf het bureau zich met het ontwerp van het Montgomery Ward Warehouse te Chicago (1906-1908), toen het grootste gebouw van de Chicago School dat opgetrokken werd met een skelet van gewapend staal.
 - 54 Wright keerde in 1911 terug van een reis door Europa en verplaatste bij terugkeer in Amerika zijn architectenbureau van Oak Park naar het Taliesin-complex in Spring Green, Wisconsin. Tjeenk zou Wright later niet meer ontmoeten.
 - 55 Daniel Hudson Burnham (1846-1912) en Edward H. Bennett (1874-1954) waren de ontwerpers van het stedsbouwplan van Chicago uit 1909. 'It's the first comprehensive metropolitan plan prepared for an American city, organic and three-dimensional' volgens C.W. Condit, *The Chicago School of Architecture* (1964).
 - 56 Berlage noemde Sullivan de voorganger van de moderne architectuur in Amerika, maar bekritiseerde hem toch als volgt: 'Hij is daarbij een voortreffelijk decorateur, al valt het niet te ontkennen, dat hij daarvan wel wat al te veel misbruik heeft gemaakt. Want vele gebouwen, die ik van hem zag zijn letterlijk overladen met ornament (...)' Zie H.P. Berlage, *Amerikaansche reisherinneringen*, Rotterdam, 1913, pp. 33-34. Amerikaanse collega's, zoals bijvoorbeeld Burnham, bewonderden Sullivan juist vanwege zijn manier van decoreren maar vroegen zich af of zijn architectuur wel zo bewonderenswaardig was.
 - 57 De stelregel 'Form follows Function' werd door Sullivan geïntroduceerd in zijn essay *The Tall Office Building Artistically Considered* uit 1896 en is door de geschiedenis heen, o.a. door de Functionalist, menigmaal onjuist geïnterpreteerd. Bruno Zevi verduidelijkt dit met: 'By function, however, he (=Sullivan) never meant merely something mechanistic and utilitarian but the sum of all the intellectual, emotional and spiritual as well as material activities which should go on in a building' in: B. Zevi, *Towards an Organic Architecture*, Londen 1950, p. 84. Zie ook: T.A.P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought*, 's Gravenhage 1996, pp. 119-120.
 - 58 Wellicht het geschriftje *What is Architecture? A Study in the American People of to-day*, waarvan ook Berlage melding maakt in zijn reisherinneringen. Misschien betreft het hier ook *The Kindergarten Chats* uit 1901.
 - 59 Van den Arend. Over deze Nederlandse architect in Amerika is mij verder niets bekend.
 - 60 Gottfried Semper (1803-1879). Eén van de meeste bekende Duitse architecten uit het midden van de 19de eeuw. Met zijn boek *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, (1861-1863) had hij veel invloed op het architectonisch denken van de 19de eeuw.
 - 61 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) genoot vooral bekendheid als restauratiearchitect van historische bouwwerken in Frankrijk en was grotendeels verantwoordelijk voor de herontdekking van de Gotiek en de herintreding van de met deze stroming samenhangende bouwprincipes in de bouwkunst van zijn tijd. Zijn ideeën over bouwkunst werden door hem vastgelegd in de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854-68) en de *Entretiens sur l'architecture* (1863-72).

- 62 De architect Glenn Brown (1854-1932) was 'Secretary-Treasurer' van de American Institute of Architects in de periode 1899-1913 en werkte samen met zijn zoon Bedford in een architectenpraktijk.
- 63 Alfred Faist Rosenheim (1859-1943) was sinds 1903 werkzaam in Los Angeles. Hij was de architect van o.a. The H.W. Hellman Building uit 1905 op de hoek Spring en 4th Avenue ('A typical, respectable but not inspired, Beaux Arts loft building'), The Hamburger Department Store en The 2nd Church of Christ, Scientist (1905-1910) alle te Los Angeles.
- 64 Pasadena, een buitenwijk van Los Angeles, kan voor de bouwkunst in de eerste helft van de twintigste eeuw vergeleken worden met het Oak Park nabij Chicago. Terwijl in Oak Park vooral de huizen van Wright de aandacht trokken, waren het de villa's van de gebroeders Charles Sumner en Henry Mather Greene die het beeld van Pasadena bepaalden. Greene and Greene architects bouwden in totaal tien huizen in Pasadena, waaronder twee meesterwerken: het Blacker House uit 1906 en het D.B. Gamble House uit 1908-1909. In de huizen is de invloed van Richardson, de 'Shingle-style' en de Japanse bouwkunst te onderkennen. Andere architecten die actief waren in Pasadena waren Alfred Heineman, R.E. Williams, Frederick L. Roehrig en Timothy Walsh.
- 65 Tjeenk doet hier op een interview met Cuypers ter ere van zijn 85ste verjaardag in de rubriek 'Onder de mensen' in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 21 juni 1912. Er ontstond in de architectenwereld enige commotie naar aanleiding van de uitspraak van Cuypers over de moderne inzichten van Berlage m.b.t. de bouwkunst: 'Berglage?... Berglage is op één punt mis: hij wil nieuwe vormen vinden! En dat gaat niet aan (...)'.
- 66 John Galen Howard (1864-1931) werd opgeleid in de Beaux-Arts traditie en was vervolgens enige jaren werkzaam op het bureau van Richardson. Hij vertrok in 1901 uit New York en werd aangesteld als de architect van de campus van de University of California in Berkeley en werd later zelfs tot 'First Head of the Department of Architecture' en tot 'Dean of California's School of Architecture' aan deze universiteit benoemd. Samen met Frederick Meyer en John Reid, Jr. wordt hij gerekend tot de 'City Beautiful Movement' en vanuit de principes van deze beweging ontwierpen zij in 1912 een plan voor het centrum van San Francisco. Onderdeel van dit plan, dat tussen 1919 en 1933 uitgevoerd werd, was o.a. de City Hall (architecten Bakewell & Brown, 1912-1915), The Civic Auditorium en het State Building. Zie voor meer informatie over Howard: J. Draper, 'The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard' in: S. Kostof, ed., *The Architect. Chapters in the History of the Profession*. New York 1977.
- 67 De Panama-Pacific Exposition werd in 1915 te San Francisco gehouden ter ere van de opening van het Panama kanaal. Op het tentoonstellingsterrein waren de meest vooraanstaande gebouwen The Palace of Fine Arts van architect Bernard Maybeck, The Court of Flowers (in gemengd Italiaanse/Spaanse Renaissance stijl ontworpen door George W. Kelham) en The Court of Ages (ook wel 'Of Abundance' genoemd) dat opgetrokken werd in de stijl van de Spaanse Renaissance door Louis Christian Mullgardt (1866-1942). De tentoonstelling gold als een hoogtepunt van het Eclecticisme in Amerika. Tjeenk zette in 1913 te Colombo zijn herinneringen aan de voorbeschouwing aan deze expositie op papier en publiceerde deze in het *Bouwkundig Weekblad* in 1915. Hij concludeerde: 'Maar waar dus de hoofdgebouwen den tijd niet juist zullen uitdrukken, daar bestaat toch nog hoop (...) en Europa kan nu nog aan Amerika leeren, dat de Klassieken en de Renaissance niet gecopieerd moeten worden.' Het Nederlandse paviljoen werd ontworpen door Willem Kromhout (1864-1940) in samenwerking met Hermann Rosse, die voor de aankleding van het interieur verantwoordelijk was. Als adviserende architecten ter plekke traden Ward & Blohme op.
- 68 Frederick H. Meyer (1872-1961). Architect van Duitse afkomst. Hij was 'director of Art in the Stockton Schools' en verhuisde rond 1902 naar San Francisco. Sinds 1907 was hij hoofd van de California College of Arts and Crafts. Zie noot 66.
- 69 Charles F. Whittlesey (1867-1941) ontving zijn opleiding op het bureau van Louis Sullivan te Chicago. Hij was de architect van o.a. The Wentworth Hotel (1906-1913) en The Walker House (1906). Whittlesey werd voornamelijk bekend door het ontwerpen van spoorwegstations en -hotels in het Zuidwesten van Amerika in de 'Mission Style'.
- 70 Daniel H. Burnham bouwde samen met John Wellborn Root (1850-1891) onder andere The Flatiron Building (1903) te New York. Burnham had zijn kantoor in The Railway Exchange Building te Chicago, dat door hem ontworpen was in 1903-1904. Burnham was de eerste Amerikaanse architect die zijn bureau op een corporatieve wijze georganiseerd had.
- 71 Frank Lloyd Wright, 'Untitled note', *The Architectural Record* 32 (Aug. 1912), p. 184. In hetzelfde nummer sprak Cass Gilbert in het artikel 'Daniel Hudson Burnham, An Appreciation' juist zeer positief over de overleden architect.
- 72 George W. Kelham (1871-1936) studeerde onder andere aan de École des Beaux-Arts te Parijs en was later werkzaam als tekenaar op het bureau van Trowbridge & Livingston en was belast met de uitvoering van het Palace Hotel te San Francisco (1906). Hij was voorzitter van de architectuurcommissie van de Panama-Pacific tentoonstelling in de periode 1912-1915 en ontwierp ook een van de gebouwen voor deze tentoonstelling.
- 73 Edward H. Bennett (1874-1954). Zie noot 55.
- 74 John Reid, Jr. (?-?) studeerde aan de École des Beaux-Arts te Parijs en was een van de eerste leerlingen van Howard. Zie noot 66.
- 75 Zie o.a. T.A.P. van Leeuwen, 'Zwervende en toch thuis' in: A. v.d. Woud, (e.a.), *Americana. Nederlandse architectuur, 1880-1930*. 1975, pp. 78-79 en Idem, 'The Method of Ariadne: Tracing the Lines of Influence between some American Sources and their Dutch Recipients' in: A.R.E. de Heer & M.C.C. Kersten (red.), *Bouwen in Nederland* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 3), Delft 1985, pp. 239-264.
- 76 Zie voor de terminologie en inhoud van het begrip Prairie School en Chicago School: H. Allen Brook, 'Chicago School: Metamorphosis of a Term', *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. xxv, no. 2 p. 115-118. 'The Prairie School was an architectural movement which took place in the American Midwest between 1900 and 1916 and was manifest primarily, though not exclusively, in residential architecture. It commenced under the inspiration of Louis Sullivan and was given direction and impetus by Frank Lloyd Wright whose architectural designs were the most important, though not the sole, influence in establishing the formal basis of the school.' [Cursivering K.v.O.].
- 77 Verder ontwierp Tjeenk enkele villa's in Hilversum. Wolfheze. Werkhoven, Schagen en een school te Utrecht. Alle verdere gegevens over deze villa's ontbreken.
- 78 De bouwgrond voor het huis werd in 1913 aangekocht. Door de tussenkomst van de Wereldoorlog van 1914-1918, werd met de bouw van het huis pas rond 1920 begonnen. Als er toch een voorbeeld voor het woonhuis van Tjeenk aangewezen moet worden dan zou dat het Mary Bovee House te Evanston, Illinois van Walter Burley Griffin uit 1907 moeten zijn. De invloed van Griffin op zijn Nederlandse tijdgenoten verdient m.i. meer aandacht te krijgen en onderwerp voor een serieuze studie te worden.
- 79 O.a. in A. Eibink, (e.a.) *Hedendaagsche architectuur in Nederland*. Amsterdam 1937; Cat. *Nederland bouwt in baksteen*. Rotterdam 1941; J.G. Wattjes & F.A. Warners. *Amsterdams bouwkunst en stadsschoon*. Amsterdam 1943.

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.¹ 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 produkten 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.²

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*, London 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.³ 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 verbeeldde historiserende en fantasierijke stijlen, die – in de ogen van de huidige beschouwer – bijna karikuraal aandedden.⁴ 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 1925⁵

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.”⁶ 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.⁷ 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 tentoonstellingsterrein. 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 wereldtentoonstellingen 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.”⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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 diensgevolge 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.¹¹ 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.¹²

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 n.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.¹³ 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.¹⁴ 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.”¹⁵

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 ambtsgeenoot.¹⁶ 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 rege-
ringskringen aan een deelname werd gehecht. De Tentoonstellingsraad¹⁷ 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.¹⁸ 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*.¹⁹ 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.²⁰ 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’.²¹ 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.²² 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.²³ 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.²⁴ 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.

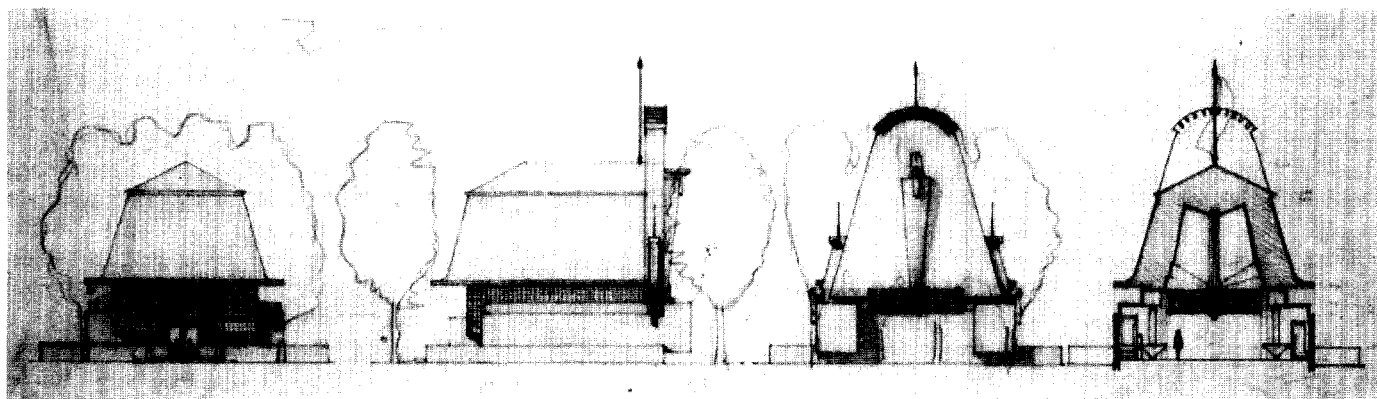
Kritiek op de organisatie

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."²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷

Ongerust over dergelijke negatieve geluiden, die blijkbaar voor een groot deel uit Rotterdam waren gekomen,²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² 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).³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸ 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 grootten schaal dan tot dusverre mogelijk was, gevoerd moeten worden", aldus Van Doesburg in zijn brief aan De Bie Leuveling Tjeenk.³⁹ 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.⁴⁰ 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."⁴¹ 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."⁴² 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.⁴³ 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 laatste genoemde mogelijkheid geen gebruik te maken en de eerder genomen negatieve beslissing van de tentoonstellingscommissie.⁴⁴

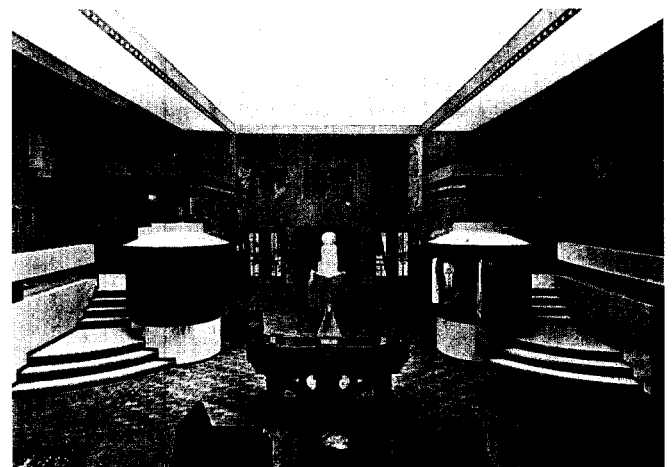
De vaak herhaalde bewering dat De Stijl door de Nederlandse organisatie werd geweerd van de Parijse tentoonstelling en die door het appel min of meer in het leven was geroepen, is dus slechts ten dele waar.⁴⁵ Als zelfstandig opererend collectief werd De Stijl afgewezen, individueel werden de genoemde kunstenaars mogelijk wel allemaal benaderd via de 'opwekkingsbrieven'.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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 Wendengroep. "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")."⁴⁸ 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.⁴⁹

De inzending voor de zalen

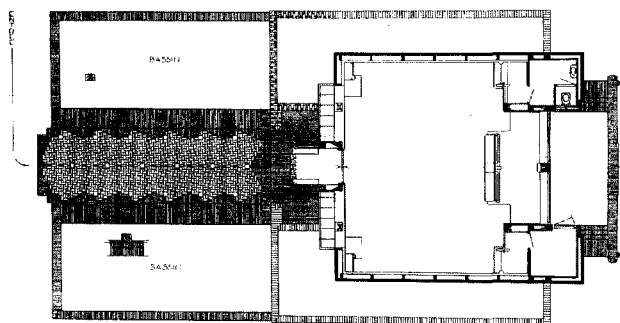
Oud was in Parijs uiteindelijk vertegenwoordigd met foto's van Oud Mathenesse/het Witte Dorp (1922-1924) en woningbouw in de Rotterdamse wijk Tussendijken (1920). Wils stuurde foto's in van de N.H. kerk in Nieuw-Lekkerland (1916-1923) en het foto-atelier van Berssenbrugge in Den Haag (1921).⁵⁰ De foto's 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.⁵¹ 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.⁵² 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 grijs tinten, uitgevoerd in een aan De Stijl verwant idioom. Opvallende afwezige, gelet op de titel van de tentoonstelling, was de industriële kunstnijverheid.⁵³ 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."⁵⁴

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.⁵⁵ 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 Seine-oever, 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.⁵⁶ Het paviljoen diende, volgens de tentoonstellingscommissie, “[...] het meest karakteristieke moment in de hedendaagse kunst, de samenwerking tussen den architect met verschillende kunstenaars, te demonstreeren.”⁵⁷ 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.

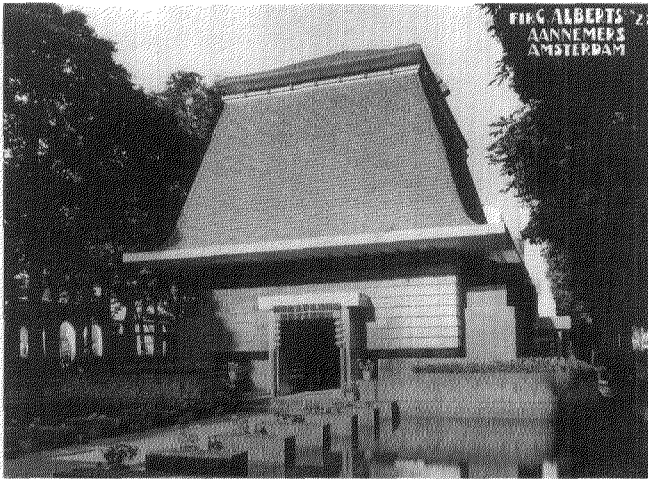
Het vierkante gebouwtje nam ongeveer de helft in van het beschikbare terrein (afb. 9). De andere helft werd gebruikt voor de aanleg van een entree-gebied, waardoor het bezoek aan het paviljoen langzaam werd ingeleid. Volgens M. van Stralen en B. Lootsma maakten de vijvers ter weerszijden van het ingangspad het betreden van het gebouw tot een ritueel.⁵⁸ 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 ingangsdur 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.⁵⁹ 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.⁶⁰

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.

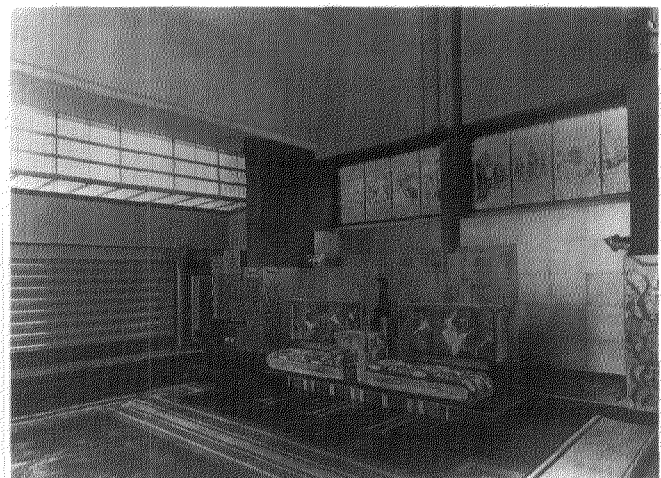


Afb. 11. Het Nederlands paviljoen, Parijs 1925, situatie met open portiek. NAI, archief J.F. Staal, inv. nr. pf. 37.

opgemetseld.⁶¹ 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.⁶²

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 parкет-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 beton⁶³ 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.⁶⁴ 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 ingangsddeur 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 kleeden: 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 golvende 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.⁶⁵ De verlichting was zo bewust ingezet om de materiële synthese van de veelkleurige kunstwerken op een immateriële wijze te vervolmaken.

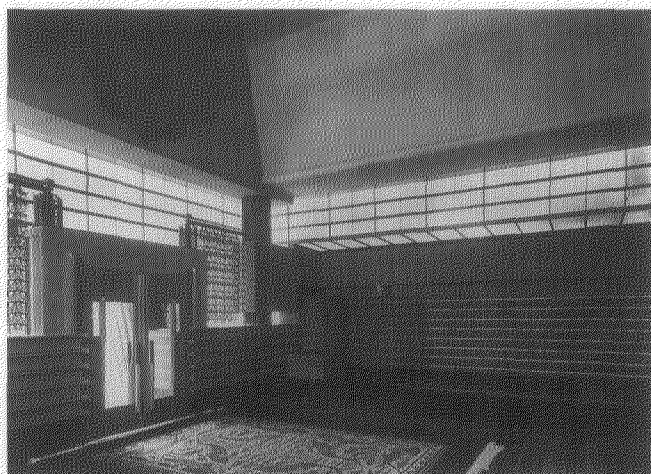
In de achtergevel hadden Nederlandse metselaars een typisch staaltje Hollands siermetselwerk gerealiseerd (afb. 14).⁶⁶ Centraal waren de achterstevan en de spiegel van een schip verbeeld, terwijl het met volle zeilen – behangen met wapens en schilden – de woeste golven doorkliefde. Op deze manier werd Nederland onmiskenbaar als zeevarende natie gesymboliseerd. Aan de geveltop bevonden zich, in een waaivorm, elf gepolychromeerde aardewerken provinciewapens, gemaakt door L. Zijl.⁶⁷ 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.⁶⁸ Deze ambivalentie in het paviljoen brengt Van Stralen en Lootsma tot de voorzichtige veronderstelling, dat Staal de decoraties van de achtergevel kreeg opgedrongen.⁶⁹ 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).⁷⁰ 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.⁷¹ 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.⁷² 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 afgrijselijke baksteenmassa, geornamenteerd met de nationale wapens en versierd met eenige uitdrukkingloze baarpoppen boven op het hollandsche boerendak – alles met de arrogante allure van monumentale, nationale, orchestrale tempelarchitectuur."⁷³ 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 intellectuele Holland gedurende de afgelopen twintigste eeuw zijn verlangens heeft gericht. En daarom is dit paviljoen een echt mooi *Hollandsch* paviljoen."⁷⁴ 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."⁷⁵ 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 gevelde 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 hoofdtaak 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. Gispén, 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 'nonsens' 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 Berssenbrugge; 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 beklagde 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 m². 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 Porceleyn 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. Ibels, *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.

Monumenten dendrochronologisch gedateerd (7). Huizen

Dirk J. de Vries
m.m.v. Elsemieke Hanraets, Esther Jansma en Hans Tisje

De vorige reeks dateringen in het *Bulletin* ging over kerken en torens.¹ Van diverse kerken is het onderzoek nog niet afgerond: andere uitbreidingen en bouwfasen worden nader bekeken, zoals van de Pieterskerk in Leiden, de N.H. Kerk in Oudewater en nieuw: de Oude Kerk in Amsterdam en de Westerkerk in Enkhuizen. De dateringen ondersteunen doorgaans lopend onderzoek naar de bouwgeschiedenis, meestal in verband met restauraties. Het merendeel van de rijksmonumenten bestaat uit huizen die, ondanks verbeterde inzichten en methoden traditioneel minder diepgaand onderzocht werden dan de kerken. Gunstige uitzondering hierop zijn de publikaties van de Vereniging Hendrick de Keyser, de rapportages van het Bureau van de Rijksbouwmeester en de vele opdrachten die overal door meest particuliere bouwhistorici worden uitgevoerd. Steeds meer eigenaren, kerkbesturen, stichtingen e.d. vragen een bouwhistorisch onderzoek bij de restauratie van hun monument. Dergelijk bouwhistorisch onderzoek is in principe subsidiabel waarbij de RDMZ ter ondersteuning bijdraagt met dendrochronologische dateringen. Samen met de bevindingen van andere historische disciplines resulteert dit dikwijls in publikaties die soms alleen lokale verspreiding hebben. Deze dateringen komen in het *Bulletin*. Dateringen die reeds in landelijk verkrijgbare overzichtswerken verschenen, blijven hier achterwege. Dit zijn Haven 30, Koestraat 6 en Voorhaven 10 te Schoonhoven in het kader van de Geïllustreerde Beschrijving², Rijnstraat 71 en Vijzelstraat 7 te Arnhem, Donkerstraat 13 en 15, Mariaplaats 9, Mariastraat 28 (alle behorend tot huis Zoudenbalch), Nieuwegracht 20 en Oudegracht 187 te Utrecht, alsmede in Zwolle Grote Markt 9, Kamperstraat 10, 11 en 27, Melkmarkt 41 en 53, Nieuwstraat 35, Praubstraat 25/Goudsteeg 10-12 en Vispoortenplas 11.³ De Zwolse en sommige Utrechtse gebouwen werden nog met weliswaar betrouwbare maar verouderde apparatuur door de auteur zelf gedateerd. De andere gebouwen zijn meestal uitbesteed bij mw. Hanraets en Jansma van RING, Stichting Nederlands Centrum voor Dendrochronologie te Amersfoort en H. Tisje te Neu-Isenburg.

In het laatste nummer van het *Bulletin* stond een verslag van de KNOB studiedag in Breda waarbij de dateringen van de Grote of O.L. Vrouwekerk genoemd werden.⁴ Het koor (veldata hout 1445-1453) bezit reeds een nokgording en in de spantbenen zijn gordingen en windschoren gepend. De spanten in het koor hebben 'normale' telmerken van het type /// aan de ene en //< aan de andere zijde, terwijl de in 1449 date-

rende spanten op het transept een toegevoegd teken dragen in de vorm van een halve cirkel met een doorsnede van circa 5 centimeter. Waarschijnlijk heeft men dit gedaan om de kapen van het koor en transept uit elkaar te kunnen houden, met andere woorden is dit mede een argument voor plaatsing van koor en transept in dezelfde bouwperiode.⁵ In het schip (hout uit 1459-'64) zien we eveneens gordingen en een nokgording



Afb. 1. Inwendige constructie uit 1452 $\pm$ 5 met treddrad, korbeelstellen en kap in de Koppelpoort te Amersfoort (foto auteur 1988).

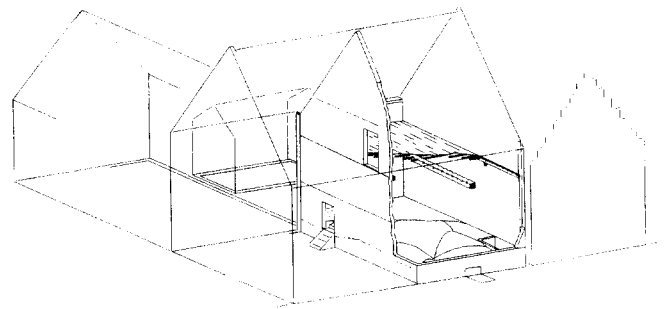
maar hier hebben de gesneden telmerken een andere bijzonderheid. Tegenover elkaar staan daar bijvoorbeeld -l// en l///, -l/// en V, anders dus dan gebruikelijk.⁶

Verrassend waren de dateringen die met Scandinavische en Baltische standaardkurven alsnog tot stand kwamen.⁷ In haar rapportage schreef Esther Jansma, destijds werkzaam bij het IPP te Amsterdam, in 1992: "Ik ben heel lang op zoek geweest, omdat ik maar niet wilde geloven dat dit materiaal geen datering zou opleveren. Alle curven en methoden van ROB en IPP zijn toegepast". Het ging om hout uit panden aan de Oude Ebbingestraat en de Turftorenstraat in Groningen. Reeds in de bouwtijd (omstreeks 1571) van Turftorenstraat 13 zijn eiken- en grenenhout door elkaar verwerkt, beide waarschijnlijk afkomstig uit hetzelfde gebied. Hieruit blijkt dat in Nederland toegepast eikehout niet alleen uit het binnenland via de grote rivieren aangevoerd werd maar ook over zee. De twee groepen Groningse monsters vertoonden destijds niet alleen onderling correlatie maar er bleek ook overeenkomst te zijn met een ongedateerd monster uit Hoge der A 14 in dezelfde stad. Andere monsters uit dit pand waren eerder gedateerd met de Nedersaksische en in iets mindere mate met de Westfaalse standaardkurve.⁸ Dit kan wijzen op import uit noordelijke richting dan wel op het door elkaar toepassen van hout van verschillende herkomst.

In het kader van haar proefschrift stelde Esther Jansma in 1995 enkele nieuwe Nederlandse standaardkurven samen waarmee diverse objecten alsnog een datering kregen. Hier toe behoort het centrale deel van de Koppelpoort te Amersfoort.⁹ In 1992 werden daar zes monsters geboord die slechts 39 tot 77 ringen telden met een gemiddelde breedte van 2.84 mm. Ondanks de grove structuur van het hout ging het om origineel materiaal dat dankzij zorgvuldige restauratie door de gemeente gelukkig gespaard bleef (afb. 1). Twee monsters gaven in 1995 een datering in het jaar 1452 ± 5 .¹⁰

Alkmaar, Langestraat 113

Na een brand in 1992 werd door de Alkmaarse dienst Monumentenzorg en Archeologie onder moeilijke omstandigheden een bouwhistorische verkenning doorgevoerd. Mede dankzij bewaard gebleven oude bouwtekeningen ontstond het beeld van een tweeledig diep huis waarvan het onderkelderde voorhuis boven de begane grond een moerbalk had die haaks op de voorgevel was gesitueerd (afb. 2). Deze ongebruikelijke oplegging plus de strijk balken en de muurplaat aan de achterzijde brachten de onderzoekers op het idee van een dwarshuis (met de nok evenwijdig aan de straat) dat aanvankelijk één geheel vormde met nr. 111. De scheidingsmuur bevatte een oorspronkelijke deuropening die vanaf een lager niveau in nr. 111 toegang gaf tot de onderkelderde opkamer. De centrale moerbalk in deze kamer werd in 1510 ± 6 gedateerd. De balk behoort dus bij de eerste, dwarse opzet die een functie had als herberg, geheten Het Schaeck. Samen met bodemvondsten staat de bouwgeschiedenis uitgewerkt in: P. Bitter e.a., *Wonen op niveau; archeologie, bouwhistorie en historie van twee percelen aan de Langestraat*.¹¹



Afb. 2. Reconstructie van de situatie rond 1510, Langestraat 111 en 113 Alkmaar (tek. P. Bitter e.a., *Wonen op Niveau* 1997, zie noot 11).

Appingedam, Dijkstraat 30

Op verzoek van de Stichting Woonhuismonument zijn in februari 1992 de kern en een tussenlid van Dijkstraat 30 te Appingedam bemonsterd. De kappen waren net hersteld waarbij men ook oud hout van elders gebruikte. Daarmee zijn extra risico's van verschillend dateren geïntroduceerd. Op grond van de bijzondere lokatie van het pand aan de Dijkstraat (aan het Damster Diep) en het gebruik van grote bakstenen, werd een hoge ouderdom verondersteld. Van de kern kon door H. Tisje te Neu-Isenburg destijds slechts één monster worden gedateerd in 1524.¹² Door RING zijn begin dit jaar dezelfde monsters opnieuw gemeten. Twee ervan uit het kerngebouw konden verrassend genoeg met een Scandinavische standaardkurve worden gedateerd in het voorjaar of de zomer van 1558.¹³ Aanvullend boorde RING in 1997 vijf monsters in het tussenlid, het zogenoemde nieuwe huis, waarvan twee plafondbalken een veldatum in het jaar 1483 opleverden.

Arnhem, Zwanenstraat 8/9

Bij de afronding van de restauratie van deze kleine, dwarse huizen met verdieping werden monsters uit de kappen geboord op verzoek van de restauratiearchitect Johans Kreek (Diepenveen) en het Monumenten AdviesBureau (Nijmegen). Aan de kap van Zwanenstraat 8 is te zien dat deze oorspronkelijk richting nr. 7 langer was. Eén juk met kromme, schuine benen bleef bewaard¹⁴ terwijl tegen de eindgevel zijde nr. 9 een ongenummerd juk met verticale benen geplaatst is. Hoewel het hout van de kappen er 'kansrijk' en oud uitzag, kwam uit het onderzoek van RING geen datering ouder dan de eerste helft van de 16de eeuw naar voren. Eén monster kan met vrij veel onzekerheid wellicht in 1520 geplaatst worden.¹⁵ De kapconstructie doet qua opzet ouder aan. Andere kenmerken zoals de bakstenen en de vorm van een sleutelstuk onder een strijk balk sluiten de genoemde datering echter niet uit.¹⁶ Uit het inbalken in de kopgevel van nr. 8 en de verankering van een (hergebruikt?) koppelbalkje uit 1524 over de haanhouten, kan van Zwanenstraat 9 gezegd worden dit pandje jonger moet zijn dan nummer 8. Drie monsters uit de kap dateren uit de jaren 1543-'47.¹⁷

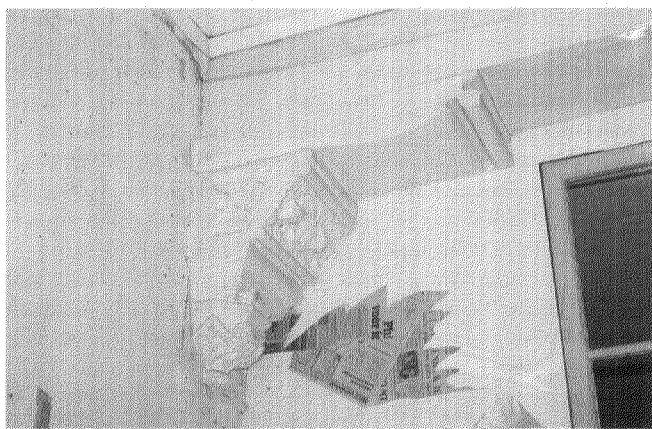
Delft, Burgwal, De Eland

Tijdens restauratiewerkzaamheden werd in 1991 door E. Bult van de gemeente Delft een archeologisch onderzoek ingesteld binnen dit kolossale pand met een grondoppervlak van 9 x 72 meter. Het blijkt om het Vondelingenhuis ofwel Heilige Geesthuis te gaan dat eind 15de eeuw voor een bedrag van 3000 Rijnse gulden gebouwd is.¹⁸ Na een aanvankelijke mislukking lukte het RING in twee tweede instantie wel om één enkele balk uit dit pand te dateren in het jaar 1461 ± 6.¹⁹ Hieruit blijkt dat het houtwerk van dit pand in 1536 gespaard is gebleven bij de grote stadsbrand.

Dordrecht, Wijnstraat 113

Onlangs verwierf de Vereniging Hendrick de Keyser dit pand dat vooral in de hogere geledingen een opvallend gave laatgotische uitmonstering herbergt. De onderpui en de begane grond vertonen kenmerken uit de 18de eeuw. De vraag van de Vereniging en de restauratie-architect A. van der Zwan was of er faseverschillen tussen het voor- en achterhuis, tussen de tweede verdieping en de zolder of tussen het huis en de tegen de achtergevel geplaatste traptoren bestaan. Aan afdrukken in het gepleisterde muurwerk is te zien dat de traptoren eertijds aanzienlijk hoger was. De genoemde bouwdeelen werden afzonderlijk bemonsterd waarbij het aantal boorsels met wankant helaas beperkt bleef. Toch kan uit de dateringen afgeleid worden dat er geen grote bouwfaseverschillen hebben bestaan. De datering van de balklaag boven de tweede verdieping, die van de zolder en van de kozijnen die toegang geven tot de traptoren schommelt rond 1493-'96.

Tot de genoemde uitmonstering horen een bijzondere natuurstenen console op de eerste verdieping (afb. 3A) en een tweede verdieping met korbeelstellen. De kap heeft een borstwering en dientengevolge zijn de spanbenen geknikt, behalve de strijkspanten tegen de voor- en achtergevel, die rechte benen hebben (afb. 3B). Op de spanten staan gesneden



Afb. 3. Dordrecht, Wijnstraat 113 uit circa 1496: A. natuurstenen console met houten sleutelstuk dat voorzien is van een peerkraalversiering (foto auteur 1997).

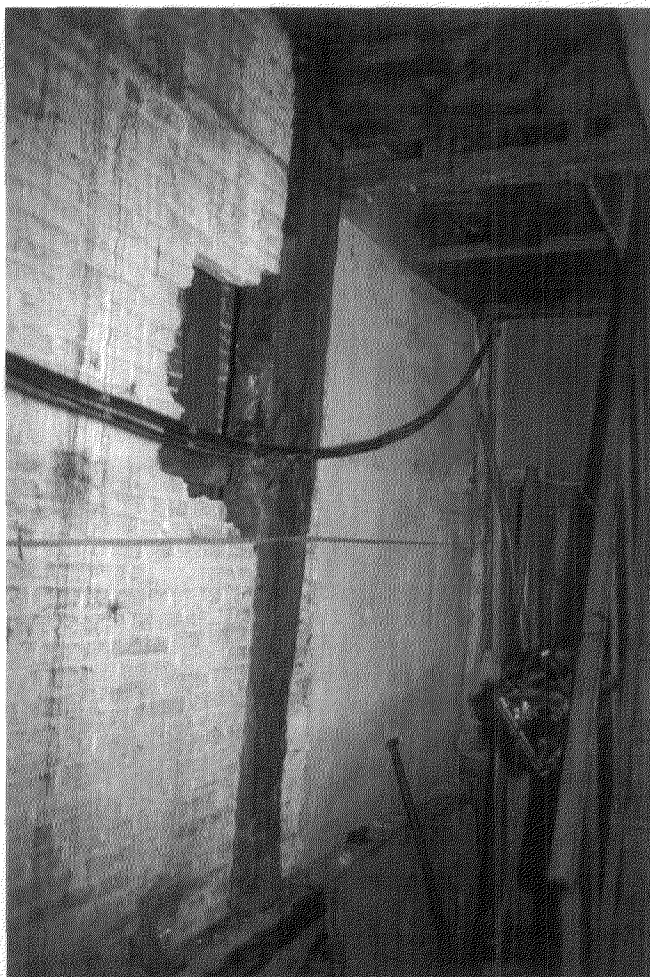


Afb. 3. Dordrecht, Wijnstraat 113: B. kap (foto auteur 1997).

telmerken van het type // en <<; alle windschoren zijn boven en onder gespijkerd. De hoge jukken dragen A-spanen op het tweede (vliering) niveau. De top(voor)gevel van donkere Belgische hardsteen is grotendeels origineel.

Edam, Spuistraat 23

Dankzij de oplettendheid van diverse onderzoekers werden tijdens de sloop van dit ogenschijnlijk 20e-eeuwse pandje begin 1997 onder leiding van H.A. Heidinga van het IPP van de Universiteit van Amsterdam documentatietekeningen gemaakt en bouwfragmenten veiliggesteld. Zoals elders in Edam, kwam een houtskelet tevoorschijn, hier bestaande uit tussenbalkgebinten met zowel gelipte als gepende korbelen, gesneden telmerken, onder andere op de regels, en brede eikenhouten planken uit de linker (zuidelijke) scheidingswand van het huis. Aan deze zijde was de voet van de zijgevel inmiddels versteend en waren er voorzetmuren geplaatst (afb. 4A). In de rechter zijgevel was de beplanking geheel door baksteen vervangen, waarschijnlijk in de 19de eeuw, toen wellicht ook de rondhouten kap is aangebracht. Het lukte niet de onderdelen van het skelet te dateren ondanks het gegeven dat er geen al te grof hout is gebruikt.²⁰ Met de wandplanken



Afb. 4. Spuistraat 23 te Edam gedateerd omstreeks 1475: A. linker zijwand van het pand met stijl, regel en wandplank achter een halfsteens vulling (foto auteur januari 1997).



Afb. 4. Spuistraat 23 te Edam gedateerd omstreeks 1475: B. twee regels en de wandplanken in gedemonteerde toestand (foto auteur februari 1997).

ging het beter (afb. 4B), hoewel wankant ontbrak. Opmerkelijk was de hoge kruiscorrelatie van één plank met een Baltische standaardkurve (Hillam & Tyers 1995) en drie andere die hoge overeenkomst hadden met de in Hamburg samengestelde standaardkurve van Nederlandse schilderijpanelen.²¹ Een en ander kan wijzen op import van (gezaagde) wandpanelen uit het Balticum. Dit soort brede planken, ook wel *wagenschot* of *borden* genoemd, is een typisch handelsproduct dat over soms grote afstand (zee) aangevoerd werd.²² De schatting van het aantal ontbrekende spinthoutringen is voor Baltisch en Pools hout anders dan voor Nederlands of Duits hout. Volgens de rekenmethode van Wazny zou de datering van de planken in 1471 $\pm$ 9-6 vallen²³; volgens onze calculatie in 1482 $\pm$ 6.²⁴

Edam, Voorhaven 26

In het kader van het Edamse huizenonderzoek door C. Boschma-Aarnoudse werden uit een balkconstructie boven een verlaagd plafond zes monsters genomen, waarvan er twee dateerbaar waren. Beide balken zijn zogenaamde tussenmoerbalken waarvan tevens de vraag was of ze wel bij de oorspronkelijke opzet van het skelet horen. De oplegging van deze balken in de zijwanden is problematisch, tenzij er van meet af aan sprake was van een dragende, bakstenen vulling. De dateringen van de twee balken versterkten elkaar niet. De ene bevat wankant en werd in het voorjaar of de zomer van 1539 gekapt. De datering van de andere zonder wankant valt na 1542, waarschijnlijk tussen 1545 en 1550.

Gouda, Dubbele Buurt 4-6

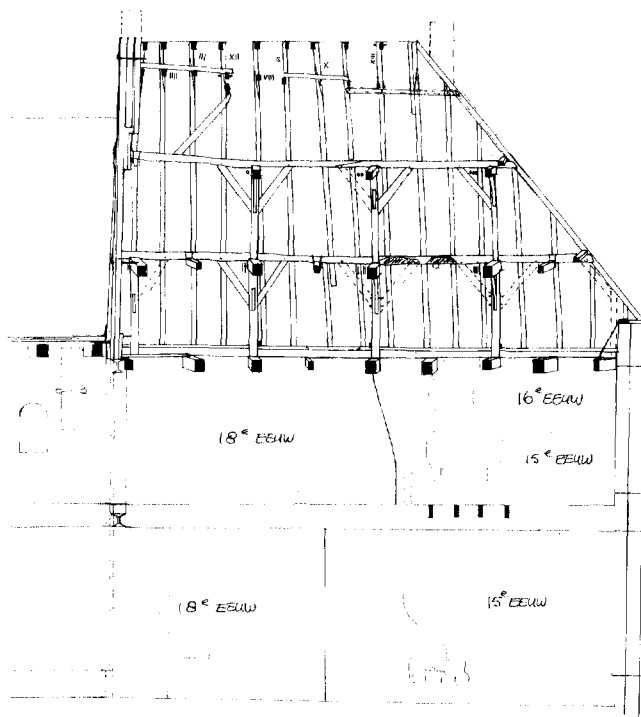
Onderin de overkragende achtergevel van dit pand bevond zich een oud eikenhouten venster waarvan een stijl met wankant een datering levert voor het kappen van het hout in de winter van 1498 op 1490. Meestal is de kans op een succesvolle datering van een los monster vrij gering, maar dit exemplaar bevatte 143 ringen en wankant.

Groningen, Oude Ebbingestraat 48

Reeds in december 1991 werden van de toen gesloopte kap op dit pand door bouwhistoricus F.J. van de Waard houtmonsters genomen die met geen enkele standaardkurve dateerbaar waren. Pas in maart 1997 lukte het RING via een kurve van Noors en Zuid-Zweeds hout alsnog vijf monsters te dateren waarvan er twee wankant bevatten. Eén was van een boom die in de winter van 1545 op 1546 gekapt is, een ander dateert uit de zomer of het najaar van 1546.²⁵

Groningen, Turftorenstraat 13

Hier dienden zich in 1991 dezelfde problemen als hierboven aan, hoewel bleek dat er wel onderlinge correlaties tussen beide groepen en de individuele monsters van Turftorenstraat 13 bestonden. De oplossing kwam in 1997 alsnog met de bo-



Afb. 5. Turfstorenstraat 13 Groningen met een langsdoorsnede van de kap uit 1571 (tek. F.J. van der Waard 1991).

vingenoemde Scandinavische standaardkurve: 1571 voor het jongste monster, terwijl drie andere met wankant het hout rond 1565 dateren.²⁶ De monsters komen uit een kap met vijf gebinten waarvan de uiterste strijkgebinten waren en alleen de middelste drie een tweede gebint dragen (afb. 5).²⁷ Naast eikenhout was er ook rechthoekig gezaagd grenen gebruikt voor de tussenhangbalken van de vloeringvloer en voor de sporen. Op de sporen en haanhouten bevinden zich gezaagde telmerken, per gespan steeds met hetzelfde nummer, maar over het geheel genomen door elkaar heen geplaatst. De gebinten zijn doorgaand genummerd, dat wil zeggen door een combinatie van gesneden en grote gehakte nummers op de onderste gebinten en op het tweede niveau gegutste gaatjes en kleine ingehakte streepjes. Dit soort gelijktijdige combinaties van houtsoorten en manieren van nummeren kan reeds vóór het midden van de 16de eeuw optreden maar dateert hier kennelijk omstreeks 1571.

Heeswijk, kasteel

Het betreft de kap tussen de twee middeleeuwse torens boven de zogenoemde tinkamer. Deze kap heeft forse afmetingen: telkens zijn drie spanten met flieringen boven elkaar geplaatst. Er zijn geen strijkspanten aangetroffen maar wel een nokgording, hetgeen wijst op een niet al te hoge ouderdom. De windschoren van alle jukken zijn boven gepend en onder gespijkerd. Er is een lage borstwering en dientengevolge ook

een lage knik in de onderste spantbenen waarop gesneden telmerken van het type // en /< staan. Sporen en flieringen zijn meest vernieuwd bij herstel in de 19de of 20e eeuw. Men kan zien dat de kap daarbij ten minste één keer volledig gedemonteerd is geweest. Volgens Tisje zijn twee monsters goed dateerbaar in 1502 met de Westduitse en Mosel-standaardkurven. Twee andere monsters met wankant, maar met minder zekere datering, wijzen op het jaar 1504. Zo dient het vellen van het hout voor deze kap in de jaren 1502-'04 geplaatst te worden. Naar verwachting komt er via bouwhistorisch en ander onderzoek binnen enkele jaren een uitgebreide publikatie over de geschiedenis van het kasteel tot stand.

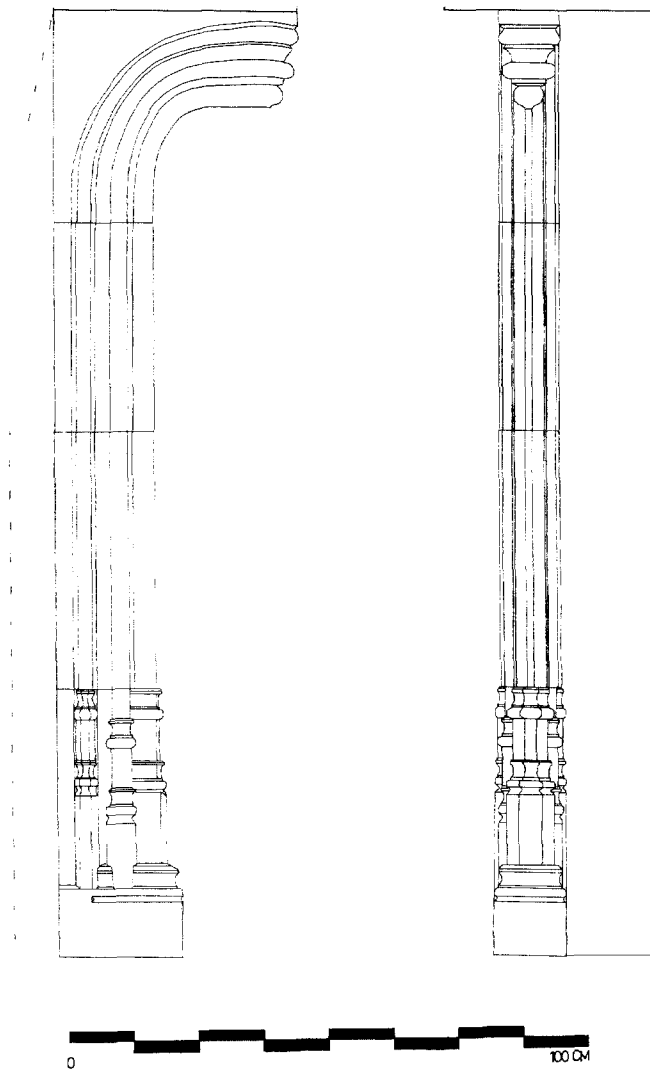
Houthem, St. Gerlach

Bij de uitbundig versierde kerk (1723) van het voormalige adellijke vrouwenstift van St. Gerlach hoort een eveneens relatief jong kloostercomplex dat na ernstige verwaarlozing door architect P.A.M. Mertens uit Hoensbroek gerestaureerd werd. Het onderzoek, voorafgaande aan en tijdens de restauratie, werd uitgevoerd onder leiding van H.C. Knook van de TU Delft en A.A.M. Warffemius van de RDMZ. Gezien de architectonische vormgeving zou het complex uit de 17de eeuw kunnen dateren. Onderdelen afkomstig uit de kloostergang ten zuiden van de doorgang in het Stiftsgebouw dateren echter uit 1707 waarbij de uit 1706 daterende kap met gehakte telmerken van het Stiftsgebouw lijkt aan te sluiten. Uit de gedemonteerde kap van het Proosdijhuis werden enkele monsters genomen die uit het jaar 1712 stammen.

Jelsum, Dekemastate

Op zolderniveau blijken de houtconstructies een interessant allegaartje van hergebruikte balken te zijn. De zolderdragen de balklaag in het westelijke deel bestaat uit platgelegde balken, twee met gele en twee met groene verf. Aan de gele balken zitten consoles met een laat-gotische, enkelvoudige peerkraal-profiel daterend uit (kort) **na** 1530 $\pm$ 6.²⁸ Wegens het ontbreken van spinthout dateren de groene balken van **na** 1633 $\pm$ 8. Functieloze pengaten, dubbele (verschillende) telmerken op één balk en andere kenmerken tonen dat de kap van het oostelijke deel uit hergebruikt materiaal is opgetrokken. Uit dit bouwdeel komen eveneens twee dateringen naar voren: een globale in 1626 $\pm$ 6 die kan passen bij de groene balken van **na** 1633 $\pm$ 8²⁹ en een nauwkeurige in het voorjaar van 1538, in de buurt van de eerder genoemde **na** 1530 $\pm$ 6.

Twee monsters, van de groen geschilderde vloerbalken, correleren onderling zo goed³⁰ dat ze uit één boom afkomstig moeten zijn. De andere tonen weinig samenhang hetgeen ook uit de bouwhistorische kenmerken naar voren komt. Tijdens de inventarisatie en ontmanteling van het huis kwamen in 1997 diverse fragmenten van verschillende, rijk gedecoreerde (interieur?) onderdelen tevoorschijn in de kelders en in de funderingen van de jongere bouwdelen. Het zijn onderdelen van een zandstenen, laat-gotische schouw (afb. 6), van een gebogen tympanon en van enkele één meter hoge kariatiden



Afb. 6. Dekemastate Jelsum, reconstructie van een zandstenen schouwwang op basis van twee basementblokken en een kraagstuk, wellicht daterend uit 1538 (tek. E. Röell 1997).

van stucwerk met bakstenen kernen. Beide laatste onderdelen hebben detailleringen die kenmerkend zijn voor de renaissance. Gesteld dat al deze zaken inderdaad hoorden bij voorgangers van de huidige Dekemastate, dan tekenen zich globaal twee bouwperiodes af: 1538 waartoe we voorlopig de gele vloerbalken, delen van de oostelijke kap en de schouw rekenen en 1620-'35 voor de groene balken, onderdelen van de oostelijke kap en wellicht ook de kariatiden en het tympaan. Binnenkort volgt de afronding van het onderzoek door Kamphuis, Bureau voor Bouwhistorisch Onderzoek te Delft.

Kampen, Cellebroedersweg 14, Cellebroedersklooster

Evenwijdig aan, maar een stukje achter de bebouwing langs de rooilijn van de Cellebroedersweg bevindt zich een lange

vleugel van het gelijknamige middeleeuwse klooster. Ze vestigden zich in 1475-'77 te Kampen op een strook grond die kort daarvoor bij de stad was getrokken en waarvan de stadspoorten toen één decennium functioneerden.³¹ Van de bouwgeschiedenis getuigt ook een zandstenen gedenksteen in de zuidwestelijke kopgevel van de kloostervleugel die bovendien vermeldt dat in 1541 'dit cloester volbracht' was. Hiermee bleef de datering van de noordelijke vleugel zelf enigszins ongewis. Zowel met de Westfaalse standaardkurve als die van Nedersaksen konden vijf van de zes geboorde monsters in 1511 gedateerd worden. Na de reformatie werd het klooster weeshuis en kreeg het complex aan de Cellebroedersweg het huidige 19de-, vroeg-20e-eeuwse uiterlijk. Na jaren van leegstand, bijna brand en ingrijpend herstel door de Stichting Stadsherstel kreeg 'De Reeve' in 1997 een woonfunctie. Ter gelegenheid daarvan verscheen er een publikatie waarin de bouwgeschiedenis uitgebreid ter sprake komt.³²

Oud-Valkenburg, kasteel Genhoes

Het hoofdgebouw heeft een brede, gedrongen, middeleeuwse toren maar onderdelen van de bijbehorende 17de-eeuwse kap (met gordingen en gesneden telmerken) konden helaas niet gedateerd worden. De noordvleugel heeft te maken met bouwactiviteiten die globaal 'in het midden van de 18de eeuw' geplaatst worden. Drie van de vier monsters die in 1992 uit de eiken kap (met gehakte telmerken) geboord werden, wijzen op een datering voor het kappen van het hout in respectievelijk de zomer van 1748, de winter van 1748 op 1749 en de zomer van 1749.³³ De eerdere aanname over de datering wordt bevestigd: rond 1750 bouwde men aan de noordvleugel.

Utrecht, Achter Clarenburg 2

Het is jammer dat het eikenhout van de kap op de oostzijde van het pand niet gedateerd kon worden. Deze hoort namelijk bij een verhoging uit ca. 1500-XVIIA. Op de bijbehorende spanten staan gesneden telmerken van het type // en /> en op de naar verwachting contemporaine rondhouten daksporen bevinden zich gezaagde telmerken. Het hout voor de balken in het plafond van de oostelijke kamer op de begane grond is gekapt in de winter van 1378 op 1379. Uit een nis op de verdieping in de oostgevel kwamen enkele restanten van eikenhouten planken met brandsporen tevoorschijn waarvan de datering valt na 1318 ± 6. De nis gaat door de vloer heen waarvan de datering in 1379 valt. Nis en balklaag horen dus niet tot dezelfde bouwperiode.³⁴ Dit voormalige claustrale huis van Sint Marie werd na leegstand in 1971 gekraakt in de strijd tegen het oprukken van het winkelcentrum Hoog Catharijne richting binnenstad. Een en ander was een belangrijke stimulans voor het ontstaan van het bouwhistorisch onderzoek in Utrecht, met name naar de geschiedenis van de immuniteit van Sint Marie.³⁵ Enkele leden van de Werkgroep Herstel Leefbaarheid Oude Stadswijken Utrecht wonen sindsdien nog steeds in het pand.

Utrecht, Oudegracht 30

Uit het voorhuis van dit diepe pand aan de gracht leverden de van gesneden telmerken met richtingteken voorziene moerbalken boven de eerste verdieping drie houtmonsters. Deze ondersteunen een datering voor het kappen van het hout ten behoeve van dit deel van het huis in de winter van 1313 op 1314. De Utrechtse bouwhistoricus Bart Klück constateerde dat de muurstijlen die bij de balklaag boven de begane grond horen in de zijmuren (metselwerk in Vlaams verband) zijn ingebroken, evenals die op de verdieping. Echter het bovenste deel van de balklaag op de verdieping is gevat in jonger metselwerk dat bij de oplegging van de balken lijkt aan te sluiten. Met andere woorden: de gedateerde balklaag hoort bij een verhoging van het pand in het eerste kwart van de 14de eeuw. Tot deze fase behoort ook de dennenhouten sporenkap met dubbele haanhouten die niet afzonderlijk is gedateerd. Tijdens de restauratie van dit rijksmonument zijn de eiken kinderbalken met 17de-eeuwse schilderingen boven de begane grond helaas verdwenen.

Venlo, Grote Kerkstraat 19-21

In een stad die ernstig door oorlogsgeweld is getroffen, bevindt zich bij nadere beschouwing nog een groot aantal laat-middeleeuwse huizen, soms achter jongere voorgevels verscholen, bijvoorbeeld aan de Parade en aan de Gasthuisstraat. Grote Kerkstraat 19-21 is een breed, diep huis met centrale scheidingswand. Dit huistype kan voor Venlo karakteristiek worden genoemd; soms is de scheiding af te lezen uit de plaats van de kelder(s). Grote Kerkstraat 19-21 heeft niet alleen een scheidingsmuur in het midden maar ook een dwarsmuur op ongeveer $\frac{2}{3}$ van de diepte. Het achterhuis met zogenoemde Nijmeegse spanten wordt iets jonger gedateerd. Het pand werd in 1987 aangekocht door de Vereniging Hendrick de Keyser. De voorgevel is in schoonmetselwerk opgetrokken in (Gelderse) renaissancecetrant en draagt naast een wapenstein ook de jaartalankers 1588. Van twee monsters in het voorhuis, een moerbalk boven de eerste of de tweede verdieping en een dakspoor, kon het kappen van het hout in 1587 vastgesteld worden, dus overeenkomstig de datering van de voorgevel (afb. 7). De datering van het achterhuis, waar meest grof hout is toegepast, lukte niet.

Woudenberg, Geerestein

“Wanneer de nietsvermoedende bezoeker het wit gepleisterde kasteel Geerestein aanschouwt, denkt hij zonder twijfel te maken te hebben met een gebouw uit de 19de eeuw: deftig burgerlijk en misschien wat saai... Mocht de bezoeker nog in twijfel verkeren omtrent de datering van het huis, dan zou het opschrift ‘HERBOUWD 1834’ de laatste aarzeling zeker hebben weggenomen”. Zo luiden enkele zinnen in een fraai geïllustreerd boekje dat verscheen in opdracht van de eigenaar Inbo Architecten.³⁶

De kap op het onderkelderde, vijf traveeën tellende achter-



Afb. 7. Grote Kerkstraat 19-21 te Venlo uit 1588. Origineel houtwerk in de kap wordt geïnspecteerd door Bart Klück (foto auteur 1993).

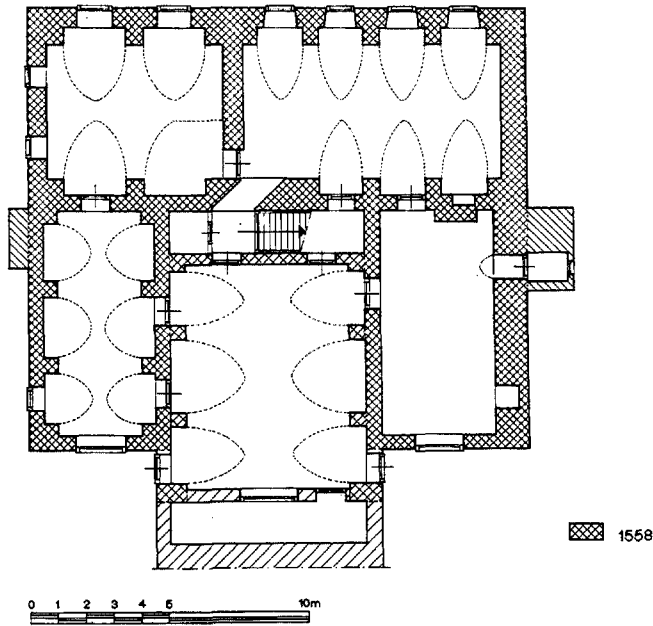
huis leverde twee monsters op waarvan het hout in de loop van 1557 werd geveld. Met andere woorden: in 1558 zal de bouw in volle gang geweest zijn. Zo ook met betrekking tot de twee voorvleugels die de onderzoekers in dezelfde periode plaatsen en een U-vorm aan het kasteel geven (afb. 8).

Zandvoort, Groot Bentveld

Uit onderzoek van het IBID ('s-Hertogenbosch) blijkt dat de buitenplaats Groot Bentveld een conglomeraat van vele bouwperiodes is. De oudste twee onderdelen lijken boerderij-achtige bouwsels uit de 17de-eeuw of nog iets vroeger te zijn geweest. De tweede, nog aanwezige kern is een onderkelderde ‘opkamer’ waarvan de plafondbalklaag bewaard is gebleven. Die balklaag is thans enkelvoudig, maar na het wegschrappen van verf bleken de balken om en om van grenen en eiken te zijn. De eiken exemplaren zijn ouder en horen bij een fase dat er kinderbalken op gelegen moeten hebben. Vier eiken balken ondersteunen een datering in het jaar 1625 ± 6 waarbij slechts één balk de grens van spinthout bevat.

Noten

- 1 D.J. de Vries, ‘Monumenten dendrochronologisch gedateerd (6). Toren en kerken’, *Bulletin KNOB* 95(1996), pp. 128-135.
- 2 In C.L. van Groningen, *De Krimpernerwaard*, Zwolle 1995 (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst).
- 3 D.J. de Vries, *Bouwen in de late middeleeuwen. Stedelijke architectuur in het voormalige Over- en Nedersticht*, Utrecht 1994.
- 4 C.W.H. Hendriks, ‘Verslag van de studiedag in de Grote of O.L. Vrouwekerk te Breda’, *Bulletin KNOB* 96(1997), p. 186.
- 5 Duidelijk is dit ook het geval bij het in 1417 gedekte koor en transept van de O.L.V. Kerk in Zwolle waar de transeptarmen doorgaand genummerd werden en alleen in het transept aan de oostzijde steeds een ‘visje’ aan het nummer werd toegevoegd. D.J. de Vries, ‘De middeleeuwse bouwgeschiedenis van de Onze Lieve Vrouwekerk te Zwolle’, *Jaarboek Monumentenzorg* 1996, p. 196.
- 6 H. Janse, *Houten kappen in Nederland 1000-1940*, Delft/Zeist 1989, pp. 29-62.



Afb. 8. Plattegrond op kelderniveau van Huis Geerestein te Woudenberg. De gekruiste arcering geeft de bouwdelen uit 1558 aan (tek. R. Bosch van Drakestein in Geerestein en zijn bewoners, zie noot 36).

- 7 De Scandinavische kalenders zijn vervaardigd in het kader van de EG-projecten *Temperature Change over Northern Eurasia during the Last 2000 Years* (Contractnr. CV5V-CT94-0500; 1994-1996) en *Analysis of Dendrochronological Variability and Associated Natural Climates in Eurasia - in the last 10,000 Years* (Contractnr. ENV4-CT95-0127; 1996-1998).
In het kader van deze projecten hebben de onderzoekslaboratoria in Noord Europa (Engeland, Ierland, Scandinavië, Polen, Noord-Duitsland inclusief Hamburg, en Nederland) hun jaarringseries bij elkaar gevoegd tot een soort Noord-Europese dendrochronologische database. Met dit materiaal zijn nieuwe kalenders gemaakt, waaronder de Scandinavische en Deense kalenders die RING nu gebruikt.
- 8 D.J. de Vries, 'Monumenten dendrochronologisch gedateerd (5)', *Bulletin KNOB* 92(1993), p. 67.
- 9 Esther Jansma, *RememberINGS. The Development and Application of Local and Regional Tree-Ring Chronologies of Oak for the Purposes of Archaeological and Historical Research in the Netherlands*, Amersfoort 1995 (ROB, NAR 19), p. 118.
- 10 Te weten de horizontale balk op de zuidelijke staander met 1 spint-ring en het korbeel van de noordelijke staander met 3 spintringen.
- 11 Rapporten v.d. Alkmaarse Monumentenzorg en Archeologie (RAMA), nr. 5. De twee delen bevatten samen 378 pagina's en 600 afb. en zijn voor f 15,- verkrijgbaar bij de dienst SOB, Keetgracht 1 Alkmaar of te bestellen bij boekhandel Zwaan & Ter Burg, 072-5111427.
- 12 Het strijkspoor aan de zijde van nr. 28.
- 13 De zolderstrijkbalk aan de zijde van nr. 28 na 1541 en de 4de zolderbalk v.a. nr. 28 in 1558. De zolderbalklaag is, zoals doorgaans ook in de stad Groningen het geval is, enkelvoudig van samenstelling.
- 14 Het aanwezige spant draagt de gesneden nummers // en /, de 'wijd uitstaande' windschoren zijn boven gepend en onder gespijkerd, er zijn vierkante sporen, de korbelen zijn duidelijk hol en de kopgevel aan de zijde van nr. 9 heeft bakstenen van 26-28 x 13-14 x 6 cm, 10 lagen zijn 77,5 cm hoog. Ter plaatse van de oplegging van de flinteringen had de topgevel schouderstukjes.
- 15 Het gaat om spantbeen // dat met een $t=5.3$ en $g=69.6\%$ met de NL-Hist. I curve van Jansma vergeleken kon worden.
- 16 Zie ook: C.J.B.P. Frank, F.A.C. Haans e.a., *Een parel in de binnenstad. Drie huizen aan de Zwanenstraat (nrs. 8 t/m 10) bouwhistorisch en archeologisch bekeken en beschouwd*, Stichting stadsherstel Arnhem 1997, pp. 17-36.
- 17 Resp. een spantbeen en dekbalk, beide zichtbaar op zolder alsmede een spoor op de vloering.
- 18 Epko J. Bult, 'Archeologische kroniek van Delft juni 1991-augustus 1992', *Delfia Batavorum. Jaarboek 1992*, Delft 1993, pp. 146-150.
- 19 Jansma 1995, p. 121.
- 20 Gebintbalk III (92 ringen), regel / (73 ringen), muurplaat zuid (50 ringen) met een gem. ringbreedte van resp. 1.23, 1.31 en 2.24 mm.
- 21 D. Eckstein, J.A. Brongers en J. Bauch, 'Tree-ring research in The Netherlands', *Tree-Ring Bulletin* 35(1975), pp. 1-13.
- 22 De Vries 1994, 44-45. Chr.J. Kolman, 'De houtmarkt van Kampen in de 16e eeuw', K. Helfrich, e.a. [eds.], *Handzaam hout uit Groninger grond*, Groningen 1996, pp. 116-118.
- 23 T. Wazny, *Aufbau und Anwendung der Dendrochronologie für Eichenholz in Polen*, Hamburg 1990 [diss.].
- 24 D.J. de Vries 1994, pp. 383-384.
- 25 Het gaat resp. om balk 3 en dekbalk 2.
- 26 Stijl II 1571; stijl III 1464; spantbeen boven eerste zolderbalk 1566; dekbalk 2 1565.
- 27 F.J. van der Waard, 'Bouwhistorisch onderzoek van de panden Turftorenstraat 13 en 15', in: J. Abrahamse en W.S. van der Boer [eds.], *Volkomen en vredig en vergenoegd. Studentenhuysvesting in de Turftorenstraat*, Groningen 1991, pp. 11-26 (uitgave Stichting Studentenhuysvesting Een- en Tweepersoonshuushoudens).
- 28 Eén van de twee monsters uit de balken met gele verf is vanaf de verweerde spintgrens geboord.
- 29 Toepassing van eikenhout voor constructieve onderdelen en moer- en kinderbalklagen gaan in Friesland niet langer door dan ca. 1630.
- 30 Volgens Student's t 'match' met een t-waarde van 12.84.
- 31 De Vries 1994, p. 196.
- 32 Voor de middeleeuwen: Th.M. van Mierlo m.m.v. J.A. van der Hoeve en M. Smit, 'Het Cellebroedersklooster', in: J.A. van der Hoeve e.a., *Van Klooster-stichting tot Stichting Stadsherstel. Historie en bouwhistorie van het complex 'De Reeve'*, Kampen 1997, pp. 15-29.
- 33 Respectievelijk het westelijk spantbeen XI, het spantbeen bij de trap-toren en het oostelijke spantbeen.
- 34 M.J. Dolfin, E.M. Kylstra en J. Penders, *Utrecht. De Huizen binnen de singels. Beschrijving*, 's-Gravenhage 1989, pp. 346-352 (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst).
- 35 A.F.E. Kipp, *De immunitet van St. Marie. De evolutie van een stadsbeeld*, Utrecht 1974 (doctoraalscriptie R.U. Utrecht).
- 36 B. Olde Meierink m.m.v. H. Tromp en A. Bakker, *Geerestein en zijn bewoners. De geschiedenis van Huize Geerestein in Woudenberg*, Woudenberg/Barneveld 1995, p. 24.

PUBLICATIES

Tessel Pollmann, **Volkswoningbouw 1900-1945, een analyse van overlevingskansen**. RDMZ/Sdu Uitgevers, ISBN 90 12 08317 6, f 39,90, 110 pagina's.

Sinds 1994 geeft de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) de CRM-reeks uit, een serie informatieve boeken over behoud en restauratie van roerende en onroerende monumenten. Als achtste deel in de reeks verscheen in juni van dit jaar 'Volkswoningbouw 1900-1945, een analyse van overlevingskansen', geschreven door Tessel Pollmann.

De risico's en bestaansonzekerheden blijken voor de beschreven selectie van sociale woonwijken, variërend van het Rotterdamse Vreewijk tot de Groningse Korrewegwijk, groot te zijn. In de eerste plaats komt dat door het herstructureringsbeleid: renovatie, samenvoeging, sloop en vervanging van woningen. Doel van het beleid is het voorkomen van concentraties van 'kansarme' bewoners en de daaruit voortvloeiende problemen: een voortdurend dalend voorzieningenniveau, een verloederend leefmilieu, onveiligheid op straat, raciale tegenstellingen, enz. Een instroom van hogere inkomens moet het tij in de bedreigde wijken keren. Het herstructureringsbeleid blijkt echter niet altijd even degelijk in de realiteit te zijn gefundeerd. In Helmond is er bijvoorbeeld angst voor een opeenhoping van probleemgevallen of het ontstaan van achterstandsbuurtten (Binnenstad-Oost) en in Leeuwarden wordt een 'monocultuur van studenten en werkende jongeren' (Saskiabuurt, Hollanderwijk) gevreesd. Het mogelijke gevolg is het slopen van woningen die waarschijnlijk nog jaren mee kunnen en het overhoop halen van wijken waar de problemen nu bepaald niet de pan uitrijzen. Overigens is de verwachte levensduur van de woningen soms onduidelijk. In het Rotterdamse Vreewijk acht de woningbouwcorporatie die het tuindorp bezit huizen slooprijp die tien, vijftien jaar geleden voor fikse bedragen zijn gerenoveerd. Hoe dan ook, in het proces van herstructurering gaan de oude wijken letterlijk en figuurlijk behoorlijk op de schop. Door het duurder worden van zowel gerenoveerde woningen als van vervangende nieuwbouw veranderen de bevolkingssamenstelling en de sociale structuur. Tegelijk worden als gevolg van renovatie niet alleen individuele gevelbeelden, maar ook complete straat- en wijkbeelden gewijzigd.

In een aantal steden zijn de corporaties overgegaan tot verkoop van delen van hun woningbezit. Achteruitgang van het straatbeeld is het gevolg. De nieuwe huiseigenaren (de vroegere huurders) willen een woning naar eigen smaak en inzicht en slaan aan het verbouwen. De zorgvuldig ontworpen ritmering van gevelwanden door middel van vensters met hun roedenverdeling of van voordeuren met steeds dezelfde ruitjes en deurknoppen wordt vervangen door de vormentaal van de bouwmarkt. De oorspronkelijke uniforme kleuren die voor rust in het straatbeeld zorgden maken plaats voor per huis verschillende, zoals bijvoorbeeld in de Utrechtse tuinkwijk Elinkwijk gebeurt. Ook meer lokale factoren kunnen woningbouwcomplexen uit de periode 1900-1945 bedreigen. Een voorbeeld is het geharnas met Hofje onder den Toren in Middelburg, een in Delftse-Schoolstijl gebouwd complexje bejaardenwoningen uit 1940 aan de voet van de abdijtoren. Begin jaren negentig vond het gemeentebestuur dat het hofje plaats moest maken voor winkels. Met meer winkels – zeg maar meer van hetzelfde – zou de stad de concurrentie met Vlissingen en Goes beter aankunnen, zo had men op de toppen van gemeentelijke verbeeldingskracht bedacht. Lokale protesten en aanwijzing als beschermd monument in 1996 staken wat betreft sloop een spaak in het wiel. Nu gaat de gemeente voor herbestemming van het hofje tot winkels.

Wat de redenen voor sloop of renovatie van wijken en buurten van vóór 1945 ook zijn, er kunnen daarbij historisch-stedenbouwkundige en architectuurhistorische waarden verloren gaan. Vanuit de optiek van monumentenzorg gaat het dus om een belangrijk issue. Opvallend is echter dat in de afwegingen voor sloop of ingrijpende verbouwing eventuele monumentale waarden slechts een marginale rol spelen, vooral waar het gaat om complexen die niet op de nominatie staan in een of andere vorm een monumentale status te verwerven. Waar wel aanwijzing tot beschermd monument of beschermd gezicht speelt, wordt die als een last ervaren en zeker niet als een kans op een hogere architectonische en/of stedenbouwkundige kwaliteit. Zelfs niet bij de successtory uit het boek, een flatblok in

Utrecht uit begin jaren twintig naar ontwerp van de gebroeders Stuijvinga. In de jaren zeventig en tachtig werd er flink aan de woningen vertimmerd. Aan de buitenkant springt de vervanging van de oorspronkelijke vensterpartijen door aan het gebouw volstrekt wezensvreemde aluminium kozijnen, met ramen zonder roede-verdeling, het meest in het oog. Inmiddels is besloten dat in de toekomst het blok bij alle geplande werkzaamheden stukje bij beetje het oude karakter zal terugkrijgen, zonder dat echter klakkeloos te reconstrueren. Toch is de corporatie die het blok bezit niet blij met de aanwijzing tot rijksmonument: het levert weinig subsidie op en men is bang voor nieuwe voorwaarden en een hoop rompslomp.

Sommige woningbouwcorporaties willen sowieso niets met esthetische aspecten, waaronder het monumentenbelang, te maken hebben. Voor alles wat niet strikt onder 'volkshuisvestelijke zaken' valt, moeten de gemeente of anderen maar zorgen. Maar er zijn ook corporaties waar men anders tegen de zaken aankijkt, zoals bij de Amsterdamse woningstichting De Key: aandacht voor stedenbouwkundige en architectonische kwaliteit verhoogt de kans op een blijvende waarde van het woningbezit.

Al met al geeft het boek een uitstekend overzicht van de problematiek rond de sociale woningbouwcomplexen 1900-1945. Van elke beschreven wijk komt in het kort de ontstaansgeschiedenis aan bod en wordt de huidige sociale context beschreven. Betrokkenen, zowel van de kant van de gemeenten als van de woningbouwcorporaties, maar ook bewoners geven hun visie. Daardoor is het boek erg levendig geworden en niet blijven steken in een beschrijving van buitenaf. Is de analyse dus duidelijk, de oplossing van de grootste problemen komt niet aan de orde. Alleen voor het achteruitgaan van het straatbeeld bij verkoop van woningen door de corporaties wordt een oplossing aangedragen, gebaseerd op de situatie in Haarlem. Daar is het gelukt, mede door actie van de gemeentelijke dienst Monumentenzorg, afspraken met de nieuwe huiseigenaren te maken over de uitvoering van het onderhoud van de meest beeldbepalende aspecten van de woningen. Wellicht viel het formuleren van mogelijke oplossingen buiten de opdracht van de schrijfster, maar het ontbreken is wel bijzonder jammer (temeer omdat het in 1992 verschenen rapport 'Bij de tijd. Instandhouding van cultuurhistorisch waardevolle wijken uit de periode 1920-1940' van Aussems & partners i.o.v. RDMZ en RPD wat dat betreft ook van weinig nut is). Hoe kunnen de monumentale waarden van de sociale woningbouwcomplexen 1900-1945 een duidelijke rol gaan spelen in het denken en besluiten over de toekomst van die wijken? Wat kan de rol van de RDMZ daarin zijn en wat de rol van de provinciale en gemeentelijke monumentenzorg? Hoe is om te gaan met hoge(re) kosten bij renovatie van waardevolle complexen? Hoe kan het nog altijd negatieve imago van monumentenzorg als veroorzakers van eindeloze vertraging en 'extra rompslomp' verbeterd worden? Kortom, wat zijn er voor strategieën te bedenken om de architectonische en ruimtelijke kwaliteiten van die sociale woningbouw een rol te kunnen laten spelen in een veranderende maatschappij en een veranderende stedelijke omgeving (uiteraard spelen die vragen ook als vanuit monumentenzorg de periode van de Wederopbouw op de agenda komt). Dat is wellicht een ambitieuze opgave, maar aangezien de RDMZ zich een rol als 'centraal kennisinstituut' aanmeet, bepaald niet te ambitieus.

Marinus Kooiman

MONUMENTENZORG

Vijftig jaar Rijksdienst voor de Monumentenzorg

Als er eenigh oud werk word losgebroocken, om 't zelve te vernieuwen, zal hij daar bij present moeten zijn, dat er niet meer worde losgebroocken als nodig is en dat het geene kan blijven staan behoortlyk worde bewaart

Zo werd de Zwolse stadsmetselaar in het jaar 1692 geïnstrueerd. Daniëlle Hameete, studente geschiedenis in Leiden, vond deze passage die werd opgesteld toen Hendrik Jasper Nuis dit ambt bekleedde. Wellicht is hij familie van de huidige staatssecretaris voor de cultuur. Onder architecten is Hendrik Jasper nog een onbekende, zoals vele andere stadbouwmeesters. Zij stonden destijds echter in hoog aanzien, voerden prestigieuze opdrachten voor de steden uit en ontwierpen daarnaast kerken, gebouwen van liefdadigheid en huizen van de burgerij. De Keyser, Van 's-Gravensande en Dudok werden beroemd, ook buiten de steden waar ze werkten. Zelfs Zwolle telde vooraanstaande architecten, zoals Jan Gerko Wiebenga, Jan Willem Bosboom (vader en leermeester van de gelijknamige Haagse architect) en Lubbert Hagen. Was de uit Nijmegen afkomstige meester Abraham de Cock een dilettant in vergelijking met Palladio of Vingboons? Hij voorzag minimaal vijf Zwolse huizen van pilastergevels met beeldhouwwerk en gaf de A-kerk in Groningen een toren.

In de waardering voor architecten zit iets subjectiefs dat met smaak en mode (collectief en tijdgebonden) te maken heeft. In de bescherming van monumenten klinkt dat door, niet alleen bij gebouwen uit jongere tijd, waar afwisselend het verguizen of prijzen van Rose, Cuypers en Duiker echter boekdelen spreekt. Het blijft vervelend dat de existentie van monumenten soms afhangt van de veranderlijke smaak en het toeschrijven aan erkende grootheden. Monumenten werden geselecteerd wegens hun *schoonheid* en betekenis voor de *geschiedenis*. Deze argumenten bestaan los van het gebouw, op papier of in de hoofden van enkele mensen. Gelukkig zijn er ook ontwerpen, zelfs ontwerpsschetsen en -schema's bewaard gebleven, nadrukkelijk meer uit de recente eeuwen. Via documentatie en rede-natie is men soms in staat ontwerpprincipes, *concepten* van oude gebouwen te achterhalen en op papier te zetten.

De wettelijke bescherming geldt echter alleen de aangeklede stapeling van bakstenen en balken en niet het daaraan ten grondslag liggende idee of ontwerp. Heeft die unieke stapeling minder betekenis indien klinkende architectennamen, concepten of historische toelichtingen ontbreken? Objectief gezien moet het niet uitmaken, maar voor de monumentenzorg zijn die gegevens troefkaarten in de onderhandeling over afbraak of restauratie. In pleidooien, voor of tegen behoud, spelen die argumenten soms een cruciale rol. Een compromis of *gelijk spel* is niet aan de orde in de strijd om het Olympisch stadion, het Van Dishoeckhuis of de perronkap van Zwolle. Afgezien van sloop kan zich bij restauratie een te grote ijver hebben voorgedaan, met als resultaat *omstreden herstel*. Doodgeknuffelde objecten zoals het Rembrandthuis en de Ridderzaal hebben als bouwhistorische bron weinig betekenis meer. De onlangs gepropageerde *ethiek van de onthouding*, of wel de beoefening van het niets-doen bij restauraties, kan de ongewenste *restauratie-koorts* misschien wat temperen.

Er gaat veel verloren door onbegrip. Het gaat om het herkennen en benoemen, om het lezen en begrijpen van gebouwen in technische en historische zin. Registeromschrijvingen, kunsthistorische bespiegelingen, oude foto's tekeningen door architecten of bouwhistorici

vertegenwoordigen slechts ten dele de waarde van het gebouwde object. Onderzoek voorafgaande en tijdens een verbouwing is onontbeerlijk, evenals deskundige begeleiding. Niet van achter een bureau maar, Nuis citerend, op de bouwplaats zal hij *daar bij present moeten zijn* zodat er niet meer wordt losgebroken dan nodig is. Wat van het oude blijft staan, moet *behoortlyk worde bewaart*.

Destijds selecteerde men de stedelijke meesters op vakkennis en reputatie. Het waren uitverkorenen, of ze nu De Keyser, Van Dilm(en), Janssen of Nuis heetten. Wat hun handen en geest voortbrachten, zijn unieke stapelingen van bakstenen en balken. Met aankledingen uit alle tijden staan ze daar als dragers van hun eigen geschiedenis.

Inmiddels lijkt de monumentenzorg zich te verplaatsen naar kantoren, commissies, steunpunten en raden. Zijn deze papieren tijgers opgewassen tegen commercie en onbenul als frontsoldaten zoals Harry Boerema, Arie Boezwaard, Cor van den Braber en Ries van Hemert straks van hun welverdiende rust genieten? Als de waakzaamheid en de begeleiding bij de uitvoering verslappen, is dat aan de gebouwen af te lezen. Veel voorkomende symptomen zijn: volledig vernieuwd voegwerk van (gestraalde) gevels, bosjes injectienippels in houtconstructies, daken met machinale- of betonpannen, de afwezigheid van oud vensterglas (ramen en kozijnen inbegrepen) of het ontbreken van eenvoudige, oude interieurafwerkingen na restauratie. Het heeft te maken met ongewenste, meestal overbodige en altijd geldverslindende activiteiten, quasi verbeteringen, die monumenten een valse schijn bezorgen. Met uitzondering van het schilderwerk hoeft een monument niet te schitteren. Het is een veelgebruikte, dofte slijpsteen die zijn omgeving en de geschiedschrijving geeft wat hij zelf niet heeft, namelijk glans (*dat nec habet*).

Dirk J. de Vries

*De Rijksdienst voor de Monumentenzorg bestaat 50 jaar. Ter gelegenheid daarvan verschijnt een jubileumboek **In dienst van het erfgoed, Monumentenzorg 1947-1997** en zijn er twee symposia. Op 12 september vond de studiedag met de KNOB in Nijmegen plaats waar men over de herbouwplannen voor het Valkhof sprak en de tentoonstelling **Vervallen Verleden** werd geopend. Op 10 december was er in het Nederlands Architectuur instituut te Rotterdam een ronde-tafel-gesprek onder de titel **Architectuur en monumentenzorg, een nieuwe alliantie** met Wytze Patijn, Hubert-Jan Henket, Wiek Röling, Rein Geurtsen, Ole Bouman, Max van Rooij en Fons Asselbergs die het jubileumboek aan staatssecretaris Aad Nuis overhandigde.*

SUMMARIES

'European comes here for ideas'

K. van Ommen

Following the example of architect H.P. Berlage, the Amsterdam architect Jan de Bie Leuveling Tjeenk (1885-1940) visited the United States of America in 1912, as part of a world tour. Provided with letters of recommendation from amongst others Berlage, the architect J.A. van Straaten and the Ministry of Foreign Affairs, Tjeenk was given the opportunity to get in touch with his colleagues on the other side of the world. He found the required written information on the architectural climate in America in articles in e.g. *Bouwkundig Weekblad Architectura* (Architectural Weekly).

On June 3, 1912 Tjeenk arrived in the New York harbour by the vessel 'De Nieuw Amsterdam'. At a breathtaking speed Tjeenk visited a lot of modern buildings in this city and got in touch with several architects. During his journey from the East to the West coast he saw and studied various well-known buildings, such as The Guaranty Building of Louis Sullivan and the administrative building of The Larkin Factories of Frank Lloyd Wright, as well as less-known ones. The personal encounter with Sullivan in Chicago made a great impression on the young architect and he regarded this as one of the high points of his journey. Through a coincidence a visit to Wright only just failed to take place, but Tjeenk did meet Wright's most talented pupils, such as Richard E. Schmidt, Walter Burley Griffin, Marion Mahoney and Dwight Heald Perkins. It was particularly in the work of this group of architects, now known under the coordinating name of 'The Prairie School' or 'The Chicago School of Architecture' that Tjeenk recognized the modern spirit of the new American architecture. The influence these architects had on Tjeenk is to be traced in the design of the architect's own house of 1925.

During his journey through the United States Tjeenk kept a diary, which as yet has never been published. The diary contains a lot of valuable information on the American world of building and on the various prominent architects in the first quarter of this century. Although the journey was made at a relatively early stage in the Dutch-American interaction and in spite of the similarity in style between some of Tjeenk's buildings and the creations of the Prairie School, this architect and his work have never been discussed within the framework of 'Americana' before.

The Amsterdam School in Paris.

The Dutch pavilion at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)

Marie-Thérèse van Thoor

From the moment when world exhibitions were organized (1851) The Netherlands has participated in these events. The Dutch contribution thereby followed the general trend from an architectural point of view as well. Initially The Netherlands got the disposal of a small part of a large hall, which could distinguish itself from the other countries in its layout. At the end of the nineteenth century this contribution was supplemented with a 'national-style' front in the so-called Rue des Nations. For Brussels (1910) W. Kromhout designed the first independent Dutch pavilion. At the Paris Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), from which later on the style name 'art déco' was to be derived, The Netherlands was represented with a pavilion of J.F. Staal and three exhibition rooms, furnished by H.Th. Wijdeveld.

The pavilion showed characteristics of the decorative brickwork of the Amsterdam School and the realistic form language of Cubist Expressionism. Artists who, just as Staal and Wijdeveld, were or had been members of the Amsterdam Society 'Architectura et Amicitia', such as R.N. Roland Holst, C.A. Lion Cachet, J. Mendes da Costa, J. Rädecker and Hildo Krop contributed to the interior of the pavilion. The work of these artists also determined the appearance of the exhibition rooms. Consequently, the artists referred to constituted the core of the committees responsible for the composition of the contribution. The initiator in this respect was the 'Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten' (Exhibition Council for Architecture and Related Arts). A certain form of preferential treatment appeared to exist not only in the composition of the committees, but also in their procedures, since besides free entry on paper, the exhibi-

tion committee used a list of work requested for entry. The industrial architects and the members of 'De Stijl' were conspicuously absent there, considering the title of the exhibition and how successful these artists were at that moment. In the case of the members of 'De Stijl' it was Theo van Doesburg's stubborn attitude that was also to blame for this.

The pavilion received favourable reviews, which in their turn were highly coloured by the (press) reports of the Dutch organization. The claim that the pavilion signified the national and international recognition of the Amsterdam school should be somewhat modified, in view of the composition and procedures of the organization. However, the organization appeared to have made allowances for one important aspect: the expression of the national identity.

Dendrochronological dating of monuments (7). Houses.

D.J. de Vries

The dendrochronological datings now presented refer to houses with oakwood constructions, varying in age from the early 14th century to the middle of the 18th century. Because of the doctoral research of Esther Jansma (RING Amersfoort) and the application of Scandinavian standard curves it was possible to date a number of buildings after all in 1995. From these datings it appears that the oakwood used for various buildings in the town of Groningen must have come from Scandinavia or the Baltic Provinces. In 1571, for instance, Scandinavian pinewood and oakwood were simultaneously used in Turftorenstraat 13 in Groningen. At the time of the Twelve-Year Truce (1609-'21) this Scandinavian pinewood was being applied in buildings throughout The Netherlands, with the exception perhaps of some eastern provinces, where oakwood roof constructions were still customary until into the 18th century (monastery St Gerlach at Houthem around 1710 and castle Genhoves in Oud-Valkenburg in 1750). Generally, the datings of houses presented here are connected with research by building historians working privately or in public service.

AUTEURS

Drs. Kasper van Ommen studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit van Leiden. In 1992 verscheen bij de Stadsuitgeverij van Amsterdam een bewerking van zijn doctoraalscriptie onder de titel *Straatmeubilair Amsterdamse School 1911-1940*. Verder publiceert hij regelmatig in verschillende kunst- en boekhistorische tijdschriften en is als redacteur verbonden aan het tijdschrift *De Boekenwereld* en de cultuurhistorische reeks 'In den Houttuyn'.

Drs. Marie-Thérèse van Thoor studeerde kunstgeschiedenis in Utrecht en is daar nu werkzaam als docent architectuurgeschiedenis. Zij schrijft een proefschrift over de Nederlandse paviljoens op de wereldtentoonstellingen van 1910 tot en met 1958.

Dr. D.J. de Vries is coördinator bouwhistorisch onderzoek bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg te Zeist en ondersteunt professionele bouwhistorici met dendrochronologische monsternamen en datering ten laste van die dienst. Het artikel over vijftig jaar RDMZ schreef hij op persoonlijke titel.

