



Willy Römer, Kampfplatz Alexanderplatz mit den heruntergeschossenen Oberleitungen der Straßenbahn, 8.3.1919  
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek – Photothek Willy Römer en Willy Römer



Willy Römer, Nach der Beschießung durch Artillerie stehen Marineposten vor dem zerschossenen Schlosseingang, 24.12.1918  
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek – Photothek Willy Römer en Willy Römer

oogpunt een interessante expositie hebben kunnen opleveren, maar dat soort oefening annex denkkader is de Helmut Newton Foundation volkomen vreemd. Op de website wordt *Nudes* geduid vanuit de premisse dat vrouwelijke naaktfotografie een op zichzelf staand artistiek genre is: *quod non*.

In de Keizerszaal op de bovenste verdieping loopt een heel ander soort fototentoonstelling, *Berlin in der Revolution 1918/19: Fotografie, Film, Unterhaltungskultur*. Aan de hand van meestal kleine foto's probeert deze expositie de woelige periode na november 1918 te documenteren. Een groot deel van de beelden komt van de persfotograaf Willy Römer. Zijn foto's van de herhaaldelijke schermutselingen in de straten van Berlijn hebben iets surreëls. Je krijgt nauwelijks echte gevechten of gewonden en lijken te zien, laat staan dat er veel bloed stroomt of ouderwetse kruiddampen de foto's bewasemen. Op veel opnames poseren muitende soldaten samen met mannen in burgerkledij, inclusief das en hoed (!), met het geweer losjes in de aanslag achter een baricade. Het gaat ook echt om insceneringen voor de camera, vaak opgezet in de pauze tussen twee gevechten door. Bestaan er dan geen 'realistischere' foto's van bijvoorbeeld de Spartacusopstand in januari 1919? Zijn meer documentaire beelden niet voorhanden of zijn ze hier niet opgenomen omdat uitsluitend wordt gewerkt met de collectie van de Kunstbibliothek? Het is merkwaardig dat de tentoonstelling de visuele afwezigheid van zeg maar het revolutionaire moment in de aanwezige foto's nergens hardop themati-

seert. De foto's in *Berlin in der Revolution 1918/19* tonen geen stad in revolutie, maar straten waar de schermutseling ofwel al is gebeurd, ofwel zich nog moet voltrekken.

De opstanden tussen november 1918 en maart 1919 vonden enkel in bepaalde wijken van Berlijn plaats. Daarentegen heerste in andere delen van de stad volop publiek plezier en vertier in de maanden onmiddellijk volgend op het einde van WOI. Ook die realiteit komt echter amper direct in beeld. Foto's van lege cinema-, gelag- of cabaretzalen domineren, wat opnieuw de vraag doet rijzen naar het waarom van de afwezigheid van de gethematiseerde historische realiteit. Bondig tekstmateriaal probeert deze lacune te vullen, wat het bewustzijn ervan enkel vergroot. Zo vertelt in haar geciteerde memoires een van de bekendste bijna-naaktdanseressen uit die tijd dat ze gewoonlijk optrad voor een publiek dat voor een groot deel bestond uit ex-soldaten die lichaamsdelen misten. Het applaus op het einde van een voorstelling kon daarom mede afkomstig zijn van twee mensen met elk slechts één arm en hand, die ze samen gebruikten om hun enthousiasme uit te drukken.

De foto's in *Berlin in der Revolution 1918/19: Fotografie, Film, Unterhaltungskultur* zijn geschiedkundig zonder het geschieden waarop ze zinspelen ook echt te documenteren. Als zodanig kunnen ze geen historiografisch statuut claimen, terwijl de expositie suggereert dat ze dat wél bezitten. Dat de tentoonstellingsmakers niet verder stilstaan bij de kloof tussen beeld en historische realiteit, de tot een snapshot gecondenseerde zichtbare geschiedenis en de daarvan verschillende complexe werkelijkheid, is een gemiste kans. Die afstand speelt immers altijd, alleen wordt de spagaat in deze expositie zo groot dat enkele meer algemene beschouwingen voor de hand hadden gelegen. En ja, er gaapt ook een afgrond tussen wat er op de derde verdieping en de twee andere etages van het statige gebouw aan de Jebensstrasse 2 valt te bekijken. Door de verschillende inzet van de Helmut Newton Foundation en het Museum für Fotografie is die er altijd. Misschien mikt deze privaat-publieke samenwerking op het aanbieden van twee heel uiteenlopende kijkervaringen tegen de prijs van één entreeticket?

Rudi Laermans

→ *Berlin in der Revolution 1918/19: Fotografie, Film, Unterhaltungskultur*, liep tot 3 maart in Museum für Fotografie; *Nudes* loopt tot 19 mei in Helmut-Newton-Stiftung, Jebensstrasse 2, 10623 Berlijn.

## Boekbesprekingen

**T.J. Clark. Heaven on Earth. Painting and the Life to Come.** 'En ik zag een nieuwe hemel en een nieuwe aarde. Want de eerste hemel en de eerste aarde zijn voorbij, en de zee is er niet meer.' 'Er zal geen dood meer zijn, geen rouw, geen jammerklacht, geen pijn, want wat er eerst was is voorbij.' Deze zinnen uit de Openbaring van Johannes vormen het motto van het recentste boek van T.J. Clark. Het onderwerp is de manier waarop schilders de hoop op een betere wereld tot uitdrukking hebben gebracht. Het is een thema dat Clarks oeuvre beheerst, en dat, begrijpelijkerwijze, niet zelden met melancholie gepaard gaat. Heel soms flirt hij daarom met de al te comfortabele 'linkse melancholie' zoals Walter Benjamin die bekritiseerde, maar meestal bevat wat hij beschrijft voldoende (met de woorden van Benjamin) 'natuur en liefde, enthousiasme en menselijkheid' om die valkuil te vermijden.

In *Farewell to an Idea* uit 1999 definieerde Clark modernistische kunst als een weergave van de overtuiging dat het mogelijk is mensen zowel te bevrijden als te verenigen. Dat boek werd geschreven 'na de val van de Muur', op een moment dat 'duidelijk iets van het socialisme en het modernisme gestorven' was. Ook in *Heaven on Earth* staan schilderingen centraal die de wereld nog steeds iets te 'vertellen' hebben, hoewel ze behoren tot voorbije tijdperken. Clark schrijft in dit boek voornamelijk over kunst uit de late middeleeuwen en de vroege renaissance – periodes die door godsdienst gedomineerd werden. 'Wij leven in een tijd van heroplevende of geïntensiverde religie,' zo schrijft hij in de inleiding, 'en van oorlogen waarin de wil van God nogmaals met dodelijke gevolgen wordt aangeroepen.' Die gevreesde dominantie van godsdienst, enkele jaren geleden nog 'brandend actueel', klinkt ondertussen wat overtrokken. Clark verwijst vooral naar het islamitisch en christelijk fundamentalisme, en geeft aan hoe 'eigentijds' ze zijn – hoe ook deze extreme religies niet ontsnappen aan de onmogelijkheid om voor iedereen de hemel op aarde te verbeelden, laat staan te beloven.

Dat het ooit anders geweest is, beschrijft Clark aan de hand van schilderkunst, en hij doet dat nauwkeurig, twijfelend of stellig – weinig essayisten schakelen zo behendig tussen zakelijk vertellen en in de ik-persoon poneren – door meeslepend te becommentariëren en fascinerend te interpreteren. Nooit wijst hij een schilder moralistisch af door zich te beroepen op de kennisvoorsprong die bij de illusie-loosheid en de scherpslijperij van de eenentwintigste eeuw lijkt te horen; altijd probeert hij te begrijpen wat er op het spel stond, voor de kunstenaar en voor de afgebeelde figuren, dankzij de menslievende aspiraties die in het beeld aanwezig zijn. Begin veertiende eeuw, bijvoorbeeld, schilderde Giotto in de Cappella degli Scrovegni in Padua een reeks fresco's over het leven van Jezus en Maria. Een muurschildering toont een apocrief Bijbelverhaal: Joachim is van huis weg, omdat hij en zijn vrouw al twintig jaar lang tevergeefs kinderen proberen te krijgen. In een droom kan een engel hem overtuigen terug te keren naar Jeruzalem. Daar wacht zijn vrouw: ze is zwanger. Hun dochter zal Maria heten, en ze zal de moeder van Jezus worden. Deze schildering van Giotto toont niets minder dan de oorsprong van het christendom, een al bij al goedbedoelde en zeker groot-schalige poging om de mensheid als geheel op een positieve manier te organiseren. Clark beschrijft hoe het werk van Giotto die belofte uitstraalt – via het blauw van de hemel, de plooiën in het zachtroze kleding van Jozef, de zwarte abstractie van het interieur van de herdershut vlak achter hem, of het vervagende lichaam van de engel, dat een condensspoor lijkt achter te laten.

Ook de lezing van Bruegel die Clark aanbiedt is haast polemisch positief. Zoals hij aanvang in een gesprek met Daniël Rovers in *De Witte Raaf* (nr. 180, 2016), wordt Bruegel vandaag gezien als een aristocraat die neerkeek op zijn onderwerp, de boerenstand. Clark betoogt dat ook een schilderij als *Luilekkerland* uit 1567 de mogelijkheid van geluk ernstig neemt, en niet zomaar satirisch toont, zoals George Orwell het omschreef, hoe 'leeg die hele notie van eeuwigdurend plezier' is. In het schilderij uit 1648 waarop Nicolas Poussin het sacrament van het huwelijk weergaf –



Nicolas Poussin, De zeven sacramenten: het huwelijk, 1647-1648  
Scottish National Gallery, Edinburgh



Giotto, De droom van Joachim, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padua



en niet zomaar een trouwpartij, maar die tussen Jozef en Maria – merkt Clark aan de linkerkant, half verborgen achter een zuil, een anonieme toeschouwer op. Hij besluit deze buitenstaander te zien als een ongelovige, en als een spiegelbeeld van zichzelf: een atheïst die niet anders kan dan ontzag voelen voor de geniale ordening die door de zeven sacramenten in het menselijk leven werd aangebracht. In het werk van Paolo Veronese, en vooral in diens *Allegorieën van de liefde* uit de late zestiende eeuw, staat volgens Clark iets anders centraal: een modern mensbeeld, gedefinieerd door een nietzscheaans waardepatroon, voorbij goed en kwaad, waarin plaats is voor zowel absurditeit en zonde, als voor heldendom.

*Heaven on Earth* eindigt met een dubbel slotakkoord. In een essay over Picasso's *De val van Icarus* uit 1958 (vertaald in 2016 in nr. 182 van *De Witte Raaf*) wordt deze muurschildering geïnterpreteerd als een kritiek op het holle universalisme van Unesco, van de Verenigde Naties, en van Europa. De allerlaatste tekst, 'For a Left With No Future', gaat niet rechtstreeks over schilderkunst, hoewel de boodschap in de lijn ligt van het post-utopisch denken van de andere essays. Clark houdt een pleidooi voor een linkse politiek die 'het vraagstuk van het kapitalisme tussen haakjes zet' en 'aandacht schenkt aan wat mogelijk is'. Misschien wordt zo impliciet de onbuigzaamheid van de Labourpartij van Jeremy Corbyn geïllustreerd; in elk geval probeert Clark de linkse melancholie definitief van zich af te schudden, samen met een radicaal geloof in het ideaal van een betere wereld. Het resultaat klinkt verrassend pragmatisch, en het is maar de vraag of het socialisme zonder hooggestemde idealen kan. Het is een probleem dat ook door T.J. Clark niet kan worden opgelost, noch door de vele schilderijen die hij in dit boek bespreekt. Maar ze kunnen wel, samen met zijn tekst, kijken en leesplezier creëren waarin heden en verleden zowel contrasteren als bij momenten samenvallen, en waarin de wereld begrijpelijk en betekenisvol wordt, en zelfs – dan toch, opnieuw – beloftevol. **Christophe Van Gerrewey**

→ T.J. Clark, *Heaven on Earth. Painting and the Life to Come* verscheen in 2018 bij Thames & Hudson Ltd, ISBN 9780500021385.

**Jessica van Geel. I love you, Rietveld. I love you, Rietveld** klinkt een beetje als deel 1183 van de Bouquetreeks, maar het is de titel van een biografie, gewijd aan de vrouw die een belangrijke rol heeft gespeeld in leven en werk van architect en meubelontwerper Gerrit Rietveld: Truus Schröder-Schröder. Haar naam is voor eeuwig verbonden aan het wonderbaarlijke huis dat zij in 1924 in Utrecht liet bouwen – het staat als Rietveld Schröderhuis op de werelderf-

goedlijst van de UNESCO. Na wat verbouwingen van winkels en woonruimtes was het Rietvelds eerste grote opdracht en het werd toen en wordt nog steeds internationaal erkend als een meesterwerk van de architectuur van De Stijl, het ruimtelijke equivalent van Mondriaans iconische schilderijen.

Truus Schröder was niet alleen als Rietvelds bouwheer (zo heet dat nu eenmaal) betrokken bij het ontstaan van haar huis, ze participeerde daarna ook in zijn architectenbureau dat een tijdlang hun beider naam droeg. Naast deze professionele verbintenis, die openbaar was, hadden ze bovendien gedurende decennia een liefdesrelatie die zich meer in het verborgene afspeelde, want zij was weduwe terwijl hij thuis een vrouw en zes kinderen had. Genoeg stof voor een boeiend levensverhaal, dacht cultuurhistoricus en journalist Jessica van Geel terecht. Er schuilt altijd iets dubbelzinnigs in dit soort biografieën. Enerzijds wil de auteur het subject uit de schaduw halen van de beroemde partner en neerzetten als een persoonlijkheid met een eigen karakter en eigen verdiensten. Anderzijds is nauwelijks te voorkomen dat die beroemde partner op elke bladzijde nadrukkelijk aanwezig is en de biografie mede legitimeert. Dat is ook hier het geval, tot in de titel toe. Gedrukt over de omslagfoto van een jonge Truus Schröder ligt het voor de hand de titel als een uitspraak van haar te interpreteren, gericht aan haar minnaar. Uit het boek blijkt echter dat Rietveld die paar Engelse woorden soms gebruikte als afsluiting van een brief aan haar. Alleen signeerde hij dan met R en niet voluit Rietveld. Maar ja, daar heb je geen pakkende boektitel mee.

Het boek stelt de verhouding van Schröder tot Rietveld centraal en spitst zich toe op twee vragen: wat was precies haar aandeel in zijn creatieve praktijk en hoe zat het nu eigenlijk met die lang verborgen gehouden liefdesrelatie? (Hoe konden zij die inpassen in hun werkrelatie, in hun sociale omgang met anderen en in hun privéleven, ieder met hun eigen gezin?) De eerste vraag, architectuurhistorisch van belang, is in de Rietveldliteratuur al vaker gesteld en provisorisch of speculatief beantwoord; de tweede vraag, van particuliere aard, heeft veel minder aandacht gekregen.

Helaas verschaft de auteur op beide fronten niet veel duidelijkheid. Dat ligt gedeeltelijk aan de onhandige manier waarop zij haar gegevens presenteert. 'Ter bevordering van de leesbaarheid' heeft ze afgezien van voetnoten of eindnoten. In de praktijk betekent het dat de lezer geen idee heeft waarop ze haar weergave van gebeurtenissen en opvattingen van de personages heeft gebaseerd. Evenmin wordt duidelijk hoe betrouwbaar haar bronnen zijn, terwijl dat best met enkele woorden in de lopende tekst aangeduid had kunnen worden: een directe bron zoals een brief of een ander document, of mondelinge overlevering via derden, dat maakt nogal verschil.



Gerrit Rietveld, Rietveld Schröderhuis, Utrecht, 1923-1924

Vooraf voor de vooroorlogse periode is er überhaupt weinig (betrouwbaar) bronnenmateriaal beschikbaar. De eerste helft van het boek is dan ook voornamelijk gebaseerd te zijn op een handvol interviews dat Schröder in de laatste decennia van haar leven werd afgenomen. Rietveld was toen al dood, hij stierf in 1964. In 1974 sprak zij in een interview in het weekblad *De Tijd* voor het eerst openhartig over hun liefdesrelatie. In andere, vaak persoonlijke gesprekken voegde ze later nog details toe: bijvoorbeeld dat ze Rietveld al in 1911 voor het eerst zou hebben ontmoet toen hij met zijn vader een bureau kwam afleveren bij het kersvers getrouwde paar Schröder-Schröder. Van Geel beschrijft de scène alsof ze er zelf bij was, met die jonge deftige echtgenote van een advocaat tegenover de jonge handwerksman, 'op een aantrekkelijke manier grofgebouwd', die haar een blik van verstandhouding gaf 'die ze nooit zou vergeten'. Helemaal Bouquetreeks 1183. In de biografie wordt gesuggereerd dat hun verhouding kort daarna al begon, maar daar bestaat bij mijn weten geen hard bewijs voor. In 1921 ontwierp Rietveld een kamer voor Truus Schröder, een aanleiding voor intensief contact dat werd voortgezet nadat haar man in 1923 was gestorven.

Schröder's aandeel in Rietvelds werk kwam in bijna elk interview ter sprake, en dan vooral in de creatie van het Rietveld Schröderhuis uit 1924. De informatie die ze verschafte was afwisselend vaag en gedetailleerd; ze was soms ook nogal tegenstrijdig en haar claims namen met de jaren toe. Uit een aantekenboekje, waarschijnlijk uit die late periode, citeert Van Geel een notitie waarin Schröder op een rij zet wat Rietveld had ontworpen en wat zij had bijgedragen (onder andere het 'gebruik van plattgrond'), hetgeen ze

G O O D B Y E

T H E

W O R L D

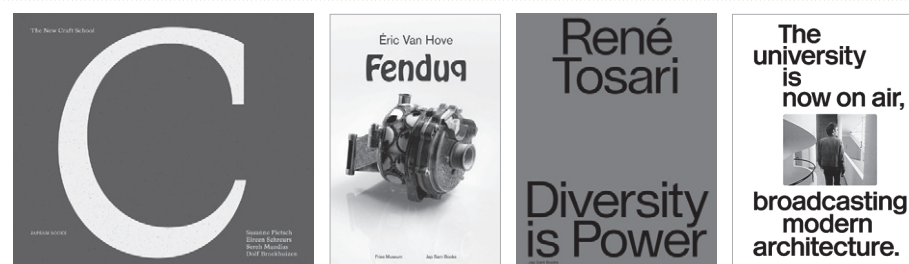
© Rodney Graham & MOREpublishers

**posture** PHILIPPE VAN SNICK . HUIS . LIMITED  
editions

THURSDAY 28 MARCH 2019 . 20:30

BOOK LAUNCH AT S.M.A.K. GHENT

**Jap Sam Books** Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory. [www.japsambooks.nl](http://www.japsambooks.nl)



The New Craft School Susanne Pietsch, Eireen Schreurs, Sereh Mandias, Dolf Broekhuizen | Eric Van Hove - Fendug Eelco van der Lingen (ed.)  
René Tosari. Diversity is Power Rob Perrée, Priscilla Tosari (eds) | The university is now on air, broadcasting modern architecture CCA Montréal

**ABONNEER OP  
DE WITTE RAAF**

[www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be)