Wonen in de klanken van de symfonie van de industrie

Over objecten en herinneringen in de woning

Arthur Wortmann

Verschillende ontwikkelingen hebben in de loop van deze eeuw radicale veranderingen teweeggebracht in het wonen – of althans in het denken over het wonen. Aan de ene kant waren er architecten als Loos en Le Corbusier die met het *Raumplan* en de *Promenade architecturale* trachtten om zowel de indeling als de beleving van de woning te vernieuwen. Aan de andere kant hebben sociale en economische processen, zoals de 'uitvinding' van de vrije tijd en de toename van het aantal objecten dat tot de standaarduitrusting van het westerse gezin gaat behoren, hun invloed op de manier waarop men de woning gebruikt.

In dit artikel gaat Arthur Wortmann in op de verhouding tussen deze ideeën en objecten, op de rol als 'teken' die de objecten in het wonen kunnen spelen en op de mogelijke toekomstige ontwikkeling waarin het niet langer de industrie maar de bewoner zelf is die op een individueel niveau zijn eigen wonen 'produceert'.

Wochenend und Sonnenschein
Und dann mit dir im Wald allein
Weiter brauch ich nichts zum Glücklichsein
Wochenend und Sonnenschein

Kein Auto, keine Chaussee
Und niemand in unserer Näh.
Ganz tief im Wald nur ich und du
Der Herrgott drückt ein Auge zu.[1]

In de jaren twintig van deze eeuw werd de werkweek van zeventig uur, die voor de arbeidersklasse in de negentiende eeuw geen uitzondering was, aanzienlijk ingeperkt. Peter Sloterdijk spreekt van het ontstaan van het vrijetijdsindividu en de weekendmens.[2] Met dit nieuwe menstype werd het begrip 'tijdsbesteding' voor een veel groter deel van de bevolking (opnieuw) van belang. Sinds de industriële revolutie had de tijd van de arbeider volledig in het teken van zijn produktiviteit gestaan: hij moest werken en vervolgens rusten en slapen om de volgende dag opnieuw te kunnen werken. De vrije tijd die hij in de jaren twintig kreeg, gedeeltelijk door de uitvinding van het weekend, problematiseerde zijn tijdsbesteding.

Nieuwe instituties richtten zich op deze markt voor tijdsbesteding. Vanaf 1923 bestaat er in Duitsland een officiële amusementsradio en de eerste proefuitzendingen van de Duitse televisie dateren van 1929. De Berlijnse stadsarchitect Martin Wagner zou samen met Richard Ermisch het bad aan de Wannsee ontwerpen, dat we kunnen beschouwen als het bouwkundig symbool

van de vrije tijd en dat in 1930 maar liefst 360.000 bezoekers trok.[3] Toen Siegfried Giedion de kenmerkende architectuur van deze periode beschreef had hij het misschien beter daarover kunnen hebben, in plaats van over de bouwkundige symbolen van de technologie.

Het is echter niet het ontstaan van de vrije tijd zelf dat ons hier interesseert. Deze vrije tijd is slechts de afgeleide, het gevolg van iets heel anders. De vrije tijd werd niet in deze ongekende mate verstrekt om verpozing te bieden, noch uit medelijden met de arbeidende klasse. De vrije tijd was niet uit een sociale, maar uit een economische noodzaak toegekend. Zij stelde de mens in de gelegenheid te consumeren. Juist omdat hij vrije dagen had werd het zinnig voor de Volkswagen-arbeider om voor zijn eigen Volkswagen te gaan sparen. De auto stond niet alleen voor de deur als symbool van de welvaart, werd niet alleen gebruikt voor het vervoer van huis naar de Volkswagen-fabriek, maar maakte het ook mogelijk om langs de *Autobahn* (vanaf 1934) te picknicken, daar waar – zoals Sloterdijk opmerkt – een generatie eerder de Duitsers nog de mystiek van het woud hadden bezongen.

Het gaat hier om de mobilisering van het consumentenleger als contravorrn voor het arbeidersleger dat voor de produktie zorg draagt. En het fascinerende van deze situatie is dat vorm en contravorm samen gaan vallen. 'Terwijl de arbeiders eerst slechts dienden ter reproduktie van de arbeidskracht, worden ze nu opgenomen in het consumptiepatroon, wordt de arbeidersklasse in ruimte en tijd aan het produktieapparaat gebonden'.[4] Voor het eerst is er sprake van een economisening in kapitalistische zin van de produktie der gebruiksgoederen'.[5] Hiervan gaat een directe invloed op het wonen uit, daar de woning steeds meer een opslagplaats voor deze gebruiksvoorwerpen wordt. Geleidelijk worden de objecten in de woning belangrijker dan de woning zelf.

De overgang van Adolf Loos' *Raumplan* naar Le Corbusiers *Promenade Architecturale* speelt geenszins een beslissende rol in deze ontwikkelingen. Toch zou ik deze overgang hier willen bespreken omdat ze in dit geval paradigmatisch een bijzondere waarde heeft, daar de vloeiende overgang precies de hiervoor omschreven problematiek overbrugt. In de ontwerpen van deze twee vooraanstaande architecten uit deze periode wordt duidelijk hoe maatschappelijke veranderingen zich in het wonen uitkristalliseren. De Promenade Architecturale kunnen we opvatten als een eerste aanwijzing voor de nieuwe realiteit van het wonen, als een gevolg van de economisering van de gebruiksvoorwerpen.

Promenade Architecturale en Raumplan

Wolfgang Pehnt heeft er eens op gewezen dat bij Le Corbusier het huis een stad wil zijn, terwijl de woningen (bijvoorbeeld de maisonnettes in de Unités) huizen willen zijn.[6] Vermoedelijk ontstaat deze indruk als een gevolg van een ontwikkeling die intrinsiek aan zijn architectuur is. In Le Corbusiers opvatting is het noodzakelijk om door het huis te bewegen om deze ontwikkeling te bemerken. Hij noemt het de les van de Arabische architectuur: 'c'est en marchant, en se deplaçant que l'on voit se developper les ordonnanees de l'architecture'.[7]

Beelden van hetzelfde object (stad, huis, woning...) vanuit verschillende standpunten uit de architectuurwandeling, worden in de herinnering gecombineerd en vormen zo de uiteindelijke indruk.

Vaak werd gewezen op de tweezijdigheid in de architectuur van Le Corbusier: het dynamische van de promenade en het statische van de compositie. De grote nadruk op het dynamische aspect van de Villa Savoye, waarvan het ontwerp tussen 1929 en 1931 gestalte kreeg, is echter opvallend. Is dit alleen het Arabische moment van het ontwerp, of is hier ook sprake van de dynamiek van de nieuwe samenleving, die bewust of onbewust een soort immateriële fetisj is geworden? Meer beschaving, beter eten, langer autorijden en dynamischer wonen.

De obsessie van de beweging, de circulatie, leidt tot het opnemen van de beweging van de auto in het ontwerp. Als de auto naast de voordeur tot stilstand is gekomen, staat hij al klaar om zijn reis te vervolgen, alsof er van een onderbreking geen sprake was. Het privé-leven binnen in het huis wordt zo tot een keten van activiteiten, die men op maatschappelijk niveau 'consumptie' zon kunnen noemen. Le Corbusier doet de feiten geweld aan, wanneer hij de promenade laat eindigen op het dakterras. De bewoner moet immers op zijn schreden terugkeren om zich opnieuw in het produktieve geweld te storten. De auto staat al ongeduldig te wachten. Maar het is natuurlijk strijdig met de wetten van de reclame en de regels van het verlangen om dit consumptieve wonen niet te bekronen op het dakterras, onder een parasol, en nippend aan een verkwikkend drankje.

De *rampe* die twee verdiepingen verbindt in plaats van ze te scheiden, zoals een trap[8], maakt duidelijk dat Le Corbusier zoekt naar een architectuur waarin ruimten in elkaar overvloeien. Harde barrières moeten voorkomen worden. Het *Domino*-principe toont dit aan voor de indeling per verdieping: scheidende elementen worden los gezien van dragende elementen en kunnen feitelijk zelfs weggelaten worden. Frampton stelt dat Loos' Raumplan typologisch de voorloper van Le Corbusiers *plan libre* was. 'De typologische vraag die door Loos gesteld werd, was hoe de juistheid van de platoonse massa gecombineerd kon worden met het gemak van het onregelmatig volume'.[9]

Loos noemde zijn 'ontdekking' van het Raumplan dé grote revolutie in de architectuur. In het Raumplan werd de plattegrond opgelost in ruimte. Heinrich Kulka beschrijft het als het denken in ruimte, het ontwerpen van ruimten in verschillende niveaus gelegen, zonder gebonden te zijn aan doorgaande verdiepingen, het componeren van deze onderling in verbinding staande ruimten tot een harmonisch, ondeelbaar geheel en tot een *raumökonomische Gebilde*. Afhankelijk van hun functie hebben ruimten niet alleen verschillende grootte, maar ook verschillende hoogte.[10] Het Raumplan bereikte volgens Frampton zijn apotheose in Loos' laatste twee woonhuizen: Haus Moller en Haus Müller, uit 1928 en 1930.

Wat nu precies het voordeel van een economisch gebruik van ruimte is, wordt niet direct duidelijk. In ieder geval lijkt het niet waarschijnlijk dat een gebouw er goedkoper door zou

worden, immers plafonds en vloeren worden erdoor gefragmenteerd. Het Raumplan is dan ook eerder een uitdrukking van een fundamentele fragmentatie in de samenleving, een volgens Loos 'moderne' conditie: zijn Raumplan laat het interieur uiteenvallen in een conglomeraat van details en gestemde vertrekken…[11]

Een belangrijk verschil met de promenade van Le Corbusier, is dat deze laatste veel ruimte vraagt (bijvoorbeeld voor de rampe in Villa Savoye) om de dynamiek in het ontwerp te krijgen. terwijl Loos de statica op de kleine ruimte weet uit te spelen. Hierdoor krijgen zijn interieurs een meer intiem karakter. Loos creëert architectuur door de ruimte te moduleren; Le Corbusier creëert ruimte door architectonische elementen te plaatsen.

Volgens Loos zijn verschillende kunstvormen niet inwisselbaar. Daarom merkt hij op over foto's die van zijn interieurs waren genomen: 'es ist mein grösster Stoltz, dass die Innenräume, die ich geschaffen habe, in der Photographie vollständig wirkungslos sind'.[12] Zijn architectuur drukt zich uit in ruimte, niet in fotografie. Als Le Corbusier daarentegen stelt dat, om zijn architectuur te beleven, het nodig is om door het huis te bewegen, dan blijkt er een methodologisch probleem bij een vergelijkende analyse van de architectuur van Loos en Le Corbusier. We zouden bij Loos van een anatomie van de ruimte, en bij Le Corbusier van een fysiologie van de ruimte kunnen spreken. Terwijl bij Loos de verschillende kamers als organen in de woning zijn opgenomen, heeft de ruimte bij Le Corbusier de structuur van een weefsel: ze strekt zich uit over het hele organisme, met plaatselijke ophopingen en verdikkingen.

Herinneringen en objecten

Loos' Raumplan is behalve een economisch principe vooral een poging om tot vanzelfsprekende en bescheiden ruimten te komen die de moderne mens in de gefragmenteerde wereld behalve een programma ook een verlangen bieden. Een van de belangrijkste aspecten van de *Bequemlichkeit* van het wonen ligt voor Loos in de herinnering. Terwijl er bij Le Corbusier geen tijd is voor herinnering, zoals Tafuri schrijft, verzamelt het wonen bij Loos herinneringen.[13] Massimo Cacciari schrijft over dit wonen, dat niet tot het rijk van de architectuur behoort: 'ook het interieur is *anders*, is een utopie ten opzichte van de taal van de wanden, ten opzichte van de "façade", het exterieur. Het interieur is de, niet vooraf te bepalen, ruimte van het geleefde. Doch het geleefde is herinnering – het is Denkmal en Grabmal tegelijk. Het wonen verzamelt in de ruimte van het interieur de dingen en de stemmen van de herinnering'.[14]

Bij Le Corbusier verzamelt het wonen geen herinneringen, maar objecten, of – in zijn eigen woorden – 'de klanken van de symfonie van de industrie'. In de Villa Savoye vindt deze symfonie haar hoogtepunt op het dakterras waar de natuur tot sculptuur is geworden, dus tot *teken* van de natuur. Tafuri en Dal Co schrijven hierover: 'op iedere mogelijke manier probeert zij zich een artificieel universum van tekens toe te eigenen die in staat zijn onbewuste stromen te absorberen. En precies door een luxueus object van beschouwing te zijn, neemt de villa de aanwezigheid van het publiek op als integraal deel van het eigen landschap, niet om reacties los

te maken, maar om het bewust te maken van zijn bestemming: object temidden van objecten'.[15] Zo is ook de mens tot object geworden, of liever: tot *teken* van de mens, temidden van een omvattende tekenstructuur.

Ruggero Tropeano heeft beschreven hoe twintig jaar later, in het na-oorlogse interieur, de objecten het hele huis hebben overspoeld. Over de nieuwe *storage walls*: 'Ieder voorwerp heeft hier zijn eigen plaats: de tijdschriften, de grammofoonplaten, de radio, de platenspeler, de boeken, zelfs een lessenaar, de heiligenfiguren en de bloemen. De voorwerpen zijn opgeborgen, kunnen dagelijks bekeken en aangeraakt worden, en het tragische beeld van de wanhopige huisvrouw bij het uitruimen van de inbouwkast behoort tot het verleden. (…) In de woonkamer wordt iedere tafel, iedere stoel en ook het tapijt tot object (...) het doorzichtige boekenrek scheidt de woonkamer van de werkhoek. En op het rek de objecten, de vazen, de boeken, beelden en souvenirs. (...) Het huis is als een reiskoffer van de geest.'[16]

De geest heeft nu een reiskoffer nodig. Het zijn niet meer de herinneringen die worden opgeslagen, maar de objecten, die nog slechts *tekens* van herinneringen zijn.

De nulgraad van het wonen

Op het moment dat de arbeider wordt ingeschakeld als consument, op het moment dat de woning zich begint te vullen met objecten, of juister gezegd: op het moment dat de objecten, meer dan de ruimte (als bergplaats van een sociaal gebeuren), het wonen gaan noteren, moeten we deze objecten niet alleen aan een functionele, formele en structurele analyse onderwerpen. Jean Baudrillard noemt Giedions *Mechanization takes command* een soort epos van het technische object. Giedion geeft geen antwoord op de vraag wat er van de objecten overblijft als men er het functionele van aftrekt. Hoe zijn ze verankerd in een cultuur? Hoe zijn de functionele structuren verward met mentale structuren? Als het wonen zich kristalliseert in de objecten dan zal de relatie tussen bewoner en object de wooncultuur bepalen.

Het interieur ondergaat in de consumptiemaatschappij allereerst een grondige schoonmaak. De objecten worden om produktie-technische, economische en esthetische redenen van hun patriarchale aura ontdaan. Baudrillard spreekt bijvoorbeeld (met een knipoog maar Barthes) van 'le degré zero du lit' de nulgraad van het bed.[17] Het bed wordt van zijn overdaad verschoond. Het functionele bed is niet zomaar een bed, maar een bed dat in bijzonder hoge mate bed is. De functie van de objecten wordt bevrijd. De auto die bij Villa Savoy aankomt kan eindelijk puur auto zijn: het liefst zou hij onmiddellijk weer wegrijden, daar is hij immers voor gemaakt. De objecten die de keuken van de villa samenstellen willen niets anders dan hun functie uitoefenen. De keuken verzet zich tegen activiteiten die er niet in thuishoren. Als Le Corbusier opmerkt dat de keuken, zoals de salon, een plaats is waar men leeft, dan wijst dat niet zozeer op de functie van de keuken die even pluriform en onberekenbaar zou zijn als het leven zelf, maar eerder op de simpele rekensom dat men door het verdwijnen van bedienend personeel in onze samenleving een aanzienlijke hoeveelheid extra tijd per dag in de keuken zal moeten doorbrengen.

Zo wordt een soort ‘nulgraad van het wonen’ bereikt wat niet alleen de verzameling is van de nulgraad van alle objecten die we in de woning vinden, maar tegelijk gecombineerd wordt met een soort ‘nulgraad van de architectuur’, een soort *Existenzminimum*: ‘het zo nauw mogelijk aantrekken van de architectuur als strop rond de apparaten die er een plaats in moesten vinden.[18]

We kunnen de eerste generatie nieuwe objecten nog beschouwen als de wonderen van de technische vooruitgang, als symbolen van een lopendeband-technologie, als de eerste even trotse als naïeve fase in de ontwikkeling van het object. Zoals de veelheid aan objecten een open systeem vormt, zo wordt ook de woning zelf een open systeem: ‘de kamers openen zich (...) ze vallen uiteen in hoeken, diffuse zones en mobiele sectoren’.[19] Uit een complexe matrix van objecten, materialen, kleuren en tinten moet een harmonisch geheel gevormd worden. Dit coherente systeem verdringt de subjectieve smaak.

Ook in de architectuurhandhoeken bemerken we het openbreken van de ruimte. De handboeken schrijven in deze periode over circulatie-patronen en *flow-diagrams.* Via de plaatsings- en gebruiksruimte lijven de *Voorschriften en Wenken* de objecten in.

Het is de fase voordat de objecten worden geminiaturiseerd en zich profileren naar een meer abstracte morfologie. Het is de fase voordat de mens als dysfunctioneel overblijft, voordat de mens nog slechts als toeschouwer kan functioneren, voordat functie functionaliteit wordt en persoon personaliteit, voordat niet-moderne objecten gehistoriseerd worden. (Villa Savoye is nog ‘gewoon’ een machine en niet een modern gebouw dat ‘een dialectische relatie aangaat met de historische realiteit van de plek’). Het is de fase voordat sprake is van formele connotatie: de mode, voordat sprake is van technische connotatie: het automatische, voordat de veelheid van objecten deze tot ‘dingen’ reduceert, voordat er objecten bestaan die eigenlijk onnodig zijn, maar ‘vast nog wel van pas zullen komen’, voordat de ‘nulgraad van de aankoop’ wordt overschreden en elk object in 42 marginale variaties verkrijgbaar is, voordat de objecten kunstmatig kwetsbaar worden gemaakt, zodat ze regelmatig vervangen moeten worden, voordat stijl oplost in combinatiemogelijkheden, voordat de op krediet gekochte objecten aan het bezit blijven ontsnappen doordat vervalperiode en afbetalingstermijn nauwkeurig blijken samen te vallen.

In deze eerste, trotse fase verschijnen objecten die fundamenteel zullen blijken te zijn: mixer, radio, wasmachine, stofzuiger, koelkast, televisie, vaatwasmachine. Lewis Mumford geeft aan dat er na 1940 in Amerika geen essentieel nieuwe dingen meer werden geproduceerd.[20] In Europa is dat pakweg twintig jaar later het geval. Toch lijkt het niet waarschijnlijk dat hier sprake is van een botsing tussen de collectieve orde van de produktie en de individuele orde van de behoeften. Er lijkt niet zozeer behoefte te zijn aan bepaalde objecten, maar eerder een behoefte aan een archaïsche structuur van projectie. De stagnatie in de ontwikkeling van de objecten toont aan dat de werkelijke behoefte ligt in de consumptie van droombeelden, in allegorische en onbewuste bijbetekenissen, meer dan in de eigenlijke functie die het object vervult.[21]

De logica van de differentie

We zijn aangeland in een soort neo-feodaliteit waarin de wereld en het geweten van de consument samenvallen met de sociale orde van de produktie. Om de economie draaiende te honden, om de werkloosheid – misschien wel de eigen werkloosheid – in de kiem te smoren, moet de mens consumeren, of beter gezegd kopen, om vervolgens in het produktieproces de afbetaling af te kopen. De consumptie is smakeloos geworden. In feite is de cyclus van produktie en consumptie verbroken: er bestaat alleen nog produktie. Dat is de paradox van de consumptiemaatschappij. De mens moet kopen zodat de samenleving kan blijven produceren, zodat de mens kan blijven werken, zodat hij kan betalen wat hij gekocht heeft.[22] Het wonen, de activiteit waarin de objecten verbonden worden, heeft hiermee een sociaal-politieke betekenis verkregen. In de handeling van het kopen sluit de koper deze nieuwe sociale realiteit en haar normen in en wordt het onmogelijk zich tegen dit systeem te verzetten.[23]

Zelfs de reclame is langzamerhamd opgenomen in dit allesomvattende systeem. Nadat de reclame de mens geestrijp heeft gemaakt voor de consumptie is ze overbodig geworden en kan ze zelf geconsumeerd worden. Wie er waarde aan hecht om reclamespots te bekijken gelooft niet zozeer wat er in gezegd wordt, maar beschouwt de reclame als fenomeen als een interessant cultuur-moment. Wat er geconsumeerd wordt is niet de inhoud van de reclamespot, maar de reclame zelf, getuige ook het feit dat er in 1986 in Nederland enkele marathon-vertoningen van oude reclamespots zijn geweest, waarbij hoge entreeprijzen geen beletsel voor volle zalen bleken. Normaal gesproken wordt een object aan ons verkocht, terwijl reclame ons wordt aangeboden. Nu echter wordt de reclame zelf tot object gemaakt. Essentieel is om te zien dat onze macht tot kopen en onze vrijheid tot kiezen niet onze verworvenheden in deze maatschappij zijn, maar juist de structuur van deze maatschappij uitmaken.

De objecten zijn geëmancipeerd van de mens, zoals de mens eens van God is geëmancipeerd. De objecten hebben geen emotionele of psychologische lading meer. De samenleving wordt bepaald door een tekensysteem: een autonoom geheel van louter formele verschillen. Dit is wat Baudrillard 'de logica van de differentie' noemt. De verschillende objecten zijn uitwisselbaar; gebruikswaarde is slechts de uitdrukking van de metafysica van het nut. De monopolistische kracht en absolute macht van het tekensysteem zoals die in de maatschappij tot uitdrukking komen, zijn gebaseerd op eenzijdigheid, op het uitsluitemd uitzenden (bijvoorbeeld door de media) en op het tot stand brengen van een eindeloze hoeveelheid tekens die geen enkele authentieke waarde hebben en waarvan de eenduidige betekenis louter schijn is.[24]

De teken-objecten zijn geen representaties van de werkelijkheid, het zijn simulacra; de tekens verbergen dat er geen werkelijkheid meer is. Het hele stelsel van objecten is een schijnvertoning. Slechts in een code van tekens, in een bepaalde logische context, hebben de objecten een 'zin'. Hiermee is het wonen beland in een extatische fase. De nieuwe woning is ontdaan van ruimte gevuld met herinneringen, verlangens en menselijke relaties om te worden ingericht met leegte,

om zo plaats te bieden aan de objecten die haar zijn gaan vullen. Deze verzameling objecten is uitgegroeid tot een systeem dat de bewoner inkapselt in een netwerk met oneindige combinatienmogelijkheden. Emotionele, menselijke waarden zijn omgevormd tot de logica van de differentie.

Het gemak waarmee de huidige post- en neo-stromingen nieuwe wegen lijken in te slaan is misschien wel een maat voor het gemak waarmee ook deze nieuwe visies door het systeem worden geabsorbeerd, althans voor zover deze visies zich alleen op het formele vlak bewegen. Want één ding staat wel vast: een eerste voorwaarde voor verandering is dat het object zich zal moeten bevrijden uit de wereld van de vormgeving. De vormgeving is een misleidingstechniek van de logica van de differentie die via het wonen de samenleving aan zich bindt. De essentie van wasmachine, televisie en mixer bestaat in bijna immateriële structuren als waterleiding, antennesysteem en elektriciteitsnetwerk. Anders dan het buffet en de commode zouden de nieuwe objecten zich vanuit deze netwerken moeten ontwikkelen. En nog recenter zijn de netwerken die als immateriële objecten verkocht worden: de software.

Zo is de rol van de objecten in de woning bijna uitgespeeld. Ze zijn vooral nog van belang als eindstations van de netwerken die er achter schuil gaan. De objecten trekken zich – na hun overdonderende opkomst – weer langzaam terug uit de woning en blijven nog slechts over als knopjes in de muur, als tekens van de netwerken.

Misschien is nu de tijd aangebroken om weer te herinneren dat ‘de woning de plaats zou moeten zijn van waaruit men woont en niet waarin men woont. (...) De woning zou niet de plaats moeten zijn waar het wonen verzameld is, maar waar men het wonen verzamelt.’[25] Nu de klanken van de svmfonie van de industrie uitsterven is het mogelijk om ons te concentreren op een wonen dat opnieuw plaats biedt aan een soort Loosiaans comfort, een wonen dat door de bewoner geproduccerd wordt en niet door de industrie, om de woning te denken als ‘een plaats waar het verlangen kan wonen’.[26]

1. Comedian Harmonists geciteerd in Peter Sloterdijk, *Kritiek von de cynische rede*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1984 *(Kritik der zynischen Vernunft,* 1983), p. 718.
2. Peter Sloterdijk *Kritiek van de cynische rede*, p. 778.
3. Franziska Bollerey, ‘Martin Wagners politopolis, of Berlijn, de metropool voor iedereen’, *Wonen TABK* nr. 23-24, 1985, p. 42.
4. Jan de Heer, ‘De Nederlandse arbeiderswoning uitgeschreven', *Te Elfder Ure* nr. 26. p. 772.
5. Joost Meuwissen, ‘Geschiedenis van architectuur en gebruiksvoorwerp’, lezing Technische Universiteit Eindhoven, 19 maart 1984, ongepubliceerd.
6. Wolfgang Pehnt*, Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts,* München, Prestel, 1983, p. 96.
7. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète de 1929-1934,* Zürich, Les Editions d’architecture, 1964 (7), p. 24.
8. Le Corbusier, *Oeuvre Complète,* p. 25.

9. Kenneth Frampton, *Modern Architecture, A critical history*, Londen, Thames and Hudson, 1980, p. 95.
10. Heinrich Kulka geciteerd in: Burckhard Rukschcio, Roland Schachel, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburg/Wenen, Residenz verlag 1982, pp. 318-319.
11. Pieter Jan Gijsberts, 'Het Latijn van de metselaar', *Forum* (30) nr. 4, 1986, p. 160.
12. Adolf Loos, 'Architektur', in: Adolf Loos, *Trotzdem*, Wenen/München, 1931, p. 309.
13. Manfredo Tafuri, 'Machine et mémoire. De stad in het werk van Le Corbusier', *Wonen/TABK* nr. 5, 1985. p. 20.
14. Massimo Cacciari, 'Loos Wien', in: F. Amendolagine, M. Cacciari, *Oikos, van Loos tot Wittgenstein*, Nijmegen, SUN, 1982 (1975), p. 35.
15. Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co geciteerd in: Arie Graafland, *Esthetisch vertoog en ontwerp*, Nijmegen, SUN, 1986, p. 184
16. Ruggero Tropeano, 'Elementen van nomadisch wonen', *Forum* (30) nr. 3, pp. 117-118.
17. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Parijs, Gallimard, 1965, p. 25.
18. Joost Meuwissen, 'Geschiedenis van architectuur en gebruiksvoorwerp' (zie noot 5).
19. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, p. 29.
20. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, p. 176.
21. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, pp. 181-182.
22. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, p. 224.
23. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, p. 246, 228.
24. Wouter van Gils, *Realiteit en illusie als schijnvertoning. Over het werk van Jean Baudrillard*, Nijmegen, SUN, 986. p. 86.
25. Kees van Hoek, 'Zinledige architectuur', lezing Technische Universiteit Eindhoven, 29 april 1988, ongepubliceerd.
26. Vgl. Jacques Derrida, 'Architectuur waar het verlangen kan wonen', *Oase* nr. 14, 1986. pp. 43-47.

Uit: *Archis* nr. 12, 1988, pp. 33-37.