

Frederique Huygen

**Terugglikkend vooruitzien naar het ontwerpen in de jaren tachtig**

# VAN LEPEL TOT STAD

**Onder deze titel vond in Milaan het tweejaarlijkse ICSID-congres plaats (International Council of Societies of Industrial Design). Wijst deze titel op het verouderde en paternalistische design van de functionalisten die zestig jaar geleden meenden de maatschappij volgens een totaalconcept te kunnen vormgeven? Of wijst ze op het brede terrein waarop het design zich beweegt?**

## **Van lepel tot stad**

Op de drempel van het magische jaar 1984 vond in oktober in Milaan het tweejaarlijkse ICSID-congres plaats (International Council of Societies of Industrial Design), onder de titel 'van lepel tot stad'. Eén van de doelstellingen was het opmaken van de balans van het design. Helaas waren veel lezingen algemeen of weinig kritisch waardoor optimistische visies de boventoon voerden. De 'post-functionele' ontwerpers waren nadrukkelijk afwezig en werden dan ook doodgezwegen. Het streven de stand van zaken te inventariseren en te evalueren kwam dus niet geheel uit de verf. Toch blijft dit thema uitermate actueel. Wie zijn wij, waar komen we vandaan en waar gaan we naartoe? Wat voor een landschap gaan we creëren – van lepel tot stad – op de rokende puinhopen van het industriële arcadië? Het design anno 1984 roept vele vragen op zonder daar een pasklaar antwoord bij te kunnen leveren. Enige aantekeningen naar aanleiding van het thema van het ICSID-congres.

## **Crisis of kruispunt?**

Allerwege wordt gesignaleerd dat het ontwerpen zich in een crisissituatie bevindt, zowel op het vlak van de theorie als dat van de praktijk. Het post-moderne ontwerp beweent de verloren gegane banden tussen mens en omgeving en zoekt wegen om te kunnen fungeren als uitdrukkingmiddel van een identiteit. Teruggrijpend op stijlen en fragmenten uit het verleden hoopt zij nieuwe, levensvatbare combinaties tot stand te brengen. Zij drukt het ongeloof in gevestigde waarden uit door deze om te keren. Dit is vooral zichtbaar in de ontwerpen van Studio Alchymia. Authenticiteit en nieuwhed worden vervangen door onechtheid, kitsch, banaliteit en *déjà-vu*, het nuttige voor het oppervlakkige, de stylistische samenhang

voor het citaat en het design voor het re-design.

Daarbij neemt de rol van ambachtelijke en kleinschalige produktie sterk toe en bestaat er een grote variëteit in ontwerpers en hun houdingen. De grenzen van het beroep moeten opnieuw gedefinieerd worden. Zeker in het licht van de komst van nieuwe technologieën die ons voor onbekende problemen plaatsen in een post-industriële maatschappij; door sommigen met open armen ontvangen, door anderen met scepsis of zelfs met angst tegemoet gezien. Regressie versus progressie? Terugkeer naar en putten uit het verleden naast nieuwe tendenzen en mogelijkheden. Tussen deze twee polen beweegt zich het huidige design, op zoek naar een uitzicht.

Maar zijn het wel polen? Zoekend naar nieuwe waarden in deze onzekere tijd, die verleden en toekomst wankel maakt, lijkt het design veel meer uitgekomen te zijn op een kruispunt vanwaaruit ze vele wegen kan inslaan.

---

**De 'avant-garde' is al geïnstitutionaliseerd – en de musea binnengehaald – nog vóór zij haar werkzaamheid kan toetsen . . .**

---

De onzekerheid die zich in het ontwerpen manifesteert is echter een algemeen verschijnsel. Idealisme heeft plaatsgemaakt voor doemdenken en het geloof in vooruitgang veranderde in een geschiedopvatting van breuklijnen en discontinuïteit. Maar waar geen vertrouwen in de toekomst is, lijkt alleen de idylle over te blijven; het terugtrekken op privé-terrein of de restauratieve tendens om de verloren gegane wereld te redden. In een overzicht van de Europese architectuur signaleert Helge Bofinger dat architecten zich concentreren op het herstellen van de historische en bouwkundige identiteit van de steden en de regio's.<sup>1</sup> Hun pogingen zijn niet gericht op het tot stand brengen van veranderingen, maar op het behouden van de kwaliteit van het bestaande. Ook in de schilderkunst lijkt het naar voren brengen van iets nieuws niet meer voorop te staan, noch een zich afzetten tegen. Nieuwe 'wilden', jonge Duitsers, Italianen en Nederlanders putten uit het verleden door overvloedig te citeren uit de kunst-

onzichtbaar design:

*'design van morgen dat in staat is onzichtbare totaalsystemen, bestaand uit ontwerpen en intermenselijke betrekkingen, bewust in acht te nemen.'*

(Lucius Burckhardt)

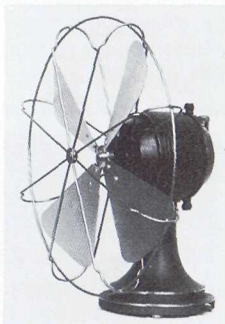
*'Een correct ontwerpgedrag plaatst de ontwerper altijd in een aanvechtbare positie en niet in een die de produktievoorwaarden van de opdrachtgever accepteert, of die nu publiek of privé is. Het gedrag van de ontwerper moet de opdrachtgever stimuleren de produktievoorwaarden te bekritisieren en te onderzoeken en hem betrekken bij het gehele ontwerpproces.'* (Achille Castiglioni)

*'..simpelweg de 'verloren gratie' van het maken van eenvoudige dingen terugvinden, want zonder die simpele dingen is het nutteloos en gevaarlijk om die grote dingen als een huis en stad te maken.'* (Andrea Branzi)

1900



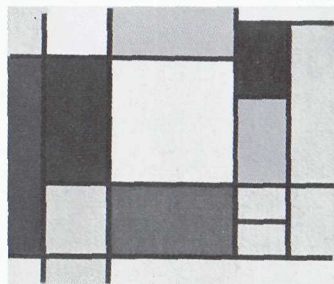
26



1911



1926



1920

geschiedenis en weer terug te keren naar traditionele middelen van verf en doek.

Het lijkt ook alsof er weinig is waartegen men zich af kan zetten. Alles wordt getolereerd, direct als 'nieuw' bejubeld en ingekapseld door systemen van mode en commercie. De 'avant-garde' is al geïnstitutionaliseerd – en de musea binnengehaald – nog vóór zij haar werkzaamheid kan toetsen. Tekenen van ontkrachting of van verandering? Kunnen er nog utopieën, alternatieven of uitwegen geponeerd worden als de toekomst volstrekt onduidelijk is, behalve voor hen die geloven dat het einde nadert? 'Voor het eerst in de geschiedenis kan de schrijver geen staat meer maken op de toekomst' zegt Günther Grass.

Bonito Oliva gebruikt in dit verband de term 'trans-avant-gardistische kunstenaar' die niet gelooft in de idee van vooruitgang in de kunst en wiens werk eerder een afspiegeling is van de desintegratie van een alomvattende wereldvisie.<sup>2</sup> De functionalistische keten 'van lepel tot stad', die alle ontwerpdisciplines met elkaar verbond in één streven, is uiteengevallen in duizend stukken.

In het licht van recente en toekomstige ontwikkelingen dringen twee vergelijkingen zich op: die met het functionalisme en die met de negentiende eeuw. De eerste, omdat er duidelijk sprake is van een reactie op het functionalistische design van de afgelopen zestig jaar; de tweede omdat een deel van deze reacties sterke parallellen vertonen met die in de vorige eeuw.

### **De stad wordt niet gebruikt; ze moet bewoond worden**

'Opa's functionalisme' werd al vijftien jaar geleden doodverklaard, toen een stroom van kritiek losbarstte op de Moderne Beweging.<sup>3</sup> Deze kritiek stelde de voormannen uit de jaren twintig aansprakelijk voor de manier waarop hun idealen en uitgangspunten na de oorlog misbruikt waren door overheden en speculanten. Deze laatsten hadden ons opgezadeld met monotone stadswijken en een gestandaardiseerd leven waarin weinig ruimte was gelaten aan een inbreng van ontwerpers en architecten. Het debat rond het functionalisme is nog steeds niet afgerond, getuige de neo-moderne ontwerpen van Memphis en Alchymia. Zij steken de draak met de

functionele ontwerpdogma's en vestigen de aandacht op ondergewaardeerde, irrationele aspecten in het voorwerp. Zonder de verworvenheden van de functionalisten te bagatelliseren of hun intenties naar deze tijd te willen transponeren, zou ik het veranderde karakter van dit debat willen tonen. Want aan de vooravond van de zgn. 'post-industriële maatschappij' of de 'derde technische revolutie' doemt een radicaal wereldbeeld op dat diametraal tegenover dat van de functionalisten staat.<sup>4</sup> Het rationele project van Le Corbusier en de zijnen, uitgedrukt in de 'machine-à-habiter', ging uit van een positief vooruitgangsbegrip en van de totale organisatie van de wereld als een organisme. De verticale maatschappelijke gelaagdheid in klassen, met alle vormen van discriminatie en ongelijkheid vanden, moest plaatsmaken voor een 'objectieve', horizontale organisatie op basis van functies. (wonen, werken, ontspanning, beweging). Dit uitgangspunt van universele functies en waarden zou moeten leiden tot de realisering van de utopie van de gelijkheid, met welvaart voor iedereen en een cultuur voor en van de massa.

De industriële productie zagen zij als het middel bij uitstek om dit te bereiken, via de

---

### **De functionele, internationale taal veranderde in een babel van neo-moderne dialecten ...**

---

standaardisatie en de rationalisatie van de productie. Daarbij moesten functie en nut voorop staan. Op deze manier zou er een internationale stijl ontstaan die, bevrijd van decoratieve ballast, de nieuwe tijd en geest zou belichamen. Functie en vorm; kwaliteit en kwantiteit; esthetiek en ethiek, gelijkgesteld.

Maar hun idealen kwamen niet uit en werden economisch misbruikt. De ongelijkheid bleef op alle vlakken, of nam zelfs toe. De gelijkstelling vorm – functie is bijvoorbeeld al achterhaald door de black-box-producten en de chip die geen identiteit hebben. De functies zijn uitgebreid met een nieuwe reeks en naast het rationalisme krijgt het irrationele een plaats. Universele waarden en collectiviteit maken baan voor heterogeniteit en individualisme: van de wereld trekt men

zich terug op zeer kleine gebieden. De functionele, internationale taal veranderde in een babel van neo-moderne dialecten door decentralisatie en fragmentarisatie. Of, zoals Gaetano Pesce stelt: *'Het is beter goed te communiceren met weinigen, dan slecht met velen.'*<sup>5</sup> De ontwikkelingen in de industrie weerspiegelen dit.

Massale productie wijkt voor 'custom-made' producten, toegesneden op specifieke opdrachten en behoeften, in plaats van op de grootste gemene deler. In de kledingindustrie is bijvoorbeeld al laser-apparatuur ontwikkeld waarmee het mogelijk is om elk ontwerp naar wens en maat uit te voeren; de geautomatiseerde productie is programmeerbaar op alle mogelijkheden. Het maaktempo is per stuk zó hoog dat het goedkoper is dan een traditionele, gestandaardiseerde serieproductie. Andere producten bestaan uit steeds minder onderdelen vanwege de geïntegreerde circuits.

Specialisatie in plaats van standaardisatie. Niet meer éénzelfde stoel voor iedereen – een gecentraliseerd object –, maar een stoel die voor iedereen anders is. De machines zijn niet rendabel vanwege grote productie-aantallen maar door hun flexibiliteit. Op den duur zou de robotisering mensen in staat stellen achter hun beeldscherm hun eigen producten samen te stellen of zelfs te creëren (een nieuwe vorm van handwerk?). Zover is het echter nog niet, en of de consument daarmee verandert in een actieve en bewuste 'prosumert' zoals Toffler stelt in zijn euforistische boek *'The third wave'*; lijkt mij nog de vraag. Wel leiden deze mogelijkheden tot een groeiende diversiteit en tot veel meer

---

**Op den duur zou de robotisering mensen in staat stellen achter hun beeldscherm hun eigen producten samen te stellen of zelfs te creëren.**

---

consumentengroepen, zoals al te zien is aan de kabeltelevisie, de toename van de regionale pers en de jeugd, die bijna niet meer door het begrip 'generatie' te karakteriseren is omdat ze uiteenvalt in verschillende subculturen en groepen. Het individu niet meer als standaard of als gemiddelde, maar als verschil. De vooronderstelling van de homogene maatschappij waarin iedereen gelijk is,

en die de basis vormde waarop de Moderne Beweging werkte, is vervangen door een ander model: *'Namelijk het model dat het sociale lichaam ziet als de som van minderheden, van groepen die onderling in conflict zijn en dat niet meer uitgaat van verschillende produktieve, economische en sociale functies, maar van verschillende culturen, religies en tradities.'*<sup>6</sup>

De grote hoeveelheid informatie die in snel toenemend tempo op ons afkomt, zal dit alleen nog maar versterken. Tegenover de idee van het moderne als kwantitatieve synthese staat de hedendaagse onophoudelijke stroom van kwantiteit die dwingt tot keuzes en snelle beslissingen; die niet meer overzichtelijk is en daardoor nationale en regionale kenmerken weer op de voorgrond plaatst. Op dat beperkte vlak onderzoeken ontwerpers en architecten de mogelijkheid om een eigen identiteit te hervinden of te creëren. Niet de wereld of de stad fungeren als maatgevende sociale structuren, maar het huis en het wonen. Deze factoren, de oprukkende 'software', – dienstverlening, communicatie en structuren –, brengen een verschuiving met zich mee naar het beeld, naar de iconografie en de taal; naar de communicatieve waarde van de producten. Maar in plaats van een absolute stijl (hard), erkent de hedendaagse ontwerper de 'softe' notie van verandering, variëteit, relativiteit en de mode als een onderdeel van het menselijk gedrag.

Dit kun je opvatten als een verademing: *'Eindelijk kan hij (de ontwerper) een duidelijke amorele positie innemen en is hij in staat om zijn bevrijde creativiteit los te laten op elke interpretatie van eindigheid en functionaliteit.'*<sup>7</sup> Of je kunt het zien als een gelukkige terugkeer naar de veilige begrenzings van het vak. Maar je kunt er ook een gevaar in zien, zoals Itrace doet: *'In werkelijkheid lijkt de onvoorziene rekbaarheid van de nieuwe, ingenieuze, functionele systemen automatisch te leiden tot een opstelling buiten het disciplinaire debat, omdat dat debat voorgesteld wordt als een model in formatie, als een oneindige futurologische ruimte, als een verschuiving van de relatie met de produktiesystemen naar een situatie van hulpmiddelen, naar bepaalde culturele samenhangen en naar specifieke, lokale eisen.'*<sup>8</sup> Een inboeten aan invloed en een situatie die het opstellen van nieuwe maatstaven tot een onzeker en moeilijk – maar wel zeer boeiend – proces maakt.

*'Ik houd ervan te geloven dat verandering een permanente staat is... Ik krijg de indruk dat veel mensen het design niet zozeer zien als een denksysteem dat gericht is op het ontwerpen van producten, maar als één van de manieren om te denken over het bestaan.'* (Ettore Sottsass)

*'Volgens mij is het authentieke 'object' dat een ontwerper realiseert – en dat de reflectie op zijn eigen werk is – zijn filosofische daad. En het enige waarvoor hij moet opkomen is zijn denkrichting. Dat kan het enige product zijn waarmee hij zich uitdrukt.'* (Enzo Mari)

*'Het opnieuw dimensioneren van de opvatting over design: zij gaat niet meer door het leven als een onderdeel van het globale utopische ontwerp, noch als een grote sociale pedagogie, maar als iets dat binnen haar grenzen bijdraagt tot het verbeteren van de omgeving en daardoor tot de kwaliteit van het leven.'* (Renato de Fusco)



1952



1947

1961



*‘..het ontwerp kan niet meer een a-kritisch onderwerpen aan de produktieve rationaliteit zijn, maar het kan wel deel uitmaken van een groot experimenteel-laboratorium dat haar emancipatie in verschillende disciplines onderzoekt. Wat zou de produktieve functie van het artistieke werk kunnen zijn in de tijd van de micro-elektronica? Die van het legitimeren van de nieuwe technologische innovaties, of die, welke een barrière opwerpt tegen de impliciete rationaliteit waarvan deze innovaties doordrongen zijn, door tegenover de rationaliteit van de techniek de vele rationaliteiten van de mens te plaatsen?’ (Paolo Deganello)*

*‘..een vrolijk a-functioneren van het voorwerp, het verlies van het utiliteitskarakter en de winst van een expressiviteit die verleden en toekomst, pre- en post-industriële situaties bevat in een vorm die geen modellen poneert maar een circuit op gang brengt binnen de esthetische consumptie die vooral bepaald zal worden door het genot.’ (Achille Bonito Oliva)*

28

1958



1968

Met het vervagen van de grenzen tussen culturele en produktieve arbeid, tussen behoefte en wens, tussen handwerk en intellectueel werk, tussen praktische en communicatieve waarden en tussen symbolische en functionele waarden, lijkt het design zich opnieuw te moeten definiëren.

Maar voordat ik daar op inga, zou ik nog een korte terugblik willen werpen op de negentiende eeuwse ontwikkelingen omdat daar veel parallellen, en wellicht ook aanknopingspunten liggen met het heden.

### Terug naar de bron?

In de vorige eeuw vond er ook een grote omwenteling plaats, de industriële revolutie. De positieve en negatieve reacties daarop, de toen heersende fin-de-siècle-stemming, het historicisme en de regressieve tendenzen komen ook nu voor (zij het niet allemaal uit dezelfde oorzaken).

Net zoals een aantal ontwerpers en kunstenaars zich toen tegenstander verklaarden van de machinale produktie, zijn er nu ontwerpers die zich zeer terughoudend, zometertijd vijandig, tegenover de computer opstellen. Net als toen zal deze afkerigheid ten dele gebaseerd zijn op de angst vervangen te worden door een machine/apparaat en daardoor aan invloed in te moeten boeten op de voorwerpenproduktie. En ongetwijfeld is het zo dat de rol van de ontwerper zal veranderen.

De mechanisatie bracht in de vorige eeuw, via de arbeidsdeling, het beroep vormgever met zich mee. Degene die de modellen leverde en de tekeningen maakte was niet meer dezelfde die ze uitvoerde. In wezen is dat nu nog zo, dat wil zeggen in het ‘industrial design’. Het ontwerpen heeft zich inmiddels ontwikkeld tot een hoogwaardig specialisme en vond als zodanig een plaats in het produktieproces. Maar als het maken van modellen, plannen en ontwerpen minder tijd kost (en mag kosten) omdat het voor een deel overgelaten kan worden aan een computer (en omdat alles sneller moet veranderen) wordt een hoeveelheid specialistische kennis overbodig en verschuift het vlak waarop de ontwerper zich beweegt. En dat zou nu juist wel eens in het voordeel van het ontwerpberoep kunnen werken. Want in plaats van aan technologie en rationalisatie kan er dan meer aandacht besteed worden aan het kader waarin het voorwerp gaat functioneren en aan de

redenen waarom of waarvoor het gemaakt en gebruikt gaat worden. Het zou kortom, een herbezinning kunnen inhouden op de uitgangspunten van het beroep ontwerper, die niet meer alleen in termen van het ‘object’, het voorwerp, denkt, maar in termen van problemen en structuren. Hoe kan een voorwerp weer een onderdeel zijn in een groter geheel en hoe kan de ontwerper daarbij een samenhang, een zin en een synthese tot stand brengen? Morris zocht een uitweg uit de problemen die zijn tijd stelde door terug te grijpen op de Middeleeuwen als de bron voor de ideale samenleving. Hij wilde het verloren gegane contact tussen maker en produkt – dat in de Middeleeuwen niet verbroken was – weer herstellen. Daartoe stichtte hij een handwerkproduktie in een atelier. Maar de kleine schaal verhinderde hem zijn grootscheepse idealen omtrent een betere samenleving te kunnen realiseren. Hij bleef een randverschijnsel temidden van de oprukkende machines. Een eeuw later hebben wij inmiddels begrepen – na het mislukte experiment

---

### Alles lijkt er op te wijzen, dat er weer een toekomst is voor het handwerk en de kleine schaal . . .

---

van de modernen – dat dergelijke aspiraties op een grote schaal niet te verwezenlijken zijn. En we hebben ook begrepen dat het geen zin heeft de ogen te sluiten voor de technologische ontwikkelingen. We erkennen dat het terrein waarop de ontwerper werkzaam is en effectief kan zijn, maar heel klein is. En deze constatering werkt als een bevrijding. Alles lijkt er op te wijzen dat er weer een toekomst is voor het handwerk en de kleine schaal; we erkennen de belangrijke en levensvatbare elementen die daarin besloten liggen en we zien dat we die absoluut moeten behouden. Zonder dat dergelijke pogingen moeten ontvallen in blind verheerlijken van het verleden. Het is echter de vraag, de hamvraag voor het ontwerpen van de toekomst, hoe de symboliek, de poëzie en de affectieve band tussen voorwerp en mens zich laat aanreiken in de vorm van een nieuw ontwerp. En daar komen we bij het fundamentele probleem. Want waardoor is de crisis van het ontwerpen een eeuw geleden in gang

gezet? Dit probleem moet niet verward worden met randverschijnselen of uiterlijke kenmerken. Het gaat namelijk niet om de formele uitputting die het ontstaan van een nieuwe stijl in de weg staat, alléén. En ook niet om een keuze tussen handwerk of industrie/technologie (wat toch al een valse polarisatie is). De oorzaken en de uitweg van de crisis moeten gezocht worden op twee vlakken: – de verhouding mens-voorwerp, en – de verhouding van de ontwerper.

De breuk tussen de mens en het voorwerp die alom geconstateerd wordt is de uitkomst van een proces dat **subject** en **object** van elkaar vervreemd heeft. Een proces dat eeuwen geleden in gang gezet werd en zich in de negentiende eeuw definitief voltrok. De staat waarin de natuur geen geheel gecontroleerd en door de mens bezeten object was, maar datgene waarvan alles afgeleid was, behoort reeds lang tot het verleden. De tijd dat de mens de natuur transformeerde en daardoor zichzelf uitdrukte en zijn omgeving vormgaf is allang voorbij. Het **object** is een ding en het **subject**, het individu, een economische eenheid. *'Het is duidelijk dat een massamaatschappij geen maatschappij van subjecten meer is en dat de serieproductie geen geïndividualiseerde objecten meer voortbrengt, die de subjecten op hun beurt individualiseren.'*<sup>9</sup>

De enige manier waarop de hedendaagse mens zijn creativiteit kan manifesteren ligt in de vrijheid te kiezen uit het – beperkte – aanbod, en in de mogelijkheid zijn eigen omgeving samen te stellen. De industriële consumptiecultuur en de economische structuur scheidde producent van consument, ontwerper van producent en consument van ontwerper.

Tegen deze misstanden richtten zich ook de protesten en de utopieën van het radicale design uit de jaren zestig. Maar zij werden ingekapseld, tot 'waar' gemaakt of bleven zó buiten het systeem staan dat ze ook niet meer werkzaam konden zijn. (bijvoorbeeld de puur conceptuele ontwerpen van Archigram, Archizoom e.d.)

*'Goederen zijn dán schadelijk, wanneer ze ons afhankelijk laten worden van systemen die ons uiteindelijk leegplunderen of in de steek laten.'*<sup>10</sup> En dat is nu gebeurd. Het industriële tijdperk gaat bankroet en alle waarden die daarmee samenhangen staan op losse schroeven. Het staat vast

dat de economische en industriële prioriteiten losgelaten moeten worden; zij hebben niet geleid tot een positieve, sociale en culturele ontwikkeling. Het design dient nieuwe maatstaven en criteria te ontwikkelen, nieuwe terreinen te ontdekken en te ontsluiten voor het scheppende, de definitie van haar beroep te verbreden, nieuwe betrekkingen te zoeken tussen de dingen onderling en een nieuwe wijze waarop we met de dingen om kunnen gaan. We moeten ons bezinnen op de vragen die het design anno 1984 ons stelt.

Het aanbod aan antwoorden is, hoewel misschien niet allemaal even levensvatbaar, verheugend groot: Het decor als 'een paar schoenen', het ornament als een rijkdom, een taal en een middel om de toegepaste kunst weer specifiek te maken; het ready-made design dat de aandacht vestigt op genegeerde, banale dingen; het re-design dat bestaande voorwerpen bewerkt en opnieuw interpreteert of nieuwe combinaties maakt met bestaande elementen; het socio-design dat zich niet richt op objecten maar op problemen en gedrag.

Het probleem lijkt dus gelegen in het feit dat het design aan het omschakelen is van object naar gedrag en structuur; een groter geheel en een breder terrein. Maar tegelijkertijd brengt dit met zich mee dat het design opnieuw begint vanuit het nulpunt van het kleine gebied. Van lepel tot lepel, van de verhouding tussen mens en object. Kortom, van het design wordt verlangd dat ze de relatie tussen produkt en gebruiker weer herstelt en die tussen mens en structuur. En dat niet via een nieuwe code of via de technologie, maar via nieuwe vrijheden en mogelijkheden. Nu alles weer opnieuw opengebroken is en ter discussie staat, nu er een 'tabula rasa' heeft plaatsgevonden is er voor deze instrumenten een heleboel ruimte gecreëerd. De verbrokkeling en de afbraak leidt tot grote lust om op te gaan bouwen. Zeker is dat het design zich duidelijker naar het antropologische niveau verschuift en dat er van lepel tot stad nog genoeg te doen is voor de ontwerper.



1980

1981



1982

#### noten

- 1 H. Bofinger, Architektur – zwischen Tradition und Lebensangst, in: **Das Kunstwerk** 3-4, XXXVI sept. 1983.
- 2 A. Bonito Oliva, **The International Transavantgarde**, Milaan, 1983.
- 3 Vgl. o.a.: G. Müller-Krauspe, Opa's Funktionalismus ist tot, in: **form** 46/1969.
- W. Nehls, Revolution in Design? Ein Gespräch mit Werner Nehls, in: **form** 43/1968.
- A.A. Moles, Die Krise des Funktionalismus, in: **form** 41/1968.
- W. Fischer, **Bau-Raum-Gerät**, München 1957.
- T. Maldonado, Ist das Bauhaus aktuell?, in: **Ulm Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung**, 8/9, 1963.
- 4 D. Bell, **The coming of Post-industrial society**, New York 1973.
- A. Toffler, **The third wave**, New York 1980.
- Inleiding op het ICSID-congres 'van lepel tot stad'** Milaan 1983, verschillende auteurs.
- 5 G. Pesce, **Der kollektiven Schiffbruch**, in: cat.tent. Design ist unsichtbar, Wenen 1981.
- 6 A. Branzi, in: **Il design oggi in Italia, tra produzione consumo e qualcos'altro**, Milaan 1983.
- 7 A. Bonito Oliva, zie noot 6.
- 8 F. Irace, zie noot 6.
- 9 G.C. Argan, **Aktuelle Probleme in Städtebau, Architektur und Design**, in: zie noot 5.
- 10 L. Burckhardt, **Design ist unsichtbar**, noot 5.