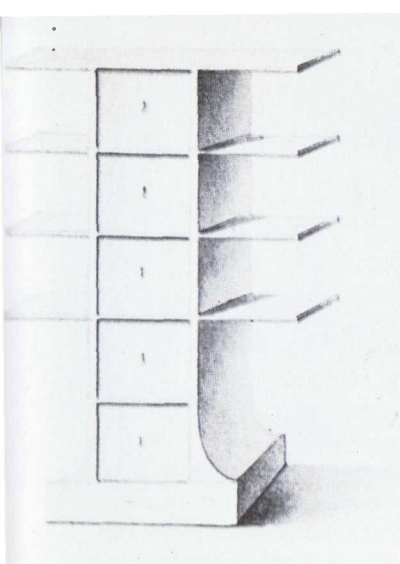


Menhirs, grafmonumenten, ijskasten, de vervreemde sporen van wat ooit een traditioneel huiselijk leven was, maar dat de rug werd toegekeerd. Het is niet zo moeilijk hierin de ingrediënten van Memphis te herkennen. Dat er sprake is van een grote invloed van het Amerikaanse Postmodernisme is bekend en vaak besproken. Maar dat er aan de andere kant ook duidelijke verwijzingen zijn naar de heel specifieke typologie van de Biedermeiermeubels die nauw verbonden is met een burgerlijke vorm van wonen is nagenoeg onbekend. Wellicht omdat Biedermeier een periode is die net voor het begin van de algemeen gangbare geschiedschrijving van de industriële vormgeving ligt. Bart Lootsma, architect en publicist, zoekt via architectuur interpretaties en vormen van wonen naar overeenkomsten tussen Memphis en Biedermeier.

Kast 'Carlton' 1981, Ettore Sottsass. Materiaal: gelamineerd hout, productie: Memphis Italië. Collectie Museum Boymans van Beuningen Rotterdam. (foto: Tom Haartsen)





Memphis en Biedermeier

door Bart Lootsma

■ Memphis heeft de afgelopen jaren in de vorm van tentoonstellingen en publikaties veel aandacht gekregen. Ook had de beweging een niet te onderschatten invloed op het design van de jaren tachtig. Overal vinden we sporen van deze invloed terug. Dat is niet zo vreemd, want het werk van Memphis was in eerste instantie media-georiënteerd: meer dan dat men direct pasklare oplossingen wilde aanbieden, wilde men een debat uitlokken. Het is naar mijn idee echter jammer dat dat debat, vooral in Nederland, voor het grootste gedeelte beperkt is gebleven tot reacties die te plaatsen zijn binnen de ook tevoren al gangbare terminologie in de designwereld. Er werd gesproken over vormen en kleuren in waarnemingspsychologische termen; over functionaliteit en ergonomie in wetenschappelijke termen en over de produktiewijze in termen van economische haalbaarheid. Dat laatste leek bij de ambachtelijkheid waarvan bij Memphis over het algemeen sprake was nauwelijks relevant. De vrolijke kleuren werden gezien als een reactie op de saaie ernst van de rest van het design en het gebruik van historische citaten als een gevolg van een modieus postmodernisme. Ik wil niet beweren dat dat geheel en al onjuist is, maar Memphis stelde meer aan de orde dan alleen dat. In dit artikel wil ik het vooral over de ideologische aspecten van Memphis hebben. Op wat voor verlangens die waren gebaseerd, wat de maatschappelijke en culturele condities

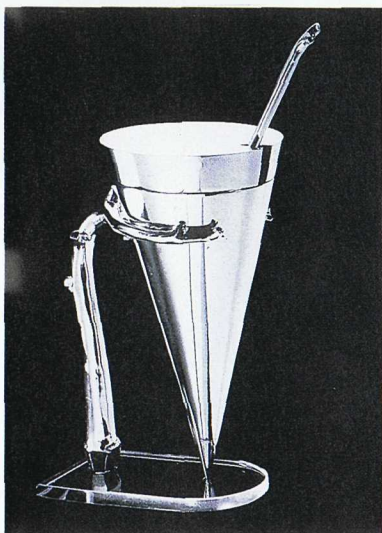
waren waaronder Memphis zich ontwikkelde, met name ook in architectonisch en stedenbouwkundig opzicht, en waarom juist heel specifieke verwijzingen naar de designgeschiedenis werden ingezet om de historische positie van Memphis zelf te verduidelijken. Historische verwijzingen die naar mijn idee teruggrijpen naar de Biedermeiertijd.

Architettura innamorata

De objecten van Memphis vestigen in een narcistisch gebaar alle aandacht op zichzelf. 'Architettura Innamorata', verliefde architectuur, noemt Andrea Branzi het'. Ze poneren daarmee in feite dat design een autonome discipline is, die alleen naar zichzelf verwijst, naar haar eigen regels en haar eigen typologieën, als zouden die zich onafhankelijk van welke ideologie ook ontwikkelen. Waarom doen ze dat? Ze zullen zich toch waarschijnlijk ooit samen in één ruimte bevinden en op elkaar inwerken. Wat voor architectuur hoort er dan bij? Is dat een andere dan die wij kennen? Waarschijnlijk wel, want een gewone woningwetwoning laat zich slecht inrichten met deze onhandige sta-in-de-wegs, die ontworpen zijn om vrij in de ruimte te staan.

Dat lijken de ontwerpers zelf ook wel in te zien. De Godfather van Memphis, Ettore Sottsass, schreef bijvoorbeeld: *'Deze voorwerpen kunnen nergens terecht, ze passen zich niet aan en kunnen ook niet gecombineerd worden. Zij kunnen slechts staan als*

Ontwerptekening voor een chiffoniere, rond 1920, van Josef Danhauser.



Sauskom 'Labrador', 1982 van Andrea Branzi.

Sottsass kasten in de tentoonstelling 'Energieën', Stedelijk Museum, zomer 1990. (foto: Carl de Keyzer)

standbeelden op een plein.² Bij deze superieure ironie moeten we echter op onze hoede zijn voor dubbele bodems. Het is immers een algemeen bekend gegeven dat één van de belangrijkste voorwaarden voor Memphis de nieuwe designkritiek was zoals die zich midden jaren zestig in Italië ontwikkelde. Centraal punt in die kritiek was dat er onder invloed van de semiotiek met name door auteurs als Gillo Dorfles en Umberto Eco juist vraagtekens werden gezet bij het zuiver en alleen in termen van schoonheid en techniek bespreken van geïsoleerde objecten, omdat daardoor hun rol in relatie tot andere objecten en tot de maatschappij immers veronachtzaamd werd.³ Daarbij werd toen natuurlijk gedacht in termen van een maatschappijbeeld, dat gedomineerd werd door het 'establishment' dat zich na de Tweede Wereldoorlog gevestigd had. Als Sottsass zegt dat zijn ontwerpen nergens aan gerelateerd zijn, dan wil hij daarmee dus vooral zeggen dat hij ze aan die heersende maatschappelijke verhoudingen wil onttrekken. In het verlengde daarvan stelde Andrea Branzi, de belangrijkste theoreticus van Memphis, dan ook dat het ontwerpen van meubels of stoelen de enige handeling is die 'van binnen uit' een vernieuwing van de architectuur

mogelijk maakt. Die vernieuwing verwacht hij niet meer van de zoals hij dat noemt 'belangrijker kunsten', omdat die op een dood punt zouden zijn aangekomen.⁴

Vervreemde sporen van een traditioneel huiselijk leven

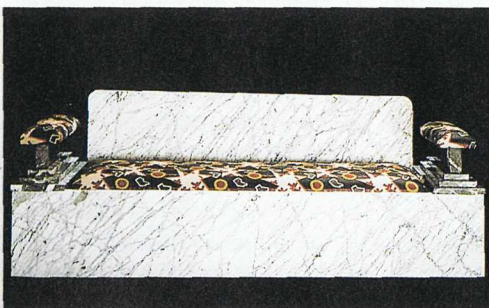
Om te benadrukken dat het bij het nieuwe design om op zichzelf staande voorwerpen gaat, zijn ze zonder uitzondering uitgerust met sokkels. Dit was een tendens die zich al inzette in de jaren zestig.

In plaats van mythen van de jaren zestig, die gebaseerd waren op flexibiliteit, assemblage en massaproductie, kwam de avant-garde met vrijstaande objecten en ruimten die massief en onbeweeglijk waren en die hun rechtvaardiging alleen aan zichzelf ontleen. Ze waren haast agressief in de bijna fysieke wijze waarop ze communiceerden, schreef Andrea Branzi.

In 1967 publiceerde Domus een serie meubels van Ettore Sottsass Jr. die, zoals ze in de verlaten kamers stonden, leken op menhirs te midden van de vervreemde sporen van wat ooit een traditioneel huiselijk leven was geweest.⁵

De inspiratie voor de ontwerpen waarnaar Branzi hier verwijst haalde Sottsass uit de





Links: sofa omstreeks 1820
rechts daarvan sofa 'Agra',
Ettore Sottsass, 1982.

pop- en minimal-art, maar vooral direct uit de subcultuur van de jaren zestig waar hij zich mee verwant voelde.

Sottsass verbleef in die tijd vaak in Californië en hij trok veel op met de dichters Alan Ginsberg en Ferlinghetti, met Bob Dylan en de Hell's Angels. 's Nachts reden ze rond en gingen ze op bezoek bij vrienden die zich niets meer aantrokken van de burgerlijke consumptiemaatschappij en die alle herinneringen daaraan uit het raam hadden gegooid. Ze leefden in lege kamers met alleen matrassen op de vloer. Het weinige meubilair haalden ze van de straat of van de vuilnisbelt. Als ze een nieuwe ijskast hadden, dan bewerkten ze die meteen met de punten van een schaar. Daardoor leken deze objecten volgens Sottsass een soort grafmonumenten die in de lege ruimte stonden.⁶

Het resulteerde in meubels als tabernakels en reliekschrijnen, die ieder hun eigen ritueel verlangen, waarbij het duidelijk zal zijn dat die rituelen niet meer die van vroeger zijn. Sterker nog: de banaliteit van de nieuwe rituelen roept voortdurend het besef op dat de oude niet meer bestaan en zinloos zijn geworden, hetgeen blijkbaar een nieuw soort euforie oproept. De nieuwe hedonistische rituelen zijn die van de mode en de media en ontwerpen voor kaptafels, hi-fi apparatuur en televisies nemen dan ook een nieuwe plaats in bij het nieuwe design, naast stoelen en niet te vergeten een fantastische verzame-

ling bedden. Boekenkasten worden, o goddelijke ironie, totems en lampen relieken.

Architectuur als mode

Al deze voorwerpen, zowel die van Memphis als die van hun voorgangers, hebben zeer veel ruimte nodig. Want, zoals een criticus al in 1967 in Domus over Sottsass' kasten schreef: *'Zoals ze geïsoleerd in het midden van de kamer staan en van een gestreept kleurmotief zijn voorzien, elimineren ze als het ware de aanwezigheid van de wanden.'*⁷ Schuilt hierin misschien de vernieuwing van de architectuur van binnen uit waar Branzi over schreef? Waarschijnlijk maar ten dele. De meeste architectonische ontwerpen van Memphis grijpen namelijk allemaal terug op vrij traditionele bestaande typologieën. Weliswaar zijn ze vrolijk aangekleed en eenvoudig als betrof het decors uit een Donald Duck-film, toch zijn het vrij gewone, aangepaste, herkenbare gebouwen, met muren met vierkante vensters, en daarachter gewone kamers. Het lijkt allemaal nogal teleurstellend en niet overtuigend. Zou het dan toch alleen maar een vorm van oppervlakkig postmodernisme zijn? Sottsass' commentaar uit 1973 is hier misschien verhelderend.

Sottsass vond in die tijd dat hij geen voorstellen meer kon doen voor een nieuwe architectuur. Architectuur dan in de zin van 'een model voor de samenleving' of als een

motor die psychische processen zou kunnen genereren die tot een vernieuwing van die samenleving zouden kunnen leiden. Hij kon zich alleen nog maar voorstellen tekeningen te maken voor een zuiver fictieve samenleving, niet als utopie, maar als een fantasie, een dagdream die troost zou moeten bieden en vooral een vlucht uit de werkelijkheid.⁸

Dat zal Sottsass ook volmondig toegeven. Alleen in een sprookjeswereld kan de architectuur haar onschuld terugkrijgen. Sottsass gelooft dus niet meer daadwerkelijk invloed uit te kunnen oefenen op de architectuur. De wijze waarop architectuur tot stand komt is blijkbaar een mechanisme waarover de architect niets meer te zeggen heeft. Hoogstens kan hij nog een rol spelen als esthetisch adviseur, zoals Matteo Thun duidelijk maakt in zijn project 'The Heavy Dress' uit 1986, waarin hij een 'mode' presenteert voor wolkenkrabbers in de vorm van een gevelbekleding die eens in de paar jaar vervangen kan worden.⁹ Het is een antwoord op de 'upgrading' van kantoorgebouwen zoals die langzamerhand heel gebruikelijk begint te worden. Aan de plattegronden schenkt Thun daarbij geen enkele aandacht, alsof hij er à priori van uitgaat dat die door een ander worden bepaald. Deze opvatting is bepaald door de ontwikkelingen in de architectuur van de jaren zestig, waarbij de bouw op steeds grotere schaal werd geïndustrialiseerd en de planning steeds meer in handen kwam van grote projectontwikkelaars. Groepen als Superstudio en Archizoom, waarvan een aantal Memphisleden zoals met name Andrea Branzi oorspronkelijk deel uitmaakten, reageerden daarop al in de jaren zestig met fictieve projecten. Als we naar de architectuur van die groepen terugkijken krijgen we waarschijnlijk ook een beter idee van het soort ruimte waarvoor de meubels van Memphis gedacht zijn dan van de voorstellen van Memphis zelf.

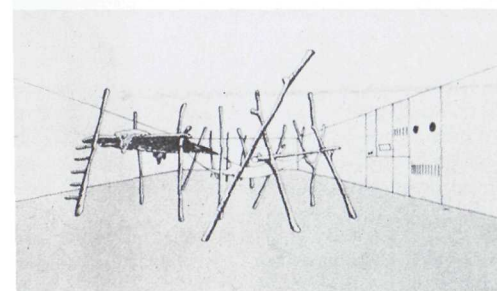
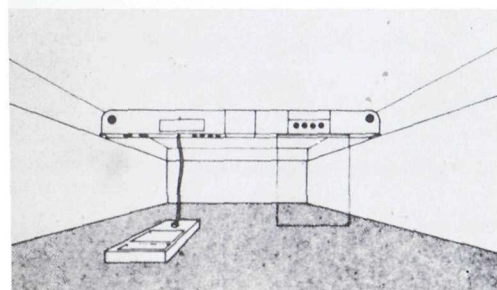
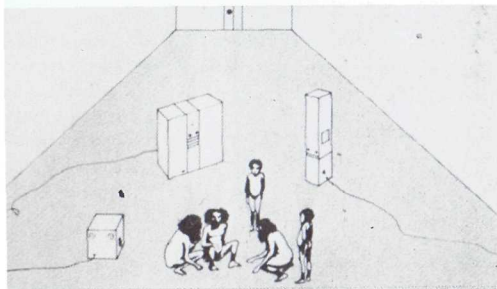
No-stop City

Superstudio en Archizoom deden van zich spreken door in fictieve projecten nieuwe

planningsprincipes, de megastructuren zoals die in de jaren vijftig en zestig opkwamen, tot in hun uiterste consequenties door te denken nog voordat ze waren gebouwd. Daarom typeerde men deze stroming wel als 'radical architecture', waar de term 'radical design' van is afgeleid. Bij Superstudio culmineerde deze manier van werken in 1971 in de 'Twaalf Ideale Steden', waarin de beschouwer wordt geconfronteerd met zulke radicale gevolgen van utopisch denken dat het de bedoeling was dat hij werd afgeschrikt. Bij Archizoom zou je dat ook kunnen denken, maar Paolo Deganello verzekerde me dat hun ontwerpen wel degelijk waren bedoeld als een optimistische toekomstvisie: de verbeelding aan de macht.¹⁰

In Archizooms 'No-stop City' wordt het plan-libre van Le Corbusier tot het uiterste doorgedacht. Straten bestaan niet meer en dus ook geen gevels. De architectuur is zo verdwenen. Vandaar ook dat Branzi kon constateren dat zij als omgangstaal dood was. Er is alleen een continue overdekte ruimte met een grid van kolommen, liften en aansluitingen voor water en energie. Het klimaat wordt kunstmatig beheerst. De ruimte is vrij en wordt bewoonbaar gemaakt met 'habitable cupboards', grote verrijdbare kasten waarin alle gewone huiselijke behoeften zijn opgeslagen. Die kunnen op de plaats van bestemming worden uitgeschoven als een soort enorme vergrotingen van de hutkoffers waar Le Corbusier ook zo van hield. *'Het wonen in een stad betekent niet langer het bewonen van een vaste plek of straat, maar meer het aannemen van een bepaald soort gedrag, waarbij ook taal, kleding, en zowel de gedrukte als de elektronisch verspreide informatie horen; de stad strekt zich net zover uit als deze media kunnen reiken'* schreef Andrea Branzi als een echo van Marshall McLuhans ideeën over het 'Global Village'.¹¹

In de tekeningen en fotomontages die Archizoom over het project maakte is dan ook te zien hoe de stad wordt bewoond door allerlei subculturen die in een nieuw soort stamverband lijken te leven. Dat is nog sterker het geval in 'Residential Car Park', eveneens van Archizoom, uit 1971. 'Residential Car Park' is een genuanceerdere uitwerking van de bewoning van 'No-stop City', waarbij de subculturen die de



No-Stop City, 'Residential car park', 1971, Archizoom.

bewoners vertegenwoordigen als tekens tot uitdrukking komen in de vormgeving van hun directe leefomgeving. Zo zien we een stukje 'No-stop City' dat op primitieve wijze is ingericht met boomstammen en huiden, hoewel we in een wand toch de standaard technische voorzieningen zien. Een ander stuk is juist zeer minimaal en high-tech ingericht, terwijl we in een volgend plaatje een groepje 'edele wilden' of hippies naakt zien knielen tussen als totems in de ruimte staande koelkasten, keukenblokken, televisiemeubels en andere verworvenheden van de welvaartsmaatschappij.

Eén plaatje valt echter het meeste op. Op de locatie die het afbeeldt is blijkbaar een Islamitisch gezin neergestreken, want, op dezelfde manier verspreid door de ruimte als de koelkasten bij het hippie-gezin, staan er objecten die kleine modellen van religieuze gebouwen lijken te zijn: kleine verrijdbare minaretten met trapjes, een klein model van een soort moskee, namaakbomen en palmen, en een typisch Oosters gevormd raam dat als een theaterzetstuk in de ruimte is gezet. Het zijn meubels die in 'No-stop City' als ruimtelijke objecten een vergelijkbare uitstraling hebben als monumenten en religieuze gebouwen in een traditionele stad en die een soort eilandjes creëren. Dit idee van de locus wordt bijvoorbeeld ook verwoord door de architect Aldo Rossi die in zijn boek - The architecture of the city - het begrip verklaard aan de hand van de aanwezigheid van representatieve gebouwen van het katholieke geloof op aarde.¹² Misschien zijn de meubels en zetstukken zoals we die vinden op de afbeeldingen van No-stop City daarom nog het best te vergelijken met de tabernakels in de kerk, die ook ruimtelijk moeten middelen tussen de kleine schaal van het relict dat zich erin bevindt, en de grote schaal van de architectuur van de kerk. We herkennen in deze meubels moeiteloos

de rudimentaire karakteristieken van de latere meubels van Memphis en we begrijpen nu ook waarom ze voor een normale woning eigenlijk te groot en overdreven expressief zijn. In de jaren zeventig stagneerden immers de technische en economische vooruitgang en bloedde de euforie van 1968 langzaam dood. In Italië werd de inzet van de beweging van 1968 heviger onderdrukt dan elders omdat de Communistische Partij er traditioneel al erg groot was en men bang was dat zij de macht over zou nemen. Het meubilair van Memphis symboliseert de terugtrekking uit die strijd in de woning.

Biedermeier

Deze situatie is goed vergelijkbaar met die waaronder zich in de eerste helft van de negentiende eeuw de Biedermeierstijl ontwikkelde waarnaar Memphis vaak heel direct verwijst. Waarschijnlijk doen ze dat ook om te provoceren, want het Biedermeiermeubel heeft lang een slechte naam gehad als zou het saai zijn.¹³ De naam Biedermeier heeft ook een negatieve bijbetekenis. Het was oorspronkelijk een fictieve naam voor een niet bestaande dichter, bedacht door de arts Adolf Kussmaul, die wat onhandige, schijnbaar onvrijwillig humoristische gedichten schreef. Het werd de karakterisering achteraf voor de periode van circa 1815 tot 1848, en dan wel voor de specifieke cultuur van de kleine burgerij die zich in die periode ontwikkelde. Deze kleine burgerij nam een steeds belangrijker plaats in de

samenleving in. Zij ontwikkelde zichzelf ook geestelijk door de opkomst van het onderwijs, de openbare bibliotheken en het zich snel uitbreidende spoorwegennet waardoor het mogelijk werd om makkelijker en sneller te reizen. Maar het was ook een periode van economische depressie, die tot eenvoud maande, en van restauratie van de traditionele machtsverhoudingen na de Franse Revolutie waardoor de vorstenhuizen en de aristocratie het weer voor het zeggen hadden. Er ontstond een geestelijke en politieke repressie, er was censuur en het was verboden te vergaderen.

Zo ontstond er een sterke concentratie op het familieleven en op het huiselijke interieur. Het was dan ook hier dat zich de Biedermeierstijl in het meubilair ontwikkelde. Het Biedermeier interieur wordt gekenmerkt door een aantal aspecten. De woonkamer was het belangrijkste vertrek, vaak ook het enige vertrek waaruit de woning bestond, die zich bevond in een nieuw type van stedelijke architectuur dat het midden hield tussen een stadspaleis en de huurkazerne. Het was binnen dan ook meestal erg vol. Belangrijkste plek in de woonkamer was de zitgroep, die meestal uit een ronde tafel bestond, met daaromheen een sofa en een paar stoelen. Daaraan werd gegeten, men zat er omheen om te praten, te zingen en te musiceren. Men ontwikkelde zich immers! Er was vaak ook een schrijftafel, niet alleen omdat men leerde schrijven, maar ook omdat zich het postverkeer goed ontwikkelde. Dan was er een kommode met een spiegel, een naaitafeltje, een vitrinekast, waarin men bijvoorbeeld souvenirs van reizen kon tentoonstellen, een gesloten boekenkast,



Biedermeier interieur in de Bundesmobiliënverwaltung in Wenen.

Dubbele pagina uit de catalogus van de Danhauser Meubelfabriek in Wenen, rond 1820.

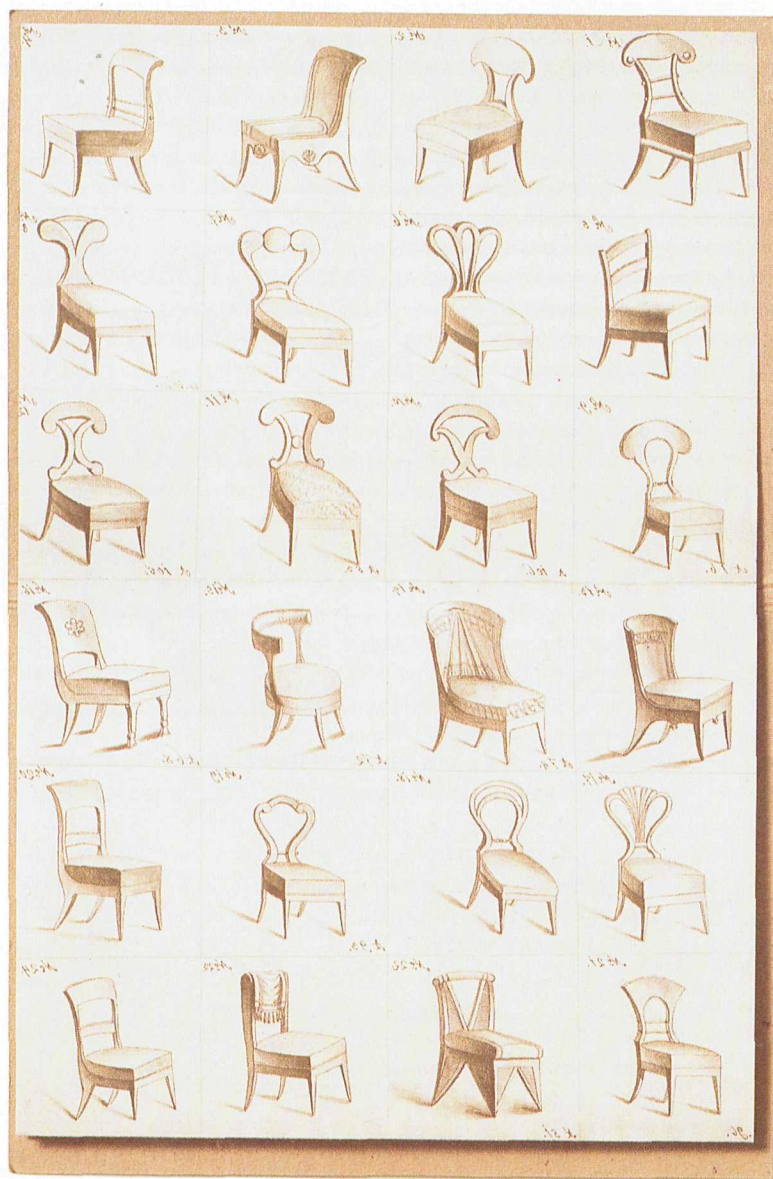
een etagère, een piano, een kwispedoor, een prullenbak en een tegelkachel. Soms stond ook het bed in de kamer met de bijbehorende wastafel. Zo ontstonden binnen de kamer een aantal verschillende woon-eilanden, elk met een specifieke functie, een specifiek scenario. De uitvoering van de meubels was uiterlijk zeer eenvoudig en gesloten van vorm zodat ze sterk monumentaal en ruimtelijk werken, als sculpturen. Ze waren ook, net als de Memphis-meubels nu, bedoeld om vrij te staan. Ze waren nauwelijks versierd en als dat zo was, dan was er geen gebruik gemaakt van de traditionele meubelornamentiek die immers bij de hofcultuur hoorde, maar was er vaak een nieuwe, op het gebruik toegesneden symboliek in aangebracht.

Vooraf hierdoor zien de meubels er vaak zeer fantasierijk uit. Het was ook een periode van technische vernieuwingen in de meubelmakerij. Men kon allerlei zaken die vroeger met de hand moesten worden verricht nu machinaal doen. Dat betrof niet alleen houtconstructies, maar ook het smeedwerk. Vroeger maakte een slotenmaker voor ieder meubel afzonderlijk het hang- en sluitwerk. Nu kochten de meubelmakers vaak kant en klare versieringen, sloten en hangzels die in serie gestanst werden uit blik of messing. Er werd veel met fineer gewerkt, zodat het meubel minder kostbaar werd, en dat fineer werd gepolitoerd, zodat het een glad en hard oppervlak kreeg. In het algemeen werd er veel van nep- en surrogaatmateriaal gebruik gemaakt, en daar was men trots op: nepmaterialen hadden soms zelfs een hogere status dan echte. Dit zien we overigens ook bij Memphis terug in het overdadig gebruik van kunststoflaminaten met fotografische prints.

Doordat de meubelmakers ook leerden tekenen en van tekening te werken kon men catalogi aanleggen van typen meubels waaruit de klant een keuze kon maken en die in serie vervaardigd werden. De meubelfabriek van Josef Danhauser bood, net als Memphis nu, een compleet assortiment aan van alles wat met het interieur te maken had, niet alleen meubels, maar ook bij voorbeeld bestekken en niet te vergeten wandbekleding, meubelstoffen, gordijnen en draperieën die in het Biedermeierinterieur zo'n belangrijke plaats innamen. Met die draperieën, die bijna allemaal verloren zijn gegaan in de opruimwoede van de Moderne Beweging, kreeg de ruimte vorm en werd bij voorbeeld de slaapruijnte van de rest van het vertrek gescheiden. Het is geen wonder dat er in de Biedermeierperiode theorieën werden ontwikkeld die de oorsprong van de architectuur in de tent legden (Gottfried Semper).

Kitsch

De Biedermeiertijd is ook de periode dat datgene ontstaat wat wij tegenwoordig als 'kitsch' beschouwen. Aan de ene kant ontstond deze 'kitsch' uit de behoefte een eigen stijl te vinden met een eigen symboliek, zodat men bijvoorbeeld een prullenbak in de vorm van een boek ontwierp, anderzijds uit de toegenomen mogelijkheden om te



reizen. Zo waren een inktpot in de vorm van het graf van Napoleon of in de vorm van de Kölner Dom en een vloerkleed van tijgervel tekenen dat men de wereld bereisd had. De sofa was in de Westerse wereld een nieuw type meubel, dat uit het Nabije Oosten stamt. Dit werd ook vaak in de meubels verbeeld door ze vorm te geven als stapelingen van kussens met kwasten en door hangende tapijten en, alweer, draperieën te suggereren. Eén van de redenen dat het Biedermeier lang zo'n slechte naam had was dat men de kleuren van de bekleding zo saai vond. De afgelopen jaren is men echter tot de conclusie gekomen dat dat op een misverstand berust.¹⁴ De meeste Biedermeier meubels zijn rond de eeuwwisseling geres-taureerd en toen zijn de van oorsprong zeer helder gekleurde stoffen met strakke belij-ningen vervangen door het donkere bruin en groen dat we nu kennen. Vooral in Wenen, in het Museum für Angewandte Kunst, en in de dépendance Schloss Geymüller, probeert men nu de meubels weer in hun oorspronke-lijke staat terug te brengen. Men kan rustig stellen dat een groot deel van de vrolijkheid van Memphis terug te voeren is op de Biedermeiertijd. Sottsass heeft bijna een jaar lang in het Museum für Angewandte Kunst kunnen rondlopen om de Biedermeier meubels te bestuderen toen hij professor

was aan de Meisterklasse für Design van de Hochschule für Angewandte Kunst, die zich in hetzelfde blok bevindt. Dat resulteerde niet alleen in de serie banken die de naam Biedermeier kreeg, maar ook in het over-nemen van de typologie van de meubels. De kast 'Casablanca' van Sottsass bijvoorbeeld, uit de Memphiscollectie van 1981, is bijna een directe kopie van een étagère van Dannhauser. Een ander vooraanstaand Memphislid, Matteo Thun, is nog steeds professor aan de Meisterklasse für Keramik aan de Hochschule für Angewandte Kunst.

Autonoom design

De invloed van het Amerikaans Postmodernisme en met name van Robert Venturi op de Memphisbeweging moet niet worden onderschat en wordt in vrijwel alle publikaties over de beweging benadrukt. Maar het gaat bij Memphis om meer dan alleen een 'pop'-hergebruik van historische stijlen of een bevrijding op zich van de modernistische dogmatiek. Memphis verwijst veel meer naar de historische typologie dan dat ze citaten of historische fragmenten gebruikt. Memphis verwijst bovendien naar de heel specifieke typologie van de Biedermeiermeubels. Dat is een typologie die nauw verbonden is met het ontstaan van een burgerlijke vorm van wonen waaraan

men nu juist leek te willen ontsnappen met utopische projecten als 'No-stop City'. In die zin lijkt Memphis dan ook veel meer verwant met de architectuuropvatting van een archi-tect als Aldo Rossi, die in zijn ontwerpen ook teruggrijpt op typologieën uit het begin van de negentiende eeuw. Deze opvatting heeft te maken met het besef dat alle utopische vormen van architectuur uiteindelijk altijd geabsorbeerd werden door de kapitalistische samenleving zoals dat verwoord werd door de historicus Manfredo Tafuri.¹⁵ Als het dan niet mogelijk is om in de architectuur een voorschot te nemen op een andere samenleving, dan houdt dat dus ook in dat men zal moeten wachten op die nieuwe samenleving om wellicht een andere architectuur te reali-seren. Volgens die opvatting kan een ontwerper tot die tijd niets anders doen dan een architectuur realiseren die in haar vormen als in een archeologisch gebaar naar haar eigen oorsprong verwijst. Zo levert hij tenminste nog een bijdrage aan het inzicht daarin, een inzicht dat nog sterker het verlangen naar verandering zou moeten opwekken.¹⁶ Het lijkt er sterk op dat derge-lijke overwegingen ook voor Memphis een belangrijke rol hebben gespeeld en het is hierin dat de posities van Sottsass en Branzi bij elkaar komen.

¹ Andrea Branzi, *Architecture in love (Architettura Innamorata)*, catalogus, 1980, geen plaatsvermelding

² Ettore Sottsass, *Formal Exercize Nr.2*, catalogue for decorative furniture in modern style, Studio Forma/Alchymia, 1980, geen plaatsvermelding

³ Penny Sparke, Ettore Sottsass Jr., Londen, 1982

⁴ Andrea Branzi, *A lost grace*, zie noot 1

⁵ Andrea Branzi, *The Hot House*, Londen, 1984

⁶ Ettore Sottsass, aantekeningen voor een lezing, als geciteerd door Penny Sparke, op.cit.

⁷ E.Sottsass Jr., *Katalogo Mobili 1966, Domus 449, 1967*, als geciteerd door Penny Sparke, op.cit.

⁸ E.Sottsass Jr., *The planet as festival*, *Design Quarterly* nr.89, als geciteerd door Penny Sparke, op.cit.

⁹ zie: Dietmar Steiner, *The Heavy Dress*, *Forum* 32-1, 1987

¹⁰ Paolo Deganello tijdens een lezing aan de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem, 1987

¹¹ Andrea Branzi, *The Hot House*, zie noot 5

¹² Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Cambridge/Massachusetts, Londen 1982

¹³ Voor algemene informatie over de Biedermeierperiode zie oa. Rudolf Pressler en Robin Straub, *Biedermeier Möbel*, München, 1986 en Jörn Bahns, *Biedermeier-Möbel, Entstehung-Zentren-Typen*, München, 1979

¹⁴ Christian Witt-Döring, *Tradition und Wirklichkeit, Das Wiener Biedermeiermöbel, Parnass Sonderheft 4 'Das wilde Biedermeier'*, Wenen, zonder jaartal

¹⁵ Manfredo Tafuri, *Ontwerp en Utopie*, Nijmegen, 1978

¹⁶ Dan Graham, *Nicht Post-Moderne: konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikani-scher Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*, *Kunstforum International* Bd.65, september 1983, 'Goldener Oktober'