

# la poésie de la technique

## dirk jan postel la maison de verre

'Ik heb een thuis gebouwd  
Midden in de Oceaan  
De vensters zijn rivieren  
die van mijn ogen vlieten  
Inktvissen krioelen overal  
waar steunmuren staan  
(...)

Rondom het huis is er de  
Oceaan die je kent  
en die nooit zal rusten'

G. Apollinaire voor G. de Chirico,  
1914.



Wie argeloos door de zijstraten van de Parijse boulevard St. Germain flaneert moet wel zeer oplettend zijn om door een poort de eigenaardige gevel van 'Maison de Verre' op te merken. Maar zelfs als je eenmaal in de 'cour' staat, vóór deze gevel, is het gebouw erachter volkomen ondoorgroendelijk. Het huis is ongeschikt voor een bliksemexcursie: Maison de Verre moet vanuit zijn interieur bekeken worden.

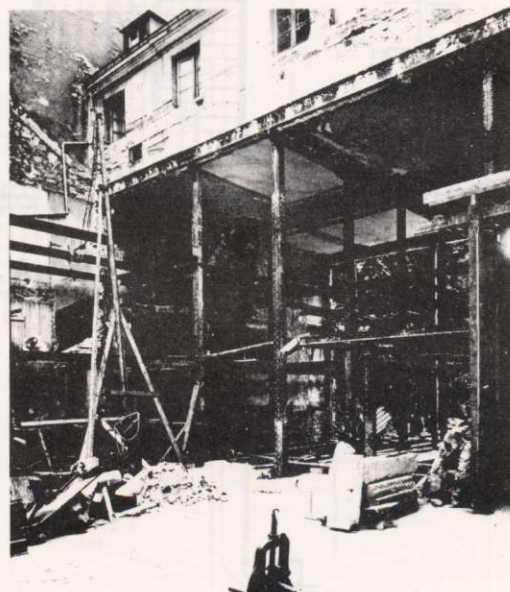
De ontwerper van het huis, Pierre Chareau, was dan ook in de eerste plaats interieurontwerper. Hij behoorde tot een groep kunstenaars en architecten – waaronder René Herbst, Hélène Henry, Robert Mallet-Stevens, Charlotte Perriand en Sonia Delaunay – die in 1929 de UAM, de Union des Artistes Modernes zou oprichten. In het werk van deze groep zijn invloeden kenbaar van moderne stromingen in heel Europa. Uit de algemene tendens van vernieuwing, zoals begonnen door Loos, Hoffman, Perret en Taut vloeit o.a. de belangrijke rol van het materiaal glas voort. Vooral Frans is de preoccupatie met het 'uitvinden' en de machine-esthetiek.

Chareau had al in 1918 een ontwerp gemaakt voor de toekomstige eigenaars van Maison de Verre, een gynecoloog en zijn vrouw, Mme en M. Dalsace, in samenwerking met een smid, Henry Dalbet, voor het interieur van twee kamers. Tien jaar

later begon hij voor hen aan het Maison de Verre. Hiermee is een eerste parallel aangeduid met een ander revolutionair plan, het Schröderhuis, waar immers Rietveld een paar jaar voor de bouw daarvan de slaap- en woonkamer voor de fam. Schröder had ingericht; ik kom hier verder nog op terug<sup>1</sup>.

De bouw van Maison de Verre duurde ca. vier jaar. Chareau werkte hierbij samen met Dalbet, en Bernard Bijvoet, de compagnon van Duiker. De situatie waarin het huis tot stand kwam is uniek: geld speelde kennelijk geen rol, het vertrouwen van Mme. en M. Dalsace was onbegrensd (er bestond bijv. geen enkele garantie t.a.v. de kwaliteit van de gevel van glazen bouwstenen) en alle betrokkenen werkten zeer nauw samen. Verbazingwekkend is dat hoewel Maison de Verre een zeer consistente indruk maakt, er vooraf nooit een tekening van het geheel is gemaakt; aan de hand van schetsen en mondelinge afspraken werd het ontwerp gerealiseerd. Waarschijnlijk is Bijvoet grotendeels verantwoordelijk voor de orde die in het ontwerp wordt gebracht door de constructie. In 1928 kwamen de opdrachtgevers in het bezit van een 18e eeuwse 'hôtel particulier' aan de Rue St. Guillaume dat op gebruikelijke wijze was onderverdeeld in horizontaal gescheiden appartementen. Mede omdat er nauwelijks daglicht toetrad in het

1. Kenneth Frampton veronderstelt zowel bij Maison de Verre als bij het Schröderhuis de invloed van hoog ontwikkelde vrouwen. (K. Frampton, *La Maison de Verre*, Bayeux 1979, p. 2; dit essay verscheen eerder in *Perspecta 12*, the Yale Architectural Journal, 1969).

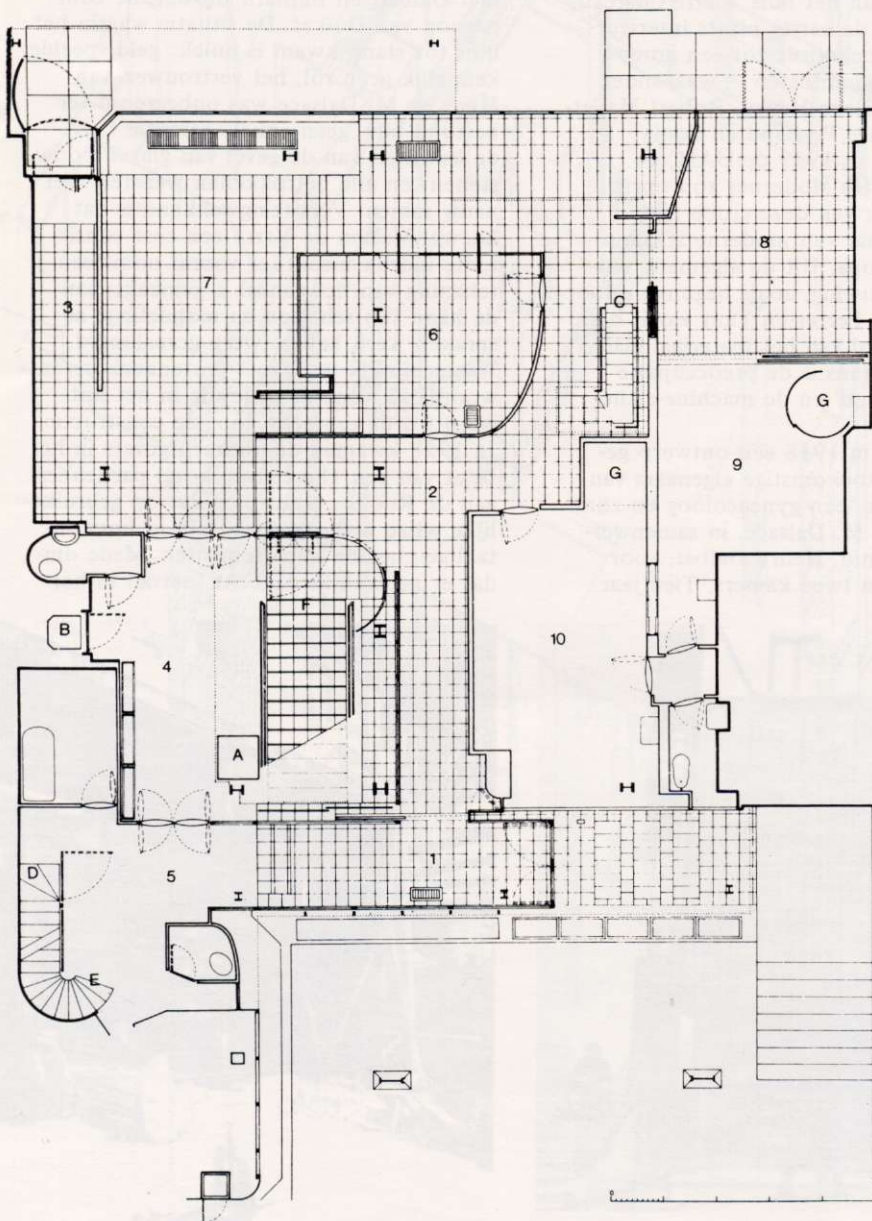
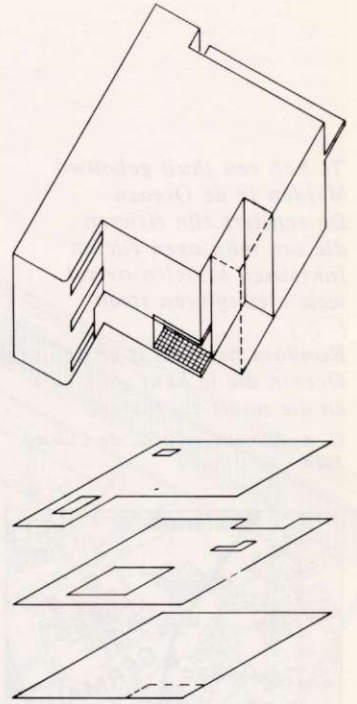


gebouw 'het personeel werkte de hele dag bij kunstlicht'<sup>2</sup> was aanvankelijk de bedoeling om het geheel te vervangen door een nieuw. Als gehecht aan de traditie, en met de huurbescherming aan haar zijde, weigerde echter een oude dame op de tweede etage haar appartement op te geven. Door deze impasse werden de ontwerpers gedwongen tot een oplossing die uiteindelijk bepalend zou worden voor het concept van Maison de Verre. De bovenste etages werden ondersteund met een staalskelet dat tevens zou dienen als constructie voor de nieuwbouw. Daarbeneden werd alles gesloopt op het trapportaal na dat toegang verschaft tot de oude dame.

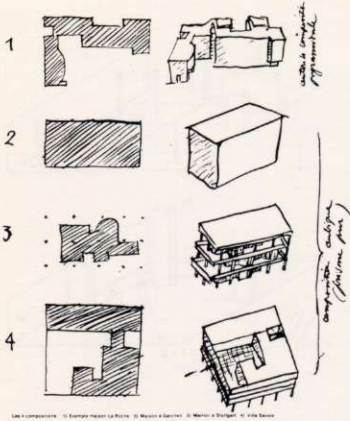
Het op deze wijze ontstane bouwvolume is als een simpele 'doos' die onder de bestaande etages is geschoven en waarvan de eenvormigheid slechts is aangetast door genoemd trapportaal en een aanbouw aan de linkerzijde van de 'cour' dat bestemd werd voor het personeel en de keuken.

De doos is aan de voorzijde gesloten door een façade van glazen bouwstenen; alleen de entree is transparant, en de aanbouw verraaft iets van de indeling van het huis door drie horizontale raamstroken. De achtergevel bestaat afwisselend uit vlakken van glas, glazen bouwstenen, en panelen op een betonnen sokkel.

Binnen het zo bepaalde volume werden drie verdiepingen aangebracht, waarvoorheen begane grond en eerste verdieping waren, en die plaats gaven aan het programma. De begane grond was voor de praktijkruimte, de bovenste twee etages dienden als woonhuis; de eerste verdieping voor overdag en 's avonds (eetruimte, salon, werkkamer en een vertrek vnl. voor Mme. Dalsace bedoeld) en een insteekvloer met slaap- en badkamers. Stap voor stap werden de verdiepingen ingevuld met wanden, deuren, kasten, schermen, meubels en verdere inrichting, meestal van staal, aluminium of glas, hoewel hier en daar ook hout en tegelwerk is gebruikt.



- 1 entree
- 2 centrale gang
- 3 gang naar tuin
- 4 dienstruimte
- 5 dienstentree
- 6 administratiekamer
- 7 wachtkamer
- 8 spreekkamer
- 9 behandelkamer
- 10 laboratorium
- A bordenlift
- B lift
- C trap naar werkkamer
- D trap naar kelder
- E trap naar keuken
- F trap naar salon
- G kleedruimte/garderobe



2. Dr. Dalsace; (K. Frampton, *La Maison de Verre*, p. 5, cit. René Herbst, Pierre Chartan, Editions du Salon des Arts Ménagers, Union des Artistes Modernes, Paris 1954, pp. 7-8).
3. Le Corbusier, *Les 4 compositions, oeuvre complète*, dl. 1, p. 189.  
Max Risselada e.a., *Le Corbusier & Pierre Jeanneret*, Delft 1980, p. 4.

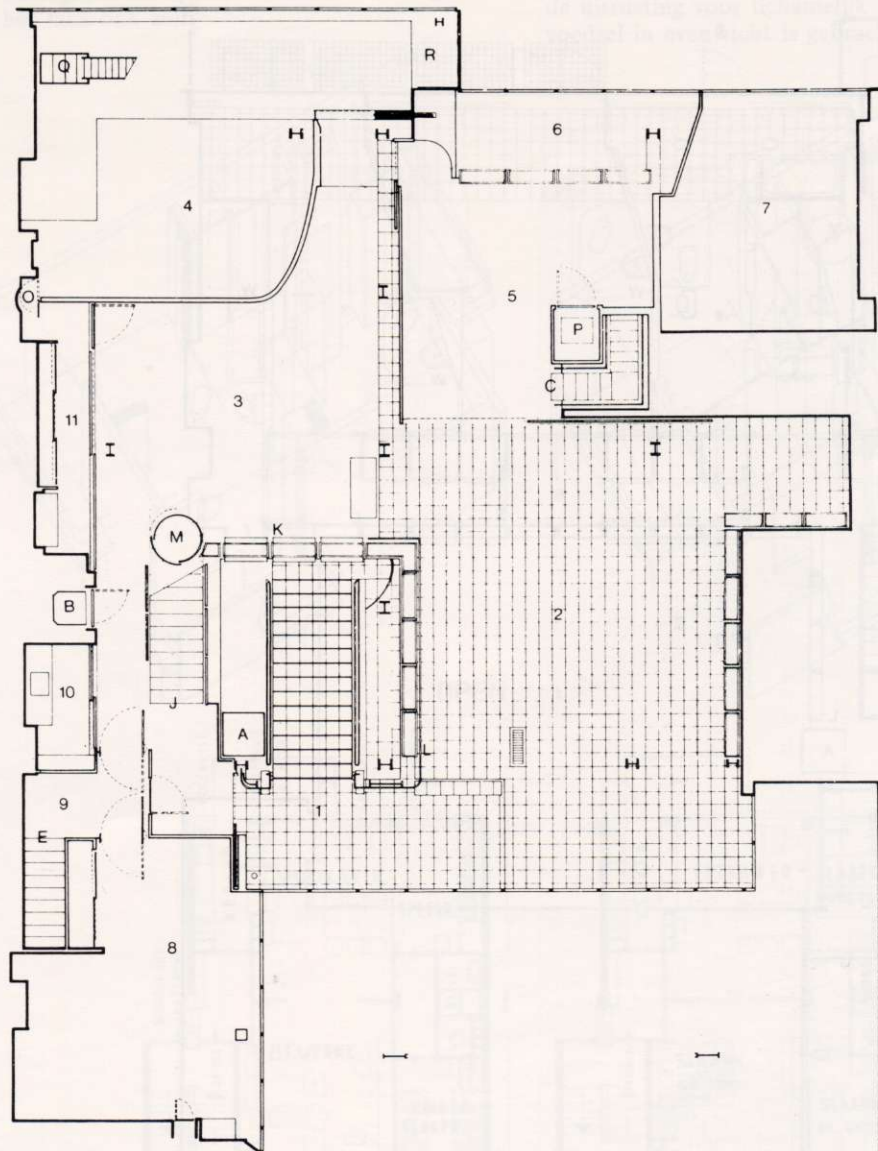
Tot zover is het plan van een bewonderenswaardige nuchterheid. Het huis lijkt op een villa van Le Corbusier, van het type met een (min of meer) geometrische omhulling, en een plattegrond onafhankelijk van de kolomstructuur<sup>3</sup>. Aan drie van de vijf uitgangspunten van Le Corbusiers nieuwe architectuur is voldaan: het 'plan libre', het 'fenêtre en longueur', en de 'façade libre'. Het huis heeft geen 'toit-jardin', geen daktuin, maar dat is begrijpelijk. De architectuur heeft hier de plaats ingenomen van een reeds bebouwd stuk grond; er hoefde dus geen tuin 'opgetild' te worden, maar slechts bebouwing, en dat is ook gebeurd.

De verworven vrijheden van Le Corbusier krijgen bij Maison de Verre echter een merkwaardige gedwongen wending. De doos is aan vier zijden bepaald door de omgeving en de overige twee zijden zijn beperkt door de maat van het langwerpige perceel waarop hij staat. De 'pilotis' zijn in eerste instantie slechts onderdeel van een steigerconstructie. De vrije gevel ten slotte wordt bepaald door de noodzaak van zoveel mogelijk licht door te laten, en toch het gezichtsveld te beperken tot in de lengterichting van de tuin en de poort naar buiten.

Zoals gezegd valt de splitsing van het programma samen met de verschillende verdiepingen. Per verdieping reguleert de vrije plattegrond het gebruik van en de beweging door het huis. De wanden slingeren zich vrij door de ruimte, onafhankelijk van de draagstructuur en vaak los van vloer en plafond.

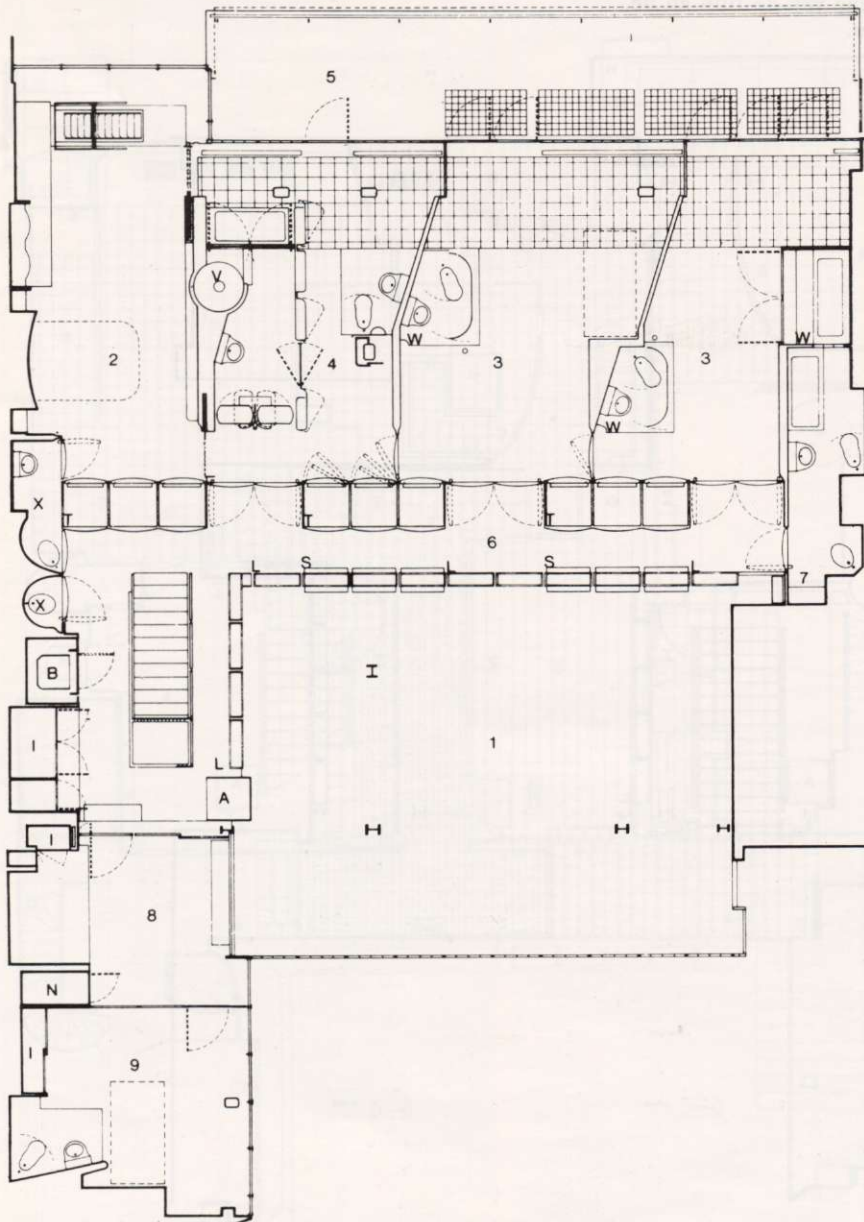
Bovendien is het verschil tussen wand en deur, tussen scheiding en verbinding, dubbelzinnig; er zijn wanden die geheel uit deuren bestaan (van de galerij naar de slaapkamers bijv.), er zijn deuren die als geheel een wand vormen (m.n. de schuifdeur van de salon naar de werkkamer). Hoe het interieur is opgevat als ruimtelijke interpretatie van het programma, en hoe het de functies reguleert (als een 'organigram'), is goed te zien op de begane grond: patiënten komen binnen door een gang met aan het eind twee treden omlaag; daarna lopen ze om de grote trap heen naar de wachtkamer. Hierbij passeren ze een verticale spleet, een vide over drie verdiepingen, die ook door de salon loopt.

- 1 overloop
- 2 grote salon
- 3 eetruimte
- 4 kleine salon
- 5 werkkamer
- 6 vide naar wachtkamer
- 7 vide naar behandelkamer
- 8 keuken
- 9 entree keuken
- 10 afwasruimte
- 11 opbergruimte
- J trap naar de 2<sup>e</sup> étage
- K opbergkastjes
- L boekenkastjes
- M kast draaiend op spil
- O doorgeefluik
- P telefooncabine
- Q beweegbare trap naar de slaapkamer
- R wintertuin



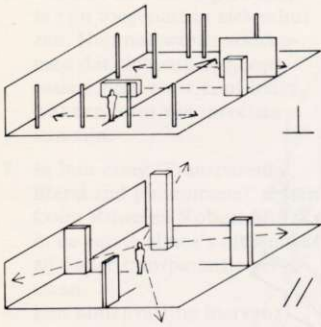
'Ruimte om en achter het zichtbare' is een belangrijk motief in *Maison de Verre*<sup>4</sup>. In de wachtkamer is de kamer van de assistent, waaromheen de patiënten in de spreekkamer geleid worden. De dokter laat hen langs de gebogen stalen wand weer uit aan de andere zijde van de trap – die is afgesloten door draadglazen panelen en draaibare schermen van geperforeerde aluminiumplaat. De enige die uit dit proces toegelaten moet worden tot de 1e verdieping is de dokter zelf; voor hem is er een privé-trap naar zijn werkkamer. Zijn de functies direkt uit de plattegronden te lezen, het ruimtelijke concept is pas in tweede instantie kenbaar. Zoals Kenneth Frampton in zijn essay over *Maison de Verre* betoogt bestaat dit concept uit een opeenvolging van verticale vlakken of ruimtelagen tussen 'cour' en tuin, die een onderverdeling maken over alle verdiepingen heen. 'Dat dit vanaf het begin de opzet is geweest wordt gesuggereerd door de oriëntatie van de kolommen direct achter de gevels. De as van de profielen is evenwijdig aan het gevelvlak, maar staat loodrecht t.o.v. de kolommen

middenin het huis. Zo wordt een verticale sleuf tussen gevel en kolommenrij bepaald die het concept versterkt<sup>5</sup>. Belangrijk is in dit opzicht ook de 'binnengevel' tussen salon en werkkamer op de eerste, en tussengalerij en slaapkamers op de tweede verdieping, die vnl. uit deuren bestaat. De onderverdeling van het horizontale vlak komt kortom tot stand óf door een staties vlak dat virtueel is (bijv. dat van de kolommen aan de gevel, maar ook van de boekenkastjes op de galerij) óf door een reëel vlak dat mobiel is (de binnengevel); in beide gevallen is het vlak doordringbaar. Waar een horizontale onderverdeling vooral overzicht oplevert, veronderstelt de verticale opeenvolging een – horizontale – beweging om ervaren te worden. De overgang van de ene naar de andere ruimtelaag wordt vaak nog verduidelijkt door de verschillende materialen die voor de vloer gebruikt zijn, hoewel deze ook in functie verschillende gebieden onderscheiden. Wit rubber is gebruikt in de actief gebruikte, publieke ruimten, maar markeert ook een strook voor de achtergevel in bad- en slaapkamers; zwarte tegels liggen in de



4. J. Duiker, *Het huis van Dr. Dalsace in de Rue St. Guillaume te Parijs*, Duiker biografie, E.J. Jelles, C.A. Alberts, Amsterdam 1976, pp. 127–129.
5. K. Frampton, *La Maison de Verre*, p. 9.

- 1 vide grote salon  
 2 slaapkamer  
 3 slaapkamer  
 4 badkamer  
 5 terras  
 6 overloop  
 7 badkamer gasten  
 8 linnenkamer  
 9 dienstkamer  
 A bordenlift  
 B lift  
 I muurkast  
 L boekenkastjes  
 N werkkamer  
 S opbergkast  
 T hangkast  
 V douche  
 W toiletruimte  
 X W.C.



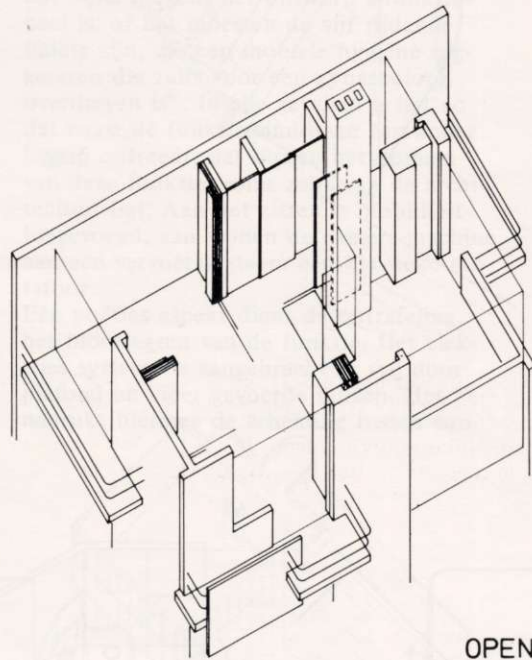
niet intensief gebruikte ruimten, en ook in de badkamers; de eetruimte heeft een houten parketvloer, evenals de galerij naar de slaapkamers; de keuken en de behandelkamer hebben een vloer van witte tegels. De articulatie van de ruimte blijft bij Maison de Verre bestaan ook als door het wegdraaien – of schuiven de plattgrond gewijzigd wordt. Dit in tegenstelling tot een ander vergelijkbaar mobiel plan, het Schröderhuis. Daarbij verandert met de stand van de schuifdeuren de gehele ruimte. Bij het Schröderhuis lopen gebruik en ervaring parallel, bij Maison de Verre staan ze loodrecht op elkaar. Uit deze redenering is te begrijpen hoe bijzonder bij Chareau de trap wordt omdat alleen daar beweging het doorbreken van een horizontaal vlak betekent. In Maison de Verre zijn dan ook niet minder dan vijf in principe verschillende trappen aanwezig.

Om het ontwerp van Maison de Verre te beschrijven schiet – zoals altijd – een zuiver functionele uitleg tekort. Er is al gewezen op de typiese ruimteopvatting die overeenkomst vertoont met die van de kubisten, en waarin beweging van de gebruiker/waarnemer door het huis een belangrijke rol speelt. Daarnaast beweegt het huis ook zelf.

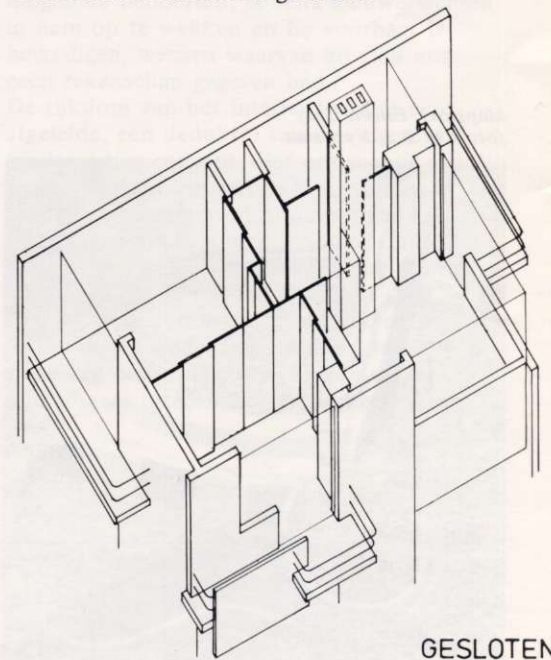
Deze mobiliteit is – anders dan bij de meer zakelijke plattgronden van de Vroesenlaanflats van van den Broek of bij het Schröderhuis – in Maison de Verre obsessieel gebruikt. Het verborgen draaibare doorgeefluikje in de hoek van de kamer van Mme. Dalsace, het gietijzer wiel dat de ventilatieluiken bedient, en de ingenieus klappende en draaiende deuren bij de grote trap tonen een bezieling door de – bewegende – machine, en door de techniek. Tot in het kleinste detail is het ontwerp doortrokken van een ‘poésie d’équipage’. De spil bijvoorbeeld waarom de grote, ronde deur naar de grote trap draait is te fijn om deze werkelijk te geleiden. (dat gebeurt nl. door een zware rails in het ronde vloertje erbeneden); hij toont vooral het middelpunt van de draaiing, en daarmee de draaiing zelf.

Soms verschuilt zich achter de mobiliteit een metafoor. In de dubbelhoge salon bevindt zich aan de ene zijde een rijdende trap voor de boekenkast. Ertegenover, op ongeveer dezelfde hoogte, is een zwevende rail aangebracht die dient voor vervoer van eten en servies tussen de keukens en de eethoek. Het centrale gedeelte van het huis wordt zodoende het terrein waarop de uitrusting voor lichamelijk en geestelijk voedsel in evenwicht is gebracht.

Rietveld-Schröderhuis, 1925.

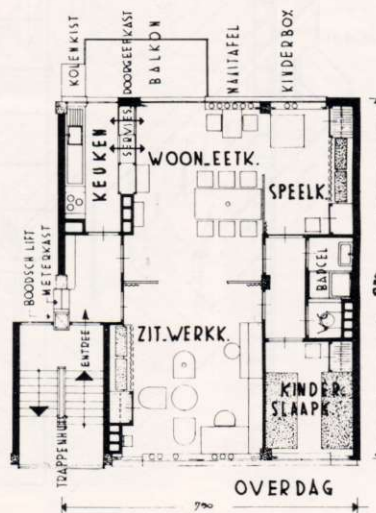


OPEN

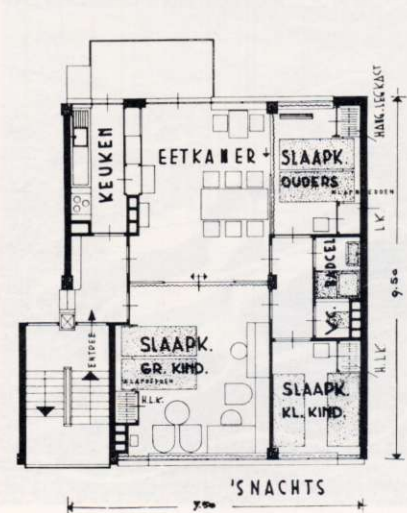


GESLOTEN

Vroesenlaanflats, van den Broek, 1934

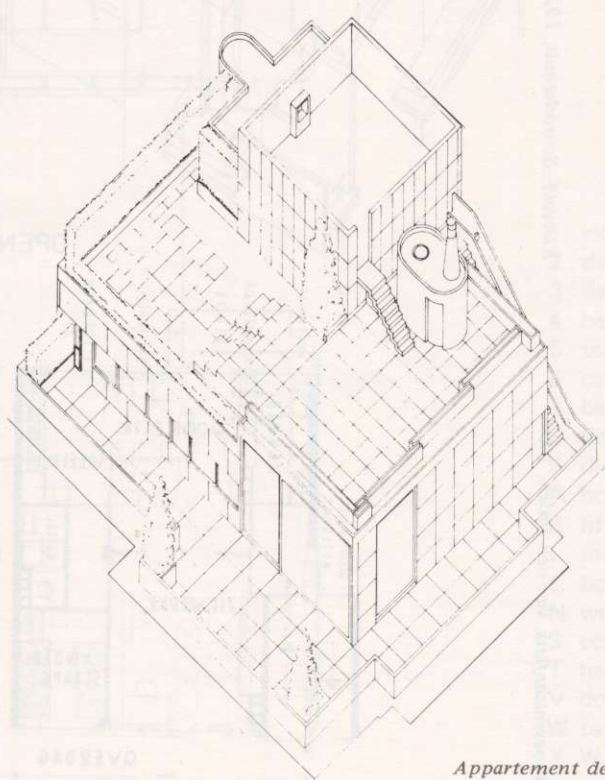
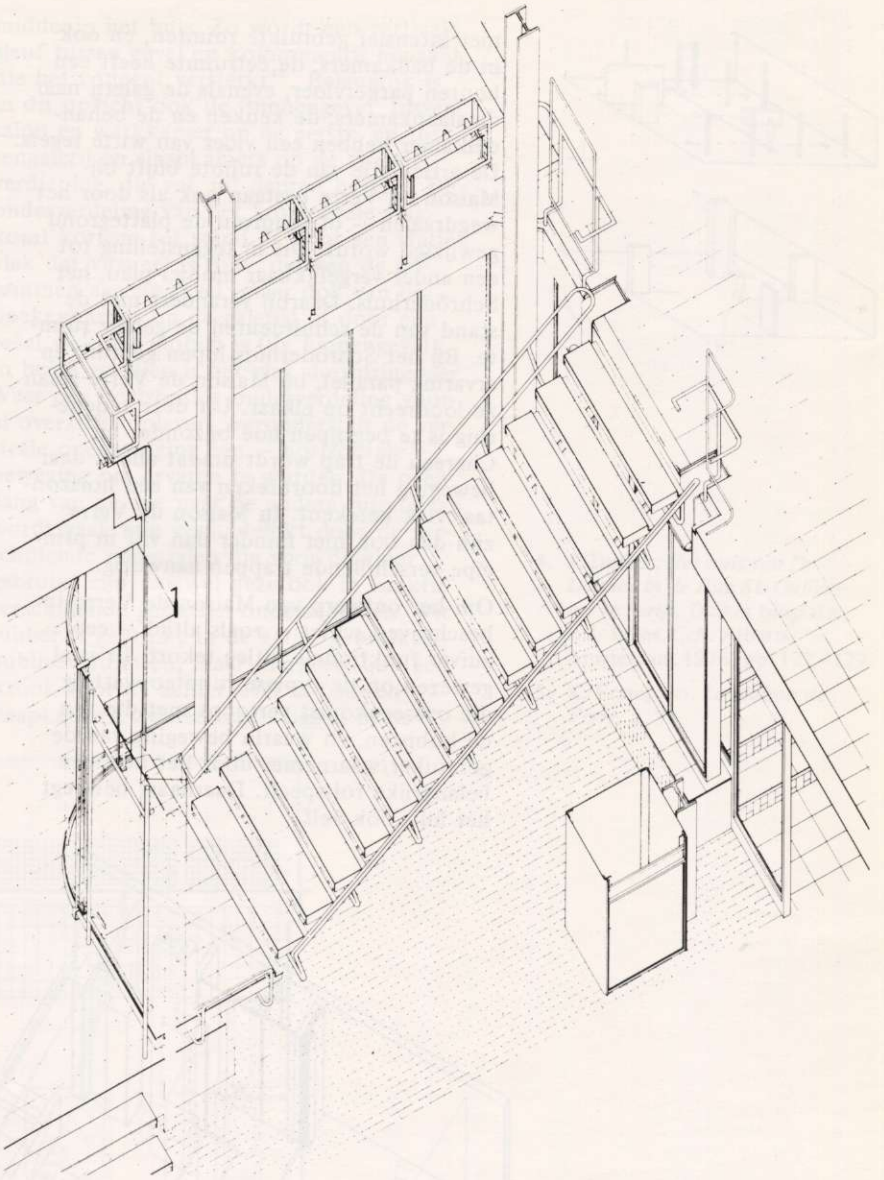
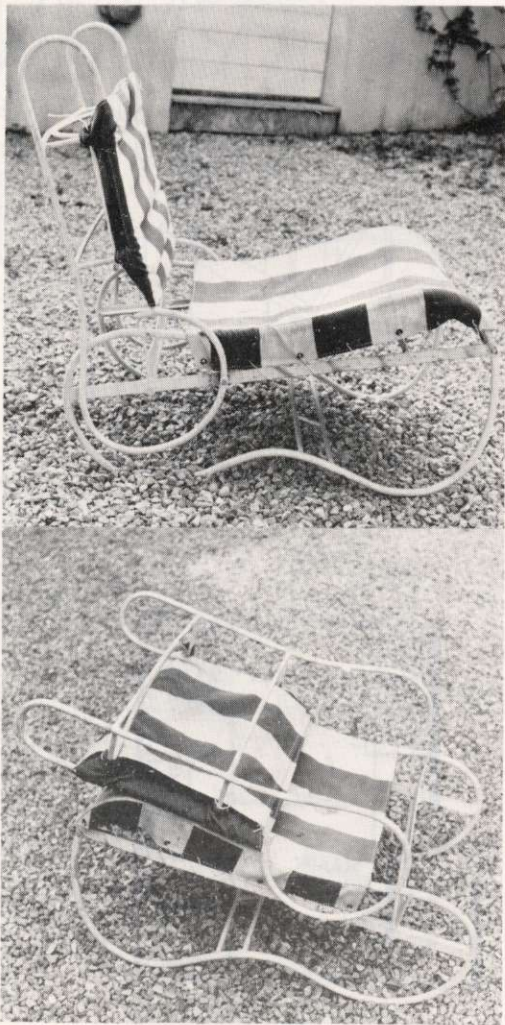


OVERDAG



'S NACHTS

klapstoel, Eileen Gray  
foto's ir. B.J. Fybesma



Appartement de Bestegui, Le Corbusier, 1930

6. Rollend sanitair blijkt vaker te zijn toegepast in ziekenhuizen. Hiermee wordt voorkomen dat zich vuil ophoopt tussen vloer en w.c. of bidet, wat een bron van infecties kan zijn.

7. In hun essay 'Transparency, literal and phenomenal' zetten Colin Rowe en Robert Slutzky in de eerste alinea's uiteen wat zij onder transparantie verstaan.

Een samenvatting hiervan: 'De begrippen *simultaniteit*, *doordringing*, *overlapping*, *ambivalentie*, *ruimte-tijd* en *transparantie* worden vaak als synoniemen gebruikt.

Transparantie duidt zowel een materiële toestand aan – doorschijnend, doordringbaar voor licht – als het resultaat van een intellectuele behoefte, ons wezenlijke verlangen naar dat wat makkelijk herkenbaar is, volkomen duidelijk en vrij van tegenspraak.

Gelijktijdige waarneming van meerdere (ruimtelijke) lagen betekent echter ook transparantie. Soms doordringen twee of meer figuren elkaar, en maken ieder aanspraak op het deel dat ze gemeenschappelijk bestrijken.

Transparantie neemt dus betekenis aan tussen volkomen helder en volkomen dubbelzinnig'.

(C. Rowe, R. Slutzky, B. Hoesli, *Transparenz*, Le Corbusier Studien 1, Basel 1968, pp. 10–11.

*Transparency, literal and phenomenal* verscheen in *Perspecta 8*, the Yale Architectural Journal, 1964).

Poëzie wordt overigens gekenmerkt door eenzelfde transparantie. Het woord is immers niet langer alleen aanduiding van een begrip (functie) onder-

Het symbolies en poëties gebruik van de (nieuwe) techniek doet denken aan de beweegbare meubels van Eileen Gray, Charlotte Perriand en ook aan het appartement De Beistegui van Le Corbusier.

De beweegbaarheid van de meubels van Gray is – zoals trouwens ook bij die van Chareau – vooral een demonstratie van sublieme nutteloosheid, en niet een oplossing voor de functie. Haar klapstoel wordt niet veel kleiner of platter als je hem opvouwt, maar wel onbruikbaar.

Het appartement De Beistegui dat bovenop een huis aan de Champs Elysées is gebouwd is ook geïnspireerd door een machine i.c. de filmcamera. De wenteltrap naar het terras is bovenaan afgesloten door een aantal lamellen, die als een diafragma over elkaar glijden, en het van boven invallende licht al of niet doorlaten. In de toegangsruimte naar het terras zit een periscoop, die het appartement werkelijk tot een camera-obscura maakt. Op het terras kan de scène, het decor, met o.a. uitzicht op de Arc de Triomphe, gewijzigd worden door verrijdbare plantenbakken. Tenslotte zit in het huis, onder de buitentrap, nog een projectiecabine.

Is het nu de poëzie die de functie inspireert, of andersom? In het geval van Maison de Verre kunnen we vaststellen dat bijna nergens het ontwerp a-functioneel is, of het moesten de vijf rijdende bidets zijn, die een mobiele hygiëne suggereren die zelfs voor een gynaecoloog overdreven is<sup>6</sup>. In alle gevallen is het zo dat naast de functie simultaan een ander begrip optreedt, dat buiten het domein van deze functie, soms zelfs van de architectuur ligt. Aan het zitten is mobiliteit toegevoegd, aan wonen de camera-machine, aan een vervoerssysteem een klassieke metafoer.

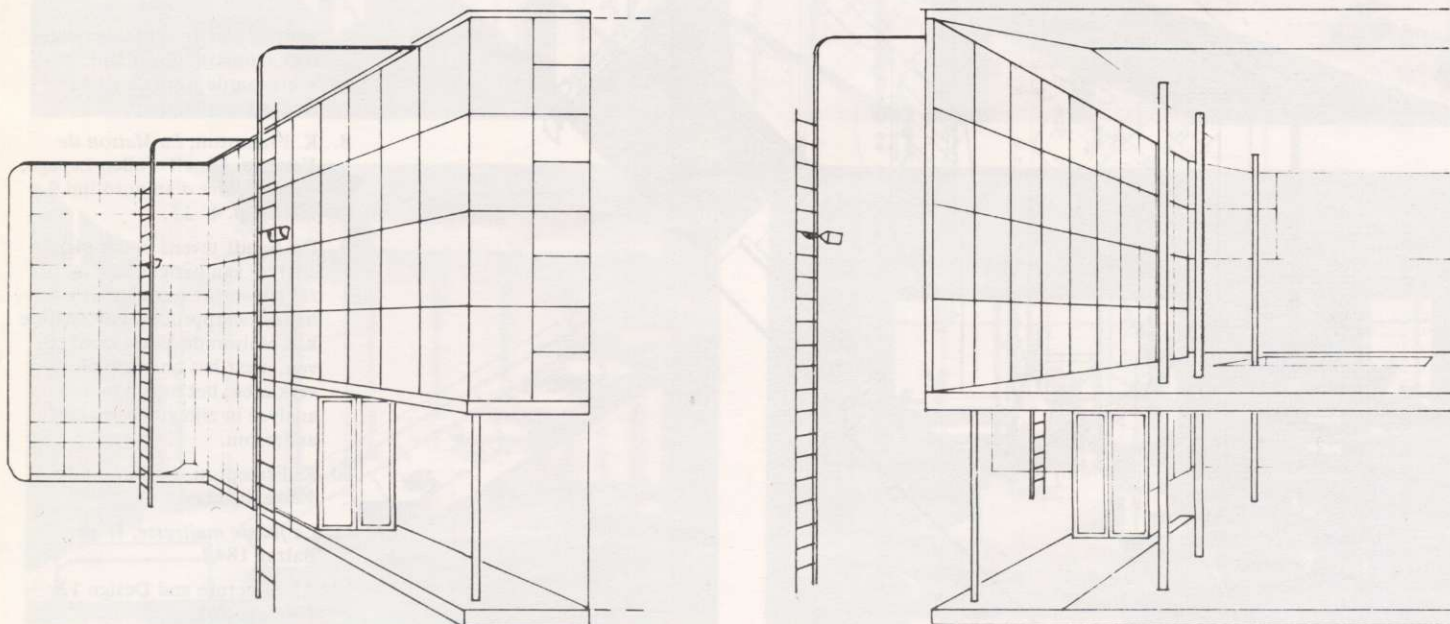
Eén poëties aspekt dient de ontrafeling, het blootleggen van de functie. Het elektrisch systeem is aangebracht in vrij door plafond en vloer gevoerde buizen. Het benadrukt hiermee de scheiding tussen con-

structie, inbouw en afwerking; relaiskasten, die d.m.v. kleine knoppenpaneeltjes bediend worden, maken meerdere combinaties van dag- en kunstlicht mogelijk. Deze beheersing van het interne klimaat tonen ook de vloerroosters van de luchtverwarming die uit het vloervlak omhoog steken. Vaak is de functie zichtbaar gemaakt juist door – paradoxaal genoeg – toevoeging van een poëties element. De functie van de gevel – het licht door te laten en het zicht niet – wordt duidelijk door de schijnwerpers op ladders buiten de gevel. Eerst is 'transparant' omgezet in 'translucide' door de geribbelde glazen bouwstenen. Met het aanbrengen van de – bij het huis horende – buitenverlichting wordt de gevel vervolgens weer transparant, maar nu in de figuurlijke zin, dat de aanwezigheid van de buitenruimte begrijpelijk en evident is<sup>7</sup>.

Van buiten naar binnen zwijgt de gevel echter. Met zijn simpele verschijning beschermt hij een gecompliceerd interieur, waarvan elk mogelijk gebruik is voorzien, en ook wordt getoond.

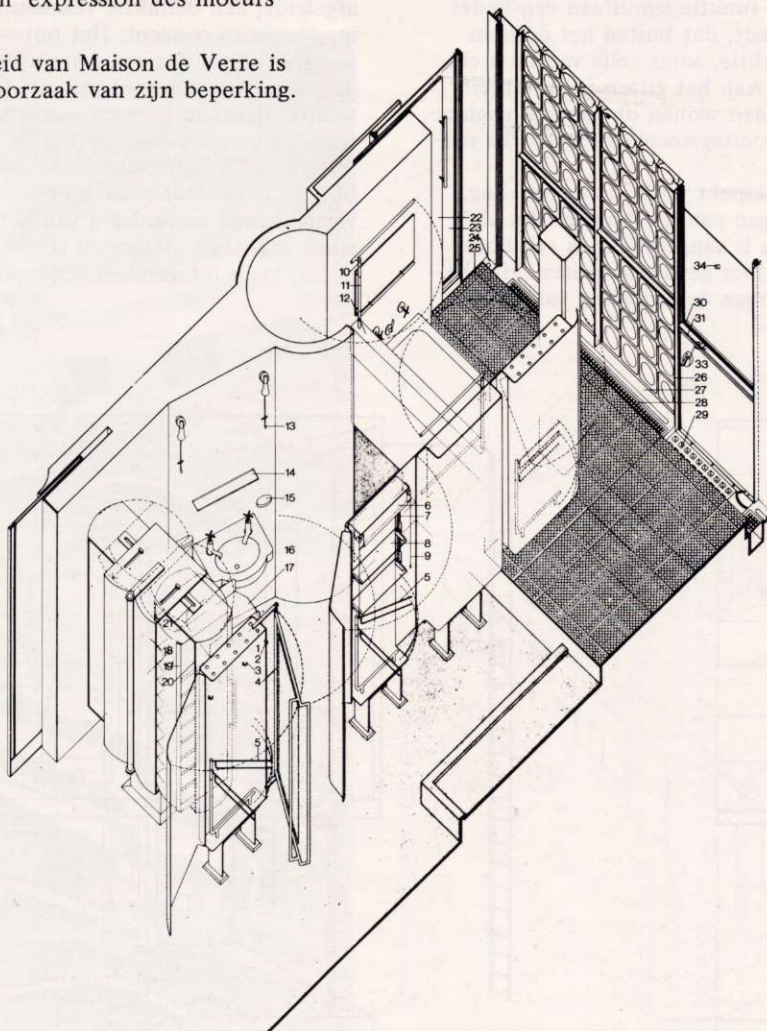
'Overall ziet men hoeveel zorg gegeven is om de functie zichtbaar te maken, uitdrukking te geven aan haar mogelijkheden, en niet slechts in de werkelijke behoeften van de eigenaar te voorzien, maar ook in de mogelijke behoeften, ja zelfs nieuwe wensen in hem op te wekken en bij voorbaat te bevredigen, wensen waarvan hij zich nog geen rekenschap gegeven had.<sup>8</sup>

De rijkdom van het interieur is niet een afgeleide, een deductie van een algemeen modernisties concept. Het ontwerp is een soort inductie van een serie uitvindingen waarvan de (moderne) principes pas achteraf vastgesteld kunnen worden. Chareau was m.a.w. geen 'concepteur' maar vooral 'inventeur'<sup>9</sup>. Wonderbaarlijk blijft dan ook de consistentie die hij bereikte. De verschillende onderdelen van het huis staan vrij naast elkaar; zij storen elkaar nooit, maar integendeel versterken elkaar.



Een prachtig punt vind je op de eerste verdieping tussen de werkkamer en de kamer van Mme. Dalsace. Vandaar kijk je zowel in de lengte als in de breedte door het hele huis. In- en exterieur, voor en achter komen hier samen. Een vide verbindt de publieke wachtkamer met de privéruimten. De rails van een schuifdeur steekt in deze vide een eindje uit, een kolom schiet er over twee verdiepingen vrij doorheen. Zwarte tegels, wit rubber en een houten vloer liggen tegen elkaar. Daar waar de complexiteit absurd lijkt te worden is tegelijk de transparantie maximaal. De 'jardin d'hiver' vormt de ontknoping in deze vruchtbare samenkomst, en tegelijk de beëindiging van het huis, als de herhaling van het begin, de entree. Zoiets bedenken je niet, zoiets vind je uit. Terecht is dit een 'architecture achevée' genoemd<sup>10</sup>. Ik zal 'achevée' hier vertalen met volledig. Het gebruikte materiaal is, passend in de funktionalistische idee, minimaal gedimensioneerd, maar toch nadrukkelijk aanwezig. De ruimten hebben maximale afmetingen gekregen maar bevatten de uitrusting voor elk mogelijk gebruik. Het Maison de Verre is ledig, en vol. Niet langer bepalen de bewoners door hun bezittingen de ruimte, d.m.v. meubels, kasten en verschillende inrichting van de kamers. Met weinig meer dan schilderijen en boeken hebben zij het huis betrokken. Door hun gedrag beheersen ze de ruimte, door haar te wijzigen en door erin te bewegen. Zoals Balzac voorzag in de architectuur een 'expression des moeurs' geworden<sup>11</sup>.

De volledigheid van Maison de Verre is tegelijk ook oorzaak van zijn beperking.



In zichzelf gekeerd is het een bij uitstek utopies ontwerp. De gevel waaraan het zijn naam ontleent is niet voor niets ondoordringbaar voor blikken van buiten: de vierkante glazen bouwstenen verliezen alleen naar binnen wat van hun rechtheid door de ronde indruk erin. Is dit stempel niet een symboliese weergave van de wijze waarop het 'royaume interieur' door een eenvoudige doos wordt omhuld?

Hoewel geheel op zichzelf betrokken ver- toont Maison de Verre nergens een melige 'self-reference'. De metaforen zijn talrijk, de allure waarmee de funktie gestalte krijgt is groot. Maar overal is de vergelijking tussen gebruik en beleving 'nieuw', d.w.z. niet volgend uit clichématige toepassing van principes, maar steeds weer opgediept. Het leuke van de poëzie van Chareau is dat deze zo prozaïsch is. De doos vormt tenslotte niet meer dan een funktionele omhulling van het interieur. Maar door de aanwezigheid van de oude dame op het dak wordt hij een voorbeeld van de verovering van de Moderne Architectuur op een voor traditionele begrippen onmogelijke plaats. Later krijgen Mme. en M. Dalsace beschikking over de bovenste etages die zij aan hun dochter geven als huwelijksgevenk. De ironie wil dat zij deze inricht in een traditionele stijl, en de ruimten vult met antiek; de oude dame is vervangen door een jonge<sup>12</sup>.

Zo blijft Maison de Verre een visionair ontwerp. Een huis in de oceaan, de metro- pool, die nooit zal rusten.

worpen aan de syntaxis (tech- niek, constructie). Klank, ge- voelswaarde, rijm en ritme treden simultaan op.

8. K. Frampton, *La Maison de Verre*, p. 14. cit. Julien Lepage, *Architecture d'aujourd'hui* 9, 1933, pp. 4-15.
9. Dit houdt tevens in dat plan- analyse van het gebouw nooit zal leiden tot reconstructie van het ontwerpproces. Een analyse kan Maison de Verre beschrij- ven, maar het ontwerp niet verklaren; het huis houdt de analyse in zijn greep, en niet andersom.
10. K. Frampton, *La Maison de Verre*, p. 11.
11. *La fausse maitresse*, H. de Balzac 1842.
12. *Architecture and Design* 12, 1967, p. 562.



