

the architect to create spaces for actual needs and desires in the form of a curator or mediator. And for the user, it is only in the form of co-producer that they are able to become a genuine and real support base for architecture.

Translation: InOtherWords, Rachel Keeton

1
<http://www.scholenbouwen.be/schoolvoorbeelden/bs-de-klare-bron-heverlee>. See also: Maarten Van Den Driessche (ed.), *De school als ontwerppopgave: School-architectuur in Vlaanderen 1995-2005* (Ghent: A&S/Books, 2006).

2
Alain Findeli and Rabah Bousbaci, 'L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design', *The Design Journal*, vol. 8 (2005) no. 1, 35-49.

3
See also: Gideon Boie, 'Architectural Asymmetries', in: Ana Jeinic and Anselm Wagner (eds.), *Is There (Anti-)Neoliberal Architecture?* (Berlin: Jovis, 2013), 104-117.

4
Katrien Vandermarliere et al. (eds.), *The Specific and the Singular/Architecture in Flanders 2008-2009* (Antwerp: VAI, 2010), 188-191.

5
Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

6
Agláe Degros, 'Vlaams Eldorado', in: Christoph Grafe et al. (eds.) *Architectural Review Flanders* nr. 10 (Antwerp: VAI, 2012), 115-138.

7
Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Boston: MIT Press, 2011).

8
See, among others: C-mine (design 51N4E): <http://www.stijnbollaert.com/>.

9
Doina Petrescu, 'Losing Control, Keeping Desire', in: Peter B. Jones, Doina Petrescu and Jeremy Till (eds.), *Architecture and Participation* (London: Routledge, 2005), 43-64.

bijdrage van Ruth, Tessa, Abdel, Moustafa, Nadine, Christina, Sennouni, Phedra, Abdelali, Jorgue, Mario en wie nog allemaal meer. Het is voor oningewijden volstrekt onduidelijk – en ook irrelevant – waar het werk van de ene stopt en de andere het overneemt.

Parckfarm is de grote afwezige in de communicatie van hedendaagse Vlaamse architectuur en wordt zelfs beschouwd als non-architectuur. Dat is niet geheel onbegrijpelijk, want de andersoortige architectuurpraktijk van Parckfarm ondermijnt het disfunctionerend begrippenpaar architect/gebruiker. In een project als Parckfarm is de architecturale productie niet langer het eigenzinnige product van één of andere meester-architect, maar een resultante van het gedeelde verlangen dat geconstrueerd wordt in de ontmoeting van de architect-curator en de gebruiker-architect.⁹ Enkel in de vorm van een curator – of naar het Nederlands misschien beter vertaald als: bemiddelaar – kan de architect ruimte scheppen voor concrete noden en verlangens. En, enkel in de vorm van coproducent vormt de gebruiker – voor zover de term nog gepast is – een reëel draagvlak voor architectuur.

1
<http://www.scholenbouwen.be/schoolvoorbeelden/bs-de-klare-bron-heverlee>. Zie ook: Maarten Van Den Driessche (red.), *De school als ontwerppopgave* (Gent: A&S/Books, 2006).

2
Alain Findeli en Rabah Bousbaci, 'L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design', *The Design Journal*, irg. 8 (2005) nr. 1, 35-49.

3
Zie ook: Gideon Boie, 'Architectural Asymmetries', in: Ana Jeinic en Anselm Wagner (red.), *Is There (Anti-)Neoliberal Architecture?* (Berlijn: Jovis, 2013), 104-117.

4
Katrien Vandermarliere et al. (red.), *Jaarboek Architectuur Vlaanderen 2008-2009* (Antwerpen: VAI, 2010), 188-191.

5
Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg publishers, 2002).

6
Agláe Degros, 'Vlaams Eldorado', in: Christoph Grafe et al. (red.) *Architectuurboek Vlaanderen* nr. 10 (Antwerpen: VAI, 2012), 115-138.

7
Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Boston, MA: MIT Press, 2011).

8
Voor beeldreportages van o.a. C-mine (ontwerp 51N4E), zie: <http://www.stijnbollaert.com/>.

9
Doina Petrescu, 'Losing Control, Keeping Desire', in: Peter B. Jones, Doina Petrescu en Jeremy Till (red.), *Architecture and Participation* (Londen: Routledge, 2005), 43-64.

Ruth Baumeister

Design Your Kitchen versus Kitchen Design

In the first part of the twentieth century, kitchens were considered to be technological wonders. The kitchen is still the most complex, technological artefact in the house. To what extent such wonders suit their purpose, meaning that designers succeed in meeting their user's demands, is debatable. Undoubtedly, the kitchen offers a rich field of investigation as it embodies the ideology of the culture to which it belongs. In the nineteenth century, only the upper class could afford separate kitchens, working-class families cooked where they worked and slept. Promoted as a mixed-use setup again today, this was considered to be unhealthy by modern architects, who therefore wanted to abolish this practice in their housing for the expanding cities. The Frankfurt Küche (1926) by Margarete Schütte-Lihotzky, a milestone in the development of the functional kitchen, represented a unified concept relying on efficiency of time and cost.

This article discusses two 'kitchen designs' of the immediate post-war era, one by Swiss-born French architect Le Corbusier (1887-1965) and the other by Danish artist Asger Jorn (1914-1973), conceived in cooperation with his friend, ceramicist Erik Nyholm (1911-1990). At first sight, a comparison of these works appears farfetched. What do the Cobra artist and International Situationist have in common with the celebrated protagonist of modern architecture? Jorn worked with Le Corbusier on the 1937 Paris world exhibition, when criticism of the radical avant-garde concepts was raised. Architects were accused of having lost touch with the man on the street. With their plea for efficiency, objectivity and their demand: form follows function, they had led architecture into a dead end, it seemed. Critics claimed they had based their designs on fictitious needs, which had little to do with people's true necessities. In the case of the functional kitchen, what was initially intended to further women's liberation was soon seen as their confinement in small kitchen cells, isolated from the rest of the family. At the 1937 world's fair, the criticism of the Modern Movement sparked the discussion of a Synthesis of the Arts among artists, architects and politicians, which continued into the post-war years. Le Corbusier acted as one of the major spokesmen,¹ whereas Asger Jorn tried hard to make his Nordic perspective heard.² The general idea was to reintroduce

Ruth Baumeister

Ontwerp je keuken versus keukenontwerp

In de eerste helft van de twintigste eeuw werden keukens gezien als een technologisch wonder. En tot op de dag van vandaag is de keuken het meest complexe en technologische artefact in een woning. In hoeverre dit wonder zijn doel vervult, dat wil zeggen: of ontwerpers erin slagen gebruikers een ruimte te bezorgen die tegemoet komt aan hun eisen en verlangens, is nog maar de vraag. De keuken biedt zonder twiifel een rijk onderzoeksveld, want ze verbeeldt uitstekend de ideologie van de cultuur waartoe ze behoort. In de negentiende eeuw kon enkel de hogere sociale klasse zich een aparte keuken veroorloven; families uit de arbeidersklasse kookten daar waar ze werkten en sliepen. Terwijl vandaag de dag juist die mix van gebruiken opnieuw wordt bepleit, werd ze toen door moderne architecten als ongezond beschouwd en afgeschaff in hun woningbouwprojecten voor de snel groeiende stad. De Frankfurter Küche (1926) van Margarete Schütte-Lihotzky was een mijlpaal in de ontwikkeling van de functionele keuken, een totaalconcept gebaseerd op efficiëntie, tijd en kostprijs.

Deze tekst bespreekt twee 'keukenontwerpen' uit de naoorlogse periode. De eerste is van de hand van Le Corbusier (1887-1965); de ander werd ontworpen door de Deense kunstenaar Asger Jorn (1914-1973) in samenwerking met zijn vriend, keramist Erik Nyholm (1911-1990). Op het eerste zicht lijkt een vergelijking tussen beide projecten vergezocht. Wat heeft een Cobra-kunstenaar en Internationale Situationist gemeen met de gevierde protagonist van de moderne architectuur? Jorn werkte samen met Le Corbusier aan de Parijse wereldtentoonstelling van 1937, toen algemene kritiek rees op de radicale concepten van de eerste avant-garde. Architecten werden ervan beschuldigd het contact met de man in de straat te hebben verloren. Het leek alsof ze met hun pleidooi voor efficiëntie, objectiviteit en puristische helderheid in materialiteit en constructie en met hun motto 'vorm volgt functie' de architectuur op een dood spoor hadden gezet. Critici beweerden dat ze hun ontwerpen hadden gebaseerd op fictieve behoeften, die niets meer te maken hadden met wat mensen echt nodig hebben. De functionele keuken bijvoorbeeld, aanvankelijk bedoeld om de vrouw te bevrijden, werd al snel gezien als een opsluiting van de vrouw in een smalle keukencel, afgescheiden en dus geïsoleerd van de rest

art into modern architecture hoping that this would re-establish the lost connection between the designer and the user. As it becomes apparent in their designs of kitchens, presented here, their views on how such a synthesis should be achieved and what role the individual artist and architect should play were diametrically opposed.

Both examples can be understood as a reaction to the critique of the purely functional approach of the 1920s, such as the design of the Frankfurter Küche, which was conceived mainly on the basis of efficiency. The optimisation of both the mass production of the object and the workspace, unfortunately, left very little space for adaptation and creations by the user and therefore had an alienating effect. This alienation of user and environment was supposed to be remedied by the reintroduction of the arts into architecture. Whereas Le Corbusier pursued the idea of an artistic individualisation of the built object and environment under the control of the architect, Jorn promoted a scenario in which each individual is an artist and is capable of creating his or her environment without any guidance by specialists. Le Corbusier's sketch shows a study for the design of the kitchen of the Unité d'Habitation (1947-1952) in Marseilles, the flagship project of the French reconstruction. The situation was not so different from what May and Schütte-Lihotzky were facing in the 1920s in Frankfurt. The burning question was

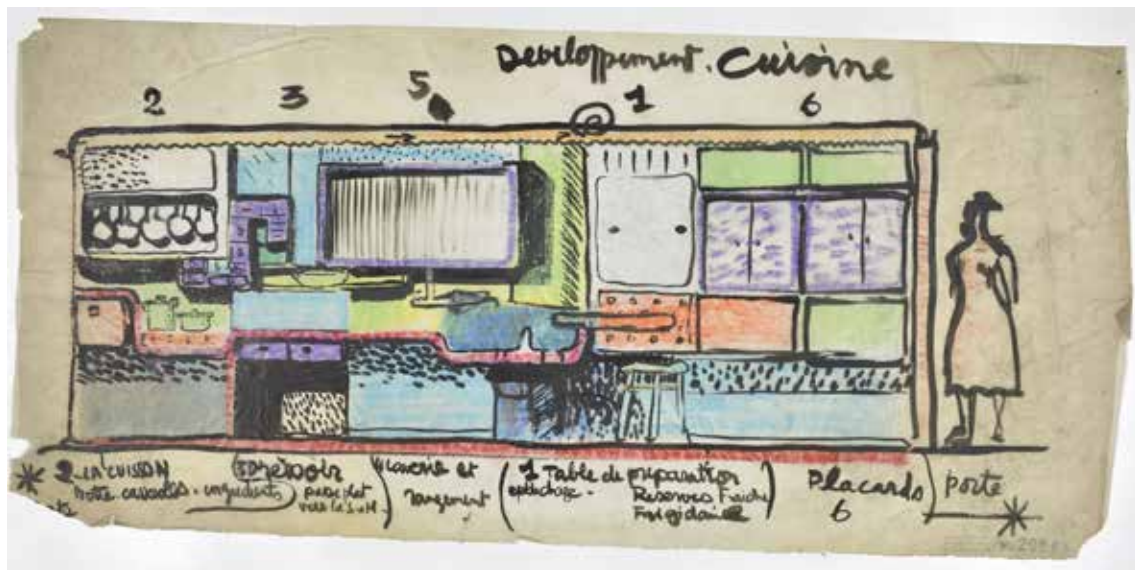
van de familie. Tijdens de wereldtentoonstelling van 1937 leidde de kritiek op de moderne beweging tot een debat tussen kunstenaars, architecten en politici, met als thema de 'Synthese van de Kunsten', welk debat na de Tweede Wereldoorlog werd voortgezet. Le Corbusier trad op als een van de belangrijkste woordvoerders, terwijl Asger Jorn nadrukkelijk probeerde zijn Noorse perspectief algemeen bekend te maken.² Het idee was om kunst opnieuw in de moderne architectuur te introduceren, in de hoop dat dit de verloren relatie tussen ontwerper en gebruiker zou herstellen. De visies van Le Corbusier en Jorn over hoe zo'n synthese moest worden bereikt en welke rol de individuele kunstenaar en architect moesten spelen, stonden echter diametraal tegenover elkaar. Dit wordt het duidelijkst in hun radicaal verschillende keukenontwerpen, die we hier toelichten.

Beide voorbeelden kunnen we zien als een reactie, als gevolg van de kritiek op de puur functionele aanpak van de architectuur in de jaren 1920, bijvoorbeeld de Frankfurter Küche die voornamelijk op basis van efficiëntie was ontworpen. De optimalisering van zowel de massaproductie van het gebouwde object als die van de werkruimte liet helaas weinig marge voor aanpassingen en creativiteit van de gebruiker, en had daardoor een vervreemdend effect. Deze vervreemding van de gebruiker ten opzichte van zijn omgeving had verholpen moeten worden door de

again how to provide affordable mass housing fast. Again, prefabrication and standardisation seemed to be the keys to solving the problem. Since the Unité is regarded as a materialisation of Le Corbusier's idea of 'a house as a machine for living', we would expect a laboratory-like kitchen similar to Schütte-Lihotzky's, stripped of any artistic features. The sketch in the archives of the Fondation Le Corbusier in Paris, however, hints at a different approach.³ Even though the notes at the bottom of the drawing reveal the architect's thoughts on the expected working process in the kitchen, the thick pen strokes and multi-coloured surfaces more resemble a child's drawing than an architect's plan that has to meet the precision of machine construction. On the right, slightly detached from it all, appears the user, not as one would expect the male figure of the Modulor, upon which the architect claims to have based the whole complex, but a passive female figure.

The second example by Jorn and Nyholm and some of the Dutch members of the Cobra group is situated in a simple, traditional Danish farmhouse in Funder, Denmark. This example represents the spontaneous artistic appropriation of existing objects and a space, rather than a conventional kitchen design. In the fall of 1949, Constant, Appel and Corneille stayed with Jorn's friend Nyholm in the middle of Jutland and spontaneously decorated his house. Immediately thereafter, Jorn visited and

herintroduceerde van de kunsten binnen de architectuur. Terwijl Le Corbusier het idee van een artistieke individualisering van het gebouwde object en zijn omgeving onder controle van de architect nastreefde, verdedigde Jorn een scenario waarin elk individu een kunstenaar was, in staat om zijn eigen omgeving te ontwerpen, zonder begeleiding van experts. Le Corbusier's schets toont een studie voor het ontwerp van een keuken voor de Unité d'Habitation (1947-1952) in Marseille, het embleem van de Franse wederopbouw. De situatie was niet zo verschillend van wat Ernst May en Schütte-Lihotzky meemaakten aan het begin van de twintigste eeuw in Frankfurt. De brandende vraag was toen hoe men betaalbare massawoningbouw snel kon aanbieden. Opnieuw leken prefabricatie en standaardisering de sleutels om dit vraagstuk aan te pakken. Omdat de Unité algemeen wordt beschouwd als de materialisatie van Le Corbusier's idee van 'een huis als een woonmachine', zouden we opnieuw een gelijkwaardige laboratoriumachtige keuken verwachten, gelijkaardig aan die van Schütte-Lihotzky en dus ontdaan van alle artistieke elementen. De schets in de archieven van de Fondation Le Corbusier in Parijs suggereert echter een andere aanpak.³ Hoewel de notities onderaan de tekening een glimp geven van de visie van de architect over het te verwachten werkproces in de keuken, lijken de dikke pennenstroken en veelkleurige oppervlakken meer



Le Corbusier, kitchen study for Unité d'Habitation, Marseilles, 1944. Fondation Le Corbusier, Paris/
Le Corbusier, keukenstudie voor de Unité d'Habitation, Marseille, 1944. Fondation Le Corbusier, Parijs



Asger Jorn and Erik Nyholm, House Nyholm, Funder, Denmark, 1949/
Asger Jorn en Erik Nyholm, Huis Nyholm, Funder, Denemarken, 1949
Photo/ Foto © donatien Jorn, Silkeborg

added the wall painting in the kitchen together with the house owner. Instead of restricting themselves to either an object or a space, they transgressed all

boundaries and overwrote everything with their 'action painting'. It reminds us of the surrealists' automatic drawings, a spontaneous, unconscious creative expression rather than an architecture that is conceived in a purely rational manner and it must therefore be understood precisely as a critique of the latter. These painterly strokes, picturing childlike figures and strange creatures, are not limited to the wall, but cover some of the furniture and an installation pipe. The female is not depicted as the potential user, detached from the scene, but appears as a source of poetic inspiration: 'Nombreux sont les poissons dans l'océan – nombreuses les femmes qu'on peut aimer' is inscribed on a chimney pipe in the middle of it all. Unlike in Le Corbusier's scheme, where the artistic intervention in the form of colour planes remains within the spatial boundaries defined by the architect, the Cobra artists appropriated the whole space. This seems like the realisation of a threat that Jorn directed at the architects, a few years earlier, in one of his texts by saying:

We become interested in walls, not for decoration's sake, but so as to expand ourselves beyond the boundaries that the stretcher frame sets for us; so that we can move in whatever direction our urge takes

op een kindertekening dan op het ontwerp van een architect, dat moet beantwoorden aan de precisie van machinale constructie. Aan de rechterkant van de tekening, lichtjes gescheiden van de rest, verschijnt de gebruiker in beeld. Deze verwijst niet, zoals je zou verwachten, naar de mannelijke Modulor-figuur, waarop de architect naar eigen zeggen het hele complex heeft gebaseerd, maar integendeel naar een passief vrouwelijk personage.

Het tweede voorbeeld, het project ontworpen door Jorn, Nyholm en enkele Nederlandse leden van de Cobra-groep, is te vinden in een eenvoudig, traditioneel boerenhuis in Funder, Denemarken. Dit voorbeeld representeert de spontane artistieke toe-eigening van bestaande objecten en ruimte, in plaats van een conventioneel keukenontwerp. In de herfst van 1949 logeerden Constant, Appel en Corneille bij Jorn's vriend Nyholm in het midden van Jutland en versierden spontaan diens huis. Onmiddellijk daarna bezocht Jorn het huis en voegde samen met de eigenaar een muurschildering toe aan de keuken. In plaats van zich te beperken tot één object of één ruimte, overschreden ze elke grens en overschreven ze alles met hun *action painting*. Deze werkwijze doet eerder denken aan de automatische tekeningen van de Surrealisten, die spontane, onbewuste, creatieve expressies presenterden, dan aan een architectuur ontworpen op basis van puur wetenschappelijke rationaliteit – en moet daarom begrepen worden als

us. We want to embrace all things, both sculpturally and with painting. We want to traverse the ridges of volcanoes.⁴

Even though both Le Corbusier and Asger Jorn had employed art as an answer to the criticism of the purely rational approaches in architecture, their ideas regarding the relationship between the architect and the user, the position of art in architecture and the role of the artist in the design industry were radically different, as were the kitchens they created. While Jorn and Nyholm called for the appropriation of space and form by the user through a spontaneous action, Le Corbusier saw the architect and thus himself as the leader, the genius creator of form.

Their different understanding of form can be read in the image they projected in photographic portraits. Le Corbusier, for example, heroically posing in front of the Unité, reminiscent of a Jacob's ladder leading up to heaven, an image that underlines the architect's power as a creator of the world. In contrast, Jorn sits on top of a rather extravagant form of dubious purpose, with an ironic smile on his face. This can be read as a metaphor for his own concept of a dynamic form⁵ that is subject to the user's perception and which he defines as a continuous process rather than a means with a singular end. (Figs. 04, 05)

While Le Corbusier in his verbal contribution to the Synthesis of Arts discourse promoted a scenario in which the architect created for the user while fighting hard for the architect's control over the entire process of design, Jorn, the International Situationist, dreamt of a world where art and life would be one and thus everybody would act as an artist and appropriate his or her environment. He criticised Le Corbusier's self-portrayal as a creative genius, as an architect leader, who puts himself on a higher level by deciding over others.⁶ Instead, Jorn called out for an appropriation of the environment by all people, promoting a sphere of absolute enthusiasm, in which everybody would be included, and act and create on equal terms. In this process of a collaborative creation, he saw himself as an instigator, rather than a leader. In his criticism of the Master Architect he – consciously or unconsciously – failed to mention that Le Corbusier explored different itineraries in some of his practical works during and after the Second World War. In *Maison Murondins* (1940), a do-it-yourself housing project conceived as an answer to the housing shortage, he did not rely on new technologies and standardised production as he did with *Maison Domino* in fighting the same problem (1914). Instead, his approach was to create a building kit and enable people to build their own houses with modest means in a simple, low-tech

een kritiek op dit laatste. Deze verfstroken, die onder andere kinderlijke figuren en vreemde wezens verbeelden, zijn trouwens niet beperkt tot de muur, maar bedekken ook sommige meubels en een leiding. De vrouw is niet afgebeeld als eventuele gebruiker, op enige afstand van de scene, maar verschijnt als een bron van dichtertelijke inspiratie. In het midden, centraal op een schoorsteenpijp staat geschreven: 'Nombreux sont les poissons dans l'océan – nombreuses les femmes qu'on peut aimer.' Vergeleken met Le Corbusier's aanpak, waar de artistieke interventie in de vorm van kleurvlakken binnen de ruimtelijke grenzen blijft die door de architect zijn bepaald, gebruiken de Cobra-kunstenaars de hele ruimte. Hiermee lijkt de waarschuwing van Jorn uit te komen, die hij enkele jaren eerder in een van zijn teksten aan de architecten richtte:

Wij raken steeds meer geboeid door muren, niet vanwege de decoratie, maar om onszelf te laten groeien voorbij de grenzen die het opgespannen doek ons stelt; om te bewegen in welke richting die we ook maar verlangen. We willen alle dingen omarmen, zowel sculpturaal als al schilderend. We willen over de randen van vulkanen trekken.⁴

Hoewel zowel Le Corbusier en Asger Jorn kunst had toegepast als antwoord op de kritiek op de zuiver rationele aanpak in de architectuur, waren hun ideeën over de relatie tussen de architect en de gebruiker, de positie van kunst in de architectuur en de rol van de kunstenaar in de ontwerpijndustrie, radicaal anders – net als de keukens die ze creëerden. Terwijl Jorn en Nyholm de gebruiker aanspoorden zich ruimte en vorm toe te eigenen door middel van een spontane actie, zag Le Corbusier de architect (en dus zichzelf) als de leider, de geniale bedenker van vorm.

Hun verschillend begrip van vorm kan worden gelezen in het beeld van zichzelf dat ze projecteerden in hun fotografische portretten. Le Corbusier poseert heldhaftig voor de Unité, die het beeld oproept van een Jacobsladder die naar de hemel leidt. Het is een beeld dat de macht van de architect als schepper van de wereld onderstreept. Jorn daarentegen zien we bovenop een nogal extravagante vorm met een onduidelijke functie zitten, met een ironische glimlach op zijn gezicht. Het lijkt wel een metafoor voor zijn concept van een dynamische vorm⁵ die is onderworpen aan de perceptie van de gebruiker en die hij omschrijft als een continu proces in plaats van een middel met maar één doel.

Terwijl Le Corbusier in zijn verbale bijdrage aan het vertoog van de Synthese van de Kunsten een scenario promootte waarin de architect creëert voor de gebruiker – maar intussen een harde strijd voerde voor de totale



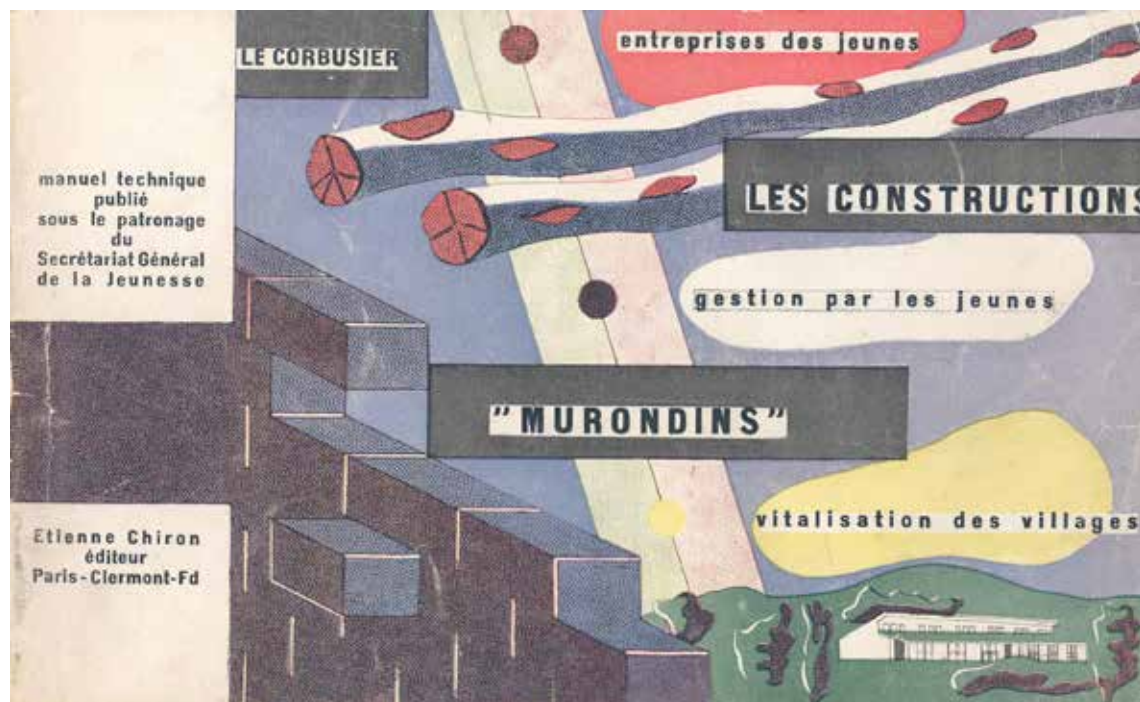
Le Corbusier, Marseilles 1949/ Le Corbusier, Marseille, 1949
Photo/ Foto: Sam Presser



Asger Jorn, Silkeborg, 1960s/ Asger Jorn, Silkeborg, jaren 1960
Photo/ Foto: Børge Venge

manner. Simultaneously Jorn, isolated in Denmark because of the war, had initiated a series of collaborative projects in which he intentionally wanted to include laypeople, or children (his own included) in order to prove that creative action should not be limited to any specific profession. Although the Murondins project may only have been a small episode in Le Corbusier's oeuvre, perhaps Jorn and Le Corbusier were, for a moment in time, not so far apart in their endeavours.

controle over het ontwerpproces – droomde de Internationale Situationist Jorn van een wereld waarin de kunst en het leven één zouden zijn en waarin iedereen zou fungeren als kunstenaar en zich zijn omgeving zou toeëigenen. Hij bekritiseerde Le Corbusier's zelfportret als het creatieve genie, als de architect-leider, die zichzelf op een hoger niveau zef door voor anderen beslissingen te nemen.⁶ In plaats daarvan riep Jorn mensen op zich hun omgeving eigen te maken, en daarbij riep hij een sfeer van absoluut enthousiasme op; een sfeer waarin iedereen zou worden meegenomen, en zou handelen en creëren op basis van gelijke voorwaarden. In dit proces van gezamenlijke creatie zag hij zichzelf eerder als gangmaker dan als leider. Maar in zijn kritiek op de meesterarchitect vergat hij (bewust of onbewust) te vermelden dat Le Corbusier in sommige van zijn werken tijdens en na de Tweede Wereldoorlog ook andere wegen bewandelde. In het Maison Murondins (1940) bijvoorbeeld, een doe-het-zelf-woningbouwproject tegen de woningnood, leunde hij niet op nieuwe technologieën en gestandaardiseerde productie, zoals bij het Maison Domino (1914) in de strijd tegen hetzelfde probleem. In plaats daarvan ontwierp hij een bouwpakket om mensen in staat te stellen hun eigen huizen te bouwen met bescheiden middelen, op een eenvoudige low-tech manier. Tegelijkertijd had Jorn, geïsoleerd in Denemarken vanwege de oorlog, een reeks samenwerkingsprojecten geïnitieerd,



Le Corbusier, Les Constructions 'Murondins', 1942 (cover) / Le Corbusier, Les Constructions 'Murondins', 1942 (omslag)

1
For Le Corbusier's position see: Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture (Rome: Éditions Reale Accademia d'Italia, 1937); La Bête Noire, no. 4 (1 July 1935); 'Vers l'unité', Volontés (13 December 1944); Christopher Pearson, 'Le Corbusier's Synthesis of the Major Arts in the Context of the French Reconstruction', in: Christy Anderson and Karen Koehler (eds.), The Built Surface, volume 2 (Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2002), 209-227.

2
Upon his return to Denmark from Paris, Jorn wrote about the relationship of art and architecture. Ruth Baumeister (ed.), Fraternité avant tout. Asger Jorn's Writings on Art and Architecture (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2011).

3
The handwriting on the drawing leaves doubts about who at the office authored it.

4
Asger Jorn: 'Ansigt til Ansigt' (Face to Face), 1944. English version in: op. cit. (note 2).

5
Asger Jorn, 'Pour la forme', Situationist International (Paris, 1958), represents Jorn's concept of a dynamic form, conceived in opposition to Bill's Die gute Form, which Jorn criticised as a reactionary revival of the pre-war Werkbund ideas and a morally motivated regulation of free artistic expression.

6
'Ansigt til ansigt', (1944) and 'Menneskeboliger eller tankerkonstruktioner i jernbeton', (1948). English version in: op. cit. (note 2).

waarin hij met opzet leken of kinderen (zijn eigen kinderen inbegrepen) wou opnemen om te bewijzen dat creatieve actie niet beperkt moest worden tot een specifieke beroepsgroep. Hoewel het Murondins-project slechts een kleine episode in het oeuvre van Le Corbusier betekende, waren de pogingen van Jorn en Le Corbusier voor even niet zo ver van elkaar verwijderd.

Vertaling: Véronique Patteeuw

1
Voor Le Corbusier's positie zie: Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture (Rome: Éditions Reale Accademia d'Italia, 1937); La Bête Noire, nr. 4 (1 juli 1935); 'Vers l'unité', Volontés (13 december 1944); Christopher Pearson, 'Le Corbusier's Synthesis of the Major Arts in the Context of the French Reconstruction', in: Christy Anderson en Karen Koehler (red.), The Built Surface, deel 2 (Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2002), 209-227.

2
Bij terugkeer in Denemarken uit Parijs publiceerde Jorn over zijn relatie tot kunst en architectuur. Ruth Baumeister (red.), Fraternité avant tout. Asger Jorn's Writings on Art and Architecture (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2011).

3
De handgeschreven teksten op de tekeningen laten enige twijfel over wie deze in het bureau autoriseerde.

4
Asger Jorn, 'Ansigt til ansigt' (Van aangezicht tot aangezicht), 1944. Engelse versie in: op. cit. (noot 2).

5
Asger Jorn, 'Pour la forme', Situationist International (Parijs, 1958), representeert Jorn's concept voor een dynamische vorm, ontworpen in tegenstelling tot Bill's 'Die gute Form', die Jorn bekritiseerde als een reactionaire opleving van de vooroorlogse Werkbund en als een moreel gemotiveerde beperking van de vrije artistieke expressie.

6
'Ansigt til ansigt' (1944) en 'Menneskeboliger eller tankerkonstruktioner i jernbeton' (1948). Engelse versie in: op. cit. (noot 2).