

# Modelinterieurs en modelwoningen op Expo 58

## Model Interiors and Model Homes at Expo 58



Karl Augustinus Bieber, Ernst Althoff en Marie Marcks (cartoons), groot model-appartement in het paviljoen van de Duitse Bondsrepubliek, Expo 58, Brussel, 1958

Karl Augustinus Bieber, Ernst Althoff and Marie Marcks (cartoons), large model apartment in the pavilion of the German Federal Republic, Expo 58, Brussels, 1958

Modelinterieurs en modelwoningen waren een terugkerend onderdeel van de wereldtentoonstellingen uit de vorige eeuw. Ook op Expo 58, de wereldtentoonstelling in Brussel van 1958, kwamen deze presentatievormen veelvuldig voor. Verschillende deelnemende naties zagen in het modelinterieur of de modelwoning een krachtig didactisch instrument om het idee van een succesvolle wederopbouw, een nieuwe nationale identiteit of een beloftevolle toekomst onder de aandacht te brengen. Modelwoningen boden een vlot toegankelijke formule, herkenbaar over de nationale grenzen heen en uitermate geschikt voor de synthese van industrie en cultuur.<sup>1</sup> Daarnaast was de modelwoning ook een dankbare formule voor deelnemers met een meer commerciële opzet. Vooral binnen de Belgische sectie<sup>2</sup> geven bijdragen zoals het paviljoen van Gebouwen en Woningen of dat van meubelfirma Vanderborcht een overzicht van wat de Belgische markt te bieden had of in de toekomst te bieden zou hebben.<sup>3</sup> Behalve dat ze uitdrukking gaven aan de vooruitgang, leken deze modelwoningen en -interieurs vaak ook impliciet te verwijzen naar het algemene thema van de wereldtentoonstelling: 'De balans der wereld voor een humanere wereld.' Een goed of comfortabel ingericht huis was immers een basisbehoefte waarvan het maatschappelijk belang sinds de gruwel van de Tweede Wereldoorlog sterk was aangescherpt.<sup>4</sup>

De modelinterieurs en -woningen op Expo 58 liepen sterk uiteen, mede als gevolg van de diversiteit aan deelnemende landen en bedrijven, en hun verschillende visies op 'modern' of 'beter' wonen. Bovendien was tegen het einde van de jaren 1950 het modelinterieur een vertrouwd medium geworden bij het grote publiek, dat inmiddels bekend was met de naoorlogse nationale promotie van het 'nieuwe' en 'goede' wonen. Op Expo 58 hadden ontwerpers dus de kans om deze beproefde tentoonstellingsformule op diverse, niet zelden subtiele en vernieuwende manieren in te zetten. Het assortiment varieerde van realistische woonmodellen op ware grootte tot fictieve of suggestieve ensceneringen waarbij meubelen en andere interieurobjecten een betekenisvolle rol speelden. Dit artikel belicht het rijke palet aan modelwoningen en -interieurs op Expo 58, en staat stil bij een aantal voorbeelden, dat de grenzen van het medium heeft verlegd.

### Een beproefde tentoonstellingsformule

Talrijke voorbeelden uit de negentiende en twintigste eeuw gaan aan de modelinterieurs op Expo 58 vooraf. Denk bijvoorbeeld aan de 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' van 1925 in Parijs, waar een modelinterieur was ingericht in het Pavillon de l'Esprit Nouveau van Le Corbusier, en waar ook veel andere modelinrichtingen te zien waren, zoals een 'Vlaamse Moderne Woonkamer' van het gerenommeerde Belgische meubelbedrijf De Coene en verschillende woonvertrekken, ingericht door vooraanstaande Franse decorateurs en architecten, in het Pavillon d'Une Ambassade Française.<sup>5</sup> Hoewel deze voorbeelden onderling vaak sterk van elkaar verschillen, zijn het steeds coherente uitdrukkingen van een bepaalde invulling, hetzij van wat we vandaag art-deco noemen, hetzij van een resoluut modernistische vormtaal. Anders dan gemusealiseerde stijlkamers of *period rooms* delen de modelinterieurs en modelwoningen op deze tentoonstellingen bovendien de duidelijke ambitie vooruit te kijken en dus 'modern' te zijn.<sup>6</sup> Het 'House of Tomorrow' van architect Fred Keck, in samenwerking met interieurarchitect Irene Kay Hyman op de 'Century of Progress International Exhibition' in Chicago in 1933, is hiervan een van de vele voorbeelden.

Van belang voor dit artikel is vooral dat modelwoningen en -interieurs op internationale tentoonstellingen ruimte bieden voor experiment. Architectuurhistoricus Beatriz Colomina wees er in haar essay

Model interiors and model homes were a recurring element at the world fairs of the previous century. At Expo 58, the Brussels World Fair of 1958, these forms of presentation were also a common feature. Various participating nations saw the model interior or the model home as a powerful didactic instrument with which to draw attention to the idea of successful post-war reconstruction, a new national identity or a promising future. Model homes offered an accessible formula, instantly recognizable across national borders and extremely suited to the synthesis of industry and culture.<sup>1</sup> At the same time the model home was a rewarding formula for participants with a more commercial purpose. Within the Belgian Section,<sup>2</sup> especially, contributions such as the pavilion of the Buildings and Dwellings group or that of the furniture company Vanderborcht provided an overview of what the Belgian market had to offer – or might be offering in the future.<sup>3</sup> As well as giving expression to progress, these model homes and interiors often appeared to be referring explicitly to the overall theme of the world fair: 'A balance sheet for a more humane world.' A good or comfortably furnished home was a basic need, the social importance of which had been brought into sharp focus since the horrors of the Second World War.<sup>4</sup>

The model homes and interiors at Expo 58 were extremely wide-ranging, not least because of the diversity of the participating nations and businesses and their different visions of 'modern' or 'better' living. Besides, by the end of the 1950s the model interior was familiar to the general public, which had become acquainted with the national promotion of 'new' and 'good' living during the post-war years. Expo 58 gave designers the opportunity to deploy this tried and tested exhibition formula in a range of different, often subtle and innovative ways, stretching from realistic, full-scale models to fictitious or evocative settings in which furniture and other furnishings played a significant role. This article sheds light on the rich palette of model homes and interiors at Expo 58, and reflects on examples that pushed the medium's boundaries.

### A Tried and Tested Exhibition Formula

Numerous examples from the nineteenth and twentieth centuries precede the model interiors at Expo 58. There is the 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' (International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts) in Paris in 1925, for instance, where a model interior had been fitted in Le Corbusier's Pavillon de l'Esprit Nouveau. The exhibition also featured many other model designs, such as a 'Modern Flemish Living Room' by renowned Belgian furniture maker De Coene and various living rooms furnished by prominent French designers and architects in the Pavillon d'Une Ambassade Française.<sup>5</sup> Although many of these examples differ widely, they are all coherent expressions of a particular style, either of what we now call Art Deco, or of a distinctly modernist syntax. Unlike the period rooms in museums, the model homes and interiors at these fairs also share the manifest ambition of looking ahead and of being 'modern'.<sup>6</sup> The 'House of Tomorrow' by architect Fred Keck, in collaboration with interior designer Irene Kay Hyman at the 'Century of Progress International Exhibition' in Chicago in 1933 is one of many examples of this.

One of the key focal points of this article is the fact that model homes and interiors at international fairs offer scope for experimentation. In her essay 'The Exhibitionist House', architecture historian Beatriz Colomina points out that the home has been one of the most important design briefs of the twentieth century and that 'many of the influential houses of the twentieth century were produced for exhibitions'.<sup>7</sup> She illustrates her

‘The exhibitionist house’ al op dat de woning een van de belangrijkste ontwerp opdrachten van de twintigste eeuw is geweest en dat ‘veel van de invloedrijke huizen uit de twintigste eeuw geproduceerd werden voor tentoonstellingen.’<sup>7</sup> Ze illustreert haar verhaal met heel wat bekende en enkele minder bekende projecten: van de Weissenhofsiedlung in Stuttgart tot de tentoonstellingswoningen in de tuin van het MoMA.<sup>8</sup> Bij de voorbeelden die ze aanhaalt, nemen modelwoningen op *fairs* of werelddentoonstellingen een bijzondere positie in. Werelddentoonstellingen zijn immers massaspektakels en modelwoningen of -interieurs die hiervan deel uitmaken, bereiken bij uitstek een groot en gevarieerd publiek. Ze hebben het potentieel om ontwerpexperiment en massacommunicatie met elkaar te verenigen. Sommige van deze modelwoningen of -interieurs zijn ontworpen en gerealiseerd vanuit een maatschappelijke bezorgdheid voor een betere wooncultuur en slaan al dan niet expliciet een educatieve of normerende toon aan.<sup>9</sup> Andere worden gedreven door een duidelijk commerciële inzet en adresseren de bezoekers in de eerste plaats als consumenten. Weer andere balanceren zelfbewust en kritisch tussen beide.

Expo 58 was de eerste officiële werelddentoonstelling na de Tweede Wereldoorlog. In zijn totaliteit bracht het evenement een duidelijk maatschappelijk getinte boodschap. De organisatoren wilden vooral de humane, positieve aspecten van de wetenschappelijke vooruitgang in de verf zetten. Tegelijk vertolkte het evenement ook talrijke commerciële belangen van zowel deelnemende landen als bedrijven uit binnen- en buitenland. Architecten en andere ontwerpers die een opdracht kregen op de terreinen van Expo 58, kwamen doorgaans terecht binnen een strak geregisseerde wereld waarbij zowel de overkoepelende organisatie als de deelnemende landen en bedrijven de controle over de communicatie graag stevig in handen hielden.<sup>10</sup>

### Het modelinterieur, vertolker van vernieuwde wooncultuur

Het paviljoen van de Duitse Bondsrepubliek was ontworpen door architecten Egon Eiermann en Sep Ruf, en bestond uit acht, via loopbruggen aan elkaar geschakelde, transparante glazen volumes in een organisch aangelegd park. De bedenkers van het paviljoen manoeuvreerden behoedzaam tussen de erfenis van de Tweede Wereldoorlog en de culturele propaganda van de Koude Oorlog, door het concept van ‘transparantie’ aan een strategie van ‘terughoudendheid’ te koppelen.<sup>11</sup> “Wie transparant bouwt, bouwt democratisch” is een vanzelfsprekendheid in de architectuur van het machtsapparaat van de Bondsrepubliek Duitsland, waarmee verschillende naoorlogse mythen werden gevoed,’ stelde Deborah Ascher Barnstone in haar studie over de interactie tussen ideologie en politiek in het naoorlogse Duitsland.<sup>12</sup> Het concept van transparantie bij deze eerste internationale representatie haakte inderdaad in op een breder architecturaal debat, waarbij verschillende vooraanstaande leden van de hernieuwde Deutscher Werkbund betrokken waren. De transparantie toonde zich in de doorkijkarchitectuur, in de lichte interieurs, maar ook in de communicatie omtrent het ontwerpproces. In de rapporten en gedenkboeken wordt dan ook over de *Haltung der Zurückhaltung* gesproken: de expliciete keuze om niet het accent te leggen op het Duitse *Wirtschaftswunder*, maar op de Duitse hervonden normaliteit. Het tentoonstellingsprogramma was ontwikkeld door Hans Schwippert en focuste eenvoudig op het thema ‘Leven in Duitsland’,<sup>13</sup> waarbij het concept ‘levensvreugde’ (*Lebensheiterkeit*) werd ontwikkeld om de clichés van het norske, agressieve Duitsland te weerleggen.<sup>14</sup> Het tentoonstellen van een nieuwe Duitse materiële cultuur, een van de belangrijke missies van de Werkbund op dat moment, modelwoningen inclusief, werd daarbij ingezet. Paul Betts merkte eerder al op: ‘de zelfverklaarde

account with quite a few well-known and some lesser known projects: from the Weissenhofsiedlung in Stuttgart to the exhibition homes in the garden of MoMA.<sup>8</sup> Among the examples she cites, the model homes at world fairs occupy a special position. After all, these fairs are mass spectacles and the model homes and interiors exhibited there will reach a large and varied audience. They have the potential to unite design experiment with mass communication. The design and realization of some of these model homes and interiors have been informed by a social concern for a better domestic culture and may or may not adopt an explicitly didactic or normative tone.<sup>9</sup> Others are driven by a strong commercial motive and address the visitors first and foremost as consumers. Yet others maintain a confident and critical balance between the two.

Expo 58, the first official world fair after the Second World War, had a clear societal message. Above all, the organizers wanted to highlight the humane, positive aspects of scientific progress. At the same time, the event represented the commercial interests of participating nations and businesses both at home and abroad. Architects and other designers who received assignments within the grounds of Expo 58 tended to end up in a tightly organized world where both the umbrella organization and the participating nations and companies liked to keep a firm grip on what was being communicated.<sup>10</sup>

### The Model Interior, the Exponent of a New Domestic Culture

The pavilion of the Federal Republic of Germany was designed by architects Egon Eiermann and Sep Ruf, and was composed of eight transparent glass boxes, linked together via walkways and set in a landscaped park. The pavilion’s designers tread a careful line between the legacy of the Second World War and the cultural propaganda of the Cold War by linking the concept of ‘transparency’ to a strategy of ‘restraint’.<sup>11</sup> “He who builds transparently builds democratically” is a truism of parliamentary architecture in the Federal Republic of Germany, adopted to further several postwar myths,’ Deborah Ascher Barnstone argues in her study of the interaction between ideology and politics in post-war Germany.<sup>12</sup> The concept of transparency at this first international representation did indeed respond to a wider architectural debate, in which various prominent members of the new Deutscher Werkbund were involved. The transparency expressed itself in the see-through architecture and in the light interiors, as well as in the communications about the design process. The reports and commemorative books speak of the *Haltung der Zurückhaltung*, or the attitude of restraint: the deliberate decision to not focus on the German *Wirtschaftswunder* but on Germany’s salvaged normality. The exhibition programme, developed by Hans Schwippert, concentrated simply on the topic of ‘Living in Germany’<sup>13</sup> and elaborated the concept of *Lebensheiterkeit* (the joy of living) to refute the clichés of a gruff, aggressive Germany.<sup>14</sup> One of the Werkbund’s key missions at that moment, the display of a new German material culture, which included model homes, was used to achieve this objective. As Paul Betts puts it: ‘The self-described “friendliness” and “beauty” of West Germany’s exhibited workplaces and homes were imagined as bulwarks against fascism and communism, A-bomb anxiety, and Cold War militarism.’<sup>15</sup> Through this the pavilion was to evoke a new, emancipated image of the Germans.

The exhibition guide for the pavilion is extremely illuminating about the way in which these intentions were translated into objects, rooms and installations. The ‘Personal Needs’ and ‘Leisure Time’ sectors showed objects from the daily lives of Germans, both as a demonstration of Germany’s renewed productivity and prosperity, and as an

“vriendelijkheid” en “schoonheid” van de tentoongestelde West-Duitse werkplaatsen en woonhuizen werden voorgesteld als bolwerken tegen fascisme en communisme, de angst voor de atoombom en Koude Oorlog-militarisme<sup>15</sup>. Hiermee zou het paviljoen een nieuw en bevrijd beeld van de Duitser oproepen.

De tentoonstellingsgids van het paviljoen is bijzonder verhelderend wat betreft de manier waarop deze intenties werden vertaald naar objecten, ruimten en installaties. In de afdelingen ‘Persoonlijke behoefte’ en ‘Vrije tijd’ werden objecten uit het dagelijks leven van de Duitser getoond: tegelijk als demonstratie van een hernieuwde Duitse productiviteit en welvaart, maar ook als illustratie van een nieuw Duits ‘levensgevoel,’ waarbij de ‘relatie tot de dingen’ een existentieel belang kreeg toebedeeld. De oorlogstijd werd daarbij als een keerpunt aangemerkt, want toen ‘ontdekte men opnieuw de betekenis van die kleine persoonlijke dingen en men verkreeg (...) een nieuwe verhouding tot deze dingen.’<sup>16</sup> In de tentoonstelling moest de bezoeker daarom ‘een beeld vinden dat niet bij min of meer geliefde clichés past, niet bij de “beestachtige” ernst, (...) dit nieuwe gezicht dat men hier ontdekt is rustiger, opgeruimder en speelser en toch is het geen “zondags”-gezicht’.<sup>17</sup> Het is vanuit dezelfde drijfveer dat ook de presentatie van het naoorlogse Duitse modelinterieur kan worden gelezen.

In de afdeling ‘Stad en Woning’ werd de bovenste verdieping gewijd aan de beginjaren van het Bauhaus en de CIAM, en aan diverse wederopbouwprojecten. De afdeling nam geen uitgesproken positie in over het toenmalige debat over hoogbouw in Duitsland, maar belichtte, door op de benedenverdieping zowel een vrijstaande modelwoning als modelappartementen te tonen, de voordelen van een diversiteit aan woontypologieën.<sup>18</sup> Compact wonen in appartementen bood een antwoord op het woningtekort in grote steden. De vrijstaande woning – hier gesitueerd in de tuin van het paviljoen – vertolkte dan weer de tegenpool van het in de Koude Oorlog ideologisch beladen concept van collectief wonen, en stond symbool voor individuele, materiële vooruitgang.

Vooral de modelappartementen boden een tastbare illustratie van het nieuwe Duitse wonen en bekijken als ontwerpexperiment. Het ging om twee modelvoorstellingen op ware grootte: een groot appartement voor een gezin met kinderen en een vrijgezellenflat, beide ontworpen door Karl Augustinus Bieber en Ernst Althoff. Op het eerste gezicht onderlijnen ze met hun grotendeels glazen wanden het transparante karakter van het Duitse paviljoen. Het glas in de wanden rondom de modelappartementen laat dan ook veel zien: keurig ingerichte kamers met sober vormgegeven meubilair en met hier en daar objecten die de suggestie van bewoning oproepen: vaasjes met bloemen, een kindertekening, rondslingerend speelgoed, enz. Zo’n opstelling kwam bij toenmalige modelinterieurs wel vaker voor, maar het nadrukkelijke gebruik van glas in combinatie met de fysieke ontogankelijkheid van de appartementen zet de voyeuristische ervaring net wat sterker in de verf. Aan de buitenzijde van de flats nodigen zijtes de tentoonstellersbezoeker uit om het geheel rustig te bestuderen. Bij de keukens gingen Bieber en Althoff nog een stap verder. Hier maakt glas ook het onzichtbare zichtbaar. We kijken niet alleen binnen in de compacte, efficiënt ingerichte keukens. We krijgen ook letterlijk doorzicht in de kasten die grenzen aan de buitenwand van het appartement.

Op de buitenwanden van de appartementen – zowel de glazen als de houten delen – waren cartoons aangebracht van graficus Marie Marcks. De tekeningen, waarin nauwelijks tekst is verwerkt, bieden een soort vrolijke handleiding voor het nieuwe Duitse wonen. Tegelijk geven ze maatschappelijk commentaar, niet zelden met een ironische ondertoon. Een sprekend voorbeeld is de cartoon op de glaswand van

illustration of a new German ‘attitude to life’, in which the ‘relationship to things’ was attributed an existential role. War was regarded as a turning point, because it was at this time that ‘people rediscovered the significance of those small personal things and developed . . . a new relationship to these things’.<sup>16</sup> The exhibition would have to show the visitor ‘an image that fit neither the more or less beloved clichés, nor the “beastly” seriousness . . . the new face they would find here is calmer, more upbeat and more playful and yet it is not a “holier-than-thou” face.’<sup>17</sup> It can be argued that the presentation of the post-war German model interior is informed by a similar motive.

The top floor of the ‘City and Home’ sector was devoted to the early years of the Bauhaus and the CIAM, and to several reconstruction projects. The sector did not adopt a particular position in the debate on high-rise buildings in Germany, but outlined the advantages of a variety of dwelling types by showing both a detached model house and model apartments on the ground floor.<sup>18</sup> Compact living in apartments offered a solution to the housing shortage in big cities. The detached house – here situated in the pavilion’s garden – symbolized individual, material progress and represented the polar opposite of communal living, an ideologically charged concept during the Cold War.

The model apartments, especially, offered a tangible illustration of the new way of living in Germany and has endured as a design experiment. The apartments in question were two full-scale models: a large one for a family with children and a bachelor flat, both designed by Karl Augustinus Bieber and Ernst Althoff. At first sight, their large glass walls appear to reinforce the German pavilion’s transparent character. The glass walls do indeed reveal a great deal: neatly decorated rooms with soberly designed furniture and the odd object suggesting habitation: vases with flowers, a child’s drawing, scattered toys, etcetera. Such an arrangement was not uncommon in model interiors of the time, but the deliberate use of glass in combination with the physical inaccessibility of the apartments highlights the voyeuristic experience just that little bit more. Small seats outside the flat invite visitors to study everything at their leisure. Bieber and Althoff went one step further in the kitchen. Here the glass also makes the invisible visible. Not only do we get to look inside the compact, efficiently designed kitchen, but we can literally see inside the cupboards along the apartment’s exterior wall.

The exterior walls of the apartments – both the glass and timber components – boasted cartoons by graphic artist Marie Marcks. The drawings, containing very little text, offer a kind of cheerful manual of Germany’s new way of living. At the same time they provide a social commentary, often with an ironic undertone. A powerful example is the cartoon on the glass wall of the bachelor flat. A sequence of sketches show us a single man searching in vain for a home. He was forced to leave one dwelling, the drawing implies, because his landlord would not allow him, an unmarried man, to receive female guests. Following a few failed attempts to find accommodation, the only option left to him is lodgings in a dog kennel. The final cartoon reveals how the man, perhaps driven by despair, eventually takes up with a woman and makes his way to a registry office. In conjunction with the modern bachelor flat, Marcks’s cartoons raise a complex social issue and appear to make a case for a more open living culture.

The presentation of the model homes effortlessly integrates the discourse on Germany’s renewed joy of living and the attachment to small, personal objects with the charged discourse on Germany’s reconstruction. The model homes do not so much demonstrate Germany’s industrial production, but an attitude of soberness and openness. Above all, it is the transparent, cartoon-covered skin of the



Luchtfoto van de Belgische Sectie, Expo 58, Brussel, 1958  
Aerial photo of the Belgian Section, Expo 58, Brussels, 1958



Tentoonstelling 'Stadt en Woning' in het paviljoen van de Duitse Bondsrepubliek, Expo 58, Brussel, 1958

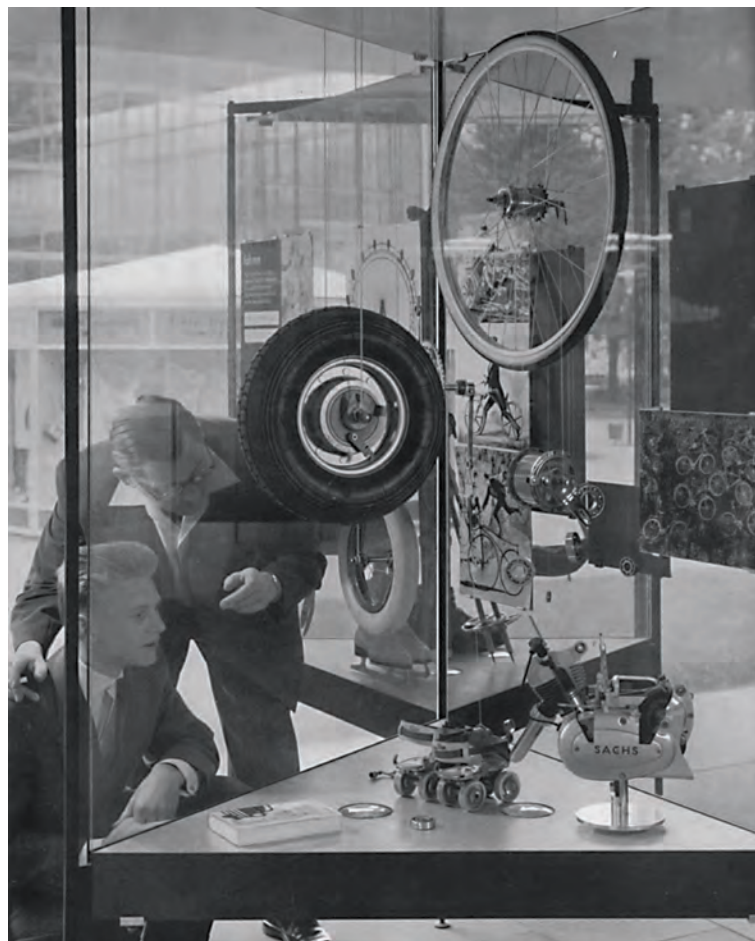
'Stadt und Wohnung' exhibition in the pavilion of the German Federal Republic, Expo 58, Brussels, 1958



Egon Eiermann en Sep Ruf, paviljoen van de Duitse Bondsrepubliek, Expo 58, Brussel, 1958  
Egon Eiermann and Sep Ruf, pavilion of the German Federal Republic, Expo 58, Brussels, 1958

Karl Augustinus Bieber, Ernst Althoff en Marie Marcks (cartoons), vrijgezellenflat in het paviljoen van de Duitse Bondsrepubliek, Expo 58, Brussel, 1958

Karl Augustinus Bieber, Ernst Althoff, and Marie Marcks (cartoons), bachelor apartment in the pavilion of the German Federal Republic, Expo 58, Brussels, 1958



de vrijgezellenflat. In een reeks opeenvolgende situatieschetsen zien we een alleenstaande man tevergeefs naar een woning zoeken. Een eerste woning moest hij verlaten, zo suggereert de tekening, omdat zijn huisbaas niet toestond dat hij als ongehuwde man vrouwelijk gezelschap ontving. Na een aantal mislukte pogingen om huisvesting te vinden, rest hem enkel nog de optie om onderdak te zoeken in een hondenhok. In een laatste cartoon zien we hoe de man, wellicht door wanhoop gedreven, uiteindelijk toch een vrouw in de hand neemt en naar een bureau van burgerlijke stand loopt. Samen met de modern ingerichte vrijgezellenflat kaarten Marcks' cartoons een complexe maatschappelijke problematiek aan en lijken ze aan te sturen op een meer open wooncultuur.

De presentatie van de modelwoningen integreert moeiteloos het discours over de hernieuwde Duitse levensvreugde en de gehechtheid aan kleine, persoonlijke objecten, met het geladen discours van de Duitse wederopbouw. De modelwoningen demonstreren niet zozeer de productie van de Duitse industrie, maar een attitude van soberheid en openheid. Het is vooral de transparante, met cartoons omwikkelde huid van de woningen die op een experimentele manier, en met humor, deze complexe boodschap weet over te brengen.

### **Het modelinterieur, bemiddelaar in de demonstratie van nieuwe bouwmaterialen**

In verschillende paviljoens op de Expo raakten vertogen over wooncultuur als vanzelfsprekend verstrengeld met meer commerciële boodschappen. Dit was bijvoorbeeld het geval met de presentatie van de groep Gebouwen en Woningen van de Belgische sectie. Deze groep stelde zich als doel 'een synthese van het probleem van de habitat, op nationaal niveau' te formuleren, alsook de nationale vooruitgang te tonen in de behandeling van dit 'probleem'.<sup>19</sup> Het paviljoen van Gebouwen en Woningen, een project van architect Charles Van Nueten, was aanvankelijk opgevat als een fragment van een residentiële hoogbouw op kolommen met zo'n 20 volledig ingerichte modelappartementen, maar dit idee werd om diverse redenen met stille trom afgevoerd.<sup>20</sup> Het paviljoen kreeg uiteindelijk de vorm van een tweedelige tentoonstellingshal.<sup>21</sup> Met uitzondering van een tentoonstelling over Belgische architectuur, uitgewerkt door Josse Franssen,<sup>22</sup> werd de inrichting gedomineerd door presentaties van de afzonderlijke 'klassen', bijvoorbeeld bouwmaterialen, verwarming of verlichting. Het plan om centraal in een van de tentoonstellingshallen enkele modelappartementen op te stellen als samenvattende presentatie van diverse woonvraagstukken en bouwproducten, werd onder meer door financiële beperkingen niet gerealiseerd.

Uiteindelijk was het een commerciële firma die een van de meest overtuigende syntheses bracht van wat vooruitgang kon betekenen voor het moderne wonen. In overeenstemming met de initiële plannen voor het paviljoen werd in de onmiddellijke nabijheid een geprefabriceerde eengezinswoning opgetrokken. Deze woning was een product van de Kortrijkse firma De Coene die de voorbije decennia al veel ervaring had opgedaan met deelnames aan internationale tentoonstellingen. De modelwoning was een eenvoudig, kleurrijk, modulair bouwwerkje, opgetrokken met houten prefab materialen en ontworpen door architect Frans Vuye, in samenwerking met Gustave Creupelandt, beiden werkzaam bij De Coene.<sup>23</sup> In tegenstelling tot de meeste toenmalige cataloguswoningen – waaronder de 253 prefab woningen die De Coene twee jaar voordien aan Philips in Eindhoven had geleverd<sup>24</sup> – vertoonde ze onmiskenbare modernistische kenmerken zoals een plat dak, een rationeel grondplan, kastenwanden en een vrijstaande haard.

dwelling that manages to convey this complex message in an experimental, and humorous, way.

### **The Model Interior, Intermediary in the Demonstration of New Building Materials**

It will come as no surprise that in various pavilions at the Expo discourses on domestic culture became intertwined with more commercial messages. This was the case in the presentation of the Buildings and Dwellings group in the Belgian Section. This group set out to formulate 'an overview of the problem of the habitat, at a national level', and to show the nation's progress in dealing with this 'problem'.<sup>19</sup> The Buildings and Dwellings pavilion, a project by architect Charles Van Nueten, had initially been conceived as a fragment of a residential high-rise on columns, with about 20 fully furnished model apartments, but this idea was quietly dropped for a range of different reasons.<sup>20</sup> In the end, the pavilion became a two-level exhibition hall.<sup>21</sup> With the exception of an exhibition on Belgian architecture, programmed by Josse Franssen,<sup>22</sup> the design was dominated by presentations of the individual 'classes', such as building materials, heating and lighting. The original plan to erect a few model apartments in the centre of one of the exhibition halls as an integrated presentation of various housing issues and building products was not realized, partly because of financial constraints.

In the end it was a commercial firm that came up with one of the most compelling summations of what progress might mean for modern living. In line with the original plans for the pavilion, a prefabricated single-family dwelling was built in the immediate vicinity. This house was a product of the Kortrijk-based firm De Coene, which had learnt a lot at international exhibitions in previous decades. The model home was a simple, colourful modular building, made of prefab timber and designed by architect Frans Vuye in collaboration with Gustave Creupelandt, who both worked at De Coene.<sup>23</sup> Unlike most system-built houses at the time – including the 253 prefab homes De Coene had supplied to Philips in Eindhoven two years earlier<sup>24</sup> – it displayed unmistakable modernist properties such as a flat roof, a rational floor plan, built-in storage units and a freestanding fireplace.

The fully furnished interior underlined the modern character of both the dwelling itself and the new building materials it was made of. Just like the exhibition of the Buildings and Dwellings group, it presented domestic progress in terms of modern conveniences, including a modern kitchen and a comfortable bathroom, fitted with all kinds of advanced equipment supplied by Van Marcke. But at the same time, it highlighted another issue: that of modern design as an exponent of good living. The bathroom, for example, was a paragon of luxury and comfort, not just because of the fittings but also thanks to the streamlined design. Besides, the house was furnished with two types of furniture: design pieces by the American firm Knoll, manufactured under licence by De Coene since 1954, and furniture by De Coene itself. The arrangement of the tables, chairs and cabinets showed a clear distinction between the more public rooms, which featured mainly Knoll products, and the more private rooms, where De Coene furniture was on display. The privileged position of the design pieces by the American firm – which enjoyed the approval of many Belgian modernists – underlined their status as exemplars of good design. The furnishing of the house particularly appealed to the public's imagination. But for De Coene this was merely one part of a far more comprehensive modernization experiment, which was supposed to breathe new life into the company after a conviction for economic collaboration. It encompassed virtually all of the company's departments – most notably

Het volledig ingerichte interieur van het huis onderlijnde het moderne karakter van de woning en van de nieuwe bouwmaterialen waaruit ze was opgetrokken. Conform de tentoonstelling van de groep Gebouwen en Woningen stelde ze de vooruitgang in de woning voor in termen van moderne uitrusting met onder meer een moderne keuken en een comfortabele badkamer, voorzien van allerlei vooruitstrevende apparaten van de firma Van Marcke. Maar tegelijk bracht het ook een ander thema aan: dat van de moderne vormgeving als een exponent van het goede wonen. De badkamer bijvoorbeeld was een toonbeeld van weelde en comfort, niet alleen dankzij de geïnstalleerde inrichting, maar ook dankzij de totaliteit van het gestroomlijnde design. Bovendien werden voor de inrichting van het huis twee typen meubilair gebruikt: designstukken van de Amerikaanse firma Knoll, sinds 1954 onder licentie geproduceerd door De Coene, en meubelen van de firma zelf. Bij de schikking van de stoelen, tafels en kasten was er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de meer representatieve kamers, waar vooral Knoll-producten stonden, en de meer private vertrekken, waar De Coene-meubelen werden getoond. De geprivilegieerde positie van de designstukken van de Amerikaanse firma – die overigens de goedkeuring van veel Belgische modernisten konden wegdragen – onderlijnde hun status als internationale rolmodellen van goede vormgeving. Vooral de inrichting van het huis sprak het publiek aan. Voor De Coene was dit slechts één onderdeel van een veel ingrijpender moderniseringsexperiment, dat de onderneming na een veroordeling voor economische collaboratie nieuw leven moest inblazen en dat betrekking had op nagenoeg alle afdelingen van het bedrijf – in het bijzonder de productiefabriek van houten gelamelleerde spanten. Expo 58 fungeerde als een grote testcase of showroom voor deze vernieuwingsslag.<sup>25</sup> De Coene was verantwoordelijk voor de constructie van talrijke paviljoens en leverde Knoll-meubilair aan diverse exposanten. Maar het grotere publiek leerde de firma en haar ontwerp bureau vooral kennen dankzij het De Coene-huis dat bovendien officieel bekroond werd met een Eremedaille. Het huis illustreerde de complexiteit van de spanning tussen enerzijds de commerciële spelers en anderzijds de ontwerpers en overheid in de representatie van het naoorlogse wonen. Maar het liet bovenal zien dat de experimentele modelwoning als een synthese van kwaliteitsproducten niet uitsluitend tot het domein van de architect-ontwerper behoorde.

### **Het modelinterieur, platform voor de promotie van technologie en consumptie**

Terwijl het De Coene-huis duidelijk bijdroeg aan de promotie van een bepaalde firma, diende het Elektrisch Huis in het midden van het paviljoen van de Elektrische en Hydraulische Energie in de Belgische sectie een meer abstracte commerciële boodschap. Deze modelwoning promootte elektriciteit als integraal onderdeel van een beloftevolle toekomst en is een intrigerende illustratie van hoe ook toonaangevende ontwerpers zich met zo'n project konden engageren.<sup>26</sup> Het huis, alsook de volledige inrichting van het paviljoen, waren ontworpen door de Brusselse architect Jacques Dupuis, in samenwerking met grafisch ontwerper Lou Bertot. Het huis was onderdeel van de presentatie van de 'klasse' Gebruik van Elektrische Energie in de Woning. Het ontwerp bestond uit een cirkelvormig platform met een diameter van 16 m met daarop een living, een keuken, twee slaapkamers, een badkamer en een washok. Deze kamers waren geschikt rondom een centrale patio en waren telkens uitgerust met gesofisticeerde elektrische apparatuur. De woning was niet toegankelijk, maar het platform draaide langzaam rond zodat de bezoekers de huiselijke tafereel konden bezichtigen als bij een carrousel. Deze onderhoudende voorstelling

the production of glulam beams. Expo 58 served as a major test case or showroom for this innovation.<sup>25</sup> De Coene was responsible for the construction of numerous pavilions and supplied Knoll furniture to several exhibitors. But the general public got to know the firm and its design studio primarily through the De Coene house, which was awarded a Medal of Honour. The house illustrated the complex tension between the commercial players on the one hand and the designers and government on the other in the representation of post-war living. But above all it showed that the experimental model home as a synthesis of quality products was not the exclusive domain of the architect-designer.

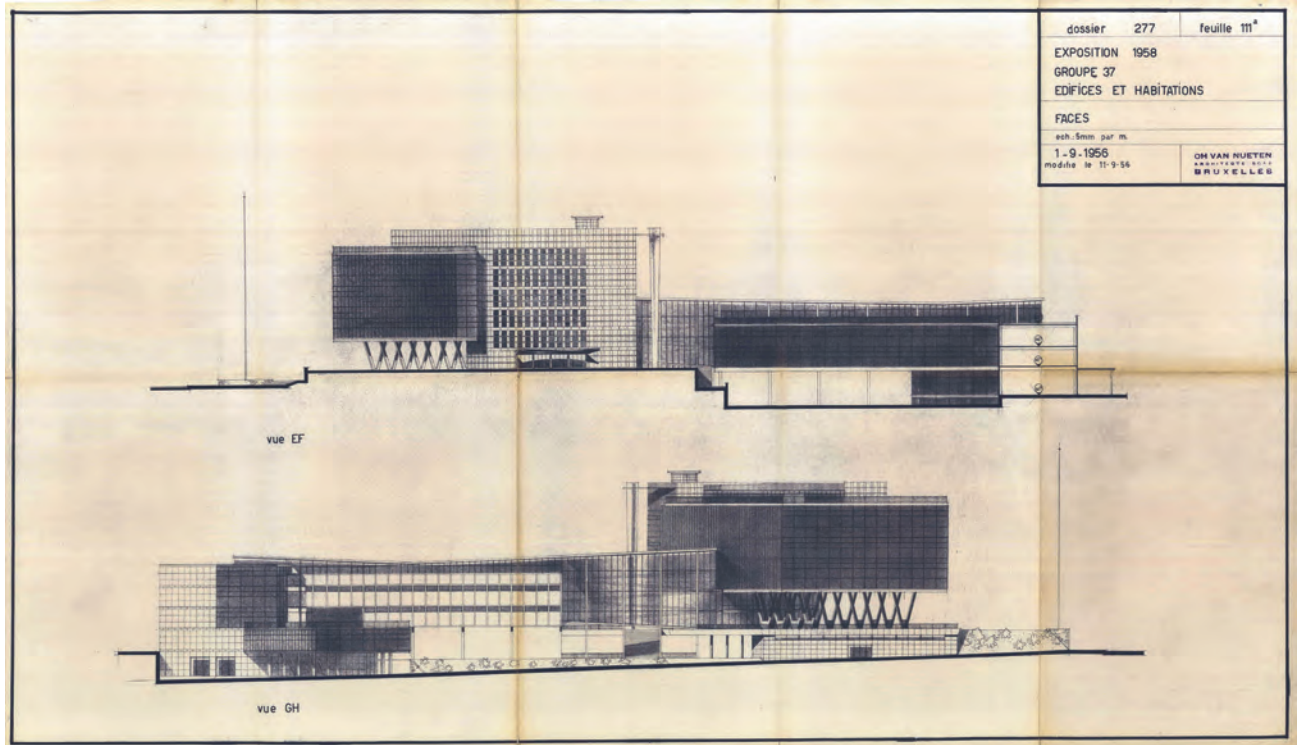
### **The Model Interior, Platform for the Promotion of Technology and Consumption**

Whereas the De Coene house clearly contributed to the promotion of a particular firm, the Electric House in the centre of the Pavilion of Electricity and Hydraulic Power in the Belgian Section carried a more abstract commercial message. This model home, which promoted electricity as an integral part of a promising future, is an intriguing illustration of how even leading designers could be engaged in such a project.<sup>26</sup> The house, and the pavilion as a whole, had been designed by Brussels architect Jacques Dupuis, together with graphic designer Lou Bertot. The house formed part of the presentation 'The Use of Electricity in the Home'. The design consisted of a circular platform with a diameter of 16 m on top of which were placed a living room, a kitchen, two bedrooms, a bathroom and a laundry room. The rooms were arranged around a central patio and were all fitted with sophisticated electrical equipment. The home was not accessible, but the platform rotated slowly, allowing visitors to view the domestic scenes like they would a carousel. The entertaining show continued as an escalator to the top floor enabled them to enjoy a panoramic view of the house. The committee responsible for the exhibition class representing 'The Use of Electricity in the Home' regarded the Electric House as one of the most important elements of its exhibition. Chairman D'Hooghe was convinced that 'the interest of exhibition visitors is increasingly piqued by homes'.<sup>27</sup> He arrived at this conclusion after joining a delegation of his committee to visit, among others, the Parisian 'Salon des Arts Ménagers' (with *La Maison Tout en Plastiques* by architect Lionel Schein) and the 'Daily Mail Ideal Home Exhibition' in London (featuring the House of the Future by the Smithsons) in 1956. The Electric House was therefore awarded a central location. Even in the pavilion's overall plan the model home was a highlight, which could be reached only after visiting a few other 'classes' about the production, transport, distribution and industrial uses of electricity. A public survey on the 'success' of the world fair confirmed the efficacy of this exhibition strategy.<sup>28</sup>

The Electric House was an appropriate illustration and human expression of the group's theme 'Electricity in the Service of Mankind'. At the same time, the model home was one of the few remaining strategies capable of making the public marvel at the 'new wonders' of electricity – which had been an important theme at various world fairs since the invention of electricity.<sup>29</sup> The Electric House gathered together the most recent electrical household gadgets of both Belgian and foreign (especially American) origin. One of the inventions admired by Belgian weekly *Le Soir Illustré* was a combination of an electric oven and a freezer with small compartments for every day of the week.<sup>30</sup> The appliance had two sides. On the kitchen side, menus could be programmed with the help of some buttons. On the living room side, the hot meals could be taken out of the electric prototype at the planned time. To retain the public's attention, the electrical appliances were not presented as products of high cultural value, but displayed as props in

**Charles Van Nueten, ontwerp-  
 tekening voor het Paviljoen  
 van Gebouwen en Woningen op  
 Expo 58, 1956**

Charles Van Nueten, design drawing  
 for the Pavilion of Buildings and  
 Homes at Expo 58, 1956



**Frans Vuye en Gustave Creupelandt  
 van het bedrijf De Coene, De Coene-  
 huis, Expo 58, Brussel, 1958**

Frans Vuye and Gustave Creupelandt  
 of the De Coene company, De Coene  
 house, Expo 58, Brussels, 1958



**Tentoonstelling in het Paviljoen  
 van Gebouwen en Woningen,  
 Expo 58, Brussel, 1958**

Exhibition in the Pavilion of  
 Buildings and Homes, Expo 58,  
 Brussels, 1958

**Zithoek van het De Coene-huis,  
 Expo 58, Brussel, 1958**

Seating area of the De Coene house,  
 Expo 58, Brussels, 1958









Jacques Dupuis en Lou Bertot,  
Het Elektrisch Huis, Expo 58,  
Brussel, 1958  
Jacques Dupuis and Lou Bertot,  
The Electric House, Expo 58,  
Brussels, 1958

kon worden voortgezet door de roltrap te nemen naar de bovenste verdieping, waar men kon genieten van een panoramische blik op het huis. De opdrachtgever beschouwde het Elektrisch Huis als een van de belangrijkste onderdelen van zijn tentoonstelling. Voorzitter D'Hooghe was ervan overtuigd dat 'de belangstelling van tentoonstellingsbezoekers steeds meer is gericht op woningen'.<sup>27</sup> Hij kwam tot deze vaststelling nadat hij in 1956, samen met een delegatie van zijn comité, een bezoek had gebracht aan onder meer de Parijse 'Salon des Arts Ménagers' (met La Maison Tout en Plastiques van architect Lionel Schein) en aan de 'Daily Mail Ideal Home Exhibition' in Londen (met het House of the Future van het architectenduo Smithson). Het Elektrisch Huis kreeg daarom een centrale plaats. Zelfs in het totaalplan van het paviljoen functioneerde de modelwoning als een hoogtepunt, dat men enkel kon bereiken na een aantal andere 'klassen' over de productie, het transport, de distributie en de industriële toepassingen van elektrische energie te hebben bezocht. Een onderzoek naar de publieke opinie omtrent het 'succes' van de wereldtentoonstelling, bevestigde de doeltreffendheid van deze tentoonstellingsstrategie.<sup>28</sup>

Het Elektrisch Huis was een geschikt middel om het thema van de groep 'Elektriciteit in dienst van de mensheid' te vertolken en een menselijke schaal te geven. Tegelijk was het een van de weinige resterende strategieën om het publiek in verwondering te brengen over de 'nieuwe wonderen' van de elektriciteit – een thema dat sinds de uitvinding van de elektriciteit een belangrijke rol heeft gespeeld op de diverse wereldtentoonstellingen.<sup>29</sup> In het Elektrisch Huis stonden de recentste elektrische huishoudelijke apparaten verzameld van zowel Belgische als buitenlandse (vooral Amerikaanse) makelij. Een van de toepassingen die in het Belgisch weekblad *Le Soir Illustré* werd bewonderd, bestond uit een combinatie van een elektrische oven en een diepvriezer met compartimentjes voor elke dag van de week.<sup>30</sup> Het apparaat was tweezijdig. Aan de kant van de keuken kon men de menu's programmeren door middel van een aantal knopjes. Aan de zijde van de living konden de warme maaltijden op het vooraf geplande tijdstip uit het elektrisch prototype gehaald worden. Om de aandacht van het publiek vast te houden, werden de elektrische apparaten niet gepresenteerd als producten van hoge culturele waarde. In plaats daarvan werden ze voorgesteld als de attributen van een bijzonder modieuze theaterset. Tijdens de openingsuren van de Expo deden drie hostesses zich voor als bewoners van het huis, en ook op de folders werd 'de gedroomde woning' voorgesteld als een theaterdecor dat van buitenaf bezichtigd werd door verschillende toeschouwers.<sup>31</sup>

Aandachtspunten die cruciaal waren voor Dupuis' woningontwerpen, zoals privacy of het ontwerp van de inkomhal als drempel tussen buiten en binnen, bleven achterwege. In plaats daarvan concentreerden de ontwerpers zich op het realiseren van een visueel gevarieerde ruimtelijke setting die vanuit verschillende standpunten bekeken kon worden. Het Elektrisch Huis maakte niet expliciet deel uit van een bredere reflectie op 'goed' of 'beter' wonen. Het was eerst en vooral een ruimtelijk ontwerpexperiment, een verkenning van de grens tussen het ontwerp van een theaterdecor en een tentoonstellingsstand.

### **De modelwoning, showroom van kritische materiële cultuur**

Het Amerikaanse paviljoen gold als het meest bezochte van de wereldtentoonstelling. Samen met het paviljoen van de U.S.S.R. domineerde het indrukwekkende gebouw het centrale Natiënplein van de Buitenlandse sectie, een opstelling die nog steeds als een van de meest expliciete visuele confrontaties uit de geschiedenis van de Koude Oorlog geldt. De architect van het paviljoen, Edward Durell Stone, had een paviljoen bedacht dat bestond uit een vergulde trommel met

an extremely fashionable theatrical setting. During Expo opening hours, three hostesses pretended to be residents, and in brochures too 'the dream home' was depicted as a stage set looked at from the outside by different viewers.<sup>31</sup>

Points that were crucial to Dupuis' house designs, such as privacy or the hallway as the threshold between inside and outside, were left out. Instead, the designers concentrated on the realization of a visually varied spatial setting that could be viewed from different perspectives. The Electric House was not explicitly a part of a broader reflection on 'good' or 'better' living. It was first and foremost a spatial design experiment, an exploration of the fine line between the design of a stage set and an exhibition stand.

### **The Model Home, Showroom of Critical Material Culture**

The American pavilion received the highest number of visitors at the fair. Together with the USSR's pavilion, the impressive building dominated the central Square of Nations in the Foreign Section, a set-up that remains one of the most explicit visual confrontations in the history of the Cold War. The pavilion's architect, Edward Durell Stone, had created a pavilion that consisted of a gilded drum with a delicate and fresh interior, 'an "exciting, dramatic but not extravagant" example of architecture, designed to house . . . the creative impulse of American life on behalf of world peace.'<sup>32</sup> The interior and the exhibition concept, however, were in the hands of Peter G. Harnden, and had been commissioned by the United States Information Agency (USIA). Together with Bernard Rudofsky, Harnden was a member of the Cambridge Study Group, which studied the integration of technology and science in the representation of the *American Way of Life* in the pavilion. Harnden and Rudofsky warned that for most visitors this would not be the first representation of America and that 'another repetition of production statistics could be counted on to arouse boredom, perhaps irritation, certainly envy'.<sup>33</sup> They were looking for exhibition formulas that would bring the relaxed *American spirit of democracy and freedom* as close as possible to the general public.

Rudofsky, already an experienced exhibition designer at the time, signed for four installations: 'The Face of America', 'Townscape-Cityscape', a 'Shopping Street' and the 'Islands of Living'.<sup>34</sup> It is the latter set-up, situated on the pavilion's mezzanine, that picks up the formula of the model home. In it Rudofsky does not so much show American living, as deliver an implicit critique of its standardized representation. The title itself was quite revealing: although the installation offers a coherent passage through a configuration of open rooms, the whole does not come across as a house, but more as a collection of separate islands without a shared façade. The rooms or islands were brought together in a light-weight steel grid, with walls that were either full, transparent or semi-filled with wooden slats. Using the same method, a sloping roof was suggested above some of the rooms. The visitor followed a fixed route through this opened-out house. The installation was inhabited: not by a model family or demonstrators, but at times by dolls and at other times by models. At regular intervals the latter also paraded on the pavilion's catwalk. Rudofsky himself said about the 'Islands of Living' that 'such a house does not exist in the US'.<sup>35</sup> Although the installation comprised the elements of a traditional (model) home – kitchen, bathroom, living room, dining room, laundry room and some outdoor spaces – on reflection it turned out to be mainly a vehicle for critical commentary.

Bernard Rudofsky purposely did not place his design in line with the installations promoting the American homes and interiors sector or consumer culture. He distanced himself from what he described as 'the



Interieur van het Amerikaanse paviljoen met catwalk en trap, Expo 58, Brussel, 1958  
Interior of the American pavilion with catwalk and stairs, Expo 58, Brussels, 1958



Demonstratie van een elektrische oven in het Elektrisch Huis, Expo 58, Brussel, 1958  
Demonstration of an electric oven in the Electric House, Expo 58, Brussels, 1958



Bernard Rudofsky, 'Islands of Living' in het Amerikaanse paviljoen, Expo 58, Brussel, 1958  
Bernard Rudofsky, 'Islands of Living' in the American pavilion, Expo 58, Brussels, 1958

Bernard Rudofsky, 'Islands of Living' in het Amerikaanse paviljoen, Expo 58, Brussel, 1958  
Bernard Rudofsky, 'Islands of Living' in the American pavilion, Expo 58, Brussels, 1958



een ijl en fris interieur, ‘een “opwindend, dramatisch maar niet extravagant” voorbeeld van een architectuur, ontworpen om (...) de creatieve impuls van het Amerikaanse leven te huisvesten ten behoeve van de wereldvrede’.<sup>32</sup> Het interieur en het tentoonstellingsconcept waren echter in handen van Peter G. Harnden, in opdracht van het United States Information Agency (USIA). Samen met Bernard Rudofsky maakte hij deel uit van de Cambridge Study Group die de integratie van techniek en wetenschap in de representatie van de *American Way of Life* in het paviljoen bestudeerde. Harnden en Rudofsky waarschuwden dat voor de meeste bezoekers dit niet de eerste representatie van Amerika zou zijn en dat ‘een volgende herhaling van productiecijfers zeker tot verveling, misschien zelfs irritatie, en vooral afgunst zou leiden’.<sup>33</sup> Er werd gezocht naar tentoonstellingsformules die de relaxte *American spirit of democracy and freedom* zo dicht mogelijk bij het grote publiek kon brengen.

Rudofsky, op dat moment al een ervaren tentoonstellingsmaker, nam vier installaties voor zijn rekening: ‘The Face of America’, ‘Townscape-Cityscape,’ een ‘Shopping Street’ en de ‘Islands of Living’.<sup>34</sup> Het is deze laatste opstelling, gelegen op de mezzanine van het paviljoen, die de formule van de modelwoning oppakt. Rudofsky toont er niet zozeer het Amerikaanse wonen, maar wel een impliciete kritiek op de gestandaardiseerde representatie ervan. De titel was op zich al veelbetekend: hoewel het om een samenhangend parcours gaat door een ensemble van opengewerkte kamers, toont het geheel zich niet als een huis, maar eerder als een verzameling eilanden zonder onderlinge relatie en zonder gemeenschappelijke gevel. De kamers of eilanden zijn samengebracht in een licht stalen raster, waarvan de wanden vol, transparant, of halfopen met latten waren ingevuld. Boven sommige ruimten werd op dezelfde wijze een hellend dak gesuggereerd. De bezoeker liep door dit opengevouwen huis volgens een afgetekend pad. De installatie was bewoond: niet door een modelgezin of demonstratrices, maar nu eens door poppen, dan weer door de mannequins, die op gezette tijden ook op de catwalk van het paviljoen paradeerden. Over de ‘Islands of Living’ zei Rudofsky zelf dat ‘een dergelijk huis in de VS niet bestaat’.<sup>35</sup> De installatie omvatte wel de elementen van een klassieke (model)woning – keuken, badkamer, woonkamer, eetkamer, waskamer en enkele buitenruimten – maar bleek bij nader inzien vooral een vehikel voor kritisch commentaar te zijn.

Bernard Rudofsky plaatste zijn ontwerp zelfbewust niet in de lijn van de installaties die de Amerikaanse woonindustrie of consumptiecultuur promootten. Hij hield zich ver van wat hij ‘de clichés van de populaire tijdschriften’ noemde.<sup>36</sup> Rudofsky zette hierbij naar eigen zeggen ‘ambigue objecten’ in: elementen en ruimten die enerzijds herkenbaar, maar ook bevreemdend waren door kleine, afwijkende details – schijnbare ‘foutjes’.<sup>37</sup> Hij becommentarieerde op doordachte manier de conventie (een strategie die hij ook elders in het paviljoen toepaste) om de bezoeker zo tot nadenken aan te sporen. ‘Tentoonstellingsontwerp, zoals ik het begrijp, is veel meer dan alleen maar tentoonstellen. Het is visuele communicatie, of, om het minder hoogdravend te zeggen, het is een genot voor oog en geest – ruwweg om je dingen te laten opvallen die anders aan je aandacht zouden zijn ontsnapt of die je nooit helemaal kunt bevatten van alleen een beschrijving of plaatje’.<sup>38</sup> Zo was de woonkamer tegelijk een Amerikaanse, moderne living room, maar ook vooral een showroom voor het moderne meubilair dat destijds een hoofdrol kreeg toebedeeld in de Amerikaanse officiële propaganda. De luxueuze ruimte suggereert geen gebruik, was vreemd ingericht en ijl – volgens Rudofsky een soort ‘bevreemdende ruimte tussen het bekende en het onbekende’.<sup>39</sup> De moderne *American Dream* kreeg hier een soort kille neutraliteit.

clichés of the popular magazines’.<sup>36</sup> He deployed, as he put it, ‘ambiguous objects’: elements and rooms that are both familiar and alienating because of small, anomalous details – ostensibly ‘mistakes’.<sup>37</sup> He delivered a well-considered critique of convention (a strategy he also deployed elsewhere in the pavilion) to encourage visitors to think for themselves. ‘The way I see it, exhibition design is about much more than just exhibiting. It is visual communication, or, to put it less pompously, it should be a joy to both the eye and mind – broadly speaking, to make you notice things that might otherwise have escaped your attention or that you can never fully grasp through a description or picture alone.’<sup>38</sup> At one and the same time the living room was a modern, American living room and a showroom for the modern furniture that was awarded a leading role in official American propaganda at the time. The luxurious space did not look as if it was used, was strangely decorated and delicate – according to Rudofsky a kind of ‘alienating space between the familiar and the unfamiliar’.<sup>39</sup> The modern American Dream was imbued with a kind of cold neutrality here.

But Bernard Rudofsky had not been given carte blanche. As a result, his attempts to turn the formula of the model home on its head were only partially successful and also partially escaped the attention of the general public. The United States Information Agency insisted that Rudofsky adjust several proposals, both during the design phase and during the first few days of the exhibition. The bathroom of ‘Islands for Living’, for example, could not be shown to the general public with its squat toilet and hyper-luxurious bath: both elements that could be seen as un-American. Similarly, the kitchen, a key space in the cultural Cold War at the time,<sup>40</sup> was conformed to contemporary standards through the inclusion of the latest American kitchen gadgetry. And so, contrary to Rudofsky’s intentions, the kitchen became nothing but ‘a stage for merchandise’.<sup>41</sup> The American pavilion thus demonstrates the limits to the designer’s freedom, as well as the implicit importance of the recognisability of the living space when designing a model interior.

### The Model Interior, Emblem of a Modern Welfare Society

A selective close reading of various model interiors at Expo 58 shows a range of experiments. Bieber, Althoff and Marcks explored the potential of an expressive, transparent skin in the German model interiors. De Coene designed and built a modern and fully-furnished system-built home, thereby delivering its own snapshot or summary of the housing problem in Belgium – something the organizers of the Buildings and Dwellings pavilion had themselves tried, but failed, to realize. Inside the pavilion of Electricity and Hydraulic Power, Dupuis explored the fine line between the design of a stage set, an exhibition stand and a house. Finally, with his ‘Islands of Living’, Rudofsky tested the limits of what can be seen as a model interior or showroom.

What the designs discussed here have in common is a simple acceptance of modern architecture and modern life. That said, the architecture of the model home is not the main representative of that new world. The future is shown via a carefully orchestrated interplay of construction elements, interior, furniture, technical equipment, discourse and consumer goods. Besides, the model apartments in the German pavilion, the De Coene dwelling, the Electric House and the ‘Islands of Living’ illustrate that the experiment was not the responsibility or the work of architects and designers alone. Different power relationships and commercial and ideological interests were determining factors in the development of the model interiors and model homes and their relationship to the message they were supposed to convey.

To the public at Expo 58 the model interior was not a new exhibition formula. Since the early twentieth century, housing education

Nochtans had Bernard Rudofsky geen carte blanche gekregen. Zijn pogingen om de formule van de modelwoning op zijn kop te zetten waren dan ook maar deels gelukt en zijn deels ook aan de aandacht van het grote publiek ontsnapt. De United States Information Agency stond er uiteindelijk op dat Rudofsky verschillende voorstellen aanpaste, zowel tijdens de ontwerpfase als op de eerste dagen van de tentoonstelling. De badkamer van 'Islands for Living' bijvoorbeeld, kon niet aan het grote publiek getoond worden met zijn hurktoilet en een hyperluxueus bad: deze elementen zouden immers als on-Amerikaans gezien kunnen worden. Ook de keuken, een sleutelruimte in de culturele Koude Oorlog op dat moment,<sup>40</sup> werd geconformeerd aan de gangbare praktijk, met de laatste snufjes van de Amerikaanse keukenapparaten. Geheel tegen de intenties van Rudofsky, werd de keuken hierdoor niets dan 'een decor voor koopwaar'.<sup>41</sup> Het Amerikaanse paviljoen demonstreert hiermee de grenzen van de vrijheid van de ontwerper, maar ook het impliciete belang van de herkenbaarheid van het wonen in het opzetten een modelinterieur.

### **Het modelinterieur, kenteken van een moderne welvaartsmaatschappij**

Een selectieve *close reading* van verschillende modelinterieurs op Expo 58 toont diverse experimenten. Bieber, Althoff en Marcks exploreerden de mogelijkheden van een betekenisvolle transparante huid bij de Duitse modelinterieurs. De Coene ontwierp en bouwde een moderne en volledig ingerichte cataloguswoning, en leverde hiermee een eigen momentopname of synthese van het woonvraagstuk in België – iets wat de organisatoren van het paviljoen van Gebouwen en Woningen zelf tevergeefs hadden proberen te realiseren. Binnen het paviljoen van de Elektrische en Hydraulische Energie verkende Dupuis de grenzen tussen het ontwerp van een theaterdecor, een tentoonstellingsstand en een huis. Rudofsky ten slotte zocht met zijn 'Islands of Living' de grenzen op van wat als modelinterieur dan wel showroom kon worden erkend.

Wat de hier besproken ontwerpen met elkaar gemeen hebben, is een ongecompliceerde aanvaarding van de moderne architectuur en het moderne leven. De architectuur van het modelhuis is echter niet de belangrijkste vertolker van die nieuwe wereld. De toekomst tonen gebeurt via een georkestreerd samenspel van bouwelementen, interieur, meubilair, technische uitrusting, discours en consumptiegoederen. De modelappartementen in het Duits paviljoen, de De Coene-woning, het Elektrisch Huis en 'Islands of Living' illustreren bovendien dat het experiment niet alleen in handen lag of het werk was van architecten of ontwerpers. Diverse machtsverhoudingen en commerciële en ideologische logica's waren sturend voor de ontwikkeling van de modelinterieurs of modelwoningen en hun relatie met de boodschap die ze dienden uit te dragen.

Voor het publiek van Expo 58 was het modelinterieur als tentoonstellingsformule niet nieuw. Al sinds het begin van de twintigste eeuw hadden talrijke wooneducatieve campagnes in diverse landen bezoekers vertrouwd gemaakt met de presentatieformule. Wellicht maakte net deze vertrouwdheid met het genre allerlei nieuwe invullingen en experimentele variaties mogelijk in de jaren na de reconstructie. Het resultaat bestond uit modelinterieurs die niet zozeer na te volgen voorbeelden waren, maar kentekens van een moderne welvaartsmaatschappij die een evenwicht zocht tussen het omarmen van een commerciële, individualistische consumptiecultuur en een collectief streven naar een beter wonen.

campaigns in various countries had familiarized visitors with this method of presentation. Perhaps it was this familiarity with the genre that facilitated new interpretations and experimental variation during the post-war reconstruction years. The result consisted of model interiors that were not so much examples to be emulated, but symbols of a modern welfare society that were seeking a balance between the embrace of a commercial, individualistic consumer culture and a collective aspiration for better living.

## Noten

- 1 Voor het archiefonderzoek naar de modelwoningen in het Duitse, Franse en Nederlandse paviljoen gaat onze dank uit naar ingenieur-architecten Iris Bauwens en Céline Goessaert die over deze modelwoningen een afstudeerscriptie schreven. Iris Bauwens en Céline Goessaert, *Modelwoningen op Expo 58. Drie cases: de Nederlandse, Duitse en Franse paviljoenen* (Gent: Universiteit Gent, masterscriptie, 2006). Op basis van hun scriptie verscheen het artikel: Iris Bauwens en Céline Goessaert, 'Modelwoningen op Expo 58. Drie cases: de Nederlandse, Duitse en Franse paviljoenen', *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, nr. 36 (2009), 87-107.
- 2 De wereldtentoonstelling was opgedeeld in verschillende secties, waarbij de aard en herkomst van de tentoonstellers het criterium was. Zo was er een Belgische, Buitenlandse, Coloniale, Commerciële en Mundiale Sectie. In de paviljoenen werd de tentoonstelling georganiseerd in 'groepen', die samen de verschillende aspecten van de maatschappij omvatten. Iedere groep was opgedeeld in verschillende 'klassen'. Met deze encyclopedische benadering sluit Expo 58 aan bij de negentiende-eeuwse tentoonstellings-traditie.
- 3 Fredie Floré en Mil De Kooning, 'The Representation of Modern Domesticity in the Belgian Section of the Brussels World's Fair of 1958', *Journal of Design History*, nr. 4 (2003), 319-340.
- 4 Paul Betts en David Crowley, 'Introduction', *Journal of Contemporary History*, nr. 2 (2005), 213-236.
- 5 Werner Adriaenssens, 'De Vlaamse moderne woonkamer. De Kunstwerkstede op de tentoonstelling van 1925 in Parijs', in: Frank Herman en Ruben Mayeur (red.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene* (Kortrijk: Uitgeverij Groeninghe, 2006), 91-106; Jos Vandenbreen, 'Schoonheid of het conflict tussen kunst, ambachtelijkheid en industrie', in: Claire Leblanc (red.), *Art Nouveau en design. Sierkunst van 1830 tot Expo 58* (Tiel: Lannoo, 2005), 62-81.
- 6 Penny Sparke, Brenda Martin en Trevor Keeble (red.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 tot 1950* (New York/Abingdon: Routledge, 2006). Er zijn natuurlijk ook voorbeelden van musea die modelkamers lieten inrichten als goed en 'modern' voorbeeld voor de toekomst, bijv. de 'Green Dining Room', ontworpen door Morris & Co in opdracht van het South Kensington Museum, Londen in 1867.
- 7 Beatriz Colomina, 'The Exhibitionist House', in: Russell Ferguson (red.), *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture* (New York: Abrams, 1998), 126-165.
- 8 Verschillende van deze voorbeelden komen ook aan bod in *DASH*, nr. 9 (2013) dat volledig gewijd is aan woningbouw tentoonstellingen.
- 9 Voor een bespreking van dergelijke voorbeelden, zie: *The Journal of Architecture*, nr. 9 (2004), themanummer over *postwar model homes* onder redactie van Fredie Floré en Mil De Kooning.
- 10 Rika Devos, 'On the omnipresence of modern architecture. Production and reproduction of architecture at Expo 58', in: Richard Klein en Eric Monin (red.), *Cahiers thématiques 12*, thema: *Représentations de l'architecture contemporaine* (Rijssel: LATCH, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013), 47-55.
- 11 Greg Castillo, 'Making a Spectacle of Restraint: The Deutschland Pavilion at the 1958 Brussels Exposition', *Journal of Contemporary History*, nr. 47 (2012), 97-119.
- 12 Deborah Ascher Barnstone, *The Transparent State. Architecture and politics in postwar Germany* (Londen/New York: Routledge, 2005), 1.
- 13 Immo Boyken, 'Voornamen bescheidenheid. Het Paviljoen van Duitsland', in: Rika Devos en Mil De Kooning (red.), *Moderne architectuur op Expo 58. Voor een humaner Wereld* (Brussel: Dexia/Mercatorfonds, 2006), 262-275; Christopher Oesterreich, 'Umstritten Selbstdarstellung. Der deutsche Beitrag zur Weltausstellung in Brüssel 1958', *Vierteljahrshfte für Zeitgeschichte*, nr. 48 (januari 2000), 127-153.
- 14 Wend Fischer en Gustav B. von Hartmann (red.), *Deutschlands Beitrag zur Weltausstellung Brüssel 1958. Ein Bericht* (Düsseldorf: Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Weltausstellung Brüssel 1958, [1959?]), 16; Dolf Sternberger, 'Beschouwingen over Duitsland', in: Wend Fischer (red.), *Wereldtentoonstelling Brussel 1958. Duitsland* (Commissaris-Generaal van de Bondsrepubliek Duitsland bij de Wereldtentoonstelling te Brussel 1958, 1958), 16-22.
- 15 Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Design* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2004), 191.
- 16 Clara Menck, 'Persoonlijke behoefte', in: Wend Fischer (red.), *Wereldtentoonstelling Brussel 1958. Duitsland* (Commissaris-Generaal van de Bondsrepubliek Duitsland bij de Wereldtentoonstelling te Brussel 1958, 1958), 125.
- 17 Ibid., 124.
- 18 T. Harlander, 'Stadtentwicklung in der Bundesrepublik', in: Ingeborg Flagge, *Geschichte des Wohnens. Band 5. 1945 bis heute: Aufbau, Neubau, Umbau* (Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1999), 277.
- 19 'Groupe 37. Édifices et Habitations' (nota, niet gepubliceerd), fonds Expo 58, Algemeen Rijksarchief (Brussel), dossier nr. 1215030 (voorlopige nummering), s.d. (ca. 1955).
- 20 R. T., 'Bruxelles 1958', *Architecture 55*, nr. 15 (1955), 634.
- 21 Rika Devos, 'Een groot fiasco? Het Expo 58-avontuur van de Belgische

## Notes

- 1 We would like to thank architectural engineers Iris Bauwens and Céline Goessaert for their archival research into the model homes in the German, French and Dutch pavilions. They wrote a Master's thesis about these model homes: Iris Bauwens and Céline Goessaert, *Modelwoningen op Expo 58. Drie cases: de Nederlandse, Duitse en Franse paviljoenen* (Ghent University, Master's thesis, 2006). They subsequently published an article based on their thesis: Iris Bauwens and Céline Goessaert, 'Modelwoningen op Expo 58. Drie cases: de Nederlandse, Duitse en Franse paviljoenen', *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, nr. 36 (2009), 87-107.
- 2 The world fair was divided into different sections based on the nature and origin of the exhibitors. They included a Belgian, Foreign, Colonial, Commercial and Global Section. Inside the pavilions, the exhibition was organized in 'groups' encompassing the different aspects of society. Each group was divided into different 'classes'. With its encyclopaedic approach, Expo 58 fits into the nineteenth-century exhibition tradition.
- 3 Fredie Floré and Mil De Kooning, 'The Representation of Modern Domesticity in the Belgian Section of the Brussels World's Fair of 1958', *Journal of Design History*, no. 4 (2003), 319-340.
- 4 Paul Betts and David Crowley, 'Introduction', *Journal of Contemporary History*, no. 2 (2005), 213-236.
- 5 Werner Adriaenssens, 'De Vlaamse moderne woonkamer. De Kunstwerkstede op de tentoonstelling van 1925 in Parijs', in: Frank Herman and Ruben Mayeur (eds.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene* (Kortrijk: Uitgeverij Groeninghe, 2006), 91-106; Jos Vandenbreen, 'Schoonheid of het conflict tussen kunst, ambachtelijkheid en industrie', in: Claire Leblanc (ed.), *Art Nouveau en design. Sierkunst van 1830 tot Expo 58* (Tiel: Lannoo, 2005), 62-81.
- 6 Penny Sparke, Brenda Martin and Trevor Keeble (eds.), *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950* (New York/Abingdon: Routledge, 2006). Of course there are examples of museums with model rooms intended to illustrate good and modern examples for the future, including the 'Green Dining Room', designed by Morris & Co and commissioned by the South Kensington Museum, London in 1867.
- 7 Beatriz Colomina, 'The Exhibitionist House', in: Russell Ferguson (ed.), *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture* (New York: Abrams, 1998), 126-165.
- 8 Several of these examples are also covered in *DASH*, no. 9 (2013), which is dedicated to housing exhibitions.
- 9 For a discussion of such examples, see: *The Journal of Architecture*, no. 9 (2004), a special issue on post-war model homes edited by Fredie Floré and Mil De Kooning.
- 10 Rika Devos, 'On the Omnipresence of Modern Architecture. Production and Reproduction of Architecture at Expo 58', in: Richard Klein and Eric Monin (eds.), *Cahiers thématiques 12*, a special issue on *Représentations de l'architecture contemporaine* (Rijssel: LATCH, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013), 47-55.
- 11 Greg Castillo, 'Making a Spectacle of Restraint: The Deutschland Pavilion at the 1958 Brussels Exposition', *Journal of Contemporary History*, no. 47 (2012), 97-119.
- 12 Deborah Ascher Barnstone, *The Transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany* (London/New York: Routledge, 2005), 1.
- 13 Immo Boyken, 'Voornamen bescheidenheid. Het Paviljoen van Duitsland', in: Rika Devos and Mil De Kooning (eds.), *Moderne architectuur op Expo 58. Voor een humaner Wereld* (Brussels: Dexia/Mercatorfonds, 2006), 262-275; Christopher Oesterreich, 'Umstritten Selbstdarstellung. Der deutsche Beitrag zur Weltausstellung in Brüssel 1958', *Vierteljahrshfte für Zeitgeschichte*, no. 48 (January 2000), 127-153.
- 14 Wend Fischer and Gustav B. von Hartmann (eds.), *Deutschlands Beitrag zur Weltausstellung Brüssel 1958. Ein Bericht* (Düsseldorf: Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Weltausstellung Brüssel 1958, 1959[?]), 16; Dolf Sternberger, 'Beschouwingen over Duitsland', in: Wend Fischer (ed.), *Wereldtentoonstelling Brussel 1958. Duitsland* (Commissaris-Generaal van de Bondsrepubliek Duitsland bij de Wereldtentoonstelling te Brussel 1958, 1958), 16-22.
- 15 Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Design* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2004), 191.
- 16 Clara Menck, 'Persoonlijke behoefte', in: Fischer, *Wereldtentoonstelling Brussel 1958*, op. cit. (note 14), 125.
- 17 Ibid., 124.
- 18 T. Harlander, 'Stadtentwicklung in der Bundesrepublik', in: Ingeborg Flagge, *Geschichte des Wohnens. Band 5. 1945 bis heute: Aufbau, Neubau, Umbau* (Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1999), 277.
- 19 'Groupe 37. Edifices et Habitations', archival fund Expo 58, State Archives (Brussels), dossier no. 1215030 (provisional numbering), n.d. (ca. 1955).
- 20 R.T., 'Bruxelles 1958', *Architecture 55*, no. 15 (1955), 634.
- 21 Rika Devos, 'Een groot fiasco? Het Expo 58-avontuur van de Belgische architecten', in: Devos and De Kooning, *Moderne Architectuur op Expo 58*, op. cit. (note 13), 58-59.
- 22 Pierre-Louis Fouquet, 'La section "architecture belge" à l'exposition', *La Maison*, no. 12 (1958), 429-431.
- 23 The model home was designed by architect Frans Vuye in collaboration with Gustave Creupelandt, both of whom worked at De Coene. See: Rika

- architecten', in: Rika Devos en Mil De Kooning (red.), *Moderne Architectuur op Expo 58. Voor een Humaner Wereld* (Brussel: Mercatorfonds/Dexia, 2006), 58-59.
- 22 Pierre-Louis Flouquet, 'La section "architecture belge" à l'exposition', *La Maison*, nr. 12 (1958), 429-431.
- 23 De modelwoning was ontworpen door architect Frans Vuye i.s.m. Gustave Creupelandt, beiden werkzaam bij De Coene. Zie: Rika Devos en Mil De Kooning, *De Coene op Expo 58*, in de reeks *Art De Coene Jaarboek 4* (Bellegem: Stichting De Coene, 2003), 41.
- 24 Hoewel het produceren of bouwen van cataloguswoningen en andere catalogusprojecten in de jaren 1950 geen courante praktijk was in België, is De Coene erin geslaagd enkele relatief grootschalige opdrachten te realiseren, waaronder de 253 woningen voor Philips in Eindhoven en talrijke noodscholen in opdracht van het Belgische Ministerie van Onderwijs. Zie: Rika Devos en Fredie Floré, 'Modern met De Coene. De productie na 1952', in: Herman en Mayeur (red.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene*, op. cit. (noot 5), 183-207.
- 25 Rika Devos en Fredie Floré, 'Modern wood. De Coene at Expo 58', *Construction History*, nr. 24 (2009), 103-120.
- 26 Het Elektrisch Huis wordt ook besproken in: Fredie Floré, *Lessen in goed wonen. Woonvoorlichting in België 1945-1958* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2010), 223-227.
- 27 'Comité de Classe V – Applications domestiques et artisanales. Procès-verbal de la séance tenue le 11 avril 1956' (verslag, niet gepubliceerd), fonds Expo 58, Algemeen Rijksarchief (Brussel), dossier nr. 1212040 (voorlopige nummering), 25 april 1956.
- 28 G. en E. Jacquemyns, *L'Exposition de 1958. Son succès auprès des Belges. Opinions et vœux des visiteurs* (Brussel: Institut Universitaire d'Information Sociale et Économique, 1959), 96.
- 29 D. E. Nye, 'Electrifying expositions, 1880-1939,' in: R. W. Rydell en N. E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World* (Amsterdam: VU University Press, 1994), 140-156.
- 30 'Au Palais de l'Electricité: la cuisine de l'an 2000', *Le Soir Illustré*, nr. 1351 (15 mei 1958), z.p.
- 31 *De gedroomde woning* (folder) (Brussel, 1958).
- 32 Joanne Price, 'Round pavilion, largest of its kind. U.S. plans Brussels Fair Hall', *New York Herald Tribune*, 28 januari 1957.
- 33 'Brussels '58, the United States speaks to the world. Progress Report', *Interiors* (september 1957), 135.
- 34 Rika Devos, 'Een interieur van popcultuur als propaganda en kritiek. Bernard Rudofsky en het Amerikaanse paviljoen op Expo 58', *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis. Interior History* (2010-2011), 191-209.
- 35 Los Angeles, The Getty Research Institute, *Bernard Rudofsky Papers, ca. 1910-1987*, 920004: Bernard Rudofsky, *On Exhibition Design* (manuscript of reading, Tokyo), 5 December 1958, as cited in: Felicity D. Scott, 'An Eye on Modern Architecture', *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage* (Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2007), 203.
- 36 *Ibid.*, 204.
- 37 In de 'Islands for Living': een badkamer die met een hurktoilet uitdagend afwijkt van de conventie (en vervangen zal worden); een mannequin die ligt te zonnebaden op een handdoek met dollarprint, uitgespreid over een oncomfortabel keienbed naast een bedreigende bootschroef; een tuinerende pop op een grasveldje van amper een voorschoot groot. Ook in de installaties 'The Face of America' en 'Shopping Street' werd op gelijkaardige manier op bevreemding gespeeld.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*
- 40 Ruth Oldenziel en Karin Zachmann (eds.), *Cold War Kitchen. Americanization, technology and European users* (Cambridge, MA/Londen: MIT, 2009).
- 41 Los Angeles, The Getty Research Institute, *Bernard Rudofsky Papers, ca. 1910-1987*, op. cit. (noot 35), 203.
- Devos and Mil De Kooning, *De Coene op Expo 58* in the series *Art De Coene Yearbook 4* (Bellegem: Stichting De Coene, 2003), 41.
- 24 Although the production or building of system-built homes and other system-built projects was not common practice in Belgium in the 1950s, De Coene managed to realize a few relatively large-scale developments, including the 253 homes for Philips in Eindhoven and various temporary school buildings commissioned by the Belgian Ministry for Education. See: Rika Devos and Fredie Floré, 'Modern met De Coene. De productie na 1952', in: Herman and Mayeur, *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene*, op. cit. (note 5), 183-207.
- 25 Rika Devos and Fredie Floré, 'Modern Wood. De Coene at Expo 58', *Construction History*, no. 24 (2009), 103-120.
- 26 The Electric House is also discussed in: Fredie Floré, *Lessen in goed wonen. Woonvoorlichting in België 1945-1958* (Leuven: Leuven University Press, 2010), 223-227.
- 27 'Comité de Classe V – Applications domestiques et artisanales. Procès-verbal de la séance tenue le 11 avril 1956' (unpublished report), archival fund Expo 58, State Archives (Brussels), dossier no. 1212040 (provisional numbering), 25 April 1956.
- 28 G. and E. Jacquemyns, *L'Exposition de 1958. Son succès auprès des Belges. Opinions et vœux des visiteurs* (Brussels: Institut Universitaire d'Information Sociale et Économique, 1959), 96.
- 29 D.E. Nye, 'Electrifying expositions, 1880-1939,' in: R. W. Rydell and N. E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World* (Amsterdam: VU University Press, 1994), 140-156.
- 30 'Au Palais de l'Electricité: la cuisine de l'an 2000', *Le Soir Illustré*, no. 1351 (15 May 1958), n. pag.
- 31 *De gedroomde woning* (brochure) (Brussels, 1958).
- 32 Joanne Price, 'Round Pavilion, Largest of Its Kind. U.S. Plans Brussels Fair Hall', *New York Herald Tribune*, 28 January 1957.
- 33 'Brussels '58, the United States Speaks to the World. Progress Report', *Interiors* (September 1957), 135.
- 34 Rika Devos, 'Een interieur van popcultuur als propaganda en kritiek. Bernard Rudofsky en het Amerikaanse paviljoen op Expo 58', *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis. Interior History* (2010-2011), 191-209.
- 35 Los Angeles, The Getty Research Institute, *Bernard Rudofsky Papers, ca. 1910-1987*, 920004: Bernard Rudofsky, *On Exhibition Design* (manuscript of reading, Tokyo), 5 December 1958, as cited in: Felicity D. Scott, 'An Eye on Modern Architecture', *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage* (Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2007), 203.
- 36 *Ibid.*, 204.
- 37 In the 'Islands for Living': a bathroom with a squat toilet represents a provocative break from the norm (and will be replaced); a mannequin sunbathing on a dollar-print beach towel spread across an uncomfortable bed of cobbles next to a menacing looking boat propeller; a gardening doll on a patch of grass the size of an apron. 'The Face of America' and 'Shopping Street' also aimed for alienation.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*
- 40 Ruth Oldenziel and Karin Zachmann (eds.), *Cold War Kitchen. Americanization, Technology and European Users* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 2009).
- 41 Los Angeles, The Getty Research Institute, *Bernard Rudofsky Papers, ca. 1910-1987*, op. cit. (note 35), 203.