Over referenties, commentaar en humor in design

Gerlinde Verhaeghe in gesprek met Oliver Lütjens en Thomas Padmanabhan

Lütjens Padmanabhan Architekten, gevestigd in Zürich, ontwerpt vooral appartementengebouwen in de residentiële buitenwijken rond Zürich, Bazel en München. Het bureau ontwerpt niet alleen gebouwen, maar ook objecten die in het verlengde van het architectonische werk liggen. Dit gesprek is uitzonderlijk voor Oliver Lütjens en Thomas Padmanabhan: ze praten zelden over het vormgeven van objecten. Op tafel liggen twee door hun ontworpen voorwerpen: een felgele lamp genaamd UHU en een glimmende metalen doos uit de serie Déjeuner sur la lune.

Gerlinde Verhaeghe (GV): Zien jullie een verschil tussen vormgeving en architectuur?

Oliver Lütjens (OL): Wij zien onszelf niet als designers, we zijn architecten, o.k.? Deze objecten vallen volgens ons niet onder huisraad; het zijn eerder voorwerpen die een soort uitvloeisel zijn van ons architectonische werk.

Thomas Padmanabhan (PB): Ik ben indertijd in Kassel industriële vormgeving gaan studeren. Ik liep college bij Lucius Burckhardt, ik had geluk. Maar dat heeft niets met ons werk te maken. Ik ben vervolgens overgestapt op de architectuur, want die heeft meer diepgang in termen van de schaal, de stad, het leven en de geschiedenis. Ook in de zin van verankering in de tijd, dat vond ik minder terug in design. Want in de Duitse context is design toch vooral industriële vormgeving. En een geschiedenis van de vormgeving zonder de geschiedenis van de architectuur – sorry hoor – maar dat bestaat eigenlijk niet.

GV Er bestaat toch wel zoiets als ontwerpgeschiedenis?

TP Er bestaat inderdaad zoiets als geschie-

On References, Commentary and Humour in Design

Gerlinde Verhaeghe in conversation with Oliver Lütjens and Thomas Padmanabhan

Lütjens & Padmanabhan Architekten is a Zurich-based architecture office. The focus of the practice lies on apartment buildings in residential suburban areas around Zurich, Basel and Munich. They do not only design buildings but also create objects that function as extensions of their architectural work. This conversation marks a first for Oliver Lütjens and Thomas Padmanabhan: it is one of the rare occasions on which they speak specifically about designing objects. On the table are two of their design objects: the bright yellow lamp named UHU and a shiny metal box from the Déjeuner sur la lune series.

Gerlinde Verhaeghe (GV): Do you see a difference between design and architecture?

Oliver Lütjens (OL): We don't see ourselves as designers, we're architects, right? We don't see these as pieces of furniture, but rather as objects – a kind of offspring of our architectural work.

Thomas Padmanabhan (PB): I actually began by studying industrial design in Kassel. I attended lectures by Lucius Burckhardt – I was lucky, back then. But that has nothing to do with our current work. I then switched to architecture because of its depth – the scale of the city, of life, of history. Also, the idea of rootedness in time; that was something I missed in design. Because, in the German context, design is really industrial design. And design history without the history of architecture – I'm sorry – but it doesn't really exist.

GV There *is* such a field as design history, isn't there?



Entrance with canopy and letterbox, Binningen (CH), 2014/ Entree met afdak en brievenbus, Binningen (CH), 2014



Flamingo Lamp, 2020

denis van design. Maar onze colleges daarover gingen in feite terug naar de wortels van de kunstnijverheid, naar de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw, toen het discours over architectuur en vormgeving nog met elkaar verweven waren. Daar kwam design als aparte discipline uit voort, dankzij figuren als Peter Behrens. Een ander voorbeeld waarin design zelfstandig functioneerde, was de Italiaanse context. Maar dat is eigenlijk alleen achteraf gezien zo, want de grondleggers van het Italiaanse design waren meestal architecten.

GV Het valt me op dat jullie heel expliciet zijn over de referenties en inspiraties rond jullie werk. Jullie noemen Sottsass, Hejduk, Bodé. Jullie verwijzen naar bekende figuren. Volgens mij is dat een manier om jezelf binnen een bepaalde vormgevingstraditie te positioneren, terwijl dat tegelijkertijd een manier van kijken of waarnemen van jullie objecten suggereert. Hoe zien jullie dat?

OL Nee, welnee. Het is heel eenvoudig. Het is heel lineair. Dit [wijst naar de luifel van een woonproject in Binningen] was ons eerste object. Er moest een afdak komen boven de ingang, en ons eerste ontwerp viel te groot uit. We moesten toen om juridische redenen een kleinere luifel ontwerpen, maar dat zag er belachelijk uit! We zijn enorme fans van John Hejduk. En dus probeerden we dit [wijzend naar het afdak van het project in Binningen] en het was gewoon perfect! Het veranderde de hele gevel in één enkele figuur. We dachten: 'Wauw!' Oké, het is een citaat. Het verwijst duidelijk naar het gebouw van John Hejduk in Berlijn-Kreuzberg.

TP Waarom zou je tweederangs werk bewonderen? Waarom zou je? En voor ons vormt het architectuurdiscours dat zich in de loop der tijd afspeelt, tussen het heden en het verleden, één geheel.

GV Je hebt het over bekende, gevestigde referenties. Maar als het over objecten gaat, vind ik het ook interessant om na te denken over de alledaagse dingen om ons heen: de interieurobjecten waar we mee leven. Als afbeeldingen in publicaties, dus in hun gemediatiseerde vorm, maken de objecten die jullie produceren een heel sterke indruk. Ze zijn herkenbaar. Jullie hebben het over een 'archi-

TP There is such a field as design history. But our courses in design history basically went back to the roots of Arts and Crafts – to the turn of the nineteenth to twentieth century – when the discourses of architecture and design were still intertwined. From there, with figures like Peter Behrens, design established itself as a discipline. Another context where design developed independently was the Italian one – but only in retrospect, because the authors of Italian design were mostly architects.

GV I noticed that you are very explicit about the references or inspirations for your work. You name Sottsass, Hejduk, Bodé. By doing so, you refer to famous figures. To me, this seems like a way of positioning yourselves within a certain line or tradition of design, while at the same time offering a way of perceiving or reading your own objects. How do you see it?

OL No, no – it's very simple. It's very linear. This [points to the canopy of the Binningen residential project] was the first object. We had to create a roof for the entrance, and the one we made was too big. For legal reasons, we had to design a smaller one, which looked ridiculous! We are huge fans of John Hejduk. Then we tried *this* one [pointing again at the Binningen canopy], and it just looked perfect! It transformed the whole façade into a figure. We were like: 'Wow!' Okay – it's a quote. A clear quote from the John Hejduk building in Berlin-Kreuzberg.

TP Why should you admire second-rate stuff? Why should you? For us, the architectural discourse across time – between the present and the past – is like one continuous conversation.

GV You open a question about known, established references. However, when talking about furniture, I also think it's interesting to consider the everyday objects that surround us – the interior objects we live with. When I first saw your objects in publications, in their mediated form, they appeared very strong and recognisable. You speak of an 'architectural world of ideas', composed of forms and objects. My question is twofold: How does this formal

tectonische wereld van ideeën' die 'bestaat uit vormen en objecten'. Mijn vraag is tweeledig: Hoe verhoudt deze formele wereld zich tot de 'echte wereld' van de alledaagse voorwerpen? En hoe verhoudt de abstractie die zo duidelijk een rol speelt in jullie objecten, zich dan tot de fysieke realiteit waarin die objecten bestaan?

TP Als architecten hebben we veel huurappartementen ontworpen, waarbij we niets te maken hadden met het interieur, waarvoor we geen huisraad konden ontwerpen. Wij houden van een soort inclusieve architectuur, waarin de dwaze dingen van tegenwoordig, zoals grote flatscreentelevisies en plastic spulletjes heel goed kunnen passen. Onze gebouwen moeten mooi zijn, met deze dingen erin, anders vinden we ze niet geslaagd.

OL Er is een probleem met minimale architectuur. Het is toch iets exclusiefs. Het werkt alleen als je gebruik maakt van een bepaalde canon van stukken die je erin kunt plaatsen. Dat hebben we echt proberen te vermijden. We proberen ons (architectonische) werk bruikbaar te maken voor het leven van alledag. Ik weet niet hoe dat werkt met objecten, maar die zijn duidelijk wel autonoom. Het is vaak makkelijker wanneer iets op zichzelf staat. Je kunt er dan iets totaal anders naast zetten en dan ontstaat er een dialoog. Terwijl er misschien helemaal geen dialoog ontstaat wanneer alles soortgelijk is.

GV Waarin ligt dan het onderscheid, in de abstracte vorm?

OL Nee, ik denk dat het aan de figuratieve kwaliteit ligt. Omdat het meer dan zomaar interieurstukken zijn. Ze hebben poten. Ze hebben heel antropomorfe, of op z'n minst zoömorfe kenmerken. De lampen bijvoorbeeld: zoals je ziet, heeft deze FLAMINGO-lamp poten, hij helt een beetje en hij heeft een beetje een brutale uitstraling [wijst naar een commerciële afbeelding van een FLAMINGO-lamp die tegen een muur leunt]. Ze doen een beetje aan struikrovers denken. Dit staat los van de noodzaak om licht in een ruimte te brengen.

TP Er zit een bijna animistisch idee over voorwerpen achter. En die animistische opvatting is natuurlijk iets waar Sottsass veel

world relate to the 'real world' of everyday objects? And how does the abstraction that is so apparent in your objects play out in the physical reality in which these objects exist?

TP In our (architectural) work, we've designed many rental apartments, where we couldn't design the interiors or the furniture. We're interested in a kind of inclusive architecture, one in which the stupid things of today can also fit – like a big flat-screen TV or plastic toys. Our buildings have to look good with these things. Otherwise, we think our buildings are bad.

OL There's a problem with minimal architecture: it's exclusive, right? It only works with a specific canon of carefully curated pieces. We've really tried to avoid that. We want our architectural work to be accessible to everyday life. I don't know exactly how this translates to the objects, but what's clear is that they are autonomous. It's often easier when something stands on its own – then you can place something completely different next to it, and a dialogue emerges. When everything is of the same breed, there may be no dialogue at all.

GV Where does the distinction lie then – in abstraction?

OL No, I think it lies in their *figural* quality. Because these objects are more than just furniture. They have feet. They possess a very anthropomorphic – or at least zoomorphic – quality. Take the lamps, for instance. You can see it in the *FLAMINGO* lamp: it has feet, it leans and it has a kind of impolite expression [points to a commercial image of the *FLAMINGO* lamp leaning against a wall]. They're a bit like roadside bandits. Their character goes beyond the need to simply bring light into a room.

TP It's this animistic idea about objects. And of course, that animistic quality is something Sottsass explored deeply. It's no coincidence that he went to India and created all those totems. I think there, abstraction is clearly transcended.

GV Your objects don't seem to refer to an embodied way of inhabiting space.

aan heeft gewerkt. Het is geen toeval dat hij naar het hindoeïstische India ging en allemaal van die totems maakte. Ik denk dat in dat geval de abstractie duidelijk is overstegen.

GV Jullie objecten verwijzen nauwelijks naar een belichaamde manier om een ruimte te bewonen. Een vergelijking: de meubels van Carlo Mollino worden ook vaak beschreven als 'gespannen neer hurkend in het interieur'. Hoewel dit ook een abstractie is, zijn deze objecten wel van verschillende materialen en heel gedetailleerd. Ze zijn sterk verbonden met de fysiognomie van de gebruiker. Er zit een erotische kant aan.

TP Ik denk dat die relatie in ons geval visueel is en dat die in het geval van Mollino vaak heel fysiek is. De bank of de tafel wedijvert een beetje met het lichaam, met het menselijke lichaam.

OL Je zou kunnen zeggen dat het werk van Mollino *sensueel* is, terwijl ons werk *sensationeel* is! [lacht] Dat heb ik niet bedacht hoor, mijn vriendin Deirdre zei het: 'Jullie werk is sensationeel! Het is helemaal niet sensueel!' Ik dacht: 'Wauw, dat klinkt goed!'

GV Het *is* sensationeel. Dus het zoekt een bepaalde sensatie op, maar waar? Op visueel niveau?

TP Ik denk op *Gestalt*-niveau.

OL We zijn sterk geïnteresseerd in architectonische expressie, maar niet vanwege de materialen. Daarom denk ik ook dat het niet sensueel is, maar eerder sensationeel. Het gaat om zeer visuele architectuur, niet zozeer om architectuur of vormgeving die je, als je het aanraakt, een bepaald gevoel geeft.

GV Jij noemde de gele lamp, UHU, en de groene lamp, SCOTCH, en daarmee erken je in zekere zin de alledaagse consumptiecultuur. Maar er zit een stap tussen de papieren modellen, gemaakt van papier en UHU-lijm en Scotch-tape, en het ontwerpobject, gemaakt van roestvrij staal. Op dit moment zijn de lampen op aanvraag verkrijgbaar bij galerieën. Hoe verhoudt dat zich tot de consumptiecultuur? Moeten we hun namen opvatten als commentaren op de consumptiecultuur? Of eerder als de erkenning ervan? Maken ze

A comparison: Carlo Mollino's furniture is often described as tensely squatting within the interior. Although that too is an abstraction, his objects are crafted from diverse materials, highly detailed and closely related to the physiognomy of the user. There's an erotic aspect.

TP I think our relationship to objects is visual. In Mollino's case, it's often very physical – the couch or the table is almost emulating the body – the human body.

OL You could say Mollino's work is *sensual*, whereas ours is *sensational*! [laughs] It wasn't my line – my friend Déirdre said it: 'Your work is sensational! It's not sensual at all!' And I thought: 'Wow, that's so good!'

GV It *is* sensational. So, it seeks a certain sensation, but where? On the visual level?

TP I think on a *Gestalt* level . . .

OL We're very interested in architectural expression, but it's not material based. That's why, I think, it's not sensual but rather sensational. It's a highly visual architecture – less one that gives you a special feeling when you touch it.

GV By naming the yellow lamp UHU and the green lamp SCOTCH, you acknowledge, in a way, the everyday and commodity culture. But there is also this shift – from the paper model made with UHU glue and Scotch tape to the design object made of stainless steel. At the moment, the lamps are available on request through galleries. How does this relate to commodity culture? Should one perceive their naming as a commentary on it, or rather as an acknowledgment? Are they part of it, or not?

OL It's certainly not something we could mass-produce. There's no furniture manufacturer who would do it. We didn't ask around, but I don't really think there's a market for it. I'd say the market is architects. That's why they're made on demand.

TP At the same time, we consciously decided *not* to do a gallery limited edition. That's an important point. We weren't interested in catering to this high-end design



Entrance with letterboxes and lights, Therwil (CH), 2018/ Entree met brievenbussen en lampen, Therwil (CH), 2018

deel uit van de consumptiecultuur of niet?
OL We zouden ze in elk geval niet op grote schaal kunnen produceren. Er is geen distribuant die daaraan begint. We hebben niet rondgevraagd, maar ik denk ook niet echt dat er een markt voor is. Ik zou zeggen dat de markt uit architecten bestaat. Daarom worden ze op aanvraag gemaakt.

TP Tegelijkertijd hebben we er bewust voor gekozen om niet een beperkte oplage voor galerieën te produceren. Dit is een belangrijk punt. We waren niet geïnteresseerd in het bedienen van het hogere designsegment dat zich tussen kunst en design ontwikkelt, waar objecten op de een of andere manier in een dure prijscategorie vallen en alles erg exclusief is.

OL Ze zijn sowieso duur, maar dat komt doordat ze hier in Zwitserland door een metaalbewerker gemaakt worden. We verdienen niet aan die dingen, want de winst is heel klein en de productiekosten hoog. We proberen de prijs laag te houden zodat de mensen ze nog net kunnen betalen. We weten van vrienden en mensen die hier werken dat ze belangstelling hadden. Er is er een verkocht

market that's emerging between art and design – where objects occupy another price range and everything is very exclusive.

OL They're still expensive, of course. But what makes them expensive is that they're made by a metalworker here in Switzerland. We don't make any money on these things – the revenue is small, the production costs high – and we try to keep the price low so that they remain affordable. We know from friends and people around us that there's interest. One lamp was sold to someone in Australia; two pieces were bought by the ex-wife of a well-known gallery owner in Bern and now sit in an original Neutra building near St Gallen. But otherwise, the buyers are ordinary people. The lamps cost around 1,000 CHF – a lot of money, yes, but not 5,000 CHF. We make almost no profit.

GV Maybe you can shed light on why you're still motivated to make such objects?

TP The intention has nothing to do with that market. It's related to the experience



DSLL 4, DSLL 2, DSLL1, DSLL 3

aan iemand in Australië. Er zijn er twee gekocht door de ex-echtgenote van een beroemde galeriehouder in Bern en die staan in een origineel Neutra-gebouw in de buurt van Sankt Gallen. Maar verder zijn de kopers gewone mensen. De lampen kosten rond de 1.000 CHF. Dat is veel geld, maar het is geen 5.000 CHF. We verdienen er bijna niets aan.

GV Kun je misschien uitleggen waarom jullie nog steeds gemotiveerd zijn om zulke objecten te maken?

TP Dat heeft niets te maken met die markt. We doen het vooral vanwege de ervaringen die het maken van objecten, bijvoorbeeld de brievenbussen, ons opleveren. Onze redenen komen voort uit ons werk, het is een verlengstuk van ons werk. Je kent de hermetische aard van ons vak. We doen het om nieuwe wegen te verkennen, om nieuwe verbanden te zoeken, om ons werk op een andere manier te interpreteren. Het is dus gewoon iets dat op ons pad kwam.

GV Is er plaats voor in jullie architectonische praktijk, als een manier van denken?

OL Formeel gezien kun je met één en dezelfde taal verschillende dingen uitdrukken. We kunnen nooit een gebouw ontwerpen dat even figuratief is als deze lamp, even expliciet op dezelfde manier. Dit [wijst naar de UHU-lamp op de tafel] was gewoon leuk om te doen.

GV Iedereen die dit object [kijkt naar de glanzende metalen doos uit de *Déjeuner sur la lune*-serie op tafel] voor de eerste keer ziet, denkt onmiddellijk aan een gewone kartonnen doos.

OL Het *is* natuurlijk ook net een kartonnen doos. Omdat we tegenwoordig allemaal online bestellen, krijgen we allemaal van die dozen thuis waar de spullen inzitten, die we consumeren. Onze metalen objecten – voor spullen, bloemen, fruit, wat dan ook – doen je altijd aan die kartonnen dozen denken.

GV De kartonnen doos is letterlijk veredeld. Is het een soort woordspelletje? Er zit een bepaald gevoel voor humor achter het maken van dit ding, terwijl het ook commentaar levert op de consumptiecultuur.

that grew out of our work – from the letterboxes, from other small-scale experiments. It evolved naturally. It's an extension of our architectural practice. You know how hermetic our profession can be. Making these objects allows us to explore new paths, to find new relationships, to understand our work differently. It's something that just fell into our hands.

GV Does it have a place in your architectural practice as a way of thinking?

OL Formally, you can express different things with the same language. We could never build a building as figural as this lamp – as explicit in that way. That was the fun part of making it [points at the UHU lamp on the table].

GV Anyone seeing this object for the first time immediately thinks of a standard cardboard box [looking at the shiny metal box of the Déjeuner sur la lune series on the table].

OL Of course, it *is* like a cardboard box. Nowadays, we all order things online, and these boxes arrive at our homes containing everything we consume. Our objects are containers too – for flowers, fruits, whatever – but they always remind you of those cardboard boxes.

GV The cardboard box is quite literally *ennobled* – in Dutch and German *veredelen*. Is it a kind of wordplay? There's a certain humour in the making of this object, while it also forms a commentary on commodity culture.

OL What you say about commodity culture is right. And yes, it's humorous – it's an inclusive idea. We're saying: 'Hey, this is where we are today. We order things from all over the world, and they arrive at our doorstep in a cardboard box.' We don't criticise that. You could call it a comment, but it's also a kind of acknowledgment – and yes, humorous. A few weeks ago, we walked past a Zurich gallery, and the artist on show, Hu Qingyan, had had the same idea – only he made the boxes out of marble. They were sculptures.

OL Wat jij zegt over de consumptiecultuur, dat klopt. Je zegt dat het grappig is, ja. Het is een inclusief idee. Wij zeggen: 'Hé, dit is de situatie vandaag de dag: we bestellen allemaal spullen van over de hele wereld en die komen bij ons thuis aan in kartonnen dozen.' We leveren geen kritiek. Je zou kunnen zeggen dat we commentaar leveren, en dat het ook grappig is. En het is in zekere zin ook inclusief. Een paar weken geleden liepen we langs een galerie in Zürich en de kunstenaar die daar exposeerde, Hu Qingyan, had hetzelfde idee. Alleen maakte hij de dozen van marmer. Het zijn sculpturen.

TP Het is het aloude probleem van Ruskin: Hoe creëer je waardigheid in een omgeving die net zo oud is als jijzelf? In ons consumentistische tijdperk leeft die vraag sterker dan ooit.

GV Ik zou graag willen eindigen met een reflectie op de rol van humor in jullie werk, aangezien die meerdere keren ter tafel kwam – denk aan grappige vormen, commentaren en vrolijke namen zoals UHU en Caterpillar. Welke rol speelt humor in jullie werk? Is het een vorm van interactie, een werkwijze, een manier om het werk en misschien ook jezelf te presenteren?

OL Humor is dat allemaal! Het is een manier om dingen weer te geven. Maar vooral een manier van werken, zou ik zeggen. We vinden ons werk leuk en we proberen een heel positieve sfeer te scheppen. Ik denk dat we heel serieuze architecten zijn, we proberen echt alles wat de opdrachtgever nodig kan hebben in het programma te krijgen. Wat de gebruikers nodig kunnen hebben. Maar het leven gaat ook over vreugde. En architectuur gaat niet alleen over menselijke expressie, maar wordt ook op veel manieren gebruikt. Mensen sterven in gebouwen, mensen vieren de mooiste momenten van hun leven in gebouwen, of in een tuin met tuinmeubilair. Dus ik denk dat architectuur altijd over vreugde mag gaan. Toen we de kat voor het eerst tekenden, moesten we lachen. De vorm kwam voort uit de vraag waar we de brievenbus moesten tekenen. We waren de brievenbus vergeten! We hadden de hele gevel al, maar we kregen er geen normale brievenbus meer bij, dat zou er zo vreselijk uit hebben gezien! Dus we tekenden de kat en moesten

TP It's the old Ruskin problem: How do you produce dignity in an environment that is of your own age? The consumer age has made that question even more pressing.

GV I'd like to end with a reflection on the topic of humour in your work, since it's come up several times – in comic forms, in commentaries and in the joyful names *UHU*, *Caterpillar*, and so on. What role does humour play in your work? Is it a form of interaction, a way of working, a way of representing the work – or perhaps even yourselves – through it?

OL It's all of that! It's a way of representing things, but first of all, it's a way of working. We enjoy what we do, and we try to keep a very positive atmosphere. I think we're serious architects – we really try to address everything the client needs, and what the users might need. But life is also about joy. Architecture is about human expression, and it's part of all aspects of life: people die in buildings, they celebrate the most amazing moments of their lives in buildings, or in gardens with furniture. So I think architecture can and should always involve joy. When we first drew the cat, we laughed. It came out of the problem of where to put the letterbox – we'd forgotten the letterbox! We had this whole façade where a normal letterbox would have looked awful. We sketched it, laughed and thought, actually, this could work really well. It has something serious about it: it's modern, it's abstract – but it also recalls a time when lions sat in front of buildings. Of course, this is not a representational building; it's housing for five families, not a palace with a coat of arms. But it reminds you of that. It also plays with scale – a smaller figure set against the larger scale of the building. And yes, it's fun: you speak into its ear, and if you're welcome, the door opens. It guards your Amazon boxes, your letters from the bank – everything. In the end, humour is also a way of being very serious about life.

TP Humour is also a rhetorical device – a way to keep things from becoming too self-important or too heavy.

erom lachen. En toen bedachten we dat het eigenlijk een heel goed idee was. Het heeft iets heel serieus. Het is een moderne taal, het is abstract. Maar het verwijst naar een tijd waarin er stenen leeuwen voor gebouwen stonden. Natuurlijk is dit geen representatief gebouw. Het is een woongebouw voor vijf gezinnen. Ze gaan zichzelf niet presenteren door een soort wapenschild op de deur te spijkeren, maar dit doet daar wel aan denken. En het gaat ook over schaal: het is iets kleinschaligs voor een groot gebouw. Het is ook een grappig ding. Je spreekt in één oor en als je welkom bent, gaat de deur open. En daarnaast bewaakt de kat je dozen van Amazon, je brieven van de belastingdienst, alles. Uiteindelijk is humor ook een manier om heel serieus met het leven om te gaan.

TP Humor is ook een retorisch hulpmiddel om dingen niet te zwaar te maken, om dingen niet te belangrijk te maken.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol