

OASE 98

Narrating Urban Landscapes

This issue of *OASE* brings together an interest in the perception and design of urban landscapes with a particular methodological view: the use of narration. The context in which (landscape) architects and urban designers work today poses new challenges for which conventional planning instruments seem to be unfit, while certain historical alternatives focusing on the narrative are appearing to become relevant again. Viewed from a European and Northern American perspective, several considerations come to the fore. First, especially in redevelopment projects for post-productive landscapes, conventional instruments such as zoning plans, developed from a bird's-eye perspective, do not meet the particularity of today's design challenges. Complex locations, often with a particular geological, industrial, agricultural *and* social history, demand analysis and design approaches that take into account the experience on the ground, the 'sense of place', the different layers and meanings of a site, the experience of movement and time. Second, the position of the designer as central to the transformation process is questioned by demands for participation and even co-design, which require specific tools that take into account the multiple stories of inhabitants, neighbourhood groups, etcetera. Top-down design and planning has increasingly made way for a complex process that involves many actors, creating a need to redefine the discipline. Third, today's urban landscape is characterised by an increasing degree of fragmentation and hybridity, spatially as well as on the level of policy and planning frameworks. We could conclude that rather than the linear, rational character of conventional *planning*, which is concerned with zoning, laws, schedules and logistics, a shift towards more open *design* approaches, which take into account experiential responses to the sites at hand, and which allow more relational ways of doing.

The issue starts from the hypothesis that a narrative approach can play an important role in bridging the planning and design disciplines, and bringing together experiential, social and spatial questions in the transformation of urban landscapes. An in-depth discussion of narrative can assist in the recalibration of the discipline, as well as the development of new analytical and design tools in the context of the considerations described above. We are interested both in narration as a *technique* – Which tools are developed? – and in the agency in the *agency* of narration – What does it actually do, to whom is it addressed, and how does it reposition the designer in society? The issue addresses both current-day practices and historical ones. The major historical points of reference are the narrative approaches of urban landscapes developed in the 1960s and 1970s in Europe and the United States. As is the case today, 'classical', top-down steered analysis, design and planning instruments were put into question during this period – changing cultural, social and economic circumstances called for a revision of the discipline. By retracing the various roles of narration in urban analysis and design to the 1960s and 1970s – for example the re-introduction of an emphasis on subjective sensory and spatial experience; the rise of the discipline's social dimension, that is participation, co-design; increasing urban fragmentation and the disappearance of larger spatial and policy frameworks – we aim at a better understanding of the possible role of narration today. This issue of *OASE* thus aims to explore the legacy of these historical approaches, and to further investigate the use of narrative

OASE 98

Verhalend stedelijk landschap

Dit nummer van OASE brengt een interesse in de waarneming en het ontwerp van stedelijke landschappen samen met een specifiek methodologisch perspectief: de narratieve benadering. De context waarin (landschaps)architecten en stedenbouwkundigen tegenwoordig werken, stelt hen voor nieuwe uitdagingen waarvoor conventionele ontwerp-instrumenten ongeschikt lijken, terwijl bepaalde historische alternatieven met een focus op het narratieve opnieuw relevant blijken te zijn. Binnen een Europese en Noord-Amerikaanse context, spelen verschillende overwegingen een rol. In de eerste plaats beantwoorden conventionele instrumenten, zoals masterplannen ontwikkeld vanuit een vogelperspectief, niet langer aan het specifieke karakter van hedendaagse ontwerpvoorstellen, zoals herontwikkeling van post-productieve landschappen. Dergelijke complexe locaties, vaak met een kenmerkende geologische, industriële, agrarische én sociale geschiedenis, vragen om andere methoden van analyse en ontwerp, die eerder geworteld zijn in de ervaring van de plek, de ruimtelijke gevoeligheden, de verschillende lagen en betekenissen van de omgeving en de notie van beweging en tijd. Ten tweede staat de positie van de ontwerper en diens centrale rol in het ontwerpproces ter discussie door de verdere ontwikkeling van participatie en co-design, wat vraagt om specifieke instrumenten die met de vele verhalen van inwoners en buurtgroepen rekening kunnen houden. Top-down ontwerp en planning hebben steeds meer plaats moeten maken voor een complex proces met vele betrokken actoren, waardoor de behoefte aan een herdefiniëring van de discipline ontstond. Ten derde wordt het huidige stedelijke landschap gekenmerkt door een toenemende mate van fragmentatie en hybridisatie, zowel ruimtelijk als op het niveau van beleid en planning. We kunnen vaststellen dat er, in plaats van het lineaire en rationele karakter van conventionele *planning*, gericht op zonerings-, wetgeving-, schematisering en logistiek, een verschuiving naar meer open *ontwerpbenederingen* plaatsvindt, die ruimte bieden aan ervaringsgerichte houdingen ten opzichte van de complexe gelaagdheid van de plek.

Het nummer gaat uit van de hypothese dat een narratieve benadering een belangrijke rol kan spelen in het samenbrengen van plannings- en ontwerpdisciplines, en het verbinden van ervaringsgerichte, sociale en ruimtelijke vraagstukken over de transformatie van stedelijke landschappen. Een diepgaande discussie over het narratieve kan bijdragen aan het herijken van de discipline, maar ook aan de ontwikkeling van nieuwe instrumenten voor analyse en ontwerp binnen de hierboven geschetste context. Wij zijn zowel geïnteresseerd in het narratieve als *techniek* (welke instrumenten worden ontwikkeld?), als in het narratieve als *agency* (wat doet het precies, voor wie is dit van toepassing, en hoe krijgt de ontwerper hierdoor een nieuwe plek in de samenleving?). Het nummer focust zowel op hedendaagse praktijken als op historische voorbeelden. Het belangrijkste historische referentiepunt zijn de narratieve benaderingen van stedelijke landschappen zoals die werden ontwikkeld in de jaren 1960 en 1970 in Europa en de VS. Zoals ook nu het geval is, werden toen de 'klassieke', top-down gestuurde analyse-, ontwerp- en planningsinstrumenten van toen ter discussie gesteld, als gevolg van een veranderende culturele, sociale en economische context, die tot een herziening van de discipline oopriep. Door de uiteenlopende rollen van deze narratieve benaderingen uit de jaren 1960 en 1970 te bespreken – zoals bijvoorbeeld een hernieuwde aandacht voor subjectieve, zintuiglijke en ruimtelijke

methods to address today's questions of urban landscapes in contemporary practice, research and education.

First, the issue presents a set of theoretical reflections on historical approaches, focusing on the legacy of J.B. Jackson, Kevin Lynch, Jacques Simon and Edmund Bacon, as well as on the way such ideas appeared in the practice of Robert Smithson and Oscar Niemeyer. In the 1960s and 1970s there was, especially within academia and the architectural press, a growing reaction to what was perceived as an estranged and abstract perspective of modernist urban planning. Andrew Shanken, Bruno Notteboom, Denis Delbaere, Frédéric Pousin and Maarten Overdijk outline how new methods were developed both in Europe and the United States in order to approach the city from the perspective of the subject in a narrative way through both analysis and design: serial views, interviews, sketches, mappings made by inhabitants, etcetera. The aerial, 'zenithal' view of the designer made way for that of the first-hand perspective view of the subject moving through the city. This part of the issue aims at revealing the implicit complexity in the diverse approaches to narration taken in the 1960s and 1970s. In the work of some authors, what was conceived of as a means of breaking away from a hegemonic planning perspective itself evolved into a normative system (Lynch, Bacon), while others (Jackson, Smithson, Simon) used narration as a dissident strategy, returning to the social dimension in the study of urban landscapes and focusing on new urban landscapes, such as highway strips and wastelands, and to the regional landscapes of the hinterland. Also, by looking at urban planning from the perspective of narration, our conception of modernist urban planning itself – and the detached gaze usually associated with it – can be nuanced, as Cláudia Costa Cabral demonstrates in her contribution on Niemeyer.

In the following section, we present viewpoints of landscape architects and urban designers using a narrative approach in urban landscape projects today. Which narrative techniques are used, and how are they brought into narrative practice? To what extent do contemporary practitioners look back at the above described period as a source of inspiration? What are the advantages and limitations of a narrative approach? As in the 1960s and 1970s, it is still within the academic world that many experiments with narrative approaches take place and new insights and methods are developed. We therefore explicitly present the work of researchers and educators connected to institutes such as the University of Leuven, Delft University of Technology, ETH Zurich/EPFL Lausanne and the University of Greenwich. We have chosen, in this issue, not to make a distinction between practice and academia, but rather to see all contributions as investigations into the agency of narrative. In the search for contemporary narrative approaches, we encountered three overlapping perspectives: a social perspective, in which the narrative is used to engage social practices and the stories of inhabitants and users in processes of urban and landscape transformation; an experiential perspective, taking perception of the landscape as a starting point for analysis and design interventions; and a third perspective that makes use of narratives to deal with the fragmented and hybrid character of today's urban landscapes.

The social perspective coincides with the tendency to involve inhabitants and other local actors in the processes of transformation of urban landscapes. Earlier, we reflected on such practices in *OASE 96* and *OASE 85*.¹ The designer, in these cases, is less concerned with authorship of the project, but rather acts as a facilitator and generator of sociospatial processes. Storytelling practices play a role in such processes of co-design and participation. For instance, the office of Anke Schmidt in Germany addresses the role of the different actors within a site as point

1. *OASE 96, Social Poetics: The Architecture of Use and Appropriation*, edited by Michiel Dehaene, Els Vervloessem and Hüsnü Yegenoglu, Rotterdam, 2016; *OASE 85, Productive Uncertainty: Indeterminacy in Spatial Design, Planning and Management*, edited by Klaske Havik, Véronique Patteeuw and Hans Teerds, Rotterdam, 2011.

beleving, de opkomst van een sociale dimensie van de discipline in de vorm van participatie en co-design, een toenemende stedelijke versnippering, en het verdwijnen van bredere ruimtelijke strategieën en beleidskaders – beogen we met dit nummer een beter inzicht te krijgen in een mogelijke rol voor het narratieve vandaag de dag. We streven ernaar zowel de nalatenschap van deze historische benaderingen te verkennen, als de toepassing van narratieve technieken binnen vraagstukken van stedelijke landschappen in de hedendaagse praktijk, onderzoek en onderwijs nader te onderzoeken.

Het eerste deel van het nummer biedt een aantal theoretische reflecties ten aanzien van narratieve benaderingen uit het verleden, met een focus op zowel de nalatenschap van J.B. Jackson, Kevin Lynch, Jacques Simon en Edmund Bacon, als de wijze waarop dergelijke ideeën naar voren kwamen in de praktijk van Robert Smithson en Oscar Niemeyer. Vooral binnen de academische wereld en vakbladen, ontstonden in de jaren 1960 en 1970 alternatieven voor de modernistische stedenbouw, die als te afstandelijk en abstract werd beschouwd. Andrew Shanken, Bruno Notteboom, Denis Delbaere, Frédéric Pousin en Maarten Overdijk geven een overzicht van deze ontwikkelingen in Europa en de VS, waarbij de stad vanuit een subjectief perspectief op een narratieve wijze wordt benaderd in zowel de analyse als het ontwerp, door gebruik te maken van beeldenreeksen, interviews met bewoners, en nieuwe vormen van cartografie die de individuele perceptie van het landschap naar voren brachten. Het statische vogelvluchtperspectief van de ontwerper maakte plaats voor het dynamische perspectief van de gebruiker op ooghoogte. Het doel van dit deel is de impliciete complexiteit van de verschillende narratieve benaderingen uit de jaren 1960 en 1970 te onthullen. In het werk van sommige auteurs werd dat wat ze beschouwden als een uitweg uit het hegemonisch planningsperspectief, zelf tot een normatief systeem (Lynch, Bacon), terwijl anderen (Jackson, Smithson, Simon) het narratieve gebruikten als een dissidente strategie, terugkerend naar een sociale dimensie, waarbij ze zich concentreerden op nieuwe stedelijke landschappen, zoals snelwegzones en verlaten gebieden, en de regionale landschappen van het buitengebied. Binnen dit perspectief van het narratieve wordt ook onze perceptie van de modernistische stedenbouw, met bijhorende afstandelijke blik, verder genuanceerd, zoals Cláudia Costa Cabral aantoonde in haar bijdrage over Niemeyer.

Aansluitend op deze historisch-theoretische bijdragen gaan we in op de verschillende manieren waarop een narratieve benadering wordt toegepast in de hedendaagse ontwerp- en onderzoekspraktijk. Welke technieken worden ingezet en hoe worden deze in de praktijk gebracht? In hoeverre ontlenen hedendaagse ontwerpers en onderzoekers kennis en inspiratie aan de voorgenoemde historische Fig.n? Wat zijn de voordelen en nadelen? Net zoals in de jaren 1960 en 1970, is het vooral binnen de academische wereld dat er wordt geëxperimenteerd met narratieve benaderingen, en nieuwe inzichten en methoden worden ontwikkeld. Daarom presenteren we nadrukkelijk het werk van onderzoekers en docenten, verbonden aan instituten als KU Leuven, TU Delft, ETH Zürich/EPFL Lausanne en de Universiteit van Greenwich. In dit nummer kiezen we ervoor om geen onderscheid te maken tussen praktijk en academisch onderzoek, maar veeleer alle bijdragen op te vatten als verkenningen naar de *agency* van het narratief. In de hedendaagse benaderingen konden we drie overlappende perspectieven ontdekken: een sociaal perspectief, waar het narratief wordt gebruikt om sociale praktijken en de verhalen van bewoners en gebruikers te betrekken bij de processen van stedelijke en landschappelijke transformaties; een ervaringsperspectief, dat de zintuiglijke waarneming als uitgangspunt neemt voor analyse en ontwerp; en een perspectief dat narratieve technieken gebruikt om te kunnen omgaan met het gefragmenteerde en hybride karakter van hedendaagse stadslandschappen.

of departure, and employs narrative techniques to communicate and co-develop designs. A similar interest is found in the work of the Urban Projects Research group at the University of Leuven, which has developed a 'triple framework' for unveiling narratives. Also critical narrative practices, speculating on a possible future, allow multiple social perspectives of planned spatial change to be addressed. The contribution by Claire Lubell is such a speculative project: it presents, by means of a fictive newspaper with a future date, the possible effects of a planned urban transformation.

The experiential perspective shows a strong resonance with the narrative, spatiotemporal techniques that were developed in the 1960s and 1970s. These techniques are used to approach places from the perspective of the experiencing subject, with the users moving through space. In an increasingly global and virtual world, in which an endless amount of means exist to stage spatial experiences, we observe that designers call for methods that instead focus on the physical, sensory perception of place – and to design interventions accordingly. The article by Elena Cogato and Christophe Girot presents the efforts of the ETH Zurich/EPFL Lausanne to find appropriate ways of visual representation to address the physical, embedded meaning of place, following, on the one hand, the ideas of Lynch and his contemporaries, while, on the other, introducing the notion of proximity to cope with today's increasingly metropolitan urban life. Klaske Havik and Saskia de Wit present a number of diploma projects at Delft University of Technology that use narrative methods to address the experience of particular places. The experimental project for Plagwitz in Leipzig, presented by Chris Dähne and Janneke van Bergen, explores how cinematic narrative enables a sequence of experiential scenes in the redevelopment of post-industrial sites to be established.

In the third perspective, narrative methods are employed to cope with spatial fragmentation and the 'unfinished' character of contemporary urban landscapes. Stephen Cairns, in his discussion of the 'dispersed city', argues that the city is too complex, has gone too far. Cairns speculates on a hybridised mode of representation, one based on a weaker conception of the subject, in which narratives of daily life, the material form of the city and cartography meet, a mode that 'admits to the locatedness of the subject in the confluence of material and representational worlds'.² Different versions of narrative techniques as a key premise and a potential to develop modes of representation of these 'cartographic blind spots', those parts of the city that resist or render impossible a coherent image, have in this issue of *OASE* been explored by Bas Smets, Ed Wall and Carole Lévesque. In his landscape design practice in Belgium, Bas Smets responds to the fragmented nature of the urban landscape, and sees narrative as an instrument with which to stitch dissimilar fragments together. At the University of Greenwich, Ed Wall sets out to develop new ways of addressing incomplete, fragmented landscapes by means of 'incomplete cartographies'. Carole Lévesque discusses how the meticulous 'reading' of urban fragments allows us to better understand the intrinsic qualities of such places, by means of her reading of *Terrains vagues* in Montreal.

Altogether, these three perspectives are by no means exclusive – on the contrary, they are often overlapping. Experiential questions are often at stake in the narrations of social processes of co-design, while spatial fragmentation and hybridisation of the urban landscape have social and experiential implications as well. While their focus might be different, and different aspects of narration are explored, the contributions give way to a discussion of the agency of narration in questions of urban landscape transformation.

2. Stephen Cairns, 'Cognitive Mapping the Dispersed City', in: Christoph Lindner (ed.), *Urban Space and Cityscapes: Perspectives from Modern and Contemporary Culture*, (London/New York: Routledge, 2006), 203.

Het sociale perspectief hangt samen met de tendens om bewoners en andere lokale actoren te betrekken bij stedelijke transformatieprocessen. Eerder reflecteerden we al op dergelijke praktijken in *OASE#96* en *OASE#85*.¹ In deze voorbeelden is de ontwerper niet zozeer begaan met het auteurschap van het project, maar stelt zich eerder op als regisseur die sociaal-ruimtelijke processen faciliteert en genereert. In dergelijke processen van co-design en participatie speelt ook het verhalende een rol. Het bureau van Anke Schmidt in Duitsland bijvoorbeeld, vertrekt vanuit de belangen van de verschillende actoren op een locatie en gebruikt narratieve technieken om hierover te communiceren en zo in overleg een ontwerp te ontwikkelen. Een vergelijkbare interesse is te vinden in het werk van de Urban Projects Research-groep aan de KU Leuven, die een drievoudig raamwerk heeft ontwikkeld om narratieven te ontplooiën. Daarnaast kunnen narratieve praktijken die speculeren over een mogelijke toekomst worden ingezet om veelvoudige sociale invalshoeken over geplande ruimtelijke veranderingen aan te kaarten. De bijdrage van Claire Lubell is zo'n speculatief project: door middel van een fictieve krant met een datum in de toekomst presenteert ze de mogelijke effecten van een geplande stedelijke transformatie.

Het ervaringsgerichte perspectief vertoont daarnaast een sterke overeenkomst met de narratieve technieken uit de jaren 1960 en 1970. Deze technieken benaderen ruimte vanuit het perspectief van de waarnemer, als de gebruiker zich door de ruimte beweegt. In een wereld die in toenemende mate globaal en virtueel wordt, waar een schijnbaar eindeloze hoeveelheid aan mogelijkheden bestaat om ruimtelijke ervaringen te suggereren, zien we dat ontwerpers grijpen naar methoden die juist de nadruk leggen op de fysieke, sensorische ervaring van de plek, en naar de bijbehorende ontwerpingsrepen. De tekst van Elena Cogato Lanza en Christophe Giroto presenteert de zoektocht van de ETH Zürich en de EPFL Lausanne naar geschikte vormen van visuele representatie van de fysieke ervaring van de plek. Enerzijds in navolging van de ideeën van Lynch en zijn tijdgenoten, anderzijds de notie van nabijheid introducerend, als een manier om het in toenemende mate grootstedelijke leven het hoofd te bieden. Klaske Havik en Saskia de Wit presenteren een aantal afstudeerprojecten aan de TU Delft waarin narratieve methoden worden toegepast om de ervaring van specifieke plekken aan te spreken. In hun experimentele project voor Plagwitz in Leipzig verkennen Chris Dähne en Janneke van Bergen hoe een cinematografisch narratief een reeks van ervaringen kan inzetten bij de herontwikkeling van postindustriële locaties.

In het derde perspectief worden narratieve methodes gebruikt om te kunnen omgaan met de ruimtelijke fragmentatie en het onaffe karakter van hedendaagse stadslandschappen. In zijn verhandeling over de 'verstrooide stad' beargumenteert Stephen Cairns dat de stad te complex is geworden. Hij speculeert over een hybride manier van representatie, gebaseerd op een minder gedefinieerd beeld van het subject, waar verhalen van het dagelijkse leven, de materiële vorm van de stad en cartografie bij elkaar komen, als een manier die 'het subject situeert op de kruising van materiële en representatieve werelden'.² Bas Smets, Ed Wall en Carole Lévesque verkennen verschillende vormen van narratieve technieken, die dienen als uitgangspunt en als kans om zogenaamde 'cartografisch blinde vlekken' - de delen van een stad die een samenhangend beeld moeilijk of zelfs onmogelijk maken - in beeld te brengen. Met zijn landschapsarchitectuur-bureau in België reageert Bas Smets op de gefragmenteerde aard van het stedelijk landschap, en gebruikt hij narratieve instrumenten om ongelijksoortige fragmenten met elkaar te verbinden. Ed Wall ontwikkelt aan de Universiteit van Greenwich 'incomplete cartografieën' als een nieuwe manier om met incomplete, gefragmenteerde landschappen om te gaan. Aan de hand van haar analyse van *terrains vagues* in Montréal

1. *OASE#96, Sociale Poëtica: de architectuur van gebruik en toe-eigening*, redactie Michiel Dehaene, Els Vervloessem en Hüsnü Yegenoglu, Rotterdam, 2016; *OASE 85, SE 85 Productieve onzekerheid: het onbepaalde in planning, ontwerp en beheer*, redactie Klaske Havik, Véronique Patteeuw en Hans Teerds, Rotterdam, 2011.

2. Stephen Cairns, 'Cognitive Mapping the Dispersed City', in: Christoph Lindner (red.), *Urban Space and Cityscapes: Perspectives from Modern and Contemporary Culture* (Londen/New York: Routledge, 2006), 203

From the contributions in this issue, we arrive at a preliminary conclusion that narrative methods may help to resolve some dichotomies that conventional urban planning was unable to address. Narrative strategies allow formal planning issues and the more informal social and experiential accounts of place to be brought together. However, some narrative strategies seem to move between the experimental and open character of stories and the modernist tendency to systematise: indeed, some of the narrative methods explored in the 1960s and 1970s seemed vulnerable to falling prey to the very rationalist approach they criticised. They evolved towards a positivist system thinking that seems to exclude the perspective ‘from below’, as well as ethical and sociopolitical questions, a lack of engagement that also might threaten the validity of certain strands in (landscape) architecture and urban planning today, such as metabolic thinking and parametric design. In the explorations presented in this issue, *OASE* hopes to uncover the relevance of the narrative for today’s varied practices. The current narrative strategies offer ways of avoiding normative and hegemonic views, including the subjective experience and conceiving such seemingly opposites as subject-object or order-disorder as active relationships instead of as mutually exclusive opposites. They allow us to mediate between the proximity of place-experience and the metropolitan landscape, they objectify subjective experiences of place; they attempt to balance the role of the designer and that of local actors in complex urban transformation processes, acting as bridges between the public and the professional disciplines; and they help to document, appreciate *and* structure the experience of our dispersed urban landscapes.

The editors wish to thank Matthew Skjonsberg for his valuable insights and comments.

bespreekt Carole Lévesque hoe een precieze ‘lezing’ van stedelijke fragmenten een beter begrip oplevert van de intrinsieke kwaliteiten van dergelijke plekken.

Deze drie perspectieven sluiten elkaar zeker niet uit, integendeel, ze overlappen vaak net. In het verhalen van de sociale processen van co-design gaat het ook vaak over ervaringsaspecten, terwijl ruimtelijke fragmentatie en hybridisatie ook implicaties voor sociale aspecten en waarneming hebben. Hoewel de accenten misschien anders liggen, en er verschillende aspecten van het narratieve worden verkend, geeft elke bijdrage aanleiding voor een verdere discussie over de *agency* van het narratieve in vraagstukken van stedelijke transformatie. Uit de teksten in dit nummer kunnen we de voorlopige conclusie trekken dat narratieve methoden kunnen bijdragen aan het overbruggen van bepaalde tegenstellingen die conventionele stedelijke planningstechnieken niet kunnen oplossen. Narratieve strategieën kunnen formele planningsvraagstukken en meer informele, sociale ervaringsaspecten bij elkaar brengen. Echter, sommige narratieve strategieën lijken zich te bewegen tussen het experimentele en open karakter van het narratieve en de modernistische neiging tot systematiseren; sommige van de narratieve methoden die in de jaren 1960 en 1970 werden verkend, vielen zelf ook ten prooi aan de rationele benadering die ze bekritiseerden. Zo groeiden ze uit tot een positivistisch systeemdenken, dat zowel het perspectief ‘van onderuit’ als ethische en sociopolitieke vraagstukken buiten beschouwing liet, vanuit een gebrek aan engagement dat ook de geldigheid van bepaalde vormen in hedendaagse (landschaps)architectuur en stedenbouw bedreigt, zoals bijvoorbeeld het metabolisch denken en parametrisch ontwerpen.

OASE hoopt met de verkenningen in dit nummer de relevantie van het narratieve voor de uiteenlopende actuele vraagstukken bloot te leggen. De hedendaagse narratieve strategieën bieden invalshoeken om normatieve en dominante perspectieven los te laten en schijnbare tegenstellingen zoals subject-object of orde-chaos te zien als actieve wisselwerkingen in plaats van tegenstellingen die elkaar uitsluiten. Ze maken het mogelijk een link te leggen tussen de nabije ervaring van de plek en het grootstedelijke landschap; om de subjectieve ervaring van de plek te objectiveren; ze streven ernaar om de rol van de ontwerper en die van de lokale actoren in complexe stedelijke processen in evenwicht te brengen en zo een brug te slaan tussen het publiek en de ontwerpdeskundigen; en ze helpen om de ervaring van onze verstrooide stedelijke landschappen te documenteren, te waarderen en te structureren.

De redactie dankt Matthew Skjonsberg voor zijn waardevolle opmerkingen en inzichten.

Vertaling: Bart Decroos

Plot Lines

A Story about Edmund Bacon

Philadelphia planner Edmund Bacon explained to his protégé, Philip Thiel: ‘I have frequently used the visual sequence method of presenting material. I have a sequence of slides . . . of Panza in which I follow a woman carrying her load of straw on her head as she actually moved through the village to make it quite clear that it’s a real sequence.’¹ (Figs. 1-5)

Bacon’s Panza is a story. Its everyday simplicity – a woman carrying her burden into town – hides a terrifically complex narrative, replete with character and narrator, setting and plot; beginning, middle, and end. It is, moreover, a story within the story of *Design of Cities*, a classic in urban design literature, in which he published the images in 1967. A literary reading opens up questions about sequence, movement and the role of history, all larger obsessions for urbanists in the period, from the Townscape Movement to Kevin Lynch. Urban design comes off as novelistic, a fiction whose aesthetic dimensions made Bacon uneasy and led him to submerge them in a metaphor ambivalent about narrative, systems theory. Panza is a parable about how planners create their fictions and dispel them.

The Panza sequence is deceptively innocent. Legible with or without the text, it appears authorless. Bacon’s text reinforces this illusion: ‘We follow a woman delivering a load of straw to a destination on the other side of a little Italian hill town on the Mediterranean island of Ischia.’² The ‘conspiratorial we’ says it all.³ The author’s eye lurks behind the camera, but the view is ours. Consequently, the narrative voice is already ambiguous. Stories are typically told through the first or third person: ‘I follow a woman . . .’ or: ‘He follows a woman.’ Such a conventional point of view ‘allows the reader to sit back and enjoy a narrative’ at a distance.⁴ Bacon’s not quite royal ‘we’ invites us into a first-person plural relationship with the narrator. The conceit shrinks the distance between narrator and reader.

And then there’s the woman, seemingly incidental, almost accidental, but in fact central. Bacon quickly drops the ‘we’ and turns the woman into the protagonist, albeit a weak, impersonal one. When she enters the main square (Fig. 4), ‘she is encompassed by the sensation of pinkness’ and the reader lands on uncertain ground.⁵ Similar breaches of distance have been called ‘second-person narrative’, as in: ‘You follow a woman.’ The effect draws ‘the real reader within the textual world’.⁶ In Panza, the reader has multiple points of view, the first-person plural of the text, the third-person of the woman, and the second-person narrative of the camera. Three different distances; three different stories.

The story’s complexity becomes apparent at critical moments, especially the denouement. Here we lose the woman, her work, and her entire skein or path, all of which is brought to a crescendo not of action but of space! (Fig. 6) The storyline has shifted decisively. The basket carrier was merely a cypher. By removing her at the end, Bacon redirects the reader to identify with the photographer-narrator rather than her. This shift ushers in an intradiegetic narrative, meaning that the narrator becomes a character, in fact, *the only* character. This turns the subject of the story into something external to the sequence. Indeed, Panza itself becomes a cypher for an abstract experience of movement in space.

Bacon is doing what has been called ‘narrativizing’, ‘making the world speak itself as a story’.⁷ Planners do it all the time by presenting vignettes about cities, often in the form of urban history, that set up the moral

1. Edmund Bacon to Philip Thiel (12 March 1959), Edmund Norwood Bacon Papers, University of Pennsylvania, 292. II.B.2.287: Philip Thiel. Hereafter ‘Bacon Papers’.
2. Edmund N. Bacon, *Design of Cities* (New York: Viking Press, 1974 [1968]), 53.
3. The phrase is Monika Fludernik’s, ‘Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology’, *Style*, vol. 28 (1994) no. 3, 461.
4. *Ibid.*, 457.
5. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (note 2), 54.
6. Fludernik, ‘Second-Person Narrative’, op. cit. (note 3), 457.

Plotlijnen

Een verhaal over Edmund Bacon

De uit Philadelphia afkomstige planner Edmund Bacon legde het zó uit aan zijn protegé Philip Thiel: 'Ik gebruik regelmatig visuele sequenties om materiaal te presenteren. Zo heb ik in een diaserie (...) over Panza een vrouw met een baal stro op haar hoofd gevolgd, terwijl zij door het dorp loopt, om duidelijk te maken dat het om een echte sequentie gaat'.¹ (Fig. 1-5)

De Panza-sequentie van Bacon is een verhaal. De alledaagse eenvoud ervan – een vrouw draagt haar vracht de stad in – verbergt een ongelofelijk ingewikkeld narratief met een personage en een verteller, een enscenering en een verhaallijn; een begin, een midden en een eind. Het is bovendien een verhaal in een verhaal: dat van *Design of Cities*, een klassieker in de stedenbouwkundige literatuur, waarin Bacon de beelden in 1967 publiceerde. Een literaire lezing roept vragen op over opeenvolging, beweging en de rol van de geschiedenis, indertijd allemaal obsessies voor stedenbouwkundigen, van de Townscape-beweging tot Kevin Lynch. De stedenbouw doet hier romanesk aan, als iets fictiefs met esthetische dimensies, die Bacon in stijgende mate een ongemakkelijk gevoel gaven. Het drijft hem er uiteindelijk toe ze onder te dompelen in een metafoor die dubbelzinnig is over narrativiteit, namelijk de systeemtheorie. De Panza-serie is een parabel over de manier waarop ontwerpers hun ficties tot stand brengen én weer verwerpen.

De Panza-sequentie is bedrieglijk onschuldig. Ze is leesbaar met of zonder tekst en de auteur schittert door afwezigheid. De tekst van Bacon versterkt deze illusie: '(...) we volgen een vrouw die een baal stro aflevert bij een bestemming aan de andere kant van een klein Italiaans heuvelstadje op het mediterrane eiland Ischia'.² Het samenzweerderige 'we' verraadt dat het gezicht van de auteur schuil gaat achter de camera, maar dat wij door zijn ogen kijken.³ Bijgevolg is de vertelstem meteen al dubbelzinnig. Gewoonlijk wordt een verhaal in de eerste of de derde persoon verteld: 'ik volg een vrouw (...) of 'hij volgt een vrouw (...)'. Dat conventionele gezichtspunt 'stelt de lezer in staat achterover te leunen en (van een afstand) van een verhaal te genieten'.⁴ Bacon's niet helemaal koninklijke 'wij' noodt ons in een relatie met de verteller – die van de eerste persoon meervoud. IJdelheid absorbeert de afstand tussen verteller en lezer.

En dan is daar die vrouw die een bijkomstigheid lijkt, bijna een toevalligheid, maar die feitelijk centraal staat. Bacon stopt snel met zijn 'wij' en maakt van de vrouw de hoofdpersoon, zij het een zwakke, onpersoonlijke. Wanneer zij het dorpsplein oploopt (Fig. 4) bevindt zij zich als het ware: '(...) in een roze gekleurde omgeving' en even weet de lezer niet waar hij het zoeken moet.⁵ Wie een dergelijk verschil in afstand introduceert, schrijft in de tweede persoon, zoals in: 'jij volgt een vrouw (...)'. Het effect trekt 'de echte lezer een tekstuele wereld in'.⁶ Panza biedt de lezer verschillende gezichtspunten: de eerste persoon meervoud van de tekst, de derde persoon van de vrouw en het verhaal in de tweede persoon van de camera. Drie verschillende afstanden; drie verschillende verhalen.

De complexiteit van het verhaal wordt duidelijk op kritieke momenten, vooral tijdens de ontknoping. Hier verliezen we de vrouw, haar werk en haar hele verhaallijn, omdat dit alles niet eindigt in een handelingsclimax, maar in een ruimtelijke climax! (Fig. 6) De verhaallijn is resoluut verschoven. De strodruager was maar een sleutel. Door haar aan het einde uit het verhaal te halen, zorgt Bacon ervoor dat de lezer zich eerder met de fotograaf/verteller identificeert dan met haar. Deze verschuiving introduceert een intradiegetisch narratief, dat wil zeggen dat de verteller een (en in feite het

1. Edmund Bacon tegen Philip Thiel (12 maart 1959), *Edmund Norwood Bacon Papers*, Universiteit van Pennsylvania, 292. II.B.2.287: Philip Thiel. Hierna 'Bacon Papers'.

2. Edmund N. Bacon, *Design of Cities* (New York: Viking Press, 1974 [1968]), 53.

3. De uitdrukking is van Monika Fludernik, 'Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology', *Style*, jrg. 28 (1994) nr. 3, 461.

4. *Ibid.* 457.

5. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (noot 2), 54.

6. Fludernik, 'Second-Person Narrative', op. cit. (noot 3), 457.



Figs. 1-4: Photographs Edmund Bacon. *Design of Cities*, Panza sequence. / Foto's Edmund Bacon. *Design of Cities*, Panza sequens.

necessity for change. The Panza sequence acts like *narré trouvé*, or found narrative – a fragment drawn from the real world. Unlike Duchamp's urinal, which revels in being art, Panza hides its artfulness. By lending the reader the camera's eye and writing 'we', Bacon encourages complicity. This leads the reader away from imagining the tall, Anglo-American Bacon, Ivy League educated, empowered by the US dollar, in an obscure post-war Italian town, tailing a peasant doing work. That would let artifice rush in and spoil the story.

Put differently, Bacon hides behind an 'undramatized narrator'.⁸ In fact, to obscure or diminish the power of the narrator is to dramatize. This makes the woman's role essential. In literary terms, she is a 'reflector', a standard convention in modern fiction that aims for naturalistic effects.⁹ Through her, Bacon filters a message. She shows, Bacon tells. Her loss in the denouement is thus substantial because we lose the character who orients the narrative perspective.¹⁰ And yet, her presence preserves the vital distance between reflector and narrator, a distance that draws the contrasts Bacon desires to narrate.

This distance allows the Panza sequence to emerge as a story of opposites in tension. Panza is pre-modern, organic, naive, timeless. The sequence implies a classic set of oppositions: pre-modern versus modern space, the pedestrian versus the car, the picturesque versus the grid, the vernacular townscape versus the planned city. This narrative of contrasts is set up by the wobbly distance between narrator and character.

That distance is a moral chasm. It implies that the modern city pales next to anonymous folk urbanism. Bacon makes this explicit in his text. 'How did it happen that such a work of art was created?' The men who designed the town, 'like the straw-carrier, had, thousands of times since childhood, experienced the sequence of sensations just described'. Their 'apprehension of the town and its setting was complete and

7. Gerald Prince, 'Revisiting Narrativity', in: Walter Grünzweig and Andreas Solbach (eds.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Tübingen: Narr, 1999), 44.

8. A narrator who shares the author's views. See: Wayne C. Booth, 'Types of Narration', *The Rhetoric of Fiction* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1974 [2nd edition]), 151.

9. *Ibid.*, 153. The original term comes from Henry James. See: *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York: C. Scribner's sons, 1962), 70.

10. See Gérard Genette, in: Jane E. Lewin (ed.), *Narrative Discourse* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 185.



Figs. 5-6: Photographs Edmund Bacon. *Design of Cities*, Panza sequence. / Foto's Edmund Bacon. *Design of Cities*, Panza sequens.

enige) personage wordt. Hierdoor wordt het onderwerp van het verhaal iets dat buiten de sequentie staat. In dit geval wordt Panza zelf een metafoor voor een abstracte ervaring van beweging in de ruimte.

Bacon doet iets dat wel 'narrativeren' wordt genoemd en 'laat de wereld zelf haar verhaal vertellen'.⁷ Planners doen dat regelmatig, ze presenteren vignettes van steden – vaak in de vorm van een verhaal over de geschiedenis van een stad – die de morele noodzaak van verandering vaststellen. De Panza-sequentie werkt als een *narré trouvé* of gevonden verhaal: een aan de echte wereld ontleend fragment. Anders dan het urinoir van Duchamp, dat zich verheugt in zijn kunstmatigheid, verbergt Panza de hare. Bacon laat de lezer door de lens van zijn camera kijken en schrijft over 'wij' en moedigt zo medeplichtigheid aan. Deze weerhoudt de lezer ervan zich de lange Anglo-Amerikaanse Bacon, met zijn Ivy League-opleiding en alle macht van de Amerikaanse dollar op zak, voor te stellen terwijl hij in een obscuur naorlogs Italiaans stadje achter een boerin aansluit die aan het werk is. Wie zich de kunstgreep voorstelt, bederft het verhaal.

Bacon, met andere woorden, verstopt zich achter een 'ongedramatiseerde verteller'.⁸ Wie de kracht van de verteller versluiert of beperkt, is aan het dramatiseren. Dit maakt de rol van de vrouw essentieel. Zij is wat in literaire termen een 'reflector' heet, een standaardconventie in de moderne fictie die is gericht op het creëren van een naturalistisch effect.⁹ Bacon laat zijn boodschap via de vrouw doorsijpelen. Zij laat zien, Bacon vertelt. Haar teloorgang in de ontknoping is dus van substantieel belang, want met haar verliezen wij het personage dat richting geeft aan het verhalende perspectief.¹⁰ En toch is het haar aanwezigheid die zorgt voor de noodzakelijke afstand tussen de reflector en de verteller, een afstand die de tegenstellige markeert waarover Bacon wil vertellen.

Deze afstand stelt de Panza-sequentie in staat zich voor te doen als een verhaal over spannende tegenstellingen. Panza is premodern, organisch,

7. Gerald Prince, 'Revisiting Narrativity', in: Walter Grünzweig en Andreas Solbach (red.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Tübingen: Narr, 1999), 44.

8. Een verteller die de mening van de auteur deelt. Zie: Wayne C. Booth, 'Types of Narration', *The Rhetoric of Fiction* (Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1974 [2e druk]), 151.

9. *Ibid.*, 153. De oorspronkelijke term is van Henry James. Zie: *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York: C. Scribner's sons, 1962), 70.

10. Zie: Gérard Genette, in: Jane E. Lewin (red.), *Narrative Discourse* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 185.

simultaneous; all parts of it and all its details were at one instant a part of his mental equipment'.¹¹ Everything they designed 'inevitably fitted in' with this sequence of sensations. It was 'intuitive', Bacon continues: 'The final product was a perfect link in a total aesthetic experience, all of which existed within' the architects themselves.¹²

Panza becomes a counterpoint to Bacon's nemesis and strawman, Le Corbusier, and his urbanism, which he considers an example of the 'thoughtless, arbitrary placing of [buildings] on the land'.¹³ He then pokes fun at the Swiss architect's 'revolution', calling it 'the great surgical amputation of the building from the land'.¹⁴ Sequence in Panza is of the essence, because Le Corbusier's radiant city had none. In short, Panza is a counter-narrative to storyless urbanism.¹⁵

Bacon's nostalgia is tantamount to 'breeding back', to reasserting an old world of pre-capitalist labour along with its rhythms, habits, and, as the denouement brings home, exemplary spaces. To what novel end is such a tired story told? To reenchant the modern city. In this light, its fragmentary nature becomes meaningful. Bacon could not transform Philadelphia in Panza's image, but on his watch vernacular, historical, pedestrian Panzan fragments were inserted into the grid of his city, particularly in the courts and mid-block breaks of Society Hill.

From a literary point of view, Bacon's antimodernist story seems reactionary, but it is remarkably like Le Corbusier's revolutionary urbanism. As Frederic Jameson argues, the 'novel plays a significant role in what can be called a properly bourgeois cultural revolution – that immense process of transformation whereby populations whose life habits were formed by other, now archaic, modes of production are effectively reprogrammed for life and work in the new world of market capitalism'.¹⁶ This includes 'the new rhythms of measurable time', 'the secular and "disenchanted" object world of the commodity system', and its 'quantifiable space'.¹⁷

Modernist planning was one of the most powerful tools of rationalizing time and space for bourgeois society. What is the Radiant City but a machine for effecting the revolution Jameson describes? It's why Le Corbusier meditated on the division of the day into strict segments of time.¹⁸ In *The City of Tomorrow and Its Planning*, space and time are locked together in a bond of modern production, recreation and sleep – everything on the clock, everything in its place. In this light, Bacon's appeal is not an antimodern but rather an antimodernist rebuttal. It reintegrates what Le Corbusier called the 'pack-donkey's way' into the modern city, substituting the woman for the donkey.¹⁹ It is the bourgeois cultural revolution with a patina of nostalgia.

Systems and Narrative

By the time he published *Design of Cities*, Bacon was moving away from conventional sequencing and had begun to question linear time, or what Meir Sternberg calls 'telling in time'.²⁰ This wilful resistance to rational time was a radical technique of modernist art and fiction, Cubist simultaneity being the most celebrated example. Anti-sequential modes of story suppress the logic of experiencing space in time.²¹ Since time and space are locked together in sequential narratives, to break time is to break space. Bacon became devoted to exploring simultaneity in urban space.

Much of the early research for his book consisted of conventional observation and mapping. He paced, mapped and timed his maps. (Fig. 7) But Bacon was restless. In Florence, in 1964, his thinking lurched forward. In mad scribbles accompanied by sketches of reworked images from Paul Klee's notebooks, he wrote: 'This covers the whole gamut of the idea-points-connection points-movement-movement and area-area affected by movement. THIS IS IT!' Whatever 'this' meant, he felt compelled to add: 'Discovered on my beautiful rooftop in Florence on the

11. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (note 2), 57.

12. Ibid.

13. Ibid., 217.

14. Ibid.

15. Michael Bamberg and Molly Andrews (eds.), *Considering Counter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense* (Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 2004).

16. Frederic Jameson, Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 1981), 151-152.

17. Ibid., 153.

18. Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 67.

19. Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, translated by Frederick Etchells (New York: Dover, 1929), 5-15.

20. Meir Sternberg, 'Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory', *Poetics Today* vol. 11 (1990) no. 4, 901-948.

21. Ibid., 905.

naïef, tijdloos. De sequentie impliceert een aantal klassieke tegenstellingen: premoderne versus moderne ruimte; voetganger versus auto; schilderachtig versus strak; het lokale stadslandschap versus de ontworpen stad. Dit narratief van contrasten komt tot stand door de wankelende afstand tussen verteller en personage.

Die afstand is een morele kloof. Hij impliceert dat de moderne stad verbleekt naast deze anonieme volkse stedelijkheid. Dit maakt Bacon expliciet in zijn tekst. ‘Hoe is een dergelijk kunstwerk tot stand zijn gekomen?’ Sinds hun jeugd hebben de mannen die het stadje hebben ontworpen ‘(...) net als de vrouw met het stro de opeenvolging van de zojuist beschreven gewaarwordingen sinds hun jeugd duizenden malen ervaren’. Hun ‘inzicht in de stad en de locatie was volledig en gelijktijdig; elk onderdeel en ieder detail ervan stond hen op ieder gegeven moment helder voor de geest’.¹¹ Alles dat zij ontwierpen ‘sloot onvermijdelijk aan’ bij deze opeenvolging van gewaarwordingen. Het was ‘intuïtief’, vervolgt Bacon: ‘Het eindproduct was een perfecte schakel in een esthetische totaalervaring, die in zijn geheel binnen de architecten zelf bestond.’¹²

De Panza-sequentie contrasteert met Bacon’s Nemesis en stroman Le Corbusier en diens stedenbouw, die Bacon als een voorbeeld van de ‘gedachteloze, willekeurige plaatsing van gebouwen in het landschap’ beschouwt.¹³ Vervolgens maakt hij de ‘revolutie’ van de Zwitserse architect belachelijk door die te beschrijven als ‘de grondige chirurgische amputatie van het gebouw van het land’.¹⁴ In Panza is de sequentie essentieel, omdat die in Le Corbusier’s *ville radieuse* ontbreekt. Kortom, Panza is een anti-narratief tegen de verhaalloze stedenbouw.¹⁵

Bacon’s nostalgie komt neer op een terug kweken, op een herbevestiging van de oude, prekapitalistische arbeid met de bijbehorende ritmes, gewoonten en, zoals uit de ontknoping blijkt, voorbeeldige ruimten. Tot wat voor roman kan een dergelijk treurig verhaal leiden? Tot een nieuwe betovering van de moderne stad. In dit licht is haar gefragmenteerde karakter van betekenis. Bacon was niet in staat Philadelphia in een kopie van Panza te veranderen, maar hij introduceerde tijdens zijn bewind wel vernaculaire, historische en autovrije fragmenten van Panza in het grid van de stad, vooral in de binnenhoven en onderbrekingen halverwege de bouwblokken in Society Hill.

Vanuit een literair oogpunt lijkt Bacon’s anti-modernistische verhaal reactionair, maar het lijkt opmerkelijk veel op de revolutionaire stedenbouw van Le Corbusier. Zoals Frederic Jameson betoogt ‘speelt de roman een belangrijke rol in wat je een werkelijk burgerlijke culturele revolutie zou kunnen noemen – dat immense transformatieproces waarbij bevolkingsgroepen, waarvan de levensgewoonten zijn gevormd door andere, nu archaische, productiewijzen, effectief geherprogrammeerd worden voor het leven en werken in de nieuwe wereld van het marktkapitalisme’.¹⁶ Hiertoe behoren ook ‘de nieuwe ritmes van de meetbare tijd’, ‘de seculiere en “onttoverde” objectwereld van het goederensysteem’ en de ‘kwantificeerbare ruimte’ daarvan.¹⁷

Het modernistische ontwerp was een van de krachtigste instrumenten om de tijd en ruimte van de burgerlijke maatschappij te rationaliseren. Wat is de *ville radieuse* anders dan een machine die de door Jameson beschreven revolutie kan uitvoeren? Dit is waarom Le Corbusier nadacht over de verdeling van de dag in strikte tijdsegmenten.¹⁸ In *The City of Tomorrow and Its Planning* bevinden ruimte en tijd zich aaneengesloten in de greep van moderne productie-, recreatie- en slaappatronen: alles op zijn tijd, alles op zijn plaats. In dit licht is het appel van Bacon geen antimoderne weerlegging, maar eerder een anti-modernistische. Hij re-integreert dat wat Le Corbusier ‘pakezelmanieren’ noemde in de moderne stad, waarbij hij de ezel vervangt door een vrouw.¹⁹ Het is een burgerlijke culturele revolutie met een nostalgische ondertoon.

11. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (noot 2), 57.

12. Ibid.

13. Ibid., 217.

14. Ibid.

15. Michael Bamberg en Molly Andrews (red.), *Considering Counter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense* (Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 2004).

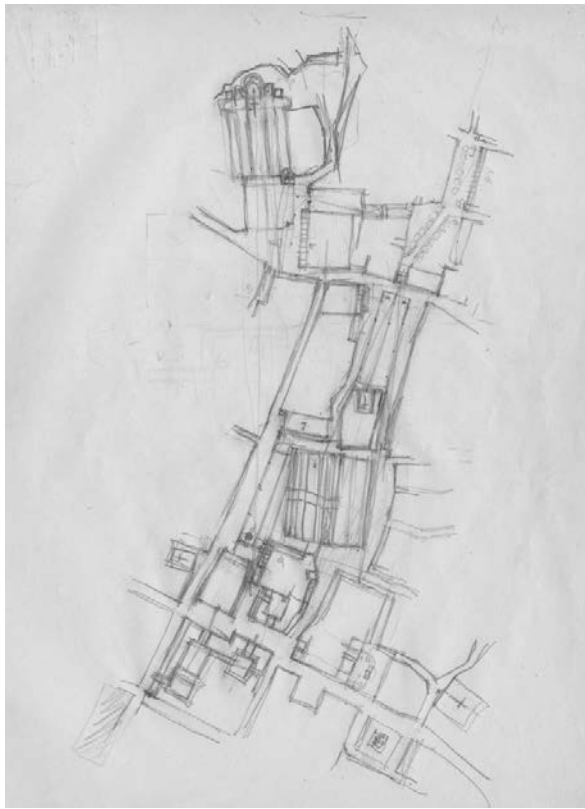
16. Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY/Londen: Cornell University Press, 1981), 151-152.

17. Ibid., 153.

18. Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 67.

19. Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, vertaling Frederick Etchells (New York: Dover, 1929), 5-15.

Fig. 7: Edmund Bacon drawing. Plan of Padua with lines of movement. / Tekening Edmund Bacon. Plattegrond van Padua met bewegingslijnen.



12th of June.²² That epiphany found him on a rooftop is striking. He was thinking through Klee's abstraction in Italy from an aerial point of view after pacing the city. No story – at least not one told in chronological time – could make this make sense. Instead, he was after what Barbara Stafford has called an 'untranslatable image'.²³

Klee became a kind of conceptual, if still stubbornly opaque, lynchpin. The Swiss painter's enigmatic pronouncements and diagrams opened up a way of overcoming perspective and the locked relationship of time and space at its core. For Bacon, this new way of seeing 'recaptures the range of simultaneous sensations that produced the intuitive development' of urban form and brought forward 'an awareness of space, movement, and time'.²⁴ Klee was like the anonymous architects of Panza. Bacon wanted to be the urban equivalent.

The larger reference here is to Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture*, which argued that a perceptual revolution begun in the early twentieth century rivalled the Renaissance rediscovery of perspective. In fact, on an undated scrap of paper in his archives, Bacon wrote: 'We are just now on the brink of another great age in which architecture will . . . flow out beyond the building and set up vibrations which will form linkages with other vital works of architecture and so will be produced a continuous art which is consonant with current conceptions of time and space.'²⁵ Bacon used Klee to take up Giedion's challenge and attempted to create a visual tool to make it happen – a type of image that could represent this leap in perceiving urban experience. A straight narrative would not do.

Klee was in one ear, Philip Thiel was in the other. Ten years Bacon's junior, Thiel fell under the spell of Gyorgy Kepes and Kevin Lynch at MIT as the latter was formulating *Image of the City*. After moving to Berkeley in 1956, Thiel attempted to create a standard notation to describe

22. Bacon Notebooks #1, Bacon Papers, 292.I.B.18.

23. Barbara Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 27. See Bacon's notes in 1963: 'New images will project themselves . . . We must have an image.' Bacon Papers, 292.II.B.2.68: Delos 1 (1963).

24. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (note 2), 61.

25. Bacon Papers, 292.III.A.112.

Systeem en narratief

Tegen de tijd dat hij *Design of Cities* publiceerde was Bacon al bezig af te stappen van conventionele sequenties en begon hij vraagtekens te plaatsen bij de lineaire tijd, of in de woorden van Meir Sternberg, bij 'verhalen in de tijd'.²⁰ Deze bewuste weerstand tegen de rationele tijd was een radicale techniek uit de modernistische kunst en fictie waarvan de kubistische gelijktijdigheid het beroemdste voorbeeld was. Een niet-sequentiële manier van vertellen onderdrukt de logica van de ervaring van ruimte in de tijd.²¹ Omdat tijd en ruimte in een sequentieel narratief gekoppeld zijn aan een samenhangende volgorde, betekent breken met de tijd ook breken met de ruimte. Bacon raakte gefascineerd door de studie van gelijktijdigheid in de stedelijke ruimte.

Een groot deel van het vroege onderzoek voor zijn boek bestond uit conventionele observatie en in kaart brengen. Hij stapte af, bracht in kaart en klokte zijn plattegronden. (Fig. 7) Maar Bacon was onrustig. In Florence, in 1964, maakte hij een gedachtesprong. Hij schreef bij zijn krankzinnige krabbels en schetsen naar plaatjes uit notitieboeken van Paul Klee: 'Dit beslaat het gehele scala aan idee-punten-aansluitpunten-beweging-beweging en gebied-gebied door beweging. DIT IS HET!' Wat 'dit' dan ook betekende, hij voelde zich geroepen eraan toe te voegen: 'Ontdekt op mijn prachtige dak in Florence op 12 juni.'²² Dat de openbaring hem op het dak aanraakte, is opvallend. In Italië was hij Klee's abstractie vanaf een hoog punt aan het overdenken, na een wandeling door de stad. Geen enkel verhaal, althans geen verhaal met een chronologisch tijdsverloop, kon hier iets zinvols van maken. In plaats daarvan ging hij op zoek naar wat Barbara Stafford een 'onvertaalbaar beeld' heeft genoemd.²³

Klee werd een soort conceptuele, zij het hardnekkig ondoorzichtige schakel. De raadselachtige uitspraken en diagrammen van de Zwitserse schilder maakten de weg vrij om het perspectief en de gesloten verhouding tussen ruimte en tijd in de kern te overstijgen. Volgens Bacon 'heroverde' deze nieuwe manier van kijken 'het scala van gelijktijdige gewaarwordingen die de intuïtieve ontwikkeling (van stedelijke vorm) produceren' en bracht ze 'een bewustzijn van ruimte, beweging en tijd' over het voetlicht.²⁴ Klee was net als de anonieme bouwers van Panza. Bacon wilde hun stedelijke equivalent zijn.

In bredere zin wordt hier gerefereerd aan Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture*, waarin wordt gesteld dat de in de vroege twintigste eeuw begonnen perceptuele revolutie de ontdekking van het perspectief in de renaissance naar de kroon steekt. Op een ongedateerd vodge papier in Bacon's archieven valt te lezen: 'We staan aan de rand van een nieuw groots tijdperk waarin de architectuur (...) zal stromen voorbij het gebouw zelf en trillingen zal produceren die verbanden doen ontstaan met andere belangrijke architectonische werken en zo zal een doorlopende kunst worden geproduceerd die resoneert met de huidige opvattingen over tijd en ruimte.'²⁵ Bacon gebruikte Klee om Giedion's uitdaging aan te gaan en probeerde een visueel instrument te maken om die mee te verwezenlijken – een soort afbeelding die deze sprong voorwaarts in de waarneming van de stedelijke ervaring kon weergeven. Een eenvoudig narratief volstond niet.

Hij hoorde Klee in het ene oor en Philip Thiel in het andere. Thiel was tien jaar jonger dan Bacon en aan de MIT in de ban geraakt van Gyorgy Kepes en Kevin Lynch, toen die laatste daar *Image of the City* op papier zette. Nadat hij in 1956 was overgestapt naar Berkeley probeerde Thiel een standaardnotatie te creëren, die de sequentiële ervaring van de stad kon beschrijven. Hij beschouwde dit als de *Grey's Anatomy* voor architecten en stedenbouwkundigen. (Fig. 8) In een reeks werkstukken en later artikelen stelde Thiel een grafische taal voor om beweging door de stad te representeren vanuit het perspectief van de voetganger. Thiel stuurde kopieën

20. Meir Sternberg, 'Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory', *Poetics Today* jrg. 11 (1990) nr. 4, 901-948.

21. *Ibid.*, 905.

22. Bacon Notebooks #1, Bacon Papers, 292.I.B.18.

23. Barbara Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 27. Zie: Bacon's notities in 1963: '(...) new images will project themselves. (...) We must have an image'. Bacon Papers, 292.II.B.2.68: Delos 1 (1963).

24. Bacon, *Design of Cities*, op. cit. (noot 2), 61.

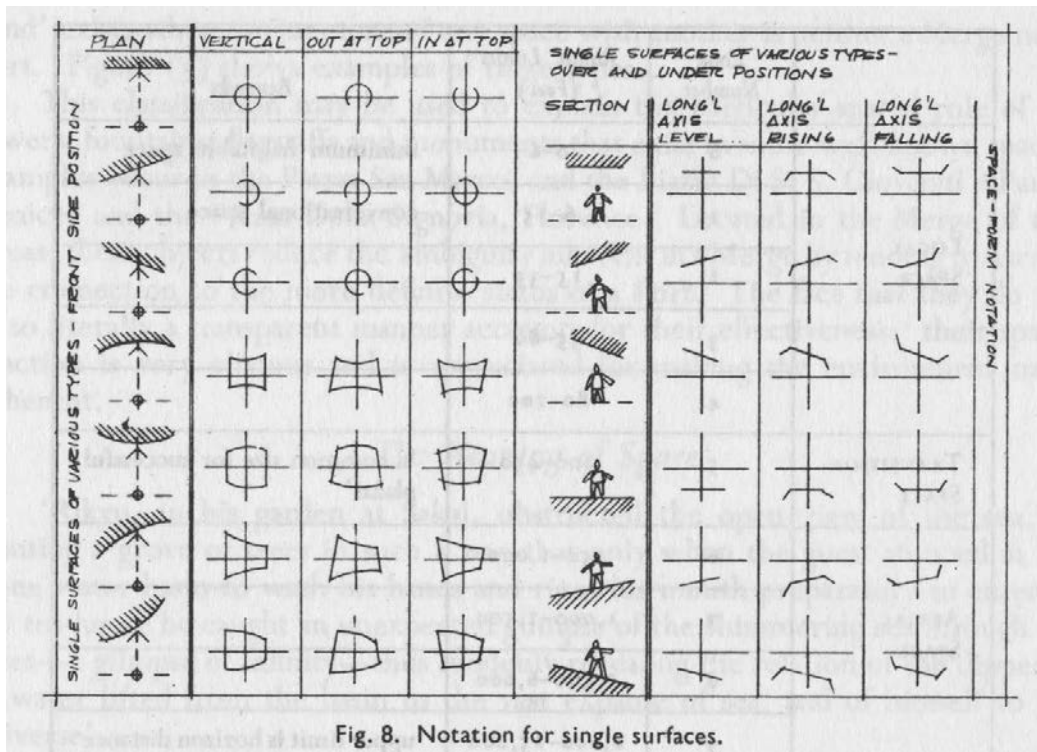


Fig. 8. Notation for single surfaces.

Fig. 8: Graphic notation, from Philip Thiel, 'A Series Sequence-Experience Notation', *Town Planning Review* (1961) no. 32-33, 43./ Grafische schrijfwijze, uit Philip Thiel, 'A Series Sequence-Experience Notation', *Town Planning Review* (1961) nr. 32-33, 43.

sequential experience in the city, what he considered a *Grey's Anatomy* for architects and planners. (Fig. 8) In a series of working papers and later articles, Thiel laid out a graphic language for representing movement through the city from the perspective of the pedestrian. Thiel sent offprints to Bacon, signing one of them: 'To Edmund Bacon, who "sees this way," too!'²⁶ Bacon commented enthusiastically on Thiel's unpublished manuscripts, which catalysed his thinking. In *Design of Cities*, Bacon invented his own radically simplified graphic language

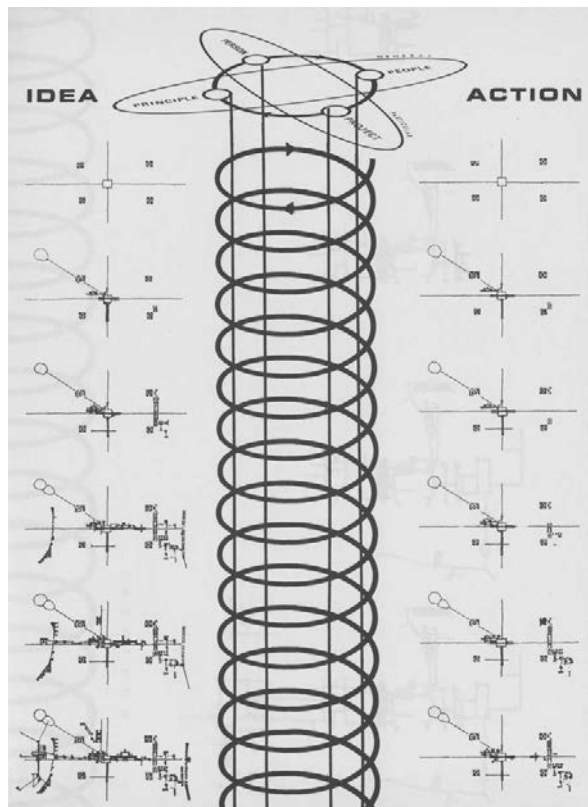
Just before his book appeared in 1967, Bacon's ideas evolved still further. In a lecture in 1966 in Sydney, he shifted metaphors. Now the object of urban design was 'to plan the physical environment [so] that each individual comes to see himself related to an ever-enlarging system of order'. This he placed within a quasi-historical argument about loss. Medieval cities, he argued, had clear systems of order organized around the city hall, cathedral, feudal castle, and so on. There was, he wrote, a 'complete unity of function and symbol, every one of the major systems clearly represented in proper relationship in the buildings that dominated the daily life of the citizen. Here was complete unity of planning and architecture, a perfect merging of each.' He contrasted this stereotyped image of the medieval city to the modern period, when 'the simple congruence of the medieval system of order was smashed away, first by the rise of nationalism, then by blocs of nations, and now by global systems'.²⁷ What an amazing sweep! This survey from 30,000 feet in the air set up a Cold War argument only to dissolve it in a global one, *avant la lettre*.

As close as the general idea is to the 'total aesthetic experience' he found in Panza, the crux was now not time, but rather scale and organization, which, Bacon insisted, placed new demands on the 'architect-planner for which he was totally unequipped, for which the traditional

26. Bacon Papers, 292.II.B.2.287. The article was Thiel's 'An Experiment in Space Notation', *Architectural Review* (May 1962), 320-329.

27. Bacon, 'The City as a System of Order', unpublished lecture, Australian Planning Institute Congress IX, Sydney, Australia, 1966. Bacon Papers, 292.III.A.47

Fig. 9: Edmund Bacon, diagram. From *Design of Cities* (second edition 1974). / Edmund Bacon, diagram. Uit *Design of Cities* (tweede druk).



naar Bacon en schreef onder een van hen: ‘aan Edmund Bacon, die ook op deze manier kijkt!’²⁶ Bacon reageerde enthousiast op Thiel’s ongepubliceerde manuscripten, want ze katalyseerden zijn denken. In *Design of Cities* bedacht Bacon zelf ook een radicaal vereenvoudigde grafische taal.

Vlak voor zijn boek in 1967 verscheen, evolueerden Bacon’s ideeën nog verder. Tijdens een lezing in 1966 in Sydney begonnen zijn metaforen te verschuiven. Het doel van het stedelijk ontwerp was nu ‘om de fysieke omgeving zo te ontwerpen dat ieder individu zichzelf gaat zien in verhouding tot een steeds groeiend ordeningssysteem’. Dit plaatste hij in een quasi-historisch betoog over verlies. In middeleeuwse steden, zo stelde hij, had een helder ordeningssysteem bestaan dat was georganiseerd rondom het stadhuis, de kathedraal, het feodale kasteel en ga zo maar door. Daar had, zo schreef hij, een ‘volledige eenheid van functie en symbool bestaan: elk van de grote systemen zag zich duidelijk en in de juiste verhouding vertegenwoordigd in de gebouwen die het dagelijks leven van de burgers beheersten. Daar hadden stedenbouw en architectuur een volledige eenheid, een perfecte samensmelting gevormd’. Hij vergeleek dit stereotiepe beeld van de middeleeuwse stad met de moderne periode, waarin ‘(...) de eenvoudige harmonie van het middeleeuwse ordeningssysteem was weggeslagen, eerst door de opkomst van het nationalisme, vervolgens door de blokvorming van naties en nu door mondiale systemen’.²⁷ Wat hield hij huis! Dit onderzoek op een hoogte van 30.000 voet resulteerde in een koude-oorlog-argument dat direct weer oploste in een mondiaal argument *avant la lettre*.

Hoe dicht dit idee in grote lijnen ook stond bij de ‘esthetische totaaler-vinger’ die hij in Panza had, de nadruk lag hier niet op tijd, maar op schaal en organisatie die, aldus Bacon, ‘nieuwe eisen stelde aan de architect-stedenbouwkundige die daar totaal niet toe uitgerust was. Ook de traditionele methoden van het ambacht waren volledig ontoereikend en hij [de archi-

25. Bacon Papers, 292.III.A.112.

26. Bacon Papers, 292.II.B.2.287. Het artikel was van Thiel, ‘An Experiment in Space Notation’, *Architectural Review* (mei 1962), 320-329.

27. Bacon, ‘The City as a System of Order’, ongepubliceerde lezing, Australian Planning Institute Congress IX, Sydney, Australië, 1966. Bacon Papers, 292.III.A.47.

methods of craft were totally ineffectual, and so far he has failed to provide the image that is necessary to reintegrate individual experience into the systems of order that are dominant in our own day'.²⁸ Bacon maintained that the failure of modern cities 'is a failure of the planners and architects to create an image of a physical order consonant with the scale of modern life'.²⁹ And moving quickly from image to organization, he added: 'We constantly look to mechanical innovations to solve complex problems where comprehensive management is really what is needed . . . a systems management mind.'³⁰ This cybernetic metaphor, a mind-system, still needed an image to make it work. The image would be the 'germinating force in the democratic process of feedback'.³¹ In short, he inserted the series into the system.

Bacon had moved beyond static maps and the picturesque nostalgia of Townscape. Lynch and Thiel had become less central, as had Klee and Giedion. In their place, he folded the revolution in vision into the mind-system – a modern equivalent to the 'mental equipment' of the anonymous Panzan architects. Bacon moved, finally, beyond movement, which became but one data set in an urban system. In the second edition of *Design of Cities* (1974), he illustrated the approach with an image that melds Patrick Geddes's diagrams with Watson and Crick's double helix. (Fig. 9) Systems thinking had deposed movement and the series had ceded to the cycle.

But why did Bacon break time, even the tortured space-time of simultaneity? 'Breaking time', discontinuity and temporal ambiguity have driven formal experiments in twentieth-century art.³² In Bacon's work a conflict simmers between desiring order and desiring art, with time being the irreconcilable problem. Systems theory resolved the matter for him. Systems have been seen as expansible, boundless, explicitly non-linear and mathematically ordered – in Christopher Alexander's terms, a semi-lattice rather than a tree.³³ Time and space can be joined in infinite permutations. Systems were also seen at that very moment in aesthetic terms, as active agents of a new kind of art and way of seeing, and hence they were amenable to Bacon's aesthetic propositions. But the new metaphor came with a narrative cost. Systems do not require narrators and characters, settings and plots; they are universes without need of beginning, middle and end. As such, systems diminish narrative by reducing it to data as part of what Bacon, in an attempt to reconcile cybernetics with his more humanistic training, called a 'democratic feedback system'. A narrative collapse in the name of art and order. But can there be order without narrative?

All of this is to say that urban planning is, among other things, a form of narration about cities, one whose likeness to textual narratives is woefully understudied. So-called narratologists have created a vocabulary and toolkit for parsing stories. Where is the equivalent for digging deeply into the narratives of our cities and landscapes?

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Ibid.

32. Sternberg, 'Telling in Time (I)', op. cit. (note 20), 913.

33. Christopher Alexander, 'A City Is Not a Tree', *Architectural Forum*, no. 122 (April 1965), 58–62. See: Edward A. Shanken (ed.), *Systems* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015).

tect-stedenbouwkundige] slaagde er dan ook niet in het beeld aan te reiken dat nodig was voor de re-integratie van de individuele ervaring in de huidige dominante ordeningssystemen'.²⁸ Bacon hield vol dat het falen van de moderne stad 'het onvermogen [vertegenwoordigt] van de stedenbouwkundigen en architecten om een beeld van fysieke orde te scheppen dat resoneert met de schaal van het moderne leven'.²⁹ En terwijl hij snel overstapte van beeld naar organisatie voegde hij daaraan toe: 'We kijken altijd naar technologische innovaties als we complexe problemen moeten oplossen, maar wat we eigenlijk nodig hebben is een veelomvattender beheer. (...) we moeten denken als systeemmanagers.'³⁰ Deze cybernetische metafoer, een denksysteem, had echter nog steeds een beeld nodig om te kunnen functioneren. Het beeld zou de 'ontkiemende kracht in het democratische feedbackproces' zijn.³¹ Kortom, hij gaf de sequentie een plaats in het systeem.

Bacon had de statische kaarten en de pittoreske nostalgie van Townscape achter zich gelaten. Lynch en Thiel waren minder centraal komen te staan, net als Klee en Giedion. In plaats daarvan vouwde hij de visuele revolutie in het denksysteem op – een modern equivalent van de 'mentale uitrusting' van de anonieme architecten van Panza. Uiteindelijk nam Bacon helemaal afstand van het begrip beweging, dat hij reduceerde tot een van de databestanden in het stedelijke systeem. In de tweede druk van *Design of Cities* (1974) illustreerde hij deze aanpak door middel van een afbeelding waarin de diagrammen van Patrick Geddes samensmelten met de dubbele spiraal van Watson en Crick. (Fig. 9) Het systeemen denken had de beweging onttroond en de sequentie was vervangen door de cirkelgang.

Maar waarom probeerde Bacon te breken met de tijd, zelfs met de gemartelde ruimte-tijd van de gelijktijdigheid? 'Het breken met de tijd,' discontinuïteit en temporele dubbelzinnigheid hebben aanleiding gegeven tot menig formeel experiment in de twintigste-eeuwse kunst.³² In het werk van Bacon suddert een conflict tussen de behoefte aan orde en de behoefte aan kunst waarbij de tijd een onoverkomelijk probleem oplevert. De systeemtheorie loste dit probleem voor hem op. Systemen zijn wel opgevat als uitbreidbaar, grenzeloos, expliciet niet-lineair en wiskundig geordend – in de woorden van Christopher Alexander: meer een half soort latwerk dan een boom.³³ Tijd en ruimte kunnen worden samengevoegd in een oneindig aantal combinaties. Ook systemen werden op precies dat moment in esthetische termen begrepen, als actieve agenten van een nieuw soort kunst en manier van zien, en daarom stonden ze open voor Bacon's esthetische voorstellen. Maar aan de nieuwe metafoer waren narratieve kosten verbonden. Systemen hebben geen vertellers en personages, ensceneringen en plotlijnen nodig; een systeem is een universum zonder behoefte aan een begin, midden of eind. Als zodanig verminderen systemen de het narratief, doordat het wordt gereduceerd tot louter data. Bacon noemde dit het 'democratisch feedbacksysteem', in een poging de cybernetica te verzoenen met zijn toch meer humanistische opleiding. Een narratieve ineenstorting uit naam van kunst en orde. Maar is orde mogelijk zonder narratief?

Dit alles wil zeggen dat stedenbouw, onder andere, een vorm van narratief over de stad is en dat zijn gelijkenis met tekstuele verhalen jammer genoeg veel te weinig is bestudeerd. Zogenaamde narratologen hebben een vocabulaire en gereedschapskist samengesteld om verhalen te ontleden. Met welk equivalent kunnen we de verhalen van onze steden en landschappen diepgravend onderzoeken?

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Ibid.

32. Sternberg, 'Telling in Time (I)', op. cit. (noot 20), 913.

33. Christopher Alexander, 'A City Is Not a Tree', *Architectural Forum*, nr. 122 (april 1965), 58-62. Zie: Edward A. Shanken (red.), *Systems* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015).

Niemeyer and the Portuguese Landscape

Notes on the Algarve, 1965

In 1965 Brazilian architect Oscar Niemeyer was commissioned to plan a tourist resort in the Algarve, Portugal, at a site he described as a ‘spectacular plateau overlooking the Atlantic Ocean’.¹ (Fig. 1) The Pena Furada development, as it was called, was never actually carried out, but Niemeyer’s preliminary study, consisting of a few handwritten pages with handmade drawings, still deserves attention. What is interesting about these notes is not so much Niemeyer’s well-acknowledged drawing skills as the document’s narrative structure.²

Niemeyer’s urban design approach relied on the modern planning tradition. The typological components of the plan – slabs, towers, platforms – were, to some extent, interchangeable objects, surrounded by plentiful albeit undifferentiated green space. In that sense, it might be described, in accordance with Colin Rowe’s early statement on modern urbanism, as the type of composition that is essentially dependent upon the ‘abstract’ aerial view to become intelligible to the eye and therefore also reliant on the plan as the central instrument for arranging these objects in space.³ In spite of this, the document’s narrative structure showed a coexistence of fundamentally different viewpoints – the static aerial panoramic view fixed by the plan and a dynamic perspective conveyed by the use of serial views – as equally operative in Niemeyer’s modernist planning approach.

The Role of the Plan

Narrative techniques were not especially valued by orthodox modernism. As Adrian Forty has pointed out, regarding the relationship between modern architecture and written language, they were probably even viewed with suspicion, as all visual art was supposed to speak for itself, without the aid of a underlying story.⁴ Nevertheless, narrative techniques can be traced in the work of canonical modernists, from Le Corbusier’s *Lettre à Madame Meyer* (1925), constructed as a graphic novel,⁵ to Mies van der Rohe’s specific uses of collages to convey narrative content at the Resor House (1937–1939) or the Concert Hall (1941–1942), as demonstrated by Neil Levine.⁶ In the Brazilian context, it can be followed in Lucio Costa’s descriptive memoir of the project of the Universidade do Brasil (1937), or in his submission to the competition for the Pilot Plan for Brasilia (1957).

For Niemeyer, narrative techniques were neither marginal nor casual, but rather central and regular devices; he often produced and presented his projects by intertwining textual and visual arguments. The study for Pena Furada, commissioned by the entrepreneur Fernanda Pires da Silva and ultimately submitted to the Portuguese government,⁷ was just such a project and was probably addressed to an audience broader than the client and local planning officials. The final version of the study, presented to the commissioner and the local authorities, comprises an overall plan developed as a technical drawing on a 1:4.000 scale, a physical model of the plan and its photographs, handwritten notes and sketches. The handwritten pages form a sequence. On these pages, Niemeyer’s drawings were numbered, and systematically linked to his written notes.⁸ In looking closely at the way these notes were composed, the first thing we observe is that the images are not simply illustrations subordinate to the text. On the contrary, the text’s narrative thread is entirely guided by the images.

Three diagrams on page 5 show the full site. The first illustrates what should *not* be done: a scattering of tiny constructions across the entire

1. Oscar Niemeyer, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961–1966* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), 60.

2. This article is based on work presented at the Session Serial Landscapes, at the 69th International Conference of the Society of Architectural Historians, 2016. I wish to thank the chairs of the session, Bruno Notteboom and Imke van Hellemond, for their insightful comments on my work.

3. Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, *The Architectural Review*, no. 641 (1950), 297.

4. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (New York: Thames & Hudson, 2004), 20.

5. Bruno Reichlin, ‘Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect’, in: Eva Blau and Nancy Troy, *Architecture and Cubism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 195–218.

6. Neil Levine, ‘The Significance of Facts: Mies’s Collages Up Close and Personal’, *Assemblage*, no. 37 (1998), 70–101.

7. Niemeyer, *Quase Memórias*, op. cit. (note 1), 97.

8. Oscar Niemeyer, *Pena Furada, 1966, 5–7*. Fundación Oscar Niemeyer.

Niemeyer en het Portugese landschap Notities over de Algarve, 1965

In 1965 kreeg de Braziliaanse architect Oscar Niemeyer opdracht een toeristisch resort in de Portugese Algarve te ontwerpen, op een plek die hij beschreef als een 'spectaculair plateau met uitzicht over de Atlantische oceaan',¹(Fig. 1) Het vakantiepark, genaamd Pena Furada, zou nooit worden gerealiseerd, maar Niemeyer's voorstudie, bestaande uit slechts enkele pagina's met handgeschreven notities en tekeningen, verdient desondanks aandacht. De notities zijn niet zo zeer interessant vanwege Niemeyer's fameuze tekentalent, maar eerder vanwege de narratieve documentstructuur.²

Niemeyer's stedenbouwkundige aanpak steunde op de moderne ontwerptraditie. De typologische componenten van het ontwerp (schijven, torens, platforms) waren tot op zekere hoogte onderling inwisselbaar, omringd door overvloedige maar ongedifferentieerde stukken groen. In dat opzicht beantwoordt de voorstudie aan een vroege constatering van Colin Rowe over moderne stedenbouw, namelijk dat dergelijke composities alleen van bovenaf zijn te begrijpen en dat ze daardoor afhankelijk worden van de situatietekening of totaalplattegrond, als belangrijkste instrument om objecten in de ruimte te ordenen.³ Desondanks liet de narratieve structuur van het document totaal verschillende standpunten naast elkaar zien: het statische panorama van bovenaf, zoals vastgelegd in de totaalplattegrond, én een dynamisch perspectief dat was vastgelegd in een reeks gezichtspunten. Beide blijken even operatief te zijn geweest in Niemeyer's modernistische ontwerpbenadering.

De rol van het totaalplan

Het orthodoxe modernisme hechtte niet veel waarde aan narratieve technieken. Adrian Forty heeft over de relatie tussen moderne architectuur en geschreven taal opgemerkt dat het modernisme dergelijke technieken waarschijnlijk wantrouwde, vanuit de gedachte dat alle beeldende kunst zelfstandig moest kunnen opereren, zonder de hulp van een ondersteunend verhaal.⁴ Toch zijn er narratieve technieken te vinden in werk van canonieke modernisten, van Le Corbusier's als beeldroman geschreven *Lettre à Madame Meyer* (1925)⁵ tot Mies' specifieke gebruik van collages om narratieve inhoud over te dragen in het kader van zijn Resor House (1937–1939) of Concert Hall (1941–1942), zoals Neil Levine al aantoonde.⁶ In de Braziliaanse context is dit te vinden in Lucio Costa's verhalende memoires over het project voor de universiteit van Brazilië (1937), alsook in zijn inzending voor de prijsvraag voor het masterplan van Brasilia (1957).

Voor Niemeyer waren narratieve technieken niet bijkomstig of oppervlakkig, maar instrumenten die centraal stonden in zijn werk. Hij gebruikte regelmatig een combinatie van tekstuele en visuele argumenten bij het ontwerp en de presentatie van zijn projecten. De voorstudie voor Pena Furada, die hij maakte in opdracht van de ondernemer Fernanda Pires da Silva en uiteindelijk indiende bij de Portugese overheid, was zo'n werkstuk en waarschijnlijk bedoeld voor een breder publiek dan alleen de opdrachtgever en de lokale planningscommissie.⁷ De definitieve versie van de voorstudie, die aan de opdrachtgever en de lokale autoriteiten werd voorgelegd, bestond uit een algemeen plan dat was ontwikkeld als een technische tekening op schaal 1:4000, een maquette met bijbehorende foto's, en handgeschreven notities en schetsen. De handgeschreven pagina's vormen een serie. Op deze pagina's nummerde Niemeyer zijn tekeningen en koppelde hij ze systematisch aan de schriftelijke notities.⁸ Door zorgvuldig te kijken naar de manier waarop deze notities zijn

1. Oscar Niemeyer, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961–1966* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), 60.

2. Dit artikel is gebaseerd op werk, gepresenteerd tijdens Session Serial Landscapes tijdens de 69^e International Conference of the Society of Architectural Historians in 2016. Ik wil de voorzitters van de sessie, Bruno Notteboom en Imke van Hellemond, bedanken voor hun inzichtelijke opmerkingen op mijn werk.

3. Colin Rowe, 'Mannerism and Modern Architecture', *The Architectural Review*, nr. 641 (1950), 297.

4. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (New York: Thames & Hudson, 2004), 20.

5. Bruno Reichlin, 'Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect', in: Eva Blau en Nancy Troy, *Architecture and Cubism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 195–218.

6. Neil Levine, 'The Significance of Facts: Mies's Collages Up Close and Personal', *Assemblage*, nr. 37 (1998), 70–101.

7. Niemeyer, *Quase Memórias*, op. cit. (noot 1), 97.

8. Oscar Niemeyer, *Pena Furada, 1966*, 5–7. Fundación Oscar Niemeyer.

Fig. 1: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, model, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, maquette, 1965–1966.



surface of the site. The second diagram sets out the criteria to be adopted: a concentration of buildings in a limited number of autonomous groups, allowing large natural areas to remain untouched. The third diagram defines the circulation system. (Fig. 2)

The plots of land for the ‘villas’ are grouped in four independent series, which take on organic forms, extending across the site like long vegetable leaves or curving into closed spirals. In contrast to these serpentine lines stand the compact and rigidly structured groups of collective dwellings, arranged in parallel slabs. (Fig. 3) However, the meandering subdivision of plots and the disciplined architectural compositions are two sides of the same approach, affirming the plan as the main instrument in shaping the modern landscape, and neither contradict the idea that the abstract aerial point of view is sufficient to relate buildings to one another in a natural setting.

The Role of Serial Views

But that is not the only point of view from which Niemeyer constructed his vision of the Algarve’s landscape as a design problem. To prove this, we must go back to his notes and thus pick up the thread of the narrative. From pages 6 to 7, the study presents a specific sequence of sketches, organised in a certain order. Although taken from a closer point of view, the function of these drawings is not so much to provide further information on the appearance of the buildings. They are very quick, synthetising sketches. What they actually do is situate the buildings in relation to a moving viewer. The decision to organise the plan starting from a main road leading to the sea – the car’s path – was a response to the site’s configuration, which was deeper than it was wide. The journey across the landscape undertaken by the notes follows the same path. The sequence of sketches is based on the almost cinematic perspective of an observer moving through the landscape toward the sea. (Fig. 4)

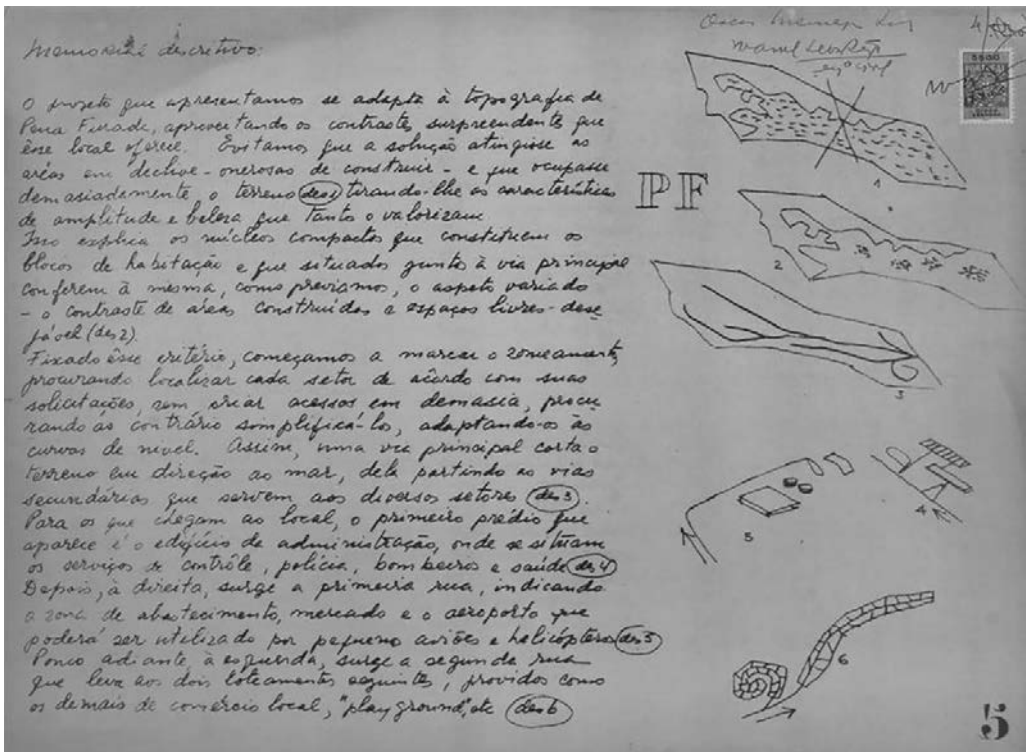


Fig. 2: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, diagrams, 1965–1966./ Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, diagrammen, 1965–1966.

samengesteld, zien we meteen dat de afbeeldingen niet alleen maar ondergeschikte illustraties bij een tekst zijn. Integendeel, de verhaallijn van de tekst wordt volledig ondersteund door de afbeeldingen.

Op pagina vijf tonen drie diagrammen het gehele terrein. In het eerste is te zien wat er *niet* moet gebeuren, namelijk kleine bouwsels over het hele oppervlak van het terrein strooien. Het tweede diagram stelt een aantal criteria vast: de gebouwen moeten worden geconcentreerd in een beperkt aantal zelfstandige groepen, zodat grote stukken natuurschoon ongerept blijven. Het derde diagram definieert de circulatie. (Fig. 2)

De stukken grond voor de villa's zijn in vier organisch gevormde, zelfstandige series gegroepeerd en strekken zich over het land uit als lange groentabladeren of gesloten spiralen. In contrast met deze slingerende lijnen staan compacte, strak georganiseerde appartementencomplexen, gesitueerd in parallelle volumes. (Fig. 3) Maar de meanderende verkaveling en de gedisciplineerde architectonische composities zijn beide onderdeel van eenzelfde aanpak. Daarbij is de totaalplattegrond het belangrijkste middel om een modern landschap vorm te geven, en een abstract vogelvluchtbeeld is kennelijk voldoende om gebouwen in een natuurlijk landschap in relatie tot elkaar te plaatsen.

De rol van het bovenaanzicht

Maar dat was niet het enige standpunt van waaruit Niemeyer zijn visie op het landschap van de Algarve als een ontwerpprobleem construeerde. Om dat te bewijzen, moeten we terugkeren naar zijn notities en daar de draad van het narratief weer opnemen. Op pagina zes en zeven van de voorstudie staat een specifieke sequentie van schetsen in een bepaalde volgorde. Hoewel ze van dichterbij zijn getekend, zijn ze niet zozeer bedoeld om nadere informatie over het uiterlijk van de gebouwen te verschaffen. Het zijn hele snelle, synthetiserende tekeningen. In feite situeren ze de

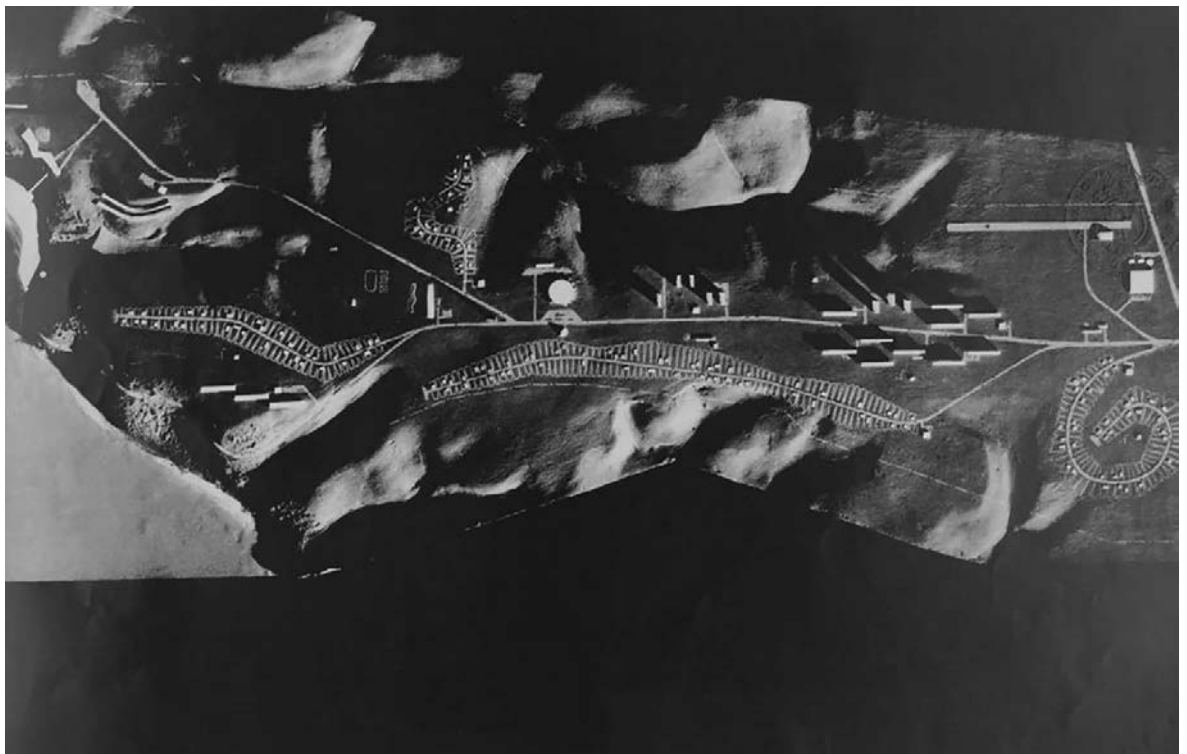


Fig. 3: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, model, 1965–1966./ Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, maquette, 1965–1966

Something must be noted about this observer, or about the point of view from which this sequence was created. It is not the abstracting aerial viewpoint of modernist planning; neither does it exactly correspond to the view from the ground, from the viewer's perspective. We are not seeing exactly what the couple of little human figures depicted in the scenes would be seeing. The sketches seem to be based on an in-between point of view, halfway between the singularity of subjective experience and the detached, systematic view from above. (Fig. 4)

The sketches numbered 7 to 11 are closely connected. The horizon line is fixed, as well as the inverted 'V' shape representing the angle of the road. Niemeyer frames five distinct situations on this common basis. Sketch no. 7, as he explains, depicts the 'open and wooded area' he wishes to retain.⁹ Sketch no. 8 introduces the first set of collective dwellings, with the lower slabs set in parallel on either side of the road, and the higher ones emerging perpendicularly to them, on the right. According to Niemeyer, this was to be 'a moment of surprise for visitors, as if a small city – modern and civilised – was approaching.'¹⁰ Note the expression 'was approaching': since buildings themselves do not move, it can only refer to an *experience* of movement, be it for a person or for a moving camera. In the next sketch, however, in which this group of buildings is removed, nature prevails once more: sketch no. 9 features no buildings at all. The sketch after that, no. 10, confronts the viewer with a second group of high slabs, facing the direction of the movement.

The way these four sketches are distributed across the page is also worth noting. Niemeyer's page layout splits text and images into two separate columns, so that the drawings are set one above the other. But in the first four drawings, he alternates the alignments between left and right: sketches 7 and 9, which depict the open space, stand opposite sketches 8 and 10, which focus on groups of buildings. This repetitive

9. Ibid.
10. Ibid.

gebouwen in relatie tot een bewegende kijker. Het besluit om de hoofdweg, de autoroute naar de zee, als uitgangspunt voor het plan te gebruiken, was een reactie op het gegeven dat het terrein dieper dan breed was. De notities die het landschap beschrijven, volgen dezelfde route. De sequentie van schetsen is gebaseerd op het bijna cinematografische perspectief van een waarnemer die zich doorheen het landschap richting zee beweegt.

In dit verband moet hier iets worden gezegd over deze waarnemer, of over het standpunt van waaruit deze sequentie is ontstaan. Dit was niet het abstraherende bovenaanzicht uit de modernistische planning, maar het kwam ook niet precies overeen met het aanzicht vanaf de grond, vanuit het perspectief van een kijker. Wij zien niet precies wat die paar kleine menselijke figuren zien, die in de schetsen staan afgebeeld. De tekeningen lijken zich op een tussenstandpunt te bevinden, halverwege een uitzonderlijke, subjectieve ervaring en het afstandelijke, systematische bovenaanzicht. (Fig. 4)

Tussen de schetsen met nummers zeven tot 11 bestaat een nauwe relatie. De horizon staat vast, evenals de omgekeerde 'V' waarmee de hoek van de weg is aangegeven. Op deze gemeenschappelijke basis ent Niemeyer vijf verschillende situaties. Schets nummer zeven, zo legt hij uit, beeldt het 'open en beboste terrein' af, dat hij wil behouden.⁹ Schets nummer acht introduceert de eerste groep appartementencomplexen, met de lagere blokken parallel aan weerszijden van de weg en de hogere loodrecht daarop, aan de rechterkant. Volgens Niemeyer worden bezoekers erdoor verrast, 'alsof ze een kleine – moderne en beschaafde – stad naderen'.¹⁰ De term 'naderen' is hier opmerkelijk: omdat de gebouwen zelf niet bewegen, kan het hier alleen maar gaan om een *ervaring van beweging*, hetzij van mensen, hetzij van een bewegende camera. Maar in de volgende afbeelding, waarop deze groep alweer is verwijderd, heeft de natuur de overhand: op schets nummer negen staat geen enkel gebouw. De daaropvolgende schets, nummer tien, confronteert de kijker met een tweede groep hoge gebouwen, die met de voorgevel naar de beweegrichting toe staan.

Ook de manier waarop deze vier schetsen over de pagina zijn verdeeld, is van belang. Bij Niemeyer's pagina-indeling zijn tekst en afbeeldingen in twee aparte kolommen gesplitst, zodat de tekeningen onder elkaar staan. Maar de eerste vier tekeningen zijn afwisselend links en recht uitgelijnd, zodat de naar het open terrein verwijzende tekeningen zeven en negen tegenover de tekeningen acht en tien staan, waar de groepen gebouwen op staan. Deze zich herhalende, pingpongende beweging tussen de twee kanten van de problematiek – groene gebieden versus gebouwen, of ongetemde natuur versus beschaving – lijkt erop te wijzen dat hij de landschapsarchitectuur opvat als een soort ritmische constructie waarbij natuur en architectuur elkaar afwisselen als gelijkwaardige dominante thema's.¹¹

Ook op schets nummer 11 (die de volledige breedte van de kolom inneemt) wordt het platte en weidse van de groene ruimte aan weerskanten van de hoofdweg benadrukt als eigenschap van het natuurlijke landschap; middenin deze zee van groen, aan de linkerkant, staat een zeshoekige kapel. De volgende schets, nummer 12, is niet vanaf de weg gemaakt. Er was een koers- en niveauijziging voor nodig, omdat op deze tekening het commerciële centrum werd afgebeeld, ontworpen als een in de grond verzonken plein. In dit geval was het volgens Niemeyer nodig 'af te dalen en een kleinere schaal binnen te gaan'. Hij wilde dat de bezoekers 'vanaf de smalle steegjes op de hellingen zouden afdalen om nieuwsgierig op zoek te gaan naar de moderne gemakken die ze achter zich hadden gelaten', om te worden verrast door het kleine, rustieke pleintje dat op 'een stukje van het oude Portugal' leek.¹²

Toch was ook deze afbeelding verbonden met de vorige. Op de achtergrond van schets nummer 11 staan immers aan de rechterkant twee donkere tekeningen die vooruitlopen op de volgende afbeelding. Zij komen

9. Ibid., 6.

10. Ibid.

11. Zie voor een uitgebreidere bespreking van de architectuur en natuur van Niemeyer: Carlos Eduardo Comas, 'The Poetics of Development. Notes on Two Brazilian Schools', in: Barry Bergdoll et al., *Latin American in Construction: Architecture 1955–1980* (New York: MoMA, 2015), 41–67.

12. Niemeyer, *Pena Furada*, op. cit. (noot 8), 6.

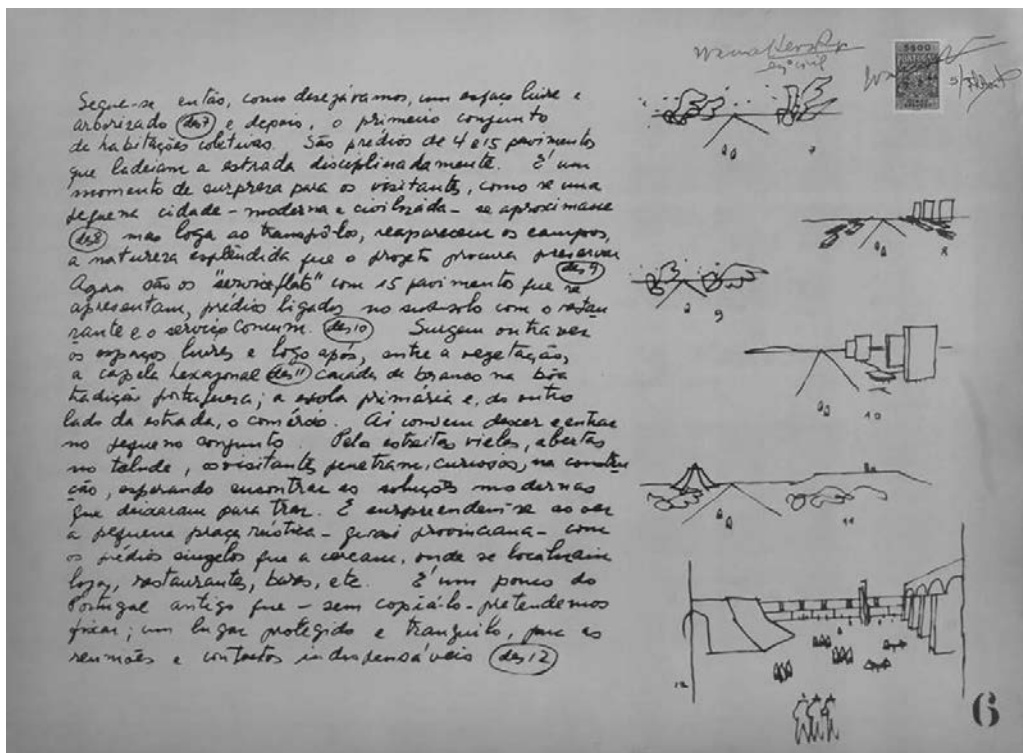


Fig. 4: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, sketches from 7 to 12, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, schetsen 7-12, 1965–1966.

ping-pong-like movement between the two sides of the issue – green areas versus buildings, or wild nature versus civilisation – suggests an understanding of landscape design as a sort of rhythmic construction, where nature and architecture alternate as equally dominant themes.¹¹

Again, in sketch no. 11 (which occupies the entire width of the column), the flatness and vastness of the open green space around the main road is reasserted as a feature of the natural landscape, punctuated by the hexagonal chapel installed in the midst of this sea of greenery, on the left. The following sketch, no. 12, is not based on a view from the road. It required a change both in course and in level, as the drawing depicts the commercial centre, designed as a half-sunken square. Here, Niemeyer noted, it was necessary to come down and enter a smaller-scale setting. He wanted visitors to descend ‘the narrow alleys open on the slopes, curious, hoping to find the modern solutions they left behind,’ only to be surprised by the small rustic square, like ‘a bit of the old Portugal.’¹²

Yet this image is connected to the previous one as well. At the back of sketch no. 11, on the right, two tiny dark marks anticipate the next frame. They correspond to the top of a vertical sculptural element perpendicular to the half-sunken square, only revealed in its entirety in sketch no. 12. In addition, sketch no. 12 also clarifies something else about the previous image, sketch no. 11. Comparing the two sketches reveals that the neat horizontal line in the background of sketch no. 11 is not a feature of the landscape (as suggested, despite its regularity, by its continuity with the surface of the fields): it defines the outline of the half-sunken square. The equivalence between the chapel and the commercial centre, highlighted by the overall plan, as they are symmetrically positioned at either end of an axis transverse to the main road, is not made clear by the serial views. In order to maintain the desired balance between wild nature and the presence of the buildings, the volume of the commercial centre kept

11. For a broader discussion of Niemeyer’s architecture and nature, see Carlos Eduardo Comas, ‘The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools’, in: Barry Bergdoll et al., *Latin American in Construction: Architecture 1955–1980* (New York: MoMA, 2015), 41–67.

12. Niemeyer, Pena Furada, op. cit. (note 8), 6.

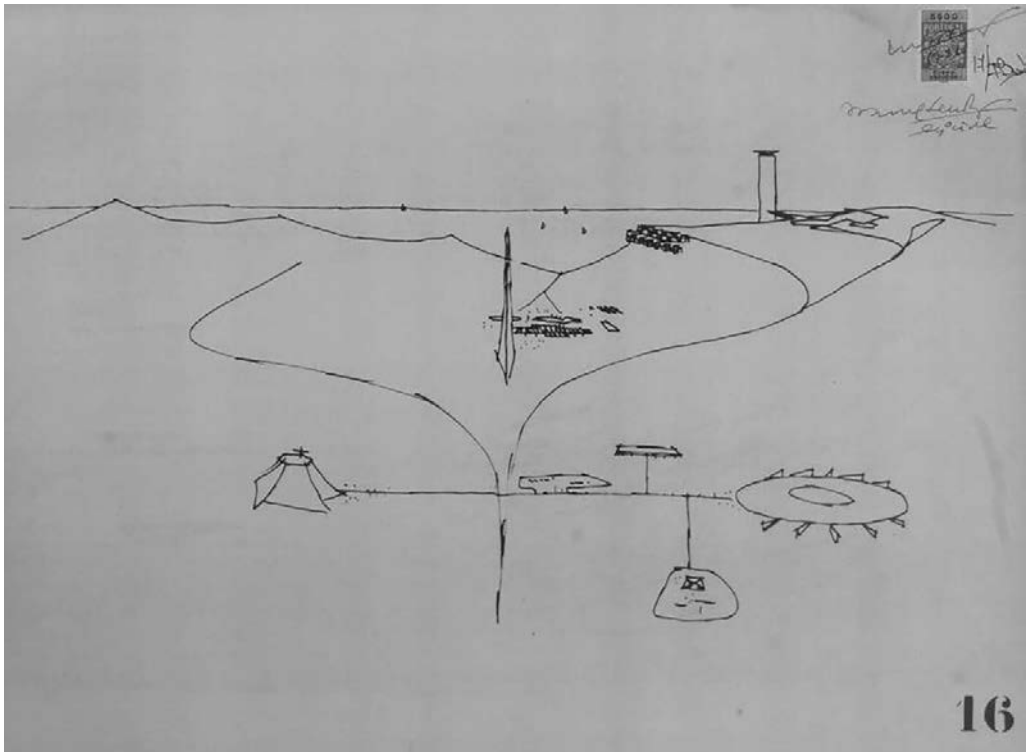


Fig. 5: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, chapel and commercial centre, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, kapel en commercieel centrum, 1965–1966.

overeen met de top van een verticaal, sculpturaal element dat loodrecht op het half ondergrondse plein staat en pas in schets 12 in zijn volle omvang verschijnt. En schets 12 maakte nog iets duidelijk over de vorige afbeelding, schets 11. Wie de beide tekeningen nauwkeurig vergelijkt ziet dat de keurige, horizontale lijn op de achtergrond van schets 11 geen landschapkenmerk is (zo lijkt het in eerste instantie wel: dat de regelmatige lijn de horizon van de velden definieert), maar een contour aangeeft van het verzonken plein. De gelijkwaardigheid tussen de kapel en het commerciële centrum, die uit de totaalplattegrond blijkt – ze staan immers allebei symmetrisch aan de uiteinden van een as die dwars op de hoofdweg ligt – blijkt niet duidelijk uit de standpuntsequentie. Om het nagestreefde evenwicht tussen de ongetemde natuur en de aanwezigheid van de gebouwen te handhaven, wordt het volume van het commerciële centrum zo klein mogelijk gehouden: het centrum zou de kapel alleen tegenwicht moeten bieden als bestanddeel van de vlakke open ruimte. (Fig. 5)

Vanaf dat punt splitst de weg in tweeën met daartussen de Country Club, het zwembad en de sportvelden. De rechterweg leidt naar het meest westelijke punt van het land, aan de kust, waar het hotel is neergezet. (Figs. 5-6) Het hotel is ontworpen als een cilindervormige toren van 40 verdiepingen en vormt het eindpunt van de reis over land. De vorm en de plaats van het hotel verbinden het plateau uiteindelijk met het strand.

Hoewel elke tekening van Niemeyer een op zichzelf staand beeld oplevert, articuleert hun specifieke ordening een verhaal dat niet had kunnen worden verteld binnen de grenzen van een enkele afbeelding. Dat verhaal openbaart zich als een met de gehele plattegrond verweven, esthetisch vormgegeven route waarlangs de verschillende onderdelen herkenbare autonome plekken zijn, die samenwerken als een systeem: van de beschaafde stad tot het provinciale plein, van de kapel in de velden tot aan het iconische hotel aan het strand.

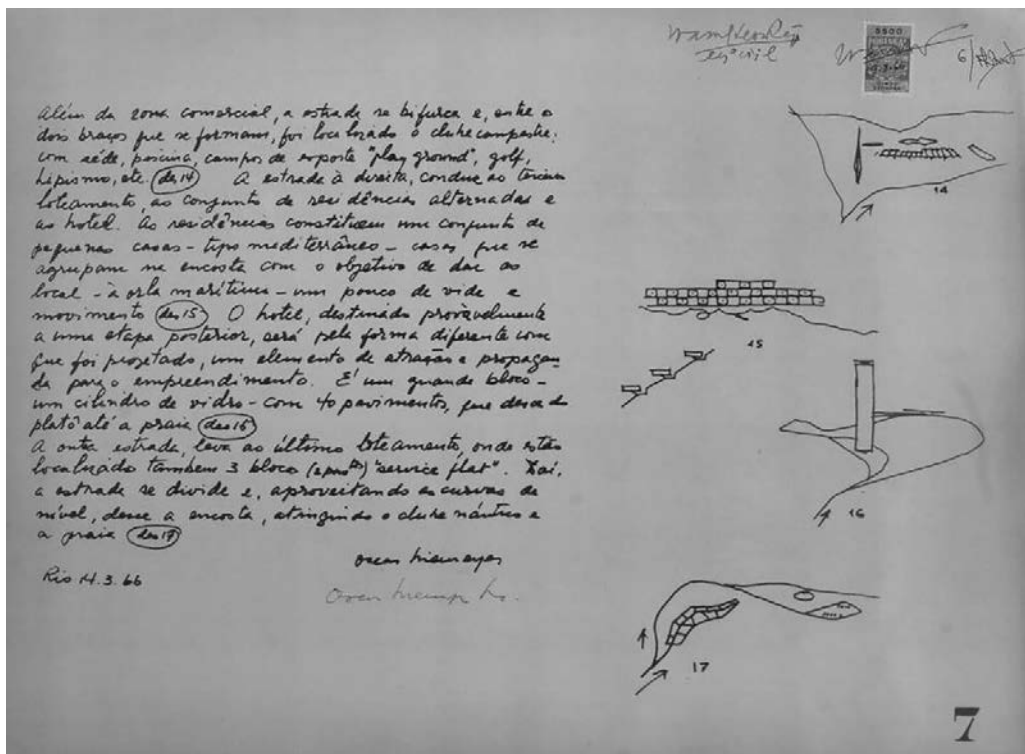


Fig. 6: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, sketches from 14 to 17, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, schetsen 14–17, 1965–1966.

as small as possible: the centre should only form a counterpoint to the chapel as a component of the flat open space. (Fig. 5)

From that point on, the road divides into two branches, with the country club, the swimming pool and the sports fields set between them. The right branch leads to the westernmost point of the site, on the seaside, where the hotel is situated. (Fig. 5–6) Designed as a cylindrical tower 40 storeys high, it is the culmination of the journey across the site. The shape and position of the hotel ultimately link the plateau to the beach.

Although each of Niemeyer's drawings stands on its own as a single image, their specific order articulates a 'story' that could not have been told within the limits of each frame. This story reveals an aesthetically designed route, interwoven with the overall plan, according to which the various sectors can be recognised as distinct places and work together as a system, from the civilised city to the provincial square, or from the chapel on the fields to the iconic hotel at the beach.

Niemeyer made little use of nature itself, as a workable material, as Olmstead or Burle Marx might have done. He was mostly concerned with how architecture could be set against a background of untamed nature to produce a new landscape. On the one hand, the Pena Furada development corresponded to the conventional conception of the modern plan as a collection of freestanding objects floating over a blank surface, fully responding to the critiques of modern architecture and urban design. On the other hand, through the agency of narration, Niemeyer somehow filled the gaps. The study's unfolding structure presents the same freestanding objects as part of a causally connected chain of events, in which architecture and landscape, although separate entities, form a meaningful whole. Niemeyer's particular application of narrative means reveals an otherwise ignored depth in the modern plan, inviting a new way of looking at the modern planning tradition. (Fig. 7)

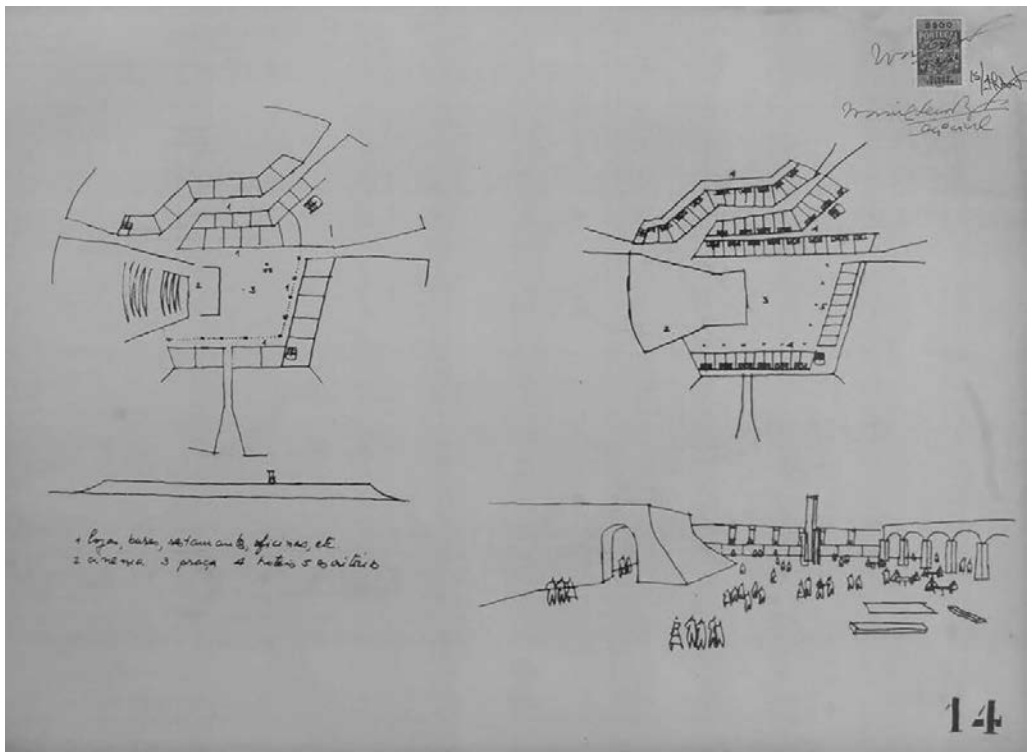


Fig. 7: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, square, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, plein, 1965–1966.

Niemeyer maakte nauwelijks gebruik van de natuur, als een bruikbaar materiaal waarmee te werken valt, zoals Olmstead of Burle Marx zouden hebben gedaan. Hij hield zich vooral bezig met de manier waarop de architectuur tegen de achtergrond van de ongetemde natuur kon worden geplaatst om zo een nieuw landschap te vormen. Aan de ene kant voldeed Pena Furada aan de conventionele beschrijving van het modernistische plan als een verzameling vrijstaande objecten, zwevend boven een leeg oppervlak, waarmee het plan volledig beantwoordde aan de kritische reacties op de moderne architectuur en stedenbouw. Aan de andere kant slaagde Niemeyer er door middel van narratieve technieken in gaten te slaan in dit beeld. Via de zich ontvouwende structuur van de voorstudie presenteerde hij diezelfde vrijstaande objecten als onderdelen van een causale keten van gebeurtenissen, waarin de architectuur en het landschap een zinvol geheel vormen, ondanks het feit dat ze afzonderlijke entiteiten zijn. De bijzondere manier waarop Niemeyer narratieve technieken toepaste, onthult een nauwelijks bekende diepgang in het moderne ontwerp. Dit is een uitnodiging om de moderne ontwerptraditie in een nieuw licht te bezien. (Fig. 7)

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

Monuments and Mental Maps

Narrating the City and Its Periphery

In 1960 Kevin Lynch analysed the ‘city-image’ in *The Image of the City*; seven years later American artist Robert Smithson surveyed the suburb of Passaic in ‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’. Both approaches use narrativity as an instrument to connect urban space with the lived experience of its users. Where Kevin Lynch analyzes the visual perception and mental representation (‘imageability’) of the postwar American metropolis, Robert Smithson explores the temporality of its peripheral *terrain vague*. Where Kevin Lynch frames his inquiry within then-current conventions of perception and cognition, Robert Smithson rejects these conventions precisely because they do no justice to his experience of the suburb and offer him no method to analyze or describe it. In his analysis, there is no coherent map of the territory, no mental representation to consult. How does Smithson’s practice relate to the paradigm of ‘imageability’? What is being narrated, and how does narrativity operate? By juxtaposing the two approaches this text reflects on some ideas and issues that surround a narrative analysis of urban landscape.

Imageability

The changing landscape of post-war America caused many of its residents to feel estranged from their daily environment. Not only because the suburban areas were lacking in site-specificity but also because, as Venturi and Scott Brown put it, the emerging highway culture led to fragmentation of the urban landscape and to a new visual order of seemingly random symbolic forms.¹ According to Jane Jacobs, the lack of visual reinforcements and unnecessary visual contradictions caused many people to experience the changing landscape as incoherent and hard to conceive.² Visibility and legibility became the primary criteria to rethink the landscape, for if the urban environment was not readable, its inhabitants would be lost.^{3, 4}

To evaluate the visual qualities of the American metropolis, a group of planners at MIT started an inquiry into the perceptual form of the city in 1954.⁵ The group, led by Kevin Lynch, was specifically interested in the visual perception of form and its relation to navigation, wayfinding and, by extension, people’s emotional connection with the city. They defined the visual quality of the urban environment as a function of its ‘imageability’, a term invented by Lynch to describe the degree to which the urban environment allows itself to be perceived and represented as a clear and coherent image in the mind of the perceiver. Every city dweller holds a mental image of the city in which he or she lives, Lynch argued.⁶ This mental image is the strategic link between the city and people’s ability to navigate it, functionally and emotionally – since knowing where you are affects the way you feel.⁷

Until then, studies of perception had taken place, by and large, inside the psychological laboratory, outside the natural habitat of the city dweller, and were mostly oriented toward the technical aspects of vision.⁸ Lynch, in contrast, felt more drawn to the reports and stories of anthropologists and to their methods of research in the field. He decided to organise field studies in the cities of Boston, Jersey and Los Angeles, interviewing long-term residents and asking them about their daily experience of navigating the city. He asked them to perform imaginary

1. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977).
2. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities: The Failure of Town Planning* (New York: Random House, 1961).
3. Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960).
4. Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).
5. Trindib Banerjee and Michael Southworth (ed.), *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
6. This idea was based on the concept of the cognitive map – an internal, mental representation of survey knowledge about the environment. The concept of cognitive map was first introduced in Edward Tolman, ‘Cognitive Maps in Rats and Men’, *Psychological Review* 55, 1948, 189–208.
7. In *The Image of the City* Lynch argues that navigation and emotional wellbeing are closely connected, op. cit. (note 3).
8. James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979).

Mentale kaart en monument

Stedelijke ruimte als doorleefde ervaring

In 1960 analyseerde Kevin Lynch het ‘stads-beeld’ in zijn *The Image of the City*; zeven jaar later verkende kunstenaar Robert Smithson de suburb Passaic in ‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’ (1967). In beide benaderingen gaat het om een narratieve analyse van het stedelijk landschap, als instrument om ruimten in de stad te verbinden met de ervaring van de gebruiker. Waar Kevin Lynch zich richtte op de analyse van visuele waarneming en mentale representatie (*imageability*) van de naoorlogse Amerikaanse metropool, richtte Robert Smithson zich op de ervaring van tijd in het perifere *terrain vague*. Terwijl Kevin Lynch zijn onderzoek positioneerde binnen de dan geldende conventies van de psychologie, verwierp Robert Smithson deze conventies, omdat ze geen recht deden aan zijn ervaring van de suburb en hem geen handvat boden om deze ervaring te analyseren of te beschrijven. In zijn analyse is er geen coherente kaart van het terrein, geen mentale representatie om te raadplegen. Hoe verhoudt Smithson’s praktijk zich tot het paradigma van *imageability*? Wat wordt er verteld over het ervaren van stedelijke ruimte, en hoe werkt narrativiteit daarbij? Door de twee invalshoeken naast elkaar te zetten, reflecteert dit artikel op een aantal ideeën en kwesties rond de narratieve analyse van stedelijk landschap.

Imageability

Door de veranderingen in het stedelijk landschap van het naoorlogse Amerika voelden veel inwoners zich vervreemd van hun dagelijkse omgeving. Niet alleen omdat het de suburbane gebieden ontbrak aan *site-specificity*, maar ook omdat (zoals Venturi en Scott Brown stelden) de *highway culture* had geleid tot een nieuwe visuele orde van ogenschijnlijk lukraak geplaatste, symbolische vormen.¹ Volgens Jane Jacobs zorgden het gebrek aan ondersteunende *landmarks* en allerlei visuele tegenstrijdigheden ervoor, dat veel mensen het landschap ervoeren als incoherent en lastig te bevatten.² Zichtbaarheid en leesbaarheid werden de belangrijkste criteria om dit landschap te heroverwegen, want als de inwoners hun omgeving niet langer zouden kunnen lezen, dan zouden ze verloren zijn.^{3,4}

Om de visuele kwaliteiten van de Amerikaanse metropool te evalueren, startte een groep onderzoekers aan het MIT in 1954 een onderzoek naar de perceptuele vorm van de stad.⁵ De groep rond stadsplanner Kevin Lynch richtte zich voornamelijk op het waarnemen van vorm in relatie tot navigatie, *way-finding*, en in het verlengde daarvan, de emotionele binding met de stad. De visuele kwaliteit van de stedelijke omgeving werd gedefinieerd als een functie van haar *imageability* – een term die beschrijft in hoeverre de omgeving zich laat waarnemen en weergeven als een helder mentaal beeld in het hoofd van inwoners. Elke stadsbewoner heeft een mentaal beeld van de stad waarin hij leeft, zo was het idee.⁶ Dit beeld is de strategische link tussen de stad en het vermogen van mensen om in de stad te kunnen navigeren, functioneel en emotioneel – want weten waar je bent, beïnvloedt hoe je je voelt.⁷

Tot dan toe had het onderzoek naar visuele waarneming zich grotendeels afgespeeld in het psychologisch laboratorium, buiten de ‘natuurlijke habitat’ van de stadsbewoner, en was vooral gericht op de technische aspecten van het zien.⁸ Lynch, daarentegen, had meer affiniteit met de verhalen en beschrijvingen van antropologen en met hun methoden voor veldonderzoek. Hij organiseerde veldstudies in de steden Boston, Jersey en Los Angeles om daar bewoners te interviewen en ze te vragen naar hun

The photographs are reproduced from an archive of the Boston phase of Lynch’s study *The Perceptual Form of the City* (1954–1959), held by MIT Libraries. The archive includes photographs, field notes, interview transcripts and hand-drawn maps. The photographs were used in planning and preparation of the study, and also to validate the narratives of the residents against the actual situation./

De foto’s en kaart zijn afkomstig uit het archief met de Boston-fase van Lynch’s studie *De perceptuele vorm van de stad* (1954–1959), ondergebracht bij MIT Libraries. Dit archief bevat foto’s, aantekeningen, interview transcripts en handgetekende kaarten. De foto’s werden gebruikt bij de voorbereiding van het onderzoek, en ook om de verhalen van bewoners te valideren tegen de feitelijke situatie.

1. Robert Venturi, Denise Scott Brown en Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977).
2. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities: The Failure of Town Planning* (New York: Random House, 1961).
3. Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960).
4. Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).
5. Trindib Banerjee en Michael Southworth (red.), *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
6. Dit idee is gebaseerd op de *cognitive map*, een mentale representatie van survey-kennis van de omgeving. De *cognitive map* werd geïntroduceerd in: Edward Tolman, ‘Cognitive maps in rats and men’, *Psychological Review*, nr. 55 (1948), 189–208.
7. In *The Image of the City* beargumenteert Lynch dat navigatie en emotioneel welzijn nauw zijn verbonden, op. cit. (noot 3).
8. James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979).



Fig. 1: Boston, Corner of Huntington Avenue and Exeter Street (1954–1959). Photograph used in preparation of Lynch's study *The Perceptual Form of the City*. / Boston, Hoek Huntington Avenue en Exeter Street (1954–1959). Foto gebruikt ter voorbereiding van Lynch's studie *De perceptuele vorm van de stad*.

trips, to describe certain areas from memory and to sketch out maps and itineraries ('as if you were making a rapid description to a stranger, covering just the main features').⁹

The method generated a wealth of data, in both verbal and graphic form. Stories, really, narrating everyday encounters and habitual routes, such as commutes from home to work, mentioning street signs and store fronts, slopes, turns and vegetation. Not only did these narratives convey abstract survey knowledge about the environment, they also articulated navigation of the city as a lived experience. In Los Angeles, for example, residents characterised their city as being 'without centers' or as an 'endless spread'. One of them said about driving: 'It's as if you were going somewhere for a long time, and when you got there you discovered there was nothing there, after all.'¹⁰ In Boston, in another example, few residents had an accurate sense of where distant landmarks were exactly located, or how to make one's way to their base: 'Most of Boston's distant landmarks, in fact, were "bottomless",' said the report; 'they had a peculiar floating quality.'¹¹ In general, what stood out was that residents often had problems representing their city as a coherent whole. In Los Angeles many of them had difficulties in making a connection between the highway and the rest of the city. 'They would, in imagination, even walk across the Hollywood Freeway as if it did not exist,' Lynch wrote; 'a high-speed artery may not necessarily be the best way of visually delimiting a central district.'¹² In Boston, by contrast, the Charles River with its bridges turned out to be a strong 'imageable' edge that contributed to a coherent mental image of the city.

Lynch identified the most prominent visual elements from the narratives, focusing on physical perceptible form, and assembled them in a graphical representation. 'There seems to be a common image of any given city,' he argued, 'or perhaps a series of common images, each held

9. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (note 3).

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*



Fig. 2: Boston, Mystic Valley Parkway (1954–1959). Photograph used in preparation of Lynch's study *The Perceptual Form of the City*./ Boston, Mystic Valley Parkway (1954–1959). Foto gebruikt ter voorbereiding van Lynch's studie *De perceptuele vorm van de stad*.

dagelijkse ervaringen met het navigeren in de stad. Hij vroeg ze om denkbeeldige wandelingen te maken, om bepaalde gebieden vanuit het geheugen te beschrijven, en om kaarten en routes te schetsen ('alsof je een snelle beschrijving geeft aan een vreemde, met alleen de belangrijkste kenmerken').⁹

De methode leverde een schat aan gegevens op, verbaal en in de vorm van tekeningen. Verhalen in feite, van gebruikelijke routes en ontmoetingen met de stad, zoals de reis van huis naar werk, langs verkeersborden en winkelpuizen, hellingen, bochten en vegetatie. Verhalen die niet alleen abstracte kennis van de omgeving bevatten, maar ook vertellen hoe de stad door de inwoners wordt beleefd. Zoals in Los Angeles, waar inwoners de stad karakteriseerden als 'zonder centra' en als 'eindeloos uitgespreid'. Over autorijden zei een inwoner: 'Het is alsof je een lange tijd onderweg bent ergens naartoe, en als je uiteindelijk arriveert kom je erachter dat daar niets is.'¹⁰ In Boston, een ander voorbeeld, hadden maar weinig inwoners een accuraat gevoel waar ver weggelegen herkenningspunten zich precies bevonden, of hoe je je naar de voet van zo'n punt zou moeten begeven: 'De meeste verafgelegen herkenningspunten in Boston waren in feite "voetloos";' zei het rapport, 'ze hadden een merkwaardige zwevende kwaliteit.'¹¹ In het algemeen viel op dat inwoners het lastig vonden de stad als een samenhangend geheel weer te geven. In Los Angeles hadden velen moeite om de verbinding te maken tussen de snelweg en de rest van de stad. In hun beschrijving liepen ze over de Hollywood Freeway 'alsof die niet bestond'. 'Een hogesnelheidsader is niet noodzakelijkerwijs de beste manier om een stadsdeel visueel te omlijnen,' concludeerde Lynch.¹² In Boston, daarentegen, bleek de Charles River met haar bruggen een begrenzing die bijdroeg aan een coherent mentaal beeld van de stad.

Lynch pikte de meest prominente visuele elementen uit de verhalen eruit, met de nadruk op fysiek waarneembare vorm, en combineerde ze

9. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (noot 3).

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Ibid.



Fig. 3: Boston, Central Artery (1956). Photograph used in preparation of Lynch's study *The Perceptual Form of the City*. / Boston, Central Artery (1956). Foto gebruikt ter voorbereiding van Lynch's studie *De perceptuele vorm van de stad*.

by a significant number of inhabitants.¹³ This city-image appeared to be the result of a two-way process between the residents and the city: the residents actively search for coherence and selectively bring certain visual elements to the fore.¹⁴ These elements – grouped as paths, edges, districts, nodes and landmarks – support legibility like a visual grammar. The imageable city, Lynch argued, is like text on a page, a coherent whole of recognisable symbols; what is Fig. and what is ground is clear at all times.

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey

Whereas Kevin Lynch framed his inquiry within the conventions of psychology, American artist Robert Smithson took a more critical position. Smithson rejected conventional ideas about perception and cognition precisely because they did no justice to his experience and offered him no method to analyze or describe it. Like many of the conceptual artists of the late 1960s, Robert Smithson had a preoccupation with space and the changing relations of place, location and map.¹⁵ And like many of his contemporaries he dedicated himself to exploring the new spatial and temporal experiences that came with that. Some of these explorations were situated in the metropolis and its periphery: airports, highways, industrial areas and the suburbs. He presented the results as works in gallery shows and as essays in magazines, often linking back to the field with geological samples, photographic impressions and cartographic descriptions, and sometimes using narrativity as an instrument to convey the phenomenal character of the experience.

Smithson is particularly fascinated by the estranging temporal effect of travel to the suburbs. 'A departure from urban to suburban consciousness changes one's [temporal sense]', he writes. 'Travel from urban to urban area keeps one at the center of temporal order, but travel from

13. Ibid.

14. This rationale echoes that of Gestalt psychology: perception of coherent form as an active process that follows specific laws. For a brief discussion of Gestalt, see James Gibson, *The Perception of the Visual World* (Boston: Houghton Mifflin, 1950).

15. Simon Dell, 'The Dialectic of Place: The Non-Site and the Limits of Modernism', in: Simon Dell (ed.), *On Location: Siting Robert Smithson and His Contemporaries* (London: Black Dog Publishing, 2008), 12-69.

in een grafische weergave. ‘Van elke stad lijkt een gemeenschappelijk beeld te bestaan,’ redeneerde hij, ‘of misschien een reeks van gemeenschappelijke beelden, elk gedeeld door een significante groep inwoners.’¹³ Dit ‘stads-beeld’ bleek het resultaat van een interactief proces tussen de stad en haar inwoners: bewoners zoeken actief naar samenhang en brengen daarbij selectief bepaalde elementen naar voren.¹⁴ Deze elementen – gegroepeerd als paden, begrenzingen, districten, knooppunten en herkenningspunten – ondersteunen de leesbaarheid als een visuele grammatika. De *imageable* stad is als tekst op een bladzijde, aldus Lynch, een samenhangend geheel van herkenbare symbolen waarbij ten alle tijden duidelijk is wat Fig. is en wat achtergrond.

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey

Waar Kevin Lynch zich baseerde op de conventies van de psychologie nam de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson een meer kritische positie in. Smithson verwierp waarneming en cognitie juist, omdat ze geen recht deden aan zijn ervaring van de stedelijke omgeving. Bovendien boden ze hem geen methode om deze ervaring te analyseren of te beschrijven. Zoals veel conceptuele kunstenaars in de late jaren 1960 was Robert Smithson geïnteresseerd in ruimte en de veranderende relaties van plaats, locatie en kaart. En zoals veel van zijn tijdgenoten legde hij zich toe op het verkennen van nieuwe ruimtelijke en temporele ervaringen, die zich hierbij voordeden.¹⁵ Sommige van deze verkenningen speelden zich af in de metropool en haar periferie: vliegvelden, snelwegen, industriegebieden en buitenwijken. De resultaten werden gepresenteerd in tentoonstellingen en als essays in tijdschriften, vaak verbonden met het veld door geologische proefmonsters, fotografische impressies en cartografische constructies, en soms gebruikmakend van narrativiteit om het fenomenale karakter van de ervaring te vatten.

Smithson is in het bijzonder gefascineerd door het vervreemdende effect van het reizen naar de suburb. ‘De verplaatsing van stad naar suburb verandert je gevoel voor tijd,’ zo schrijft hij. ‘Met het reizen van stedelijk gebied naar stedelijk gebied blijf je in het *centrum* van de temporele orde, maar het reizen van stedelijk naar substedelijk gebied brengt je naar de grenzen van de tijd. De tegenstelling tussen stad en suburb is zo sterk dat je bewustzijn van tijd tweevoudig wordt.’¹⁶ Om greep te krijgen op dit temporele effect besluit hij, zoals Ann Reynolds stelt, de fysieke en conceptuele ruimte van de suburb opnieuw te doordenken.¹⁷ Onze waarneming van de suburb is het gevolg van aangeleerde visuele conventies, zoals het lineair perspectief, die zich voordoen als ‘natuurlijke’ condities van onze waarneming, maar dit in feite niet zijn (een opvatting die hij deelt met prominente waarnemingspsychologen als James Gibson).¹⁸ Evenmin is hij geïnteresseerd in de samenhang en eenheid van vorm van de Gestaltpsychologen, zoals Kevin Lynch – of überhaupt in vorm. Zijn doel is juist om wat hij ziet als de ‘illusie’ van eenheid te doorbreken.

Vanaf het midden van de jaren 1960 onderneemt Smithson verschillende *fieldtrips* vanuit New York City naar Passaic, New Jersey, de plek waar hij zijn jeugd doorbracht. Tijdens deze excursies gaat hij op zoek naar plekken waar de dominante visuele orde wordt doorbroken. Te voet gaan, zoals Reynolds aangeeft, speelt hierbij een belangrijke rol.¹⁹ Wanneer men door een omgeving loopt die is ingericht op auto’s, vallen er gaten in het ritme van bewegwijzering, bosschages en zorgvuldig geplande *vista’s*, ontworpen om met een bepaalde snelheid te worden waargenomen. Deze gaten vormen zijn ingang tot het landschap. Als Smithson het landschap betreedt, maakt hij *field-notes* en foto’s met zijn camera. Hij registreert (onder andere) verkeersborden, een zwakke stem uit een P.A.-systeem ver weg, de etalage van de lokale autohandelaar, bouwplaatsen, en de instructies op het karton van zijn Kodak Verichrome film. Bovenal registreert hij

13. Ibid.

14. Hierin weerklinkt de rationale van de Gestaltpsychologie: waarneming van vorm als een actief proces dat specifieke wetten volgt. Voor een discussie over Gestalt zie: James Gibson, *The Perception of the Visual World* (Boston: Houghton Mifflin, 1950).

15. Simon Dell, ‘The Dialectic of Place: The Non-Site and the Limits of Modernism’, in: Simon Dell (red.), *On Location: Siting Robert Smithson and his Contemporaries* (Londen: Black Dog Publishing, 2008) 12–69.

16. Smithson geciteerd uit zijn persoonlijke aantekeningen in: Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (noot 4).

17. Ibid.

18. James Gibson e.a. beargumen-teren dat het lineair perspectief een symbolische vorm is. Het is een product van een cultuur, net als het waarnemen ervan. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, op. cit. (noot 8).

19. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (noot 4).

urban to suburban takes one to the *edge* of the temporal. The duality between urban and suburban seems especially acute in New York City, so much so that one's consciousness of time becomes *dual*.¹⁶ In order to get a grip on this temporal effect, as Ann Reynolds points out, Smithson commits himself to rethinking the physical and conceptual space of the suburb.¹⁷ Our perception of it, he argues, is the result of learned conventions, such as linear perspective, that present themselves as 'natural' conditions but are in fact not (a position he shares with some of the most prominent theorists in perceptual psychology).¹⁸ Neither is he interested in the coherence and unity of form propounded by the Gestalt psychologists, such as Kevin Lynch – or in form at all, for that matter. His aim is precisely to disrupt what he sees as the 'illusion' of unity in his experience of the suburb.

In the mid-1960s Smithson sets out for a series of fieldtrips from New York City to Passaic, New Jersey, the place where he spent his childhood. During these excursions he searches for disruptions of the dominant visual order and, as Ann Reynolds points out, walking is an important part in this.¹⁹ When one walks in an environment designed for cars, gaps will appear in the diction of signage, *boissage* and carefully planned vistas, intended to be perceived at a certain speed. These gaps provide his point of entry. Smithson enters the landscape while taking field notes and camera snapshots. He registers – among other things – traffic signs, suburban housing, a faint voice from a faraway PA system, the windows of the local car dealership, ongoing construction work and the instructions on the box of his Kodak Verichrome film. Most of all he registers the manifestation of time. At home, he uses this data in an attempt to construct a narrative that captures the experiential qualities of his fieldtrips in all their visual, auditory and temporal density.

'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', the essay in which this narrative ultimately takes shape, reads like a travel log. 'The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer-cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinema-ised the site, turning the bridge and the river into an over-exposed *picture*.'²⁰ Here Smithson introduces the main conceptual category of his analysis: the monument, a term deliberately in line with the genre of the travel narrative.²¹ Monuments, generally speaking, are physical reference points for events in the historical and cultural past. In Smithson's analysis, they mark locales of temporal ambiguity and create a sensibility beyond the visual 'front' of billboards, standardised homes and drive-ins. Walking onto the Bridge Monument, Smithson uses his camera to direct his gaze: 'The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye.' It was like walking 'on an enormous photograph that was made of wood and steel'; underneath, the river 'existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank'.²² In the narrative the camera becomes a metaphor, evoking a fragmented landscape with representational gaps. Perception, in this metaphor, becomes time-based and consists of discrete units: an over-exposed picture made of wood and steel – a still image; the sun as a light-bulb that projects stills – a chain of images disjointed by the closing and opening of the diaphragm; a movie film of the river – a sequence of 25 images per second that appears as a continuous whole. *Appears*, since this continuity is merely a mental construct.

Besides the Bridge Monument, Smithson identifies the Sand-Box Monument (also called The Desert), the Great Pipe Monument, and a monumental parking lot. On an earlier occasion he defined a typology of architectures with monumental qualities, including what he called 'dead

16. Smithson quoted from his personal notebook, as discussed in: Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (note 4).

17. *Ibid.*

18. James Gibson and others have argued that perspective is a symbolic form, not a natural given. It is a product of culture, like the perception of it, an artefact derived from other artefacts. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, op. cit. (note 8).

19. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (note 4).

20. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', *Artforum* (December 1967), 52–57.

21. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (note 4).

22. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (note 20).

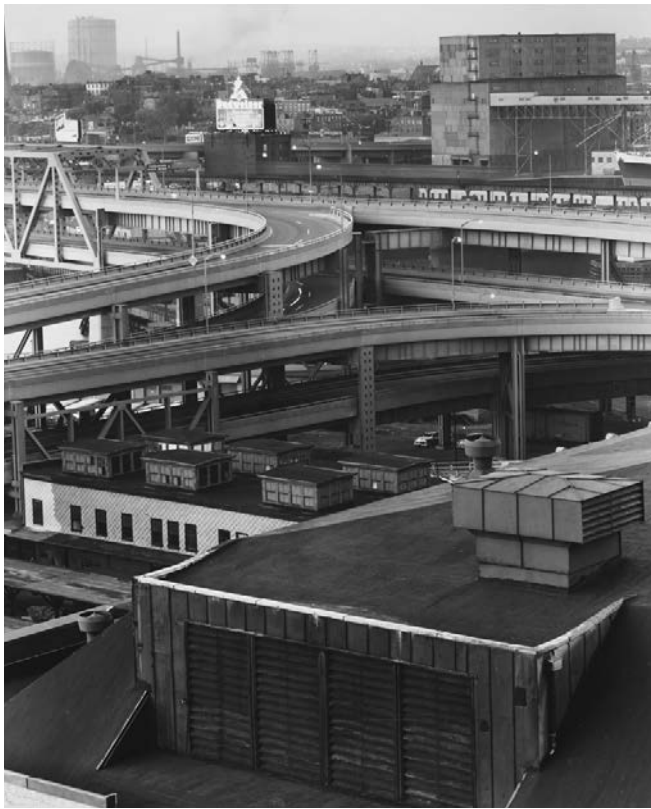


Fig. 4: Some Major Problems of the Boston Image (1954–1959). Hand-drawn map of Boston indicating problems with the common city image: weak boundaries, bottomless towers, direction ambiguity and lack of relation. / Enkele Grote Problemen met het Beeld van Boston (1954–1959). Handgetekende kaart van Boston met de problemen in het algemene stadsbeeld: zwakke begrenzingsen, bodemloze torens, richtingsambiguïteit en gebrek aan relatie.

de manifestatie van tijd. Thuis gebruikt hij deze data om een verhaal te construeren waarin hij zijn excursie in al haar visuele, auditieve en temporele intensiteit probeert te vatten.

‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’, het essay waarin dit verhaal uiteindelijk vorm krijgt, leest als een reisverslag. ‘De bus reed over het eerste monument. Ik liet de bus stoppen en stapte uit op de hoek van Union Avenue en River Drive. Het monument was een brug over de Passaic River die Bergen County verbond met Passaic County. Door de middagzon veranderden brug en rivier in een overbelichte film.’²⁰ Smithson introduceert hier de belangrijkste conceptuele categorie in zijn analyse: het monument, een term doelbewust in lijn met het genre van het reisverslag.²¹ Normaal zijn monumenten fysieke referentiepunten voor gebeurtenissen in het historische en culturele verleden. In de analyse van Smithson markeren ze momenten van temporele ambiguïteit en dragen ze bij aan een gevoeligheid voorbij het visuele front van reclameborden, doorsnee huizen en *drive-in*’s. Terwijl Smithson het Brug Monument nadert, gebruikt hij de camera om zijn blik te richten: ‘De zon werd een enorme gloeilamp die via mijn Instamatic een serie stills in mijn oog projecteerde.’ Het was ‘alsof ik in een enorme foto liep, gemaakt van hout en staal’ met daaronder ‘een film van de rivier die niets liet zien dan leemte’.²² In het verhaal wordt de camera een metafoor waarmee Smithson een gefragmenteerd landschap oproept, een visuele wereld van discrete eenheden en leemten. Een overbelichte foto uit hout en staal: een *still image* ontgaan van tijd; de zon als een gloeilamp die stills projecteert: een reeks beelden ontkoppeld door het sluiten en openen van het diafragma; een film van de rivier: een sequentie van 25 beelden per seconde die samen een vloeiend geheel lijken te vormen. *Lijken* te vormen, want dit geheel is slechts een mentale constructie.

Naast het Brug Monument identificeert Smithson het Zandbak Monument (ook wel De Woestijn), het Grote Buizenmonument, en een monumentaal

20. Robert Smithson, ‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’, *Artforum* (december 1967), 52–57.

21. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (noot 4).

22. Smithson, ‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’, op. cit. (noot 20).

spots' – empty sites such as drained swimming pools, parking lots and degraded landmasses that 'seem to exist for a limited duration of time'.²³ Or the 'ruin in reverse' – any new construction that will eventually be completed, like the hotel that is still partly under construction while another part has already begun to fall apart.

Terrain Vague

The urban space evoked in 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' is of an entirely different kind than the one narrated in *The Image of the City*. Smithson's narrative evokes the peripheral *terrain vague*, those abandoned areas in the contemporary metropolis, obsolete and unproductive spaces and buildings, often without clear status or programme.²⁴ This unproductive and unclear terrain contrasts sharply with the functional spaces proposed in *The Image of the City*, where residents navigate their way from home to work calling on more or less insightful 'mental maps'. The effect of the Charles River and its bridges in Boston differs from the effect of the bridge over the Passaic. The Charles River and its bridges define a strong and 'imageable' pattern. They provide certainty and assurance. The bridge over the Passaic River, in contrast, is a shaky proposition with a destabilising effect ('The steel road that passed over the water was in part an open grating flanked by wooden sidewalks, held up by a heavy set of beams, while above, a ramshackle network hung in the air').²⁵ The urban space in *The Image of the City* is a rational space of street numbers, road signs and metro maps. To become completely lost in this space is perhaps a rare experience, Kevin Lynch wrote, but once disorientation occurs 'the sense of anxiety and even terror that accompanies it reveals to us how closely it [orientation] is linked to our sense of balance and well-being'²⁶. A strong mental image, however, will allow one to navigate this space with confidence. The urban space of Passaic, in contrast, 'disappears as one passes over it'.²⁷ In Passaic, there is no map in the memory, no coherent mental representation of survey knowledge to relate to.

In both approaches narrativity serves to connect urban space to the lived experience of its users.²⁸ The narration of city-image in *The Image of the City* is a discursive construction rather than a representation of a mental image.²⁹ It is the product of a discourse in which narrativity operates to (re)construct and communicate knowledge and experience from memory within the frame of the interview – prompted by questions and mediated by drawings that both enable and constrain it. Starting from the movement from A to B – walking from Massachusetts General Hospital to South Station or driving along the Hollywood Freeway, the narratives of the residents combine sequences from episodic memory with generalised, abstract knowledge of the environment (becoming more abstract or personal depending on the type of environment, Lynch noted). The narratives contain deviations from the route, flaws, gaps, variations in tempo and shifts in focus; they contain ambiguities and idiosyncrasies.³⁰ In the city-image, the graphical residue of the individual narratives, these ambiguities and personal idiosyncrasies do not show. They are passed over in favor of generalisation and the focus on physical, perceptible form – ultimately with the aim to develop generic principles for design.

In Robert Smithson's narrative, ambiguity and idiosyncrasy are at the very centre. His report of the trip to Passaic reads like a *thick description*,³¹ a densely textured ethnographic account of the phenomenon and its context based on research in the field. Like the city-image, this narrative is a reconstruction – a montage, really – blending descriptions with observations and reflections, using stylistic devices such as analogy, metaphor and irony, much like a literary narrative. Starting from the

23. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (note 4).

24. Ignasi de Sola-Morales Rubió, 'Terrain Vague', in: Cynthia C. Davidson (ed.), *Anyplace* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 118–123.

25. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (note 20).

26. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (note 3).

27. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (note 20).

28. Klaske Havik, *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture* (Rotterdam: nai010 publishers, 2014).

29. Jerome Bruner, 'The Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry* 18 (Autumn 1991), 1–21.

30. People differ in their visual and spatial representation abilities. See, for example: Mary Hegarty and David A. Waller, 'Individual Differences in Spatial Abilities', in: Priti Shah and Akira Miyake (ed.), *The Cambridge Handbook of Visuospatial Thinking* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005) 121–168.

31. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973).

parkeerterrein. In een eerdere aantekening definieerde hij een typologie van monumenten, waaronder de zogenaamde *dead spots*, ongebruikte sites zoals lege zwembaden, verlaten parkeerterreinen en veronachtzaamde landmassa's die volgens hem 'slechts voor een beperkte tijdsduur lijken te bestaan'.²³ Of de 'omgekeerde ruïne' – 'elke nieuwe constructie die uiteindelijk zal worden afgemaakt', zoals het hotel waarvan een deel nog in aanbouw is, terwijl een ander deel al uit elkaar begint te vallen.

Terrain Vague

De stedelijke ruimte in 'A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' is een compleet andere dan die in *The Image of the City*. Smithson's narratief toont het perifere *terrain vague*, de in onbruik geraakte gebieden in de hedendaagse stad, verlaten en onproductieve ruimten en gebouwen, vaak zonder duidelijke status of programma.²⁴ Dit onproductieve en onduidelijke terrein staat in scherp contrast met de functionele ruimte in *The Image of the City*, waar inwoners zich een weg vinden met behulp van een min of meer inzichtelijk mentaal beeld van de stad. De brug over de Charles River in Boston heeft een compleet andere uitwerking dan de brug over de Passaic. De Charles River en haar bruggen definiëren een sterk en *imageable* patroon; ze geven zekerheid en vertrouwen. De brug over de Passaic River, daarentegen, is een wankel geheel met een destabiliserend effect ('De weg over het water bestond uit een open staalconstructie met een houten wandelpad ernaast, omhooggehouden door zware balken. Een wankel geheel hangend in de lucht').²⁵ De stedelijke ruimte in *The Image of the City* is een rationele ruimte van straatnamen, verkeersborden en metrokaarten. Hier compleet verdwalen is wellicht zeldzaam, schreef Lynch, 'maar wanneer desoriëntatie eenmaal optreedt, dan blijkt uit het bijbehorende gevoel van angst en zelfs paniek hoezeer die [*de oriëntatie*] samenhangt met ons gevoel voor balans en welzijn'.²⁶ Een sterk mentaal beeld maakt het mogelijk om deze rationele ruimte met zekerheid te navigeren. De stedelijke ruimte van Passaic, daarentegen, 'verdwijnt als je je er doorheen beweegt'.²⁷ In Passaic is er geen systematische geheugenkaart, geen coherente mentale weergave of *survey knowledge* om aan te spreken.

In beide benaderingen is narrativiteit een instrument om de stedelijke ruimte en de doorleefde ervaring van de gebruiker met elkaar te verbinden.²⁸ Het verhaal van het 'stads-beeld' in *The Image of the City* is eerder een discursieve constructie dan een weergave van een mentaal beeld.²⁹ Het is het product van een discours waarin narrativiteit functioneert in het (re) construeren en delen van kennis en ervaring vanuit het geheugen, binnen het raamwerk van het interview – geïnitieerd door vragen en bemiddeld door tekeningen, die het verhaal mede vormgeven. Met de beweging van A naar B als startpunt, het lopen van Massachusetts General Hospital naar South Station, het rijden over de Hollywood Freeway, combineren de verhalen van de bewoners sequenties uit het episodisch geheugen met veralgemeniseerde, abstracte kennis van de omgeving (het verhaal wordt abstracter of persoonlijker afhankelijk van het type omgeving, noteerde Lynch). De verhalen bevatten afwijkingen van de route, fouten, gaten, variaties in tempo en veranderingen in focus; ze zijn dubbelzinnig en idiosyncratisch.³⁰ In het 'stads-beeld' van Lynch, het residu van de individuele verhalen in grafische vorm, zijn deze dubbelzinnigheid en idiosyncrasie niet zichtbaar. Er wordt aan voorbijgegaan ten gunste van generalisatie en de nadruk op fysieke, waarneembare vorm – met als uiteindelijk doel de ontwikkeling van generieke ontwerpprincipes.

In het verhaal van Robert Smithson staan dubbelzinnigheid en idiosyncrasie juist centraal. Het verslag van de excursie naar Passaic leest als een *thick description*.³¹ Een dicht geweven etnografische beschrijving van een fenomeen in context, op basis van veldonderzoek. Net als het

23. Reynolds, *Robert Smithson*, op. cit. (noot 4).

24. Ignasi de Sola-Morales Rubió, 'Terrain Vague', in: Cynthia C. Davidson (red.), *Anyplace* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 118-123.

25. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (noot 20).

26. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (noot 3).

27. Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (noot 20).

28. Klaske Havik, *Urban Literacy. Reading and Writing Architecture* (Rotterdam: nai010 publishers, 2014).

29. Jerome Bruner, 'The Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry*, nr. 18 (herfst 1991), 1-21.

30. Mensen verschillen in hun visuele en ruimtelijke vermogens. Zie bijv.: Mary Hegarty en David A. Waller, 'Individual Differences in Spatial Abilities', in: Priti Shah en Akira Miyake (red.), *The Cambridge Handbook of Visuospatial Thinking* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005) 121-168.

31. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973).

Port Authority bus terminal, Smithson narrates the transition from the known (New York City) to the exotic (Passaic Center), bringing the reader along on the excursion. This literary take allows him to be highly receptive of the experiential conditions he encounters along the way. 'Passaic seems full of "holes",' he writes, 'compared to New York City, which seems tightly packed and solid.'³²

Smithson's account is ambiguous, but therein lies also its strength.³³ Optically, Passaic is portrayed as an unstable cardboard construction with an almost fleeting presence and a specific weight close to zero. Temporally, Passaic becomes complex and stratified. Smithson's narrative continuously shifts between different layers of time: the psychological time of the individual, the social time of culture and its symbols, and the time of geological change.³⁴ In his 'Tour of the Monuments', Smithson guides the reader through the alienating experience on the way from New York to Passaic (the dual consciousness of time), along the finite nature of the suburb as a functional system (the image of dead spots and ruins), to Passaic as a place where geological processes take over the human order (the image of the desert). Narrativity, here, is used to evoke these various strata and to convey them conjointly.

32. Smithson, 'A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey', op. cit. (note 20).

33. Havik, *Urban Literacy*, op. cit. (note 28).

34. James Lingwood, 'The Weight of Time', in: James Lingwood (ed.), *Bernd and Hilla Becher, Robert Smithson: Field Trips* (Porto: Museu Serralves, 2002), 70-79.

‘stads-beeld’ is dit verhaal een reconstructie, een montage in feite, waarin beschrijvingen worden vermengd met observaties en reflecties, met gebruik van stijlFig.n als analogie, metafoor en ironie, net als in een literair verhaal. Met de Port Authority busterminal als startpunt neemt Smithson de lezer mee in de overgang van het bekende (New York City) naar het exotische (Passaic Center). De literaire benadering stelt hem in staat om uiterst ontvankelijk te zijn voor de ervaringscondities onderweg. ‘Het lijkt alsof Passaic vol zit met “gaten”,’ zo schrijft hij, ‘vergeleken met New York City, waar alles dicht opeengepakt lijkt en solide.’³²

Smithson’s verslag is ambigu, maar daarin ligt ook de kracht.³³ Optisch wordt Passaic afgeschilderd als een kartonnen constructie met een vluchtige aanwezigheid en een soortelijk gewicht dichtbij nul. Temporeel wordt Passaic complex en gelaagd. Smithson schakelt voortdurend tussen verschillende tijdslagen: de psychologische tijd van het individu, de sociale tijd van culturen en symbolen, en de tijd van geologische veranderingen.³⁴ In zijn ‘Tour of the Monuments’ gidst hij de lezer door de vervreemdende ervaring onderweg van New York City naar Passaic (het duale bewustzijn van tijd), langs de eindigheid van de suburb als functioneel systeem (het beeld van *dead spots* en ruïnes), naar Passaic als een plek waar de menselijke orde wordt overgenomen door geologische processen (het beeld van de woestijn). Narrativiteit, hier, wordt gebruikt om deze verschillende lagen op te roepen en ervaarbaar te maken.

32. Smithson, ‘A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey’, op. cit. (noot 20).

33. Havik, *Urban Literacy*, op. cit. (noot 28).

34. James Lingwood, ‘The Weight of Time’, in: James Lingwood (red.), *Bernd and Hilla Becher, Robert Smithson: Field Trips* (Porto: Museu Serralves, 2002), 70–79.

Of Strangers and Junkyards

Landscape Magazine between Lived Experience and Systems Theory

John Brinckerhoff Jackson founded his magazine *Landscape* in 1951, after he had studied art, history, literature and architecture at Harvard and MIT, wandered a couple of years through Europe and written a well-received novel, served as a US army intelligence officer in the Second World War, and worked as a cowboy on a ranch in New Mexico.¹ It is no surprise, then, that *Landscape* evolved into one of the most authentic, pluriform and critical voices in post-war cultural landscape studies in the United States. Introducing the urban realm in *Landscape* in the mid-1950s, and thus expanding the magazine's initial focus from geography to urban planning, urban sociology and architecture, it created a forum for emerging theories and practices revolving around the notion of urban landscape. (Fig. 1) In the following paragraphs I situate Jackson's discourse on urban landscape in relation to two of the protagonists in the discussion on urban landscape in the 1950s and 1960s: Gordon Cullen and Kevin Lynch.

Lived Experience

As was the case in *Architectural Review* in the UK, of which the articles on the visual perception of the urban landscape were eventually summarised in Cullen's *Townscape* in 1961, *Landscape* formulated a critique on overly rational methods of modern urban planning that did not take into account the experience of the human subject.² Jackson's background as a writer was echoed in an outspoken narrative way of describing the (urban) landscape. In his own essays, the perspective of the reader goes back and forth between that of the protagonists and the meta-narrative of the sociocultural, economic, urban and architectural history, developing an understanding of the mutually constitutive relationship between man and the (urban) landscape.³ Well-known examples are 'The Westward-Moving House', telling the lives of three generations of farmers and how they interact with the landscape, and 'The Stranger's Path', describing the average American city from the perspective of the lived experience of the traveller moving through it.⁴

In the late 1950s, *Landscape* became a mouthpiece for a diverse range of authors that were interested in human-centred ways of looking at the (urban) landscape, from French human geographers, via historians describing the vernacular American landscape, to urban planners and (landscape) architects. Although less prominent than in *Architectural Review*, images played an important role in the observation of the city, introducing narrative techniques such as the visual sequence and the juxtaposition of text and image. (Fig. 2) In 'A Walk around the Block' (1959), one of the first articles published by Kevin Lynch, interviews with 27 'subjects' walking around a street block in Boston were paired with sequential images of the sidewalk and its pedestrians, introducing the observational research of the urban landscape Lynch performed at MIT while writing *The Image of the City*.⁵ (Fig. 3) In line with Andrew Shanken's observations of the imagery in Edmund Bacon's *Design of Cities* (1967) elsewhere in this issue, the narrative constructed through image and text can be called ambiguous. On the one hand the interviewees are 'objectified': we (the reader/researcher) observe from an outsider position 'what they saw', while on the other hand, by

1. See, among others: Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in Sight: Looking at America / John Brinckerhoff Jackson* (New Haven: Yale University Press, 1997); Paul Groth and Chris Wilson (eds.), *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson* (Berkeley/Los Angeles/Londen: University of California Press, 2003). An extended version of this text will be published in Frédéric Pousin (ed.), *PhotoLandscape: Projection and Debate around Photography through Landscape*, forthcoming.

2. On *Architectural Review*: Frédéric Pousin, 'Visuality as Politics: the Example of Urban Landscape', in: Mark Dorrian and Gillian Rose (eds.), *Deterritorialisations . . . Revisioning Landscapes and Politics* (London/New York: Black Dog Publishing, 2003).

3. Bruno Notteboom, 'The Westward-Moving House and Other Stories: J.B. Jackson Reading and Writing the Landscape', in: Klasko Havik et al. (eds.), *Writingplace: Investigations in Architecture and Literature* (Rotterdam: nai010 publishers, 2016), 194-204.

4. John Brinckerhoff Jackson, 'The Westward-Moving House: Three American Houses and the People Who Lived in Them', *Landscape*, vol. 2 (1953) no. 3, 8-21; John Brinckerhoff Jackson, 'The Stranger's Path', *Landscape*, vol. 7 (1957) no. 1, 11-15.

5. Kevin Lynch and Malcolm Rivkin, 'A Walk Around the Block', *Landscape*, vol. 8 (1959) no. 3, 24-33.

Over vreemdelingen en autokerkhoven

Het tijdschrift *Landscape* tussen ervaring en systeemtheorie

Voordat hij in 1951 zijn tijdschrift *Landscape* oprichtte, had John Brinckerhoff Jackson (1909–1996) een carrière achter de rug als schrijver, inlichtingenofficier bij het Amerikaanse leger en cowboy op een boerderij in New Mexico.¹ Het is dan ook niet verrassend dat *Landscape* in de VS uitgroeide tot een van de meest authentieke, pluriforme en kritische stemmen uit het veld van naoorlogse culturele landschapsstudies. *Landscape* begon in het midden van de jaren 1950 over het stedelijke domein te publiceren. Het tijdschrift breidde zijn initiële onderwerp, de geografie, uit met stedenbouw, stadssociologie en architectuur, en creëerde een forum voor opkomende theorieën en praktijken rondom de notie ‘stadslandschap’.^(Fig. 1) In de volgende paragrafen relateer ik Jackson’s discours aan dat van twee andere deelnemers aan de discussie over het stadslandschap in de jaren 1950 en 1960: Gordon Cullen en Kevin Lynch.

Geleefde ervaring

Net als *The Architectural Review* in het VK – de artikelen over de visuele perceptie van het stadslandschap die daarin verschenen, werden uiteindelijk in 1961 gebundeld in Cullen’s *Townscape* – formuleerde *Landscape* een kritiek op de al te rationele methoden van de moderne stedenbouw, die geen rekening hielden met de ervaring vanuit de mens.² Jackson’s achtergrond als schrijver weerklonk in de uitgesproken verhalende manier waarop hij het (stads)landschap beschreef. In zijn eigen essays beweegt het perspectief van de lezer heen en weer tussen dat van de hoofdfiguren en het metaverhaal van de socioculturele, economische, stedenbouwkundige en architectonische geschiedenis, zodat er een goed begrip ontstaat van de wederzijds constituerende relatie tussen mens en (stads)landschap.³ Bekende voorbeelden zijn ‘The Westward-moving House’ dat verhaalt van het leven van drie generaties boeren en de manier waarop zij omgaan met het landschap, en ‘The Stranger’s Path’, dat de gemiddelde Amerikaanse stad beschrijft vanuit het perspectief van een reiziger die er doorheen trekt.⁴

Aan het einde van de jaren 1950 werd *Landscape* een spreekbuis voor een hele serie auteurs die geïnteresseerd was in een mensgerichte opvatting van het (stads)landschap: van Franse culturele geografen en historici die zich bezighielden met de beschrijving van het lokale Amerikaanse landschap tot stedenbouwkundigen en (landschaps)architecten. Beelden speelden een belangrijke rol in observaties over de stad, hoewel minder nadrukkelijk dan in *The Architectural Review*, en er werden narratieve technieken zoals de visuele opeenvolging en de juxtapositie van beeld en tekst geïntroduceerd^(Fig. 2). In het artikel ‘A Walk around the Block’ (1959), een van Kevin Lynch’ eerste publicaties, werden interviews met 27 ‘subjecten’ die een ommetje maakten, gekoppeld aan een opeenvolging van beelden van het trottoir en de overige voetgangers. Dit bracht het observatieonderzoek, dat Lynch had gebruikt terwijl hij aan het MIT aan *The Image of the City* werkte, onder de aandacht van een groter publiek.⁵^(Fig. 3) In overeenstemming met Andrew Shanken’s opmerkingen over de beelden in Edmund Bacon’s *Design of Cities* (1967) elders in dit nummer, is ook dit door middel van beeld en tekst geconstrueerde verhaal dubbelzinnig te noemen. Enerzijds worden de geïnterviewden ‘geobjectiverd’: wij (de lezer/onderzoeker) observeren vanuit onze positie als

1. Zie o.a.: Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in Sight: Looking at America / John Brinckerhoff Jackson* (New Haven: Yale University Press, 1997); Paul Groth en Chris Wilson (red.), *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson* (Berkeley/Los Angeles/Londen: University of California Press, 2003). Een uitgebreide versie van deze tekst wordt gepubliceerd in: Frédéric Pousin (red.), *PhotoLandscape: Projection and Debate around Photography through Landscape*, te verschijnen.
2. Over *The Architectural Review*: Frédéric Pousin, ‘Visuality as Politics: the Example of Urban Landscape’, in: Mark Dorrian en Gillian Rose (red.), *Deterritorialisations . . . Revisioning Landscapes and Politics* (Londen/New York: Black Dog Publishing, 2003).
3. Bruno Notteboom, ‘The Westward-Moving House and Other Stories: J.B. Jackson Reading and Writing the Landscape’, in: Klasko Havik et al. (red.), *Writingplace: Investigations in Architecture and Literature* (Rotterdam: nai010 uitgevers, 2016), 194–204.
4. John Brinckerhoff Jackson, ‘The Westward-Moving House. Three American Houses and the People Who Lived in Them’, *Landscape*, jrg. 2 (1953) nr. 3, 8–21; John Brinckerhoff Jackson, ‘The Stranger’s Path’, *Landscape*, jrg. 7 (1957) nr. 1, 11–15.
5. Kevin Lynch en Malcolm Rivkin, ‘A Walk Around the Block’, *Landscape*, jrg. 8 (1959) nr. 3, 24–33.

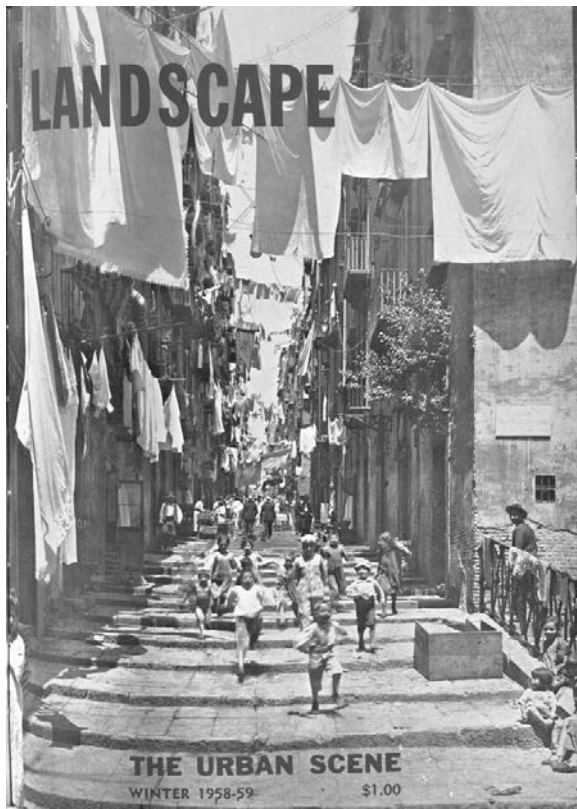


Fig. 1: Cover of 'The Urban Scene' issue. *Landscape*, vol. 8 (winter 1958-1959) no. 2: street scene in Naples. / Omslag van het nummer 'The Urban Scene'. *Landscape*, jrg. 8 (winter 1958-1959) nr. 2. Straatbeeld Napels.

virtually walking and talking with them we also take part in the immersive experience ourselves. This position on the border of the inside and the outside of the narrative can also be found in Jackson's own essays: the stranger in 'The Stranger's Path' is both Jackson himself, the traveller immersed in the American city, and a 'subject' that is being observed from the outside, by Jackson the historian/cultural geographer/critic. Both, however, find each other in the figure of Jackson the writer.

This ambiguous position between immersion and observation, and between reading and writing the city by means of narrative techniques, is in my opinion crucial to understand the endeavour of the generation of Kevin Lynch, Gordon Cullen, Edmund Bacon and many more who used visual and textual narrative techniques to exchange the bird's-eye, detached perspective of modern architecture and urban planning for a more embedded one. However, in many cases the sociospatial determinism wasn't evacuated from the discipline. For Lynch, and several authors in *Landscape* with him, 'imageability', legibility and the 'need for order' were of primal concern, which rather lead to a normative conception of the city, allergic to chaos and indeterminacy: there is 'no satisfaction in "the fringe"', it only leads to "discomfort", Lynch argued in *Landscape*.⁶ Lynch and Cullen's interest in visual perception had different roots, respectively an anthropological approach and the visual tradition of the picturesque. Nevertheless, narrative visual techniques, such as mapping and the use of sequential views, served the common goal of the creation of a legible city. When translated to design, however, the normative aspect of this approach revealed its potential problematic side, stepping into the pitfalls of modern planning they tried to avoid in the first place. Cullen's designs of a number of new towns, for instance (for example the company town Alcan⁷),

6. *Ibid.*, 28.

7. Alcan Industries Limited, *A Town Called Alcan* (London: Alcan Industries Limited, 1964).



Fig. 2: Philip Langley, 'Urban Sequence', *Landscape*, vol. 10 (fall 1960) no. 1. The article, written in the first person, evokes the sensory experience of landscape architect Philip Langley in the Mexican city Durango. / Philip Langley, 'Urban Sequence', *Landscape*, jrg. 10 (najaar 1960) nr. 1. Het in de eerste persoon geschreven artikel vormt de neerslag van landschapsarchitect Philip Langley's zintuiglijke ervaringen in de Mexicaanse stad Durango.

buitenstaander 'wat zij zagen', terwijl we anderzijds door denkbeeldig met hen mee te lopen en te praten ook zelf deelnemen aan de manier waarop ze worden ondergedompeld in het stedelijk gedruis. Deze positie op de grens tussen de binnenkant en de buitenkant van het verhaal is ook te vinden in Jackson's eigen essays: de vreemdeling in zijn 'The Stranger's Path' is zowel Jackson zelf, de in de Amerikaanse stad ondergedompeelde reiziger, als het 'subject' dat van buitenaf wordt bekeken door de historicus/sociaal geograaf/criticus Jackson. Deze vinden elkaar echter in de figuur van Jackson de schrijver.

Deze dubbelzinnige positie tussen onderdompeling in een stad en observatie van een stad, en tussen het lezen en (be)schrijven van de stad door middel van vertellende technieken, is naar mijn mening van cruciaal belang om het streven te begrijpen van de generatie van Kevin Lynch, Gordon Cullen, Edmund Bacon en vele anderen, die visuele en tekstuele narratieve technieken gebruikten om het vogelvluchtzicht - het abstraherende perspectief van de moderne architectuur en stedenbouw, dat gepaard ging met een sociaal-ruimtelijk determinisme - te verruilen voor een meer geïntegreerd perspectief vanuit de beleving van het individu. Toch verdween dit determinisme in veel gevallen niet uit het vakgebied. Voor Lynch, en verschillende andere in *Landscape* publicerende auteurs, waren *imageability* en de 'behoefte aan orde' de belangrijkste doelstellingen, wat leidde tot een normatieve opvatting over de stad, vanuit een allergie voor chaos en onbepaaldheid: 'het marginale' is niet 'bevredigend', het leidt slechts tot 'ongemak', zo stelde Lynch in *Landscape*.⁶ De belangstelling van Lynch en Cullen voor visuele perceptie kwam voort uit verschillende achtergronden, respectievelijk de antropologische benadering en de visuele pittoreske traditie. Toch dienden narratieve visuele technieken zoals *mapping* en het gebruik van opeenvolgende beelden het gezamenlijke doel: een leesbare stad te creëren. Maar als het normatieve

6. Ibid., 28.

Fig. 3: Kevin Lynch and Malcolm Rivkin, 'A Walk Around the Block'. *Landscape*, vol. 8 (spring 1959) no. 3. The article, which interprets the results of 27 interviews, is illustrated with a juxtaposition of image and text. / Kevin Lynch en Malcolm Rivkin, 'A Walk Around the Block'. *Landscape*, jrg. 8 (voorjaar 1959) nr. 3. Het artikel, dat de resultaten van 27 interviews interpreteert, is geïllustreerd met een juxtapositie van beeld en tekst.



WHAT THEY SAW:

(left) looking down Boylston Street to the Public Gardens; the spire of the Arlington Street Church is visible above the clock;

(below) Arlington Street; the church, the brick pavement, the Public Gardens to the right; the Ritz is the tall building in the background;

(opposite) Newberry Street with the Ritz parking lot and the spire of the Church of the Covenant.



Fig. 3: Douglas Haskell, 'The Drive for Beauty and the Popular Taste'. *Landscape*, vol. 15 (autumn 1965) no. 1. Images of a junkyard, an urban landscape filled with neon signs and a gas station. / Douglas Haskell, 'The Drive for Beauty and the Popular Taste'. *Landscape*, nr. 15 (najaar 1965) nr. 1. Afbeeldingen van een autokerkhof, een stadslandschap vol neonreclames en een tankstation.

that were primarily based on a succession of visual experiences, has been criticised even by his own collaborators as spatial and social engineering 'at its Zenith'.⁸

The Seedy and the Ugly

Jackson developed in *Landscape* a critical voice in the debate on urban landscape, based on an aversion to this kind of spatio-social engineering, by introducing other protagonists and other types of urban spaces in the narrative, not unlike the artistic practice of Robert Smithson discussed by Maarten Overdijk in this issue. The protagonist of 'The Stranger's Path', for instance, is not the average citizen in need of order and reassurance, but 'the outsider, the transient, not only (the) tourist ... not very prosperous, often with no money at all'.⁹ Jackson's fascination with the chaos and visual overload of publicity, heraldry and neon lights along the stranger's path in the 'seedy' part of town, is also reflected in Lynch's images, but his ambition to clean it and turn it into an unequivocally legible city is far less outspoken than in the work of Lynch, and especially in that of Cullen and the Townscape movement. Moreover, Jackson's critique on urban planning is as much embedded in sociopolitical arguments as in spatial ones: 'Their [urban planners] emphasis on convenience, cleanliness, and safety, their distrust of everything vulgar and small and poor is symptomatic of a very lopsided view of urban culture.'¹⁰

A fierce polemic on ugliness and beauty further explains his position vis-à-vis the Townscape movement. In the editorial of the autumn 1962 issue, entitled 'The Hazards of Uglitudinizing', he reacts to the proliferation of books and articles in both the popular and the professional press on the decline of the post-war American landscape, for which he explicitly blames the *Architectural Review's* 'crusade' against the desecration

8. David Gosling and Norman Foster, *Gordon Cullen: Visions of Urban Design* (London: Academy Editions, 1996), 80.

9. Jackson, 'The Stranger's Path', op. cit. (note 4), 12.

10. *Ibid.*, 15.

aspect van deze aanpak wordt vertaald in een ontwerp, wordt de potentiële problematische kant ervan zichtbaar en opent zich de valkuil van de moderne planning die juist moest worden voorkomen. Cullen's ontwerpen voor een aantal New Towns bijvoorbeeld (zoals de industriestad Alcan⁷), die voornamelijk waren gebaseerd op visuele ervaringen, werden zelfs door zijn eigen medewerkers 'het toppunt van ruimtelijke en maatschappelijke manipulatie' genoemd.⁸

Louche en lelijk

Jackson ontwikkelt in *Landscape* een kritische stem in het debat over het stadslandschap, op basis van een afkeer van dit soort ruimtelijk-sociale manipulatie, door andere spelers en andere vormen van stedelijke ruimten in het narratief te betrekken, een beetje zoals de artistieke praktijk van Robert Smithson die Maarten Overdijk in dit nummer bespreekt. De hoofdFig. in 'The Stranger's Path' is bijvoorbeeld niet de gemiddelde burger die behoefte heeft aan orde en geruststelling, maar 'de buitenstaander, die komt en gaat, niet alleen maar een toerist, (...) niet zo welvarend, en [die] vaak helemaal geen geld heeft.'⁹ Jackson's fascinatie voor de chaos en de visuele overbelasting van de billboards, uithangborden en neonreclames, die in het louche deel van de stad op de weg van de vreemdeling komen, wordt weerspiegeld in Lynch' beelden, maar zijn ambitie om ze op te ruimen en het gebied te veranderen in een ondubbelzinnig leesbare stad, is veel minder uitgesproken dan in het werk van Lynch en vooral in dat van Cullen en de Townscape-beweging. Bovendien is Jackson's kritiek op de stedenbouw evenzeer ingebed in socio-politieke argumenten als in ruimtelijke: 'de nadruk zie zij [stedenbouwkundigen] leggen op comfort, reinheid en veiligheid, en hun wantrouwen ten opzichte van alles wat vulgair en klein en armoedig is, wijst op een heel onevenwichtig beeld van de stadscultuur'.¹⁰

Zijn positie ten opzichte van de Townscape-beweging wordt verder verklaard door een felle polemiek over lelijkheid en schoonheid. In het redactioneel van het najaarsnummer van 1962, getiteld 'The Hazards of Uglitudinizing', reageert hij op de overdaad aan boeken en artikelen in zowel de populaire als de professionele pers over de teloorgang van het naoorlogse Amerikaanse landschap. Hij wijt dit expliciet aan de 'kruistocht' van *The Architectural Review* tegen de ontheiliging van Engeland, waar Gordon Cullen en zijn collega's de notie van een visuele planning ontwikkelden.¹¹ In de jaren 1950 had Jackson de historische binnenstad als belangrijkste referentie voor het stadslandschap gepareerd door de automobielcultuur aan te wijzen als de drijvende kracht, en de *highway* als het nieuwe centrum van het typische Amerikaanse landschap.¹² In zijn essay 'Other-directed Houses' omarmt hij bijvoorbeeld de esthetiek van de *highway strip* ('een lange, golvende lijn van lichten in allerlei kleuren en sterkten, een stroom van geconcentreerde, veelkleurige straling die soms beweegt en soms knipoogt en sprankelt').¹³ Gedurende de jaren 1960 was de *strip* steeds vaker te vinden op de pagina's van *Landscape*, naast afbeeldingen van voetgangers die door Europese en Amerikaanse binnensteden wandelden. In het artikel 'The Drive for Beauty and the Popular Taste' werd Douglas Haskill, een voormalig redacteur van *Architectural Forum*, uitgenodigd om een waarderend stuk te schrijven over snelweglandschappen. Afbeeldingen van een autokerkhof en een met billboards bezaaid straatbeeld werkten als tegengif tegen het 'snobisme' en de 'minachting' van de 'politiek beladen slag om schoonheid' – dit verwees naar de in 1965 door president Johnson uitgevaardigde Highway Beautification Act.¹⁴ (Fig. 4) Zijn verdediging van het autokerkhof was ook een expliciete reactie op Peter Blake's *God's Own Junkyard* dat een jaar eerder verscheen. Dat boek was een virulente aanklacht tegen het bederf van het Amerikaanse landschap door onder andere autokerkhoven en billboards, een visueel narratief gebaseerd op de confrontatie van

7. Alcan Industries Limited, *A Town Called Alcan* (Londen: Alcan Industries Limited, 1964).

8. David Gosling en Norman Foster, *Gordon Cullen: Visions of Urban Design* (Londen: Academy Editions, 1996), 80.

9. Jackson, 'The Stranger's Path', op. cit. (noot 4), 12.

10. *Ibid.*, 15.

11. Vooral in de speciale edities *Outrage* (1955) en *Counter Attack* (1956). Zie ook: Pousin, 'Visuality as Politics', op. cit. (noot 2), 162.

12. John Brinckerhoff Jackson: 'Other-Directed Houses', *Landscape*, jrg. 6 (1956–1957) nr. 2, 29–35.

13. *Ibid.*, 33.

14. Douglas Haskill, 'The Drive for Beauty and the Popular Taste', *Landscape*, jrg. 15 (1965) nr. 1, 2–5.

of England, in which Gordon Cullen and his colleagues developed the idea of a visual planning.¹¹ Coining automobile culture as the driving force, and the highway strip as the new centre of the American vernacular landscape in the 1950s, Jackson had countered the historical inner city as the main reference for the urban landscape.¹² In his essay 'Other-Directed Houses', for instance, he embraced the aesthetics of the highway strip ('a long, sinuous line of lights of every color and intensity, a stream of concentrated, multicolored brilliance, some of it moving, some of it winking and sparkling'¹³), and, next to images of pedestrians walking through European and American inner cities, the highway strip increasingly adorned the pages of *Landscape* in the course of the 1960s. Douglas Haskill for instance, the former editor of *Architectural Forum*, was invited to plead for a positive appreciation of highway landscapes in an article called 'The Drive for Beauty and the Popular Taste': the images of a junkyard, a billboard-filled streetscape acted as an antidote to the 'snobbery' and 'scorn' of the 'politically-guided drive for beauty', referring to the Highway Beautification Act issued by president Johnson in 1965.¹⁴ (Fig. 4) His defense of the junkyard was also an explicit reaction to Peter Blake's *God's Own Junkyard* that had appeared a year earlier as a virulent denunciation of the deterioration of the American landscape by, among others, junkyards and roadside landscapes, based on a visual narrative of confronting photo's of 'good' (beautiful and legible) and 'bad' landscapes.¹⁵ By introducing images of 'ugly' landscapes in a non-judgmental way, *Landscape* introduced a new type of urban reality in the urban landscape discussion, leading to new visual paradigms that Robert Venturi and Denise Scott Brown would explore a couple of years later.¹⁶

Systems Theory

At the end of the 1960s, the notion of scientifically informed environmental analysis and design involving computer-generated statistical data and systems theory, threatened to jostle the empirical and informal observation of narrative approaches.¹⁷ As Andrew Shanken observes in the context of Edmund Bacon's shift to a systems approach, the systems approach came at the expense of narration, as systems do not require narrators and characters, settings and plots. Scientific approaches such as systems theory and behaviorism embraced complexity, but they did so in order to reduce it, and Jackson resigned as an editor of *Landscape* in 1969, as he felt that his 'explorative and speculative' approach didn't fit in the 'boom' of environmental studies on the threshold of the 1970s.¹⁸ Nevertheless, Jackson continued to write his landscape stories, and he was crowned with the PEN prize – for critical writers – for his collection of essays *A Sense of Place, a Sense of Time*.¹⁹ Jackson's ability to withstand any form of hegemonic and reductionist approach of landscapes and their inhabitants came from his position as an both an insider and an outsider, a participant and an observer. In contrast to Cullen and Lynch, he was not a designer dealing with commissioners and administrations. Nor was Jackson a 'real' academic – although he did teach cultural landscape studies at Harvard and Yale – but rather an embedded observer, and he spent the last decades of his life in the local community of La Cienega, New Mexico.²⁰ His narrative description did not lead to prescription, it was in the first place critical and not instrumental, and while many designers of the 1950s and 1960s used narrative techniques in order to create 'good city form', for Jackson narration was a way to invoke otherwise unheard characters, to avoid a hegemonic voice and to embrace the complexity and ambiguity of the urban landscape.

11. Especially in its special issues *Outrage* (1955) and *Counter Attack* (1956). See also: Pouzin, 'Visuality as Politics', op. cit. (note 2), 162.

12. John Brinckerhoff Jackson: 'Other-Directed Houses', *Landscape*, vol. 6 (1956–1957) no. 2, 29–35.

13. *Ibid.*, 33.

14. Douglas Haskill, 'The Drive for Beauty and the Popular Taste', *Landscape*, vol. 15 (1965) no. 1, 2–5.

15. Peter Blake, *God's Own Junkyard: the Planned Deterioration of America's Landscape* (New York: Rinehart and Winston, 1964).

16. On the relationship between Jackson and Venturi-Scott Brown: Denise Scott Brown, 'Learning from Brinck', in: Groth and Wilson, *Everyday America*, op. cit. (note 1), 49–61.

17. John Brinckerhoff Jackson, 'Pretensions and Delusions', *Landscape*, vol. 17 (1967–1968) no. 2, 2–3: 3.

18. John Brinckerhoff Jackson, '1951–1968: Postscript', *Landscape*, vol. 18 (1969) no. 1, 1.

19. John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time* (New Haven/London: Yale University Press, 1994).

20. Marc Treib, *Settings and Stray Paths: Writings on Landscapes and Gardens* (London: Routledge, 2003), 192.

foto's van 'goede' (mooie, leesbare) en 'slechte' landschappen (die dat niet waren).¹⁵ Door op een onbevooroordeelde manier afbeeldingen van 'lelijke' landschappen te introduceren, verrijkte *Landscape* de discussie over het stadslandschap met een nieuw soort stedelijke werkelijkheid. Dit leidde tot de nieuwe visuele paradigma's die Robert Venturi en Denise Scott-Brown enkele jaren later zouden onderzoeken.¹⁶

Systeemtheorie

Aan het einde van de jaren 1960 dreigden de noties van wetenschappelijk gefundeerde milieu-analyse en ontwerp door middel van computer-gegenerateerde, statistische gegevens en systeemtheorie de empirische en informele observatie van de narratieve aanpak te verdringen.¹⁷ De opkomst van de systeemtheorie ging, zoals Andrew Shanken opmerkt in de context van Edmund Bacon's omslag naar een systeemtheoretische benadering, ten koste van narratieve technieken, want systemen hebben immers geen vertellers, personages, ensceneringen en verhaallijnen nodig. Wetenschappelijke invalshoeken als de systeemtheoretische of de behavioristische, accepteerden de complexiteit, maar probeerden vervolgens haar te reduceren. Jackson nam in 1969 ontslag als redacteur van *Landscape*, onder meer omdat hij vond dat zijn 'verkennde en speculatieve' aanpak niet paste bij de vloedgolf aan milieustudies die op de drempel van de jaren 1970 plaatsvonden.¹⁸ Toch bleef Jackson zijn landschapsverhalen schrijven en hij won de PEN-prijs voor kritische schrijvers voor zijn essaybundel *A Sense of Place, a Sense of Time*.¹⁹

Jackson's vermogen iedere vorm van hegemonie of reductie bij de behandeling van landschappen en hun bewoners te weerstaan, kwam voort uit zijn positie van zowel ingewijde als buitenstaander, deelnemer én waarnemer. In tegenstelling tot Cullen en Lynch was hij geen ontwerper en had hij niets met opdrachtgevers en overheden te maken. Jackson was ook geen 'echte' academicus, hoewel hij culturele landschapsstudies onderwees aan de universiteiten van Harvard en Yale. Hij was eerder een betrokken waarnemer en hij spendeerde de laatste decennia van zijn leven als lid van de lokale gemeenschap van La Cienega, New Mexico.²⁰ Zijn verhalende beschrijvingen legden niets op, waren vooral kritisch en niet instrumenteel. Hoewel er sinds de jaren 1950 veel ontwerpers waren die gebruik maakten van verteltechnieken om wat Lynch *good city form* noemde weer te geven, was het verhalen voor Jackson een manier om karakters op te roepen, die anders niet gehoord zouden zijn. Om één enkele overheersende stem te vermijden omarmde hij aldus de complexiteit en dubbelzinnigheid van het stedelijk landschap.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

15. Peter Blake, *God's Own Junkyard: the Planned Deterioration of America's Landscape* (New York: Rinehart and Winston, 1964).

16. Over de relatie tussen Jackson en Venturi-Scott Brown: Denise Scott Brown, 'Learning from Brinck', in: Groth en Wilson, *Everyday America*, op. cit. (noot 1), 49-61.

17. John Brinckerhoff Jackson, 'Pretensions and Delusions', *Landscape*, jrg. 17 (1967-1968) nr. 2, 2-3: 3.

18. John Brinckerhoff Jackson, '1951-1968: Postscript', *Landscape*, jrg. 18 (1969) nr. 1, 1.

19. John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time* (New Haven/Londen: Yale University Press, 1994).

20. Marc Treib, *Settings and Stray Paths: Writings on Landscapes and Gardens* (Londen: Routledge, 2003), 192.

Putting the Narrative in the Image

The Editorial Work of Landscape Architect Jacques Simon

In Great Britain, the debate on townscape started after the Second World War through *The Architectural Review's* editorial policy and its visual rhetoric, while the concept only attracted interest later in France, during the 1960s and 1970s. French landscape architects played an important role in a debate that was then mainly conducted within the urban design field.¹ This debate opened the door to numerous visual and narrative innovations that transformed landscape representation. Landscape was no longer seen as a collection of structural components but as an issue of individual perception and experience.

Among these landscape architects, Jacques Simon (1930–2015) stood out primarily because of the links he created between his work as a landscape architect and his work as an editor. Commissioned to write a column in the periodical *Urbanisme* as early as 1960, he later became chief editor and owner of the periodical *Espaces verts* in 1970, for which he also produced the supplement *Aménagement des espaces libres*. Simon made his mark on an entire generation of French landscape architects as he tried to insert the landscape project into a narrative through various processes that will be discussed below. The legacy of his work allows us to understand more accurately the different practices and thought processes involved in contemporary landscape architecture.

Espaces verts: A Narrative Approach to Green Spaces

Two different publications appeared under the name *Espaces verts* between 1957 and 1977: a section in the periodical *Urbanisme* (1957–1964 and 1972–1977) and an independent journal from 1964 to 1974. Jacques Simon became the main writer for the section in 1960. His narrative style was didactic, appealed to readers and opened the door to a narrative approach to green space. Photography played an essential role in his articles, for he used photographs to demonstrate good and bad examples. The argumentation Simon developed became the stuff of legend: his images, as he himself made explicit in an article on acacias, served as testimony: ‘To convince oneself, one has only to look at the evidence gathered by Jacques Simon, landscape architect’.² Through the intense interaction between text and image, Simon proclaimed his personal opinions and experiences. He took most of the photographs himself; they were reproduced in small-sized prints and documented the publication’s chosen theme as a visual narrative. By 1963, the reportage aspect of the section had reached such a level that it bore the subheading ‘as seen and commented by Jacques Simon’.

After a break from 1964 to 1972, during which the section *Espaces verts* did not appear, because Simon dedicated himself entirely to the independent periodical of the same name, Simon took up the section in *Urbanisme* once more. During the final years of its publication he did more than discuss such subjects as the attitude and practices of users of open space: he also explored design and construction processes. He introduced an activist perspective, nurtured by the strong graphic and iconic style that also characterised his new periodical. The stories of individuals were often the first thing that stood out in Simon’s vision. For instance, the form of individual, ordinary houses was evaluated by means of a narrative about the housing history of an immigrant family. (Fig. 1)

1. Frédéric Pousin, ‘Du townscape au “paysage urbain”, circulation d’un modèle rhétorique mobilisateur’, *Strates*, no. 13 (2007), 25–50, <http://strates.revues.org/5003>.

2. ‘Pour s’en convaincre, il suffit de regarder les preuves d’accusation rassemblées par Jacques Simon, paysagiste, *Urbanisme*, no. 66 (1960), XIV.

Het narratief in het beeld

Jacques Simon, landschapsarchitect en redacteur

Na de Tweede Wereldoorlog werd het debat over het stadslandschap in Groot-Brittannië gevoerd via het redactionele beleid en de visuele retoriek van *The Architectural Review*. Pas later, in de jaren 1960 en 1970, ontstond er ook in Frankrijk belangstelling voor het onderwerp. De Franse landschapsarchitecten speelden een belangrijke rol in de discussie, die zich indertijd voornamelijk tegen een stedenbouwkundige achtergrond afspeelde.¹ Dit debat maakte de weg vrij voor een groot aantal visuele en narratieve vernieuwingen bij de representatie van landschappen. Het landschap werd daarbij niet langer bekeken als een geheel van structurele componenten, maar als een kwestie van individuele waarneming en ervaring. Jacques Simon (1930–2015) onderscheidde zich van andere landschapsarchitecten vooral door de relatie tussen zijn werk als landschapsarchitect en als redacteur. Simon drukte zijn stempel op een hele generatie Franse landschapsarchitecten, in zijn poging het landschapsproject in een narratief te vatten door middel van een serie processen die hieronder worden besproken. Zijn professionele nalatenschap stelt ons in staat om de verschillende praktijken en manieren van denken die in de hedendaagse landschapsarchitectuur een rol spelen, beter te begrijpen.

Tweemaal *Espaces verts*

Onder de naam *Espaces verts* verschenen tussen 1957 en 1977 twee publicatievormen: een sectie in het tijdschrift *Urbanisme* (1957–1964 en 1972–1977), en een zelfstandig tijdschrift van 1964 tot 1974. In 1960 werd Jacques Simon de vaste schrijver van het onderdeel *Espaces verts* in *Urbanisme*. Zijn verhalende stijl was didactisch, sprak de lezers aan en maakte de weg vrij voor een narratieve benadering van de groene ruimte. Fotografie speelde een belangrijke rol in zijn artikelen, want hij gebruikte foto's om goede en slechte voorbeelden te demonstreren. De argumentatie die Simon daarvoor ontwikkelde werd legendarisch: zijn beelden, zoals hij zelf eens expliciet maakte in een artikel over acacia's, dienden als getuigen: 'Om uzelf te overtuigen hoeft u alleen maar een blik te werpen op deze belastende bewijzen, verzameld door Jacques Simon, landschapsarchitect.'² Aan de hand van een sterke interactie tussen tekst en beeld verkondigde Simon zijn persoonlijke mening en ervaring. Hij maakte de meeste foto's dan ook zelf; ze werden op klein formaat afgedrukt en documenteerden het gekozen thema als een beeldverhaal. In 1963 was het rapportagegehalte van dit onderdeel van *Urbanisme* zo opvallend geworden dat de ondertitel 'zoals opgemerkt en becommentarieerd door Jacques Simon' aan de sectie werd toegevoegd.

Het onafhankelijke vakblad *Espaces verts* werd in 1964 opgericht als een interprofessioneel podium, met een breed scala aan artikelen over landschapsarchitectuur.³ Simon's redactionele interesse was in de loop van de jaren zo gegroeid dat hij in 1964 voor *Espaces verts* ging schrijven en zelfs enige jaren eigenaar/hoofdredacteur van het blad was. Met Simon aan het roer richtte *Espaces verts* zich inhoudelijk op de politieke acties en maatschappelijke veranderingen die eind jaren 1960 speelden. Het tijdschrift maakte gebruik van uitdrukingsvormen en narratieve methoden uit activistische kring, maar ook steeds vaker de visuele technieken daarvan, zoals handgeschreven teksten, verschillende kleuren inkt en zeefdruk. Qua vorm begon het blad steeds meer te lijken op sommige contra-culturele tijdschriften uit Europa en de VS.⁴

1. Frédéric Pousin, 'Du townscape au "paysage urbain", circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur', *Strates*, nr. 13 (2007), 25–50, <http://strates.revues.org/5003>.

2. 'Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les preuves d'accusation rassemblées par Jacques Simon, paysagiste, *Urbanisme*, nr. 66 (1960), XIV.

3. *Revue interprofessionnelle d'information et de techniques paysagères*.

4. Caroline Maniaque, *Go West, des architectes au pays de la contre-culture* (Marseille: Parenthèses, 2003), hoofdstuk 3, 'Diffusion de la contre-culture architecturale en France'.

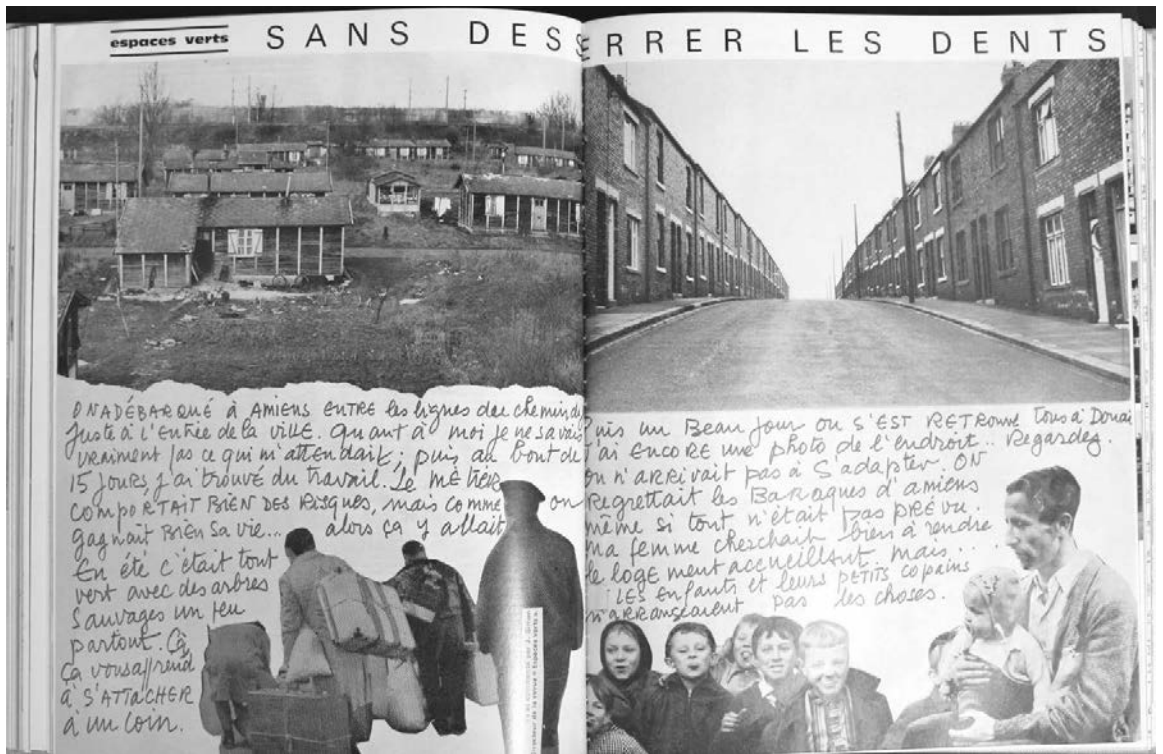


Fig. 1: Section Espaces Verts: 'Undertaking Superhuman Efforts', *Urbanisme*, no. 137 (1973), XXII./ De sectie in *Espaces verts*: 'het verrichten van bovenmenselijke inspanningen', *Urbanisme*, nr. 137 (1973) XXII.

The periodical *Espaces verts* was founded in 1964 as an 'interprofessional journal that provided information and examined techniques related to landscape architecture'.³ Jacques Simon's involvement as editor increased throughout the 1960s and in 1970 Simon became the owner of the journal. He reoriented the content of the journal towards the political activism and social transformations of the late 1960s. The journal incorporated forms of expression and narrative methods used in activist circles and began to look, in terms of form, increasingly like certain countercultural periodicals from Europe and the United States.⁴ He also increasingly employed visual techniques from the activist community, such as hand-written text, coloured ink and silkscreen.

Activism

Through the 1970s, the activist aspect of *Espaces verts* would only increase. Simon took an ideological stand and advocated involving residents in the projects being developed for them. The periodical increasingly made room for discussions on the way people organised their lives in practice. Issue no. 25 in 1970, for instance, was entitled 'Berlin, a lived experience; Grenoble, an experience yet to be lived',⁵ and consisted of two reportages, one on the Markisches Viertel district in West Berlin, the other on the new city of Échirolles in Grenoble. These two residential districts were presented because apparently they were the subject of debate: 'in Germany everyone is talking about it', 'in France everyone is talking about it'. The periodical felt a sense of engagement with societal problems and strove to play an active part in the construction of collective narratives. In his article about the organisation of the new city in Grenoble, Michel Corajoud made an explicit reference to Kevin Lynch. A double-page spread in the periodical illustrated the project using images resembling a comic book. (Fig. 2) The

3. *Revue interprofessionnelle d'information et de techniques paysagères*.

4. Caroline Maniaque, *Go West, des architectes au pays de la contre-culture* (Marseille: Parenthèses, 2003), Chapter 3, 'Diffusion de la contre-culture architecturale en France'.

5. 'Berlin: une expérience vécue, Grenoble, une expérience à vivre', *Espaces verts*, no. 25 (1970).

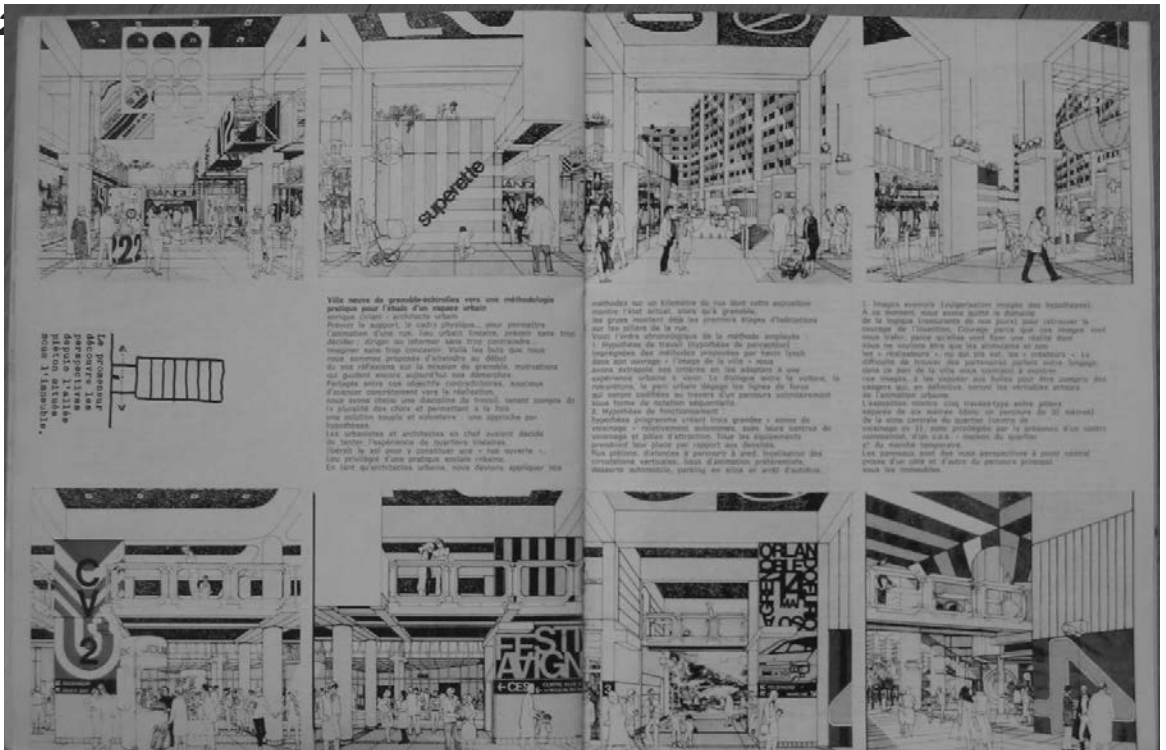


Fig. 2: Grenoble-Échirolles, *Espaces verts*, no. 25 (1970). / Grenoble-Échirolles, *Espaces verts*, nr. 25 (1970).

Tussen 1964 en 1972 verdween de sectie *Espaces verts* uit *Urbanisme*, terwijl Simon zich geheel aan het tijdschrift wijdde. In 1972 echter keerde hij terug als redacteur bij *Urbanisme* en pakte hij de draad van de sectie *Espaces verts* weer op. Tijdens de laatste jaren van verschijning besprak hij niet alleen onderwerpen als de houding en praktijken van de gebruikers van de open ruimte, maar verkende hij ook ontwerp- en bouwprocessen. Hij introduceerde in zijn sectie in *Urbanisme* de activistische invalshoek en de sterk grafische en iconische stijl die het tijdschrift *Espaces verts* hadden gekenmerkt. De verhalen van gewone mensen vielen vaak als eerste op in het beeld. Zo werden bijvoorbeeld doorsnee woningen geëvalueerd aan de hand van een verhaal over de wooncarrière van een immigrantengezin. (Fig. 1)

Activisme

Gedurende de jaren 1970 werd *Espaces verts* onder Simon steeds activistischer. Hij nam een ideologisch standpunt in en pleitte ervoor bewoners te betrekken bij de projecten die voor hen werden opgezet. Het tijdschrift maakte meer en meer plaats voor discussies over de manier waarop mensen hun leven in de praktijk inrichten. Zo was nummer 25 uit 1970 getiteld: ‘Berlijn, een geleefde ervaring; Grenoble, een nog te leven ervaring’.⁵ Het nummer bestond uit twee reportages: de ene over Märkisches Viertel in West-Berlijn en de andere over de nieuwe voorstad Échirolles in Grenoble. Deze wijken werden naar voren gehaald, omdat er over beide kennelijk werd gediscussieerd: ‘in Duitsland heeft iedereen het erover’, ‘in Frankrijk heeft iedereen het erover’. Het tijdschrift voelde zich betrokken bij maatschappelijke problemen en streefde ernaar een actieve rol te spelen bij de totstandkoming van collectieve narratieven.

In zijn artikel over de opzet van Échirolles verwees landschapsarchitect Michel Corajoud naar Kevin Lynch. Het project werd in het tijdschrift op een dubbele pagina geïllustreerd met stripboekachtige plaatjes. (Fig. 2)

5. ‘Berlin: une expérience vécue, Grenoble, une expérience à vivre’, *Espaces verts*, nr. 25 (1970).



Fig. 3: 'Designing Open Spaces in Town, USA', *Espaces verts*, no. 27 (1971), 12-13./ 'Open plekken in de stad ontwerpen, VS', *Espaces verts*, nr. 27 (1971), 12-13.

project was shown from an outside point of view, therefore from external perspectives (external focalisation). By projecting themselves into the image, however, readers could adopt the residents' perspective (internal focalisation). In making different focalisations possible, the images allowed the reader to distinguish different possibilities. The text further emphasised the importance of these images in order to identify possible forms of use or organisation, introducing a dynamic narrative into the project. Issue no. 29 in 1971, on sculptural landscapes, was devoted to Lawrence Halprin's fountain in Portland: 'We can climb, crawl, walk, sit anywhere in this landscape, even behind the waterfalls . . . The park of the people. It is Portland's main attraction at the moment.'⁶ Here the use of space was expressed through the use of a short fictional narrative of a body experiencing a space.

This political engagement was made explicit in issue no. 27 in 1971, devoted to the planning of public space in cities in the United States, where the building of playgrounds and the planning of urban parks and community spaces were directly linked to the fight against the decline of city centres, which were the epicentre of social and racial conflicts. The periodical featured various contributions on the situation in the US, including by the New York landscape architect Paul Friedberg, by Manuel Castells, a proponent of urban renovation in the US, and by Grady Clay, director of *Landscape Architecture*. The latter used the term 'social dynamite' in his article's title, words he borrowed from Dutch architect Aldo van Eyck, who had used them at a conference at the University of Pennsylvania to describe Amsterdam's playgrounds. An illustrated double-page spread presented two designs for the planning of public space, using photographs with handwritten texts about the design process. The accompanying text alluded to the social and political context of the development of these projects. (Fig. 3)

6. 'On peut grimper, ramper, marcher, s'asseoir n'importe où dans ce paysage, et même derrière les cascades... Le parc du peuple. C'est actuellement le point d'attraction de Portland', Lawrence Halprin, *Espaces verts*, no. 29 (1974), 25.



Figs. 4-5: 'People Live the City', *Aménagement des Espaces libres*, no. 7 (1976). / 'Mensen leven de stad', *Aménagement des Espaces libres*, nr. 7 (1976).

De voorstad werd vanuit een extern standpunt getoond, via externe perspectieven (externe focalisatie). Door zichzelf in het beeld te projecteren, kon de kijker echter het perspectief van de bewoner aannemen (interne focalisatie). De beelden maakten verschillende focalisaties mogelijk waardoor de kijker allerlei opties had. De tekst benadrukte het belang van deze beelden om mogelijke gebruiks- of organisatievormen te onderkennen en voerde het project zo een dynamisch narratief binnen. Nummer 29 uit 1971, dat over sculpturale landschappen ging, was gewijd aan de fontein van Lawrence Halprin in Portland: 'We kunnen overal in dit landschap klimmen, kruipen, lopen, zitten, zelfs achter de watervallen (...) Het park van het volk. Het is op dit moment de belangrijkste attractie van Portland.'⁶ Hier werd het ruimtegebruik uitgedrukt door middel van een kort fictief verhaal over een lichaam dat een omgeving ervaart.

Dit politieke engagement kwam expliciet aan de orde in nummer 27 (1971), dat was gewijd aan de planning van openbare ruimte in Amerikaanse steden. In de VS werd een direct verband gelegd tussen het bouwen van speelplaatsen en het ontwerpen van stadsparken en gemeenschapsruimten, én de strijd tegen het verval van stadscentra die het epicentrum waren van sociale en raciale conflicten. Het tijdschrift nam verschillende bijdragen op over de situatie in de VS waaronder een van landschapsarchitect Paul Friedberg uit New York, de voorstander van stadsrenovatie in de VS Manuel Castells en de directeur van *Landscape Architecture* Grady Clay. Deze laatste gebruikte de woorden 'sociaal dynamiet' in de titel van zijn stuk, woorden die hij had ontleend aan Aldo van Eyck die ze tijdens een conferentie aan de universiteit van Pennsylvania had gebruikt om de Amsterdamse speeltuinen te kwalificeren. Op een dubbele pagina werden twee ontwerpen voor de inrichting van de openbare ruimte gepresenteerd, aan de hand van foto's met daarop handgeschreven teksten over het ontwerpproces. De begeleidende tekst

6. 'On peut grimper, ramper, marcher, s'asseoir n'importe où dans ce paysage, et même derrière les cascades... Le parc du peuple. C'est actuellement le point d'attraction de Portland', Lawrence Halprin, *Espaces verts*, nr. 29 (1974), 25.



Les commerçants avaient beau jeu depuis que la municipalité avait mis le paquet. J'en croyais pas mes yeux à voir tout ce remue ménage qui n'était, il n'y a pas si longtemps, qu'un vaste secteur sens dessus dessous. J'ai voulu poser la question à quelqu'un, hélas la conversation fut brève; alors j'ai décroché le téléphone public pour prolonger le dialogue avec quelqu'un d'autre. J'ai insisté, pas de réponse. Du coup, je n'ai pas senti le besoin de prolonger mon séjour pour éviter d'être désagréable. J'avais



faim et je me suis mis à faire la queue au fast food, au point d'oublier mon ulcère. L'envie m'était revenue de parcourir un secteur que je connaissais à peine, pour trébucher sur une fontaine d'eau potable qui me rappelait mon village et où on ne se gavait pas de mondanités, comme ici. Les fleurs sans compter exhalaient leur parfum... La turbulence enfantine avait soudainement fait naître une brouille familiale sans importance, et je repris la rue en enfilade avant de rentrer.



29

Fig. 5: 'Pedestrian Squares and Streets', *Aménagement des Espaces libres*, no. 17 (1983), 30-31./ 'Verkeersvrije pleinen en straten', *Aménagement des Espaces libres*, nr. 17 (1983), 30-31.

The issue also included an excerpt from Michael Harrington's *The Other America*.⁷ Simon's work was situated in relation to Friedberg's work: the design of green space in the French urban renewal zones of Châtillons in Reims and Caucriauville in Le Havre was compared with the regeneration of city centres in the United States.⁸ For Simon, these projects revolved around children and the development of their creativity, in the hope that they would later flourish in an atmosphere of social harmony. The photomontage illustrated several narratives critically: the advantages of urbanised areas, whether open space and playgrounds are essential for children – all questions Corajoud had posed in an open letter. These proposals, however, deviated significantly from what was normally produced in the category 'green spaces'.

Photography and the Landscape Narrative

Photography was omnipresent in Simon's articles and publications. He had taken art classes at the École des beaux-arts de Montréal Fine Arts School of Montreal and considered himself more a photographer than a landscape architect. From the way he mingled the functions of photography, we can arrive at a better understanding of his work. For Simon, photography was an instrument to record the city, just as 'townscapers' did. He travelled to every continent and returned with lengthy reportages: not picturesque accounts of the places he had seen, but reportages about what was happening to cities at the time. Simon was building a photographic arsenal that he expanded with all kinds of other documentary resources.

Subsequently Simon used photography to explicate his own attitude toward the city. By writing notes on his images, he revealed his personal assessment, which never turned into a value judgment. Even when he displayed pictures that could be considered ugly, such as rows of miners' cottages or endless numbers of low-income apartment blocks vanishing

7. Michael Harrington, *The Other America: Poverty in the United States* (New York: Macmillan, 1962).

8. 'Zones d'urbanisme prioritaire', aka ZUP.

verwees naar de sociale en politieke context rond de ontwikkeling van deze projecten. ^(Fig. 3)

In hetzelfde nummer verscheen ook een passage uit het door Michael Harrington geschreven *The Other America*.⁷ Het werk van Simon werd gerelateerd aan dat van Friedberg: het ontwerp van groene ruimte in de Franse stadsvernieuwingszones van Reims-Châtillons en Le Havre-Caucriauville werd vergeleken met de renovatie van stadscentra in de VS.⁸ Voor Simon draaiden deze projecten om de ontwikkeling van de creativiteit van kinderen, in de hoop dat ze zich later zouden kunnen ontplooiën in een sociaal harmonieuze omgeving. De fotomontage illustreerde op een kritische manier een aantal narratieven: de pluspunten van verstedelijkt gebied, of de vrije ruimte en speelplaatsen die essentieel zijn voor kinderen, allemaal zaken waar Michel Corajoud in een open brief om had gevraagd. Deze voorstellen verschilden echter sterk van wat er gewoonlijk in de categorie 'groene ruimten' werd gerealiseerd.

Fotografie en het landschapsnarratief

In Simon's artikelen was de fotografie alomtegenwoordig. Hij volgde lessen aan de kunstacademie van Montréal en zag zichzelf eerder als fotograaf dan als landschapsarchitect. Aan de hand van de manier waarop hij fotografische functies mengde, kunnen we zijn werk beter begrijpen. Voor Simon was de fotografie een instrument om de stad te registreren, net zoals eens de makers van stadsgezichten dat deden. Hij bereisde alle continenten en kwam terug met lange reportages: geen geromantiseerde verslagen van de plaatsen die hij gezien had, maar reportages over wat er in die tijd met de steden gebeurde. Simon bouwde zo een fotografisch arsenaal op dat hij uitbreidde met allerlei andere documentiemiddelen.

Simon gebruikte de fotografie om zijn eigen houding ten opzichte van de stad uit te leggen. Door aantekeningen op zijn afbeeldingen te schrijven, maakte hij zijn persoonlijke waardering kenbaar, maar die veranderde nooit in een waardeoordeel. Zelfs wanneer hij afbeeldingen liet zien die je lelijk zou kunnen vinden, van rijen mijnwerkershutten of eindeloze aantallen in de verte verdwijnende huurkazernes, liet Simon het kwalificeren of labelen achterwege. In een aflevering van het supplement *Aménagement des espaces libres*,⁹ getiteld 'Mensen beleven de stad' voegde hij verklaringen en tekstballonnen aan zijn foto's en fotomontages toe om mensen ertoe aan de zetten met elkaar over de stad te praten.¹⁰ ^(Fig. 4) Deze 'gesprekken' waren altijd dubbelzinnig en onmogelijk ideologisch te classificeren: van een marxistische veroordeling van de productiemethoden van de kapitalistische stad, vragen over stedenbouw, lof voor openbare ruimte in stadsvernieuwingswijken tot positief commentaar over de rommelig uitdijende suburbs.

Zijn belangrijkste doel was om de vertelling een plaats te geven binnenin de afbeelding (wat mensen zeiden te hebben gezien), of binnen een reeks afbeeldingen, zoals in 'verkeersvrije straten en pleinen', waar door het afrollen van de fotografische contactafdruk een symbolische route ontstond. ^(Fig. 6) Simon presenteerde zichzelf als een geamuseerde waarnemer: hij voelde zich aangetrokken tot de onmogelijkheid de activiteiten van de stedenbouw in te delen in te vooraf bepaalde categorieën.

Een fotomontage kon ook een voorspellende betekenis hebben. Door een aantal beelden samen te voegen, door bijvoorbeeld een gigantische hagedis op een snelweg te plaatsen of de horizon van een bebost platteland te blokkeren met de regelmatig geplaatste pylonen van een viaduct, trok hij het landschap opnieuw op door middel van fotografie. Deze reconstructies hadden echter niets te maken met de montages, die we kennen van presentaties van een opgeleverd project. Integendeel, de fotografie van Simon is als een visueel oxymoron en zijn collages flirten soms met het surrealisme. ^(Fig. 5) Door zulke afbeeldingen te combineren,

7. Michael Harrington, *The Other America: Poverty in the United States* (New York: MacMillan, 1962).

8. 'Zones d'urbanisme prioritaire', oftewel ZUP.

9. Aanvankelijk een bijlage bij het tijdschrift *Espaces verts*, die doorliep als zelfstandige publicatie tot 1996.

10. 'Les gens vivent la ville', *Aménagement des espaces libres*, nr. 7, Jacques Simon, 1976.

into the distance, Simon eschewed qualifications or labels. In an issue of *Aménagement des espaces libres*⁹ entitled 'People Live the City', he inserted statements and speech bubbles in his photographs and photomontages, to enable people talk about the city.¹⁰ (Fig. 4) These 'conversations' were always ambiguous and defied ideological classification: from Marxist condemnation of the capitalist city's production methods, questions about urban planning, praise for public space in priority urban redevelopment zones to positive remarks about the unmonitored sprawl of the suburbs into the countryside.

Simon's main goal was to give the narrative a place within the image (what people said they had seen) or within a series of images such as 'pedestrianised streets and squares', in which a symbolic route emerged from the unrolling of the photographic contact sheet.¹¹ (Fig. 6) Simon presented himself as an amused observer: he was attracted to the impossibility of classifying the activities of urbanism into predetermined categories.

A photomontage could also have forecasting significance. By putting some images together, by introducing a giant lizard on a highway or by blocking the horizon of a wooded countryside with the regularly positioned posts of a viaduct, Simon rebuilt landscape through photography. However, this reconstruction had nothing to do with montages used to present a completed project: on the contrary, Simon's photography is a visual oxymoron and his collages at times flirt with surrealism.¹² (Fig. 6) In combining these images, Simon startled viewers and forced them to question such matters as spatial dynamics and personal preconceptions.

Sometimes Simon also produced photomontages of his own work, such as the Saint-John Perse Park in Reims. Landscapes were not exceptional in Simon's photographic perception: the spaces he produced were no more or less interesting than the 'ordinary' spaces of the city. Yet the way he used the photos he took of his projects testified to the fact that every photomontage, thanks to his ability to question the spatial dynamics, was also an expression of project management.

The Drawing as an Instrument of Decision Making

The difference between the descriptive function of photography and its function as project documentation played a significant role in Simon's drawings. Simon was a tireless draughtsman who presented his projects with the same dedication he demonstrated in his photographs. Yet the lines, the search for rhythm, texture and curve, or for Fig.s that might convey his emotions, undoubtedly also preoccupied Simon during the production of his landscape projects: the lines and textures were the project itself.¹³ (Fig. 7)

This hybridisation of photography and drawing coincided with the surge, during the 1970s, of a new way of producing projects, especially in urban and landscape design. This new medium was christened the 'atmosphere sketch'¹⁴ and was mainly used in schools when the design phase was over and the project needed to be presented. Simon, however, was a great proponent of sketching as part of working on a project. The rise of comic books and the democratisation of photography was linked to this new practice. The working methods of landscape architects, according to Simon, played a significant role in this. Landscape architects were often regarded as lesser actors in the urban design process, and sometimes ignored altogether. They were aware that their projects would be underfunded and that they would be obliged to negotiate about their designs directly in the field with site managers and consultant engineers, whose knowledge of the design of public space was often non-existent. Landscape architects needed to invent a medium of expression that as easy to use as it was to understand. In the 1980s, French decentralisation legislation granted exceptional power to mayors, particularly in urban

9. Initially a supplement to the periodical *Espaces verts*, which continued as a stand-alone publication until 1996.

10. 'Les gens vivent la ville', *Aménagement des espaces libres*, no. 7, Jacques Simon, 1976.

11. 'Croquis d'ambiance': Simon devoted several issues of the supplement *Aménagement des espaces libres* to the atmosphere sketches produced by every (landscape) architect, whether French, American or Canadian.

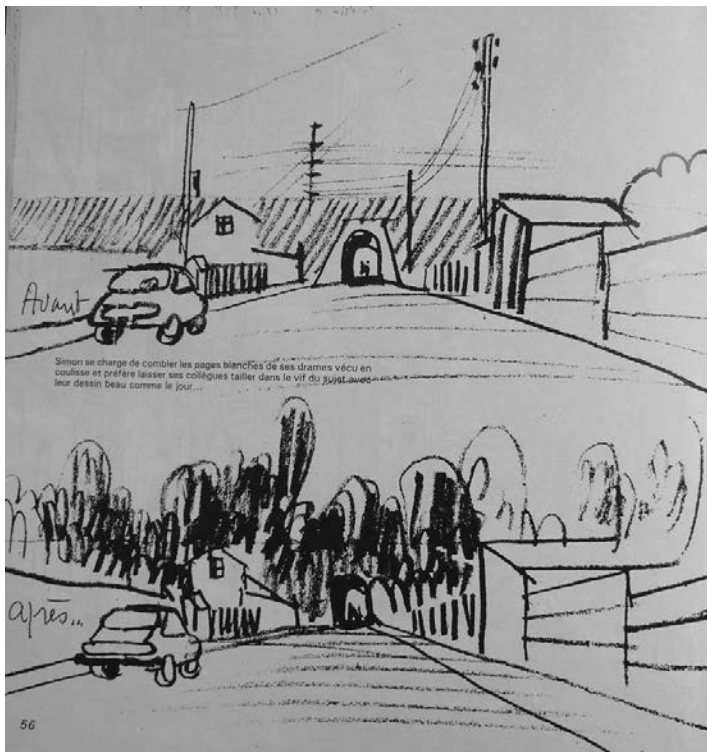


Fig. 6: Design for a green viaduct, 'Perspective Sketches by 130 landscape architects', *Aménagement des espaces libres*, no. 11 (1980). / Ontwerp voor een groen viaduct. 'Perspectivische schetsen van 130 landschapsarchitecten', *Aménagement des espaces libres*, nr. 11 (1980).

shockeerde Simon de kijker en dwong hij hem om kwesties als ruimtelijke dynamiek en persoonlijke vooroordelen ter discussie te stellen.

Soms maakte hij fotomontages van foto's van zijn eigen werk, bijvoorbeeld het park Saint-John Perse in Reims. Maar het landschapsproject werd in zijn fotografische perceptie niet exceptioneel: hij produceerde ruimten die meer of minder interessant waren, net als de 'gewone' ruimte van een stad. Maar uit de manier waarop hij de foto's van zijn projecten gebruikte, bleek dat elke fotomontage, dankzij zijn vermogen om vraagtekens te zetten bij de ruimtelijke dynamiek, ook een uitdrukking was van projectmanagement.

De tekening als instrument van besluitvorming

De omslag van een louter descriptieve fotografie naar fotografie als vaste begeleiding van een project was al langer aan de gang bij Simon's tekeningen. Hij was een onvermoeibaar tekenaar die zijn projecten presenteerde via schetsen die net zo'n gevoel van urgentie hadden als zijn foto's. Maar de lijnen, het zoeken naar ritme, textuur en kromming, of naar figuren die emoties konden overbrengen, hielden Simon ongetwijfeld ook bezig bij de realisatie van zijn landschapsprojecten: de lijnen en texturen vormden het project op zich. (Fig. 7)

Deze hybride van fotograferen en tekenen was verwant aan de nieuwe manier om projecten te produceren tijdens de jaren 1970, vooral bij stedenbouw en landschapsplanning. Het nieuwe medium kreeg de naam 'sfeertekening',¹¹ en werd voornamelijk op scholen gebruikt als het ontwerp was afgerond en het project gepresenteerd moest worden. Simon was echter een groot voorstander van het schetsen *tijdens* het werken aan een project. De opkomst van het stripboek en de democratisering van de fotografie hielden verband met deze nieuwe praktijk. De werkwijze van landschapsarchitecten heeft daar volgens Simon een belangrijke rol in gespeeld. Landschapsarchitecten werden veelal beschouwd als ondergewaardeerde spelers in

11. 'Croquis d'ambiance': Simon wijdde een aantal nummers van het supplement *Aménagement des espaces libres* aan de sfeertekeningen die elke (landschaps) architect, zij het Frans, Amerikaans of Canadees, produceerde.

planning. Drawings were used to encapsulate the project in a narrative, in order to shield landscape architects from this legislation. This ‘narrativisation’ was more than a mere communication tool: it became an instrument to persuade new actors with an essential role in the decision-making process but with a lack of familiarity with professional urban design.

Legacy

Landscape architects who came in contact with Jacques Simon during their studies and training still claim that they made the connection between physical experience and the shaping of a project. Three-dimensional representations anchor narratives in realistic and sophisticated perspectives. Some landscape architects, such as those affiliated with BASE in Paris, are delighted by this: ‘What we like today is that 3-D enabled us to move from a single, frontal view to a more immersive and diverse view, and that we can now visualise a space more neutrally and from various angles.’¹²

The use of atmosphere sketches and photographic reportage is beginning to wane today, especially when we look at what students and professionals are producing, but Simon’s contribution to project representation marked a significant step forward in a broader process, which seeks to gradually situate the designed space within a narrative order. This ‘narrativisation’ is due to the fact that we are becoming used to 3-D modelling: why create an atmosphere sketch when it is so simple to produce an endless series of perspectives? When Simon was shown the earliest digital images, he pointed out that they were not as immersive as they seemed and they failed, whatever the quality of the graphic design, to convey the overall atmosphere of the space.

Does the representation of atmosphere imply that the body is immersed in the space depicted? This is the most significant problem currently facing French landscape architects like Anne-Sylvie Bruel and Christophe Delmar.¹³ They have inherited Simon’s high standards regarding both appealing representation and narrative design. They use the atmosphere sketch as a commentary on the graphic design. “After discussing and modifying things we ultimately opt to ‘cheat’: we cheat on the calculations, the computer, because we want to show what we are going to design, a space in which you can live, wander, invest.”¹⁴

The atmosphere sketch seems to be a design instrument dedicated to the narrative. It allows us to represent how people experience space, that is to say, their personal appropriation and their use of city and countryside, by means of various scenarios. The atmosphere sketch is directly connected to a social approach to the city claimed by Jacques Simon back in the 1970s.

This paper was written within the framework of the research program ANR-13-BSH3-0008-01 ‘Photography and Landscape. Knowledge, Practice, Project’.

12. ‘Ce qui nous plaît aujourd’hui, c’est qu’on est passé, grâce à la 3D, d’une représentation frontale et unique à des visions plus immersives et multiples qui rendent objectivement mieux compte d’un espace qui se traverse, se découvre et se raconte depuis de nombreux points de vue’, Agence BASE, in: ‘Du dessin’, *Les Carnets du Paysage*, no. 24 (spring 2013), 49.

13. Atelier de paysage Bruel Delmar, Paris, France.

14. ‘Après discussion et correction, nous choisissons finalement de “tricher”, tricher sur le calcul, tricher sur la machine pour représenter ce que nous avons voulu mettre en place: un espace de vie à parcourir, à investir’, Anne-Sylvie Bruel and Christophe Delmar, in: ‘Du dessin’, op. cit. (note 12), 51.

het stedenbouwkundige proces en soms volledig genegeerd. Ze waren zich ervan bewust dat er voor hun werk weinig budget beschikbaar was en dat ze daarom gedwongen waren direct in het veld over hun ontwerpen te onderhandelen met locatiemanagers en ingenieurs, bij wie de kennis over de inrichting van de openbare ruimte vaak nihil was. De landschapsarchitecten moesten een medium bedenken dat zowel gemakkelijk in gebruik was als gemakkelijk te begrijpen. In de jaren 1980 kenden de Franse decentralisatiewetten een uitzonderlijke hoeveelheid macht toe aan burgemeesters, vooral waar het ging om stedenbouw. De tekeningen werden gebruikt om de projecten in een verhaal te vatten, om landschapsarchitecten tegen deze wetten in bescherming te nemen. Een dergelijke ‘narrativering’ was meer dan alleen een communicatiemiddel: het werd een instrument om nieuwe spelers, die een essentiële rol in het besluitvormingsproces speelden, maar niet bekend waren met de professionele stedenbouw, te overtuigen.

Nalatenschap

De landschapsarchitecten die gedurende hun opleiding in contact stonden met Jacques Simon, claimen nog steeds dat zij het verband hebben gelegd tussen de fysieke ervaring en vormgeving van een project. Driedimensionale weergaven verankeren verhalen in realistische en geavanceerde perspectieven. Sommige landschapsarchitecten, zoals die van het Parijse BASE, zijn hier heel blij mee: ‘Wat ons bevalt, is dat we dankzij 3D konden overstappen van een uniek en frontaal beeld naar een veel meeslepender en diverser beeld, en dat we een ruimte nu neutraler en vanuit verschillende invalshoeken in beeld kunnen brengen.’¹²

Tegenwoordig begint het gebruik van sfeertekeningen en fotoreportages merkbaar af te nemen, vooral wanneer we kijken naar wat studenten en professionals produceren, maar de bijdrage van Simon aan de projectpresentatie betekende een belangrijke stap voorwaarts in een omvangrijker proces, met als doel ontworpen ruimte geleidelijk aan in een narratieve orde onder te brengen. Deze ‘narratisering’ is een gevolg van het feit dat we gewend raken aan het 3D-model: waarom een sfeertekening maken als het zo gemakkelijk is om eindeloos perspectieven af te drukken? Toen Simon werd geconfronteerd met de vroegste digitale afbeeldingen, wees hij er al op dat ze niet zo aantrekkelijk waren als ze leken en dat ze, zelfs als het grafische ontwerp van een hoge kwaliteit was, er niet in slaagden de algemene ruimtelijke sfeer over te brengen.

Veronderstelt de weergave van sfeer niet juist dat het lichaam is ondergedompeld in de afgebeelde ruimte? Dit is het belangrijkste probleem waarmee Franse landschapsarchitecten als Anne-Sylvie Bruel en Christophe Delmar zich nu geconfronteerd zien.¹³ Ze hebben Simon’s standaard op het gebied van zowel attractiviteit als narratief ontwerp overgenomen. Zij gebruiken de sfeertekening als commentaar op het grafisch ontwerp. ‘Na het discussiëren en het wijzigen kiezen we er uiteindelijk voor om “vals te spelen”: we belazeren de berekeningen, de computer, omdat we willen laten zien wat we gaan ontwerpen, een ruimte waarin je kunt leven, rondwalen, investeren.’¹⁴

De sfeertekening lijkt een ontwerpinstrument dat het narratief als een handschoen past. Het stelt ons in staat ervaringen weer te geven, die mensen van een ruimte hebben, dat wil zeggen: hun persoonlijke toe-eigening en gebruik van het stadslandschap via verschillende scenario’s. De sfeertekening, net zoals de fotomontage, verbeeldt de sociale benadering van de stad, die Jacques Simon in de jaren 1970 claimde.

Dit artikel werd geschreven binnen het kader van het onderzoeksprogramma ANR-13-BSH3-0008-01 ‘Fotografie en landschap. Kennis, praktijk, project’.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

12. ‘Ce qui nous plaît aujourd’hui, c’est qu’on est passé, grâce à la 3D, d’une représentation frontale et unique à des visions plus immersives et multiples qui rendent objectivement mieux compte d’un espace qui se traverse, se découvre et se raconte depuis de nombreux points de vue’, Agence BASE, in: ‘Du dessin’, *Les Carnets du Paysage*, nr. 24 (voorjaar 2013), 49.

13. Atelier de paysage Bruel Delmar, Parijs.

14. ‘Après discussion et correction, nous choisissons finalement de “tricher”, tricher sur le calcul, tricher sur la machine pour représenter ce que nous avons voulu mettre en place: un espace de vie à parcourir, à investir’, Anne-Sylvie Bruel en Christophe Delmar, in: ‘Du dessin’, op. cit. (noot 12.), 51.

A Narrative Approach to Collective Spaces Urban Analysis and the Empowerment of Local Voices

Een narratieve benadering van collectieve ruimten Stedelijke analyse en empowerment van lokale stemmen

Urban Projects, Collective Spaces & Local Identities (KU Leuven) is a transdisciplinary research group working in the field of architecture, urban design, urbanism, heritage practice and history and theory of architecture and urbanism.¹ The group seeks to produce insights and advance a critical discourse on the reading, making and transformation of the changing collective spaces in contemporary landscapes. The research projects of the group study the balance of parallel mechanisms of collective space production in different contexts and test the outcomes in real-life situations, taking both local stakeholders and beneficiaries into consideration. The design process is seen as an essential element of analysis and reflection.

From the initial approach to the final conclusions, research is conducted towards unveiling, discussing, comparing and interpreting narrative lines and layers in the making and use of collective spaces. Three main approaches to analytical methods frame the research.

The first is defined by a rather anthropological premise that leads to the observation of everyday life practices with the inhabitants as the protagonists of the project, more than its genesis from an urbanistic angle, taking inspiration from Michel de Certeau² to Tim Ingold.³ The research is based on multiple, often informal, interviews with inhabitants and stakeholders, which lay the basis for its narrative approach as it allows the stories behind the making or use of collective spaces to be unravelled. The registration of this research (through notebooks, journals, transcripts, on-site mapping, spatial narration, snapshot photography, and so forth) becomes as important as its posterior interpretation in writing, images, models, etcetera. The focus on the everyday, ordinary affects and

Stedelijke Projecten, Collectieve Ruimtes & Lokale Identiteiten, een interdisciplinaire onderzoeksgroep aan de KU Leuven, is werkzaam in de vakgebieden architectuur, stedenbouw, erfgoed, en de geschiedenis/theorie van architectuur en stedenbouw.¹ De groep wil een kritisch debat op gang brengen, om veranderingen in de collectieve ruimten van eigentijdse landschappen te beoordelen, vorm te geven en te transformeren. De groep onderzoekt parallellen tussen verschillende soorten mechanismen in de productie van collectieve ruimten in uiteenlopende contexten, en test de uitkomsten vervolgens in bestaande situaties. Lokale belanghebbenden spelen daarbij een belangrijke rol. Het ontwerpproces wordt gezien als een essentieel element van analyse en reflectie.

Van het beginstadium tot aan de uiteindelijke conclusie is het onderzoek gericht op het ontdekken, bespreken, vergelijken en interpreteren van verhalende lijnen en lagen bij de vormgeving en het gebruik van collectieve ruimten. Onze analytische methodiek berust op drie belangrijke pijlers.

De eerste wordt gedefinieerd door een meer antropologische invalshoek, namelijk het observeren van het dagelijkse leven, waarbij de echte bewoners de belangrijkste personen binnen het project zijn en niet a priori het stedenbouwkundig programma. Auteurs als Michel de Certeau² en Tim Ingold³ hebben ons daartoe geïnspireerd. Het onderzoek werkt met verschillende, vaak informele interviews met bewoners en belanghebbenden. Deze narratieve aanpak geeft ons de kans de verhalen te achterhalen, die onderdeel zijn van het maken of gebruiken van collectieve ruimten. Het registreren van dit onderzoek (notities, kladjes, transcriptie, cartografie ter plekke, schetsen, kiekjes, enz.) is net zo belangrijk als wat er later nog blijkt aan geschreven teksten, beelden, modellen, enz. Door de focus op alledaagse dingen of omstandigheden, en hoe ze

1. The research projects are multileveled, including PhD and post-doc research, and are also tested in the Master Design Studios and Electives at the Faculty of Architecture.

2. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997).

3. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (London: Routledge, 2013).

1. De projecten worden uitgevoerd op het niveau van doctoraal en postdoctoraal onderzoek; ze worden getest in de master-ontwerpstudio's van de faculteit Architectuur.

2. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley/Los Angeles/Londen: University of California Press, 1997).

3. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (Londen: Routledge, 2013).

their immediate perception or experience allows a more subjective reading of an urban project, landscape or public space, combined with more objective analysis and interpretation.

Secondly, the narrative approach is characterised by multiplicity, meaning that the reading of the projects seeks to detect more than one story, more than one voice. In other words, research is not based on one sequence of events, one succession of spatial references, but on a configuration of spaces. The notion of space as a social configuration was explored by various researchers from Stanford Anderson⁴ to Bill Hillier.⁵ In 2010, Kim Dovey and Stephen Wood,⁶ Ben Anderson and Colin McFarlane,⁷ and Ignacio Farias and Thomas Bender⁸ introduced the relevant notion of assemblage, understanding configurations as fluid processes rather than spatial systems. Collective spaces are understood as assemblages, going beyond the structural approaches of the 1980s and 1990s. Then, the search was for structures within the urban fabric, breaking it down into hierarchical structures. The search for narratives and their relations that we now pursue abandons this notion of hierarchy and leads to juxtaposition and adjacencies.

Thirdly, the systematic unveiling of narrative layers – more than disentangling lines – is based on an actualisation of palimpsest analysis approaches. As André Corboz⁹ mentioned in the ‘territory of the palimpsest’, urban projects are never-ending processes of constant negotiation and transformation and so their analysis can be understood as a never finished detaching of narrative foils. The assumption that collective spaces are part of this never-ending cycle of transformation and reinvention also leads to the idea of uncertainty,¹⁰ a condition the research group wants to embrace as a valid way to understand and assess the making and use of collective spaces, especially when defined by higher levels of complexity. Uncertainty embodies a spatial dimension, as we can anticipate uncertainty in the making of collective spaces and try to coherently describe the balance between what to define and what to leave open. In the design process it becomes a productive factor where change is put in a temporal framework.

This triple framework is considered the starting point from which to explore and unfold more specific research and design projects, depending on their sociocultural contexts. The following paragraphs introduce two of the research projects that are currently being carried out by the research group.

onmiddellijk worden gezien of ervaren, kan een stedelijk project, landschap of publieke ruimte met meer empathie worden gelezen. Het is een eerder subjectieve lezing, die wordt gecombineerd met een meer objectieve analyse of interpretatie.

De tweede pijler gaat over de grote verscheidenheid aan narratieven, waarmee bedoeld wordt dat we bij het beoordelen van projecten streven naar het ontwaren van meer dan één verhaal, meer dan één stem. Onderzoek gaat niet over één reeks van gebeurtenissen, één opeenvolging van ruimtelijke referenties, maar over een configuratie van ruimten. Het idee van ruimte als sociale configuratie werd uitgediept door verschillende onderzoekers van Stanford Anderson⁴ tot Bill Hillier.⁵ In 2010 introduceerden Kim Dovey en Stephen Wood,⁶ Ben Anderson en Colin McFarlane,⁷ maar ook Ignacio Farias en Thomas Bender⁸ het relevante idee van ‘assemblage’, waarbij configuraties meer als vloeïende processen dan als ruimtelijke systemen worden gezien. Collectieve ruimten worden zo gezien als assemblages, wat iets anders is dan de structurele benadering uit de jaren 1980 en 1990. Daarbij werd binnen het stedelijk weefsel naar structuren gezocht, die vervolgens hiërarchisch werden geordend. Het zoeken naar narratieven breekt met deze notie van een hiërarchische orde, om plaats te maken voor nevenschikking en nabijheid.

Als derde pijler noemen we het systematisch afpellen van verhalende lagen (en dit gaat verder dan het ontrafelen van lijnen). Dit deel van het onderzoek is gebaseerd op een eigentijdse versie van de zogenaamde ‘palimpsest’-analyse. Zoals André Corboz⁹ opmerkte in het ‘territorium van de palimpsest’, zijn stedelijke projecten voortdurend onderhevig aan onderhandeling en transformatie, en hun analyse is dus niet anders dan het eindelijk afpeuteren van een soort narratieve folies. Als we accepteren dat collectieve ruimten deel uitmaken van deze nooit-eindigende cyclus van transformeren en opnieuw uitvinden, dan krijgen we ook te maken met het idee van onzekerheid.¹⁰ Juist onzekerheid beschouwt de onderzoeksgroep als een waardevol uitgangspunt, om de vormgeving en het gebruik van collectieve ruimten te kunnen begrijpen en beoordelen, vooral wanneer die ruimten heel complex zijn. Onzekerheid is bijna een ruimtelijke dimensie, omdat we in staat zijn te anticiperen op onzekerheid bij de vormgeving van collectieve ruimten en het evenwicht weten te bewaren tussen wat vaststaat en wat open kan blijven. Binnen het ontwerpproces wordt het een productieve factor, waarbij verandering in het perspectief van de tijd wordt geplaatst.

Op de gemeenschappelijke uitgangspunten van deze drie pijlers hebben we de meer specifieke onderzoeks- en ontwerpprojecten gebaseerd,

Unveiling Narratives: Streetscape Territories

Streetscape Territories is a research project about the transformation of the urban fabric that manifests itself through the constant reconfiguration of its streetscapes. The main research question of the project is: How do territories and people relate to each other in contemporary streetscapes and how do these relationships contribute to the local identity of the physical and social environment? It starts from the assumption that collective space can be understood as a discontinuous territorial configuration,¹¹ containing different levels of shared use that are defined by multiple physical, cultural or territorial boundaries. Urban space responds to mechanisms of providing and denying conditions for privacy or community that employ systems of borders and boundaries to config. sets of adjacent, aggregated, integrated or overlapped territories used by its users in multiple ways.

The project aspires to pronounce a contemporary discourse on streetscapes as the immediate manifestation of the transformation of the urban fabric, building on the legacy of narrative approaches on streetscapes by Jane Jacobs,¹² Allen Jacobs,¹³ William Whyte,¹⁴ Gordon Cullen,¹⁵ Jan Gehl,¹⁶ Milos Bobic,¹⁷ or, more recently, Daniel Heussen, Eric van Ulden and Sander van der Ham.¹⁸ These architects, urban designers, planners and social activists emphasised the importance of the way streets were designed and used as a guarantee for social cohesion and urban integration. The successive experiences of a streetscape, the permeability of its façades, the social control of sidewalks, the rhythm of property lines and

afhankelijk van hun socioculturele context. In de volgende paragrafen worden twee van zulke projecten, waarmee we ons op dit moment als groep bezighouden, geïntroduceerd.

Verhalen onthullen: Streetscape Territories

Streetscape Territories is de naam van een project dat de transformatie van het stedelijk weefsel onderzoekt en dan vooral de voortdurende wijzigingen van het straatbeeld. De vraag is hoe territoria en mensen zich tot elkaar verhouden in een gewone straat en wat deze relaties bijdragen aan de lokale identiteit van de fysieke en sociale omgeving. Het begint bij de vooronderstelling dat collectieve ruimte begrepen kan worden als een discontinue territoriale configuratie,¹¹ die verschillende niveaus van gedeeld gebruik bevat, gekenmerkt door allerlei fysieke, culturele of territoriale begrenzingen. Stedelijke ruimte reageert op mechanismen bij het toekennen of ontkennen van voorwaarden voor privacy of gemeenschappelijkheid. Daarbij wordt gebruik gemaakt van een systeem van grenzen en begrenzingen om sets van naburige, geaggregeerde, geïntegreerde of overlappende territoria, waarvan mensen op meerdere manieren gebruikmaken, te configureren.

Het project streeft naar een debat over straatbeelden en de transformatie van stedelijk weefsel, waarbij het voortbouwt op de narratieve *streetscape*-erfenis van Jane Jacobs,¹² Allen Jacobs,¹³ William Whyte,¹⁴ Gordon Cullen,¹⁵ Jan Gehl,¹⁶ Milos Bobic¹⁷ of onlangs nog Daniel Heussen, Eric van Ulden en Sander van der Ham.¹⁸ Deze architecten, stadsplanners en sociaal-activisten wezen op het belang van de manier waarop straten werden

4. Stanford Anderson, *On Streets* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978).
5. Bill Hillier, *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
6. Kim Dovey and Stephen Wood, 'Public/Private Urban Interfaces: Type, Adaptation, Assemblage', *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability*, vol. 8 (2015) no. 1, 1-16.
7. Ben Anderson and Colin McFarlane, 'Assemblage and Geography', *Area*, vol. 43 (2011) no. 2, 124-127.
8. Ignacio Farias and Thomas Bender (ed.), *Urban Assemblages* (London: Routledge, 2010).
9. Andre Corboz, *Le Territoire Comme Palimpseste et Autres Essais* (Paris: Les éditions de l'imprimeur, 2001).
10. Hans Teerds, Klaskie Havik and Veronique Patteeuw, 'Productive Uncertainty', *OASE*, no. 85 (2011).

11. Kris Scheerlinck, 'Privacy and Depth Configurations', *Architektura & Urbanismus: Journal for Architecture and Town Planning Theory*, no. 2 (2013), 166-185.
12. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961).
13. Allen Jacobs, *Great Streets* (Boston: MIT Press, 1993).
14. William Whyte, *City: Rediscovering the Center* (New York: Anchor Books, 1988).
15. Gordon Cullen, *The Concise Townscape* (London: The Architectural Press, 1961).
16. Jan Gehl, *Life Between Buildings* (New York: Van Nostrand-Reinhold, 1987).
17. Milos Bobic, *Between the Edges* (Bussum: Toth Publishers, 2004).
18. Daniel Heussen, Eric van Ulden and Sander van der Ham, *De Stoep* (Rotterdam: nai010 publishers, 2015).

4. Stanford Anderson, *On Streets* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978).
5. Bill Hillier, *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
6. Kim Dovey and Stephen Wood, 'Public/Private Urban Interfaces: Type, Adaptation, Assemblage', *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability*, jrg. 8 (2015) nr. 1, 1-16.
7. Ben Anderson en Colin McFarlane, 'Assemblage and Geography', *Area*, jrg. 43 (2011) nr. 2, 124-127.
8. Ignacio Farias en Thomas Bender (red.), *Urban Assemblages* (London: Routledge, 2010).
9. Andre Corboz, *Le Territoire Comme Palimpseste et Autres Essais* (Paris: Les éditions de l'imprimeur, 2001).
10. OASE 85 Productieve onzekerheid: het onbepaalde in planning, ontwerp en beheer. Klaskie Havik, Véronique Patteeuw en Hans Teerds (red.), (Rotterdam: nai010, 2011)

11. Kris Scheerlinck, 'Privacy and Depth Configurations', *Architektura & Urbanismus: Journal for Architecture and Town Planning Theory*, nr. 2 (2013), 166-185.
12. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961).
13. Allen Jacobs, *Great Streets* (Boston: MIT Press, 1993).
14. William Whyte, *City: Rediscovering the Center* (New York: Anchor Books, 1988).
15. Gordon Cullen, *The Concise Townscape* (London: The Architectural Press, 1961).
16. Jan Gehl, *Life Between Buildings* (New York: Van Nostrand-Reinhold, 1987).
17. Milos Bobic, *Between the Edges* (Bussum: Toth Publishers, 2004).
18. Daniel Heussen, Eric van Ulden en Sander van der Ham, *De Stoep* (Rotterdam: nai010 uitgevers, 2015).



KU Leuven, Streetscape Territories Research Project, Flinders Floresse NY, TU Delft, Consulate of the Netherlands & Pratt Institute NY present:
Common Streetscapes: Coney Island Revisited facebook.com/coneyislandrevisited

Fig. 1: Coney Island Revisited (2013–2015), mapping ‘disconnectedness’ from the Brooklyn and Manhattan mainland: indication of public facilities (brown colour) and main streets, highways and train connections, unveiling a strong condition of isolation. / Coney Island Revisited (2013–2015): in kaart gebracht hoe het eiland en het vasteland van Brooklyn en Manhattan niet verbonden zijn. Aanduiding van publieke voorzieningen (bruine kleur) en hoofdwegen, snelwegen en treinverbindingen die het isolement van het eiland bepalen.

the way open space was organized were seen as important parameters. One can perceive those contributions as interpretations of narrative unfolding in urban projects in which the streetscape was understood as a potential for a rich urban experience. However, in these approaches streets were often still considered as spaces between buildings and required the analysis of continuous street walls with the focus on morphological aspects more than on the actual users.

The abovementioned authors monitored the streetscape as a sequential linear device, with some variations, while the Streetscape Territories project is based on multiple narratives. The need for a broader approach to streetscapes that focuses on telling multiple stories started with discourses about interfaces. Nevertheless, public space still remains a hierarchically dominant element in street configurations: open spaces continue to be seen as additions to something more important than the constituent public space, defined by buildings. Streetscape Territories, however, wants to further explore and update narrative approaches to the research and design of collective spaces, by focusing on the users of streetscapes and employing real-life projects.

ontworpen en gebruikt, als garantie voor sociale cohesie en integratie. De opeenvolgende ervaringen van een straatbeeld, de doorlaatbaarheid van gevels, de sociale controle van de trottoirs, het ritme van eigendomsverhoudingen, en de organisatie van de open ruimte werden beschouwd als belangrijke parameters. We kunnen deze bijdragen zien als interpretaties van verhalen waarin het straatbeeld gezien wordt als een potentieel voor een rijke stedelijke beleving. Maar in deze benadering werden straten nog steeds vaak opgevat als ruimte tussen gebouwen en daarbij was het kennelijk nodig om doorlopende straatwanden te analyseren en werd er vooral ingezoomd op morfologische aspecten, meer dan op de feitelijke gebruikers.

Het straatbeeld wordt bij bovengenoemde auteurs gemonitord als een lineaire sequentie, met enige variatie, terwijl het bij ons project Streetscape Territories om meerdere narratieven gaat. De behoefte aan een bredere visie op het fenomeen straatbeeld, die zich richt op de rijkdom aan verhalen, begon met een debat over raakvlakken. Toch is de publieke ruimte nog steeds een door hiërarchie gedomineerd element in de samenstelling van straten: open ruimte lijkt een soort aanhangsel te blijven, in tegenstelling tot de alom bekende publieke ruimte, gedefinieerd door gebouwen. Streetscape Territories heeft als doel narratieve benaderingen verder te onderzoeken en te moderni-

Coney Island

One example of this is a research project on Coney Island (by Streetscape Territories, 2013–2015), in collaboration with the Pratt Institute (New York) and the Kaiser Park Neighborhood. Coney Island is an intriguing peninsula with a rich cultural and industrial heritage, where many communities coexist and face rather uncertain scenarios for the future. During two weeks, on-site observations were done by talking to inhabitants and other stakeholders. Conversations were triggered by making drawings on-site in notebooks, attracting interested people to engage in a conversation about the present use and needs of the neighbourhood. The outcomes were double: on-site graphic registrations as well as transcripts of conversations held on site. We wanted to unravel the actual inhabitant's stories, manifested in the ways the streetscapes were used or claimed. Fig. 1, for example, depicts the issue of disconnectedness, not only seen through the structure of dead-end roads and accesses and their morphology, but also through the small-scale narratives of daily life.

The unravelling of small-scale narratives is needed not only to detect major issues (which can partly also, but not always, be detected by morphological analysis), but to understand the impact in a non-hierarchical way on a daily level of: the increasing number of storms attacking the area's waterfronts and the ongoing rising sea level, the aftermath of the financial crisis and its effect on investments, the decrease of productivity and increasing closing down of local industries, the changing immigration waves and the growing inability of the inhabitants to claim the area's beaches as the main collective spaces. Besides this more general street-life approach, more specific conversations were set up to lay out the different narratives and more explicit needs or desires of the local communities: group discussions, scheduled single conversations with local government actors, and so forth. The research itself became a constant contrasting of narratives, in some cases unveiling contradictions or conflicts, in others illustrating a certain consensus among its stakeholders and users.

The result of the project consists of unveiling these streetscapes. The narratives were translated into a series of possible intervention scenarios related to water, resonance, local empowerment, spontaneous appropriations and unexpected adjacencies. Fig. 1 and 2 are collages that combine the local stories with the future potentiality of those stories as narrative scenarios. Fig. 1 is linked to the existing seniors' dancing activity that is now hidden in a private basement of a housing block. A visible collective place is created in the open space to discuss the seniors' claim to the city.

seren. Om collectieve ruimte te onderzoeken en te ontwerpen, richten we ons op de gebruikers van deze ruimten, op projecten in het echte leven.

Coney Island

Een voorbeeld van deze methode is het project op Coney Island (door Streetscape Territories, 2013–2015, in samenwerking met het Pratt Institute, New York en de Kaiser Park Neighborhood). Coney Island is een intrigerend schiereiland met een rijk cultureel en industrieel erfgoed, waar veel gemeenschappen samenleven, vergezeld van een nogal onzekere toekomst. Gedurende twee weken werd er ter plekke geobserveerd en gepraat met bewoners en andere belanghebbenden. De gesprekken werden aangezwengeld door meteen notities te maken, waardoor mensen geïnteresseerd raakten in een praatje over het huidige gebruik en de behoeften van de buurt. De uitkomsten waren tweeledig: grafische registraties ter plekke en uitgeschreven gesprekken. We wilden de verhalen van de werkelijke bewoners ontrafelen, die zich manifesteerden in de manier waarop het straatbeeld wordt gebruikt of geclaimd.

Het ontrafelen van gewone, kleine verhalen is niet alleen nodig om belangrijke kwesties te signaleren (die ook deels, maar niet altijd, ontdekt kunnen worden door vormanalyse), maar ook om de invloed daarvan op het dagelijkse niveau van mensen te begrijpen: het toenemende aantal stormen die de kusten van het gebied bestoken en de stijging van de zeespiegel, de werkloosheid en de sluitingen bij lokale industrieën, de immigratiegolven en het groeiende onvermogen van bewoners om de stranden in het gebied te claimen als de belangrijkste publieke ruimte. Naast deze meer algemene benadering van het straatleven, werden ook gesprekken georganiseerd om de verschillende verhalen en de specifiekere behoeften en wensen van de lokale gemeenschap op een rij te krijgen: groepsdiscussies, individuele gesprekken met lokale bestuurders, etc. Het onderzoek zelf werd een constante vergelijking van verhalen, met soms hun tegenstellingen of conflicten. Toch bleek er vaak ook overeenstemming te bestaan tussen belanghebbenden en gebruikers.

Het resultaat van het project is gelegen in deze straatbeelden. De verhalen werden vertaald naar een serie mogelijke scenario's voor interventie met betrekking tot water, terugkoppeling binnen de gemeenschap, lokaal *empowerment*, spontane toe-eigening en allerlei andere, onverwacht opduikende kwesties. Fig. 1 en 2 zijn collages waarin de lokale verhalen gecombineerd zijn met hun toekomstig potentieel als narratieve scenario's. Fig. 1 gaat over de dansclub voor senioren, die zich momenteel verschuilt in daarvoor ongeschikte privé-kelders van een woningblok. In de open ruimte

Fig. 2: Coney Island Revisited (2013–2015), unfolding of narratives for the neighbourhood/ Coney Island Revisited (2013–2015), verhalen vertellen voor de buurt

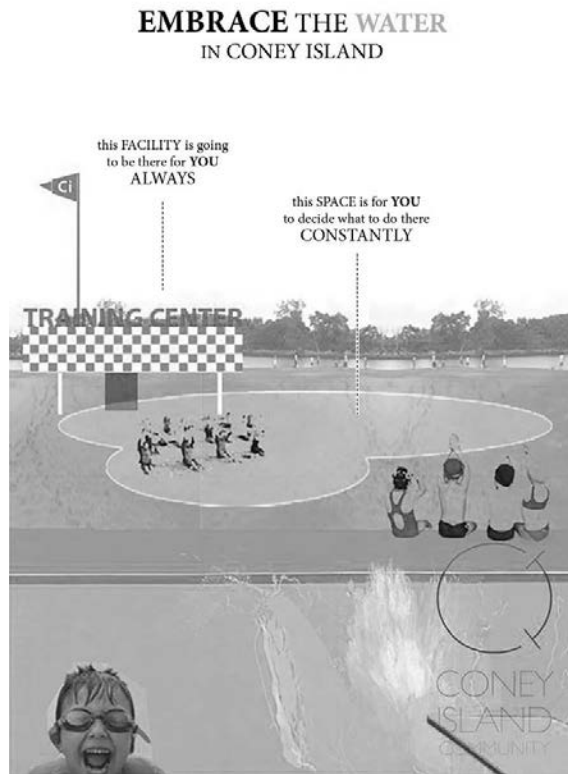


Fig. 2 illustrates the underuse of the beaches by youngsters because of their inability to swim. Instead, they stay inside gaming, join gangs or loiter. Building a training centre where they could, among other things, learn to swim under safe conditions could stimulate them to reclaim the beaches, which are now only invaded by visitors.

In total, 43 narrative scenarios were presented to the public during multiple events at local venues using a series of postcards (later sent to the inhabitants and other stakeholders in the neighbourhood). These scenarios recognized the needs of senior and junior civic life, but also stirred the debate and triggered alternative investments in new collective places that include the local minorities and where the detected disconnectedness is not seen as a problem, but can be upgraded to a hidden and disconnected island as a quality for further developing the local community. This process is still ongoing and is being followed up by several local neighbourhood communities.

In the Coney Island project, the narrative approach was not limited to the on-site analysis by giving a voice to the unheard, by trying to unveil multiple versions of a same reality and by unveiling the multiple layers behind urban renewal policies. The narrative was also used as a way to communicate and even provoke a discussion with local stakeholders about the future of this area. This

werd een zichtbare collectieve plek gecreëerd om hun aanspraak op de stad te bediscussiëren. Fig. 2 illustreert de onderbenutting van de stranden door jongeren omdat ze niet kunnen zwemmen. In plaats daarvan blijven ze binnenshuis gamen, worden ze lid van een bende of hangen ze rond. Het voorstel voor een trainingscentrum waar ze veilig kunnen leren zwemmen, kan hen stimuleren om de stranden, die nu alleen door bezoekers gefrequenteerd worden, ook te gaan gebruiken.

In totaal werden in een aantal buurtcentra 43 narratieve scenario's aan het publiek gepresenteerd. Dit gebeurde aan de hand van ansichtkaarten (die later ook nog werden rondgestuurd in de buurt). De scenario's erkenden niet alleen de behoeften van oudere en jongere stadsbewoners, maar probeerden ook een discussie op gang te brengen. De scenario's daagden uit om op een andere manier te investeren in nieuwe, collectieve, ook voor plaatselijke minderheden geschikte plekken. 'Niet-verbonden-zijn' hoeft niet altijd een probleem te zijn: je kunt het ook zien als een grote kans en uitdaging voor een verborgen en geïsoleerd eiland, als een kwaliteit voor verdere ontwikkeling van de lokale gemeenschap. Dit proces duurt nog steeds voort en wordt verder opgepakt door de lokale gemeenschappen.

In het Coney Island-project beperkte de narratieve methode zich niet tot een analyse ter plekke,

was achieved by storytelling, by suggesting multiple possible scenarios in time and space to reinvent this neighbourhood, linking each narrative to a specific building/space proposal for collective spaces in the neighbourhood.

Interactive Walking, a Narrative Approach to the Cultural Landscape

Another example of using a narrative approach as an analysis method and to empower local voices can be seen in the PhD research project by Gisèle Gantois. This project is linked to her private practice as a heritage and reuse specialist, and is also tested in Master dissertation design studios on cultural landscapes. Here, collective spaces are coupled with the notion of heritage as an agency with which to create belonging and place identity for different communities in a world of migration and transculturality, for both locals and newcomers. To achieve a more dynamic perspective on heritage interaction, a new framework must be constructed on how to detect, unveil and map the present societal significance within communities. The more hidden relationship of heritage with its multilayered context is explored, combining existing methods and tools from other disciplines with the skills of an architect, leading to spatial narratives. To realize this, one has to move from an object-focused approach towards a more contextual one, considering heritage as part of a dynamic process, a subtle but complex social, cultural and ecological meshwork in which pathways and trails are thoroughly entwined.¹⁹

As a consequence, the way heritage is thought about does not depend only on the historical characteristics of individual buildings, but on the entangled fabric of buildings and landscapes with their existing or newly attributed significances. With that in mind, a methodology was developed and tested on the cultural landscape of the Rupel region, situated in the Province of Antwerp, Belgium. Industrial and urban decline have led to extensive disused sites with fragments of built heritage directly related to the former activity scattered over the landscape. Although historical and material surveys provided us with very valuable information about how the region evolved, it did not give us a convincing insight into the deeper meaning of these places to their multiple users. How can formal and informal use and spatial negotiation of the place be understood in a more nuanced way?

A method was borrowed from anthropology, namely observing and analysing while walking,²⁰

waarbij degenen die niet gehoord worden een stem krijgen – door meerdere versies van dezelfde realiteit en meerdere lagen achter stedelijke veranderingsprocessen te tonen. Het verhaal werd ook gebruikt om te communiceren en vooral een discussie uit te lokken met lokale belanghebbenden over de toekomst van dit gebied. Dit gebeurde door narratieven en de presentatie van mogelijke scenario's in tijd en ruimte om deze buurt opnieuw uit te vinden, waarbij ieder verhaal gekoppeld werd aan een ontwerp voor collectieve plekken in de buurt.

Interactief wandelen, een narratief voor het culturele landschap

Een ander voorbeeld van het benutten van narratief om te analyseren en lokale stemmen te beluisteren, vinden we in het promotieonderzoek van Gisèle Gantois, die een bureau heeft op het gebied van erfgoed en herbestemming. Haar onderzoek wordt mede getest in master-ontwerpstudio's voor cultuurlandschappen. Collectieve ruimte wordt gekoppeld aan de bemiddelende rol van erfgoed, bij het verkrijgen van een gevoel van plaatselijke identiteit, bedoeld voor verschillende gemeenschappen in een wereld van migratie en transculturaliteit. De verborgen relatie tussen erfgoed en context wordt verkend, waarbij bestaande methoden en instrumenten uit andere disciplines gecombineerd worden met de vaardigheden van een architect – uitmondend in ruimtelijke narratieven. Hiervoor is in plaats van een objectgerichte een meer contextuele benadering nodig, met erfgoed als deel van een dynamisch proces. Een subtiel, maar complex sociaal, cultureel en ecologisch netwerk waarin wegen en paden met elkaar zijn verweven.¹⁹

Een visie op erfgoed hangt dus niet alleen af van de historische kenmerken van afzonderlijke gebouwen, maar heeft eerder te maken met het weefsel van gebouwen en landschappen met hun bestaande of nieuwe betekenissen. Met dat gegeven in het achterhoofd werd een methode ontwikkeld voor het cultuurlandschap van de Repel-regio in de provincie Antwerpen, België. Door het verval van steden en industrieën, waren er uitgestrekte ongebruikte gebieden voorhanden, met verspreid over het landschap, fragmenten van gebouwd erfgoed die direct gerelateerd waren aan de voormalige activiteiten. (Bouw)historische rapporten leverden veel belangrijke informatie op over de historische ontwikkeling van de regio, maar boden ons geen overtuigend inzicht in de diepere betekenis van deze plekken voor de diverse gebruikers. Hoe kunnen formeel en informeel gebruik, en ruimtelijke onderhandelingen

19. Arnon Árnason et al., *Landscapes beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives* (New York/Oxford: Bergahn, 2012).

20. Jo Lee Vergunst and Tim Ingold, *Introduction in Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot. Anthropological Studies of Creativity and Perception* (Abingdon: Routledge, 2008), 1-19.

19. Arnon Árnason et al., *Landscapes beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives* (New York/Oxford: Bergahn, 2012).

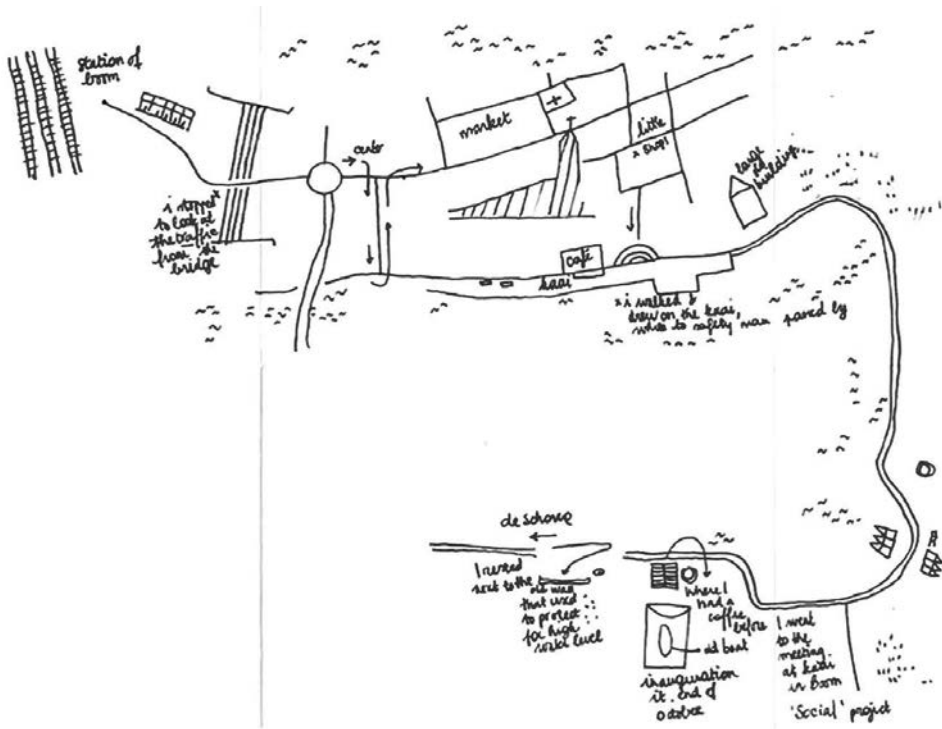
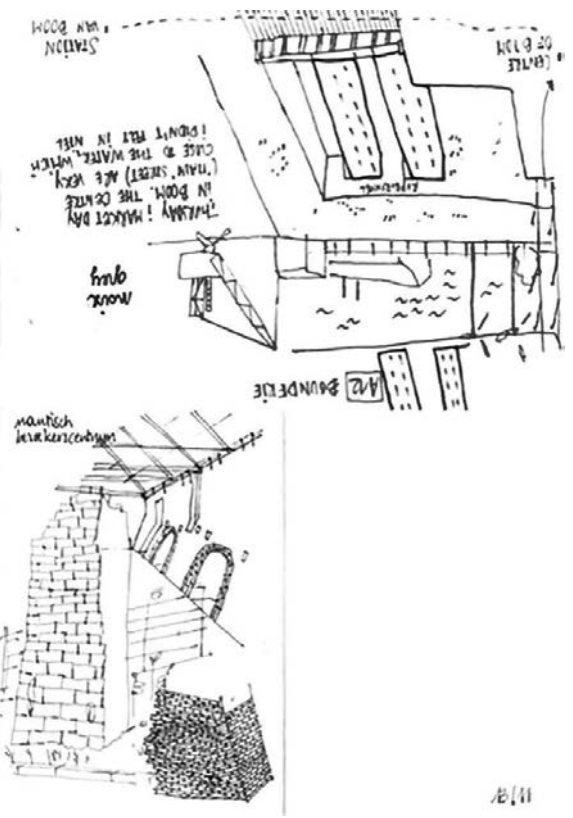
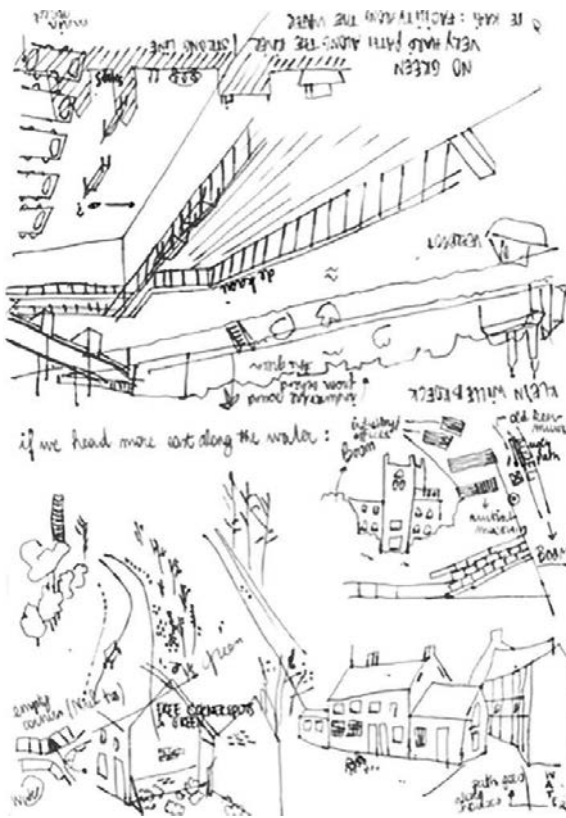


Fig. 3: The Cuesta of the Rupel Region. New challenges for its cultural heritage, master dissertation project, International Master of Architecture, KU Leuven, studio Gisèle Gantois. Back and front of unfolded jot booklet. / De Rupel-regio en de nieuwe uitdagingen voor haar culturele erfgoed. Master-project, internationale master architectuur, KU Leuven, studio Gisèle Gantois. Voor- en achterkant notitieboekje.

and adapted to the skills of an architect such as drawing and modelling.²¹ As in Coney Island, two important aspects of the narrative approach are crucial. The aim is not to find primary or secondary structures, but to look at the landscape non-hierarchically, by paying as much attention to a multiplicity of large elements as to small ones. It is essential to approach the problem in an indirect way following a non-linear, non-pre-designated path. The interactive journeys were recorded in little booklets, jot-books (Fig. 3), gathering both information of the site and meaning for the inhabitants and the architect-wanderer who himself is a stranger in the cultural landscape that he's investigating. Paper models serve as a reflective tool to test the data collected while walking, unveiling meaning from the ground in a real interactive closeness. This is a way to tackle the uncertainty of the 'ill-defined' nature of the problem setting, as significances cannot easily be defined. The method turns into a mediating tool as it attracts the attention of passers-by and facilitates conversation. Combining the praxis of walking with drawing generates new elements, often only tacitly understood. As walking is ever-active, it turns the investigation into an interactive travel story, a complex narrative dealing with spatial practice, unveiling heritage as relationship. As a result,

over de plek op een meer genuanceerde manier begrepen worden?

Er werd een methode uit de antropologie geleend, namelijk observeren en analyseren tijdens het wandelen,²⁰ en die werd bewerkt opdat een ontwerper ermee kon tekenen en modelleren.²¹ Net als op Coney Island zijn twee belangrijke aspecten van de verhalende aanpak cruciaal. Het doel is niet om primaire of secundaire structuren te vinden, maar om een niet-hiërarchische visie op het landschap te hebben door net zoveel aandacht te schenken aan de grote als aan de kleine elementen. Het is essentieel om het probleem op een indirecte manier te benaderen, door het volgen van een niet-lineair, niet-vooropgezet pad. De interactieve reizen werden vastgelegd in kleine aantekenboekjes (Fig. 3) om zowel informatie te vergaren over de locatie zelf als over de betekenis ervan voor de bewoners en voor de architect-dwaler, die zelf ook een vreemdeling is in het cultuurlandschap waarnaar hij onderzoek doet. Papier modellen dienen als een middel voor reflectie om de tijdens de wandeling vergaarde gegevens te testen, en betekenis te putten uit een interactie met het terrein. Dit is een manier om de onzekerheid van een 'slecht-gedefinieerde' probleemstelling aan te pakken, aangezien betekenissen niet gemakkelijk gedefinieerd kunnen worden. De methode krijgt een bemiddelende taak, als het de aandacht van voorbijgangers trekt en gesprekken



our viewpoint on heritage no longer depends on the historical meaning of individual relicts, but on the intrinsic actual qualities of a cultural landscape in which the fabric of buildings and the landscape are closely entwined, creating and enforcing identity, quality and social cohesion.

The praxis of interactive walking combined with design both intensifies the sensorial experiences and generates new knowledge about the meaning of built heritage that is often only tacitly understood, and about the interaction of people (locals and newcomers) with it, expressed through the process of appropriation of this heritage. It makes it possible to transcend the singular focus on the object and explore the historical, social, cultural and ecological tissues and detect the emotional and experiential realities of place and how these are rooted in the individual and collective memory.

The described research projects, each embedded in a critical theoretical framework, exemplify the

21. Gisele Gantois and Yves Schoonjans, 'Storytelling as strategy to Envision the Changing Meaning of Heritage from an Object-Focused Approach towards an Intertwined Contextual One', in: A. Kepczynska-Walczak (ed.), *Envisioning Architecture Image: Perception and Communi-*

cation of Heritage, paper for the 12th congress of the European Architectural Envisioning Association, Lodz, 2015.

faciliteert. Omdat wandelen altijd actief is, verandert het onderzoek in een interactief reisverhaal, een complexe vertelling in wisselwerking met de ruimtelijke praktijk en erfgoed. Als gevolg hiervan hangt ons standpunt over erfgoed niet langer af van de historische betekenis van individuele resten, meer eerder van de reële kwaliteiten van een cultuurlandschap waarin een sterk weefsel van gebouwen en landschap bestaat, dat identiteit, kwaliteit en sociale cohesie creëert en versterkt.

De praktijk van interactief wandelen, gecombineerd met ontwerpen, versterkt de zintuigelijke waarneming en genereert tevens nieuwe kennis over de betekenis van gebouwd erfgoed die vaak alleen impliciet begrepen wordt. De praktijk zegt iets over de interactie tussen erfgoed en bewoners/nieuwkomers, en hoe ze erfgoed gebruiken. In plaats van de beperkte focus op het object, worden historische, sociale, culturele en ecologische weefsels bestudeerd. Ze leiden tot de ontdekking van de emotionele en waarneembare realiteiten van een

20. Jo Lee Vergunst en Tim Ingold, *Introduction in Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot. Anthropological studies of creativity and perception* (Abingdon: Routledge, 2008), 1-19.

21. Gisele Gantois en Yves Schoonjans, 'Storytelling as Strategy to Envision the Changing Meaning of Heritage from an

Object-Focused Approach towards an Intertwined Contextual One', in: A. Kepczynska-Walczak (red.), *Envisioning Architecture Image: Perception and Communication of Heritage*, paper voor 12^e congres van de European Architectural Envisioning Association, Lodz, 2015.

shared method for narrative approaches to collective spaces within the research group. The narrative approaches help to empower local – often unheard – voices in urban development projects, as well as to put forward multiple lines of communication and discussion among its users, focusing on the potential qualities of future collective spaces. They produce no final judgment, have neither the intention nor the ambition to create a fixed framed system of analysis, but are iterative. Although this may make the research richer, at the same time it becomes much more fragile, or even uncertain, putting the researcher in a challenging position.

locatie en hoe die geworteld zijn in het individuele en collectieve geheugen.

De hierboven beschreven projecten, elk ingebed in een kritisch theoretisch kader, geven aan volgens welke methode de onderzoeksgroep narratieve benaderingen voor collectieve ruimten bestudeert. De verhalende benadering helpt om lokale (vaak niet gehoorde) stemmen binnen stedelijke ontwikkelingsprojecten te versterken en om lijnen van communicatie en debat tussen gebruikers op te zetten, waarbij de nadruk ligt op de potentiële kwaliteiten van toekomstige collectieve ruimten. De projecten geven geen eindoordeel, hebben niet de intentie of ambitie om een vast ingekaderd systeem of analyse op te zetten; het proces is iteratief. Het maakt het onderzoek misschien rijker, maar tegelijkertijd kwetsbaarder of zelfs onzeker. Een uitdaging voor een onderzoeker.

Vertaling: InOtherWords, Marly Weemen

‘Talking About My Landscape’ A Conversation with Anke Schmidt

‘Spreeken over mijn landschap’ Een gesprek met Anke Schmidt

In her doctoral thesis, German architect Anke Schmidt, owner of the office *landinsicht* and member of *STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN*, reflected on storytelling as a tool for collaborative design research processes.

Klaske Havik *This issue of OASE examines how landscape architects and urban planners use a narrative approach in analysis and design today. Which techniques are used, and how are they put into practice? In your office, narrative comes into play first and foremost for its capacity to include social aspects in the design. Could you tell us how you arrived at narrative as a method?*

Anke Schmidt The projects I address in my office and with *STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN* are complex and long-term processes: thinking about the future of a region, transforming existing neighbourhoods and developing new settlements at the fringes of a city. Such processes are not characterised only by physical changes. People (and their ideas) exert a major influence on projects, and this is just as significant, yet often underestimated. They are conversation partners, decision makers and those who make use of the urban landscape in their everyday lives. Professional jargon and conventional planning tools are not sufficient to represent urban landscapes ‘characterised by humanity’s urban way of life’, as Hille von Seggern and Julia Werner so aptly phrased it in their investigation of innovative strategies for urban landscapes. There is, therefore, a need for strategies and representations beyond the conventional instruments, in order to involve multiple stakeholders in the planning process.

In our work, we use storytelling as a design research tool to address social and participatory issues in contemporary urban landscapes. The world we live in is a storied world. The psychologist Jerome Bruner emphasises that storytelling is a fundamental cognitive mode to cope with the complexity of the world around us. He states that ‘there are two modes of cognitive functioning, two modes of thought, each providing distinctive ways of ordering experience,

De Duitse architecte Anke Schmidt, eigenaar van bureau *landinsicht* en lid van *STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN*, reflecteerde in haar promotieonderzoek op *storytelling* als gereedschap voor collaborative ontwerponderzoekprocessen.

Klaske Havik *Deze uitgave van OASE onderzoekt hoe landschapsarchitecten en stedenbouwers een verhalende aanpak toepassen bij hedendaagse analyse en ontwerp. Welke technieken gebruiken ze en hoe worden ze in praktijk gebracht? In uw werk wordt een verhalende methode allereerst ingebracht vanwege de mogelijkheid om sociale aspecten in het ontwerp te betrekken. Kunt u ons vertellen hoe u ertoe kwam om verhaal als methode toe te passen?*

Anke Schmidt De projecten waar ik me met mijn bureau en met *STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN* op richt zijn complexe langetermijnprocessen, zoals het nadenken over de toekomst van een regio, de transformatie van bestaande buurten en het ontwikkelen van nieuwe uitbreidingen aan de rafelranden van een stad. Zulke processen kenmerken zich niet alleen door fysieke veranderingen. De grote invloed die mensen (en hun ideeën) op een project hebben is minstens zo belangrijk, maar wordt vaak onderschat. Zij zijn gesprekspartners, beslissingnemers en degenen die in het dagelijks leven gebruik maken van het stedelijke landschap. Vakjargon en conventionele tekengereedschappen vertegenwoordigen onvoldoende het stedelijke landschap dat ‘gekaracteriseerd wordt door de stadse manier van menselijk leven’, zoals Hille von Seggern en Julia Werner dat zo toepasselijk formuleerden in hun onderzoek naar een vernieuwende aanpak voor stedelijke landschappen. Daarom is er behoefte aan strategieën en representaties die verder gaan dan de conventionele instrumenten, om meerdere belanghebbenden bij het voortraject te betrekken.

In ons werk gebruiken we *storytelling* als een gereedschap voor ontwerpend onderzoek, om maatschappelijke kwesties via participatie in het hedendaagse stedelijke landschap aan te kaarten. De wereld waarin we leven is een verhalende wereld. De psycholoog Jerome Bruner benadrukt



Fig. 1: Landscape Protagonist tell about local change and express their interactions with the landscape. The talks started with a traditional apple farmer in an open manner, without preset questions followed by conversations with other apple farmers, water engineers, fruit farmers, members of the cooperative society. / Landscape Protagonists vertellen over lokale veranderingen en hun interactie met het landschap. De spontane, open gesprekken begonnen met een appelboer en werden gevolgd door gesprekken met andere appelboeren, waterbouwkundigen, fruittelers en leden van de coöperatieve vereniging.

of constructing reality. The two (though complementary) are irreducible to one another . . . A good story and a well-formed argument are different natural kinds.¹

KH *Would you say that stories, as one of these modes of cognitive functioning, are more social and relational?*

AS Indeed, stories relate people, places and time; they give meaning and develop a sense of community. Human culture and identity are based on stories – as proven by myths and fairy tales as well as daily gossip, according to Robert Dunbar. Creating a story is always a collaborative process. Michael Neumann has explained that in listening to a story, we step into the shoes of the protagonist and mentally rehearse unknown experiences. In this sense, fiction in particular is a way of exploring possibilities and unknown situations. Consequently, stories that simulate reality make it easier to adapt to new situations.

It is therefore surprising that narrative methods have not played a more significant role in collaborative design practice so far. I see a great potential in storytelling as a performative practice between listening, narrating and expressing potential actions and timelines by using the story as a network of characters within a plausible plot. In my work, I apply narrative methods as tools to communicate and to give meaning, but also to provide models for thinking about the future.

KH *Could you give some examples of your use of such narrative methods for urban landscapes within your design research practice?*

AS The first project I'd like to discuss is about finding landscape episodes to include stakeholder perspectives and user expertise. We have noticed that in the general approach of cultural landscapes, there is a lack of attention for the contemporary use and identity of places. We felt the need to find a language to describe people's connections to a place.

Based on the assumption that knowledge about the specificity and diversity of a location and its stakeholders is crucial to create powerful concepts, the design research project 'Designing Storylines of Rural Change', which I worked on with the STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN,² went another way. The project concerned the search for adaptation

dat het vertellen van verhalen een fundamentele cognitieve manier is om het hoofd te bieden aan de complexiteit van de wereld om ons heen. Hij stelt dat er 'twee manieren van cognitief functioneren zijn, twee manieren van denken, die beiden op kenmerkende wijze ervaringen ordenen, de realiteit construeren. Die twee (hoewel complementair) zijn niet met elkaar te vergelijken. (...) Een goed verhaal is van een heel andere orde dan een goed geformuleerd argument'.¹

KH *Zijn volgens u verhalen, als een van die manieren van cognitief functioneren, meer sociaal en relationeel zijn?*

AS Inderdaad, verhalen gaan over mens, plaats en tijd; ze geven betekenis en zorgen voor een gevoel van gemeenschappelijkheid. De menselijke cultuur en identiteit zijn gebaseerd op verhalen – zoals mythes, sprookjes en dagelijkse roddels bewijzen, aldus Robert Dunbar. Verhalen maken is altijd een proces van samenwerking. Michael Neumann heeft uitgelegd dat we, door te luisteren naar een verhaal, in de schoenen van de hoofdpersoon stappen en zo mentaal onbekende ervaringen oefenen. Wat dat betreft is met name fictie een manier om mogelijkheden en onbekende situaties te verkennen. Zodoende maken verhalen die de werkelijkheid nabootsen, het gemakkelijker om je aan nieuwe situaties aan te passen.

Het is daarom verbazingwekkend dat verhalende methoden tot dusver niet een belangrijkere rol hebben gespeeld in de collaboratieve ontwerppraktijk. Ik zie grote potentie in *storytelling* als uitvoerende praktijk tussen luisteren, vertellen en het uitdrukken van mogelijke activiteiten en tijdlijnen, door gebruik te maken van het verhaal als een netwerk van karakters binnen een geloofwaardig plot. In mijn werk gebruik ik verhalende methoden als gereedschap om te communiceren en betekenis te geven, maar ook om modellen te bieden om over de toekomst na te denken.

KH *Zou u een paar voorbeelden kunnen geven van de manier waarop u binnen uw ontwerppraktijk zulke verhalende methoden gebruikt voor stedelijke landschappen?*

AS Het eerste project dat ik zou willen bespreken gaat over het vinden van landschappelijke 'episoden', waarin zowel het perspectief van de betrokken partijen als de expertise van lokale gebruikers een rol speelt. We hebben gemerkt dat er in de benadering van culturele landschappen dikwijls een gebrek aan aandacht is voor het hedendaagse gebruik en

1. Jerome Bruner, 'Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry*, vol. 18 (1991) no. 1, 1-21.

2. 'Designing Storylines of Rural Change: Das Altes Land', research project by STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN with Antje Stokman and Sabine Rabe, 2009-2010.

1. Jerome Bruner, 'Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry*, jrg.18 (1991), nr. 1, 1-21.

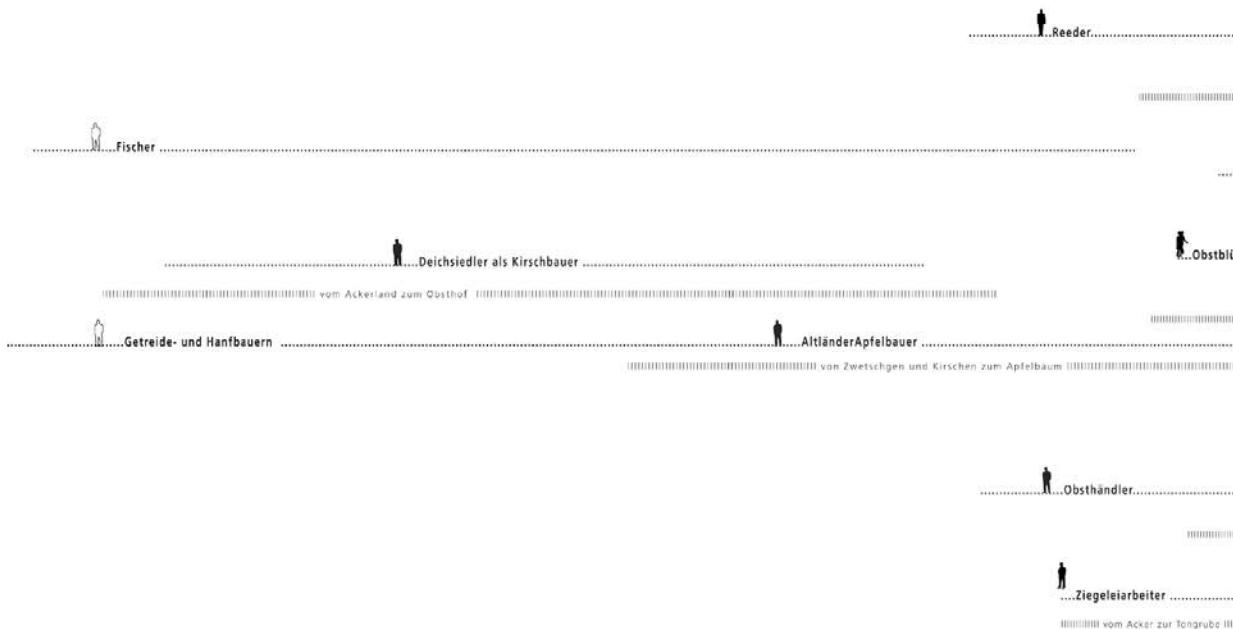


Fig. 2: Landscape protagonists and their actions shaped the landscape through time until today. The future storylines invented new characters as pioneers and adapted the existing cast of characters. / Door de tijd heen (en tot op de dag van vandaag) hebben acties van mensen het landschap vormgegeven. In de toekomstige verhaallijnen treden nieuwe, pionierende karakters op en wordt de bestaande cast met personages aangepast.

strategies for the dynamic cultural landscape ‘Altes Land’ in the metropolitan area of Hamburg. Instead of starting with a mapping process of the visual qualities of the landscape, the team initiated a series of discussions with stakeholders. While the landscape appeared extremely monotonous on the map, this analysis with stakeholders revealed the manifold perspectives of the landscape. By talking to inhabitants and stakeholders, the team integrated local perspectives and personal experiences into the design research process.

KH *How did this knowledge about the diverse readings of the landscape by different stakeholders inform the design process?*

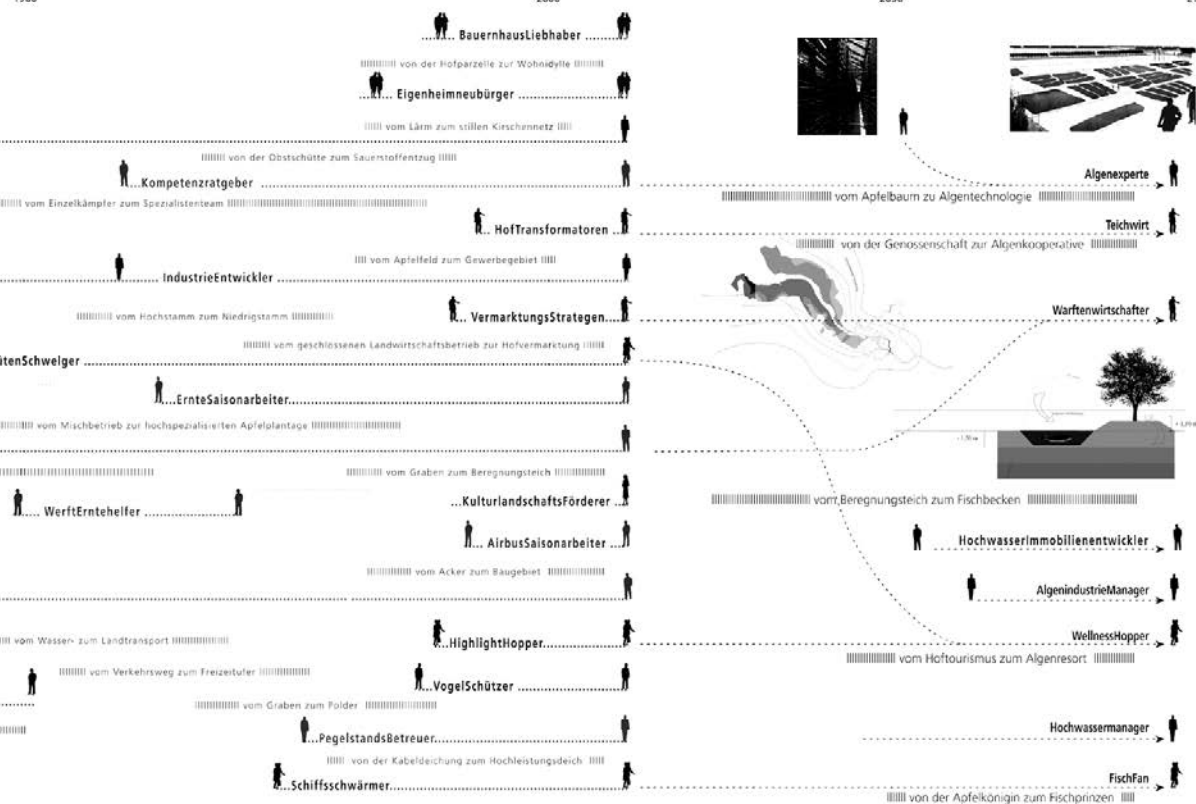
AS In the design process that followed, ‘landscape protagonists’ show the influence and perspective of typical users of a landscape through a combination of narrative and graphic material. These protagonists became the starting point for design speculations on the future of the dynamic landscape. The question “what if...?” was answered based on the demands and ideas of the people living in a place. Meanwhile new protagonists and events likely to play a role in the future were added. We developed three different storylines to explore alternative scenarios and development

de identiteit van een plek. Wij voelden behoefte om een taal te vinden die beschrijft hoe mensen met een plek verbonden zijn.

Op basis van de aanname dat kennis over de bijzonderheid en de diversiteit van een locatie en de lokale partijen die daarbij horen, cruciaal is om een sterk concept te ontwikkelen, kozen we met het ontwerponderzoekproject Designing storylines of rural change, waar ik samen met STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN aan werkte, een andere richting.² Het project betrof de zoektocht naar een aanpassingsstrategie voor het dynamische culturele landschap Altes Land in de metropool Hamburg. In plaats van te beginnen met het in kaart brengen van de visuele kwaliteiten van het landschap, initieerden we met het team een serie gesprekken met belanghebbenden. Terwijl het landschap er op de kaart enorm monotoon uit leek te zien, onthulde de analyse met de belanghebbenden de vele verschillende perspectieven op het landschap. Door te praten met bewoners en belanghebbenden integreerde het team lokale inzichten en persoonlijke ervaringen in het ontwerponderzoekproces.

KH *Hoe beïnvloedde deze kennis over de verschillende opvattingen van belanghebbenden over het landschap het ontwerpproces?*

AS In het daaropvolgende ontwerpproces toonden ‘protagonisten in het landschap’ de invloed en



strategies, in which the protagonists played a major role as active agents in a long-term change process.

The representation of the scenarios in storylines made possible a conversation about the future of the landscape that was characterised by two main premises. First, the local stakeholders had no reservations about discussing the three narrative scenarios. Therefore, they became equal discussion partners, adding valuable points to the scenarios. Second, the stories presumed quite imaginable pathways for change. Because they were rooted in the present reality of the landscape, they were able to function as a guide in transformation processes.

KH *In this project in the Hamburg region, you therefore listened to the voices of the different stakeholders in the analytical phase, while in the design phase you used these perspectives as leading characters for the scenarios. In this way, they could respond to design proposals in a dialogue. Do you have examples where this participatory aspect of the narrative method was even taken further?*

AS I have also found that stories are a viable instrument for communicating and sharing

het inzicht van typische gebruikers van een landschap door middel van een combinatie van verhalend en grafisch materiaal. Deze personages werden het uitgangspunt voor ontwerp-aanpakken over de toekomst van het dynamische landschap. Het antwoord op de vraag 'wat als...?' werd gebaseerd op de eisen en ideeën van de mensen die op een plek wonen. En ondertussen werden nieuwe personages en gebeurtenissen toegevoegd, die naar alle waarschijnlijkheid in de toekomst daar een rol gaan spelen. We werkten drie verschillende verhaallijnen uit waarmee alternatieve scenario's en ontwikkelingsstrategieën verkend werden. De hoofdpersonages hadden daarbij een belangrijke taak als actieve vertegenwoordigers in lange-termijntransformatieprocessen.

Door de verbeelding van de scenario's in verhaallijnen werd een gesprek over de toekomst van het landschap mogelijk, met twee belangrijke uitgangspunten. Ten eerste waren de belanghebbenden niet terughoudend om over de drie verhalende scenario's te praten. Zodoende werden ze gelijkwaardige gesprekspartners die waardevolle punten aan het scenario toevoegden.

2. *Designing Storylines of Rural Change: Das Altes Land*, onderzoeksproject van STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN in samenwerking met Antje Stokman en Sabine Rabe, 2009–2010.

perspectives. Of course, transformation processes require new ways of engaging with the public, in order to communicate the effects of transformation on inhabitants. For the village of Legden in Germany's Westmünsterland I developed with my office landinsicht the participatory strategy 'narrative spots', which created a setting for dialogue through a public walk.³ During the walk, aimed at engaging people in the future of their village, we introduced steps already taken in the development process, and we asked inhabitants about their engagement and ideas for the future village life.

I designed a public walk along six 'narrative spots' within the village. The stories of stakeholders already involved in projects were the basis for the choreography of the walk. At each stop, a conversation about the transformation took place, initiated by questions from the guide, who had the role of a moderator. First, protagonists shared their story about the projects, their engagement and motivations. As a narrative hook, they inspired a dialogue between about 20 participants. In this project, the performative practice of storytelling served as a starting point for a shared vision.

KH In the project you just described, narrative is a tool for communication rather than for design. Communication is crucial in the beginning of a project; what are the possibilities of narrative in that early phase?

AS At the start of a project especially, conventional representations are too precise to be suitable for a discussion about overall perspectives and visions. Additionally, technical plans are difficult to read for most of the stakeholders and therefore not entirely useful as a communicative tool. In the project 'Long-Term Settlement Munich'⁴ the team of cityförster, freiwurf, landinsicht and Stein+Schultz was commissioned to design a long-term settlement strategy for the periphery of Munich. The team invented 'future protagonists' that complemented the plans and maps the discipline usually uses to represent concepts and strategies. This method acknowledges the fact that urban landscapes are shaped by people's everyday use of them. The protagonists are invented characters, who symbolise typical inhabitants of the future neighbourhoods or visitors of the area. The stories describe how the place has changed and give an impression of what it will be like to live in the new neighbourhoods. In this case, the narratives show opportunities of transformation processes and allow discussions about how to create identity. As a result they bring strategies to life – a

Ten tweede gingen de scenario's uit van goed voorstelbare veranderingsrichtingen. Vanwege hun worteling in de huidige realiteit van het landschap konden de verhalen dienen als een gids binnen transformatieprocessen.

KH Dit project in de regio Hamburg gaf dus gehoor aan de stemmen van de verschillende belanghebbenden in de onderzoeksfase, terwijl u hun inzichten in de ontwerpfasen als leidende personages voor de scenario's gebruikte. Op die manier konden ze door middel van dialoog reageren op ontwerpvoorstellen. Heeft u voorbeelden waar dat participatieve aspect van de verhalende methode nog een stap verder werd gebracht?

AS Ik heb ook ondervonden dat verhalen een nuttig instrument zijn om inzichten te communiceren en te delen. Natuurlijk vragen transformatieprocessen om nieuwe manieren waarop je het publiek erbij betrekt, om te communiceren wat voor effect de transformatie heeft op de bewoners. Voor het dorp Legden in het Westmünsterland heb ik met mijn bureau landinsicht de participatieve strategie 'narratieve plekken' ontwikkeld, waarbij we door middel van een wandeling een omgeving voor dialoog creëerden.³ In het dorp zette ik een openbare wandeltocht uit langs zes 'plekken met een verhaal'. Tijdens die wandeling, die als doel had de mensen bij de toekomst van hun dorp te betrekken, introduceerden we stappen die al in het ontwikkelingsproces genomen waren, waarbij we bewoners vroegen naar hun betrokkenheid en ideeën voor het toekomstige dorpsleven. De verhalen van belanghebbenden die al betrokken waren bij projecten vormden de basis voor de choreografie van de wandeling. Bij iedere halte vond er een gesprek plaats over de transformatie, op gang gebracht door vragen van de gids, die de rol van moderator had. Als eerste deelden de hoofdrolspelers hun verhalen over de projecten, hun betrokkenheid en motivatie. Zij waren de verhalende kapstok die de dialoog tussen circa 20 deelnemers stimuleerde. Het ter plekke daadwerkelijk vertellen van hun verhalen diende in dit project als uitgangspunt voor een gedeelde visie.

KH In het net omschreven project is het verhaal eerder een communicatiemiddel dan een ontwerpgereedschap. Communicatie is essentieel in het begin van een project, wat zijn de mogelijkheden van verhalen in die vroege fase?

AS Vooral in het begin van een project zijn conventionele beschrijvingen te exact om geschikt te zijn voor een gesprek over algemene inzichten en visies. Daar komt bij dat technische tekeningen voor de meeste belanghebbenden moeilijk

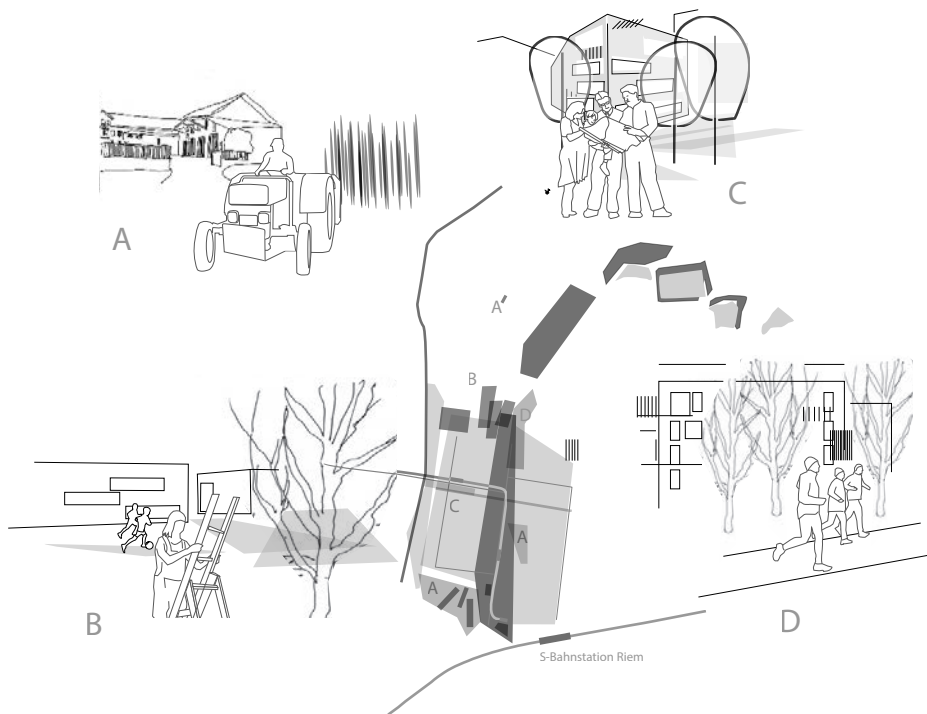


Fig. 3: The episodes of potential users in the project ‘Long-term settlement strategy Munich’ integrate social components into the physical structures as well as time, relationships and movement. / De afleveringen van potentiële gebruikers in de ‘Lange termijn vestigingsstrategie voor München’ integreren sociale componenten in de fysieke structuur, maar ook tijd, relaties en beweging.

focus that is becoming more and more important in contemporary design research practice into urban landscapes.

KH *In your projects, this communicative aspect of narrative, including the perspective of different inhabitants and stakeholders, seems to come back in different ways, and in different phases of the process: sometimes as a way to gather information about the meaning of place for local people, sometimes to communicate with people about ideas and to anticipate change.*

AS I do indeed think that projects can benefit from storytelling as a research tool, as a design tool and often as a communication instrument as well. In my doctoral thesis project, I reflected on different formats and settings for storytelling within collaborative design research processes. First, storytelling can be used as an approach to gather information about a site. At the start of a project especially, narrative

te lezen zijn en daarom niet helemaal bruikbaar als communicatiemiddel. In de Lange termijn vestigingsstrategie voor München kreeg het team van Cityförster, freiwurf, landinsicht en Stein+Schultz de opdracht een strategie voor de lange termijn te ontwerpen voor de periferie van München.⁴ Het team initieerde daar het idee van ‘toekomstige protagonisten’, als aanvulling op de tekeningen en kaarten die gewoonlijk binnen het vakgebied gebruikt worden om concepten en strategieën weer te geven. Deze methode erkent het feit dat het stedelijk landschap gevormd wordt door het dagelijks gebruik van mensen. De personages zijn verzonden karakters, die staan voor typische toekomstige wijkbewoners of bezoekers van het gebied. De verhalen beschrijven hoe de plek is veranderd en geven een indruk van hoe het zal zijn om in de nieuwe buurten te wonen. In dit geval laten de verhalen kansen voor transformatieprocessen zien en leiden ze tot gesprekken over hoe je identiteit kunt creëren. Zo brengen ze strategieën tot leven

3. ‘Erzählpunkte im Zukunftsorf Legden’, participatory project commissioned by the Village of Legden. Team: landinsicht, 2016.

4. ‘Long-Term Settlement Strategy Munich’, strategic concept for the development of future settlements on the periphery of Munich, commissioned by the City of Munich. Team: Cityförster, freiwurf, landinsicht, Stein+Schultz, 2011.

3. ‘Erzählpunkte im Zukunftsorf Legden’, participatieproject in opdracht van de gemeente Legden. Team: landinsicht, 2016.

4. ‘Lange-termijnvestigingsstrategie voor München’, strategisch concept voor de ontwikkeling van toekomstige nederzettingen aan de periferie van München, in opdracht van de gemeente München. Team: Cityförster, freiwurf, landinsicht, Stein+Schultz, 2011.

formats are well-suited to activate local, implicit knowledge and to map out emotionally important places.

Second, fictional stories can illustrate future perspectives. Stories as a 'different pathway of knowledge', as Hannah Rachel Bell put it, activate imaginative power through clear evocations of situations, places, times and protagonists. Last but not least, narrative strategies can be used to support dialogue and to create local identity. Narrative approaches combine strategic thinking and site-specific design work and address the emotional qualities of the landscape.

Thus, a narrative approach can complement existing instruments and plans to engage with people, both in terms of inclusive design and in terms of communication. Since stories unfold along the line of the activities of their protagonists, inevitably people and their activities become the centre of design action. Furthermore, stories play a supporting role in discussions about the future. As 'fuzzy representations',⁵ stories mediate in a process of understanding between a storyteller and a listener. They foster a dialogue of equals among different stakeholders. The approach turns everyone into an expert and allows a collaborative conversation about landscape.

5. Marie-Laure Ryan, 'Towards a Definition of Narrative', in: David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 22-35.

– een steeds belangrijker aandachtspunt binnen de hedendaagse ontwerponderzoekspraktijk voor stedelijke landschappen.

KH *In uw projecten lijkt het alsof dit communicatieve aspect van verhalen, inclusief het perspectief van verschillende bewoners en belanghebbenden, op diverse manieren en in verschillende fasen van het proces terugkomt: soms als een manier om informatie te vergaren over de betekenis van een plek voor de lokale bevolking, soms om te communiceren met mensen over ideeën en om te anticiperen op verandering.*

AS Ik denk inderdaad dat projecten kunnen profiteren van *storytelling* als onderzoeksinstrument, als ontwerpgereedschap en ook vaak als communicatiemiddel. In mijn promotieonderzoek dacht ik na over verschillende formats en de beschikbare ruimte voor *storytelling* bij gezamenlijke processen van onderzoek en ontwerp. Ten eerste kan het gebruikt worden als een aanpak om informatie over een locatie te verzamelen. Met name aan het begin van een project zijn verhalende formats geschikt om lokale, impliciete kennis te activeren en emotioneel belangrijke plekken in kaart te brengen.

Ten tweede kunnen fictieve verhalen toekomstperspectieven illustreren. Verhalen als een 'andere weg naar kennis', zoals Hannah Rachel Bell het noemde, zetten fantasierijke energie in gang met tot de verbeelding sprekende situaties, plaatsen, tijden en hoofdpersonen. En tenslotte kunnen verhalende strategieën gebruikt worden om de dialoog te ondersteunen en een lokale identiteit te creëren. Een verhalende aanpak combineert strategisch denken met locatiespecifiek ontwerp en richt zich op de emotionele kwaliteit van het landschap.

Zo kan een verhalende aanpak een aanvulling zijn op bestaande instrumenten en tekeningen om mensen erbij te betrekken, zowel wat betreft inclusief ontwerp als communicatie. Aangezien verhalen zich ontvouwen langs de lijn van de activiteiten van de hoofdrolspelers worden mensen en hun bezigheden onvermijdelijk het centrum van de ontwerppactie. Verder spelen verhalen een ondersteunende rol in gesprekken over de toekomst. Als 'warrige representaties' bemiddelen verhalen in een proces van begrip tussen verhalenverteller en luisteraar. Ze moedigen een gelijkwaardige dialoog aan tussen verschillende belanghebbenden. De aanpak maakt van iedereen een expert en zorgt dat iedereen over het landschap kan meepraten.

Vertaling: InOtherWords, Marly Weemen

5. Marie-Laure Ryan, 'Towards a Definition of Narrative', in: David Herman (red.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 22-35.

The Terminal Marseille beyond the Headlines

The Terminal Marseille voorbij de krantenkoppen

Having never been to Marseille, I began this project, *The Terminal*, on the hunch that a city reputed to be so contested, polarised and fragmented, would provide the necessary friction for a productive debate. The frame for this debate was the line of a planned, but unpublicised, tram extension into the city's marginalised and notorious *Quartiers Nord*. Six weeks of field work revealed, first, that so holistic an intervention as infrastructure is equally likely to further fragment as it is to unite, and second, that its desired linearity is bound up in all the circuitous and opaque conflicts of power, image and profit that Marseille exacerbates. With an arsenal of collected material based on current events, cliché reputations, expert interviews and personal experience, the challenge of the project was not to find resolution between the city and the line, but rather, through the line, to re-read, re-present and re-construct the city.

The newspaper emerged as the ultimate tool: it is an everyday, accessible medium, inherently fragmented and plural, and yet robust enough in its formal structure to contain the instability of the city without seeking to resolve its contradictions. As in the city, this structure – headlines, subheadings, quotes, photos, captions, cartoons and advertising – creates friction by causing many possible and unresolved narratives to collide, both fact and fiction, within the physical space of a page. With every article, *The Terminal* exposes the debates surrounding the tram line, speculates on their evolution and projects new realities that the line may confront and construct in an arbitrary day (because news happens every day). Adopting the journalistic method, these debates, speculations and projections are presented as current events (already extant built settings for a – perhaps non-ideal – reality) or as caricatured scenarios (acknowledging potential irony, superficiality and critical commentary) or as opinions (recognising the multiplicity of voices that shape the city). In the end, the newspaper, *The Terminal*, and the city, Marseille, become synonymous.

Marseille's fragmentation, mirrored by the newspaper, is manifest both in its urban form and in its cultural identity. Unlike Paris, which expanded in concentric rings, Marseille evolved through

Zonder ooit in Marseille te zijn geweest, begon ik dit project, *The Terminal*, vanuit het idee dat een zo betwiste, gepolariseerde en gefragmenteerde stad als Marseille meer dan genoeg stof oplevert om een spannend en productief debat te voeren. Het kader van dit debat was de geplande, maar ongepubliceerde, aanleg van een tramlijn richting de gemarginaliseerde en beruchte *Quartiers Nord*. Na zes weken veldwerk werd het duidelijk dat, ten eerste, een omvangrijke ingreep als infrastructuur zowel kan verenigen als verdelen, en dat, ten tweede, de beoogde rechtlijnigheid al snel verweekt raakt in allerlei intriges over macht, imago en winst, die een stad als Marseille alleen maar in de hand werkt. Voorzien van een grote hoeveelheid bronnenmateriaal, gebaseerd op actuele gebeurtenissen, clichébeelden, interviews met experts en persoonlijke ervaringen, bestond de uitdaging van het project er niet zozeer uit om een oplossing tussen de stad en de lijn te vinden, maar eerder om, door middel van de lijn, de stad op een andere manier te lezen, te representeren en te construeren.

De krant bleek al snel het ideale middel: een alle-daags, toegankelijk medium, per definitie gefragmenteerd en pluriform, en toch als vorm robuust genoeg om de instabiliteit van de stad te kunnen vatten zonder haar contradicties te willen opheffen. Net zoals de stad, zorgt deze vorm – met zijn krantenkoppen, subtitels, citaten, foto's, bijschriften, cartoons en advertenties – voor de nodige spanning door verschillende mogelijke en onvolledige verhaallijnen, zowel feiten als fictie, naast elkaar te plaatsen, binnen dezelfde ruimte van een enkele pagina. Met ieder artikel onthult *The Terminal* het debat over de tramlijn verder, speculeert ze over mogelijke ontwikkelingen, en projecteert ze nieuwe werkelijkheden die op een willekeurige dag kunnen plaatsvinden (want er is elke dag wel nieuws). Via een journalistiek medium worden de debatten, speculaties en projecties gepresenteerd, óf als actuele gebeurtenissen (in een bestaande, gebouwde omgeving voor een misschien niet-ideale werkelijkheid) óf als clichématige scenario's (toegeven aan ironie, oppervlakkigheid en kritisch commentaar) óf als opinies (het veelvoud aan verschillende stemmen erkennen die de stad mee vorm geven). Uiteindelijk vallen de krant, *The Terminal*, en de stad, Marseille, zo samen.

De fragmentatie van Marseille, weerspiegeld in de krant, is zichtbaar zowel in haar stedelijkheid als haar



Fig. 1: A critical editorial on the proposed future of an abandoned ship repair warehouse. / Een kritisch commentaar op de voorgestelde toekomst van een verlaten scheepsloods.

bursts of development and demolition, eventually forming a massive urbanised area characterised more by chance and opportunism than by strategic progress toward a designed future. The *Quartiers Nord*, in particular, is an incoherent collection and sometimes spectacular collision of historic villages, mass housing and abandoned industry, constantly interrupted by highways, railways, topographical jumps and stretches of nothing. These periods of city building now coexist uneasily, a semi-functional sum of parts with no one part dominating the others. This is Marseille's, and *The Terminal's*, vernacular morphology. Within the vast and often nondescript territory also coexist the autonomous realities that, when exaggerated, give shape to the layered stereotypes of Marseille's cultural identity. It is perceived as a city of slow indulgence: of sunshine, beaches, women and alcohol. A city of daily sweat: of industry, immigration, trade and poverty. A city of fast deals: of drugs, prostitution, gangs and corruption. Embedded into each of these narratives are overlapping tensions – equality versus polarity, singularity versus plurality, periphery versus centrality – that reveal a city that has never fit into dominant and clear-cut categories and remains mired in a constant but futile process of stabilisation. As William Firebrace says in his book *Marseille Mix*, 'Marseille has no real sympathy with the



Fig. 2: A mechanic reads the day's top stories while taking a morning break at his garage. / Een mecanicien leest de krantenkoppen tijdens een ochtendpauze bij zijn garage.

culturele identiteit. In tegenstelling tot Parijs, die zich in concentrische ringen uitbreidde, ontwikkelde Marseille zich in opeenvolgende uitbarstingen van opbouw en afbraak, resulterend in een uitgestrekt, stedelijk gebied dat eerder door toeval en opportunisme wordt bepaald dan door een strategisch, toekomstgericht proces. De *Quartiers Nord*, in het bijzonder, vormen een onsamenhangende en soms spectaculaire verzameling van historische dorpen, grootschalige woonwijken en verlaten industriezones, continu doorbroken door snelwegen, spoorwegen, topografische sprongen en lege vlakten. Deze verschillende perioden van stedelijke ontwikkeling leven nu in een ongemakkelijke verhouding tot elkaar verder, als een semi-functionele optelsom van losse onderdelen, waarbij het ene noch het andere deel ooit de overhand krijgt. Dit is Marseilles, en *The Terminals*, vernaculaire morfologie.

Binnen dat enorme en onbepaalde territorium bestaan ook de autonome werelden, die, bij uitvergroting, de veelheid aan stereotypen weergeven waaruit Marseilles culturele identiteit is samengesteld. Ze wordt gezien als een stad van traag genot: zonneschijn, stranden, vrouwen, alcohol. Maar ook als een stad van dagelijkse strijd: industrie, immigratie, handel, armoede. En een stad van clandestiene deals: drugs, prostitutie, bendes, corruptie. Deze narratieven bevatten dan ook de onderliggende spanningen – gelijkheid versus polariteit, eenheid



Fig. 3: A news article speculating on the confrontation between city stakeholders. / Een nieuwsbericht speculeert over de confrontatie tussen stakeholders in de stad.

absolute or with the universal – these words offend its very nature.¹

In its totality, *The Terminal* does not propose a singular representation of a city. Rather it conceives of the newspaper as a territory, itself a temporal construct, produced by multiple potential narratives that are multiple in their representation. As a nonetheless finite and curated product, the newspaper positions itself as a critical cartography, a (re-)construction of a line on a map in all its non-linear complexity. Like any analytical map, it makes no claim to pure objectivity, for the selection of facts inevitably creates a subjective reality. Framed by the future tram line, *The Terminal* collates fragmented readings of Marseille, both fact and fiction, ultimately constructing a whole that goes beyond the headlines.

1. William Firebrace, *Marseille Mix* (London: AA Publications, 2010), 241-242.



Fig. 4: A woman reads conflicting opinions on ongoing development projects over afternoon coffee. / Tijdens haar koffiepauze leest een vrouw tegenstrijdige meningen over lopende ontwikkelingsprojecten.

versus pluraliteit, periferie versus centrum – die het onmogelijk maken om de stad in duidelijk afgelijnde categorieën in te delen. En zo blijft Marseille dus steken in een constant, maar zinloos proces van stabilisatie. Zoals William Firebrace het ooit stelde in zijn boek *Marseille Mix*: Marseille houdt niet echt van het absolute of het universele – deze termen zijn een belediging voor haar karakter...¹

Uiteindelijk stelt *The Terminal* geen eenduidige representatie van de stad voor. De krant wordt eerder beschouwd als een territorium, als een tijdelijke constructie op zich, die het resultaat is van mogelijke verhaallijnen, gerepresenteerd in hun veelheid. Als een niettemin eindig en gecontroleerd product, toont de krant zich als een kritische cartografie, een (re)constructie van een eenvoudige lijn op een kaart in al zijn niet-lineaire complexiteit. Zoals welke analytische kaart ook, wordt er geen aanspraak gemaakt op een zuivere objectiviteit, aangezien de selectie van feiten onvermijdelijk een subjectieve realiteit creëert. Ingekaderd door de toekomstige tramlijn, brengt *The Terminal* een verzameling uiteenlopende en gefragmenteerde lezingen van Marseille samen, zowel feiten als fictie, om zo een geheel te construeren, *beyond the headlines*.

Vertaling: Bart Decroos

1. William Firebrace, *Marseille Mix* (Londen: AA Publications, 2010), 241-242.

One Square Kilometre of Well-Being Notes on Visual Experimentation in the Contemporary Urban Landscape

Een vierkante kilometer welzijn Visuele experimenten in het huidige stadslandschap

The visual representation of existing qualities of the urban landscape was the main objective of the '1 km² of Well-Being' research project, developed at the ETH Zurich (Chair of Landscape Architecture) and the EPFL Lausanne (Construction and Conservation Laboratory) from 2009 to 2011. The project focused essentially on the scale of proximity in a spatial and metrological sense, where 'proximity' circumscribes a given radius surrounding a contemporary dwelling, providing for all daily living practices. Broadly speaking, proximity describes the individual and social customs within a given area that can be covered on foot in 10 to 15 minutes. Such a reference to bodily abilities was already made the fundamental premise for the model of the 'neighbourhood unit' and its 800-m diameter elaborated by Clarence Perry in the 1920s. The same metric had been established earlier by Ebenezer Howard to define the maximum distance between every function in the Garden City model.

Today, the relevance of an investigation on proximity must be understood in relation to tangible metropolitan trends in urban uses, which tend to be split into two distinct and complementary scales: the first relating to displacements that fan out across the urban territory, reflecting contemporary work and leisure patterns; the second concentrating on proximity. Yet present urban policies that improve both densification and public transport and contribute to a complementarity between commuting and proximity cannot prevent spatial injustice – particularly in areas that are frankly suburban in character. How does one accept dwelling in such 'disqualified' environments, where households are held captive in public spaces that have – through a failed sense of belonging and the lack of vital 'proximity' – become unliveable? How, in these often inhospitable neighbourhoods, can prevalent sentiments of seclusion and hindrance among the inhabitants be addressed?

This kind of problem became the basis of a pedagogical investigation centred on visual

Tussen 2009 en 2011 voerden de ETH Zürich (leerstool landschapsarchitectuur) en de EPFL Lausanne (onderzoekscentrum voor constructie en conservering) samen het project 'Een vierkante kilometer welzijn' uit. Het belangrijkste onderwerp was de visuele representatie van bestaande eigenschappen van het stedelijke landschap. Het project speelde zich hoofdzakelijk af op de schaal van de ruimtelijke en metrologische nabijheid. 'Nabijheid' verwijst dan naar een door een bepaalde straal aangegeven gebied rondom de hedendaagse woning, waarbinnen de dagelijkse bezigheden van bewoners plaatsvinden. Ruimer opgevat beschrijft nabijheid de individuele en sociale gewoonten binnen een bepaald gebied dat in 10 à 15 minuten te belopen is. In 1920 verwees Clarence Perry op soortgelijke manier al naar lichamelijke functies als het fundamentele uitgangspunt voor zijn model van de 'wijkenheid', die een middellijn van 800 m had. Eerder was het Ebenezer Howard die deze meetkundige eenheid introduceerde om de maximale afstand tussen de verschillende functies van het tuinstadmodel te berekenen.

Tegenwoordig moet de relevantie van een onderzoek naar nabijheid worden begrepen in de context van concrete, grootstedelijke trends in stedelijke functies. Deze worden meestal verdeeld over twee verschillende, complementaire schalen: de eerste houdt verband met de verplaatsingen van woon-werkverkeer die over het stedelijk gebied uitwaaiëren; de tweede schaal is gericht op nabijheid. Maar het huidige stedelijke beleid, dat is gericht op het verhogen van de dichtheid en het verbeteren van het openbaar vervoer, om zo bij te dragen aan de complementariteit van zowel woon-werkverkeer als nabijheid, kan niet voorkomen dat er ruimtelijke onrechtvaardigheid ontstaat – vooral in stadsdelen die een ronduit subuurbaan karakter hebben. Hoe moeten mensen omgaan met het gegeven dat ze in een dergelijke 'gediskwalificeerde' omgeving wonen, waar huishoudens gevangen zitten in een openbare ruimte die onleefbaar is geworden, doordat er niets is waarmee zij zich kunnen verbinden en waar geen levensvatbare 'nabijheid' is? Wat kan er worden

representation. Was it possible to articulate, through visual cues, the qualitative assessment of a place, to identify and then formulate a judgment on the most relevant themes pertaining to the reality of proximity? If so, how? Initially suspending modernist and functional suppositions about good proximity, our hypothesis was essentially to reconnect with the *meaning of place*, in accordance with Kevin Lynch and Gary Hack's description in *Site Planning* (1984): 'the human experience of place: what we see, hear, smell, and feel, and what that means to us'. Whereas the cultural context of Lynch and Hack's proposal was marked by an increased intensification of the visual experience – namely of vision in motion, conditioned by the popularisation of cinema and mobility – the present cultural context is undoubtedly evolving toward a more generally diffuse visual distraction, not to say dissipation. In an age in which images digitalise, dematerialise and atomise into minute particles of information, how does this affect our perception and reception of urban landscapes in general? Landscape architects need to react to an environment conditioned by digital media, where what actually matters is no longer what a society looks at but rather what it ignores. Society is now ever more aesthetically detached from everyday landscapes. To reinstate a semblance of faith in and understanding of what actually needs to be grasped and seen out there would take an education of the eye.

The '1 km² of Well-Being' project thus aimed to identify the relevance of corporeal and embedded experience in urban landscapes. We chose to work at the edge of the city, selecting 1 x 1 km squares in Zurich and Geneva where existing projects generate situations that Lynch and Hack's point – 'what we see, hear, smell, and feel, and what that means to us' – had been somehow neglected. We asked students to criss-cross these areas and to visually transcribe particular existing conditions of wellbeing.

The Visit

The first visit to a site that is totally foreign was the point of departure of such a 'pedagogy of site restitution'. The research project, funded by the Swiss Cooperation Programme in Architecture, actually had a clear pedagogical aim, considering that the curricula of both our schools suffered from a tremendous lack of a culture of terrain and experience in public space.

In the process of these visits, three distinct narrative registers developed rather naturally. The first concerned the narrative of the *exploration* of the site, accounting for the transition from the first 'landing' at a foreign site to a progressive

gedaan om onder de bewoners van deze vaak onherbergzame wijken heersende gevoelens van uitsluiting en beperking te verlichten?

Deze problematiek vormde de grondslag van een pedagogisch onderzoek gericht op visuele representatie. Zou het mogelijk zijn om op basis van visuele aanwijzingen een kwalitatieve beoordeling van de plek te articuleren, om tot een oordeel te komen en de belangrijkste thema's met betrekking tot nabijheid onder woorden te brengen? Zo ja, hoe? Aanvankelijk hebben we de modernistische en functionalistische veronderstellingen over wat een goede nabijheid is opgeschort, omdat we met onze hypothese vooral een verband wilden leggen met de *meaning of place* zoals Kevin Lynch en Gary Hack die beschrijven in *Site Planning* (1984): 'de menselijke ervaring van de plek: wat we zien, horen, ruiken en voelen en wat dat voor ons betekent'. De culturele context van het idee van Lynch en Hack werd gekenmerkt door een groeiende intensivering van de visuele ervaring, vooral van de dynamische visuele ervaring terwijl men beweegt – onder invloed van de populariteit van de cinema en de toenemende mobiliteit. De huidige culturele context ontwikkelt zich echter ongetwijfeld in de richting van een meer algemene diffuse visuele verstrooidheid, of zelfs oververzadiging. Hoe beïnvloedt het feit dat beelden tegenwoordig tot minuscule informatiedeeltjes kunnen worden gedigitaliseerd, gedematerialiseerd en verneveld, onze perceptie en receptie van stedelijke landschappen? Landschapsarchitecten moeten reageren op een door digitale media geconditioneerde omgeving, waarbij het niet langer belangrijk is wat een gemeenschap observeert, maar wat zij negeert. Esthetisch gezien raakt de hedendaagse samenleving steeds verder verwijderd van het alledaagse landschap. Om weer een beetje vertrouwen en inzicht te creëren in wat erbuiten te zien en te begrijpen is, moeten we onze blik opnieuw leren richten.

Het project 'Een vierkante kilometer welzijn' is dus bedoeld om het belang van lichamelijke, geleefde ervaring, van binnenuit, in het stedelijk landschap vast te stellen. We besloten aan de rand van de stad te werken en hebben in Zürich en Genève een aantal kwadranten van een vierkante kilometer geselecteerd. In bestaande projecten waren daar situaties ontstaan, waar het 'wat we zien, horen, ruiken en voelen en wat dat voor ons betekent' van Lynch en Hack op de een of ander manier was verwaarloosd. We hebben studenten gevraagd deze gebieden te doorkruisen en daarbij visuele verslagen te maken van specifieke toestanden van welzijn.

Het Bezoek

Deze 'pedagogie van het naar boven halen van de ervaring van de plek' begon met het bezoeken van een totaal onbekende locatie. Het door het



Fig. 1: The mapping work by Julie Hennemann, Julien Emery and Isabel Stella Alvarez, entitled *Threshold*, has identified a constellation of discrete places, spread over an especially eventful topography. / Cartografische weergave van Julie Hennemann, Julien Emery en Isabel Stella Alvarez, met de naam 'Threshold', identificeerde verschillende plekken, verspreid over een topografisch rijk landschap.

'focus' on specific qualities. For instance, the narrative of the discovery of a constellation of punctual 'thresholds' between mobile flows and static boundaries – such as a bench protected by trees and oriented towards the river, or the boundary wall of a car wash where one may sit and contemplate the flow of cars and passers-by – that characterised all of the 1 km² site of Vernier in Geneva. (Fig. 1)

The second register dealt with the *stories from the site* – where inhabitants relate their daily practices – and the *stories of the site* – expressing the sedimentation and temporal evolution of a site's spatial, material and symbolic reality. Ordinary stories of inhabitants who, for example, use various spaces of their park and civic centre throughout the day, in response to the daily evolution of microclimatic and micro-social conditions. And the stories about a site where noise-protection or security criteria determined the distances between buildings, streets, the river and the flight corridor, generating open intermediate spaces that work as 'reservations' available for collective or individual uses such as walking or sports. (Fig. 2)

Finally a third narrative register was also sketched out, in which the restitution of the qualities of wellbeing in the site produced scenarios where a peculiar relation between the

Zwitserse samenwerkingsprogramma voor architectuur gefinancierde onderzoeksproject had dus feitelijk een duidelijke pedagogische ambitie, omdat de curricula van de betrokken scholen een enorme culturele achterstand hadden op het vlak van terreinspecificaties of de ervaring van openbare ruimte.

Gedurende deze bezoeken ontwikkelden zich tamelijk vanzelfsprekend drie verschillende narratieve registers. Het eerste register had betrekking op het narratief van de *verkenning* van de plek en gaf rekenschap van de transitie die plaatsvindt tussen de eerste keer dat men 'voet aan de grond' krijgt op een vreemde plaats en het moment dat een progressieve 'focus' op specifieke eigenschappen ontstaat. Een voorbeeld is het narratief over de ontdekking van een constellatie van 'drempels' tussen verkeersstromen en statische grenzen – zoals een door bomen beschaduwde bank met uitzicht op de rivier of de scheidingsmuur van een autowasserij waar men op kan zitten mijmeren over de passerende stromen auto's en voetgangers – die kenmerkend waren voor alle kwadranten in het Geneefse Vernier. (Fig. 1)

Het tweede register had betrekking op *plaatselijke verhalen* – waarin bewoners over hun dagelijkse leven praten – en de *verhalen over de plaats* – die uitdrukking gaven aan de sedimentatie en temporele evolutie van de ruimtelijke, materiële en symbolische werkelijkheid van een locatie. Het gaat



Fig. 2: In the mapping work entitled *Distancing*, by Olivier Illegems and Leila Yasmina Hassen, spaces that represent a terrestrial equivalent to the air traffic corridors associated with the nearby airport, create ‘reservation’ spaces withdrawn from the residents’ view. / In de cartografie ‘Distancing’, van Olivier Illegems en Leila Yasmina Hassen, worden ruimten ‘gereserveerd’ waar bewoners geen blik op kunnen werpen. Ze lijken op de aanliegbanen van het nabijgelegen vliegveld.

place studied and the experience staged became the cornerstone of hypothetical future projects and ameliorations. In all three registers, consistent with Lynch’s legacy, the constitution of the image of a site, expressed visually, is scaffolded by a sequential, subjective verbal narrative. Each narration of the encounter between the visitor and the site prompts an ‘active gaze’, selecting images that bring an unseen world out to the margins of our habitual vision, back to the forefront.

The students’ works are presented in our book, *Experimenting Proximity*, on the website of the same name. Therefore the present paper focuses on the ultimate goal of the project: to define the interface between the different methods of video and mapping. The two methods embody the two dominant historic paradigms of landscape representation in the West – the scenario-based sequence of views and the synoptic model, both benefiting from decades of development through explicitly digital computational platforms.

The format we conceived for our students’ site restitutions was deliberately constraining (one series of 20 x 20 cm maps and one video of 2 minutes’ duration) yet at the same time open to blurring the distinction between the two modes of expression, interfering with their

daarbij om alledaagse verhalen van bewoners die bijvoorbeeld overdag gebruik maken van de verschillende ruimten in het park en in het wijkcentrum, reagerend op dagelijkse micro klimatologische en micro sociale processen. En om verhalen over bijvoorbeeld een locatie, waar criteria over geluidsoverlast of veiligheid, de afstand tussen gebouwen, straten, rivier en vliegcorridors hebben bepaald. Er ontstonden daardoor tussenruimten, die als ‘reserveruimte’ functioneren en als zodanig beschikbaar zijn voor collectief of individueel gebruik, zoals wandelen of sporten. (Fig. 2)

Ten slotte tekende zich een derde narratief register af, waarbij het herstel van welzijn verschillende scenario’s produceerde waarin een bijzondere relatie tussen de onderzochte plek en de geensceneerde ervaring de kern werd van hypothetische projecten en verbeteringen. In alle drie de registers werd, in overeenstemming met de nalatenschap van Lynch, het visueel uitgedrukte beeld van een locatie ondersteund door een sequentieel, subjectief verbaal narratief. Elk narratief over de ontmoeting tussen de bezoeker en de locatie roept een ‘actieve blik’ op: het selecteert beelden die een onzichtbare wereld in de marge van onze gewone visie opnieuw op de voorgrond plaatst.

Het werk van de studenten is gepubliceerd in een op een gelijknamige website verschenen boek, getiteld *Experimenting Proximity*.¹ Dit artikel



prerogatives. On one hand, the production of ‘recombinant’ mapping – combining aerial photography, maps, captions, notations and short texts – challenged representation of the restitution of a sensory and dynamic experience of place. On the other hand, the video’s dynamic sensory point of view effectively enabled the direct visualisation of a selective but exact representation of each square as a whole.

We deliberately decided against developing a technological hybridisation of these two representational languages. Of course, online mapping now allows photos, videos and sound to be combined in a single convenient platform, and crowdsourcing helps further reveal the multiple views and facets of a given place. Over the past several years, widespread use of geographic tools on the Internet has taken on a completely different dimension in the field of planning and design and in the common understanding of places. It is, therefore, important to place the ‘1 km² of Well-Being’ research precisely before that moment in time – to clearly situate our intent to identify the corporeal and embedded experience in the urban landscape and to establish the conditions for a new form of visual criticism through video and mapping.

concentreert zich derhalve op het uiteindelijke doel van het project: het definiëren van het interface tussen twee verschillende methoden, namelijk het maken van video’s en kaarten. De twee methoden belichamen de twee dominante historische paradigma’s van de landschapsrepresentatie in het Westen – de op een scenario gebaseerde reeks gezichtspunten en het synoptische model, die allebei hebben kunnen profiteren van een decennialange ontwikkeling via expliciet digitale computerplatforms.

Het format dat we bedachten voor de ‘weergave van de ervaring van de plek’ van onze studenten hadden we opzettelijk beperkt gehouden (kaarten van 20x20 cm en een video van 2 minuten). Maar ze kregen wel de vrijheid om het onderscheid tussen beide uitdrukkingsvormen te laten vervagen, of misschien opzettelijk te verstoren. Aan de ene kant was de productie van ‘recombinante’ cartografie – het verzamelen van luchtfoto’s, kaarten, notities en korte teksten – een uitdaging voor de weergave van een zintuiglijke en dynamische ervaring van plaats. Aan de andere kant maakte het dynamisch-sensorische gezichtspunt van de video-opname de directe visualisatie van een selectieve, maar exacte representatie van elk vierkant in zijn geheel mogelijk.

We hebben bewust besloten geen technologische hybride te maken van deze twee representatieve talen. Natuurlijk maakt online *mapping* het



Fig. 3: In the video *The Village*, by Jennifer Karrer and Michael Pfister, the information about the social structure and quality of life in Hardau given by the inhabitants runs parallel with an image sequence. / In de video 'The Village', van Jennifer Karrer en Michael Pfister, lopen beelden gelijk op met de informatie van bewoners over de sociale structuur en kwaliteit van leven in Hardau.



Fig. 4: The video *Loop at Five*, by Marc Frochoux and Dorian McCarthy, investigates the atmospheric impression in Hardplatz. The acoustical space works as an envelope of reception common to different moving conditions. / De video 'Loop at Five', van Marc Frochoux en Dorian McCarthy, onderzoekt de sfeer in Hardplatz. De akoestische ruimte functioneert als een envelop die verschillende bewegingen opvangt.

Three Concepts for Urban Criticism

As our research progressed we discovered that not a single rule of proximity was common to two different situations, challenging any attempt at categorising proximity. Rather, oscillating between visual representation and site narration, we found a set of differences in 'proximities' that qualified and interacted with one another on every site in three fundamental ways. Through the identification of *three fundamental modes of wellbeing*, which we named *Dwelling*, *Formation* and *Atmosphere*, we marked out a new theoretical field and analytic strategy with which the specificity of places and new forms of belonging might be better understood.

These three headings – *Dwelling*, *Formation* and *Atmosphere* – represent three different modes of perception within in an environment. They designate *three areas of design* that are valuable beyond the specific instruments of visual perception or representation. The heading *Dwelling* refers directly to the survey of a particular relationship between built space and human corporeality. It points to the ways in

1. Elena Cogato Lanza and Christophe Girot, *Experimenting Proximity. The Urban Landscape Observatory* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires

romandes, 2014). The associated website is accessible at <http://girot.arch.ethz.ch/research/experimenting-proximity>.

tegenwoordig mogelijk foto's, video's en geluidsopnamen op een enkel, handig platform te bekijken. Daarnaast maakt de betrokkenheid van een groot online publiek het mogelijk verschillende standpunten over (en facetten van) een bepaalde locatie aan het licht te brengen. In de afgelopen jaren is op het internet op grote schaal gebruik gemaakt van geografische instrumenten en dit heeft een geheel andere dimensie toegevoegd aan zowel planning en ontwerp als aan de gebruikelijke notie van plekken. Het is daarom belangrijk om het onderzoek van 'Een vierkante kilometer welzijn' precies vóór dat moment in de tijd te positioneren – om onze bedoeling heel duidelijk te maken: dat het gaat om het herkennen van de fysieke en geïnternaliseerde ervaring van het stedelijk landschap en om voorwaarden te scheppen voor een nieuwe vorm van visuele kritiek door middel van video-opnamen en *mapping*.

Drie concepten voor stedelijke kritiek

Terwijl ons onderzoek vorderde, ontdekten we dat geen enkele regel van 'nabijheid hetzelfde uitpakte in verschillende situaties. Onze poging om

1. Elena Cogato Lanza en Christophe Girot, *Experimenting Proximity. The Urban Landscape Observatory* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires

romandes, 2014). De betreffende website is: <http://girot.arch.ethz.ch/research/experimenting-proximity>.

which inhabitants actively use their dwellings, revealing a place's qualities and drawbacks. Dwellers focus on some of the conditions present in the urban field, leaving others untouched; mapping in this instance acts as a filter or grid, selecting various elements and situations that suggest possible scenes of wellbeing. (Fig. 3)

The heading *Formation* qualifies both the form itself and the act of forming as part of the generative processes of the city. Priority was given to measurement, morphology and precise mapping. In order to show spatial and typological variations in the processes by which urban space was formed, various time scales were also incorporated.

Finally, the heading *Atmosphere* qualifies urban landscape space as a form of synesthetic experience that adapts to ambient conditions. Wellbeing in this instance was investigated as an 'immersive practice' in which urban landscape was explored as an 'envelope' endowed with intrinsic ambient qualities. (Fig. 4)

If our 'three conceptual interfaces' constituted the first tangible results of our shared inquiry in public space, the second was the validation of the 1 x 1 km unit of measurement we had chosen. By starting at the scale of 1 km, we placed the question of human corporeality in metropolitan lifestyles at the heart of our concerns. According to landscape use and perception, the unit of a kilometre marks a threshold: between an immersive perception that is proper to walking, and the way we look at the urban landscape passing by from the window of a bus or tram. These are the means of transport by which we exit a given realm of proximity to move through the greater city.

Walking within the 1 x 1 km squares demonstrated how these can become effective sample perimeters granting a sense of locality that was in turn capable of capturing some of the logics and rationalities encountered at the larger urban scale. It was the Austrian writer Hermann Broch who invented the concept of 'symbolic foreshortening' meant to describe the main narrative device in James Joyce's novel *Ulysses*. For Joyce, the temporal and narrative framework of a single day functioned as a symbolic foreshortening, allowing one to grasp not only the condition of a single man, but the state of an entire civilisation. According to Broch (*Dichten un Erkennen*, Zürich 1955), Joyce clarifies how a world that has become excessively complex can be figuratively represented as an approximation of place, as the metonym of a totality by means of special constructions and symbolic foreshortening. By analogy, our representation of squares of 1 km functioned as symbolic

nabijheid te categoriseren, bleek een hele uitdaging. Terwijl we ons bewogen tussen visuele representaties en narratieven van de plek vonden we een aantal verschillen in nabijheid, die wel in aanmerking kwamen en die op elke plaats op drie fundamentele manieren op elkaar inwerkten. We identificeerden *drie fundamentele soorten welzijn* en noemden die *wonen*, *structuur* en *sfeer* en bakenen zo een nieuw theoretisch veld en een nieuwe analytische strategie af, waarmee het specifieke karakter van plaatsen en nieuwe vormen van erbij horen misschien beter kunnen worden begrepen.

De drie categorieën – wonen, structuur en sfeer – vertegenwoordigen drie verschillende manieren waarop mensen hun omgeving waarnemen. Ze identificeren *drie ontwerpgebieden*, die kennelijk waardevoller zijn dan instrumenten als visuele waarneming of representatie. *Wonen* verwijst direct naar het onderzoek van een bepaalde relatie tussen de bebouwde ruimte en lichamelijkeheid. Het verwijst naar de manier waarop bewoners hun woningen actief gebruiken, en ook de sterke en zwakke punten van een plek duiden. De bewoners richten zich op een aantal toestanden in het stedelijk gebied en houden anderen voor gezien. In dit geval fungeert de kartering als een filter of rooster dat verschillende elementen en situaties selecteert waar mogelijk welzijn heerst. (Fig. 3)

Structuur kwalificeert zowel de vorm zelf als de activiteit van het vormen als onderdelen van de generatieve processen in de stad. Hier hebben metingen, morfologie en nauwkeurige kartering prioriteit. Met het oog op de ruimtelijke en typologische variaties in de processen waardoor de stedelijke ruimte werd gevormd, zijn er ook verschillende tijdschalen opgenomen.

Ten slotte kwalificeert *sfeer* de ruimte van het stedelijk landschap als een vorm van synesthetische ervaring die zich aanpast aan omgevingscondities. In dit geval is welzijn onderzocht via een 'praktijk die onderdompelt' waarbij het stedelijk landschap werd verkend' als een 'envelop' met vanzelfsprekende omgevingseigenschappen. (Fig. 4)

Onze 'drie conceptuele interfaces' waren de eerste tastbare resultaten van ons gezamenlijke onderzoek in de openbare ruimte. Daarop volgde de validatie van de meeteenheid van de vierkante kilometer die we hadden gekozen. Door te beginnen op een schaal van een vierkante kilometer, hadden we de invloed van het menselijk fysiek op de grootstedelijke levensstijl tot de kern van onze belangstelling gemaakt. In termen van landgebruik en waarneming markeert een vierkante kilometer een drempel: tussen de onderdompelende waarneming die eigen is aan het lopen en de manier waarop we het stedelijke landschap voorbij zien glijden als we uit het raam van een bus of tram naar buiten kijken. Dit zijn de vervoermiddelen waarmee we

foreshortening and operated as indicative samples of a given metropolitan condition.

Conceived as a qualitative representation device, the frame of 1 km ultimately revealed powerful design potential as well. It can help to (re-) consider the entire conceptual trajectory of large-scale design methods, as a valid alternative both to progressive movements through intermediate scales and to the conventional relationship between 'plan' and 'project'.

een bepaalde nabijheid verlaten om ons door de stad als geheel te bewegen.

Het rondlopen binnen de 1 x 1 km kwadranten heeft aangetoond dat zij als effectieve proefperiodes kunnen fungeren, omdat ze een gevoel van plaatselijkheid toelaten, dat op zijn beurt in staat is iets van de logica en rationaliteit vast te leggen die men tegenkomt op de grotere schaal van de stad als geheel. Het concept 'symbolische verkorting' is bedacht door de Oostenrijkse schrijver Hermann Broch en bedoeld om het belangrijkste narratieve instrument te omschrijven dat James Joyce gebruikt in zijn boek *Ulysses*. Bij Joyce fungeert het temporele en narratieve netwerk van een enkele dag als een symbolische verkorting, waardoor de lezer in staat is niet alleen de toestand waarin een enkele man zich bevindt te begrijpen, maar die van een hele cultuur. Volgens Broch (*Dichten und Erkennen*, Zürich, 1955) licht Joyce toe hoe een wereld die uitermate ingewikkeld is geworden, figuurlijk kan worden gerepresenteerd als een benadering van de plek, als de metoniem (betekenisverschuiving) van een geheel door middel van speciale constructies en symbolische verkortingen. Analoog daaraan kan onze representatie van de vierkante kilometers functioneren als symbolische verkorting, en worden gebruikt als indicatieve voorbeelden

van een gegeven grootstedelijke conditie.

Bedacht als een middel om zorgvuldige presentaties te maken, bracht het vierkante kilometerproject uiteindelijk ook zijn krachtige ontwerp-potentieel aan het licht. Het kan worden ingezet om het gehele conceptuele traject van grootschalige ontwerpmethoden te heroverwegen, als een goed alternatief voor zowel progressieve bewegingen door tussenschalen als voor de conventionele relatie tussen 'plan' en 'project'.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

Narrating Places beyond the Subjective Delft University of Technology Graduation Projects

Verhalende plekken voorbij het subjectieve Afstudeerprojecten TU Delft

In recent years, we have guided a number of students at Delft University of Technology in their use of narrative methods for the analysis and design of places, taking the experiential qualities of place as a point of departure. In some of the works the focus was on the narrative analysis of the landscape, while others used narrative techniques as a social strategy or as a means to evoke new images. Briefly discussing some of these projects, we aim to show how different narrative methods have allowed the students to focus on specific aspects of place making, taking their subjective experience as a starting point, while exploring the potential of narrative methods to move beyond the subjective.

Experience of Place:

Paths and Sequences

‘There is a resemblance . . . between every path and every story. Part of what makes roads, trails, and paths so unique as built structures is that they cannot be perceived as a whole all at once by a sedentary onlooker. They unfold in time as one travels along them, just as a story does as one listens or reads, and a hairpin turn is like a plot twist, a steep ascent a building of suspense to the view at the summit, a fork in the road an introduction of a new storyline, arrival the end of the story.’¹

Narratives can be thought of as paths, containing both destinations and deviations. They are purposeful and have intermediate goals, where ‘chapters of the story’ are told. But most paths are not designed to tell a story. They can be traversed in any direction without explicit or understood narratives. The following two projects are ‘readings’ of particular landscapes, working with the paths and sequences of experience, trying to grasp the feelings, memories and images the place may evoke: ‘The feelings of a place are indeed the mental projections of individuals, but they come from collective experience and they do not happen anywhere else. They belong to the place.’² Both students attempted to develop an analytical way to add structure and objectivity to their own subjective experiences and to identify experiential qualities that could serve as starting points for design.

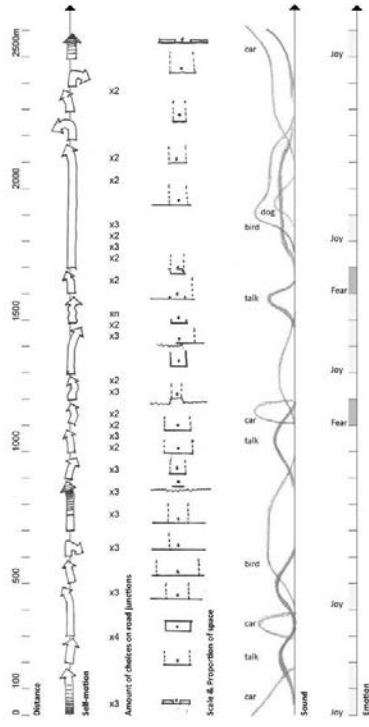
Hoe kun je ontwerpen vanuit de ervaring van een specifieke plek? In de afgelopen jaren begeleiden we een aantal studenten van de TU Delft in het gebruik van narratieve methoden voor analyse en ontwerp van een plek. In sommige van de projecten lag de nadruk op de verhalende analyse van het landschap, terwijl andere de verhalende technieken als sociale strategie inzetten of narratieve verbeelding gebruikten als manier om tot nieuwe beelden te komen. Door bondig op enkele projecten terug te kijken, hopen we aan te tonen hoe de verschillende narratieve methoden de studenten in staat stelden zich op specifieke aspecten van het plek-maken te richten, terwijl ze de potenties van de verhalende methode verkenden om een stap voorbij het subjectieve te zetten.

De ervaring van een plek:

paden en sequenties

‘Er is een overeenkomst (...) in ieder pad en ieder verhaal. Een deel van wat wegen, sporen en paden als gebouwde structuren zo uniek maakt, is dat ze door een sedentaire toeschouwer niet in één keer overzien kunnen worden. Zij ontplooiën zich over de tijd naar die toeschouwer terwijl hij of zij zich erdoorheen beweegt, zoals een verhaal zich ontplooit voor diegene die het leest of hoort; een haarspeldbocht is als een plotwending, een steile helling als een spanningsboog, een kruispunt als een introductie van een nieuwe verhaallijn, en de bestemming is als het einde van het verhaal.’¹

Verhalen kunnen op een bepaalde manier dus als paden worden beschouwd, met zowel bestemmingen als omwegen. Ze zijn doelgericht en hebben tussentijdse mijlpalen, waar ‘hoofdstukken van het verhaal’ worden verteld. Maar de meeste paden zijn niet ontworpen om een verhaal te vertellen: ze kunnen in iedere richting bereisd worden, zonder expliciete of begrijpelijke verhaallijn. De volgende twee projecten zijn ‘beschouwingen’ van specifieke landschappen. Door gebruik te maken van paden en opeenvolgende ervaringen, trachten deze projecten de gevoelens, de herinneringen en de beelden te vatten die de plek oproept: ‘De gevoelens bij een plek zijn wel degelijk de geprojecteerde emoties van individuen, maar deze zijn gegrond in een collectief gedeelde ervaring die nergens anders tot stand kan komen. Zij horen bij die plek.’² Beide studenten



Boya Zhang: Score of a walk in the Vondelpark. / Boya Zhang: notatie van een wandeling in het Vondelpark.

Boya Zhang used a design intervention to open up the reading of the site, based upon her study of the experience of a walk. Indeed, bodily sensation and muscle movement are closely related to perception. As James Gibson elaborated: ‘Not only does [locomotion] depend on perception but perception depends on locomotion inasmuch as a moving point of observation is necessary for any adequate acquaintance with the environment. So we must perceive in order to move, but we must also move in order to perceive.’³ In Zhang’s graduation project, a crucial tool to make the personal experience objective was the musical score as a notation system,⁴ following the idea that walking is similar to music, connecting motion and time, and combining different threads into one composition. She proposed different walking routes connecting the fragments of the urban landscape of Germany’s Ruhr. To achieve this, she developed a set of

hebben geprobeerd een analytische manier te ontwikkelen om structuur en objectiviteit aan hun eigen subjectieve ervaringen toe te voegen en deze in hun ontwerpen te incorporeren.

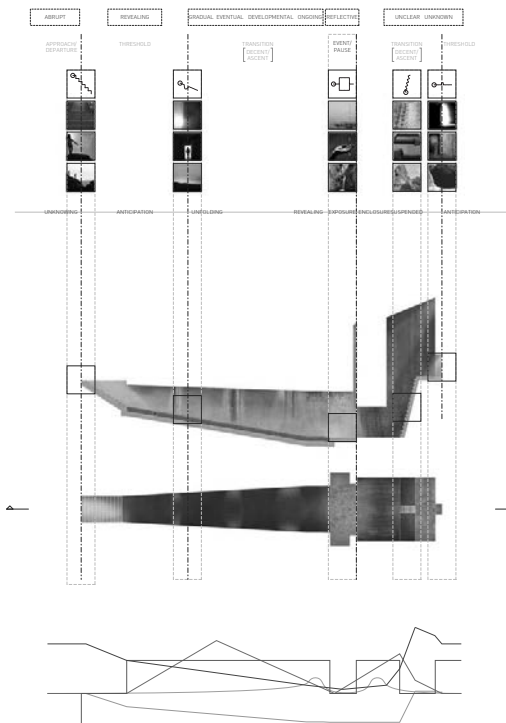
Boya Zhang probeerde al ontwerpend het verhaal van een gebied te lezen, waarbij ze zich baseerde op haar studie naar de ervaring van een wandeling. Lichamelijke gevoelens en spierbewegingen zijn nauw verwant met waarneming, volgens James Gibson: ‘Niet alleen is voortbeweging afhankelijk van perceptie, perceptie is evenzeer afhankelijk van voortbeweging, in de zin dat een bewegend observatiepunt noodzakelijk is voor een adequate kennisneming van de omgeving. In andere woorden, we moeten waarnemen om te kunnen voortbewegen, maar we moeten ook voortbewegen om kunnen waarnemen.’³ In Zhang’s afstudeerproject was de muzikale partituur als notatiemethode een cruciaal gereedschap om de persoonlijke ervaring te objectiveren.⁴ Muziek en wandeling zijn vergelijkbaar in

1. Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (London: Penguin Group, 2001), 201.
 2. Eugene Victor Walter, *Placeways: A Theory of the Human Environment* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1988), 21.
 3. James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*

(Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Ass., 1986), 223.
 4. See: Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: George Braziller, 1970); Donald Appleyard, Kevin Lynch and John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge, MA: MIT Press, 1965).

1. Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (London: Penguin Group, 2001), 201.
 2. Eugene Victor Walter, *Placeways: A Theory of the Human Environment* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1988), 21.
 3. James Gibson, *The Ecological Approach to visual perception*

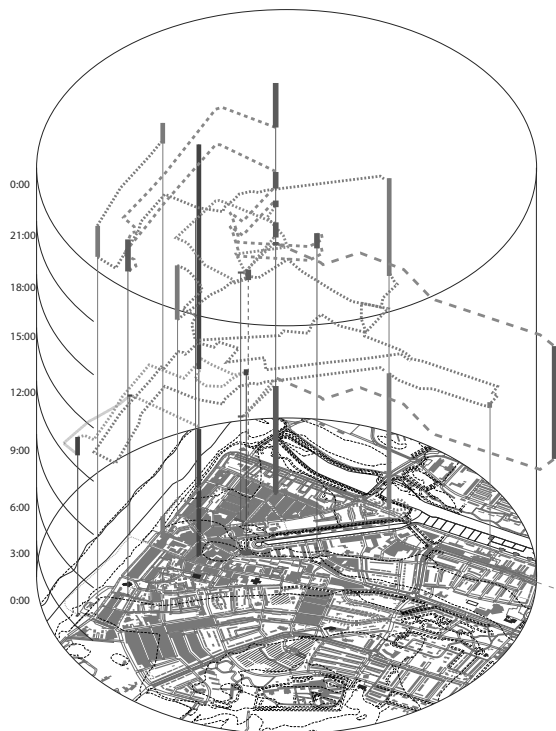
(Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Ass., 1986), 223.
 4. Zie: Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: George Braziller, 1970); Donald Appleyard, Kevin Lynch en John R. Myer, *The view from the road* (Cambridge, MA: MIT Press, 1965).



Kristen Van Haeren: Diagram of experiential sequence, fragments of the three designs. / Kristen Van Haeren: diagram van perceptuele sequentie; fragmenten van de drie interventies.

scores to record the experience of walking. Dissecting her own experiences while walking different walks, she translated essential modes of perception – the kinaesthetic, the visual and the auditory – into diagrams expressing turns in the road, ascending and descending, road crossings, scale and proportion of space, sound and vision.

Kirsten van Haeren's aim was to create place on three seemingly 'placeless' sites at the fringes of the Dutch urban landscape. The project used the method of sequencing on different levels. First, she presented sequences of experiential aspects, capturing encountered atmospheres in postcards describing the journey across the landscape. Then, she developed sectional diagrams, using terms such as 'approach', 'anticipation', 'threshold' or 'exposure' as amplified stages of experiencing the place. These sequences formed a basis for the design of landscape interventions. Finally, the project itself became a narrative sequence: the parallel investigation of three sites and the design of three site-specific interventions showed that despite their seeming similarity, each site had its own place-defining characteristics. The narrative sequence helped to identify and structure the experiential qualities of seemingly placeless sites and transcribe them to new architectural routes that offer amplified experi-



Laurien Korst: Spatial biographies of Katwijk. / Laurien Korst: ruimtelijke biografieën van Katwijk.

de manier waarop zij tijd met beweging verknopen en van de losse draden één compositie maken. Zhang stelde verschillende wandelroutes voor, die de fragmenten van het urbane landschap in het Ruhrgebied moesten verbinden. Om die verbinding te maken, ontwikkelde ze een reeks notatiesystemen waarmee ze de wandeling kon vastleggen. Door tijdens het lopen haar eigen ervaringen te ontleden, vertaalde ze essentiële manieren van waarnemen – kinesthesie (de waarneming van het lichaam in beweging), zien en horen – naar diagrammen die bochten, kruispunten, het stijgen en dalen van wegen, schaal en proportie van de ruimte, en geluid en zicht uitdrukken.

Kirsten van Haeren wilde een plek van betekenis maken op drie schijnbaar 'plaatsloze' locaties in de rafelrand van het Nederlandse stedelijke landschap. Het project maakte gebruik van een methode waarmee op verschillende niveaus sequenties worden gevormd. Eerst toonde ze reeksen van ervaringsaspecten door de gevonden sferen vast te leggen op ansichtkaarten: die beelden beschreven de reis door het landschap. Daarna ontwikkelde ze diagrammen waarin ze termen gebruikte als 'benedering', 'verwachting', 'drempel' of 'blootstelling' als versterkte weergaven van de ervaring van de plek. Deze reeksen vormden de basis van het ontwerp voor de ingrepen in het landschap. Als laatste werd ook het project zelf een verhalende reeks:

ences and therefore allow the place to speak to its users and passers-by.

Spatial Biographies:

Narrative as Social Strategy

Kate Unsworth set out to involve the perspective of local inhabitants in the design of an urban strategy for the English city of Sheffield. To deepen her awareness of the range of ways in which the city is used and understood, she developed a methodology centred on capturing and understanding the 'lived experience' of place.⁵ 'Spatial biographies' of (real) Sheffield residents were gathered, which mapped important spaces and objects of the city for inhabitants with different backgrounds. As such, the biographies were used to guide design decisions and 'test' the possible outcomes of design. The method of spatial biographies offered a people-centred approach that related the particularities and complexities of daily life to the identity of place. The biographies allowed understanding how an intangible, socially embedded experience of 'connection' could relate to the tangible physical environment and its attendant – perhaps also intangible – structures.

Similarly, Laurien Korst used spatial biographies to address the different social and temporal layers of the Dutch coastal town of Katwijk. She defined four fictional characters based on user profiles in Katwijk, each of a different age group and social class, and depicted their attachment to typical landscape elements of the fisherman village: the inner harbour, the beach, the boulevard, the town. In her design for a relict harbor dock, she integrated the perspective of the different characters and developed dynamic scenario's that included different seasonal situations and uses of the site.

Narrative Imagination: Real and Fictional Stories as Creative Tools

Sido Chereil set out to capture her perception of an urban harbour dock in the Dutch port city of Rotterdam, unravelling a selection of characteristic elements of the site. Intrigued by the hard and soft edges of between land and water, she produced both poetic texts and associative images, challenging the boundary between land and water in different spatial compositions. In parallel, fascinated by the intrinsic paradox of the greenhouse, she proposed a series of patios

5. See Klaske Havik, *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture* (Rotterdam: nai010 publishers, 2014); Jan Kolen and Hans Renes, 'Landscape Biographies: Key Issues', in: J. Kolen, H. Renes and R. Hermans

(eds.) *Landscape Biographies: Geographical, Historical and Archaeological Perspectives on the Production and Transmission of Landscapes* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).

het parallelle onderzoek naar de drie plekken en het ontwerp voor drie locatiespecifieke ingrepen toonde aan dat ondanks de schijnbaar grote gelijkenissen, elke plek toch zijn eigen karakter heeft. De narratieve sequenties hielpen om de perceptuele kwaliteiten van schijnbaar 'plaatsloze' ruimten te identificeren, zodat ze gebruikt konden worden in het ontwerp van nieuwe architectonische routes. Door de routes konden de ervaringen van de plek worden versterkt, zodat de plek zich beter in de herinnering van gebruikers en voorbijgangers kan hechten.

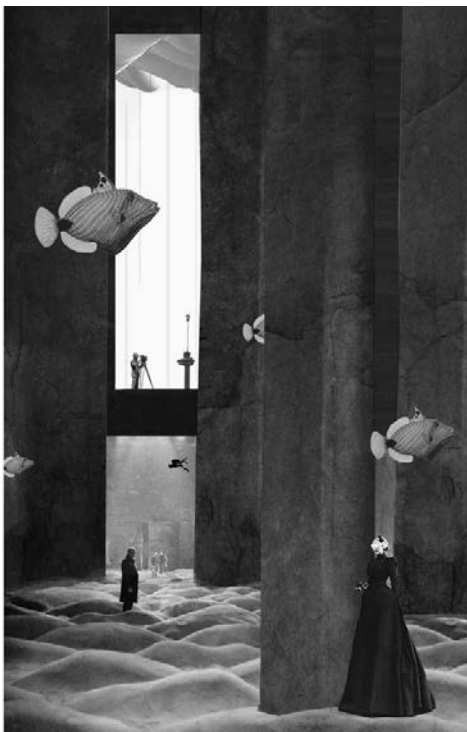
Ruimtelijke biografieën: het verhalende als sociale strategie

Kate Unsworth probeerde het gezichtspunt van lokale inwoners te betrekken bij een ontwerpstrategie voor de stad Sheffield. Om erachter te komen op welke manieren een stad wordt gebruikt en begrepen, ontwikkelde ze een methode om de 'geleefde' ervaring van een plek te doorgronden.⁵ Bestaande inwoners van Sheffield werden betrokken bij haar collectie 'ruimtelijke biografieën'. De teksten brachten de plekken en objecten van de stad in kaart, die belangrijk waren voor inwoners met verschillende achtergronden. De biografieën gaven vervolgens richting aan het ontwerpproces, en functioneerden als een test voor mogelijke ontwerp oplossingen. De methode van ruimtelijke biografieën biedt een op de mens geïntendeerde benadering, die de bijzonderheden en complexiteiten van het dagelijks leven verbindt met de identiteit van een plek. De biografieën maken het mogelijk te begrijpen hoe een immateriële, sociaal verankerde ervaring van 'verbinding' gerelateerd kan worden aan de materiële fysieke omgeving en de bijbehorende – misschien ook immateriële – structuren.

Op vergelijkbare wijze paste Laurien Korst ruimtelijke biografieën toe om de verschillende sociale en temporele lagen in het kustdorp Katwijk te duiden. Ze definieerde vier fictieve karakters, gebaseerd op gebruikersprofielen in Katwijk, elk van een andere leeftijdsgroep en sociale klasse, en verbeeldde hoe gehecht zij waren aan typische elementen van het vissersdorp: de binnenhaven, het strand, de boulevard, het centrum. In haar ontwerp voor een voormalig havendok integreerde ze het gezichtspunt van de verschillende karakters, en ontwikkelde ze een aantal dynamische scenario's die rekening hielden met de diverse situaties en gebruiken door de seizoenen heen.

5. Zie: Klaske Havik, *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture* (Rotterdam: nai010 publishers, 2014); Jan Kolen en Hans Renes, 'Landscape Biographies: Key Issues', in: J. Kolen, H. Renes en R. Hermans

(red.) *Landscape Biographies: Geographical, Historical and Archaeological Perspectives on the Production and Transmission of Landscapes* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).



Sido Cheral: Fictional scene of urban water garden. / Sido Cheral: fictieve scene van een stedelijke watertuin.

and interior scenes around this idea of enclosed orchestrated nature. The combination of the greenhouse model and the observed site conditions with the omnipresence of water invited to imagine series of connected water gardens. These fictional constructions, expressed in text, collages and models, shifting between intuition and analysis, were equally fed by fictional associations as they were by the site – connecting poetic imagination to the physical reality of place.

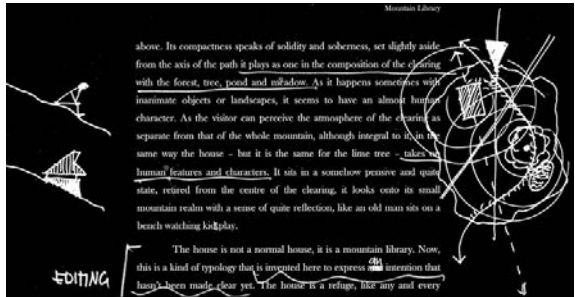
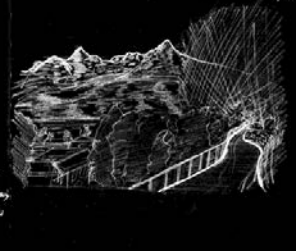
Davide Perrotoni used the act of writing not only as a way of ordering and making sense of all the input gathered from the place but also as a way of engaging the mind, a different mode parallel to that of drawing to exploit creativity and enable the design to arise from the setting and function. The design of a three-fold library in the Italian Alps, responding to different landscape types (valley, foothill and mountain) explored the interrelationship between landscape and architecture. Written narratives about the site triggered drawings of spatial connections between landscape and architecture, while initial sketches for the library generated further stories about the visitor's perception of the materiality of the buildings, the way the light would enter the building or the way the landscape was framed. In this approach, by continuously shifting between writing

around, that you've reached a border. In the green valley and green valley in the north finds the presence of red pine peaks and, at the junction, Milan finds its place.

Thanks to this promenade, the city of Rome expands physically and ideologically into the landscape. The city pushes the numbers around itself and gives them a structure, or maybe it's better to say that the city recognizes the structures of the landscape and adapts itself to it. It is difficult to explain but the pressure of the numbers has a power that goes beyond their shape and orientation. Their shape shows they cast and the way in which they stretch the space. It is probably a mix of these things all acting together on perception to achieve such an incredible achievement. Being simultaneous, real and ideal. They are a library in the mountains and for this place the straightest and most beautiful interweaving will be the place's and ours.

The Mountain is the bond between Earth and Sky. Its solitary summit reaches the sphere of clarity, and its base spreads out in manifold foothills into the world of shadows. It is the way by which man once made himself to the divine, and by which the divine reveals itself to man.

Davide Perrotoni
About Architecture
p. 12



Davide Perrotoni: Site observations and design detail: moving between writing and drawing. / Davide Perrotoni: observaties op locatie en ontwerpdetail: bewegen tussen schrijven en schetsen.

Verhalende verbeelding: verhalen als creatief gereedschap

Sido Cheral trachtte haar ervaring van een stedelijk havendok in Rotterdam te beschrijven, en zo bepaalde kenmerken van het gebied bloot te leggen. Geïntregeerd door de harde en zachte grenzen tussen land en water, produceerde ze zowel poëtische teksten als associatieve beelden, waarmee ze de grens tussen water en land tarte in verschillende ruimtelijke composities. Omdat ze ook gefascineerd is door het paradoxale van een kas, stelde ze een serie patio's en interieurs voor rondom dit idee van de gevangen en gearrangeerde natuur. De combinatie van kas en wat ze in het gebied zoal had geobserveerd, met overal het water, resulteerde in het ontwerp voor een serie verbonden watertuinen. Deze fictieve constructies, verbeeld in tekst, collages en modellen, voortdurend schakelend tussen intuïtie en analyse, werden gevoed door zowel associaties als de plek zelf – poëtische verbeelding, verbonden met de fysieke realiteit van de plek.

Davide Perrotoni gebruikte het schrijven niet alleen om alle verzamelde informatie over de plek te ordenen en begrijpelijk te maken, maar ook om actief over de plek na te denken. Dit is een andere manier om, parallel aan het tekenen, creativiteit maximaal te benutten, en het ontwerp in staat te stellen de functionele randvoorwaarden te overstijgen. Het ontwerp voor een

and drawing, the designer acts as a – creative – medium between the existing place and the imagined one of the design.

What these approaches have in common is that they interweave design analysis and analytical design, using personal experience as a tool to understand and create (urban) landscapes. To do so, the students needed to develop an awareness of (inter-) subjectivity and explore the balance between the perceiver – the subject – and the perceived landscape – the object. And here resides the vulnerability of such an approach as well, as it includes a tacit assumption that people will somehow perceive like the designer does, that our understanding equals the understanding of others, and that designs can determine perception and behaviour. Acknowledging that they cannot (and should not) prescribe the uncertain affective capacities and propensities of human emotional interactions with designed landscapes, their designs are rather catalysts for the transaction between people and space, creating possibilities for engaging and disclosing qualities of a location that would otherwise remain hidden. The use of narrative tools helped to structure and in a way make experiential aspects objective, explore the perspectives of other possible users, inhabitants or passers-by, and base fictional projections on in-depth readings of the existing physical reality of the site.

bibliotheek in drie delen in de Italiaanse Alpen reageert op verschillende typen landschap (vallei, heuvel, berg) en verkent de verwevenheid tussen landschap en architectuur. Geschreven verhalen over de plek gaven aanleiding om tekeningen te maken van de verbindingen tussen landschap en architectuur, terwijl de schetsen voor de bibliotheek weer tot nieuwe verhalen leidden over de manier waarop bezoekers de materialiteit van gebouwen ervaren, de manier waarop licht het gebouw binnenvalt of het landschap wordt omkadert. Door de wisselwerking tussen schrijven en tekenen, wordt de ontwerper een – scheppende – bemiddelaar tussen een bestaande plek en de verbeelde versie daarvan in een ontwerp. Wat al deze benaderingen gemeen hebben, is dat zij ontwerpende analyses en analytisch ontwerpen verweven, waarbij ze gebruik maken van de persoonlijke ervaring als middel om (stedelijke) landschappen te begrijpen en daarvoor te ontwerpen. Om dit te bereiken, moesten de studenten een gevoel voor intersubjectiviteit ontwikkelen, het evenwicht ontdekken tussen de waarnemer (het subject) en het waargenomen landschap (het object). Hierin schuilt meteen ook de kwetsbaarheid van een dergelijke aanpak. Er zit een verborgen aanname in dat mensen precies dezelfde ervaringen zouden hebben als de ontwerper, dat ons begrip van een plek gelijk is aan dat van anderen, én dat ontwerpers ervaring en gedrag kunnen bepalen. Maar als de ontwerper erkent dat hij niet kán bepalen (en dat ook niet zou moeten kunnen) hoe de onvoorspelbare menselijke interactie of affectie met het ontworpen landschap tot stand komt, dan worden de ontwerpen meer katalysatoren voor de transactie tussen mens en ruimte. Dat schept mogelijkheden om de kwaliteiten van een plek die anders verborgen waren gebleven, aan te spreken en te ontsluiten.

Het gebruik van narratieve methoden hielp in deze studies om ervaringsaspecten te structureren en objectief te maken; om meningen en gezichtspunten van andere gebruikers, bewoners of voorbijgangers te verkennen, en om fictieve ontwerpvoorstellen te baseren op een diepgravend begrip van de bestaande, fysieke realiteit van een plek.

Vertaling: Rik de Brouwer

Rewriting the 'Zone'

Cinematic Narratives for Postindustrial Landscapes

De 'Zone' herschreven

Filmisch narratief voor postindustriële landschappen

For every plan there is a non-plan, for every net there is a contra net. The uncontrolled areas are the essential places in life and need to be known and understood. (Stalker, A. Tarkovsky, 1978–1979)

This paper focuses on cinematic narrative as a way to address and redefine the desolate and fragmentary character of post-industrial urban landscapes. It takes the district Plagwitz in Leipzig as a case study to explore how narrative can start a new dialogue between the leftover space and the inhabitants, even before new functionality arrives. Motives as well as image sequences from Andrei Tarkovsky's film *Stalker* were used as language¹ for conceptual and spatial transformations in the 'Zone' in Plagwitz. This theoretical study was initiated as part of a master's thesis at Delft University of Technology in 2003² and evaluated in 2016 in relation to the aspects of cinematic narrative and recent developments in Plagwitz³.

Scenography

The film *Stalker* by Andrei Tarkovsky tells the story of an inner search for the self, described from three perspectives (writer, scientist and stalker), set in the decaying remains of civilisation and transience of the 'Zone'. The 'Zone' is presented as a colourful paradise, not subject to human control, bordered by a depressing outside world (Acts 1 and 5, in black & white). When the 'Zone' is entered, a natural landscape unfolds, dotted with relicts of the past, architectural ruins and everyday objects (Acts 2 and 3). This built landscape is finally penetrated, leading to an 'enigmatic room'⁴ that reveals the destination of the journey (Act 4). In *Stalker*, Juhani Pallasmaa argues, Tarkovsky employs architecture that 'takes away the building's mask of utility . . . and removes the inaccessible and rejecting perfection of the building.'⁵ The experience of these enigmatic spaces serves as a trigger for the visitor, eventually leading to the redefinition of his soul. ^(Fig. 1)

Plagwitz, as an urban collage of fragments and relicts, displays similar qualities: decaying former manufacturing areas stripped of their function and taken over by nature. The similarity of this urban

For every plan there is a non-plan, for every net there is a contra net. The uncontrolled areas are the essential places in life and need to be known and understood. (Stalker, A. Tarkovsky, 1978–1979)

Een filmverhaal kan heel goed worden ingezet als methode om verlaten en gefragmenteerde postindustriële landschappen opnieuw in te richten. Neem bijvoorbeeld Plagwitz, een vervallen industriegebied in Leipzig. De scenografie en motieven uit de film *Stalker* van Tarkovsky zijn gebruikt als (beeld-)taal voor conceptuele en ruimtelijke transformaties in de 'Zone' van Plagwitz.¹ De analogie laat zien hoe een verhalende benadering een dialoog op gang kan brengen tussen overgebleven ruimte en bewoners, nog voordat nieuwe programma's zich aandienen. Deze studie is gestart in 2003 als onderdeel van een master aan de TU Delft² en werd in 2016 bewerkt om een algemene narratieve methodiek te formuleren en recente ontwikkelingen in Plagwitz in het ontwerp op te nemen.

Scenografie

De film *Stalker* van Andrei Tarkovsky vertelt het verhaal van een innerlijke zoektocht naar het 'zelf', beschreven vanuit drie perspectieven (schrijver, wetenschapper en stalker), tijdens een reis door de geërodeerde resten van een verloren beschaving in de 'Zone'. De 'Zone' wordt voorgesteld als een kleurrijk paradijs, vrij van menselijke controle en begrensd door een deprimerende buitenwereld (acte 1 en 5, in zwart-wit). Als men de 'Zone' betreedt, ontvouwt zich een natuurlijk landschap met relictten uit het verleden, ruïnes van gebouwen en alledaagse voorwerpen (acte 2 en 3). Men gaat dit gebouwde landschap binnen en wordt uiteindelijk naar een 'raadselachtige ruimte'⁴ geleid, die het doel van de reis onthult (acte 4). Volgens Juhani Pallasmaa gebruikt Tarkovsky hier 'architectuur ontdaan van het masker van functionaliteit (...) en de ongenaakbaarheid en perfectie van het gebouwde (...)'.⁵ De ervaring van deze raadselachtige ruimten werkt als een stimulans voor de bezoeker en kan uiteindelijk leiden tot herschepping van zijn ziel. ^(Fig. 1)

Plagwitz als collage van fragmenten en relictten bezit vergelijkbare kwaliteiten: eroderende voormalige productievelden, ontdaan van hun functie en

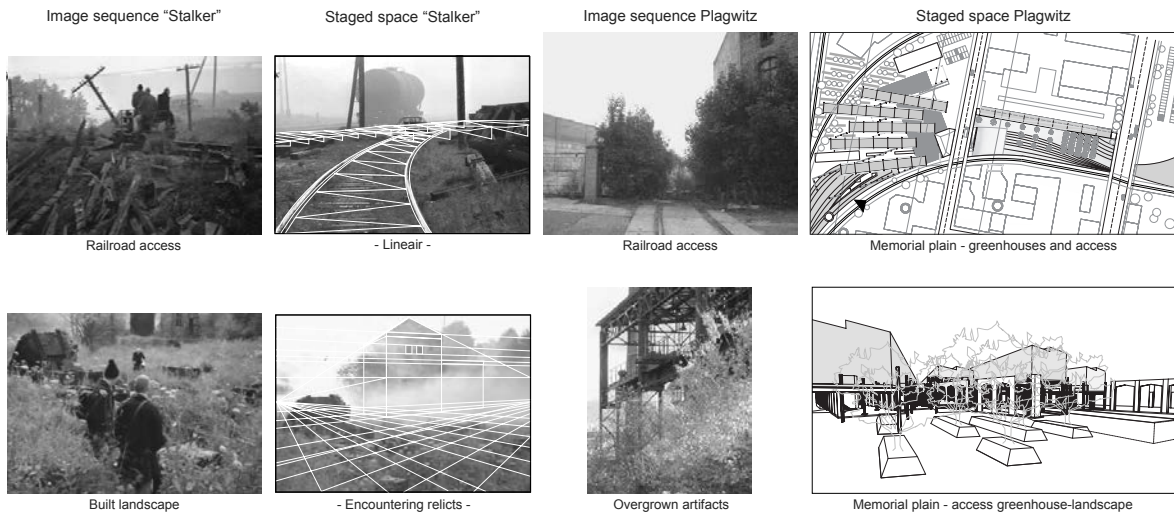


Fig. 2: Scenography of *Stalker* and Plagwitz. Film stills and analysis sketches from *Stalker* (A. Tarkovsky, 1978–1979). Photo's Plagwitz and perspectives for *Memorial Plain*. / Scenografie van *Stalker* en Plagwitz. Film stills en analytische schetsen van *Stalker* (A. Tarkovsky, 1978–1979). Foto's Plagwitz en perspectieven De gedenkvlakte.

or 'stages' in the district of Plagwitz; these can function as 'nuclei' in the postindustrial landscape and catalyse new urban functions.

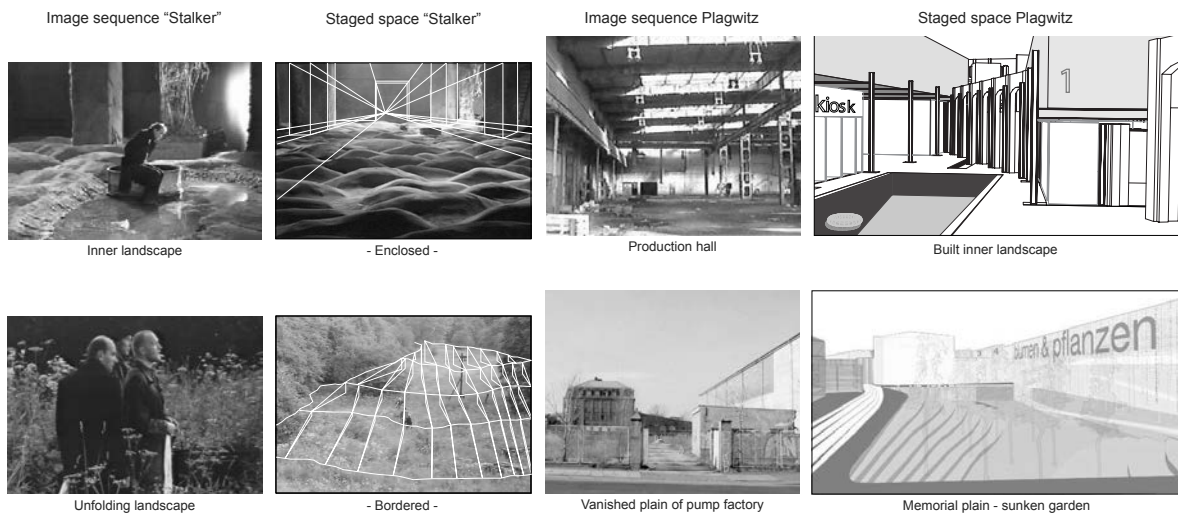
Staging

In *Stalker*, Tarkovsky uses a succession of landscapes and architectural images as symbols to instigate the visitor's inner mental journey. This idea is the basis for the scenario of the third 'act' – *The Memorial Plain*, which is divided into three 'scenes'. This sequence of spaces guides the visitor through the area and enables him to explore and re-engage with this postindustrial landscape. The start of the trajectory is at the former manufacturing hangers: half overgrown, symbolising the rise and fall of modernity. The overgrown vegetation is incorporated into a new, contrasting layer of greenhouses. They represent the colourful nature of *Stalker's* 'Zone' and entice the visitor to enter the area. The journey through this landscape of relicts and intersecting structures eventually leads to a sunken garden, which frames the pump factory as a locus of production. The journey ends at the existing DIY store, as a trading post serving as a link back to everyday life. The old train tracks connect the different scenes into a single narrative and invite further exploration of the area.

gebied van Plagwitz te markeren; ze kunnen als nucleus in het postindustriële landschap functioneren en zo nieuwe stedelijke functies uitlokken.

Enscenering

In *Stalker* gebruikt Tarkovsky een opeenvolging van landschappen en architectonische beelden als symbool om de mentale reis van de bezoeker aan te vuren. Dit idee is uitgangspunt voor het scenario van het derde bedrijf – *De Gedenkvlakte*, dat in drie scènes is verdeeld. De sequentie van ruimten begeleidt de bezoeker door het gebied en stelt hem in staat nieuwe relaties aan te gaan met dit postindustriële landschap. De route begint bij de voormalige productiehallen; half overgroeid, als symbool voor de opkomst en ondergang van de moderniteit. De woekerende natuur is verwerkt in een nieuwe, contrasterende laag van kassen. Zij representeren de kleurrijke natuur van *Stalker's* 'Zone' en verleiden de bezoeker om het gebied te betreden. De tocht door dit landschap van relict en doorkruisende structuren leidt uiteindelijk naar een verzonken tuin, die de voormalige pompfabriek als productieplaats omlijst. De reis eindigt bij de bestaande doe-het-zelf zaak, als handelspost terug naar het leven van alledag. De oude spoorlijnen verbinden de verschillende scènes tot een verhaallijn en nodigen uit tot verdere ontdekking van het gebied.



Layering
 One of the instruments that link cinema and architecture is *layering*, the arrangement of images in time and space. This technique, characteristic of Tarkovsky, creates a filmic space in which sublime images emerge as personal poems addressed to the viewer, inviting self-reflection. (Fig. 5)

Adding a new architectural layer to the Plagwitz site creates new contrasts and hierarchies: as signs, without revealing their function. A layer of greenhouses intersects the old open column structure (as a backstage) and incorporates the existing nature into a new architectural setting.

Perforated Corten steel elements house the new functions and occasionally provide a glimpse into other realities: the old manufacturing hall, the system of pipes and ducts, the swimming pool or the flowering vegetation, depending on the season.

As a result the staged space transcends its function and original meaning: the observer is challenged to ascribe personal meaning to the fragments, as the beginning of a new urban identity.

Conclusion

The analogy between Plagwitz and the film *Stalker* illustrates how a narrative approach – in particular, working from a visual scenography – can serve as vital instruments for the redesign of leftover spaces where traditional urban planning methods no longer

Gelaagdheid
 Een van de verbindende technieken tussen film en architectuur is *gelaagdheid*, het arrangement van beelden in de dimensie van tijd en ruimte. Deze techniek, kenmerkend voor Tarkovsky, creëert een filmische ruimte waarin sublieme beelden opdoemen als persoonlijke gedichten aan de toeschouwer, die uitnodigen tot innerlijke reflectie. (Fig. 5) Door een nieuwe architectonische laag aan Plagwitz toe te voegen, worden nieuwe contrasten en ordeningen gecreëerd; als tekens, zonder hun functie te openbaren. Een laag met kassen doorsnijdt de oude open kolomstructuur (als coulissen) en neemt bestaande natuur op in een nieuwe architectonische setting.

Geperforeerde cortenstalen elementen huisvesten de nieuwe functies en geven soms een doorkijk naar een andere werkelijkheid: de oude productiehal, het leidingstelsel, het zwembad of bloeiende planten, afhankelijk van het seizoen. Op deze manier stijgt de geënceneerde ruimte uit boven haar functie en oorspronkelijke betekenis; de toeschouwer wordt uitgedaagd de fragmenten van een eigen betekenis te voorzien, als start voor een nieuwe stedelijke identiteit.

Conclusie

De analogie tussen Plagwitz en de film *Stalker* illustreert hoe een verhalende benadering – in het

suffice. The transcription of a cinematic series of images provides the scope to create new leitmotifs, allowing identity and living space back into the area. Inhabitants will reinterpret the empty space, as the beginning of a new urban programme. The *Stalker* sequence – from landscape to architectural and tactile experiences – triggers the spectator to reconnect with the abandoned landscape, staged by architectural intervention. Here, architecture is used not to refill the gaps of the past, but to highlight their qualities as free spaces, unprogrammed voids in the city, ready to be explored by the visitor. Or as Wim Wenders put it, ‘their task is not to build, but to preserve the void, to make sure that the FULL doesn’t block our view’.⁷

Even though this project was initially designed for the ‘Zone’ in Leipzig, the approach of reinterpreting leitmotifs and redesign through cinematic narrative is also of value for other postindustrial landscapes. The introduction of scenography, staging and layering makes postindustrial zones accessible and interpretable in various ways, amplifying the visitor’s individual and emotional perception through the sequence of spaces along the route and the variety of spatial experiences. This guided experience of transience inspires the user to reflect and engage in a personal dialogue with the urban landscape. This is not a pre-determined role, but an active and open-ended part in a productive scenography, with the visual idiom of architecture as the driving force of a new urban identity.

7. Translated from: Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays, Reden und Gespräche* (Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1992), 12.

bijzonder het werken vanuit een beeldende scenografie – kan worden ingezet voor het herontwerp van vervallen stedelijke ruimten, waar traditionele stedenbouwkundige methoden tekortschieten. De transcriptie van een filmische reeks beelden biedt ruimte om nieuwe leidmotieven te creëren, waardoor identiteit en leefruimte kunnen terugkeren in het gebied. Bewoners zullen de lege ruimte opnieuw gaan interpreteren, als start voor een nieuw stedelijk programma. De *Stalker*-sequentie – van landschappelijke tot architectonische en tactiele ervaringen – zet de bezoeker aan om zich opnieuw met het verlaten landschap te verbinden, geënceneerd door architectonische interventie. Op deze wijze wordt architectuur niet gebruikt om de gaten van het verleden op te vullen, maar om hun kwaliteiten als vrije ruimte uit te lichten, als ongeprogrammeerde vides in de stad, klaar voor de bezoeker om verkend te worden. Of, zoals beschreven door Wim Wenders: ‘dass Sie (...) nicht nur Gebäude konstruieren, sondern Freiräume schaffen, um Leere zu bewahren, damit das VOLLE nicht unsere Sicht versperrt und das Leere zum Ausruhen erhalten bleibt’.⁷

Hoewel dit project initieel bedoeld was als herontwerp van de ‘Zone’ in Leipzig, is de methode van herinterpretatie door leidmotieven, tot herontwerp via filmverhaal, ook waardevol voor andere postindustriële landschappen. Door de introductie van scenografie, enscenering en gelaagdheid kunnen postindustriële landschappen op verschillende manieren geïnterpreteerd en ontsloten worden, waarbij de individuele en emotionele perceptie van de bezoeker wordt versterkt door de opeenvolging van ruimten langs de route en de variëteit aan ruimtelijke ervaringen. Deze begeleide ervaring van vergankelijkheid zet de gebruiker aan tot nadenken en een persoonlijke dialoog met het stedelijke landschap. Dit is geen vooropgezet plot, maar een actieve en open rol in een productieve scenografie, met de beeldtaal van architectuur als drijvende kracht voor nieuwe stedelijke identiteit.

7. Wim Wenders, *The Act of Seeing: Essays, Reden und Gespräche* (Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1992), 12.

Stories, Methods and Systems

Bureau Bas Smets and the Urban Landscape

Verhalen, methoden en systemen

Bureau Bas Smets en het stedelijk landschap

In OASE 93, *Making Landscape Public / Making Public Landscape*, Hans Teerds described the design approach of Bureau Bas Smets as a way of making the landscape mentally accessible. It was made ‘manifest’ within the public sphere, by means of a series of exhibitions on their work, which was the subject of the subsequent publication *Paysages: 3 Expositions*.¹ The exhibition, Teerds wrote, in fact represents an *a posteriori* rationalization of their design method by deconstructing and reconstructing it in seven stages, giving the public the opportunity to comprehend, step by step, the design process and the decisions it involves. Since then, *Landscape Stories* has been published, a narrative description of the design and execution process of five projects, including several from the previous book.²

Bruno Notteboom *Why the need to tell the story of your designs again?*

Bas Smets Two different approaches run parallel in our work anyway: the analytical approach and the more intuitive. They are present in both publications, but whereas *3 Expositions* was more about the method, *Landscape Stories* is more about the narrative. The progression of the exhibitions (BN: in which each stage in the process is demonstrated through a series of plans and images displayed side by side) was deliberately rigid. In contrast, *Landscape Stories* uses more of a ‘reading aloud’ method and tells the story of the design in a different way, in which many more of the peculiarities of each design process are highlighted. Of course, the method presented in the exhibitions is not in reality a strict, ‘scientific’ method: it is a hybrid between a genuinely linear way of thinking that sums up each of our projects, and an iterative process that varies with each design. So the seven stages therefore ultimately represent more a way of producing an exhibition and a book, and therefore of presenting the analysis and the design to the public, than an actual design method.

1. In Antwerp (2013), Charleroi (2014) and subsequently also in Bordeaux (2014). See Bureau Bas Smets, *Paysages: 3 Expositions* (Brussels: Bureau Bas Smets, 2014); and Hans Teerds, ‘Public Practices: Designing the World as Landscape’, OASE, no. 93 (2014), 116–126.

2. Bas Smets and Marc Treib, *Landscape Stories* (Brussels: Bureau Bas Smets, 2015). The book is based on a series of lectures given by Bas Smets at various landscape design schools on the West Coast of the United States.

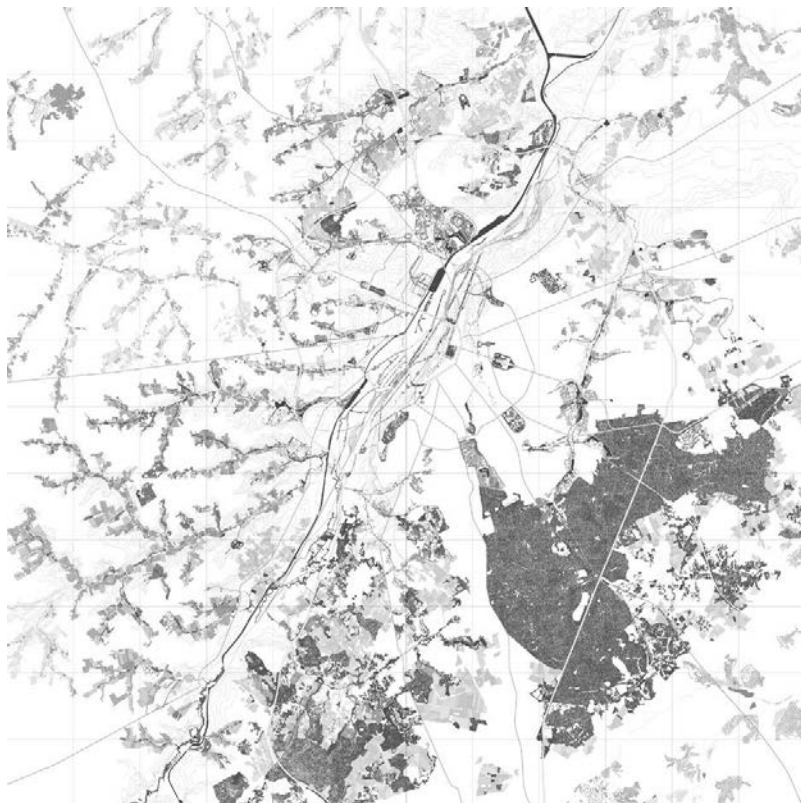
In OASE 93 *Landschap Publiek Maken / Publiek Landschap Maken* beschreef Hans Teerds de ontwerpbenedering van Bureau Bas Smets als een manier om het landschap mentaal toegankelijk te maken. Het werd ‘manifest’ gemaakt in de publieke sfeer, aan de hand van een reeks tentoonstellingen over werk van dit bureau, waarover naderhand de publicatie *Paysages: 3 Expositions* verscheen.¹ De tentoonstelling, zo schreef Teerds, vormt in feite een rationalisatie achteraf van de ontwerpmethodologie, door die te deconstrueren en reconstrueren in zeven stappen. Dit geeft het publiek de kans het ontwerpproces en de genomen beslissingen stap voor stap te begrijpen. Ondertussen verscheen *Landscape Stories*, een verhalende beschrijving van het ontwerp- en realisatieproces van vijf projecten, waaronder enkele uit het vorige boek.²

Bruno Notteboom *Vanwaar de behoefte om het verhaal over jullie ontwerpen opnieuw te brengen?*

Bas Smets Twee benaderingen lopen sowieso parallel in ons werk: de analytische benadering en de meer intuïtieve. Die zitten in beide publicaties, maar waar *3 Expositions* eerder ging over de methode, gaat het in *Landscape Stories* meer over het narratief. De opbouw van de tentoonstellingen [BN: waarin elke stap in het proces werd getoond door een reeks naast elkaar opgehangen plannen en beelden] was bewust rigide. *Landscape Stories* daarentegen heeft meer iets van voorlezen; het ontwerpverhaal wordt op een andere manier verteld, waarbij veel meer de bijzondere aspecten van het ontwerpproces naar voren komen. Natuurlijk is de methode die gepresenteerd werd in de tentoonstellingen in werkelijkheid geen strikte, ‘wetenschappelijke’ methode: het is een hybride tussen een lineaire manier van denken die elk van onze projecten samenvat, en een iteratief proces dat voor elk ontwerp anders is. De zeven stappen vormen dan uiteindelijk meer een manier om een tentoonstelling en een boek te maken, dus om de analyse en het ontwerp te

1. In Antwerpen (2013), Charleroi (2014) en Bordeaux (2014). Zie: Bas Smets en Sébastien Marot, *Paysages: 3 Expositions* (Brussel: Bureau Bas Smets, 2014); Hans Teerds, ‘Publieke Praktijken. Ontwerpen aan de wereld als landschap’, OASE, nr. 93 (2014), 116–126.

2. Bas Smets en Marc Treib, *Landscape Stories* (Brussel: Bureau Bas Smets, 2015). Het boek is gebaseerd op een reeks lezingen van Smets in verschillende landschapsontwerppopleidingen in de VS.



Defining the various stages introduced a clear logic into the story. In that sense, it is also a narrative, but one that gives meaning to the whole.

BN *What do you get out of this way of working and communicating?*

BS We often work in highly difficult and complex situations in fragmented urban areas (including in peripheral areas of a city). We attempt to produce a new story, based on fragments that in themselves no longer tell a story, but that in conjunction can in fact take on meaning once more. Personally, I am strongly influenced by what François Lyotard wrote about the end of the great stories of modernity and about the necessity of searching for a new kind of framing.³ In our work we start from that which exists, but we look at how we can imbue it with a new image. This is then nurtured by the fragment, not simply to rehabilitate fragments, but rather to produce a new landscape. Frederick Law Olmsted invented the principle of the ‘park system’, in which he connected natural and technical elements in order to resolve water issues in the city and at the same time to produce landscape. Olmsted did this *a priori*, before urban sprawl had taken over open space. We are compelled to do this *a posteriori*. So, today, we design not ‘park systems’, but rather ‘landscape structures’, that also encompass the fragmented open spaces of

presenteren aan het publiek, dan een daadwerkelijke ontwerpmethod. Door de verschillende etappes te definiëren, werd het verhaal logisch en helder. In die zin is de methode evenzeer een narratief, dat betekenis geeft aan het geheel.

BN *Wat levert die manier van werken en communiceren op?*

BS Wij werken vaak in zeer moeilijke en complexe situaties in versplinterde (rand)stedelijke gebieden. Wij proberen een nieuw verhaal te maken, vertrekkende vanuit fragmenten die op zich geen verhaal meer vertellen, maar die in een nieuwe samenhang wel opnieuw betekenis kunnen krijgen. Ik ben zelf sterk beïnvloed door wat François Lyotard schreef over het einde van de grote verhalen van de moderniteit, en over de noodzaak om op zoek te gaan naar een nieuw soort kader.³ In ons werk vertrekken we vanuit het bestaande, maar kijken we vooral hoe we er een nieuw beeld aan kunnen hechten. De fragmenten voeden dus dit beeld, niet om ze te herstellen, eerder om er een nieuw landschap mee te maken. Frederick Law Olmsted vond het principe uit van de ‘parksystemen’, waarbij hij natuurlijke en technische elementen met elkaar verbond om de waterproblematiek in de stad op te lossen en tegelijk landschap te maken. Olmsted deed dat apriori, voordat een uitdijende verstedelijking de open ruimte had ingenomen. Wij zijn verplicht dat aposteriori te doen. Daarom ontwerpen we

Fig. 1: Bureau Bas Smets, *Metropolitan Landscapes*: the exemplary Brussels landscape, consisting of the ‘valley of infrastructures’, the ‘built-up landscape’, the ‘system of parks’ and the ‘system of secondary stream valleys’./ Bureau Bas Smets, *Metropolitan Landscapes*: het exemplarische Brusselse landschap, bestaande uit de ‘vallei van infrastructuur’, het ‘bebouwde landschap’, het ‘systeem van parken’ en het ‘systeem van de secundaire beekvalleien’.

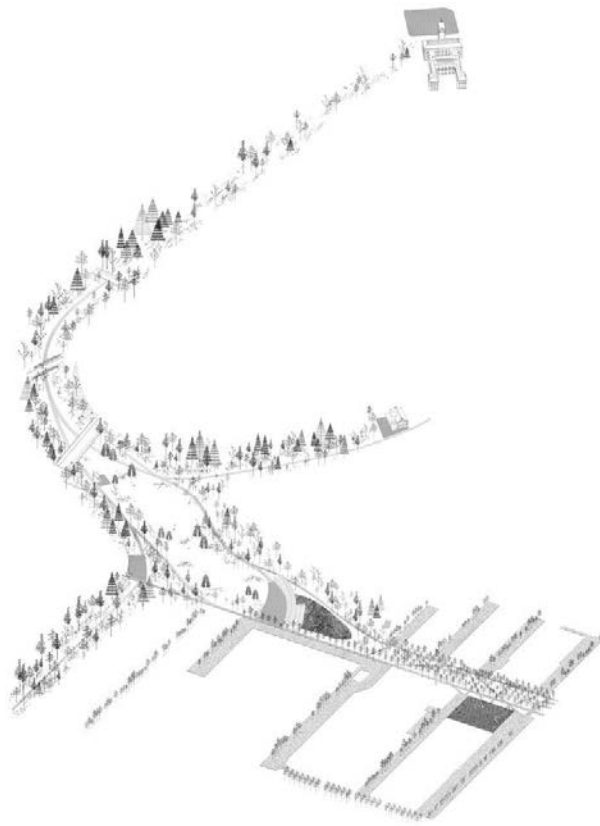


Fig. 2: Bureau Bas Smets, Thurn & Taxis Park./ Bureau Bas Smets, park Thurn en Taxis.

the nebular city: the football pitches, parking areas, hospitals, farmlands and so forth.

BN *In OASE 93 Hans Teerds discussed the system of stream valleys you employed as the basis for the landscape structure in Brussels as part of the conceptual exercise Brussels 2040. You subsequently expanded on this as a basis for the Metropolitan Landscape, in which a number of international design teams investigated the Brussels landscape structure in design terms.⁴ How did these evolve?*

BS Inspired by Reyner Banham’s *Los Angeles: The Architecture of the Four Ecologies* (1971), we mapped out four Brussels ecological systems, four great metropolitan structures: the ‘valley of infrastructures’, the ‘built-up landscape’, the ‘system of parks’ (Fig. 1) and the ‘system of secondary stream valleys’. What’s fascinating about Banham is that he primarily sees ecology not as a biotope, but as an organizing structure. In the story you construct with those four systems, you make choices. You look for value; you visualize a network among valuable open spaces;

3. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

4. Pierre Dejemeppe and Benoît Périlleux (eds.), *Brussels 2040* (Brussels: Brussels Capital

Region, 2012); Julie Mabilde et al. (eds.), *Metropolitan Landscapes: Open ruimte als basis voor stedelijke ontwikkeling / Espace ouvert, base de développement urbain* (Brussels: Vlaams Bouwmeester, 2016).

vandaag geen ‘parksystemen’, maar eerder ‘landschapsstructuren’, die ook de versplinterde open ruimten van de nevelstad omvatten: de voetbalterreinen, parkeerzones, ziekenhuizen, landbouwpercelen, enz.

BN *In OASE 93 besprak Hans Teerds het systeem van beekvalleien dat jullie hanteerden als basis van de landschapsstructuur in Brussel, in het kader van de denkoefening Brussel 2040. Jullie werkten deze nadien uit als basis voor het ontwerp onderzoek Metropolitan Landscapes, waarin een aantal internationale ontwerpteam de Brusselse landschapsstructuur ontwerpmatig onderzocht.⁴ Hoe zijn die geëvolueerd?*

BS. We hebben, geïnspireerd door Reyner Banham’s *Los Angeles: the Architecture of the Four Ecologies* (1971), vier Brusselse ecologische systemen in kaart gebracht, vier grootstedelijke structuren: de ‘vallei van infrastructuur’, het ‘bebouwde landschap’, het ‘systeem van parken’ en het ‘systeem van de secundaire beekvalleien’. (Fig. 1) Het boeiende aan Banham is dat hij ecologie niet in de eerste plaats als een biotoop ziet, maar als een organiserende structuur.

3. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

4. Pierre Dejemeppe and Benoît Périlleux (red.), *Brussels 2040* (Brussels: Brussels Hoofdstedelijk

Gewest, 2012); Julie Mabilde et al. (red.), *Metropolitan Landscapes: Open ruimte als basis voor stedelijke ontwikkeling / Espace ouvert, base de développement urbain* (Brussels: Vlaams Bouwmeester, 2016).

and when you lay these one on top of the other, you get a map. Not a map that tells you how to arrange your garden, but a frame of reference, a platform for the natural structure of the vast area of land.

BN *In these choices you make in the story you construct in this way, you do leave things out. The 'grey' among the green does not appear on the map. And you were accused of naivety in referring to Brussels as a kind of autonomous metabolism, supposedly separate from social and economic reality.*⁵

BS That critique clearly illustrates that what we do is often not yet properly understood. We don't claim to resolve every social and economic problem in the design of the landscape. We do believe in the autonomy of the landscape, independent of its use, and we attempt to unravel that autonomy in our projects. That landscape is based on the physical characteristics of the territory, and stands by definition apart from the social and economic reality.

BN *So you do not agree with the position of a number of designers from the 1960s or 1970s – I'm thinking of Jacques Simon, who is discussed elsewhere in this issue – whereby the designer also becomes a kind of sociologist or activist, and the design is supposed to virtually come into existence by itself, through the input of residents. Are you arguing for a narrowing of the discipline?*

BS I'm arguing for a return to essentials, in order at the same time – and perhaps as a result – to wield great influence. The structure of the landscape is so forceful that by reinforcing you become not just a landscape designer, but an urban designer as well, with a significant impact on the surroundings. In the design for the park for Thurn and Taxis, for instance, the brief was not, originally, to produce a neighbourhood park. (Fig. 2) By formulating the story differently, however, you can bring about a specific imbedding. Because we implemented the design on the proper scale, as an elongated valley that is a new 'tributary' of the Brussels valley system, with enough access points from the surrounding neighbourhood, it did become a meaningful public space. So the idea here was not to make the park larger per se, but to make it longer and more coherent.

BN *Elsewhere in this issue, a narrative approach is presented as a way of arriving at a more precise reading of a place, working with visuals and impressions instead of with the abstraction of a map. Does this also play a role in your reading of the landscape?*

BS Naturally we use visuals and photographs

In het verhaal dat je construeert met die vier systemen maak je keuzes. Je gaat op zoek naar waarde, je visualiseert een netwerk tussen waardevolle open ruimten, en als je deze op elkaar legt heb je een kaart. Geen kaart die zegt hoe je je tuin moet inrichten, maar wel een referentiekader, een drager van de natuurlijke structuur van het grote grondgebied.

BN *Je construeert een verhaal, doet keuzes, maar je laat wel dingen weg. Het 'grijze' tussen het groene komt niet op de kaart voor. Er werd je al naïviteit toegedicht door te verwijzen naar Brussel als een soort autonoom metabolisme, los van de sociale en economische realiteit.*⁵

BS Die kritiek illustreert dat wat wij doen vaak nog niet goed wordt begrepen. Wij pretenderen niet om alle sociale en economische problemen op te lossen in het landschapsontwerp. We geloven wel in de autonomie van het landschap, onafhankelijk van zijn gebruik, en die autonomie proberen we te ontrafelen in onze projecten. Dat landschap is gebaseerd op de fysieke eigenschappen van het territorium, en staat per definitie los van de sociale en economische realiteit.

BN *Dus je gaat niet mee in de houding van een aantal ontwerpers uit de jaren 1960 of 1970 – ik denk aan Jacques Simon die elders in dit nummer aan bod komt – waarbij de ontwerper ook een soort socioloog of activist wordt, en het ontwerp door medezeggenschap van de bewoners dan bijna vanzelf tot stand zou komen. Pleit je voor een vernauwing van de discipline?*

BS Ik pleit voor een terugkeer naar de essentie, om tegelijk (en wellicht daardoor) veel invloed te hebben. De structuur van het landschap is zo sterk, dat je door die te versterken niet alleen landschapsontwerper, maar ook stedenbouwkundige wordt met een forse impact op de omgeving. Bij het ontwerp voor park Thurn en Taxis bijvoorbeeld was de opgave niet in eerste instantie om een buurtpark te maken. (Fig. 2) Door het verhaal echter anders te formuleren, kun je een bepaalde inbedding wel verwezenlijken. Door het ontwerp op de juiste schaal in te zetten, als een langwerpige vallei die een nieuwe 'zijrivier' is van het Brusselse valleisysteem, met voldoende toegangspunten vanuit de buurt, werd het wel een betekenisvolle publieke ruimte. Het ging er hier dus niet om het park per se groter te maken, maar wel langer en samenhangender.

BN *Elders in dit nummer wordt een narratieve benadering naar voren geschoven om tot een adequatere lezing van de plek te komen, die werkt met beelden en impressies in plaats van een abstracte kaart. Speelt dit ook een rol in jullie lezing van het landschap?*

BS Natuurlijk gebruiken wij beelden en foto's tijdens het werkproces, maar wij gaan daar bewust niet



Fig. 3: Bureau Bas Smets, Philippe Parreno, *Continuously Habitable Zones.* / Bureau Bas Smets en Philippe Parreno, 'Continuously Habitable Zones' (C.H.Z.).

during the working process, but we make a point of not using this as our initial stage. First I delineate the proper framing on the map, and I do a reading by which I see connections – the height lines among the vegetation, the property lines, the buildings, the infrastructure, and so forth. Through a reading like this you already begin to see connections and you see through new eyes when you go to the site. That does not mean that the senses are not important. For example, I find a smartphone an interesting instrument because of its flexibility; it generates a more instinctive approach than Google Maps. But for me, that sensory experience has to be framed in an understanding of the greater whole.

BN *In your project C.H.Z., for a short film by French artist Philippe Parreno, you created a landscape as it would theoretically exist on a planet in another solar system.* (Fig. 3)

BS This landscape is of course a fiction, which only exists within the narrative medium of the film. The idea was to film a planet that could support life. To find these planets, NASA searches for Continuously Habitable Zones, or C.H.Z. The camera

vanuit als eerste stap. Eerst baken ik op de kaart het juiste kader af, en maak ik een lezing: de hoogtelijnen tussen de vegetatie, perceelsgrenzen, bebouwing, infrastructuur, enz. Door zo'n lezing begin je al verbanden te zien en kijk je met een andere blik als je naar het terrein toegaat. Dit wil niet zeggen dat het zintuiglijke niet belangrijk is. Een smartphone vind ik bijvoorbeeld een interessant instrument door zijn wendbaarheid; het levert een instinctievere benadering op dan Google Maps. Maar dit zintuiglijke hoort wat mij betreft thuis in een begrip van het grotere geheel.

BN *In je project C.H.Z. creëerde je voor een korte film van de Franse kunstenaar Philippe Parreno een landschap, zoals het in theorie zou voorkomen op een planeet in een ander sterrenstelsel.* (Fig. 3)

BS Dit landschap is uiteraard fictief, en bestaat alleen maar voort in het narratief medium van de film. Het idee was om een planeet te filmen waar leven mogelijk is. Nasa gaat daarbij op zoek naar Continuously Habitable Zones of C.H.Z. De camera laat dit landschap ontstaan; in werkelijkheid bestaat het landschap uit een reeks afzonderlijke ingrepen.

5. Gideon Boie, 'Eco-Politics in Brussels: Bas Smets and the Brussels Urban Landscape Biennial', review published on the website van A+ on 3 October

2016, <http://a-plus.be/recensie/eco-politiek-in-brussel-bas-smets-en-de-brussels-urban-landscape-biennial/#.WNvaS2SLR0s>.

5. Gideon Boie, 'Eco-politiek in Brussel: Bas Smets en de Brussels Urban Landscape Biennial', recensie gepubliceerd op de website van A+ op 3 oktober 2016,

<http://a-plus.be/recensie/eco-politiek-in-brussel-bas-smets-en-de-brussels-urban-landscape-biennial/#.WNvaS2SLR0s>.

brings this landscape into existence – in reality the landscape consists of a series of separate elements. It is a fiction that also relies on a number of assumptions that we applied very consistently in the construction of this landscape. In that sense I liken it to science fiction, which is also based on internal rules. We based our design on NASA literature, which explained that life is possible on a small planet lit by two suns. The landscape of such a planet would be subjected to intensive photosynthesis, which means it would be characterized by black vegetation, which we reconstructed by scorching the soil and planting a specific kind of vegetation. We also worked in a systematic way in putting the landscape together: it actually consists of five landscapes that we researched and designed meticulously and that are strung together by the film. Although you don't see this in the film, this systematic approach, as well as the – fictitious – structure, was crucial as an intention, in order to lend meaning to the landscape.

BN *Although C.H.Z. and Metropolitan Landscapes each originate in a different medium (the narrative of the film and the structure of the map, respectively), they come together in their systematic approach. In the latter project a transition is made to a metabolic approach to the urban landscape, based on thinking in terms of systems instead of simply visuals or aesthetics.*

BS Thinking in terms of visuals and thinking in terms of systems are not mutually exclusive. At the moment we are very diligently occupied in producing high-performance landscapes, where nature is deployed as a component of urban infrastructure, for instance by filtering the light at tunnel entrances and exits by planting trees, which means you need less artificial lighting. So the use of the logic of nature produces a new kind of aesthetics. I find this kind of nature/engineering hybrids extremely interesting. In any case we always think in terms of structures: as I already mentioned, we see ecology, like Banham, as a landscape structure. Whereas in the exhibitions, however, we worked more with a 'visualization' of an ecosystem, today we are increasingly focusing on the performance of biological processes, for instance by working with 'transients' and 'permanents', as well as with the natural competition among different kinds of vegetation. This is not simply a matter of aesthetic composition, but of manipulation of natural systems. There is no escaping the metropolis, and we produce new visuals for the urban nature of the present day, but we also strive to draw the systemic performance of the landscape into the city, to use the logic of nature. And this works: nature has an enormous capacity for adaptation, and nothing is as opportunistic as nature.

Translation: InOtherWords, Pierre Bouvier

Het is een fictie die tevens berust op een aantal aandames, die we zeer consequent hebben toegepast bij het maken van dit landschap. Ik vergelijk het \ in die zin met science fiction, die ook gebaseerd is op interne wetten. We hebben ons gebaseerd op literatuur van NASA, die duidelijk maakte dat er leven mogelijk is op een kleine planeet verlicht door twee zonnen. Een dergelijke planeet zou onderhevig zijn aan een intensieve fotosynthese, waardoor het landschap gekenmerkt zou worden door een zwarte vegetatie, wat we gereconstrueerd hebben door de bodem af te branden en een specifiek soort vegetatie te planten. Ook hebben we op een systematische manier gewerkt aan de samenstelling van het landschap: het bestaat eigenlijk uit vijf onderdelen die we nauwgezet hebben onderzocht en vormgegeven en die door de film worden aaneengeregen. Ook al zie je dit niet in de film, toch was zowel de systematiek als de (fictieve) structuur heel belangrijk als een poging om het landschap betekenis te geven.

BN *Hoewel C.H.Z. en Metropolitan Landscapes vanuit een verschillend medium vertrekken (respectievelijk het filmverhaal en de structuur van de kaart) ontmoeten ze elkaar in hun systematische benadering. In dat laatste project wordt de stap gezet naar een metabolische benadering van het stedelijk landschap, vanuit het denken in systemen in plaats van louter beeld of esthetiek.*

BS Het denken in beelden en systemen sluit elkaar niet uit. Wij zijn op dit moment sterk bezig met het maken van performante landschappen, waar natuur wordt ingezet als onderdeel van infrastructuur. Bijvoorbeeld door het filteren van licht bij tunnelmonden door de aanplant van bomen, waardoor je minder verlichting nodig hebt. Het benutten van de logica van de natuur produceert dan een nieuw soort esthetiek. Dit soort natuur/techniek-hybriden vind ik heel interessant. Wij denken sowieso altijd in termen van structuren; zoals ik al aanhaalde, beschouwen we ecologie als een landschapsstructuur, net als Banham. Waar we echter in de tentoonstellingen eerder werkten met een 'verafbeelding' van een ecosysteem, zijn we nu meer en meer bezig met de werkzaamheid van biologische processen, bijvoorbeeld door te werken met 'wijkers' en 'blijvers' en met de natuurlijke competitie tussen vegetatie. Dat gaat niet alleen over esthetische compositie, maar over manipulatie van natuurlijke systemen. Er is geen ontsnapping mogelijk aan de metropool en we maken nieuwe beelden van de hedendaagse stadsnatuur, maar we trachten ook de systemische werking van het landschap de stad in te trekken, de logica van de natuur te gebruiken. En dat werkt, de natuur heeft een enorm adaptatievermogen. Niets is zo opportunistisch als de natuur.

Incomplete Cartographies

A Methodology for Unfinished Landscapes

Incomplete cartografieën

Een methodologie voor onaffe landschappen

In the opening essay to *Exquisite Corpse* (1991) Michael Sorkin describes the parlour game *Consequences*, which was adapted by the Surrealists to create *cadavres exquis*, as ‘maddening, slippery concatenation’.¹ Players would sequentially contribute to complex drawings, where on each turn of the game new additions to the *cadavres exquis* would be directed by rules or by seeing part of the previous player’s contribution. As a student studying under Sorkin I was fascinated by an urban design exercise he taught that required the transfer of partially complete models between colleagues. Witnessing other students interpreting and then adding to what became composite collective city models raised questions of control, ownership and authorship. This article describes a technique of creating *incomplete cartographies* as open-ended co-authored mappings that span site-based research and design projections. I describe how incomplete cartographies can direct the exploration and speculation of landscapes by combining divergent accounts of places to form complex site-specific narratives that open up potential designs.

The approach to creating incomplete cartographies developed from the *Cartographies and Itineraries: Walking through the Elephant and Castle Market* workshop, in which three incomplete maps of the South London area of Elephant and Castle were created.² The maps presented information, such as buildings that had been demolished, and omitted other information, such as the names of shops within the Elephant and Castle Shopping Centre. Each of the maps provided enough focused information to guide workshop participants, through the itineraries of ‘buying’, ‘walking’ and ‘selling’, but also excluded certain information in order to encourage participants to look more closely, ask questions and complete the maps. Through subsequent workshops, and most recently with graduate landscape architecture students at the University of Greenwich, London (2016), the use of incomplete cartographies has been developed to create participatory tools to engage with

In het openingsessay voor *Exquisite Corpse* (1991) beschrijft Michael Sorkin het gezelschapsspel ‘Consequences’, dat door de surrealisten werd aangepast om *cadavres exquis* te creëren: een ‘gekmakende, ongrijpbare sequens’.¹ Bij de *cadavres exquis* voegden spelers steeds om de beurt iets toe aan ingewikkelde tekeningen, door spelregels te stellen of door iets te laten zien van eerdere spelers. Toen ik als student bij Sorkin studeerde, was ik gefascineerd door een oefening in stedenbouwkundig ontwerp die hij ons leerde. Medestudenten moesten daarvoor onderling modellen uitwisselen, die nog niet helemaal waren voltooid. De interpretaties en toevoegingen van andere studenten aan wat uiteindelijk samengestelde, collectieve stadsmodellen zouden worden, riepen vragen op over controle, eigenaarschap en auteurschap. Deze tekst beschrijft een techniek om *incomplete cartografieën* te maken, gezamenlijk getekende kaarten met een open einde, van locatiegebonden onderzoek tot en met ontwerp.

De aanpak van incomplete cartografieën ontwikkelde zich uit de *Cartographies and Itineraries: Walking through the Elephant and Castle Market* workshop, waar drie incomplete kaarten van het Zuid-Londense gebied Elephant and Castle werden gemaakt.² De kaarten presenteerden informatie, zoals gesloopte gebouwen, maar lieten andere informatie weg, zoals de namen van winkels in het winkelcentrum van *Elephant and Castle*. Iedere kaart bood voldoende aanknopingspunten voor deelnemers aan de workshop, door middel van de reisroutes ‘kopen’, ‘lopen’ en ‘verkopen’, maar door bepaalde informatie weg te laten, werden deelnemers aangemoedigd beter te kijken, vragen te stellen en de kaarten af te maken. In volgende workshops, en recent ook met masterstudenten landschapsarchitectuur aan de Universiteit van Greenwich, Londen (2016), werden incomplete cartografieën gebruikt om participatieve instrumenten te ontwikkelen voor de ontsluiting van locatiegebonden narratieven, van niet-gedocumenteerde persoonlijke verhalen tot collectieve biografieën.

1. M. Sorkin, *Exquisite Corpse* (London: Verso, 1991), 5.
2. A. Dawes and E. Wall, *Cartographies and Itineraries:*

Walking through the Elephant and Castle Market (NYLON Conference, London, 2013).

1. M. Sorkin, *Exquisite Corpse* (Londen: Verso, 1991), 5.
2. A. Dawes en E. Wall, *Cartographies and Itineraries:*

Walking through the Elephant and Castle Market (NYLON Conference, Londen, 2013).

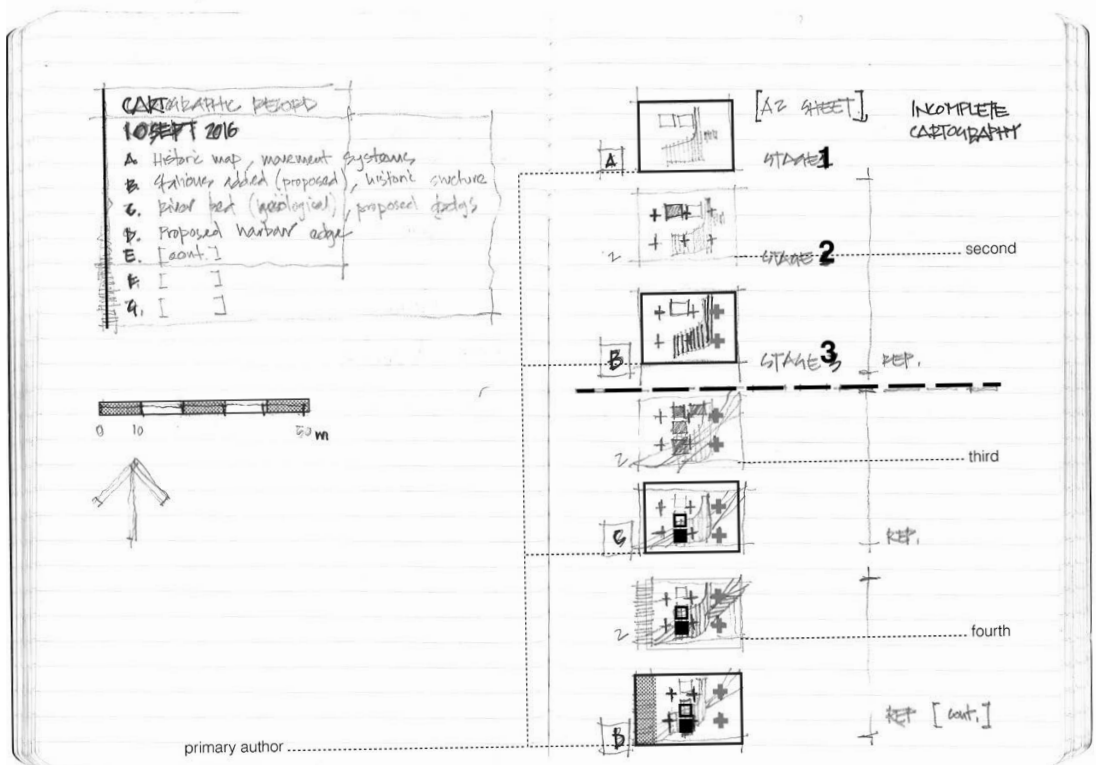


Fig. 1: Methodological diagram of incomplete cartographies. / Methodologisch diagram van incomplete cartografieën.

site-specific narratives, from undocumented personal accounts to collective biographies.

The approach to incomplete cartographies reflects the ephemeral and dynamic conditions of landscapes that resist attempts to frame representations and control spaces. The open-ended method has evolved with the aim of understanding and designing with multiple, undetermined and site-specific narratives. The approach resonates with Doreen Massey's proposition that space is 'always under construction',³ and it contrasts with traditional top-down architectural techniques in which designs and representations attempt to fix time and complete space. Incomplete cartographies explore subjective readings, incomplete understandings, partial representations and what Massey terms 'stories-so-far'⁴ of our relations with the land. The approach entwines research-based mappings by designers with less accessible accounts, gathered from people who live in or have knowledge of an area. In this text I explore the challenges identified by Kevin Lynch as inherent in 'the constant rebuilding of the city'⁵ and I discuss the difficulty in constructing images from multiple accounts that 'adjust to change' or which 'are open-ended to change'.⁶ Through incomplete cartographies I set out a technique of mapping contrasting stories in order to research, represent, reimagine and define collective landscape narratives.

Incomplete cartografieën weerspiegelen de vluchtige en dynamische toestand van het landschap, die zich niet laat vangen in representatie en gecontroleerde ruimte. Deze methode-met-open-einde wil via verschillende onbepaalde en locatie-specifieke verhalen begrip kweken en ontwerp uitlokken. De aanpak komt overeen met Doreen Massey's standpunt dat ruimte 'altijd onder constructie'³ is, en staat lijnrecht tegenover de traditionele top-down architectuurtechniek waarbij ontwerp en representatie proberen tijd vast te pinnen en ruimte te voltooien. Incomplete cartografieën gaan over subjectieve interpretaties, onvolledig begrip, gedeeltelijke representaties, en wat Massey 'verhalen-tot-nu-toe'⁴ noemt, over onze relatie met het land. De aanpak combineert op onderzoek gebaseerde kaarten van ontwerpers met minder direct toegankelijke verhalen van mensen die leven in een gebied, of er kennis van hebben. In dit kader stel ik voor de uitdagingen die volgens Kevin Lynch inherent zijn aan 'de voortdurende herbouw van de stad'⁵ te onderzoeken. En ik wil bespreken hoe moeilijk het is beeldmateriaal te putten uit allerlei verhalen, die 'zich aanpassen aan verandering' of die 'openstaan voor verandering'.⁶ Incomplete cartografieën zijn een techniek om tegenstrijdige verhalen in kaart te brengen en op die manier een collectief landschappelijk verhaal te onderzoeken, weer te geven, opnieuw te verbeelden en te definiëren.

Entangled Methods

There are three initial stages in the practice of forming incomplete cartographies. (Fig. 1) The objective of the first stage is to gather information about a landscape, city or territory, employing appropriate methods (such as interviews, observation, spatial analysis, ecological records or photographic surveys), and then analytically mapping the findings to create a single drawing that reveals specific site conditions. During the Greenwich workshop students, as the primary authors, drew *base maps* of their project sites. After assembling a range of information, the students edited what they found in order to focus on particular themes, such as materiality, performance, pleasure or politics. The themes framed the direction of the maps, reflecting James Corner's assertion in *The Agency of Mapping* that: 'Analytical research through mapping enables the designer to *construct* an argument, to embed it within the dominant practices of a rational culture, and ultimately to turn those practices towards more productive and collective ends.'⁷

Editing of the information highlighted the important site qualities, as considered by the students, and created base drawings to begin conversations with subsequent participants. We found that a strong focus to the content of the base map effectively directed the following conversations (in stage 2) towards accounts that could be drawn and understood spatially. Importantly, however, the initial maps were left incomplete in order to encourage participation and to open up further questioning.

During the second stage, a second author(s) is invited to add to the map from the first stage, either using transparent overlays or marking the drawing directly. (Fig. 2) As Tim Ingold describes:

To draw on a sketch map is merely to add the trace of one further gesture to the traces of previous ones. Such a map may be the conversational product of many hands, in which participants take turns to add lines as they describe their various journeys. The map grows line by line as the conversation proceeds, and there is no point at which is can ever be said to be truly complete.⁸

The maps begin to reveal accounts of places less accessible through document surveys, online research or field work. The selection of participants requires considerations similar to those applied

Bundeling van methoden

Er zijn in eerste instantie drie fasen bij het maken van incomplete cartografieën. (Fig. 1) De eerste fase is het verzamelen van informatie over een landschap, stad of gebied door de toepassing van interviews, observaties, ruimtelijke analyses, ecologische data of fotografie. De bevindingen worden vervolgens geanalyseerd, in kaart gebracht en in één tekening die de specifieke situatie van de locatie weergeeft, samengevoegd. Tijdens de Greenwich-workshop tekenden studenten, als de primaire auteurs, *basiskaarten* van hun projectlocaties. Na het samenvoegen van zo veel mogelijk informatie, bewerkten de studenten hun bevindingen om te focussen op bepaalde thema's, zoals materialiteit, functionaliteit, plezier of politiek. De thema's gaven richting aan de kaarten, als een reflectie op de bewering van James Corner in *The Agency of Mapping* dat: 'Analytisch onderzoek door middel van kaarten maakt het de ontwerper mogelijk een argument te formuleren, dat in te bedden in de heersende praktijk van een rationele cultuur, en die praktijk uiteindelijk te keren naar een productiever en collectiever doel.'⁷

De bewerkte informatie benadrukte kwaliteiten van de locatie die de studenten belangrijk vonden en zorgde voor basistekeningen waarover met volgende deelnemers in gesprek werd gegaan. We ontdekten dat een sterke focus op de inhoud van de basiskaart effectief was om de daaropvolgende gesprekken (in fase 2) te sturen in de richting van verhalen, die opgetekend en ruimtelijk begrepen konden worden. Het was wel belangrijk dat de eerste kaarten incompleet gelaten werden, om zo deelname aan te moedigen en verdere vragen te accommoderen.

Tijdens de tweede fase wordt een tweede auteur uitgenodigd om iets toe te voegen aan de kaart uit de eerste fase, door ofwel op een transparante laag ofwel direct op de tekening te werken. (Fig. 2) Zoals Tim Ingold beschrijft:

Het tekenen op een schetskaart is niet meer dan het toevoegen van het spoor van een nieuw gebaar aan eerdere sporen. Zo'n kaart kan het gespreksproduct van vele handen zijn, waarbij deelnemers om de beurt lijnen toevoegen die hun verschillende reizen beschrijven. De kaart groeit lijn voor lijn terwijl de conversatie doorgaat, en er is niet een punt waarop je kan zeggen dat het echt af is.⁸

Door middel van documentstudies, online-onderzoek of veldwerk laten de kaarten een aanzet zien van

3. D. Massey, *For Space* (London: Sage Publications, 2005), 9.

4. *Ibid.*, 131

5. K. Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960), 158.

6. *Ibid.*

7. J. Corner, 'Agency of Mapping', in: D. Cosgrove, *Mappings* (London: Reaktion Books, 1999), 251.

8. T. Ingold, *Lines: A Brief History* (Oxon: Routledge, 2007), 4.

3. D. Massey, *For Space* (Londen: Sage Publications, 2005), 9.

4. *Ibid.*, 131.

5. K. Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960), 158.

6. *Ibid.*

7. J. Corner, 'Agency of Mapping', in: D. Cosgrove, *Mappings* (Londen: Reaktion Books, 1999), 251.

8. T. Ingold, *Lines: A Brief History* (Oxon: Routledge, 2007), 4.



Fig. 2: Stage two map, by local resident, focusing on activities undertaken or prohibited in Greenwich Park, London./ Kaart uit fase twee, door een lokale bewoner, gericht op activiteiten die plaatsvinden of verboden zijn in Greenwich Park, Londen.

when identifying suitable participants for interviews: the second authors, such as business owners and community organisers, contribute their particular knowledge or experience of the landscapes. As with the *Consequences* game, the second authors are given directions (such as addressing specific questions or responding to the themes highlighted by the base maps) in addition to recording on the map what they consider to be important. The third stage then involves the maps being returned to the primary authors, who edit the maps and synthesise the information into what become collectively authored drawings. The final part of the third stage is significant for translating non-spatial information, frequently annotated or represented in symbols by the second authors, into accurately mapped spatial forms.

Stages two and three are repeated several times, involving additional authors and thus incorporating further accounts. In the Greenwich projects the number of participants varied depending on the length of the study and the selection of co-authors. Accounts were layered on top of each other, forming focused albeit messy narratives. Corresponding with traditions of architectural plans, the maps are annotated (often on the back of the map) with a legend of notes, as a record of all participants and their additions to the drawings. The maps become a tool for exploring the landscapes, a base on which

verhalen over minder toegankelijke plekken. Selectie van deelnemers vraagt om dezelfde overwegingen waarmee deelnemers aan interviews gekozen worden: de tweede auteurs, zoals ondernemers en maatschappelijke organisaties, dragen bij met hun specifieke kennis of ervaring over het landschap. Net als met het spel ‘Consequences’ krijgen de tweede auteurs richtlijnen (zoals het beantwoorden van vragen of het reageren op thema’s die in de basiskaarten zijn uitgelicht) en geven ze op de kaart ook aan wat zij belangrijk vinden. De derde fase houdt in dat de kaarten terugkomen bij de eerste auteurs die ze aanpassen en de informatie verwerken tot collectieve tekeningen. Het laatste deel van de derde fase is belangrijk vanwege de vertaling van de niet-ruimtelijke informatie – door de tweede auteurs vaak aangegeven als aantekeningen of symbolen – naar nauwkeurig in kaart gebrachte, ruimtelijke vormen.

Fasen twee en drie worden verschillende keren herhaald, met meerdere auteurs, zodat er nog meer verhalen in verwerkt worden. In het Greenwich-project varieerde het aantal deelnemers, afhankelijk van de lengte van het onderzoek en de selectie van co-auteurs. Verhalen werden op elkaar gestapeld en vormden zo, al waren ze rommelig, gefocuste verhalen. In lijn met de traditie van architectonische plattegronden wordt op de kaarten (vaak op de achterkant) een legenda aangebracht, als een

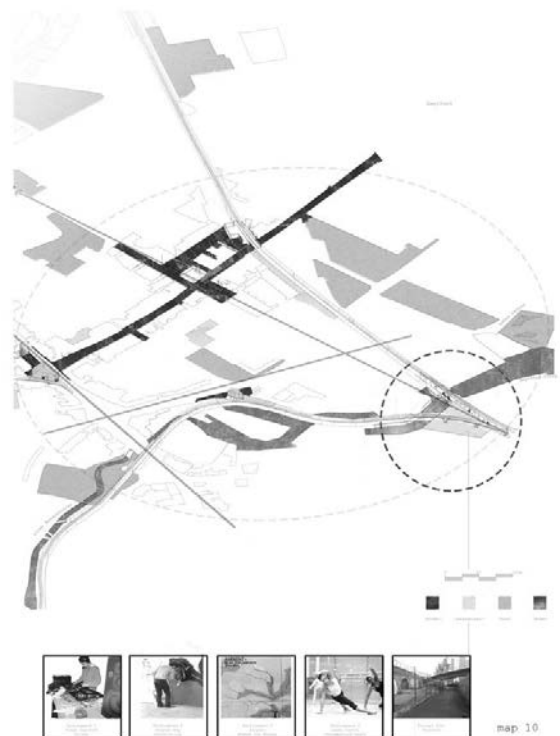
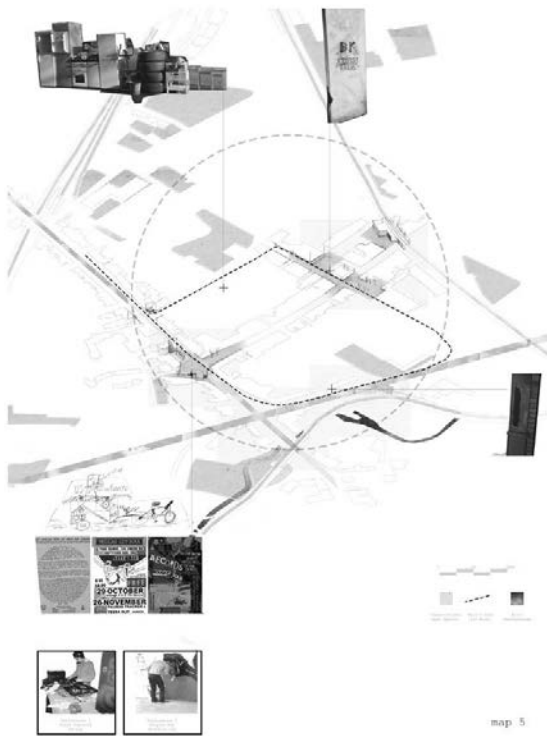


Fig. 3: Stages of mapping performative actions in Deptford public spaces, London./ Fasen bij het in kaart brengen van acties in de publieke ruimte van Deptford, Londen.

to add local knowledge, and a means to express aspirations for the future. Each drawing expresses distinctive accounts of landscapes, revealing unique entangled interrelations between the past, present and future. A careful balance between the influence and control of the primary author and the contributions of further authors is essential to ensure that while focused narratives emerge, local histories and individual aspirations can also be read.

Project Aims

Incomplete cartographies embody three main aims. The first aim is to provide a critical and open approach to designing landscapes. Reflecting on the limits of his own method in *The Image of the City* (1960), Lynch states that '[t]he objective might be an imageable environment which is at the same time open-ended'.⁹ Incomplete cartographies require designers to loosen design techniques, which include stylistically prescribed representations and highly determined forms, and to remain open to unexpected turns as projects develop.

The second aim is to establish a technique for working with site-specific combinations of methodologies to unpack the distinctiveness of landscape conditions. Through the first stage of composing

notatie van alle deelnemers en hun aanvullingen op de tekeningen. De kaarten worden een instrument om landschappen te verkennen, een basis waaraan lokale kennis kan worden toegevoegd, en een middel om ambities voor de toekomst te kennen te geven. Iedere tekening drukt een kenmerkend verhaal over het landschap uit en geeft unieke, vervlochten relaties tussen verleden, heden en toekomst weer. Een zorgvuldige balans tussen de invloed en controle van de primaire auteur en de bijdragen van latere auteurs is essentieel om er zeker van te zijn dat, tegelijk met het optekenen van gerichte verhalen, ook lokale vertellingen en persoonlijke ambities gelezen kunnen worden.

Projectdoelen

Incomplete cartografieën belichamen drie hoofddoelen. Het eerste doel is een kritische en open benadering bij het ontwerp van landschappen. Reflecterend op de grenzen aan zijn eigen methode in *The Image of the City*, constateert Lynch dat 'het doel een voorstelbare omgeving zou kunnen zijn, die tegelijkertijd een open einde heeft'.⁹ Incomplete cartografieën vraagt van ontwerpers om gangbare ontwerptechnieken, zoals stilistisch voorgeschreven representaties en strikt vastgelegde vormen, los te

9. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (note 5), 139.

9. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (noot 5), 139.

the base map, the question of which methods should be employed or adapted (such as observation, spatial mapping, visual analysis, interviews, conceptualising and speculating futures) becomes more pertinent. Our ability to understand (read) and communicate (map) the relations between contrasting sets of information, from architectural drawings and environmental data to economic statistics and cultural accounts, establishes accurate narrative maps of site-specificity.

Thirdly, incomplete cartographies are intended to provide collective approaches to understand, engage with and potentially transform places. In the context of architectural projects, where consultations are frequently limited to clients and specific groups of stakeholders, the narratives of less accessible individuals can prove difficult to consider. We have found that incomplete cartographies can represent contrasting voices, such as the activities and aspirations of teenagers alongside the needs of landowners. (Fig. 3)

Incomplete Cartographies

Composed by a diversity of authors, such as landscape architects, planners and community groups, incomplete cartographies transgress constructed divisions between professional practices and less skilled or untrained individuals. Collective and dynamic representations are formed as maps are passed through the hands of multiple authors who iteratively added to and edit them. As ideas for future landscapes are added to the maps, overlapping evidence of existing conditions and historic narratives, the maps blur separations between studies of what is known and speculations of what is possible. The approach explores, as Jill Desimini and Charles Waldheim describe mapping, 'a representational project that merges spatial precision and cultural imagination'.¹⁰ Between teams of designers and academic researchers, and across contrasting disciplinary terms, the approach questions prevailing project-focused architectural practices and their associated design representations.

Working with incomplete cartographies synthesises two notions of narrativity: by exploring landscapes as partial, co-authored and open-ended stories and by organising and editing these accounts into focused narratives that can be directed towards design proposals. In contrast to Lynch's method that aimed to identify common public images,¹¹ incomplete cartographies explore and represent the persuasive potential of distinctive stories to redefine landscapes. As participants draw on the maps, incomplete cartographies become projective devices. Although they have so far remained on paper, the incremental technique could also translate into material practices that

laten en open te blijven staan voor onverwachte wendingen, terwijl een project zich ontwikkelt.

Het tweede doel is het vastleggen van een techniek om te werken met locatiegebonden combinaties van methodologieën, om de kenmerkende toestand van een landschap te ontrafelen. Gedurende de eerste fase, de samenstelling van de basiskaart, wordt de vraag welke methode te gebruiken of aan te passen (zoals observatie, ruimtelijk in kaart brengen, visuele analyses, interviews, conceptualisatie en speculaties over de toekomst), steeds relevanter. Onze vaardigheid om te begrijpen (lezen) en te communiceren (in kaart brengen), wat de relatie is tussen tegenstrijdige reeksen informatie, van architectonische tekeningen en omgevingsdata tot economische statistieken en culturele verslagen, zorgt voor nauwkeurige, narratieve, locatiespecifieke kaarten.

Ten derde kunnen incomplete cartografieën worden ingezet als een collectieve aanpak om plekken te begrijpen, te benutten en wellicht te transformeren. In de context van architectuurprojecten, waar overleg vaak beperkt blijft tot opdrachtgevers en specifieke groepen belanghebbenden, kan het lastig zijn om de verhalen van minder voor de hand liggende individuen ook erbij te betrekken. We hebben gemerkt dat incomplete cartografieën tegenstrijdige stemmen kunnen vertegenwoordigen, zoals de activiteiten en ambities van tieners naast de programma's van grondontwikkelaars. (Fig. 3)

Incomplete cartografieën

Doordat ze samengesteld zijn door een diversiteit aan auteurs, onder wie landschapsarchitecten, planologen en burgergroepen, verleggen incomplete cartografieën de grens tussen de professionele praktijk en het minder vaardige of ongeoefende individu. Collectieve en dynamische representaties krijgen vorm als kaarten en gaan door de handen van meerdere auteurs, die er herhaaldelijk toevoegingen en wijzigingen in aanbrengen. Wanneer ideeën over toekomstige landschappen aan de kaarten worden toegevoegd – die overlappen met de realiteit van een bestaande toestand of een historisch verhaal – vervagen de grenzen tussen onderzoek naar wat bekend is en speculatie over wat mogelijk is. Deze benadering onderzoekt op de wijze van 'een representatief project dat ruimtelijke precisie en culturele verbeelding combineert', zoals Jill Desimini en Charles Waldheim *mapping* beschrijven.¹⁰ De aanpak, tussen teams van ontwerpers en academische onderzoekers en dwars doorheen tegenstrijdige vaktermen, bevraagt heersende opvattingen over de projectgerichte architectuurpraktijk en daaraan gekoppelde ontwerprepresentaties.

Het werken met incomplete cartografieën voegt twee opvattingen over narratieve technieken samen:

accept the collective formation and in-progress states of landscapes. As Corner advocates, 'Hybridized and composite diagram techniques will allow even further advances in landscape formation because of their inclusive and instrumental capacity'.¹²

Incomplete cartographies combine primary and secondary information on the same drawings in addition to mapping explicit proposals and less tangible dreams. The inclusion of multiple authors provides a way of working that opens up designs to lost histories and marginalised accounts. In accepting the narratives of a small selection of authors, incomplete cartographies reflect the conditions of landscapes and the limits of time and resources imposed on the designer. As the primary authors effectively structure the narrative, the technique reconsiders the role of design, to select appropriate co-authors for the drawings, to mediate ill-fitting additions to the maps and to synthesise what are often divergent accounts. Incomplete cartographies reposition designers as directing the exploration and speculation of landscapes, and they emphasise their mediatory roles in creatively assembling, analysing, reworking, representing and projecting future landscapes.

10. J. Desimini and C. Waldheim, *Cartographic Grounds: Projecting the Landscape Imaginary* (New York: Princeton Architectural Press, 2016), 9.

11. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (note 5), 7.

12. J. Corner, *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 166.

door landschappen te verkennen als gedeeltelijk samen geschreven verhalen met een open einde, én door deze verhalen te ordenen en te bewerken tot gerichte vertellingen die kunnen uitmonden in een ontwerp. In tegenstelling tot de methode-Lynch, die was gericht op het identificeren van algemene publieke beelden,¹¹ verkennen en representeren incomplete cartografieën het overtuigende potentieel van duidelijke verhalen bij het opnieuw overdenken van landschappen. Terwijl de deelnemers op de kaarten tekenen, worden incomplete cartografieën projectinstrumenten. Hoewel het tot nu toe beperkt bleef tot papier, zou de stapsgewijze techniek ook vertaald kunnen worden naar een uitvoeringspraktijk, die de collectieve totstandkoming en het landschap als werk in uitvoering accepteert. Zoals Corner bepleit: 'Hybride en samengestelde technieken zorgen voor nog verdere vooruitgang in landschapsvorming vanwege hun inclusieve en instrumentele vermogen'.¹²

Incomplete cartografieën combineren primaire en secundaire informatie in dezelfde tekening en brengen daarnaast zowel expliciete voorstellen als minder tastbare dromen in kaart. Het betrekken van meerdere auteurs zorgt voor een manier van werken waarbij het ontwerp openstaat voor vergeten verhalen en gemarginaliseerde verslagen. Door de vertellingen van een kleine selectie van auteurs te accepteren, geven incomplete cartografieën de toestand weer van het landschap en van de grenzen aan tijd en middelen die opgelegd zijn aan de ontwerper. Terwijl de primaire auteurs het verhaal effectief structureren, heroverweegt de techniek de rol van het ontwerp, door geschikte mede-auteurs voor de tekeningen te selecteren, door te bemiddelen bij slecht passende aanvullingen op de kaarten en door te zeer uiteenlopende verhalen te bundelen. Incomplete cartografieën geven de ontwerper een nieuwe sturende positie bij het verkennen van – en speculeren over – het landschap. Ze benadrukken de bemiddelende rol van ontwerpers bij het creatief samenvoegen, analyseren, nabewerken, representeren en ontwerpen van toekomstige landschappen.

Vertaling: InOtherWords, Marly Weemen

10. J. Desimini en C. Waldheim, *Cartographic Grounds: Projecting the Landscape Imaginary* (New York: Princeton Architectural Press, 2016), 9.

11. Lynch, *The Image of the City*, op. cit. (noot 5), 7.

12. J. Corner, *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 166.

Narrative Walking as a Research Method 42 Hours across a *Terrain Vague*

Verhalend wandelen als onderzoeksmethode 42 uur door een *terrain vague*

The last two decades have seen a growing interest for in-between spaces within the urban fabric, or for what Ignasi de Sola-Morales identified in 1995 as *terrains vagues*.¹ But the *terrain vague*, often found in the midst of inhabited areas, is not merely abandoned space, nor is it simply awaiting development: it is as constitutive of the city as built-up space. Leaving room for alternatives, preserving memories, maintaining a balance between various forms of density and allowing unregulated activities to take place – a city without any *terrain vague* might just as well be given up for dead. So rather than consider such places as anomalies that work against the city, we need to look at them in another way – a plausible, perhaps even imperative way, which sees them as an essential component of a city's vitality.

A *terrain vague* can only truly be understood through direct engagement, by spending time walking about in it and taking note of everything encountered there. Only through a careful representation of its various forms can a *terrain vague* be understood as a narrative landscape. This contribution presents just such an experiment: a 42-hour walk, spread over six days, along the east-west axis of the Island of Montreal, yielded a thorough analysis of Montreal's conditions of 'vagueness' in the summer of 2015.

Though a slow and demanding activity, walking was preferred over other modes of transport, precisely because of its pace and the involvement it requires. Rather than catching glimpses of random *terrains vagues* and interpreting their characteristics from a distance, walking allows for a continuum, in time and space. This reveals connections between places that may seem to have nothing to do with one another, thus unfolding a continuous landscape and allowing a narrative to emerge, a narrative that tells of these places and their relationship with the city.

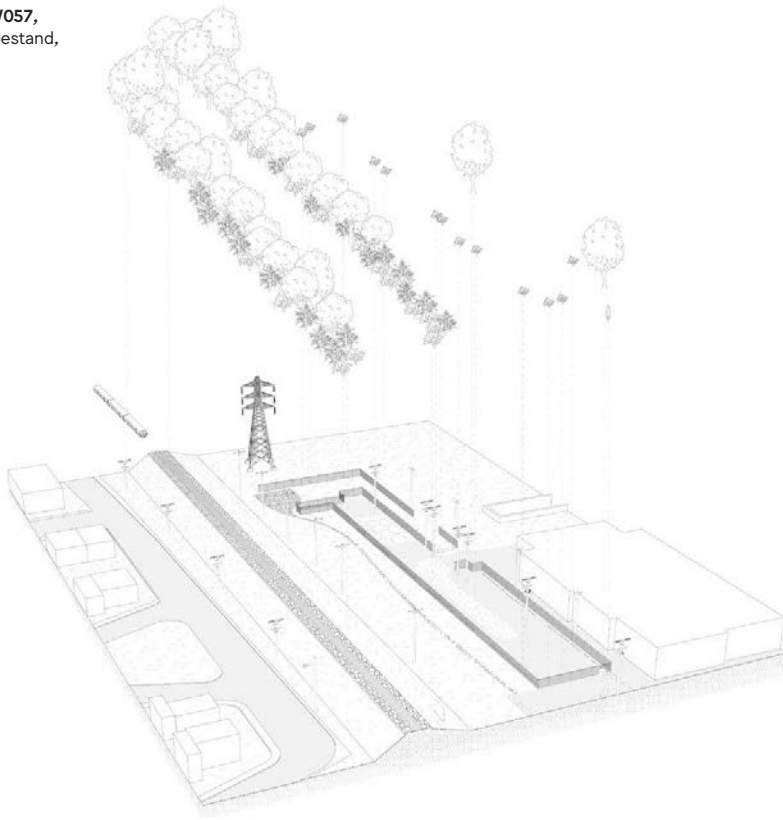
Thanks to its pace and its physical involvement, walking also provides opportunities to investigate random objects, rubbish, traces, insects, sounds and distances that can only be

De afgelopen 20 jaar was er een toenemende interesse in de onbepaalde tussenruimten van het stedelijk weefsel, die Ignasi de Sola-Morales in 1995 aanduidde als *terrains vagues*.¹ Deze *terrains vagues*, die zich vaak middenin een bewoond gebied bevinden, zijn echter niet alleen verlaten plekken of gebieden die wachten op verdere ontwikkeling: ze zijn even bepalend voor de stad als de bebouwing zelf. Ruimte geven aan alternatieven, herinneringen vasthouden, het evenwicht bewaren tussen verschillende dichtheden en ongeregelde activiteiten toelaten – een stad zonder enig *terrain vague* kan evengoed ten dode opgeschreven zijn. Dus, in plaats van deze plekken als anomalieën te beschouwen, die tegen de stad inwerken, is een andere kijk nodig. Een plausibele, misschien wel noodzakelijke blik – die zulke ruimten als een essentieel onderdeel van de vitaliteit van een stad beschouwt. Een *terrain vague* kan pas echt worden begrepen als je direct betrokken bent, door er een tijd al wandelend door te brengen en alles wat aanwezig is in je op te nemen. Alleen via een nauwkeurige representatie van de verschillende gedaanten van een *terrain vague*, kunnen we het begrijpen als een narratief landschap. In deze bijdrage wordt zo'n experiment besproken: via een wandeling van 42 uur, verspreid over zes dagen, langs de oost-westelijke as van het eiland van Montréal, werden in de zomer van 2015 Montréal's condities van 'vaagheid' grondig geanalyseerd.

Ondanks het trage en veeleisende karakter, had wandelen de voorkeur boven andere transportmethoden, juist vanwege het tempo en de betrokkenheid. Wandelen laat een doorgaande beleving van tijd en ruimte toe, die verder gaat dan hier en daar vanaf een afstand een glimp opvangen van een willekeurig gekozen *terrain vague*. Door te lopen kun je verbanden leggen tussen plaatsen die op het oog niets met elkaar te maken hebben. Zo ontvouwt zich een continu landschap en ontstaat een narratief dat vertelt van deze plaatsen en hun samenhang met de stad.

Dankzij het tempo en de fysieke betrokkenheid, biedt wandelen ook de kans om willekeurige voorwerpen, vuilnis, sporen, insecten, geluiden en afstanden te bestuderen, die immers pas in beeld komen wanneer er voldoende tijd voor wordt

Fig 1: Digital file, 00-TV057,
Axonometry / Digitaal bestand,
00-TV057, Axonometrie



observed if one takes the time. Along with photographs of each individual *terrain vague*, a series of 125 large-scale photo collages were also produced, in an attempt to capture the vastness, the flourishing flora and everything that has colonised these purportedly empty places.

From these collages, individual photographs and notes taken while walking, an initial typology was identified and a research team set out to survey 12 representative *terrains vagues* so as to better understand such spaces in the future. Working with plans and axonometric drawings produced an architectural representation of the 'vague' that demonstrated how full and organised these abandoned spaces actually are.

Besides the objective representation provided by the axonometric drawing, a series of six large-scale elevation drawings was produced in order to represent the continuous experience of the 'vague' within the drawing, the way a storyline does within a sequence of words. A two-dimensional elevation drawing of a building is one of the most important instruments of architectural representation to situate a building within its context and place it within the broader narrative of the city. But the elevation

genomen. Naast het nemen van foto's van elk *terrain vague*, werden ter plekke ook 125 grote fotocollages gemaakt, in een poging de uitgestrektheid, de bloeiende flora en alles wat zich in deze zogenaamd lege plekken heeft genesteld, vast te leggen.

Vanuit deze collages, foto's en notities die tijdens het wandelen werden gemaakt, werd een eerste typologie vastgesteld. Ook bestudeerde een team onderzoekers 12 representatieve *terrains vagues* om zulke ruimten in de toekomst beter te begrijpen. Door te werken met plattegronden en axonometrische tekeningen ontstond een architecturale representatie van het 'vague', die aantoonde hoe vol en georganiseerd deze verlaten ruimten in werkelijkheid zijn.

Naast het objectieve beeld van de axonometrische tekening, werd ook een reeks van zes groot-schalige aanzichten gemaakt om de continue ervaring van het 'vague' binnen de tekening te verbeelden, zoals een verhaallijn dat doet in een reeks woorden. Het tweedimensionale aanzicht van een gebouw is een van de belangrijkste middelen van de architecturale representatie om een gebouw in zijn context te situeren en het een plaats te geven in een breder verhaal over de stad. Maar het aanzicht kan net zo goed gebruikt worden om een *terrain vague* binnen zijn context te situeren en de 'vague'

1. Ignasi de Sola-Morales, son (ed.), *Anyplace* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 118-123.

1. Ignasi de Sola-Morales, 'Terrain Vague', in: Cynthia Davidson (ed.), *Anyplace* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 118-123.

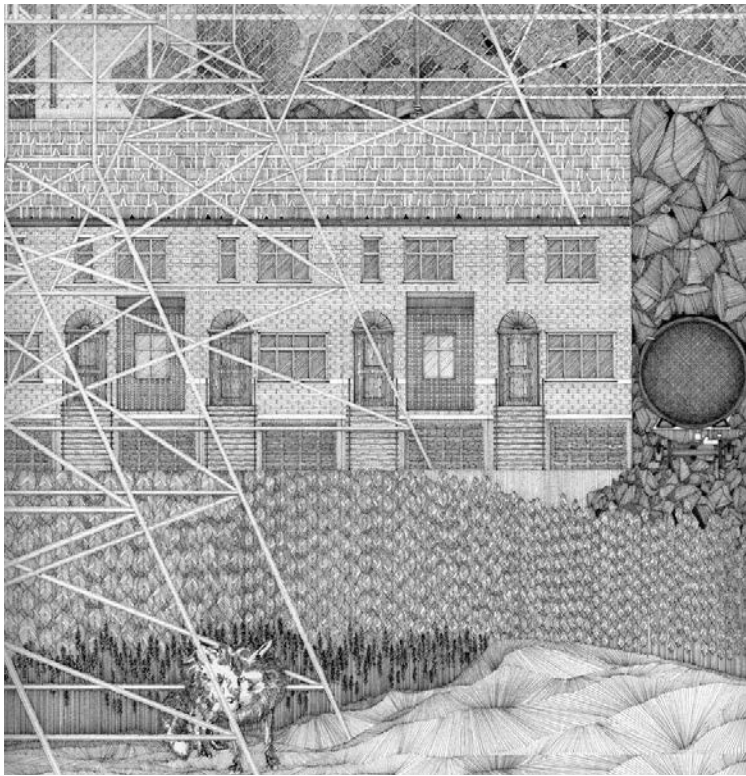


Fig. 2: Ink drawing, east elevation, detail./ Tekening met inkt, oostelijke doorsnede, detail.

drawing can just as easily be used to situate a *terrain vague* within its context and interweave its 'vague' meaning with that of the city. Composed of the various elements found during the walk, each drawing represents one day on the island. Together, the six drawings form one extended extract of Montreal, offering a new way of seeing the 'vague'.

The use of the tools of architectural representation in a context of spaces that seem empty implies that the narrative is about tangible conditions. With utmost precision, the detail of the architectural drawing describes the various elements that compose the 'vague'. The drawing, like a story being told, constructs a different and more inclusive narrative of what an urban landscape actually ought to be.

betekenis ervan te verweven met die van de stad. Door de tekening op te bouwen aan de hand van de verschillende elementen die tijdens de wandelingen werden gevonden, geeft elke tekening een dag op het eiland weer. De zes tekeningen samen vormen één langgerekte uitsnede van Montréal en bieden zo een nieuwe kijk op het 'vague'.

Het gebruik van deze instrumenten voor architecturale representatie in een context van ruimten die leeg lijken, impliceert dat het narratief over tastbare condities gaat. De architectuurtekening beschrijft dan ook met uiterste precisie de verschillende elementen waaruit het 'vague' wordt opgebouwd. De tekening construeert, als een verhaal dat wordt verteld, een ander en inclusiever narratief over wat een stedelijk landschap werkelijk zou moeten zijn.

Vertaling: Bart Decroos

Plot Lines/ A Story about Edmund Bacon

Andrew M. Shanken

This paper describes the process of sketching and observation that led to Edmund Bacon's expressively reductive diagrams in *Design of Cities* (1967). Bacon's serial sketches were part of his commitment to finding a way of understanding the experience of moving through cities. Yet arguably just as important is the way his sketching at multiple sites helped him forge a novel graphic language. In this sense, sketching is a form of telling, a narrative method that reaches beyond the geographical facts to address issues of experience. On the surface, his finished images betray surprisingly little of the method he employed in the field. Yet behind his hand lay a rich array of sources, including Camillo Sitte's Fig. ground diagrams, Kevin Lynch and Philip Thiel's work of urban sequence, and R.D. Martienssen's study of movement in Greek Architecture, as well as guidebooks and the notebooks of Paul Klee. In the end, his method aimed to extract formal elements from historical sites in order to guide urban designers in their quest to deliver certain kinds of aesthetic experience in the city. His images, spare as they are, nevertheless overflow with elements that he drew from other times and places, and that he assembled only to erase. This essay attempts to reconstruct this invisible network of overflowing elements that lies beneath Bacon's graphic innovation. At the same time, it shows how Bacon's work came at the crux of a narrative collapse, when the interest in representing movement and sequence became absorbed by or at least deflected by a systems approach to thinking about and representing cities.

Plotlijnen/ Een verhaal over Edmund Bacon

Andrew M. Shanken

Dit artikel beschrijft het soort schetsen en observeren dat Edmund Bacon inspireerde tot zijn expressieve, gereduceerde diagrammen in *Design of Cities* (1967). Bacon maakte schetsen in series, omdat hij wilde vormgeven wat hij meemaakte als hij door een stad liep. Door het schetsen op locatie creëerde hij echter ook een nieuwe grafische taal. Zó opgevat is schetsen een vorm van vertellen, een narratieve methode die de ervaring voorbij geografische feiten aan de orde stelt. Hoewel de beelden op het eerste gezicht verrassend weinig verraden over zijn methoden in het veld, kon hij beschikken over een grote hoeveelheid bronnen, waaronder de gedetailleerde situatietekeningen van Camillo Sitte; Kevin Lynch en Philip Thiel's werk over stedelijke sequenties; R. D. Martienssen's studie over beweging in de Griekse architectuur, en de gidsen en notitieboekjes van Paul Klee. Zijn methode was uiteindelijk erop gericht om formele elementen te traceren uit historische locaties - als ruggensteun voor stedenbouwkundigen die probeerden iets van een esthetische ervaring in de stad te incorporeren. De weinige afbeeldingen die hij naliet, zitten vol elementen die hij overnam uit andere tijden en plaatsen, en die hij alleen verzamelde om ze weer uit te wissen. Dit essay probeert het onzichtbare netwerk van elementen dat schuilgaat achter Bacon's grafische vernieuwing,

te reconstrueren. Met Bacon liep de narratieve benadering op haar eind, toen de interesse in de representatie van bewegingen en sequenties werd opgeslokt (of afgebogen) door de systeembenadering bij het denken over en weergeven van steden.

Niemeyer and the Portuguese Landscape/ Notes on the Algarve, 1965

Cláudia Costa Cabral

In 1965, Brazilian architect Oscar Niemeyer was commissioned to plan a tourist resort in the Algarve (Portugal), on a natural landscape by the sea. Niemeyer's preliminary study for Pena Furada consisted of a model, an overall plan and a few handwritten pages with handmade drawings. Most remarkable were the document's narrative structure, and the role of serial views in relation to that structure. The article argues that Niemeyer's use of serial views disclosed the development of an otherwise unnoticed 'system of places'. Indeed, through the use of serial views, Niemeyer's preliminary study for the Algarve systematically incorporated the observer's viewpoint as a mechanism to investigate the relationship between architecture and landscape. The role of serial views seems to have been to organise relations, in a way to examine the association between objects and landscape in a different manner than the one made possible by the abstract aerial view. It was the sequence of frames that suggested that the different sectors (or at least, the architect's intentions in that way) could be recognised as distinct places, and could work as a system. Serial views, as a narrative device, showed a counterpart to the 'system of objects' depicted by the master plan.

Niemeyer en het Portugese landschap/

Notities over de Algarve, 1965

Cláudia Costa Cabral

In 1965 kreeg de Braziliaanse architect Oscar Niemeyer opdracht een toeristisch resort in de Portugese Algarve te ontwerpen op een ongerept stuk land aan zee. Niemeyer's voorstudie voor Pena Furada bestond uit een maquette, een situatietekening, en een paar bladzijden met tekeningen en teksten. Het meest opmerkelijke aan het document was de narratieve structuur en de rol van opeenvolgende beelden. In dit artikel wordt betoogd dat Niemeyer's gebruik van seriële beelden de ontwikkeling van een (overigens onopgemerkt) 'systeem van plekken' blootlegt. Door middel van de opeenvolgende beelden incorporeert Niemeyer systematisch het perspectief van de waarnemer, om de verhouding tussen architectuur en landschap te onderzoeken. Waarschijnlijk waren de beelden bedoeld om specifieke verbanden te organiseren, om als het ware de associatie tussen object en landschap op een andere manier te onderzoeken dan door middel van het abstracte bovenaanzicht. De volgorde van de beelden wekt namelijk de suggestie dat de verschillende sectoren herkenbaar zijn als afzonderlijke plekken en functioneren als een systeem. Als narratief instrument blijkt een opeenvolging van beelden als tegenhanger te kunnen functioneren voor het 'systeem van objecten' uit het masterplan.

Monuments and Mental Maps/ Narrating the City and its Periphery

Maarten Overdijk

The changing landscape of post-war America caused many of its inhabitants to feel estranged from their environment. 'Imageability' and the practice of mental mapping became the leading paradigm for inquiries into the subjective experience of urban areas. Where the school of Kevin Lynch centres on traditional principles of visual perception and mental representation, the experimental practice of Robert Smithson rejects the conventions of visual perception. Smithson develops a method of field trips and *thick description* and deploys the format of the travel narrative to construct reports, famously in *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). What can we learn from Smithson's practice? And how does it relate to the paradigm of 'imageability'? This article reflects on the psychological concepts in Robert Smithson's narrative inquiry and juxtaposes it to the method of Kevin Lynch. It appears that Smithson avoids the assumptions of classical cognitivism - such as the predominance of legibility and the notion of mental representation. Instead, Smithson practices a 'naive' approach in which he describes raw sensory data from direct perception, assuming an unmediated relation of subject and object. The key to connecting the two - and to a meaningful experience of the suburbs - lies in the deconstruction of perception and the experience of time and history.

Mentale kaart en monument/ Stedelijke ruimte als doorleefde ervaring

Maarten Overdijk

In het veranderende landschap van het naoorlogse Amerika voelden veel mensen zich van hun omgeving vervreemd. Het onderzoek naar de subjectieve ervaring van het stadslandschap was in de praktijk gebaseerd op noties als *imageability* en *mapping*. Waar de school van Kevin Lynch zich concentreerde op traditionele principes van visuele waarneming en mentale representatie, verwierp Robert Smithson de conventies van visuele perceptie. Smithson ontwikkelde een experimentele methode op basis van excursies en uitvoerige beschrijvingen, en gebruikte het format van het reisverhaal om zijn rapporten op te stellen - een beroemd voorbeeld is *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Wat valt er te leren van Smithson's werkwijze? En hoe verhoudt die zich tot het paradigma van *imageability*? Dit artikel stelt de psychologische concepten in het narratieve onderzoek van Robert Smithson aan de orde en vergelijkt die met de methode van Kevin Lynch. Klaarblijkelijk vermijdt Smithson de aannames van het klassieke cognitivisme, zoals de dominantie van leesbaarheid en de notie van een 'mentale representatie'. In plaats daarvan hanteert Smithson een 'naievere' benadering en beschrijft hij ruwweg directe, sensorische waarnemingen, zonder bemiddeling tussen object en subject. De sleutel tot het verbinden van die twee - en tot een zinvolle ervaring van suburbia - ligt in de deconstructie van waarneming, en de ervaring van tijd en geschiedenis.

Of Strangers and Junkyards/ Landscape Magazine between Lived Experience and Systems Theory

Bruno Notteboom

By means of his magazine *Landscape*, John Brinckerhoff Jackson was one of the first voices to criticize rationalized methods of urban planning in the 1950s and 1960s. The magazine became a mouthpiece for a diverse range of authors who were interested in a human-centred way of analysing and designing the (urban) landscape. Jackson's background as a novelist is reflected in his interest in – visual as well as textual – narrative techniques throughout the journal. Jackson distinguishes himself from many of his contemporaries who appear on the pages of *Landscape*, such as Kevin Lynch and, especially, Gordon Cullen, by an outspoken sociopolitical discourse, reinforced by his use of literary description that walks the line between immersion and observation. Expressing his fascination for the vernacular American landscape and phenomena as the highway strip, the junkyard, the ugly and the seedy, Jackson opposes hegemonic, normative and aestheticizing approaches to urban and natural landscapes. As an epilogue, the article describes how the interest in explorative, narrative ways of urban analysis make way for a belief in a systems approach by the end of the 1960s.

Over vreemdelingen en autokerkhoven/
Het tijdschrift *Landscape* tussen ervaring en systeemtheorie

Bruno Notteboom

Via zijn tijdschrift *Landscape* was John Brinckerhoff Jackson een van de eersten die de rationele stedenbouw uit de jaren 1950 en 1960 bekritiseerde. Het tijdschrift werd een spreekbuis voor een divers scala aan auteurs dat geïnteresseerd was in het analyseren en ontwerpen van (stedelijke) landschappen vanuit de menselijke ervaring. Jackson's achtergrond als schrijver was goed herkenbaar in zijn belangstelling voor visuele en tekstuele narratieve technieken. Hij onderscheidt zich van tijdgenoten zoals Kevin Lynch en vooral Gordon Cullen, die ook schreven in *Landscape*, door zijn uitgesproken sociopolitieke discours. Dit verschil wordt nog versterkt door zijn toepassing van een literaire beschrijving op het grensvlak van onderdompeling en observatie. Door zijn fascinatie met het vernaculaire Amerikaanse landschap, en fenomenen als de *highway strip*, het autokerkhof, het lelijke en het louche, zet Jackson zich af tegen de hegemonie van normatieve en esthetiserende benaderingen voor wat betreft stedelijke en natuurlijke landschappen. Tegen het einde van de jaren 1960 blijkt de interesse in exploratieve, narratieve manieren van stedelijke analyse plaats te maken voor een geloof in een systeem aanpak.

Putting the Narrative in the Image/
The Editorial Work of Landscape Architect Jacques Simon

Frédéric Pousin & Denis Delbaere

The debate on the townscape gained interest in France during the 1960s and the 1970s. French landscape architect Jacques Simon played an important role in the debate, mostly because of the strong links he created between his profession as a landscape

designer and his activities as the chief editor and owner of the periodical *Espace Verts*. In this article, we identify the visual and narrative processes that Simon set up, which contributed to building a specific visual rhetoric for the urban landscape. We put these processes in a cultural context that can be associated with a form of counterculture. We then underline the links that can be associated with different contexts, whether from Europe or North America. Looking beyond cultural reality, we emphasize the influence of the current landscape practices on these 'urban landscape years', as some conception and communication tools used in landscape architecture still strongly structure the projective practice of contemporary landscape architects.

Het narratief in het beeld/ Jacques Simon, landschapsarchitect en redacteur

Frédéric Pousin & Denis Delbaere

In de jaren 1960 en 1970 groeide in Frankrijk de interesse voor het stadslandschap. De Franse landschapsarchitect Jacques Simon speelde een belangrijke rol in het debat, vooral vanwege de krachtige koppeling die hij tot stand bracht tussen zijn praktijk als landschapsonwerper en zijn werk als redacteur (hij was enige tijd hoofdredacteur/eigenaar van het tijdschrift *Espaces verts*). In dit artikel worden de visuele en narratieve processen besproken die Simon in gang zette en die bijdroegen aan de ontwikkeling van een specifieke visuele retoriek ten aanzien van het stadslandschap. Zijn werkwijze wordt gesitueerd in een culturele context, die bijna met een vorm van tegencultuur kan worden geassocieerd. In het artikel wordt gerefereerd aan de verbanden met verschillende Europese of Noord-Amerikaanse contexten. Ook wordt zijn invloed op het actuele stadslandschap en de hedendaagse landschapsarchitectuur besproken. Sommige van zijn ontwerpinstrumenten en communicatiemiddelen Fig.ren nog steeds in de projectpraktijk van hedendaagse landschapsarchitecten.

A Narrative Approach to Collective Spaces/ Urban Analysis and the Empowerment of Local Voices

Kris Scheerlinck, Yves Schoonjans, Gisèle Gantois & Hannes Van Damme

Streetscape Territories is the name given to a research project about the transformation of the urban fabric that manifests itself through the constant reconfiguration of its streetscapes. The research deals with the architectural elements, property structures and their inherent permeability models, together with emerging programmatic adjacencies, conFig. streetscapes and how their inhabitants can read and give meaning to them. The research method is based on unveiling multiple narratives of a place through on-site observation and mapping, close collaborations and conversations with stakeholders with a strong focus on permeability and models of proximity within a street or a neighbourhood. The project distinguishes three main approaches. The first is defined by a rather anthropological standpoint that leads to observations of everyday life practices and taking the inhabitants as the protagonists of the project. Secondly, the narrative approach is characterised by multiplicity, meaning that

the reading of the projects seeks to detect more than one story, more than one voice. Thirdly, the systematically unveiling of narrative layers – more than disentangling lines – is based on an actualisation of palimpsest analysis approaches. This triple framework is considered a common starting point to explore and unfold more specific research and design projects, depending on their sociocultural contexts.

'Talking About My Landscape'/
A Conversation with Anke Schmidt

Klaske Havik

This interview presents narratives as a method to describe, design and convey urban landscapes at eye level and in dialogue with different stakeholders and to support open, collaborative, and user-oriented design research processes. Anke Schmidt argues that understanding landscape as a dynamic process and lived practice asks for new approaches, tools and representations to engage local people, experts and planners; to deal with complexity, unpredictability and dynamics. How can people and their perspectives become part of a design research process? Telling stories is a basic human practice, used to share and organize (complex) knowledge and experience. Narratives are a basic human strategy to structure the world around us, to make sense of the world and to cope with time, process and change. Looking at the characteristics of stories and narratives opens up a new vista that shifts the perspectives towards characters, plots and timelines. What are methods and frameworks for a participatory design research process using the idea of storytelling and narratives? Examples from practical and research projects show how narrative techniques can be applied to address the questions of today's urban landscapes.

Een narratieve benadering van collectieve ruimten/ Stedelijke analyse en empowerment van lokale stemmen

Kris Scheerlinck, Yves Schoonjans, Gisèle Gantois & Hannes Van Damme

Streetscape Territories is de naam van een onderzoeksproject over de transformatie van het stedelijk weefsel, die zich manifesteert door de constante her-vorming van straatgezichten. Het onderzoek betreft de manier waarop architectonische elementen, eigendomsstructuren en daaraan inherente permeabiliteitsmodellen, gecombineerd met een groeiende programmatieke gelijksoortigheid, straatgezichten conFig.eren, en hoe bewoners die kunnen lezen en begrijpen. De onderzoeksmethodiek is gebaseerd op plaatsgebonden narratieven die het resultaat zijn van lokale observatie en cartografie, en nauwe samenwerking en gesprekken met belanghebbenden. De methode is sterk gericht op permeabiliteit en proximitie modellen in een straat of buurt. Het project onderscheidt drie hoofdbenaderingen. De eerste is gebaseerd op een tamelijk antropologisch standpunt en observeert de dagelijkse bezigheden van bewoners (de feitelijke bewoners zijn de hoofdpersonen van het project). De tweede, narratieve benadering is divers, dat wil zeggen dat het project wordt gelezen met de bedoeling meer dan één verhaal, meer dan één stem, te ontdekken. De derde is gericht op

het systematisch afpellen van narratieve lagen en is gebaseerd op een actualisering van de 'palimpsest'-analyse. Deze drie hoofdpunten vormen de gemeenschappelijke basis voor verdere onderzoeks- en ontwerpprojecten, elk met hun eigen sociaal-culturele context.

'Sprekend over mijn landschap' / Een gesprek met Anke Schmidt

Klaske Havik

In dit interview wordt narrativiteit besproken als een methode om het stedelijk landschap op ooghoogte, en in dialoog met verschillende belanghebbenden, te beschrijven, te ontwerpen en te communiceren. Met als doel open, op samenwerking en gebruik gerichte, ontwerp- en onderzoeksprocessen te ondersteunen. Volgens Anke Schmidt vraagt de opvatting van landschap als een dynamisch proces en een geleefde praktijk om nieuwe benaderingen, instrumenten en representaties, om zodoende lokale bewoners, deskundigen en planners bij dat landschap te betrekken en om te gaan met complexiteit, onvoorspelbaarheid en dynamiek. Hoe kunnen mensen en hun particuliere vooruitzichten betrokken worden bij ontwerp en onderzoek? Het vertellen van verhalen is een primaire menselijke bezigheid, bedoeld om (complexe) kennis en ervaring te distribueren en te organiseren. Het narratief vertegenwoordigt een fundamentele menselijke strategie om de wereld te structureren en te begrijpen, en te kunnen omgaan met tijd, processen en veranderingen. Het kijken naar de kenmerken van verhalen en narratieven opent nieuwe perspectieven, waarbij de nadruk verschuift naar karakters, plots en tijdlijnen. Welke methoden en kaders zijn bruikbaar voor een participierend ontwerp- en onderzoeksproces dat gebruik maakt van noties als verhaal en narratief? Voorbeelden uit praktijk- en onderzoeksprojecten tonen aan hoe narratieve technieken kunnen worden toegepast om eigentijdse vraagstukken met betrekking tot stadslandschappen aan de orde te stellen.

The Terminal/ Marseille beyond the Headlines

Claire Lubell

This project, *The Terminal: Marseille Beyond the Headlines*, explores a planned but not yet publicized tram extension into Marseille's fragmented 'Quartiers Nord'. Masquerading as a newspaper, the project is a critical cartography that merges current events, cliché reputations, expert interviews and personal experiences to construct a territory of the possible realities and fictions of an arbitrary day (because news happens every day) in Marseille. The newspaper communicates and creates friction by colliding unresolved opinions and realities within the physical space of a page. With every article, it exposes the circuitous conflicts impacting the future tram line, speculates on their evolution, and projects new realities that the line may confront and construct along its length. In its totality the project does not propose a foreclosed and singular representation of a territory, but conceives of the newspaper, a temporal construct, as a territory itself produced by a plurality of voices, opinions and speculations that are multiple in their representation.

The Terminal/ Marseille voorbij de krantenkoppen

Claire Lubell

The Terminal: Marseille voorbij de krantenkoppen verkent een geplande (maar nog niet gepubliceerde) uitbreiding van de tramlijn in Marseille's versplinterde Quartiers Nord. Het project in de vorm van een krant is een kritische cartografie die hedendaagse gebeurtenissen, banale reputaties, interviews met deskundigen en persoonlijke ervaringen samenvoegt om een territorium af te bakenen, waar zich de mogelijke realiteiten en ficties afspelen van een willekeurige dag (het nieuws gebeurt immers elke dag) in Marseille. De krant communiceert en creëert frictie door losse meningen en realiteiten te laten botsen binnen de fysieke ruimte van de pagina. In ieder artikel worden conflicten onthuld, waarmee de toekomstige tramlijn te maken kan krijgen, wordt er gespeculeerd en worden nieuwe realiteiten voorspeld waarmee de tramlijn langs haar traject geconfronteerd kan worden – of die zij kan veroorzaken. Het project als geheel biedt geen gesloten, uniforme representatie van een territorium, maar vat de krant (een tijdelijke constructie) op als een territorium dat zelf is geproduceerd door een verscheidenheid aan stemmen, meningen en speculaties, die ook op een veelvoud van manieren gerepresenteerd worden.

One Square Kilometre of Well-Being/ Notes on Visual Experimentation in the Contemporary Urban Landscape

Elena Cogato Lanza & Christophe Giroto

The visual representation of existing qualities of the urban landscape at the scale of proximity was the main objective of the *1 Km² Well-being* research project, developed at the ETH Zurich (Chair of Landscape Architecture) and the EPFL Lausanne (Construction and Conservation Laboratory). The project aimed at identifying the relevance of corporeal and embedded experience in urban landscape, and reconnected with Lynch and Hack's quest for the *meaning of a place*. The 'Visit' of the place, as the fundamental research operation, allowed students to develop three registers of narration: narrating their own exploration of the site, reporting on the stories of/ from the site, and sketching scenarios of the site as the cornerstones of hypothetical future projects and ameliorations. Oscillating between visual representation and site narration, we found a set of differences in 'proximities' that qualified and interacted with one another on every site in three fundamental ways. Through the identification of *three fundamental modes of well-being*, which we named *Dwelling*, *Formation* and *Atmosphere*, we marked out a new theoretical field and analytical strategy with which the specificity of places and new forms of belonging might be better understood.

Een vierkante kilometer welzijn/ Visuele experimenten in het huidige stadslandschap

Elena Cogato Lanza & Christophe Giroto

Het hoofddoel van het door de ETH Zürich (leerstoel landschapsarchitectuur) en het EPFL Lausanne (onderzoekscentrum voor constructie en conservering) ontwikkelde onderzoeksproject *1 Km Well-being* was de

visuele representatie van de bestaande kwaliteiten van het stadslandschap, op de schaal van nabijheid. Het project benoemde de relevantie van fysieke en inherente ervaring in het stadslandschap en haakte aan bij de zoektocht van Lynch en Hack naar de *meaning of place*. Het 'bezoek' aan de plek als fundamentele onderzoeksactiviteit, stelde de studenten in staat drie narratieve registers te ontwikkelen: hun eigen verkenning van de locatie, het verslag van de verhalen van en over de locatie, en het schetsen van scenario's die dienden als de hoekstenen van hypothetische toekomstige projecten en verbeteringen. Heen en weer geslingerd tussen visuele representatie en verhalen over de locatie vonden we verschillende typen 'nabijheid' die elkaar op elke locatie op drie manieren manifesteerden en waartussen interactie plaatsvond. Door het vaststellen van drie fundamentele vormen van welzijn, die wij 'wonen, structuur en sfeer' hebben genoemd, hebben we een nieuw theoretisch domein en analytische strategie afgebakend, waardoor de specificiteit van plaatsen en nieuwe vormen van 'ergens bij horen' beter begrepen kunnen worden.

Narrating Places beyond the Subjective/ Delft University of Technology Graduation Projects

Klaske Havik & Saskia de Wit

This article discusses the graduation work of a number of students at Delft University of Technology, who used narrative methods for analysis and design. The students used these methods from different perspectives and with different purposes. Some emphasised the experience of place; others used stories as part of a social strategy and still others used them as creative tools. We hope to show how the various narrative methods enabled students to focus on specific aspects of place making while exploring the potential of the narrative method to take a step beyond the subjective. During the studies, the use of narrative methods helped to structure and objectify experiential aspects; to explore standpoints and views of other users, residents or passers-by, and to base fictional design proposals on a profound understanding of the existing, physical reality of a place.

Verhalende plekken voorbij het subjectieve/ Afstudeerprojecten TU Delft

Klaske Havik en Saskia de Wit

Dit artikel bespreekt het afstudeerwerk van een aantal studenten aan de TU Delft, die narratieve methoden hebben ingezet voor analyse en ontwerp. De studenten gebruikten ze vanuit verschillende invalshoeken en met verschillende doelen. Sommigen legden de nadruk op de ervaring van de plek, anderen benutten verhalen als een sociale strategie, weer anderen als creatief gereedschap. We hopen aan te tonen hoe de verschillende narratieve methoden de studenten in staat stelden zich op specifieke aspecten van het plek-maken te richten, terwijl ze de potenties van de verhalende methode verkenden om een stap voorbij het subjectieve te zetten. Het gebruik van narratieve methoden hielp in deze studies om ervaringsaspecten te structureren en objectief te maken; om meningen en gezichtspunten van andere gebruikers, bewoners of voorbijgangers te verkennen, en om

fictieve ontwerpvoorstellen te baseren op een diepgravend begrip van de bestaande, fysieke realiteit van een plek.

Rewriting the 'Zone' / Cinematic Narratives for Postindustrial Landscapes

Chris Dähne & Janneke van Bergen

This contribution discusses narrative and scenography as vital instruments for the redefinition of post-industrial urban landscapes. It offers tools for the re-engagement of architecture, with *leitmotifs* as incubators for urban renewal. The article presents a theoretical project in 'the Zone' of Plagwitz, an abandoned industrial landscape in Leipzig, using narrative as a method for reprogramming. Motives from the movie *Stalker* (A. Tarkovsky, 1978/79) were taken as incentives for conceptual and spatial transformations in the Zone. These 'transfers' act as *leitmotifs* to bring back identification and living space, enabling citizens to reconnect and reclaim this part of the city. Here narrative is not used to refill the holes of the past, but to illuminate their qualities as free space, unprogrammed voids in the city, ready for the citizen to be explored.

De 'Zone' herschreven / Filmisch narratief voor postindustriële landschappen

Chris Dähne & Janneke van Bergen

Deze bijdrage gaat over narrativiteit en scenografie als vitale instrumenten voor de herdefiniëring van postindustriële stadslandschappen en biedt handvaten om een betrokken architectuur te realiseren, waarbij 'leidmotieven' als aanjagers van stedelijke vernieuwing functioneren. In de 'Zone' van Plagwitz, een verlaten industriegebied bij Leipzig, wordt een theoretisch project neergezet en wordt narrativiteit toegepast als herprogrammeringsmethode. Motieven uit de film 'Stalker' (A. Tarkovsky, 1978-1979) zijn gebruikt als stimulans voor conceptuele en ruimtelijke transformaties in de Zone. Deze 'transfers' fungeren als leidmotieven voor het herstel van identiteit en leefruimte, zodat burgers aansluiting kunnen vinden bij dit deel van de stad en het kunnen terugvorderen. Hier wordt het narratief niet gebruikt om gaten uit het verleden te dichten, maar om juist de kwaliteiten van die gaten als vrije ruimte te propageren, als ongeprogrammeerde leegten in de stad - wachtend tot de burgers hen komen verkennen.

Stories, Methods and Systems / Bureau Bas Smets and the Urban Landscape

Bruno Notteboom

Following a series of exhibitions on his work that focused on the systematics of his design and analysis method, landscape designer Bas Smets recently published *Landscape Stories*, a rather narrative description of the creation of the number of his projects. In a dialogue with editor Bruno Notteboom, Smets talks about the role of narratives, methods and systems in his work. Based on projects on diverse scales (from C.H.Z., a fictitious garden designed for a short film of French artist Philippe Parreno, to Metropolitan Landscapes, a research by design investigating the role of open space as a basis of urban development in the Brussels region), he expands on the role of images and maps in the creation of landscape, not only as a

fiction or 'imagination', but also in order to develop an encompassing narrative about landscape in in an urban context that is characterised fragmentation.

Verhalen, methoden en systemen / Bureau Bas Smets en het stedelijk landschap

Bruno Notteboom

Na een reeks tentoonstellingen over zijn werk, die vooral focussten op de systematiek van zijn analyse- en ontwerpmethodede, publiceerde landschapsonwerper Bas Smets recentelijk *Landscape Stories*, een eerder verhalende beschrijving van de totstandkoming van een aantal van zijn projecten. In dialoog met redacteur Bruno Notteboom weidt hij uit over de rol van narratieven, methoden en systemen in zijn werk. Aan de hand van projecten op uiteenlopende schalen (van C.H.Z., een fictieve tuin ontworpen voor een korte film van de Franse kunstenaar Philippe Parreno, tot Metropolitan Landscapes, een ontwerp end onderzoek naar open ruimte als basis voor stedelijke ontwikkeling in de Brusselse regio) verduidelijkt hij de rol van beelden en kaarten bij de creatie van het landschap, niet alleen als een fictie of 'verafbeelding', maar ook bij het ontwikkelen van een overkoepelend verhaal over landschap in een stedelijke context die gekenmerkt wordt door fragmentatie.

Incomplete Cartographies / A Methodology for Unfinished Landscapes

Ed Wall

Landscapes resist definition. The ephemeral and dynamic conditions of landscapes counter attempts to spatially and representationally control them. But how does this proposition resonate with transformative processes of reworking landscapes? How can designs and representations that attempt to fix time and complete space be opened up to accept gaps of information, divergent trajectories, incomplete understandings and unfinished constructions? How can designers cede control to the agency of landscape? This paper explores concepts and practices which embrace unfinished cartographies and in-progress landscapes. It discusses ways of working that question prevailing project-focused practices and their associated representations. The paper describes a combining of ethnographic and landscape architecture methods, of mapping, analysing and designing, in order to reconsider techniques of research and design and to create maps that can be read simultaneously for navigation, recording and design. It specifically proposes a method of 'incomplete cartographies' as a way of accepting the subjectivity of partial landscape representations, through advocating co-authored mappings to construct complex spatiotemporal narratives of people, spaces and perceptions.

Incomplete cartografieën / Een methodologie voor onafgelede landschappen

Ed Wall

Landschappen zijn moeilijk te definiëren; hun efebemere en dynamische toestand verzet zich tegen pogingen hen ruimtelijk en representatief onder de knie te krijgen. Maar hoe reso-neert deze kwestie met de transformaties van landschappen? Hoe kunnen ontwerpen en representaties - die proberen tijd vast te leggen en ruimte te voltooien - zich openstel-

len om een gebrek aan informatie, afwijkende trajecten, onvolledige inzichten en onvoltooide constructies te accepteren? Hoe kan de ontwerper zijn controle over de werking van landschappen loslaten? In dit artikel worden concepten en praktijken verkend die de onvoltooide cartografie en het landschap-in-uitvoering omarmen. Er worden methoden besproken die vraagtekens plaatsen bij de heersende projectgerichte praktijk en bijbehorende representaties. In het artikel wordt een combinatie van etnografische en landschapsarchitectonische methoden beschreven, van cartografie, analyse en ontwerp. Eenrijds als een heroverweging van onderzoeks- en ontwerptechnieken en anderzijds om kaarten te creëren die gelijktijdig voor navigatie, opname en ontwerp kunnen worden gelezen. Meer specifiek wordt in het artikel de methode van de 'incomplete cartografie' aangewezen als een manier om de subjectiviteit van gedeeltelijke landschapsrepresentatie te accepteren. Het is de bedoeling gezamenlijk gemaakte kaarten te gebruiken om complexe spatiotemporele narratieven over mensen, ruimten en perspectieven te construeren.

Narrative Walking as a Research Method / 42 Hours across a Terrain Vague

Carole Lévesque

The last two decades have seen a growing interest for in-between spaces within cities' fabrics, or for what Ignasi de Sola-Morales pointed to in 1995 as *terrains vague*. But the *terrain vague*, often found amid inhabited areas, between neighbourhoods or neighbouring boroughs and towns, isn't merely abandoned space nor is it only awaiting development, as the general understanding would have it: a *terrain vague* is an as constitutive part of the city as is built land and it is through its representation, as this article will argue, that it can actively participate within the understanding of past inhabitation or uses, within the imagination and narrative of a city's development, and within our acceptance of what constitutes a proper urban landscape. Following a documentation project leading to a 42-hour walk across the island of Montreal, this article shows how a *terrain vague* takes many shapes and sizes but always tells a story of another city, one that has been forgotten or one that has not yet taken shape. It is a narrative space, more than an abandoned one.

Verhalend wandelen als onderzoeksmethode / 42 uur door een terrain vague

Carole Lévesque

In de afgelopen twee decennia is de belangstelling voor tussenruimten in het stedelijk weefsel - wat Ignasi de Sola-Morales in 1995 *terrain vague* noemde - gegroeid. Maar dit vaak midden in de bewoonde wereld, tussen wijken of naburige dorpen en steden gelegen *terrain vague* is niet alleen verlaten ruimte - noch wacht het zoals voor de hand ligt op ontwikkeling. Het *terrain vague* hoort net zo bij de stad als een bebouwd terrein. Door de representatie van een *terrain vague*, zo wordt in dit artikel betoogd, kan het een actieve rol spelen in het begrip van vroegere bewoning of gebruik, in de verbeelding en het narratief van de ontwikkeling van een stad, en bij onze acceptatie van wat een stadslandschap

eigenlijk is. Naar aanleiding van een documentatieproject over een 42 uur durende wandeling over het eiland van Montréal laat dit artikel zien dat er weliswaar veel soorten en maten *terrain vague* zijn, maar dat ze altijd het verhaal vertellen van een andere stad, van een stad die is vergeten of een stad die nog geen vaste vorm heeft aangenomen. Het *terrain vague* is eerder een narratieve dan een verlaten ruimte.

Biographies / Biografien

Janneke van Bergen is a landscape architect and owner of Atelier 1:1, specialising in water and infrastructure. She has worked on the redevelopment of Dutch coastal towns in the Delta Programme and such demographically shrinking regions as Hoeksche Waard, where adaptive processes play a key role. In the near future she will be completing a doctorate study at Delft University of Technology on 'Building with Nature' strategies for coastal buffer zones.

Is landschapsarchitect; en vanuit haar bureau Atelier 1:1 werkzaam op het gebied van water en infrastructuur. De afgelopen jaren hield zij zich o.a. bezig met de herontwikkeling van Nederlandse kustplaatsen in het Deltaprogramma en met krimpgebieden als de Hoeksche Waard, waarin adaptieve processen centraal staan. De komende jaren werkt zij aan een promotieonderzoek bij de TU Delft, met als thema 'Building with Nature'-strategieën voor bufferzones langs de kust.

Elena Cogato Lanza is maître d'enseignement et de recherche at the Laboratory of Urbanism of the School of Architecture, Civil and Environmental Engineering (ENAC) at the École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), having been a member of the Construction and Conservation Laboratory until 2013. Her research focus is characterised by an ongoing intersection between the history of urbanism and the theory of urban and landscape design. Along with her research and teaching activities, she is intensely engaged in the editorial arena, as founder of the collection *vuesDensemble* for Metispresses and member of various international editorial boards.

Heeft een onderzoeks- en onderwijsaanstelling aan het onderzoekscentrum stedenbouw van de ENAC-faculteit van de EPF in Lausanne. Tot 2013 was zij daar lid van het onderzoekscentrum voor constructie en conservering. In haar onderzoek vindt een voortdurende interactie plaats tussen de geschiedenis van de stedenbouw en de theorie/het ontwerp van steden en landschappen. Naast haar taken als onderzoeker en docent houdt zij zich intensief bezig met redactioneel werk en heeft zij de collectie *vuesDensemble* for Metispresses in het leven geroepen. Voorts is zij lid van verschillende internationale redacties.

Cláudia Costa Cabral is an architect and holds a doctorate in architecture (ETSAB/UPC, Barcelona). She is a professor and chair of the architecture graduate programme of the Faculty of Architecture, Federal University of Rio Grande do Sul – UFRGS, in Porto Alegre, Brazil. She has experience in architectural design, theory, history and criticism. Her research focuses on the development of modern architecture from the postwar period to the 1970s. Her work has been supported by the Brazilian government's CNPq – National Council of Scientific and Technological Development. She chaired Docomomo Brazil during 2012-2013.

Is architect en gepromoveerd bij ETSAB/UPC, Barcelona. Ze is professor en leerstoelhouder van het Architecture Graduate Program aan de architectuurfaculteit van de

Federale Universiteit van Rio Grande do Sul – UFRGS, in Porto Alegre, Brazilië. Ze heeft ervaring op het gebied van architectonisch ontwerp, met nadruk op theorie, geschiedenis en architectuurkritiek. Haar onderzoek richt zich op de ontwikkeling van moderne architectuur van de naoorlogse periode tot de jaren 1970. Haar werk werd gesteund door de CNPq (National Council of Scientific and Technological Development) van de Braziliaanse regering. In 2012-2013 was ze voorzitter van Docomomo Brasil.

Chris Dähne is an architectural theorist whose research focuses on architecture and media – the mediatisation of architecture from the late 1890s onwards. After her studies of architecture and interior design at Delft University of Technology and Germany's University of Applied Sciences Darmstadt she obtained her doctorate with a thesis on film and architecture, *City Symphonies of the 1920s*, at Delft University of Technology. She worked as a scientific assistant in the fields of theory and history of modern architecture in Weimar (Bauhaus University) and in Frankfurt (Goethe University) as well as a research fellow at Waseda University in Tokyo and as a visiting lecturer at Delft University of Technology and the University of Applied Sciences Darmstadt. As an architect she researches and designs experimental constructions within heritage buildings.

Is architectuurtheoreticus. Haar onderzoek richt zich op architectuur en de mediatisatie van architectuur vanaf het einde van de jaren 1890. Na haar studie architectuur en interieurontwerp aan de TU Delft en de TU Darmstadt promoveerde ze aan de TU Delft op het onderwerp film en architectuur: *City Symphonies of the 1920s*. Zij werkte als wetenschappelijk medewerker op het gebied van theorie en geschiedenis van de moderne architectuur in Weimar (Bauhaus-Universiteit) en in Frankfurt (Goethe-Universiteit), als research fellow aan de Waseda University in Tokyo en als gastdocent aan de TU Delft en de TU Darmstadt. Als architect onderzoekt en ontwerpt ze experimentele constructies voor erfgoedgebouwen.

Denis Delbaere is a DPLG (state-certified) landscape architect, holds a doctorate, is certified to supervise research work, a professor at the School of Architecture and Landscape of Lille (ENSAP Lille) and director of landscape architecture design studio *L'interlieu*.

Studeerde af en promoveerde in de landschapsarchitectuur. Hij is hoogleraar aan de school voor architectuur en landschap (ENSAP) in Lille waar hij onderzoeken begeleidt. Delbaere heeft zijn eigen landschapsarchitectuurpraktijk *L'interlieu*.

Gisèle Gantois is an architect specialising in restoration and adaptive re-use of built heritage and a doctoral candidate at Belgium's University of Leuven (Department of Architecture), where she teaches in the international master's programme. She is conducting research on methods and tools to explore, detect, unveil and map the deeper significance of heritage through encounters with undisclosed protagonists, positioning herself as third narrator.

Is architect, gespecialiseerd in restauratie en hergebruik van gebouw erfgoed. Ze is bezig te promoveren aan de KU Leuven (faculteit architectuur), waar ze lesgeeft aan de internationale masteropleiding. Ze houdt zich bezig met een methodologie voor het onderzoeken, ontdekken en in kaart brengen van de diepere betekenis van erfgoed aan de hand van ontmoetingen met anonieme hoofdrolspelers. Daarbij positioneert ze zichzelf als derde verteller.

Christophe Giroto is a professor and chair of landscape architecture at the architecture department of the ETH in Zurich. His teaching and research interests span new topological methods in landscape design, landscape perception and analysis through new media, and contemporary theory and history of landscape architecture. He cofounded the Landscape Visualising and Modeling Laboratory (LVML) at the ETH in 2010. His professional practice focuses on large-scale landscape projects, using advanced 3-D GIS techniques that contribute to the design of adaptive and sustainable landscape environments.

Is hoogleraar en voorzitter van de vakgroep landschapsarchitectuur aan de faculteit bouwkunde van de ETH in Zürich. Hij houdt zich bezig met onderwijs en onderzoek aangaande nieuwe topologische methoden in het landschapontwerp, landschapswaarneming, analyse door middel van nieuwe media, en de hedendaagse theorie en geschiedenis van de landschapsarchitectuur. Hij was in 2010 medeoprichter van het onderzoekscentrum voor landschapsvisualisatie en -vormgeving (LVML) van de ETH. Zijn professionele praktijk is gericht op grootschalige landschappelijke projecten. Hij gebruikt daarbij geavanceerde 3D-GIS-technieken die bijdragen aan het ontwerp van adaptieve en duurzame landschappelijke omgevingen.

Klaske Havik is an associate professor of methods & analysis at Delft University of Technology and a visiting professor of architectural design at Finland's Tampere University of Technology. Her research focuses on the productive connection between architecture and literature. Her book *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture* proposed a literary approach to the experience, use and imagination of place. She co-edited the anthology *Architectural Positions: Architecture, Modernity and the Public Sphere and Writingplace: Investigations in Architecture*. Havik's literary work has appeared in Dutch poetry collections and literary magazines.

Is universitair hoofddocent Methode & Analyse aan de TU Delft en gasthoogleraar architectuur aan de TU Tampere, Finland. Haar onderzoek richt zich op de productieve relatie tussen architectuur en literatuur. Met haar boek *Urban Literacy. Reading and Writing Architecture* formuleerde ze een literaire benadering van de ervaring, het gebruik en de verbeelding van de plek. Ze was co-redacteur van de anthology *Architectural Positions: Architecture, Modernity and the Public Sphere* en van *Writingplace: Investigations in Architecture and Literature*. Havik's literaire werk verscheen in poëziebundels en literaire tijdschriften in Nederland.

Carole Lévesque holds a doctorate in the history and theory of architecture from the University of Montreal. Her current work revolves around the architectural representation of derelict and vague spaces within the city. She has spoken in several international events, exhibited her drawings and photography at the *Maison de l'architecture du Québec* and has received such accolades as the jury prize in the national competition *Paysages Éphémères* in Montreal and the Young Scholar grant from the Canadian Center for Architecture. She has taught at the University of Montreal and at the American University of Beirut. She is currently a professor in the School of Design at the Université du Québec à Montréal (UQAM).

Is gepromoveerd in de geschiedenis en theorie van de architectuur aan de Universiteit van Montréal. Haar huidige werk draait om de architectonische representatie van verlaten en onbestemde ruimten in de stad. Ze spreekt met regelmaat op internationale congressen. Haar tekeningen en fotografie zijn o.a. tentoongesteld in de *Maison de l'architecture du Québec*. Lévesque ontving de eerste prijs in de nationale prijsvraag *Paysages Éphémères* in Montréal, en de *Young Scholar*-subsidie van het Canadisch Center for Architecture. Zij gaf les aan de Universiteit van Montréal en de Amerikaanse Universiteit van Beiroet. Zij is nu hoofdleraar aan de UQAM School of Design in Montréal.

Claire Lubell is a Canadian editor, researcher and urban designer. Her projects integrate critical urban theory, geography and architecture to relate the production of space in such seemingly unrelated cities as Toronto, Johannesburg, Seoul and Marseille. She uses various visual formats to rethink the traditionally linear research and representational approach to design practice, thereby developing project-specific methodologies. *The Terminal: Marseille Beyond the Headlines* was undertaken at The Berlage, from which she graduated in 2016. She is currently an editor of publications at the Canadian Centre for Architecture in Montreal.

Is een Canadese redacteur, onderzoeker en stedenbouwkundige. Haar projecten integreren kritische stedelijke theorie, geografie en architectuur om de productie van ruimte in steden als Toronto, Johannesburg, Seoul of Marseille, die schijnbaar in niets op elkaar lijken, op elkaar te betrekken. Lubell maakt gebruik van verschillende visuele formats om de traditionele lineaire onderzoeks- en representatieve aanpak van de ontwerppraktijk opnieuw te bezien, waardoor projectspecifieke methoden worden ontwikkeld. 'De Terminal: Marseille Beyond the Headlines' was haar afstudeerproject bij The Berlage (2016). Momenteel is ze redacteur bij het Canadisch Centre for Architecture (CCA) in Montréal.

Bruno Notteboom is an engineer-architect, urban planner and doctor in urbanism and spatial planning. He has worked at several universities and design offices in Belgium and abroad. As of 2017 he is a professor at the Faculty of Architecture at KULeuven and the faculty of Design Sciences at the University of Antwerp. His research focuses on the relationship between landscape and urban planning from the perspective of history, policy and design. He is an editor of *OASE Journal for Architecture* and the *Journal of Landscape Architecture*.

Is ingenieur/architect en stedenbouwkundige. Hij promoveerde in de stedenbouw en ruimtelijke ordening. Hij werkte bij verschillende universiteiten en ontwerp bureaus in België en daarbuiten. Sinds 2017 is hij docent aan de faculteit architectuur van de KU Leuven en de Faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Zijn onderzoek richt zich op de relatie tussen landschap en stedenbouw vanuit het perspectief van geschiedenis, beleid en ontwerp. Hij is een redacteur van *OASE Tijdschrift voor Architectuur* en *JOLA Journal of Landscape Architecture*.

Maarten Overdijk is an independent researcher and artist, interested in socio-cultural theory, psychology and contemporary art. He researches the intersection of psychology and architecture and is an associate lecturer at the Utrecht School of the Arts. He holds a doctorate from the Research Centre for Learning in Interaction at Utrecht University and was a resident at the Rijksakademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam.

Is een onafhankelijk onderzoeker en kunstenaar, geïnteresseerd in sociaal-culturele theorie, psychologie en hedendaagse kunst. Hij onderzoekt de raakvlakken tussen psychologie en architectuur, en is docent aan de Hogeschool voor de Kunsten. Hij is gepromoveerd bij het onderzoekscentrum *Leren in Interactie* aan de Universiteit Utrecht, en was resident van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.

Frédéric Pousin is a DPLG (state-certified) architect and holds a doctorate from France's School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS). He is a research director within the UMR *Géographie-cités* (CNRS National Centre for Scientific Research / University of Paris-1-VII). His work focuses on the urban landscape and the role of the visual in the construction of knowledge. He was a visiting scholar at the Canadian Center for Architecture in 2000. He has published, among others, 'Visibility as Politics, the Study of Urban Landscape', in *Deterritorialisations ... Revisioning Landscapes and Politics*, (M. Dorrian, G. Rose (eds.), London: Black Dog, 2003), and directed the publication of *Fig.s of the City and Construction of Knowledge, Architecture, Urbanism and Geography* (Paris, CNRS Editions, Jannière), and *Urban Landscape: Genesis, Representations, Contemporary Stakes* (Volume 13 of the STRATES collection – Materials for Social Science Research, LADYSS-University of Paris 1, 2007).

Is afgestudeerd als architect en gepromoveerd aan de École des hautes études et sciences sociales (EHESS) in Parijs. Hij is onderzoeksleider binnen de UMR *Géographie-cités* (Nationaal Centrum voor Wetenschappelijk Onderzoek CNRS/ Universiteit van Parijs-1-VII). Zijn werk richt zich op het stadslandschap en de rol van het visuele in de opbouw van kennis. Hij was in 2000 gastonderzoeker aan het Canadisch Centre for Architecture (CCA) in Montréal. Hij publiceerde o.a. 'Visibility as politics, the study of urban landscape', in: M. Dorrian en G. Rose (red.), *Deterritorialisations ... Revisioning Landscapes and Politics* (Londen: Black Dog, 2003). Hij

was redacteur van *Fig.s of the City and Construction of Knowledge, Architecture, Urbanism and Geography* (Parijs: CNRS Éditions, 2005, met H. Jannièrè) en *Urban landscape: genesis, representations, contemporary stakes* (deel 13 van de STRATES-collectie / Materials for social science research, LADYSS-University of Paris 1, 2007).

Kris Scheerlinck is an associate professor in urban architectural projects at Belgium's University of Leuven (Department of Architecture). His expertise lies in the analysis of public-private gradients in urban projects and their related models of accessibility, permeability and proximity, analysing territorial boundary delimitation in real-life projects in Europe, the Americas and Africa. In 2013, with Yves Schoonjans, he initiated the Urban Projects, Collective Spaces & Local Identities research group.

Is als hoogleraar betrokken bij stedelijke architectuurprojecten aan de KU Leuven (faculteit architectuur). Zijn expertise is de analyse van publiek-private overgangen in stedelijke projecten en de daaraan gerelateerde modellen voor toegankelijkheid, doorlaatbaarheid en nabijheid. Hij analyseert voorts de afbakening van territoriale grenzen binnen bestaande projecten in Europa, de VS en Afrika. In 2013 richtte hij samen met Yves Schoonjans de 'Urban Projects, Collective Spaces & Local Identities'-onderzoeksgroep op.

Anke Schmidt is an architect with her own office, landinsicht, based in Berlin, Germany. From 2005 to 2010 she worked as a research and teaching assistant at Hanover's Leibniz University. Since then she has taught at universities in Hanover, Melbourne, Weimar and Berlin. She completed her doctorate on narrative practices for collaborative design research in 2016. Within her office's projects and research work as part of the STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN network, her focus lies on process-oriented design strategies and collaborative research formats for rural areas, river landscapes and educational landscapes. Visual and narrative methods play a key role in finding ideas and to include stakeholder and user perspectives.

Is architect met een eigen bureau *landinsicht* in Berlijn. Van 2005-2010 werkte zij als assistent onderzoeker en onderwijs aan de Leibniz University Hannover. Sindsdien gaf e les aan universiteiten in Hannover, Melbourne, Weimar en Berlijn. Zij verdedigde in 2016 haar proefschrift over narratieve praktijken voor collaboratief ontwerpend onderzoek. Binnen haar bureauprojecten en onderzoekswerk, als onderdeel van het netwerk STUDIO URBANE LANDSCHAFTEN, richt ze zich vooral op procesgerichte strategieën voor ontwerp en gemeenschappelijk onderzoek voor plattelandsgebieden, rivierlandschappen en educatieve landschappen. Visuele en narratieve methoden spelen een sleutelrol bij het vinden van ideeën en het actief engageren van belanghebbenden en gebruikers.

Yves Schoonjans is a professor in architectural history and theory at Belgium's University of Leuven (Department of Architecture). His research is structured along two lines: practices and discourses in a recent and contemporary context and the relationship

between theory and practices on the one hand, and everyday local identity, appropriation and urban development on the other. In 2013, with Kris Scheerlinck, he initiated the Urban Projects, Collective Spaces & Local Identities research group.

Is hoogleraar architectuurgeschiedenis en -theorie aan de KU Leuven (faculteit architectuur). Zijn onderzoek behelst twee gebieden: (1) Praktijk en debat in een recente en hedendaagse context – de relatie tussen theorie en praktijk; en (2) Alledaagse lokale identiteit, bestemming en stedelijke ontwikkeling. In 2013 richtte hij samen met Kris Scheerlinck de 'Urban Projects, Collective Spaces & Local Identities'-onderzoeksgroep op.

Andrew Shanken is an architectural and urban historian with an interest in how cultural constructions of memory shape the built environment (and vice versa). His first book, 194X, is a cultural history of American architecture, planning, and consumer culture in this formative and strained moment for the architectural profession. His second book, Into the Void Pacific, looks at the architecture of the neglected 1939 San Francisco World's Fair. He also publishes widely on architecture and memory. Andrew Shanken is a professor of architecture at the College of Environmental Design at the University of California, Berkeley.

Is architectuur- en stedenbouwhistoricus. Hij bestudeert hoe culturele constructies van geheugen en gebouwde omgeving vormen (en vice versa). Zijn eerste boek *194X*, is een culturele geschiedenis van de Amerikaanse architectuur, planning en consumentencultuur in deze formatieve en belangrijke periode voor de architecturale professie. Zijn tweede boek, *Into the Void Pacific*, behandelt de architectuur van de verwaarloosde San Francisco World Fair (1939). Hij publiceert verder veel over architectuur en geheugen. Andrew Shanken is hoogleraar architectuur aan het College of Environmental Design, Berkeley.

Bas Smets has a background in landscape architecture, civil engineering and architecture. He founded his office in Brussels in 2007. His projects vary in scale from territorial visions to infrastructural landscapes, from large parks to private gardens, from city centres to film sets. Each of these projects is considered as part of an encompassing research into the contemporary role of landscape. Bas Smets regularly lectures at international institutions such as the Harvard Graduate School of Design and the École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

Heeft een achtergrond in landschapsarchitectuur, civiele techniek en architectuur. In 2007 heeft hij zijn bureau in Brussel opgericht. Zijn projecten variëren in schaal van territoriale visies tot infrastructurale landschappen, van grote parken tot privé-tuinen, van stadscentra tot filmsets. Elk van deze projecten wordt beschouwd als onderdeel van een omvattend onderzoek naar de hedendaagse rol van landschap. Bas Smets geeft regelmatig les aan internationale instellingen zoals de Harvard University Graduate School of Design en het EPFL in Lausanne.

Hannes Van Damme is an architect and a doctoral candidate at Belgium's University of

Leuven. He worked within the project team of Terreform, a non-profit institute in New York dedicated to research into the forms and practices of equitable and sustainable urbanism. He has also been working as a project architect in New York and as an academic researcher within the research project of Streetscape Territories in Ghent, Belgium.

Is architect en gepromoveerd aan de KU Leuven. Hij werkte binnen het projectteam van Terreform in New York, gewijd aan onderzoek naar de vorm en uitvoering van een rechtvaardige en duurzame verstedelijking. Hij heeft ook gewerkt als projectarchitect in New York en als academisch onderzoeker binnen het onderzoekproject Streetscape Territories in Gent.

Ed Wall is the Academic Leader Landscape at Britain's University of Greenwich, a visiting professor at the Politecnico di Milano in Milan and City of Vienna Visiting Professor 2017 at TU Wien. He formed Project Studio in 2007 to critically engage with design and research projects at the intersection of cities, landscapes and public spaces. He is the founder and co-editor of Testing-Ground: Journal of Landscapes, Cities and Territories. And he is a doctoral candidate in the Cities Programme at the London School of Economics.

Is Academic Leader Landscape aan de Universiteit van Greenwich, gasthoogleraar aan de Politecnico di Milano en gasthoogleraar van de stad Wenen 2017 aan de TU Wien. In 2007 zette hij Project Studio op vanuit een kritisch engagement met ontwerp- en onderzoeksprojecten op het raakvlak tussen stad, landschap en openbare ruimte. Hij is de oprichter en mederedacteur van *Testing-Ground: Journal of Landscapes, Cities and Territories*. Ed Wall werkt aan een proefschrift binnen het Cities-programma van de London School of Economics.

Saskia de Wit is an assistant professor of landscape architecture in the Faculty of Architecture at Delft University of Technology. Her office, Saskia de Wit tuin en landschap [garden and landscape], has produced works in the Netherlands and Switzerland. She has published several books, papers and articles, notably The Enclosed Garden (with co-author R.A.A.J. Aben; Rotterdam: 010 Publishers, 1999), and Dutch Lowlands (Amsterdam: SUN Architecture, 2009). Her focus is on the garden – as the most condensed expression of landscape – as a core of the discipline of landscape architecture, which led to her doctoral thesis Hidden Landscapes: The Metropolitan Garden and the Genius Loci (2014).

Is universitair docent landschapsarchitectuur aan de faculteit bouwkunde, TU Delft. Met haar bureau *Saskia de Wit tuin en landschap* heeft ze projecten gerealiseerd in Nederland en Zwitserland. Ze heeft diverse boeken en artikelen gepubliceerd, waaronder *De Omsloten Tuin* (medeauteur R.A.A.J. Aben; Uitgeverij 010, 1999) en *Dutch Lowlands* (SUN, 2009). Haar focus ligt op de tuin – de meest gecondenseerde uitdrukking van het landschap – als een kern van de discipline van de landschapsarchitectuur. Deze interesse leidde tot haar proefschrift *Hidden Landscapes. The metropolitan garden and the genius loci* (2014).

Credits/ Colofon

OASE 98 is made possible with the support of Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting/ OASE 98 wordt mede mogelijk gemaakt met de steun van de Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting



Independent Peer-Reviewed Journal for Architecture, published by nai010 publishers for the OASE Foundation/ Onafhankelijk Peer-Reviewed architectuurtijdschrift, uitgegeven door nai010 uitgevers voor de stichting OASE

nai010 publishers/ uitgevers
Tel +31 (0)10 2010133
Fax +31 (0)10 2010130
info@nai010.com
www.nai010.com
www.oasejournal.nl

ISSN 0169-6238
ISBN 978-94-6208-354-7

OASE
p/a D'Laine Camp
Prins Frederik Hendrikstraat 107
3051 ER Rotterdam
the Netherlands

Editors/ Redactie
Tom Avermaete, Klaske Havik, Hans Teerds,
Hüsnü Yegenoglu, Job Floris, Michiel
Dehaene, Bruno Notteboom, Christoph
Grafe, Christophe Van Gerrewey, Véronique
Patteeuw, Bart Decroos, Asli Cicek, Sereh
Mandias

Editors of this issue/ Kernredactie
Klaske Havik, Bruno Notteboom, Saskia de
Wit

Managing editor/ Redactiesecretaris
D'Laine Camp

Academic editor/ Wetenschappelijk
redacteur
Véronique Patteeuw

Members of the Board/ Bestuursleden
Christian Rapp (chair/ voorzitter)
Frits Palmboom
Klaske Havik
Pieter Uyttenhove
Véronique Patteeuw
Bart Reuser
Simon Franke
Saskia van Stein
Chris van Langen

Associated Universities and Institutions/
Geassocieerde universiteiten en instellingen
Technische Universiteit Delft
Technische Universiteit Eindhoven
Academie van Bouwkunst Amsterdam
Rotterdamse Academie van Bouwkunst
ArtEZ Academie van Bouwkunst Arnhem
Master Architecture + Urbanism Tilburg
Academie van Bouwkunst Groningen
Maastricht Academy of Architecture
Katholieke Universiteit Leuven
Universiteit Gent
Universiteit Hasselt
Universiteit Antwerpen
Bergische Universität Wuppertal
Academies van Bouwkunst in Amsterdam,
Arnhem, Groningen, Maastricht, Rotterdam,
Tilburg
Vlaams Bouwmeester

Academic Board/ Wetenschappelijk comité
Bernard Colenbrander
Arjan van Timmeren
Adri van den Brink
Marc Claudemans
Dirk de Meyer
Lara Schrijver
Rayesj Heynickx
Oswald Devisch
Adrian Forty
Michael Müller
Maristella Casciato
Christine Boyer

Photo credits/ Fotografie
p. 11-15, 18 Edmund Bacon, University of
Pennsylvania
p. 17 Philip Thiel
p. 33-35 Massachusetts Institute of
Technology, photos/ foto's Nishan Bichajian
p. 38 Massachusetts Institute of Technology,
printed/ afgedrukt in *The Image of the City*
p. 53 Revue *Urbanisme*
p. 54-57 Jacques Simon
p. 64-65 Streetscape Territories
p. 68-69 Floor Clinckemalie
p.74-79 Anke Schmidt
p. 99-101 Chris Dähne
p. 110 Ed Wall
p. 112 Kerrie Mckinnon
p. 113 Toya Peal
p. 117 Annie-Kim Simard-Maltais, Mathilde
Prudhomme, Carole Levesque
p. 118 Carole Levesque

Design/ Vormgeving
Karel & Aagje Martens

Copy editing/ Tekstredactie
D'Laine Camp, Gerda ten Cate

Printing/ Druk
Wilco Art Books, Amersfoort

Paper/ Papier
Multioffset 120 g

Production/ Projectleiding
Meghan Bakhuizen, Barbera van Kooij

Publisher/ Uitgever
nai010 publishers/ uitgevers

Subscriptions/ Abonnementen

Subscriptions and administration/
Abonnementenadministratie
Abonnementenland
P.O. Box 20
1910 AA Uitgeest
the Netherlands
Tel +31 (0)900 – ABOLAND
(0900-2265263 – e 0,10 p.m)
Fax +31 (0)251 310405
www.aboland.nl

OASE is published twice a year.
For subscriptions please contact the
administration. You can fill in the card
included in this issue or subscribe by email,
info@nai010.com. Subscriptions are
renewed automatically. If you wish to cancel,
please inform the administration in writing
4 weeks before the end of the subscription
period. Prices are subject to change.

OASE verschijnt twee keer per jaar.
Recht op reductie hebben: studenten aan
universiteiten en academies van bouwkunst,
houders van C.J.P. Abonnementen worden
stilzwijgend verlengd. Opzeggingen
(uitsluitend schriftelijk) dienen 4 weken
voor afloop van de abonnementsperiode
in het bezit te zijn van de administratie.
Prijswijzigingen voorbehouden.

Subscriptions for three issues in Europe/
Abonnementenprijs voor drie nummers in
Europa
individuals/ particulieren € 65
organisations/ instellingen € 85
students/ studenten € 50

Abonnementenprijs voor drie nummers in
Nederland en België
particulieren € 55
instellingen € 80
studenten € 40

Subscriptions for three issues outside
Europe/ Abonnementenprijs voor drie
nummers buiten Europa
Individuals/ particulieren, organisations/
instellingen, students/ studenten € 95

© 2017 nai010 publishers, Rotterdam
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

For works of visual artists affiliated with a CISAC-organization the copyrights have been settled with Pictoright in Amsterdam.
© 2017, c/o Pictoright Amsterdam

nai010 publishers is an internationally orientated publisher specialized in developing, producing and distributing books on architecture, visual arts and related disciplines. www.nai010.com

It was not possible to find all the copyright holders of the illustrations used. Interested parties are requested to contact nai010 publishers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam, the Netherlands, info@nai010.com

nai010 books are available internationally at selected bookstores and from the following distribution partners:

North, South and Central America
- Artbook | D.A.P., New York, USA,
dap@dapinc.com

Rest of the world - Idea Books, Amsterdam, the Netherlands, idea@ideabooks.nl

For general questions, please contact nai010 publishers directly at sales@nai010.com or visit our website www.nai010.com for further information.

© 2017 nai010 uitgevers, Rotterdam
Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet 1912 dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.reprorecht.nl). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

Van werken van beeldend kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam
© 2017, c/o Pictoright Amsterdam

Niet alle rechthebbenden van de gebruikte illustraties konden worden achterhaald. Belanghebbenden wordt verzocht contact op te nemen met nai010 uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR Rotterdam, info@nai010.com

nai010 uitgevers is een internationaal georiënteerde uitgever, gespecialiseerd in het ontwikkelen, produceren en distribueren van boeken over architectuur, beeldende kunst en verwante disciplines. www.nai010.com

Voor informatie over verkoop en distributie in Nederland en België, stuur een e-mail naar sales@nai010.com of kijk op www.nai010.com.

Printed and bound in the Netherlands

Atelier Quadrat, Rotterdam
www.quadrat.nl

AWG Architecten, Antwerp/ Antwerpen
www.awg.be

Wim van den Bergh Architect, Maastricht
www.wimvandenbergh.nl

Bovenbouw Architectuur, Antwerp/ Antwerpen
www.bovenbouw.be

DaF architecten, Rotterdam
www.dafarchitecten.nl

De Nijl Architecten, Rotterdam
www.denijl.nl

De Smet Vermeulen architecten, Ghent/ Gent
www.hdspv.be

diederendirrix, Eindhoven
www.diederendirrix.nl

Feddes/ Olthof Landschapsarchitecten, Utrecht
www.freddes-olthof.nl

Geurst & Schulze architecten b.v., The Hague/ Den Haag
www.geurst-schulze.nl

Humble Martens/ architectuur & stedelijk ontwerp, Maastricht
www.humblearchitecten.nl

MUST Stedebouw bv, Amsterdam – Cologne/ Amsterdam – Köln
www.must.nl

Neutelings Riedijk Architecten, Rotterdam
www.neutelings-riedijk.com

Next Architects, Amsterdam – China
www.nextarchitects.com

Office Winhov, Amsterdam
www.winhov.nl

PALMBOUT- Urban Landscapes, Rotterdam
www.palmbout.nl

Powerhouse Company, Rotterdam – Copenhagen/ Rotterdam – Copenhagen
www.powerhouse-company.com

RAPP + RAPP, Amsterdam
www.rappenrapp.com

Reijndorp Stedelijk Onderzoek, Rotterdam

Rijnboutt, architectuur-stedenbouw-landschap-strategie, Amsterdam
www.rijnboutt.nl

Vlaams Bouwmeester, Amsterdam, Brussel
www.vlaamsbouwmeester.be