

Over de tentoonstelling van landschappen

Zoals bij bijna elk ander aspect van ons bestaan is onze ervaring van landschapsarchitectuur bemiddeld, cultureel bepaald en gekleurd: zo wordt de manier waarop we de openbare ruimte benaderen beïnvloed door onze opleiding en persoonlijke ervaringen. Tegenwoordig moeten we daar ook de invloed van de elektronische snelweg en de sociale media bij optellen, om nog maar te zwijgen van de gerichte aanvallen van adverteerders. Vergeleken met deze massacommunicatiemiddelen is een tentoonstelling over landschapsarchitectuur een tamelijk atavistische, bescheiden onderneming. Maar al is de tentoonstelling bescheiden qua tijdsduur, locatie en materialen, toch werpt ze vragen op: over bedoelingen, inhoud, doelgroepen en de manier waarop de organisatoren hun programma realiseren. Door de grootschalige dimensies van de landschapsarchitectuur is het verre van gemakkelijk die allemaal te belichten – en die taak wordt verder bemoeilijkt doordat representaties en surrogaten moeten worden gebruikt ter vervanging van de eigenlijke locaties. Maar toch kan een tentoonstelling een museumminnend publiek op een effectieve manier informeren, overtuigen en zelfs plezier bezorgen. Onderstaand overzicht van een aantal tentoonstellingen heeft de bedoeling het domein van de landschapsarchitectonische expositie in kaart te brengen: dat strekt zich uit van het eigenlijke landschap tot representaties die ver afwijken van de werkelijkheid.

De geschiedenis van landschapsarchitectuur-tentoonstellingen, zelfs als ze uitsluitend over tuinen gaan, biedt een tamelijk leeg hoofdstuk. Om te beginnen heeft het grote publiek meer belangstelling voor tuinshows, met hun aantrekkelijke uitstalling van bloemen en planten, dan voor het grootschaliger ontwerp van hele landschappen en openbare ruimten.¹ Daar komt nog bij dat tuinshows intiemer zijn, met betrekkelijk kleine ontwerpen in echte materialen. In veel landschapsarchitectuurtentoonstellingen echter moet de werkelijkheid zelf plaats maken voor representaties van die werkelijkheid. Maar het aantal tentoonstellingen is vooral klein vanwege de fundamentele onzichtbaarheid van zowel de landschapsarchitectuur als de landschapsarchitect en de omstreden status van de landschapsarchitectuur als museumwaardige kunst. Toch ging de landschapsarchitectuur op andere plekken en in andere tijden gepaard met roem en status: in renaissance Italië bijvoorbeeld, in het

Frankrijk van Lodewijk XIV, in Engeland een eeuw later en in Japan en China al eeuwen. Maar dat is nu niet meer het geval.

Modern wonen, moderne tuinen: San Francisco, 1937

De eerste, volledig aan de moderne landschapsarchitectuur gewijde tentoonstelling was: 'Contemporary Landscape Architecture and Its Sources' in het San Francisco Museum of Art (1937).² Het domein van de moderne landschapsarchitectuur was indertijd niet scherp omlind en de tentoonstelling omvatte een scala aan invalshoeken en vormen dat het Amerikaanse landschapsonwerp – vooral het Amerikaanse tuinontwerp – in de decennia na de Tweede Wereldoorlog zou beïnvloeden. De aanleiding voor de tentoonstelling is onbekend, maar museumdirecteur Grace Morley geloofde oprecht dat een moderne ontwerpcultuur het leven van de twintigste-eeuwse Californiërs zou verrijken. Dientengevolge stelde zij samen met het museum een reeks tentoonstellingen samen waarin modern ontwerp gelijkgesteld werd aan een beter leven. Net zoals bij latere programma's voor *good design*, geïnitieerd door het Walker Art Center in Minneapolis, het Museum of Modern Art in New York en bij soortgelijke tentoonstellingen in Europa, was een zekere zendingsdrang hen niet vreemd.³ De tentoonstelling in San Francisco moest niet alleen informeren, maar ook bekeren en overtuigen. Déze kant moest het op met de architectuur, onderwees de tentoonstelling: zó moest en zou modern Californisch wonen eruit gaan zien.⁴ De Zuid-Californische architect Richard J. Neutra, architectuurhistoricus Henry-Russell Hitchcock en landschapsarchitect Fletcher Steele schreven essays voor de bijbehorende catalogus. Hitchcock suggereerde manieren om architectuur en landschap met elkaar te verenigen; Neutra merkte op dat de moderne architectuur 'welwillend tegenover het buitenleven stond en zich royaal openstelde voor de gezondheidsbevorderende aspecten en de primaire schoonheid die de natuur, straling, zon en lucht te

1
In 2012 bezochten 161.000 mensen de Chelsea Flower Show van de Royal Horticultural Society.

2
'Contemporary Landscape Architecture and Its Sources', San Francisco Museum of Art, 12 februari-22 maart 1937.

3
De herkomst van dergelijke programma's kan worden herleid tot organisaties zoals de Werkbund en de Zweedse beweging voor *vackrare vardagsvara* ('mooiere dagelijkse

dingen'), waarvoor Gregor Paulsson zich sterk maakte. *Vackrare Vardagsvara* (Stockholm: Svenska Slöjdföreningen, 1919).

4
Naar alle waarschijnlijkheid was de afdeling Pacific Coast van de American Society of Landscape Architects de drijvende kracht achter de tentoonstelling, waarvan de nu zeldzame catalogus veel geld waard is. *Contemporary Landscape Architecture and Its Sources* (San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1937).

Exhibiting Landscapes

Like virtually every other aspect of contemporary life, our experience of landscape architecture is mediated, enculturated and biased: we approach public space already conditioned by education and personal experience. Today, to these forces we must add electronic and social media, and of course the focused attack of advertising. In comparison to these vehicles of mass communication the exhibition of landscape architecture is admittedly a rather atavistic and minor player. However, while limited in time, location and materials, exhibitions raise issues of intention, content, audience, and the means by which the organisers enact their programme. Given the sizable dimensions of landscape architecture, its display is a task far from easy – a task made doubly challenging by the use of representations and surrogates to stand in for genuine places. Exhibitions, however, can be an effective means by which to inform, persuade and even delight a museum-going public. The following overview of selected exhibitions is intended to map out the territory of

the landscape architecture exhibition, which ranges from the actual site to its mediated representation far removed from actuality.

The history of landscape architecture exhibitions – and even those devoted solely to gardens – is not densely populated. For one, in the public imagination garden shows and their attractive displays of living flowers and plants have trumped the broader concern for larger-scale designed landscapes and those in the public sphere.¹ In addition, garden shows proffer more intimate, small-scaled designs presented in genuine materials. Most exhibitions of landscape architecture, in contrast, must necessarily rely on representations rather than realities. Above all, the dearth of exhibitions stems from landscape architecture's basic invisibility both as practice and profession – and its ambiguous status as an art worthy of appreciation in museums of art. At certain times however, in certain places, garden design did acquire prominence and status: for example in Renaissance Italy, in France during the *Grand siècle*, in England a century later, and in Japan and China throughout the millennia. Such is not the case today, however.

1

In 2012, the Royal Horticultural Society's Chelsea Flower Show, for example, drew crowds of 161,000.



Robert Myers, Cancer Research UK Garden, Royal Horticultural Society Chelsea Flower Show, London (May 2011)/ Robert Myers, de Cancer Research UK tuin, Royal Horticultural Society Chelsea Flower Show, Londen (mei 2011)

bieden hadden'.⁵ De tentoonstelling zelf – traditioneel uitgestalde maquettes, schetsen en foto's – was minder innovatief dan het werk dat ze representeerde, ongetwijfeld onder druk van beperkte beschikbaarheid, fondsen en tijd.

Vier jaar later betrad Amerika het slagveld en werd het land meer door oorlog dan door het thuisfront in beslag genomen. Maar na de oorlog genereerde de explosieve groei van de voorsteden, vooral in Californië, een innovatief soort landschapsonwerp dat op grote schaal in de smaak viel bij de middenklasse. In eerste instantie dook het moderne landschapsonwerp vooral op tijdens de jaarlijkse shows van beroepsorganisaties, of werd het als aanvullend materiaal opgenomen in tentoonstellingen van moderne architectuur, die met enige regelmaat werden georganiseerd. Maar foto's van zulke tuinen prijken ook op de bladzijden van populaire woonbladen zoals *House Beautiful* en *Sunset* en in talrijke lokale kranten, en dat beïnvloedde de smaak van de massa en het landschapsonwerp.

Het ideologische landschap:

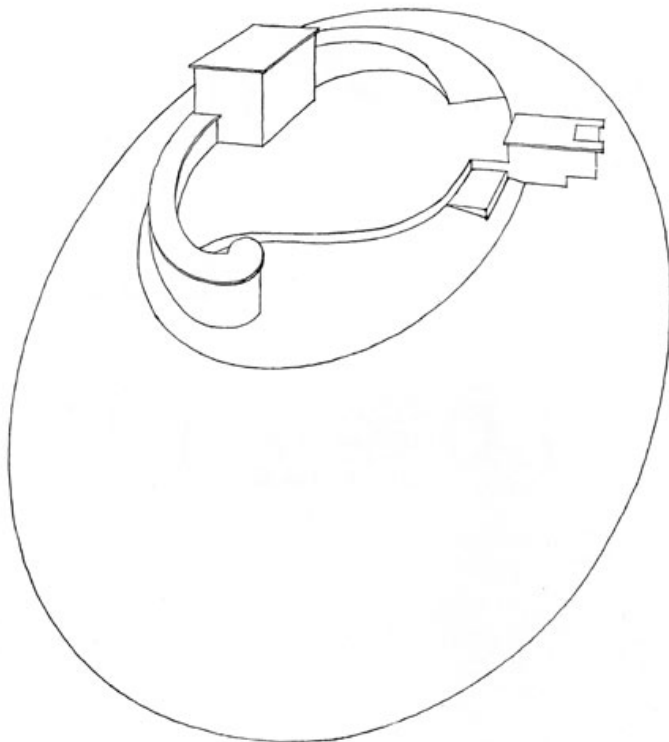
Reichsgartenschau, Stuttgart, 1939

Net zoals openbare parken maken tuinshows al heel lang deel uit van de bourgeois cultuur, met zijn beleefde interesses in horticulatuur, openbaar

decorum en vertoon. Maar toen Duitsland in 1939 de Reichsgartenschau in Stuttgart organiseerde, waren de bedoelingen van de organisatoren noch neutraal, noch bedoeld om te behagen.⁶ Het land en het landschap stonden in dienst van de nationaal-socialistische agenda en droegen actief bij aan de politieke ideologie. Het begrip *Blut und Boden*, bloed en bodem, legt een verband tussen de mensen en het land waarin en waarop ze wonen: een landschap gevormd door de wil en de occupatie van Het Volk. Om dat punt helder te krijgen, was het park van de Gartenschau bezaaid met opschriften en swastika's, en sierde een 6 m hoge adelaar één van de boulevards.⁷

Op tuinshows is te vinden wat landschapsarchitectuurtentoonstellingen niet kunnen laten zien: de tastbaarheid van materialen, de werkelijkheid van ruimte, levende organismen en de aanwezigheid van mensen. Onder leiding van landschapsarchitect Hermann Mattern en architect Gerhard Graubner werden de voormalige steengroeven aan de rand van Stuttgart getransformeerd tot een tentoonstellingslandschap dat er in de slechts vier maanden, dat de tentoonstelling was opengesteld voor het publiek, in slaagde circa 4.5 miljoen bezoekers te trekken. De Duitse invasie van Polen in september 1939 veranderde het leven in beide landen radicaal en het tentoonstellingsterrein werd ingezet voor andere, productievere doeleinden. Na de officiële sluiting van de tentoonstelling bleef het landschap achter – nóg een positief aspect van de tuinshow dat een tentoonstelling van maquettes, schetsen, foto's en video's niet kan evenaren. Tijdens de oorlog werden grootse politieke en architectonische prestaties aan puin gebombardeerd, maar in 1950 werd een deel van het tentoonstellingslandschap opnieuw onder leiding van Mattern hersteld en dat deel wordt nog steeds gebruikt door de gemeenschap.

Duitsland had voorafgaand aan de editie in Stuttgart al een halve eeuw ervaring met tuinshows, en ze vinden er ook tegenwoordig nog plaats. Maar omdat de overheid op dit moment weinig geld heeft om aan de publieke zaak te besteden, is hun aantal drastisch afgenomen. Glasgow, Schotland in 1988, de verschillende Nederlandse Floriades en een



William Wurster and Thomas Church, *Holiday*. Displayed at 'Contemporary Landscape Architecture', San Francisco Museum of Art (1937)/William Wurster en Thomas Church, *Holiday*. Op de tentoonstelling 'Contemporary Landscape Architecture', San Francisco Museum of Art (1937)

5
Henry-Russell Hitchcock, 'Gardens in Relation to Modern Architecture', 15-19; Richard J. Neutra, 'Landscaping: A New Issue', 21-22; beiden *ibid.*

6
Zie ook: Gert Gröning, 'Teutonic Myth, Rubble, and Recovery: Landscape Architecture in Germany', in: Marc Treib (red.), *The Architecture of Landscape 1940-1960* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002), 134-136.

7
Wikipedia, http://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&u=http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsgartenschau_1939&prev=/search%3Fq%3Dreichsgartenschau%2B1939%2Bstuttgart%26safe%3Dactive%26biw%3D1812%26bih%3D1013, bezocht op 28 mei 2014.

Modern Living, Modern Garden:
San Francisco, 1937

The first exhibition devoted solely to the subject of modern landscape design was the San Francisco Museum of Art's 1937 'Contemporary Landscape Architecture and Its Sources'.² At that time modern landscape architecture was hardly defined, and the exhibition included a realm of approaches and forms that would influence American landscape design – especially American garden design – in the decades following the end of the Second World War. The instigation behind the exhibition remains unknown, but the museum's director, Grace Morley, sincerely believed that modern design would enrich the lives of twentieth-century Californians. In response, she and the museum organised a series of exhibitions that equated modern design with better living. Like later programmes for 'good design' mounted by the Walker Art Center in Minneapolis, the Museum of Modern Art in New York, and similar exhibitions in Europe, there was a missionary aspect to their efforts.³ The materials on display in San Francisco were intended to proselytise and convince, as well as inform. This, the exhibition instructed, was the design direction to follow; this was what modern Californian living should and would be like.⁴ Southern Californian architect Richard J. Neutra, architecture historian Henry-Russell Hitchcock, Jr,

and landscape architect Fletcher Steele all contributed essays to the accompanying catalogue. Hitchcock offered pronouncements on how to join architecture and landscape; Neutra noted that modern architecture promoted a 'friendliness to the out-of-doors, a generous opening to the health agents and primary esthetic offerings of nature, radiation, sun and air'.⁵ As an exhibition the components of the display – models, drawings and photographs arranged in a traditional way – were less innovative than the works they represented, no doubt limited by availability, cost and time.

Four short years thereafter America entered the battlefield and its focus turned from things domes-

2
'Contemporary Landscape Architecture and Its Sources', San Francisco Museum of Art, 12 February-22 March 1937.

3
The origins of these programmes can be traced to organisations such as the Werkbund and the Swedish movement for *vackrare vardagsvara* (more beautiful everyday things), for which Gregor Paulsson was a notable voice. *Vackrare Vardagsvara* (Stockholm: Svenska Slöjdföreningen, 1919).

4
In all probability, the Pacific Coast Chapter of the American Society of Landscape Architects was the true driving force behind the exhibition, whose catalog, now rare, sells for high prices. *Contemporary Landscape Architecture and Its Sources* (San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1937).

5
Henry-Russell Hitchcock, Jr, 'Gardens in Relation to Modern Architecture', 15-19; Richard J. Neutra, 'Landscaping: A New Issue', 21-22; both in *ibid*.



Hermann Mattern and Gerhard Graubner, Valley of the Roses, Federal Garden Exhibition, Stuttgart (1939)/
Hermann Mattern en Gerhard Graubner, Rozenvallei, Reichsgartenschau, Stuttgart (1939)

aantal tentoonstellingen in Japan hebben allemaal geresulteerd in openbare parken, maar juist in Duitsland zijn de krachtigste voorbeelden van het concept blijven bestaan. In Reim buiten München bijvoorbeeld is het voormalige vliegveld eerst gebruikt als locatie voor de door Rainer Schmidt ontworpen Bundesgartenschau van 2005, om vervolgens door Gilles Vexlard en Latitude Nord tot park te worden getransformeerd.⁸ Tegenwoordig worden deze tentoonstellingen eerder in het algemeen belang georganiseerd dan vanwege politieke ideologieën. Je zou dus kunnen stellen dat het idee om grond te saneren, waardoor een substantieel aantal hectaren in onbruik geraakt industriegebied onder auspiciën van de diverse Bauausstellungen in recreatiegebied is veranderd, oorspronkelijk afkomstig is van de Gartenschau.

Het milieudebat:

IBA Landschaftspark Duisburg-Nord, 1989+

In zekere zin kan de recente belangstelling voor landschapsontworp worden herleid tot de toegenomen aanwezigheid van milieuproblemen in het hedendaagse bewustzijn. Je kunt de tv niet aanzetten of je ziet een rapportage over schokkende vervuiling in China, de verwoesting van de regenwouden van Zuid-Amerika en Indonesië of de oorlogsravage in het Midden-Oosten. Ik durf te beweren dat ruim

de helft van de landschappen die recentelijk in een tentoonstelling te zien waren, inclusief die in musea, zich bevinden in vervuilde voormalige industriegebieden. Ze zijn niet alleen voorbeeldig in de zin van milieuverbetering, maar bieden ook verzet aan de groeiende verschuiving van overheidseigendom naar privébezit: van open en productief naar besloten en veilig.

De Berlijnse Internationale Bauausstellung (IBA), die plaatsvond van 1979-1987, nodigde een internationale verzameling belangrijke architecten – onder wie Arata Isozaki, Hans Hollein en Peter Eisenman – uit om woningen te ontwerpen die een ernstig vervallen deel van de stad nieuw leven in moesten blazen. In 1989 vond onder de naam Emscher Park een IBA plaats in de Ruhrvallei. Het Ruhrgebied was van de negentiende eeuw tot ver in de jaren 1980 het hart van de Duitse ijzerindustrie, maar door internationale concurrentie, vooral uit Azië, kromp de staaleconomie er snel, wat tot veel sluitingen leidde. Zodoende kwam een enorm aantal staal- en kolenfabrieken leeg te staan en kwam er heel veel verontreinigde grond vrij.

8

Zie ook: Lisa Diedrich et al., *Rainer Schmidt: Landscape Architecture*, Topos Landscape Magazine (München: Callwey,

2005), 12-23; Annette Vigny, *Latitude Nord: Nouveaux paysages urbains* (Parijs: Actes Sud, 1998), 185.



Latz+Partner, Internationale Bauausstellung, Landschaftspark Duisburg-Nord, (1989+)/
Latz+Partner, Internationale Bauausstellung, Landschaftspark Duisburg-Nord (1989+)

tic to those martial. But after the war, especially in California, explosive suburban growth propelled innovative landscape designs widely adopted by the middle class. These modern landscape designs at first appeared in the annual exhibitions of professional societies, or perhaps were admitted as subsidiary material in the more frequent exhibitions of modern architecture. Photographs of these gardens, however, filled the pages of popular shelter magazines such as *House Beautiful* and *Sunset* and numerous local newspapers, and helped shape popular taste and landscape design.

Landscape as Ideology:

Reichsgartenschau, Stuttgart 1939

Garden shows, like the public park, have long been a part of bourgeois culture, the province of polite interests in horticulture and public decorum and display. When, in 1939, Germany mounted its Federal Garden Exhibition (Reichsgartenschau) in Stuttgart, however, the intentions of its organisers were neither neutral nor aimed at entertaining.⁶ As a vital part of the National Socialist agenda, the land and its landscape were active elements of its political ideology. The very concept of *blut und boden*, blood and soil, attached the people to the land in which, and on which, they dwelled: a landscape shaped by the will and occupation of the *Volk*. To make the point lucid the Gartenschau park was peppered with inscriptions, swastikas and a 6-m-tall eagle that culminated one promenade.⁷

Garden shows present what most landscape exhibitions can not: the actuality of materials, reality of space, living organisms and a human presence. Under the direction of landscape architect Hermann Mattern and architect Gerhard Graubner, former quarries on the edge of the city were converted into a display landscape that attracted some 4.5 million visitors during the four short months the exhibition was open. The German invasion of Poland in September 1939 radically changed life in both countries and the Gartenschau terrain was turned to other, more productive purposes. After the exhibition officially closed, the landscape remained – another positive aspect of the garden show unmatched by exhibitions of models, drawings, photographs and videos. Heavy bombings during the war reduced grand political and design intentions to rubble, but in 1950, once again under Mattern's direction, a part of the former display landscape was restored and is still used by the public.

The garden show had existed in Germany for over half a century before its iteration in Stuttgart, and garden shows continue today. But in a climate of reduced governmental spending for the public good, their number has declined dramatically. Glasgow, Scotland, in 1988, the various Dutch

Floriades, and several expositions in Japan have all left public parks in their wakes. But it is in Germany where the most vital examples of the idea endure. In Reim, outside Munich, for example, the former airport first served as the site of a Bundesgartenschau in 2005 – designed by Rainer Schmidt – but was thereafter converted to parkland by Gilles Vexlard and Latitude Nord.⁸ Today, the public good rather than political ideology seems to be the driving force behind these exhibitions. In some ways, then, the Gartenschau first suggested those efforts for site remediation that have converted significant hectares of superannuated industrial wastelands to recreational spaces through the auspices of the various Bauausstellungen.

Environmental Arguments:

IBA Landschaftspark Duisburg-Nord, 1989+

To some degree the recent interest in landscape design can be traced to the increased presence of environmental issues in our contemporary consciousness. Our television channels are filled with reports of devastating pollution in China, the decimation of the rainforests in South America and Indonesia, and the destruction by war in the Middle East. I would venture that far more than half the landscapes shown in recent exhibitions – even those mounted in art museums – involve sites once occupied, and spoiled, by industry. These, in addition to being exemplars of environmental amelioration, counter the trend of land ownership shifts from public to private, from open or productive to gated and secure.

The Berlin IBA (Internationale Bauausstellung), whose building period extended from 1979 to 1987, commissioned an international array of noted architects – Arata Isozaki, Hans Hollein and Peter Eisenman among them – to design housing intended to regenerate a particularly run-down area of the city. In 1989 another IBA was undertaken in the Ruhr Valley under the general name of Emscher Park. The Ruhr had been the heart of Germany's ferrous industries from the nineteenth century well into the 1980s, but in response to international competition, principally from Asia, the economy of

6 See Gert Gröning, 'Teutonic Myth, Rubble, and Recovery: Landscape Architecture in Germany', in: Marc Treib (ed.), *The Architecture of Landscape 1940-1960* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002), 134-136.

7 Wikipedia, http://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&u=http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsgartenschau_1939&prev=/search%3Fq%3Dreichsgartenschau%2B1939%2Bstuttgart%26safe%3Dactive%26biw%3D1812%26bih%3D1013, accessed 28 May 2014.

8 See also: Lisa Diedrich et al., *Rainer Schmidt: Landscape Architecture*, Topos Landscape Magazine (Munich: Callwey, 2005), 12-23; Annette Vigny, *Latitude Nord: Nouveaux paysages urbains* (Paris: Actes Sud, 1998), 185.

De uitgangspunten van de IBA Emscher Park gingen over het herstel van dergelijke vervuilde landschappen en hun uiteindelijke transformatie tot parken en openbare ruimte met educatieve, recreatieve en culturele voorzieningen. Van het bewonderenswaardig grote aantal projecten dat werd gerealiseerd vanwege het Kulturlandschaft-initiatief is het terecht geprezen, door Peter Latz+Partner ontworpen Landschapspark Duisburg-Nord het bekendste.⁹ In de traditie van de Reichsgartenschau van 1939 startte het nieuwe ontwerp met herstel van het door de staal- en kolenindustrie vervuilde terrein. Maar terwijl bij de Stuttgartse tentoonstelling werd geprobeerd om de meeste sporen van eerder gebruik te verbergen door de voormalige steengroeven te veranderen in een keurig, bourgeois park, absorbeerde het park naar ontwerp van Latz de aftandse structuren als onderdeel van een zorgvuldig ontworpen, postindustriële wildernis. Voor het nieuwe park – de nieuwe ‘tentoonstelling’ – werden delen van sommige installaties getransformeerd tot recreatieve of informatieve voorzieningen, zodat er al met al een gebied ontstond dat, hoewel het publiek er veilig gebruik van kan maken, een provocerende herinterpretatie is van het industriële verleden.

De overkoepelende vraag is: kunnen/moeten we de Gartenschau en de IBA als landschapsarchitectuurtentoonstellingen beschouwen? In zekere zin

niet. Het is landschapsarchitectuur, het gaat niet om een tentoonstelling die zich moet verlaten op secundaire representaties. Maar in een ander opzicht zijn het weer wél tentoonstellingen: ze vertegenwoordigen zichzelf. Uit hun namen blijkt dat het van oorsprong tentoonstellingen waren; ze demonstreerden evenzeer als ze exposeren; ze zijn ideologisch van aard omdat ze gebruikers en bezoekers stimuleren het landschap als een subject te beschouwen, wellicht zelfs op een nieuwe manier. De Stuttgartse Gartenschau van 1939 boorde het genoeg, dat mensen scheppen in een uit steengroeven ontstaan landschap, aan om de nationale bloed en bodem-politiek te stimuleren. De IBA van 1989 liet op een modernere manier zien dat een landschap,

9

Zie over Landschapspark Duisburg-Nord ook: Internationale Bauausstellung Emscher Park, *Katalog Der Projekte 1999* (Internationale Bauausstellung Emscher Park, 1999); Peter Latz, ‘“Design” by Handling the Existing’, in: Martin Knuijt, Hans Ophuis en Peter van Saane (red.), *Modern Park Design: Recent Trends* (Bussum: Thoth Publishers, 1995), 91; Udo Weilacher, *The Syntax of Landscape: The Landscape*

Architecture of Peter Latz and Partners (Basel: Birkhäuser, 2008), 102-133; Peter Latz, ‘Landscape Park Duisburg-Nord: The Metamorphosis of an Industrial Site’, in: Niall Kirkwood (red.), *Manufactured Sites: Rethinking the Post-Industrial Landscape* (Londen: Spon Press, 2001), 150-161; over het groen: *Industrienatur im Landschaftspark Duisburg-Nord* (Duisburg: Landschaftspark Duisburg-Nord, 1999).



Georges Descombes with Michel and Claire Corajoud, Parc Cour du Maroc, Paris (2007). Displayed at ‘Groundswell’, Museum of Modern Art, New York (2004)/ Georges Descombes met Michel en Claire Corajoud, Parc Cour du Maroc, Parijs (2007). Te zien op de tentoonstelling ‘Groundswell’, Museum of Modern Art, New York (2004)

steel rapidly declined and led to extensive closures. The result of these closures was an enormous number of abandoned steel-making and coking structures – and extensive polluted land.

The driving ideas behind the IBA Emscher Park centred on the remediation of tainted landscapes such as these, and their ultimate conversion to parkland and open space, as well as educational, recreational and cultural facilities. Of the admirable number of projects realised as part of the Kulturlandschaft initiative, the Landschaftspark Duisburg-Nord, designed by Peter Latz and Partners, is the best known and justifiably lauded.⁹ In the tradition of the 1939 Reichsgartenschau, the new design began by rectifying despoiled terrain, in this instance steel and coking plants. But while the Stuttgart exhibition attempted to cover most traces of prior use by reconfiguring the quarries as a ‘polite’ park, the Latz design accepted the masses of these deteriorating structures as part of a carefully designed post-industrial wilderness. The new park – the new ‘exhibition’ – converted parts of selected structures to recreational and informative purposes – in all, creating areas safe for public use but provocative in their rereading of industrial history.

The overarching question is: Can/should we regard the Gartenschau and the IBA as *exhibitions* of landscape architecture? In one sense, no. They are landscape architecture rather than displays relying on secondary representations. But in another sense they do qualify as exhibitions: they represent themselves. Their names announce their origins as exhibitions; they demonstrate as much as they exhibit; they are ideological by leading their users and visitors to view the landscape as a subject, perhaps in a new way. The 1939 Stuttgart Gartenschau tapped the pleasure experienced on land reclaimed from quarrying to feed nationalistic politics of blood and soil. The 1989 IBA, in an updated way, demonstrated that a landscape, even a new park, must today acknowledge the simultaneity of construction and natural processes in the developed world and the damage caused by industrial production.

Urban Landscapes: Groundswell 2004; Stadtgrün, Urban Green, 2010

As ecology and landscape design acquired greater social presence and publicity in the closing decades of the twentieth century, exhibitions of landscape architecture gained increased momentum. ‘Groundswell’, shown at the Museum of Modern Art in 2004, addressed contemporary issues such as urban design, site remediation and historical preservation by presenting projects that involved brownfield repair, postindustrial landscape conversions, new parks and waterfront promenades.¹⁰ While the exhibition included parks on brownfield

sites such as Duisburg-Nord, Georges Descombes ADR and Michel Corajoud’s Parc de la Cour du Maroc in Paris, and Hargreaves Associates’ Crissy Field in San Francisco, it also featured more formally conceived works such as Peter Walker and Yohji Sasaki’s Keyaki Square in Japan, and Kathryn Gustafson’s Lurie Gardens in Chicago. Virtually every work in the exhibition occupied land marked and marred by prior use.

‘Stadtgrün, Urban Green: European Landscape Design for the 21st Century’, displayed at the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt in 2010, explored these same subjects in considerable depth and was rare for focusing on the effective use of vegetation rather than only on the artefacts themselves. At this point exhibitions acquired an increased ethical, at times moralistic, tone fed by a growing awareness of the extensive residue of industrial and postindustrial life, the cry for recycling and sustainable environments. Buildings across the developed world found new lives as cultural and recreational centres. Derelict land and former railway viaducts were resurrected as promenades, garbage dumps as parks. Exhibitions such as these brought governmental efforts to public attention – and in some countries, to public scrutiny and criticism.

Art and Beauty: Roberto Burle Marx 2008

Despite any increased public awareness, of late only rarely has landscape architecture been regarded as a contribution to the aesthetic investigation of space and form; more often it is praised only for its environmental accomplishments. Historically, at least in higher society, landscape architecture has periodically been regarded as an art. Today, in contrast, it is regarded more as a science, with practitioners called upon to understand techniques for the gathering and purification of water and the use of trees to decontaminate the air and reduce the heat-island effect. Yet, fortunately, the notion of landscape architecture as an art remains, at least within the province of the art museum. No other

9

On Landschaftspark Duisburg-Nord, see Internationale Bauausstellung Emscher Park, *Katalog Der Projekte 1999* (no city given: Internationale Bauausstellung Emscher Park, 1999); Peter Latz, ‘“Design” by Handling the Existing’, in: Martin Knuijt, Hans Ophuis and Peter van Saane (eds.), *Modern Park Design: Recent Trends* (Bussum: Thoth Publishers, 1995), 91; Udo Weilacher, *The Syntax of Landscape: The Landscape Architecture of Peter Latz and Partners* (Basel: Birkhäuser, 2008), 102-133; Peter Latz,

‘Landscape Park Duisburg-Nord: The Metamorphosis of an Industrial Site’, in: Niall Kirkwood (ed.), *Manufactured Sites: Rethinking the Post-Industrial Landscape* (London: Spon Press, 2001), 150-161; on its vegetation: *Industrienatur im Landschaftspark Duisburg-Nord* (Duisburg: Landschaftspark Duisburg-Nord, 1999).

10

Peter Reed (ed.), *Groundswell: Constructing the Contemporary Landscape* (New York: Museum of Modern Art, 2004).

zelfs een nieuw park, oog moet hebben voor de gelijktijdigheid van constructie en natuurlijke processen in de ontwikkelde wereld, en voor de schade die wordt aangericht door industriële productie.

Stadslandschappen: Groundswell, 2004;
Stadtgrün, Urban Green, 2010

Doordat ecologie en landschapsonwerp gedurende de laatste decennia van de twintigste eeuw een grotere rol gingen spelen in het publieke bewustzijn en in de media, raakte ook de landschapsarchitectuurtentoonstelling in een stroomversnelling. De tentoonstelling 'Groundswell', die in 2004 te zien was in het Museum of Modern Art in New York, stelde – via de expositie van projecten voor de herontwikkeling van *brownfields*, transformaties van postindustriële landschappen, nieuwe parken en wandelroutes langs het water – eigentijdse onderwerpen als stadsontwerp, gebiedssanering en monumentenzorg aan de orde.¹⁰ De tentoonstelling bestond uit parken op voormalige industrieterreinen zoals Duisburg-Nord, Georges Descombes' ADR, Michel Corajoud's Parc de la Cour du Maroc in Parijs en Hargreaves Associates' Crissy Field in San Francisco. Ook formeler werk zoals Keyaki Square van Peter Walker en Yohji Sasaki in Japan en Lurie Gardens van Kathryn Gustafson in Chicago maakte er deel van uit. Bijna alle bijdragen aan de tentoonstelling werden gerealiseerd op land dat was gepokt en gemazzeld door vroeger gebruik.

'Stadtgrün, Urban Green: European Landscape Design for the 21st Century', een tentoonstelling in het Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt (2010), verkende uitgebreid dezelfde vraagstukken en was uitzonderlijk, omdat er vooral werd gekeken naar de meest effectieve manier om gebruik te maken van groen, en niet alleen naar de kunstwerken. Onder invloed van het groeiende bewustzijn van de grote hoeveelheid vervuiling die het (post) industriële tijdperk had achtergelaten, de roep om recycling en een duurzame omgang met het milieu werd de toon van de tentoonstellingen indertijd steeds ethischer, soms zelfs moralistisch. Overal in ontwikkelde landen begonnen gebouwen een nieuw leven als centrum voor cultuur of recreatie. Braakliggende terreinen en voormalige spoorwegaaducten herrezen als boulevard, vuilnisbelten als park. Zulke tentoonstellingen brachten de overheidsinspanning onder de aandacht van het publiek – wat in sommige landen tot publieke controle en kritiek leidde.

Kunst en schoonheid:
Roberto Burle Marx, 2008

Ondanks het groeiende publieke bewustzijn wordt de landschapsarchitectuur maar zelden opgevat als een bijdrage aan de esthetische verkenning van

ruimte en vorm: ze wordt vaker uitsluitend geprezen om haar milieutechnische prestaties. In het verleden is de landschapsarchitectuur opgevat als kunst, althans door de hogere klassen, maar tegenwoordig wordt ze meer als een wetenschap beschouwd, waarbij van landschapsarchitecten wordt verwacht dat ze weten hoe water moet worden verzameld en gezuiverd, en hoe er bomen moeten worden ingezet om de lucht te zuiveren en hittestress te bestrijden. Toch is de landschapsarchitectuur als kunst gelukkig blijven bestaan, althans in een (kunst)museale context. En over geen enkele landschapsarchitect zijn meer tentoonstellingen georganiseerd dan over de Braziliaan Roberto Burle Marx.

In 1991 werd Burle Marx geëerd met een solotentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York: dit was de eerste keer dat het museum een hele tentoonstelling aan de landschapsarchitectuur wijdde. In 1993 vond onder leiding van Giulio Rizzo en diens team een grotere tentoonstelling van Burle Marx' werk plaats in Pistoia, Italië, waarin ook plaats was voor zijn schilderijen. En recent nog, in 2008, het jaar dat Burle Marx 100 zou zijn geworden, hield de Fundação Roberto Marinho in Rio de Janeiro een tentoonstelling die begon in het Paço Imperial en daarna ook andere musea aandeed, onder meer het Cité de l'Architecture et du Patrimoine in Parijs. Deze tentoonstellingen volgden allemaal het gangbare stramien van de monografische presentatie, waarbij de gevestigde kunstenaar zo'n beetje wordt gezien als een historisch monument.

Vanwaar die ononderbroken aandacht voor Burle Marx? Ten eerste is zijn werk tropisch en daarom exotisch, vol kleurrijke, fotogenieke flora. Hij structureert zijn tuinen vaak door middel van biomorfische rondingen die je ook tegenkomt in de kunst: hij gebruikt een vocabulaire dat gangbaar is in stromingen als het surrealisme. Daar komt nog bij dat Burle Marx ook actief was als schilder, wat hem een comfortabele positie in de kunstwereld zelf opleverde. Ten slotte overbrugden zijn in gouache of autolak uitgevoerde ontwerpen de kloof tussen landschapsrepresentatie en autonome kunst. Maar waar en wat is de esthetische dimensie van projecten die ecologie en bodemverbetering benadrukken?

Ten slotte

Wat valt er over het medium zelf te vertellen? Zoals hierboven al is opgemerkt, moeten landschapsar-

10 Peter Reed (red.), *Groundswell: Constructing the Contemporary Landscape* (New York: Museum of Modern Art, 2004).

11 Bedenk ook dat Thomas Church's *Gardens Are for People* (New York: Reinhold) uit 1955 al drie edities achter de rug heeft en nog steeds verkrijgbaar is.

landscape architect has been exhibited more than the Brazilian Roberto Burle Marx.

In 1991 Burle Marx was honoured with a solo exhibition at the Museum of Modern Art in New York, the first time the museum had devoted a complete show to landscape architecture. A larger exhibition of his work – which included his paintings – took place in Pistoia, Italy, mounted in 1993 by Giulio Rizzo and his team. And most recently, on the occasion of the Burle Marx centenary in 2008, the Fundação Roberto Marinho in Rio de Janeiro organised an exhibition at the Paço Imperial which travelled to several other venues, including the Cité de l'Architecture et du Patrimoine in Paris. These exhibitions all continued the common pattern of monographic presentations, with the established master treated as almost a historical property.

Why has Burle Marx received such continued attention? For one, the work is tropical, and hence exotic, with colourful flora that photograph beautifully. The biomorphic curves that frequently structure his gardens resemble those of art, sharing a vocabulary common to movements such as surrealism. In addition, Burle Marx's parallel career as a painter positions him comfortably within the art world itself. Lastly, his plans, executed in gouache or automotive paints, straddle the line between vehicles for landscape representation and works of art in them-

selves. But where and what is the aesthetic dimension in the projects that stress ecology and soil amelioration?

In Closing

What can be said of the medium itself? As discussed above, with the notable exception of garden and landscape shows, exhibitions of landscape architecture must necessarily rely on surrogates at least one step removed from reality. Exhibitions are costly: they take time to research, prepare and produce. While spatial in design, they rarely can compete with the ubiquity of the book, whose distribution transcends national geographies.¹¹ In the twentieth century film, later video, and ultimately the Internet have rendered the didactic exhibition anachronistic, at least to some degree.

So then what can an exhibition do that any other vehicle can not? In the age of the Internet, YouTube and the viral video, why should we have any exhibitions at all, least of all exhibitions of landscape architecture? For painting and sculpture, the exhibition

11

Consider that Thomas Church's *Gardens Are for People* (New York: Reinhold), first published in 1955, has gone through three editions and is still in print.



Roberto Burle Marx, Roof garden and plaza, Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro (1954)/
Roberto Burle Marx, Daktuin en plaza, ministerie van Onderwijs en Gezondheid, Rio de Janeiro (1954)

chitectuurtentoonstellingen – uitgezonderd tuin- en landschapsshow's – zich verlaten op representaties die minstens één stap van de werkelijkheid verwijderd zijn. Tentoonstellingen zijn duur: het kost tijd om onderzoek te doen, voorbereidingen te treffen en tentoonstellingen in te richten. De ruimtelijkheid van het ontwerp kan zelden concurreren met het alomtegenwoordige boek, dat tot ver over de landsgrenzen kan worden verspreid.¹¹ In de twintigste eeuw hebben film, vervolgens video en uiteindelijk het internet van de didactische tentoonstelling een anachronisme gemaakt, althans tot op zekere hoogte.

Dus wat heeft een tentoonstelling te bieden en alle andere media niet? Waarom zouden we in het tijdperk van internet, YouTube en de virale video sowieso nog tentoonstellingen organiseren, met name landschapsarchitectuurtentoonstellingen? Tentoonstellingen van schilder- of beeldhouwkunst verschaffen toegang tot het eigenlijke werk in plaats van de afbeelding. Maar is een landschapsarchitectuurtentoonstelling opgewassen tegen bijvoorbeeld het effect van online afbeeldingen met een hoge resolutie waarop je kunt inzoomen, zodat je details ziet die je in het eigenlijke werk niet kunt zien? Toegegeven, enig vertrouwen is hier geboden: vertrouwen dat de oorspronkelijke tekening – ondanks het feit dat die dienst doet als plaatsvervanger voor studie of constructie – toch beschikt over een eigen 'aura', zoals Walter Benjamin het ooit formuleerde.¹² Alleen op tuinshows zijn authentieke materialen uit de landschapsarchitectuur te zien; andere tentoonstellingen vertrouwen op plaatsvervangers. Oorspronkelijke tekeningen verkleinen het tijdsverschil en de afstand tussen tekenaar en kijker – en zelfs het verschil in historische periode en plaats – veel sterker dan het meeste digitale vertoon. Maar bovenal vertegenwoordigt de tentoonstelling door middel van de dynamische dan wel statische tentoongestelde materialen een curatoriale visie. En ja, een tentoonstelling heeft ook een sociaal aspect, je ziet andere mensen de tentoonstellingen bekijken en bespreken en zo ontdek je dingen die je zelf misschien over het hoofd had gezien. Dit alles draagt ook vandaag de dag nog bij aan de waarde van de tentoonstelling.

Evenals boeken zijn tentoonstellingen het effectiefste als ze worden opgevat als presentaties en discussies van ideeën, niet als pogingen om een ervaring te repliceren – tenzij we natuurlijk ook de tuinshow categoriseren als een aanvaardbaar type landschapsarchitectuurtentoonstelling. Waarom is het landschap op die manier ontworpen? Wat probeerde de ontwerper te bereiken? Hoe verhoudt dit landschap zich tot andere landschappen uit dezelfde of andere tijden, of tot de toestand in de wereld

in het algemeen? De antwoorden op dergelijke vragen laten zien dat de tentoonstelling meer is dan een uitstalling van voorwerpen, dat het een autonome onderneming is die intellectueel, ideologisch en empirisch van waarde is. Een goede tentoonstelling presenteert en instrueert niet alleen, maar raakt het publiek en stemt tot nadenken. Net als een goed ontworpen landschap.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

12

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936), in: Hannah Arendt (red.), *Walter Benjamin: Illuminations* (New York: Harper Collins, 1969), 217-252.

provides access to the actual object and not its simulacrum. But can an exhibition of landscape architecture rival, for example, the effect of on-line, high-resolution digital drawings that can be zoomed to reveal at large scale details invisible in the artefact itself? Admittedly, some faith is involved here, faith that the original drawing, despite its service as a proxy for study or construction, nonetheless possesses its own 'aura', as Walter Benjamin once termed it.¹² Only the garden show presents the authentic materials of landscape architecture; other exhibitions rely on stand-ins. Original drawings collapse the time and distance between delineator and viewer – and even the historical period and place – to a degree rarely matched by digital display. Above all, the exhibition broadcasts a curatorial vision by conjoining all the materials on display, living and inert. And yes, there is also the social aspect of seeing other people seeing the exhibition, overhearing their talk, and learning what you may not have discovered for yourself. All of these add validity to the exhibition even today.

Exhibitions, like books, function best as presentations and discussions of ideas rather than as attempts to replicate experience – unless, of course, we are including the garden show in our acceptable types of landscape exhibitions. Why was the landscape designed in this way? What was its maker trying to achieve? How does this landscape relate to others from its times or from history, or to the conditions of the broader world? By answering questions such as these an exhibition can surpass the mere display of products to become a project itself of worthy intellectual and ideological, as well as experiential, value. A good exhibition not only presents and instructs, but also engages the visitor and provokes thought. Like a well-designed landscape.

12

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936), in: Hannah Arendt (ed.), *Walter Benjamin: Illuminations* (New York: Harper Collins, 1969), 217-252.