

Lang niet alle tekeningen zijn bedoeld om publiek gemaakt te worden. Schetsen hebben vaak alleen

Tekeningen zijn cruciaal in ontwerpprocessen, waarbij ik drie rollen onderscheid. Ze zijn het *laboratorium* van de ontwerper waarin hij een idee ontwikkelt, uittest en verbetert. Bovendien zijn het *communicatiemiddelen* om te spreken met opdrachtgever, publiek, financier en toetser. Ten slotte zijn het *recepten*: ze schrijven voor wat en hoe er gebouwd moet worden.⁴ Als we spreken over tekeningen gebruiken we makkelijk woorden als 'doorsnede' en 'plan'. Zulke woorden verwijzen naar de tekening als deel van een notatiesysteem, waarmee wordt bedoeld het geheel van achterliggende regels, tradities en conventies waardoor wij tekeningen ondanks hun soms hoge graad van abstractie kunnen lezen. We spreken dan ook over representatietypen. De landschapsarchitectuur onderhoudt een nauwe band met de architectuur en hanteert deels dezelfde representatietypen: plan, doorsnede, perspectief, model. Een model of maquette past in die serie, omdat tekeningen in mijn ogen niet slechts een tweedimensionaal stuk papier zijn, maar ook digitale bestanden en driedimensionale objecten omvatten, zolang ze bedoeld zijn om als representatie te werken. Uiteraard heeft de landschapsarchitectuur ook kaarten nodig, en daarmee tevens een sterke link met de cartografie. Geen van deze representatietypen kan afzonderlijk een landschap ten volle representeren. Dat kan alleen het geheel van tekeningen en tekst, bijeengebracht in een boek, paneel of presentatie.

De rol van tekeningen wordt door diverse auteurs besproken, bijv.: Ian Fraser en Rod Hemni, *Envisioning Architecture. An Analysis of Drawing* (New York: Wiley and Sons, 1994).

A Landscape of Drawings

The Role of Representation in the Public Discourse on Landscape and Design

In many cases, landscape is the result of ordinary activities. Where it is the result of design, drawings precede the landscape. Drawings made by landscape architects fall within the basic tradition of the architectural drawing, but they are more complex and ambiguous. This has to do with the nature of landscape: it extends over wide expanses of space and time; it already exists before the interventions are made within it, and many individuals, groups and parties are inevitably part of such interventions. The drawing as a medium for landscape architecture accordingly manoeuvres between the characteristics of a floor plan, map, diagram and landscape painting. In this article, I want to discuss the complexity of the landscape architectural drawing, looking on the one hand at the drawing's role in creating a designed landscape that in its significance and scope is by definition a public affair, and on the other at the drawing in itself, in as far as it gets a public significance of its own.

Drawings can of course simply be seen as aides in the process of designing, making decisions and realising them. Many drawings, however, are not at all intended to lead to a physical landscape. Rather, they provide insight into different possibilities, such as is the case with competitions. This is a first sign that the drawing has a much broader significance than simply being an aide. For even when a drawing does lead to a physical landscape, its role is not over once that landscape becomes a reality. That is the fascinating ambiguity of a drawing: it is in service to a project and yet at the same time it is an autonomous object. According to architecture historian Hélène Lipstadt, the fact that architecture, independently of construction, is considered an 'acceptable companion to the other arts – as an autonomous and abstract creation' is due 'precisely to the preeminent role of drawing'.¹ She is especially interested in the moment when drawings are used for *publication*. She uses the term in its broader sense of 'making things public', with the underlying objective of enabling a public discourse on the plan being proposed.

By no means are all drawings meant to be made

public. Sketches often only have significance for the designers themselves. Other drawings are practical documents that illustrate agreements between the designer, client and builder. They are a way of communicating within a small circle and remain part of the design process. But drawings can also break out of this, says Lipstadt: 'They escape from that process into the world of architectural culture, achieving, either permanently or momentarily, the status of (relatively) independent cultural goods.'² In that case, they have 'gone public' and have become a publication, in magazines, exhibitions and competitions. The word 'public', incidentally, must not be misconstrued here as meaning 'everyone'. It sooner refers to a professional community of 'other architects and amateurs and architects-to-be that value drawings as cultural objects', states Lipstadt.³

Drawings are crucial to design processes. I distinguish three roles for them. They are a *laboratory*, in which designers develop, test and improve an idea. Furthermore, they are a *means of communicating* with clients, the public, financial backers and other judges. Finally, they are a *formula*: they prescribe what is to be built and how.⁴ When we speak of drawings, we use simple words like 'cross section' and 'plan'. Such words refer to the drawing as part of a notational system: the entirety of underlying rules, traditions and conventions that enable us to interpret drawings despite their at times high level of abstraction. We accordingly speak of types of representation. Landscape architecture is closely tied to architecture and employs some of the same representational types: plan, cross section, perspective, scale model. To my mind, the scale model fits within this series because drawings not only are on a two-dimensional piece of paper but also include digital files and three-dimensional objects, as long as these are meant to function as representations. By its very nature, landscape architecture also requires maps, and thus has a strong link to cartography. None of these types of representation can fully represent a landscape on their own, however. That can only be done by the entirety of drawings and descriptions about a project, compiled in a book, poster, or presentation.

In practice, the words 'drawing' and 'representation' are often used interchangeably. Here, I mainly

¹ Helene Lipstadt, 'Architectural Publications, Competitions and Exhibitions', in: Eve Blau and Edward Kaufman (eds.), *Architecture and Its Image* (Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1989), 109.

² Ibid., 111.

³ Ibid., 113.

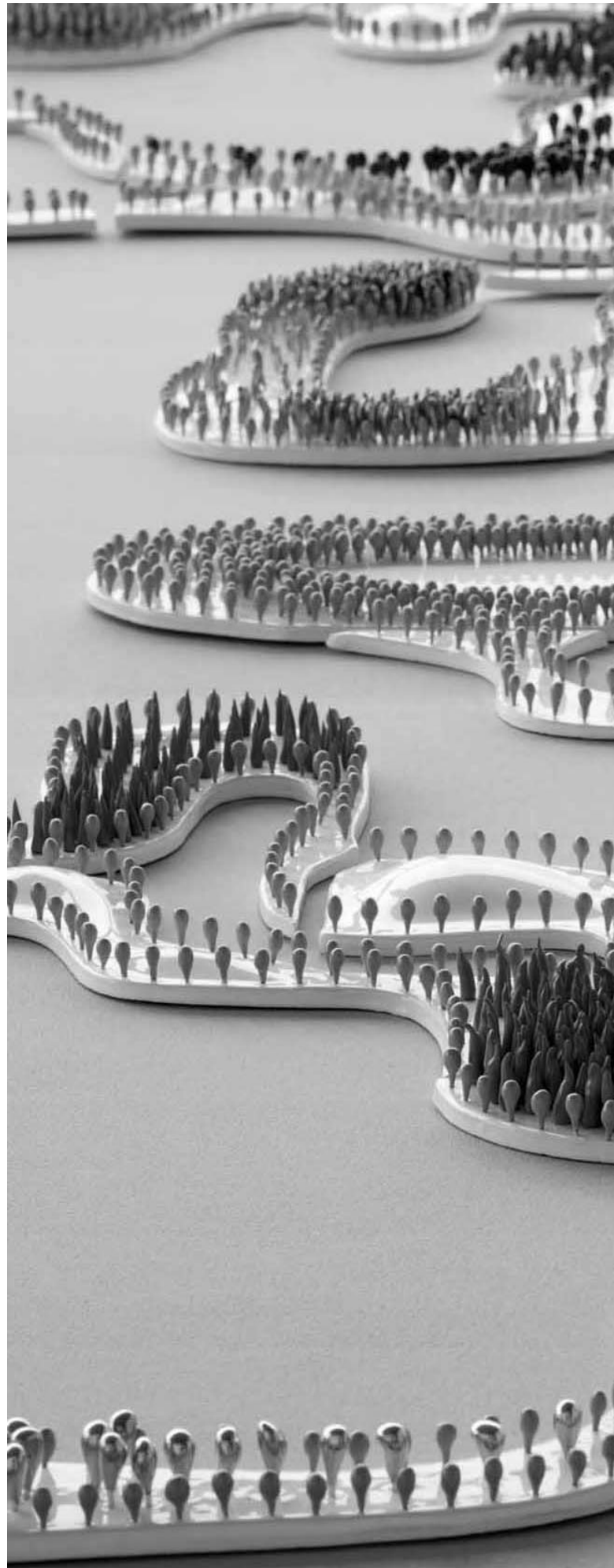
⁴ Various authors have discussed the roles of drawings. A good example is: Ian Fraser and Rod Hemni, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing* (New York: Wiley and Sons, 1994).

Overigens worden de woorden ‘tekening’ en ‘representatie’ in de praktijk vaak door elkaar gebruikt. Ik gebruik hier het woord tekening vooral om het fysieke object aan te duiden, en het woord representatie wanneer het gaat om ‘het tonen van iets dat er nog niet is, opdat het er kan komen’.⁵ Landschap stelt daarbij enkele bijzondere eisen aan representaties, die in de theorie van de landschapsarchitectuur nog niet geheel zijn ingelost. Een voorbeeld van zo’n zwakke plek in het systeem van representaties is de rol van tijd. Landschap moet groeien. Het is dynamisch, verandert voortdurend. Geen van de gangbare tekeningen bedient op een uitgerijpte manier deze specifieke karaktertrek van landschap. Mede daarom zijn landschapsarchitectuurtekeningen, veel meer nog dan architectuurtekeningen, complex in hun publieke betekenis: de tekening als informant, verleider, aanjager van debat. Aan de hand van 12 tekeningen zal ik enkele aspecten van die betekenis aantonen. Ik begin met een aantal tekeningen dat in algemene zin iets zegt over publieke betekenis, om aan de hand van de overige tekeningen in te gaan op een landschapsarchitectonische interpretatie.

Deze maquette neemt het zelfstandig bestaan van een representatie tot uitgangspunt. Het betreft de Prix de Rome-inzending van landschapsarchitect Anouk Vogel, bestaande uit een set van tekeningen en tekst en, als onderdeel daarvan, deze bijzonder mooie en ook dure maquette in keramiek, deels behandeld met goudverf. Modellen zijn wel vaker mooi afgewerkt en niet goedkoop, maar in dit geval gaat dat erg ver. De uitleg van Vogel is interessant: het is inherent aan de Prix de Rome dat het ontwerp niet uitgevoerd wordt – het bestaat slechts als idee. Er is daarom doelbewust aangestuurd op een ‘tekening’ die op zichzelf duurzaam, opvallend en uitdagend is, een blijvende en op zichzelf staande vertegenwoordiging van het idee achter het eventueel te bouwen landschap. De maquette is hier geen representatie meer, maar het doel zelf geworden.

5

Deze uitleg ontleen ik bijv. aan: Neil Levine, *Modern Architecture: Representation and Reality* (New Haven: Yale University Press, 2009).



Anouk Vogel and/ en Johan Selbing, Prix de Rome entry, model (1:1,000)/inzending Prix de Rome, maquette 1:1.000, 2010



use the word 'drawing' to indicate a physical object, and the word 'representation' when there is a question of 'showing something which does not yet exist, so that it can come'.⁵ As such, landscape makes a number of special demands on representations, demands that the theory of landscape architecture has not yet entirely met. An example of such a weak point in the representational system is the role of time. Landscape has to grow. It is dynamic, continually changing. None of the usual types of drawings fully serves this specific characteristic of landscape. Partly because of this, much more so than with architectural drawings, the public significance of landscape architectural drawings is complex: the drawing acts as an informer, seducer and instigator of discussion. Using 12 drawings as examples, I will show several aspects of that significance here. I will begin with several drawings that say something about public significance in a general sense, and then turn to specific landscape-architectural interpretations of public significance.

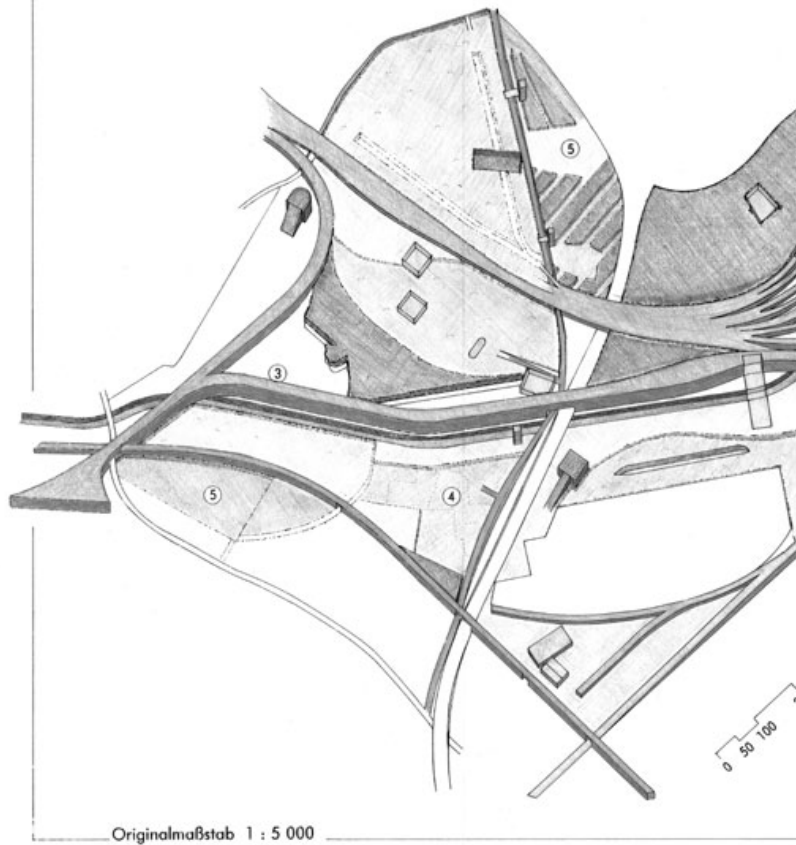
The basic premise of this model is that a representation has an independent existence. Landscape architect Anouk Vogel's entry for the Prix de Rome consists of a set of drawings and texts and, as part of that, this exceptionally beautiful and also expensive model in ceramic, partly finished with gilding. Scale models indeed are often beautifully finished and not cheap, but in this case that is taken to the extreme. Vogel's explanation is interesting: it is inherent to the Prix de Rome that the design is not realised – it only exists as an idea. Therefore, the designers, provoked by the competition, purposely aimed at a type of 'drawing' that is enduring, striking and challenging in itself, a permanent and independent representation of the idea behind a landscape that eventually could be created. Here, the model is no longer a representation but has become the goal itself.

5

For example, I have taken this explanation from Neil Levine: *Modern Architecture: Representation and Reality* (New Haven: Yale University Press, 2009).

Het Landschapspark Duisburg-Nord behoort tot een illustre rijtje landschapsontwerpen waarbij zowel het gerealiseerde ontwerp als de tekeningen iconisch zijn geworden. Fascinerend aan deze tekening is dat de gangbare representatietypen geen oplossing boden – er is hier sprake van een landschap met meer verdiepingen.⁶ De getoonde tekening focust daarom op de verbindingspunten tussen deze verdiepingen en is, hoewel getekend in de taal van een plattegrond, in feite een diagram. De betekenis van Landschapspark Duisburg-Nord is groot, omdat een verguisd industrielandchap door dit ontwerp en zijn fysieke transformatie een mentale transformatie op gang bracht bij het publiek, waardoor het inderdaad als park begrepen kon worden. Of de tekeningen van Peter Latz hebben bijgedragen aan dat proces valt niet te zeggen, maar duidelijk is dat ze in het vakgebied weerklank hebben gevonden en symbool zijn geworden van de fysieke en mentale omslag ten aanzien van het Ruhrgebied.

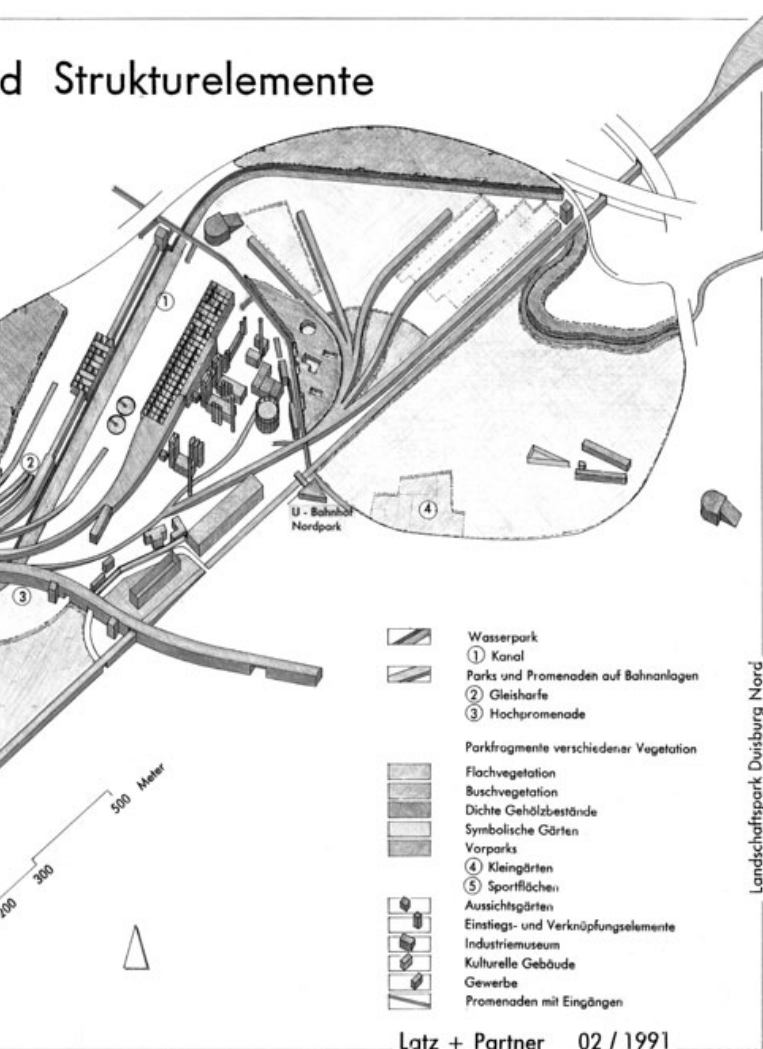
Überlagerung der Konzeptebenen und



Humphry Repton's tuinen en parken genieten een wat merkwaardige status: weliswaar deel van de canon van de landschapsarchitectuur, maar ogenschijnlijk weinig relevant voor vandaag. Wie Repton's geschreven werken leest moet tot een andere conclusie komen. Repton blijkt dan een uiterst innovatief, modern en ondernemend ontwerper. Eén van die innovaties is te vinden in zijn zogenaamde *Red Books*. Repton verzuchtte vaak dat zijn cliënten weinig aandacht hadden voor de ontwerptekeningen. De goed verzorgde *Red Books* waren een poging een ontwerp als een geheel van tekening en tekst onder de aandacht te brengen. Daarmee gaf Repton althans in de landschapsarchitectuur het begrip presentatie een nieuwe invulling. In deze *Red Books* integreerde Repton *slides*: over een plaatje van de huidige situatie kon op ingenieuze wijze het beeld van de nieuwe situatie gevouwen worden. In al zijn eenvoud was dat nog niet eerder vertoond. Het is een typische vondst van de landschapsarchitectuur dat het relevant is om het bestaande en het nieuwe landschap in hun samenhang te tonen. Curieus is een voetnoot van de uitgever die zulke *slides* een goed idee vindt; voor de uitgever zijn ze een bron van zorgen in technische zin, maar 'deze *slides* zijn ongetwijfeld een zeer ingenieuze uitvinding'.⁷



d Strukturelemente



Latz+Partner, Landschaftspark Duisburg-Nord, diagram (original scale / originele schaal 1:5,000), 1992

Humphrey Repton, Design proposal for the landscape of Brandsbury ('before and after'), 'slides', originally in *Red Book for Brandsbury*, 1789 / Voorstel voor de inrichting van het landschap van Brandsbury ('voor en na'), 'dia's', oorspronkelijk in *Red Book for Brandsbury*, 1789

The Landschaftspark Duisburg-Nord belongs to an illustrious list of landscape designs in which both the realised designs and the drawings have become iconic. The fascinating thing about this particular drawing is that the usual types of representation did not offer a solution – this is a landscape with multiple levels.⁶ The drawing shown here therefore focuses on the connection points between these levels, and although it uses the language of a ground plan, it is in fact a diagram. The significance of Landschaftspark Duisburg Nord is great, because this design took a vilified industrial landscape and physically transformed it, thereby sparking a mental transformation in the public such that it could indeed be accepted as a park. Whether Latz's drawings contributed to this process cannot be said, but it is clear that they found a response within the profession and have become a symbol of the physical and mental about-face in the Ruhr Region.

Humphry Repton's gardens and parks enjoy a rather peculiar status: they are part of the landscape architectural canon, to be sure, but seemingly of little relevance for today. Those who read Repton's written works will come to a different conclusion, however. Repton turns out to be an extremely innovative, modern and enterprising designer. One such innovation can be found in his *Red Books*. Repton frequently sighed that his clients had little interest in the drawings for his designs. The carefully presented *Red Books* were an attempt to bring attention to a design as the whole of drawings and text. With these books, Repton gave new meaning – in landscape architecture, anyhow – to the concept of 'presentation'. The *Red Books* featured 'slides', whereby an image of the new situation could ingeniously be slid over a picture of the current one. Simple as it was, it had never been done before. The idea that it is relevant to show the connection between an existing landscape and the new one is typical of landscape architecture. The publisher even mentions in a footnote that such slides are a good idea. Although they are bothersome for publishers in terms of technique, 'these slides are, doubtless, a very ingenious invention'.⁷

⁶ In een interview in het kader van mijn promotie-onderzoek, 27 januari 2012.

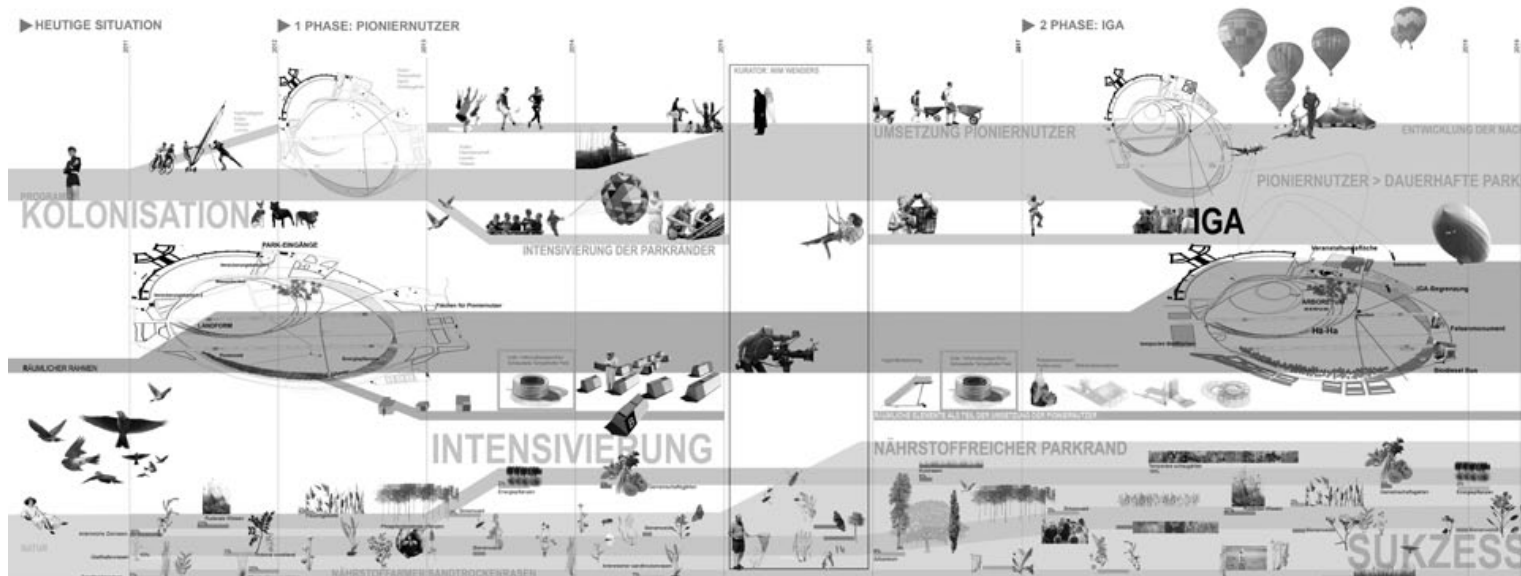
⁷ Humphry Repton, *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton* (Londen: Forgotten Books, 2010 [1840]), 32.

⁶ In an interview related to my PhD research, dated 27 January 2012.

⁷ Humphry Repton, *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. (London: Forgotten Books, 2010 [1840]), 32.

Gross.Max won in 2012 de prijsvraag voor de herontwikkeling van voormalig vliegveld Tempelhof in Berlijn. Die herontwikkeling gaat zich over decennia voltrekken en staat daarmee model voor hoe groot-schalige plannen in de toekomst ontwikkeld worden: als langzame transformaties. Maar hoe daar in tekening vorm aan te geven, zodat ook het publiek dat begrijpt? De tekening van Gross.Max biedt één van de mogelijkheden. In technisch opzicht is dit wellicht een nieuw type, dat ik naar analogie met choreografie en muziek de 'score' of partituur noem: een tekening die zich concentreert op *wie* er moet handelen en *wanneer* dat moet gebeuren. Dat is een welhaast paradigmatische verandering ten opzichte van een tekentraditie die altijd de aandacht vestigde op *wat* en *waar*. Zo'n tekening heeft bij uitstek een publiek doel. Hij informeert de opdrachtgever, maar brengt tevens een welhaast opvoedkundige boodschap naar het publiek over: Tempelhof is niet in één keer klaar, maar zal stapje voor stapje een nieuw landschap worden. De tragiek van zo'n score is natuurlijk dat in deze vorm de tekening te complex is om die boodschap over te brengen.

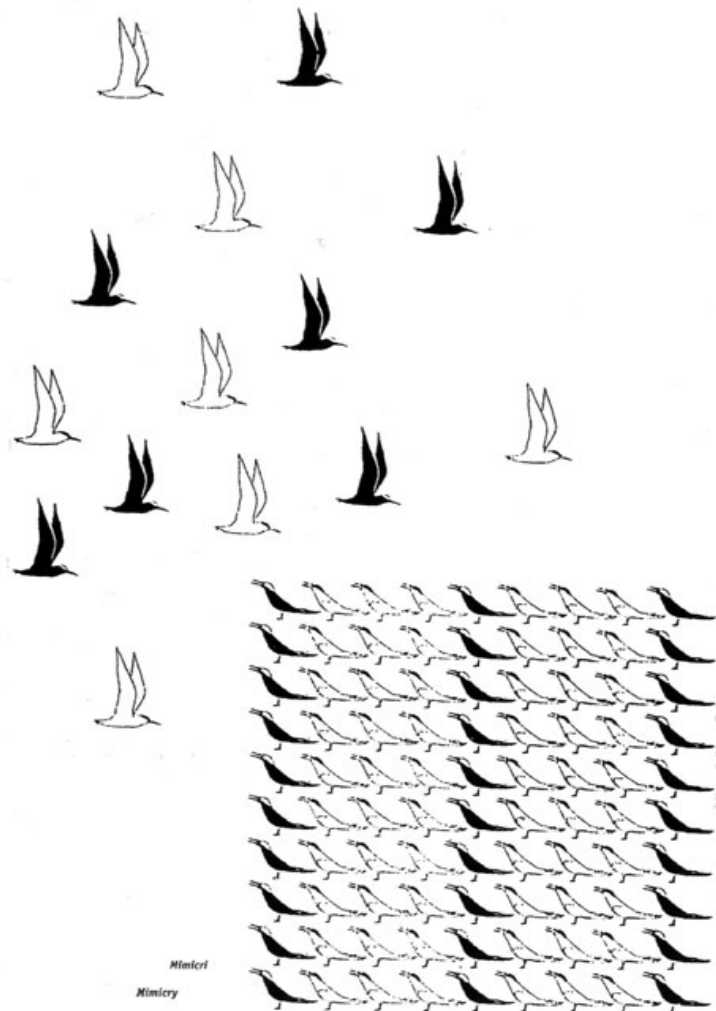
Architectuurcriticus Federica Goffi stelt dat de tekening en het gebouwde object zich tot elkaar verhouden als een *twinned body*.⁸ Ze hebben een eigen ontwikkelingsgang, omdat de tekening in tegenstelling tot het gebouwde object niet verandert. En aangezien verandering tot de essentie van het landschap behoort, zijn er heel wat paren van tekening en fysiek landschap die op gespannen voet leven. Dit diagram van West 8 is daar een prachtig voorbeeld van. Het plan werd in 1991 aangelegd, maar is allang weer van de aardbodem verdwenen. Het bestaansrecht van de tekening is echter bepaald niet vervallen: met haar talloze reproducties, digitaal en op papier, is zij opgenomen in wat we met Lipstadt architectuurcultuur zouden kunnen noemen. Niet als fysiek landschap, maar door zijn eigenstandig leven op internet, in boeken en tijdschriften, is dit project deel geworden van de canon van landschapsarchitectuur. Als gedocumenteerd project is het onverwoestbaar, ook al omdat tekeningen net als een partituur of score altijd kans hebben op een nieuwe uitvoering.⁹ In die zin is de *Werdegang* van het gerealiseerde project volstrekt onbelangrijk.



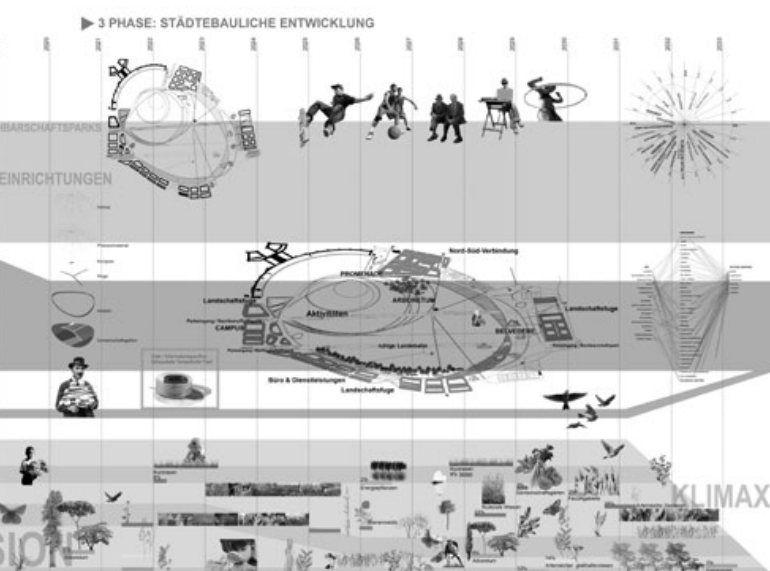
Gross.Max, Tempelhof Park, 'score', 2011

⁸ Federica Goffi, 'Architecture's Twinned Body', in: Marco Frascari (red.), *From Models to Drawings. Imagination and Representation in Architecture* (Abingdon: Routledge, 2007), 88.

⁹ Bijv. beschreven in: Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976); ook toegepast in: Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment* (New York: George Braziller, 1969).



West 8, Landscape design/ Landschapsonwerp Stormvloedkering Oosterschelde, diagram, 1990



8

Federica Goffi, 'Architecture's Twinned Body', in: Marco Frascari (ed.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (Abingdon: Routledge, 2007), 88.

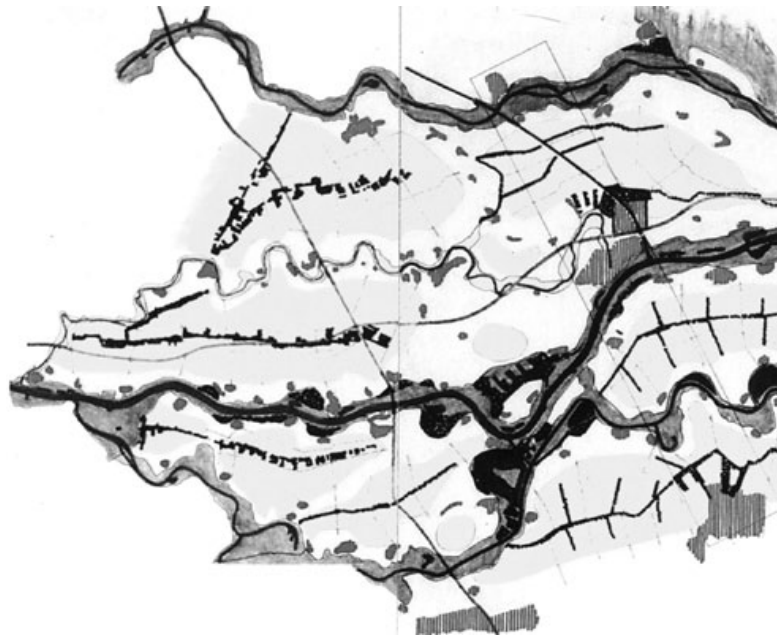
9

As for instance described in: Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1976); also used in: Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment* (New York: George Braziller, Inc., 1969).

In 2012, GrossMax won the competition for the redevelopment of the former Tempelhof Airport in Berlin. This redevelopment will take place over the course of decades and therefore serves as a model for how large-scale plans will be developed in the future: as gradual transformations. But how does one represent such a scheme in a drawing so that the public can understand it too? This drawing by GrossMax is one of the possibilities. In a technical sense, it perchance is a new type, which, in analogy to choreography and music, I call a 'score': a drawing that concentrates on *who* should do something and *when* it should occur. This is an all but paradigmatic shift with respect to a drawing tradition that has always emphasised the *what* and the *where*. Such a drawing has an implicitly public goal. It informs the client, while also communicating an almost educational message to the public: Tempelhof will not be ready all at once, but will be transformed into a new landscape step by step. The tragedy of the score as a representational type, of course, is that this kind of drawing is often too complex to get that message across.

The architecture critic Federica Goffi asserts that the drawing and the built object relate to each other like a 'twinned body'.⁸ Each develops a history of its own, because the drawing, unlike the built object, does not change. And as change is an essential part of landscape, there are very many pairs of twinned drawings and physical landscapes that are at odds with one another. This diagram by West 8 is a prime example. The plan was realised in 1991, but that physical layout is long gone from the face of the earth. The life of the drawing, on the other hand, has by no means diminished: with its countless digital and paper reproductions, it has become part of what we could call the 'architectural culture', to borrow Lipstadt's term. This project has become part of the canon of landscape architecture – not as a physical landscape, but through its independent life on the Internet and in books and magazines. As a documented project it is indestructible, also because drawings, just like a musical score, always carry the possibility of a new 'performance'.⁹ In that sense, the 'career' of the realised project is totally unimportant.

Dit is de hoofdtekening van de winnende inzending Plan Ooievaar in de eerste Eo Wijers-prijsvraag 'Nederland Rivierenland' (1985), een gebeurtenis die tevens de aanleiding vormde voor de oprichting van het bureau H+N+S Landschapsarchitecten. De makers noemden dit een 'plankaart', wat duidelijk de lichte typologische verwarring in het vocabulaire van de landschapsarchitectuur illustreert. Aan de omvorming van de uiterwaarden van de grote rivieren wordt nog altijd gewerkt, min of meer binnen het intellectuele kader van Plan Ooievaar. Maar ook hier is sprake van een *twinned body*. De tekening is al bijna 30 jaar onveranderd. Alle ingrepen in het fysieke landschap zijn de verwerkelijking van het gedachtengoed, zonder een letterlijke en verifieerbare relatie met die eerste tekening. Landschap is in dit geval zowel sterk als fragiel. Het is niet eenvoudig uit te gummen, zelfs als we dat zouden willen. Maar het valt tegelijk ten prooi aan permanente veranderingen en herinterpretaties. Juist daarom belichaamt vooral de tekening het landschapsidee van Plan Ooievaar; de tekening bewaakt aldus het idee als een publiek goed.

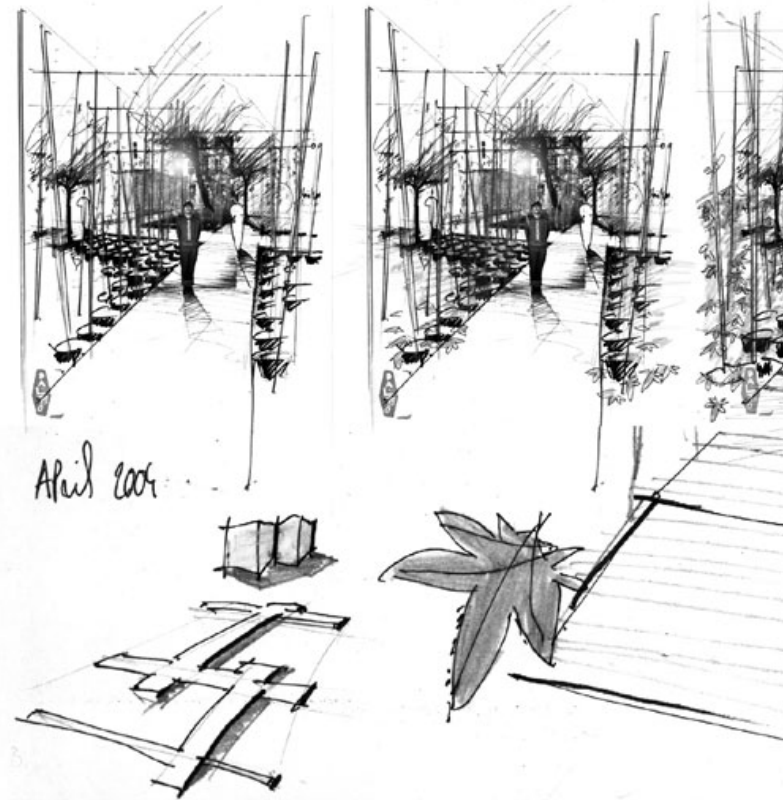


Dick de Bruin, Dick Hamhuis, Lodewijk van Nieuwenhuijze, Dirk Sijmons & Frans Vera, Plan Ooievaar, plan map/plankaart, 1986

Deze perspectieftekening over vier seizoenen is in twee opzichten interessant. Atelier Le Balto stelt er de, voor landschapsarchitectuur zo typerende aspecten van de seizoenen aan de orde. Maar waar het me hier om gaat, is het feit dat het een perspectieftekening is, van oudsher het representatietype dat de kloof moest overbruggen tussen abstracte notaties als plan en doorsnede, en een realistische voorstelling van het toekomstige landschap. Vandaag de dag is, met de mogelijkheden van software, de perspectieftekening opgegaan in een grotere groep visualisaties, maar de positie daarvan is dezelfde. In de traditie van de architectuurtekening heeft het perspectief een ambigue status, omdat letterlijk een standpunt gekozen is in plaats van een neutrale weergave. In de landschapsarchitectuur is de rol van het perspectief anders, minder dubbelzinnig. Gegeven dat landschap te groot is om in één blik te overzien, krijgen perspectieftekeningen de betekenis van scènes uit een wandeling, en appelleren daarmee vrij direct aan een vermeend publiek. Le Balto kiest overigens vanwege het tijdelijke karakter van zijn tuinen stelselmatig voor snelle, handgetekende representaties; de tekening heeft doelbewust een lage status.

Garten04 im KW

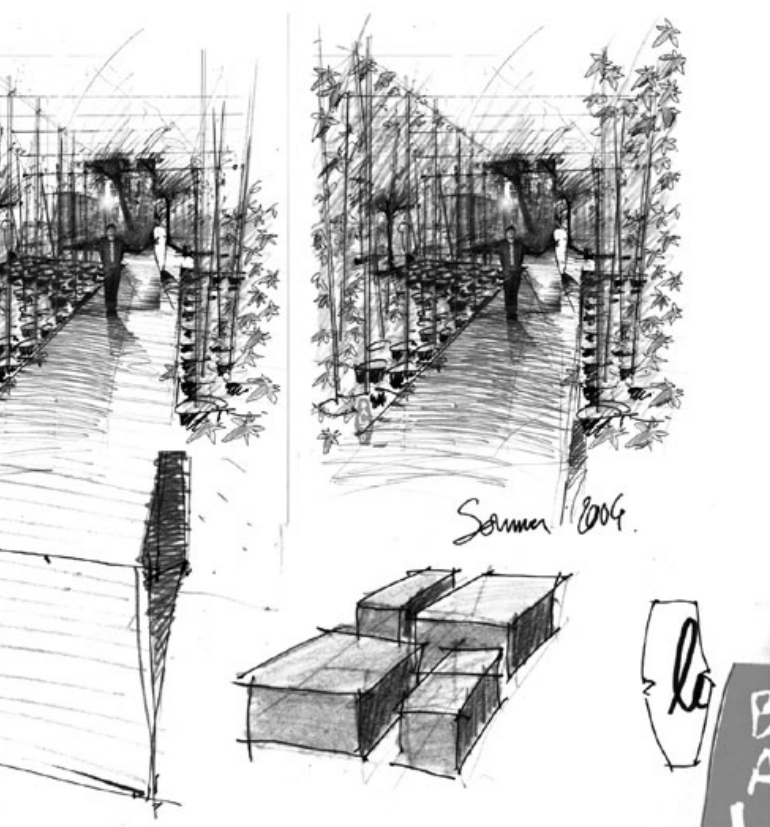
atelier le balto - November 2003



atelier le balto, Berlin/Berlijn: Kunst Werke 04, perspective/perspectieftekening, 2007



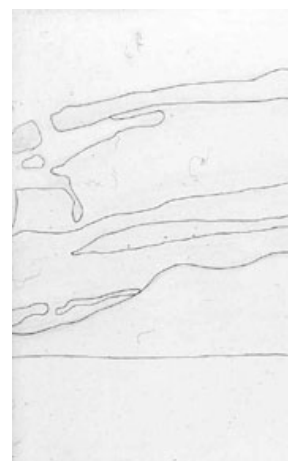
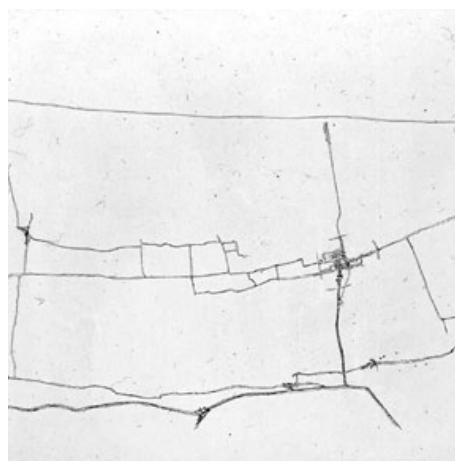
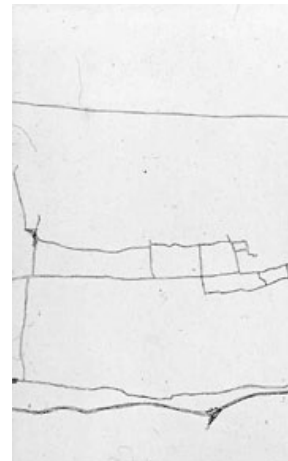
This is the main drawing for Plan Ooievaar, the winning entry in the first Eo Wijers Competition *Nederland Rivierenland* held in 1985, an event that also prompted the establishment of the H+N+S bureau. The makers called this a 'plankaart' (which might be translated as 'plan map'), a term which is illustrative of the slight typological confusion in the vocabulary of landscape architecture. Today, the transformation of the wash lands of the Netherlands' major rivers is still underway, keeping more or less within the intellectual framework of Plan Ooievaar. But here, too, there is a question of a 'twinned body'. The drawing has remained unchanged for almost 30 years. Yet even though all of the interventions which have since then been made in the physical landscape are actualisations of the plan's mental legacy, none of them have a literal and verifiable relation to the first drawing. In this case, landscape is both strong and fragile. It cannot easily be eradicated, even if we would want to do so. But at the same time, it falls prey to permanent changes and reinterpretations. This is precisely why the drawing is especially what embodies the landscape idea of Plan Ooievaar, for it is the drawing that preserves the idea as a public good.



This perspective drawing featuring four seasons is interesting in two respects. Le Balto raises the matter of the seasons, which is such a typical aspect of landscape architecture. But what I want to emphasise here is the fact that this is a perspective drawing, which traditionally has been the type of representation called upon to bridge the gap between abstract notational systems, such as the plan and cross section, and a realistic portrayal of the future landscape. Nowadays the possibilities of software have brought the perspective drawing within a larger group of visualisations, but the position remains the same. In the tradition of architectural drawing, the perspective has an ambiguous status, because it literally chooses a point of view instead of offering a neutral portrayal. In landscape architecture, however, the role of the perspective is different and less ambiguous. Since landscape is too big to oversee all at once, perspective drawings take on the semblance of scenes from a walk, and appeal fairly directly to a projected audience. Apart from that, Le Balto consistently favours quick, hand-drawn representations that are in keeping with the temporary nature of her gardens; here, the drawing purposely has a low status.

Stedenbouwkundige Rein Geurtsen tekende in de jaren 1980 de stad Den Haag in een aantal pen-nenstreken vanuit de ondergrond met duinruggen en veenlagen. Samen met stedenbouwkundigen als Frits Palmboom en Maurits de Hoog entameerde hij een vernieuwing in de stedenbouw, waarvan ironisch genoeg vooral de landschapsarchitectuur geprofitteerd heeft.¹⁰ Mede door het werk van dit trio was landschap niet langer een categorie *buiten* de stad, maar tevens *in* en *onder* de stad. In tekeningen exploreerden zij die relaties, in het Delftse milieu van die tijd aangeduid als morfologische studies. In feite is hun werk een typisch voorbeeld van een *publicatie* zoals Lipstadt dat bedoelt: met de letterlijke publicatie van tekeningen voedden zij een vakmatig gesprek over landschap en stad. Daarmee bereidden zij de weg voor landschaps-architecten om de stad te veroveren.

¹⁰ Zie ook: Frits Palmboom, *Rotterdam, verstedelijkt landschap* (Rotterdam: Uitgeverij O10, 1990) en: Maurits de Hoog en Rudy Stroink, 'Amsterdam als stedelijk bouwwerk, een morfologische analyse', in: *OASE*, nr. 11 (1985), 5-15.



Nico de Jonge heeft in de Nederlandse landschaps-architectuur een markante rol gespeeld, vooral vanwege zijn tekeningen. Met dikke stukken krijt tekende hij in grote gebaren zijn landschap, op een enorme schaal. De Jonge was een uitgesproken man. Bossen, zoals hier in een ontwerp bij Veere, kleurde De Jonge zwart. Groen mocht in de ogen van velen voor de hand gelegen hebben, maar dat was een 'boswachterskleur', aldus De Jonge. Wat de tekening moest overbrengen was massa, in architectonische zin.¹¹ Die anekdote verwijst naar een belangrijk gegeven. Tekeningen zijn *notaties* voor zover zij zich houden aan een systeem van conventies, zodat de opdrachtgever of het publiek de tekening kan begrijpen. Maar tekeningen herbergen ook vele andere betekenis-lagen. Soms zijn ze er bedoeld door de ontwerper ingestopt, soms worden ze er onbedoeld door het publiek in gelezen. De Jonge wenst hier een doelbewuste boodschap over te brengen. Of die ook zo begrepen werd, is natuurlijk een tweede.

¹¹ In een interview met Ellen Brandes in het kader van de publicatie over Alle Hosper in 2002: Noël van Dooren en Rob van Leeuwen, *Alle Hosper landschapsarchitect 1943-1997* (Rotterdam: Uitgeverij O10, 2003). Brandes was de toenmalige rechterhand van Nico de Jonge; Alle Hosper zou in 1967 een voor hem zeer invloedrijke stage doorlopen bij De Jonge.



Nico de Jonge, Veerse Bos, plan, c. 1950



Rein Geurtsen, Analytical drawings of The Hague / Analysetekeningen van Den Haag, 1982



Three decades ago, urban designer Rein Geurtsen drew designs for the city of The Hague from the subsoil up, showing the ridges of dunes and layers of peat in a number of pen strokes. Together with urban designers like Frits Palmboom and Maurits de Hoog, he sparked an innovation in urban development – from which, ironically enough, landscape architecture has profited most of all.¹⁰ Partly because of this trio's work, landscape was no longer a category that took place *outside* the city, but also *in* and *under* the city. They explored those relations in drawings known in the then-current Delft University of Technology jargon as 'morphological studies'. In fact, their work is a typical example of *publication* in Lipstadt's sense of the term: by literally publishing drawings, they fostered a professional discussion on landscape and the city. As such, they prepared the way for landscape architects to take over the city.

10

Also see for example: Frits Palmboom, *Rotterdam, verstedelijkt landschap* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1990) and: Maurits De Hoog

and Rudy Stroink, 'Amsterdamals stedelijk bouwwerk, een morfologische analyse', in: *OASE*, no.11 (1985), 5-15.



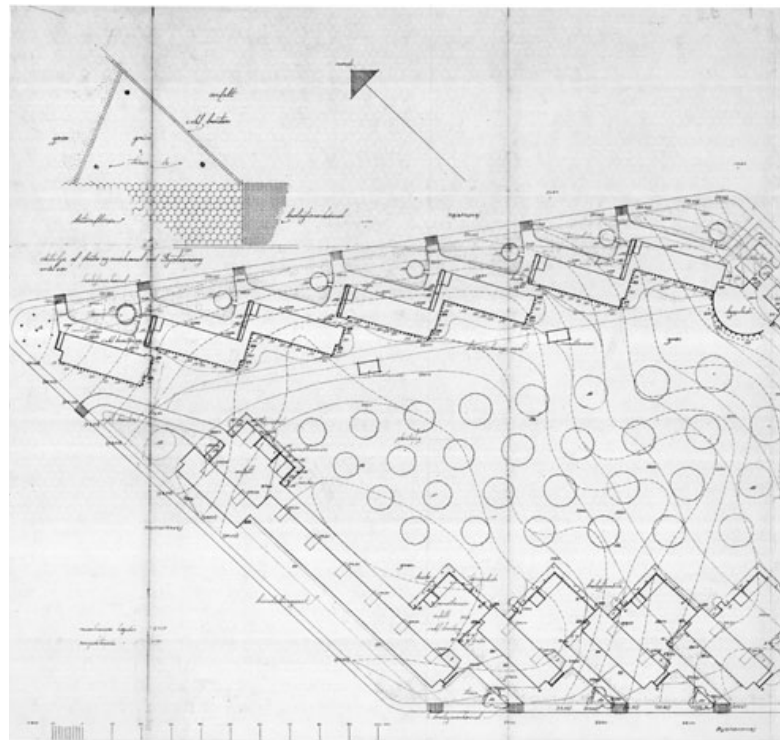
Nico de Jonge played a striking role in Dutch landscape architecture, also and especially because of his drawings. Using thick pieces of chalk and big gestures, he drew his landscapes on a huge scale. De Jonge had a distinctive manner of expression. Woods, like here in a design near Veere, were coloured black. Green might have been an obvious choice for many, but that was a 'colour for foresters', according to De Jonge. What the drawing had to communicate was mass, in the architectonic sense.¹¹ This anecdote points out an important fact. Drawings are *notations*, in as far as they adhere to a system of conventions so that the client or the public can understand them. But drawings can also contain many other layers of meaning. Sometimes the designer intentionally inserts them; other times the public reads unintentional meanings into a drawing. De Jonge wanted to communicate a specific message here. Whether or not it was understood is another matter, of course.

11

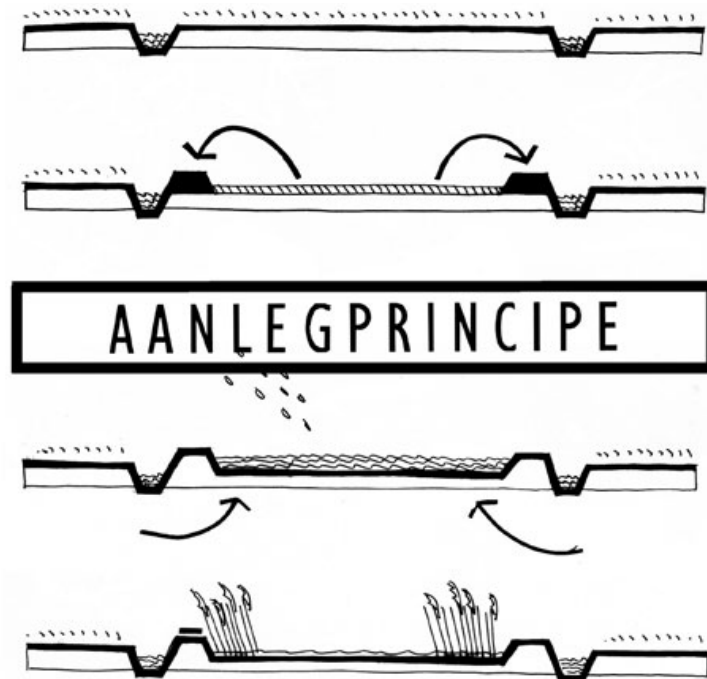
In an interview with Ellen Brandes for a publication on landscape architect Alle Hosper in 2002: Noël van Dooren and Rob van Leeuwen, *Alle Hosper landschaps-architect 1943-1997* (Rotterdam:

Uitgeverij 010, 2003). Brandes was Nico de Jonge's former assistant, and Hosper did an apprenticeship with De Jonge in 1967 that influenced him greatly.

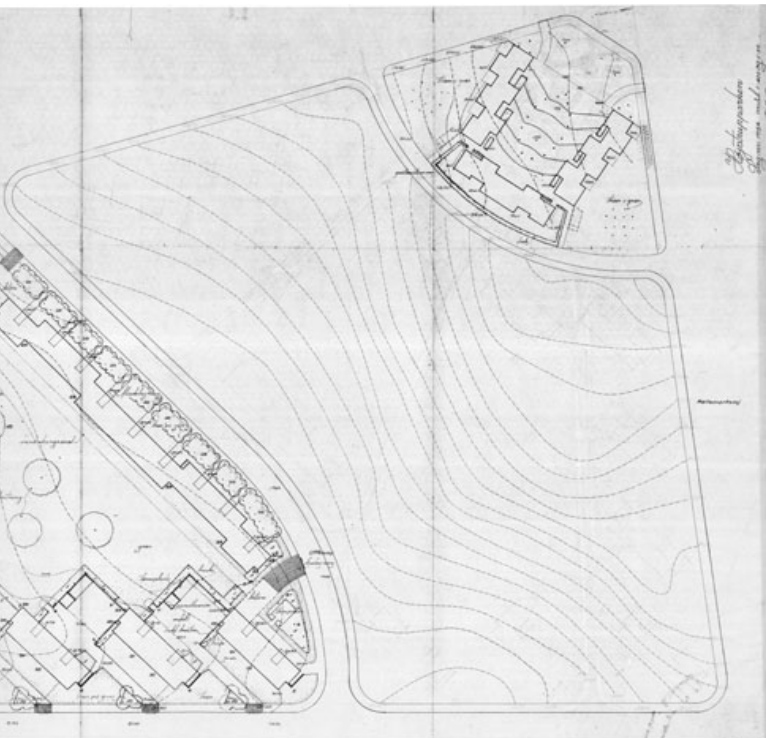
C. Th. Sørensen genoot zijn opleiding zowel op de kwekerij als bij tuinontwerpers, en ontleende daaraan zijn grote kennis van beplanting. Zulke impliciete kennis kan tekeningen overbodig maken. Voor een binnenterrein van een woningbouwcomplex in Odense schetste hij een eikenbosje. De tekening toont cirkels met een doorsnede van 10 m waarin steeds enkele tientallen jonge eikjes van een paar jaar oud werden geplant. Elke cirkel moest één volwassen eik opleveren. Dat is gelukt, maar Sørensen heeft het niet meegemaakt, omdat het proces van selectie en uitdunning decennia duurde. Opmerkelijk genoeg maakte hij alleen een tekening voor de beginsituatie; voor de eindfase is nooit een tekening gemaakt; vermoedelijk liet Sørensen het bij een gesprekje met de hovenier. Fascinerend is daarmee dat het publieke belang van dat binnenterrein is genegeerd: omwonenden hebben 900 bomen zien verdwijnen om 30 volwassen eiken over te houden, maar zij zijn nooit via een tekening deelgenoot gemaakt van het idee. Daarmee is een kenmerkend landschapsprobleem geduid, dat David Leatherbarrow zo mooi met *actuality* aanduidt: het landschap-ontwerp heeft niet zozeer één eindtoestand, maar meerdere ‘tussentoestanden’ die op zichzelf moeten kunnen staan.¹²



Sommige tekeningen hebben bij uitstek een publieke functie omdat ze, zelfs als dat niet expliciet gebeurt, een figuurlijk publiek aanspreken om het landschap aan uit te leggen. In dit geval gaat het om een typerend Nederlandse benadering. Ik zou deze tekening van Buro Lubbers een diagram willen noemen, hoewel we in feite geen eenduidige taxonomie hebben waaruit dat blijkt. Het diagram toont in vier stappen hoe het ontwerp tot een nieuw landschap leidt. Het eerste beeld constateert een bestaande situatie, vervolgens wordt een ingreep getekend, dan wordt getoond hoe het klimaat daarop inwerkt en ten slotte hoe de natuur daarop reageert. Essentieel voor de retoriek van de landschapsarchitectuur is dat een ontworpen en controleerbare ingreep wordt gekoppeld aan een veronderstelde reactie van de natuur. Met deze tekening wordt het figuurlijke publiek deelgenoot gemaakt van hoe de ‘landschapsmachine’ werkt. Daarmee past deze tekening in het Amerikaanse debat over *landscape urbanism* waarin het begrip *performance* zo’n belangrijke rol speelt.¹³ De werking van het landschap staat centraal, de vorm is daarvan de uitkomst.



Buro Lubbers, Barendrecht, diagram, 1998



C. Th. Sørensen had the advantage of getting his training both at the nursery and from garden designers, gaining a great deal of knowledge about planting as a result. Such implicit knowledge can make drawings superfluous. For an inner courtyard in a residential complex in Odense, he sketched a grove of oak trees. The drawing shows 30 circles with circumferences of 10 m, with several dozens of oak saplings planted in each and every one. Each of these circles had to produce one mature oak. It worked; but Sørensen did not live to see the result because the process of selecting and thinning out took decades. Curiously enough, he only made a drawing for the beginning situation and never made one for the final phase. Evidently, Sørensen felt that a conversation with the horticulturist was sufficient. What's fascinating here is that the public's interest in the inner courtyard was completely ignored: the residents saw 900 trees disappear in order to end up with 30 adult oaks, but the idea was never shared with them by means of a drawing. This is indicative of a typical landscape problem, which David Leatherbarrow so aptly calls 'actuality': landscape does not just have a single, final state, but also several 'in-between states' that should stand on their own.¹²

Some drawings have a decidedly public function because they address a figurative public, even though not explicitly, in order to explain a landscape. In this particular case, the approach is typically Dutch. I would call this drawing a diagram, although we in fact do not have an unequivocal taxonomy which makes that clear. The diagram shows in four steps how the design leads to a new landscape. The first image presents the existing situation, then an intervention is drawn in, then we are shown how the climate will affect that, and finally how nature will react to the whole. An essential element of the rhetoric of landscape architecture is to couple a designed and controllable intervention with a presumed reaction of nature. This drawing gives a presumed public information about how the 'landscape machine' works. As such, this drawing fits in the American discourse on landscape urbanism, in which the idea of 'performance' plays such an important role.¹³ The working of landscape is the focus; the form is the result of that.

12

David Leatherbarrow,
Architecture Oriented Otherwise
(New York: Princeton
Architectural Press, 2009), 50.

13

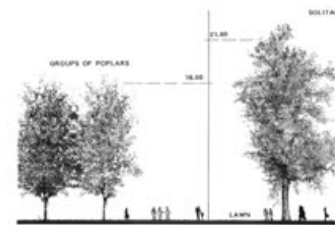
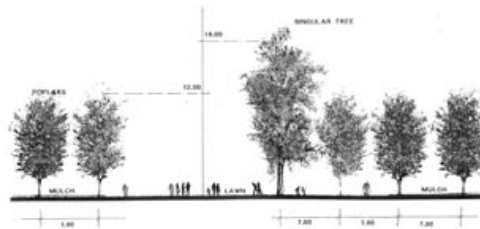
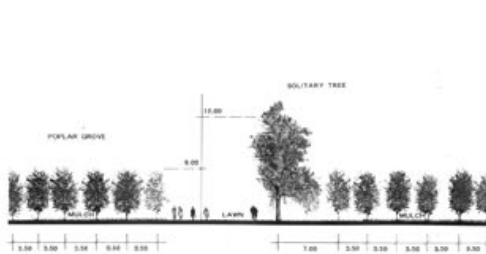
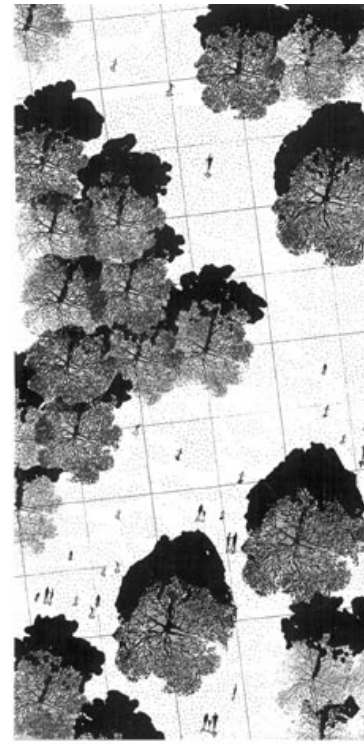
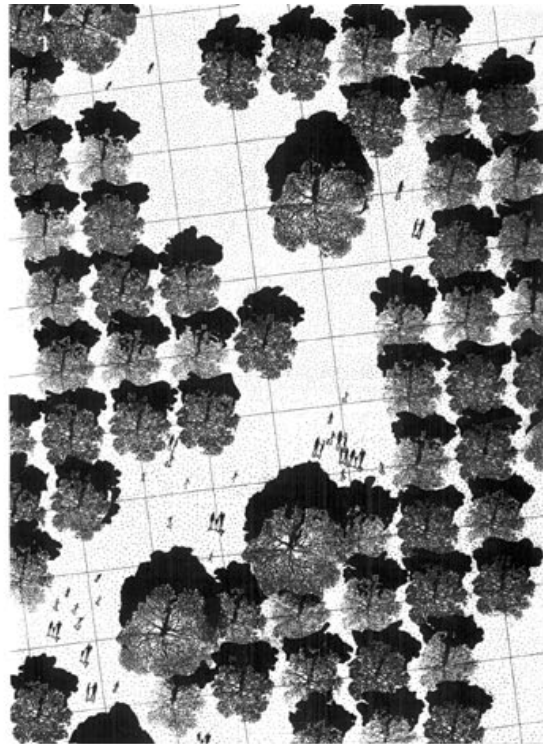
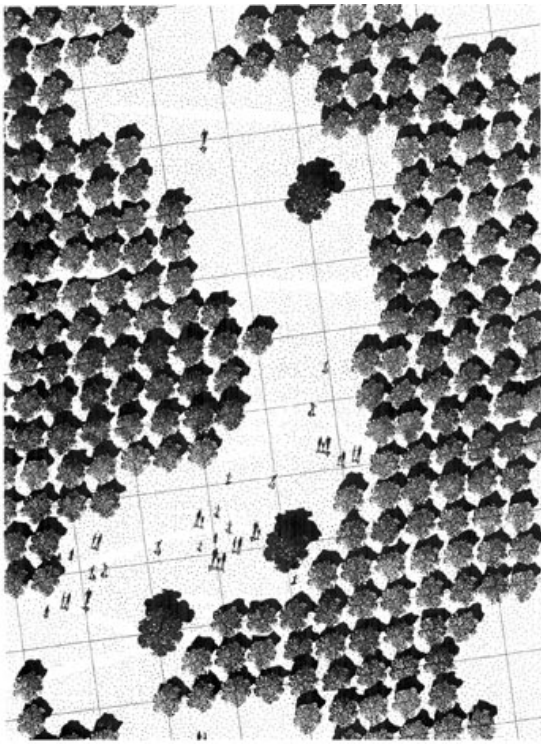
Alhoewel het begrip vaak terugkeert in het fameuze *The Landscape Urbanism Reader* (2006), onder redactie van Charles Waldheim, verwijs ik hier naar een uitstekend artikel over *landscape urbanism*: Ian Hamilton Thompson, 'Ten Tenets and Six Questions for Landscape Urbanism', in: *Landscape Research*, jrg. 37 (2011) nr. 1, 11.

12

David Leatherbarrow,
Architecture Oriented Otherwise
(New York: Princeton
Architectural Press, 2009), 50.

13

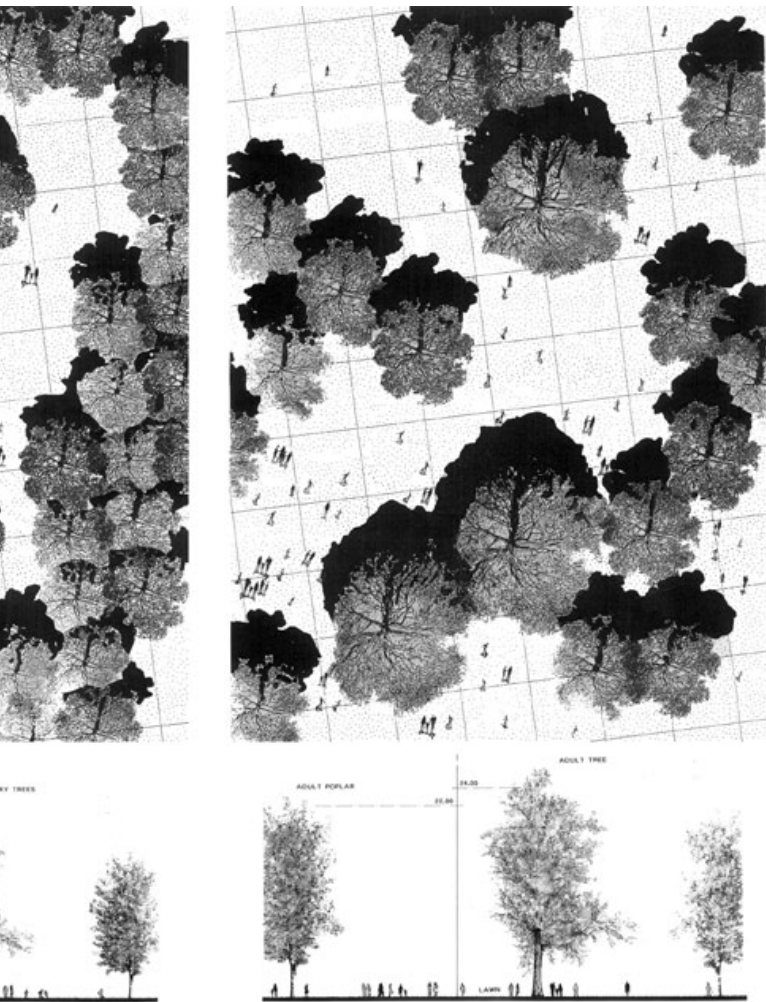
Although the concept is used often in the famous *The Landscape Urbanism Reader* (2006), edited by Charles Waldheim, I refer here to an excellent article on landscape urbanism: Ian Hamilton Thompson, 'Ten Tenets and Six Questions for Landscape Urbanism', in: *Landscape Research*, vol. 37 (2011) no.1, 11.



Deze tekening van Michel Desvigne Paysagiste is te beschouwen als een statement in de publieke waarneming van landschap. Het statement is: landschap heeft niet één duidelijk eindbeeld waar we naar toe werken, nee, landschap kent verschillende groeistadia die in zichzelf goed zijn. Impliciet legt dit de basis voor een eigenstandige landschapsarchitectonische tekentraditie. De ironie wil dat het plan niet is uitgevoerd volgens de tekeningen, en vooral niet is beheerd als een in de tijd groeiend geheel. Er is dus een reëel landschap dat we buiten kunnen aantreffen, en dat in de ogen van Desvigne een matige uitvoering van het plan is, en het *ideale* plan, zoals belichaamd in de tekeningen. Beter dan naar Londen te reizen, kunnen we dit plan dus tot ons nemen via de tekening. In feite is de tekening alleen in zoverre een representatie dat zij de belofte in zich heeft van een betere uitvoering.

Conclusie

Landschapsarchitectonische tekeningen hebben minder dan architectuurtekeningen een zelfstandige status die ook een eigenstandig debat over de tekening op gang bracht. Desalniettemin is de landschapsarchitectuurtekening een goudmijn om te spreken over de complexiteit van representatie als fenomeen, en de beperkingen of mogelijkheden van specifieke representatietypen. Deze kleine verzameling overziend valt op dat er twee 'kringen' van publieke betekenis zijn. In feite lijkt een vrij smal publiek het meest gangbaar, en dat is het geval wanneer tekeningen een rol gaan spelen in het vakdebat, via tentoonstellingen, tijdschriften en internet. Karakteristiek is de tekening van West 8: het diagram dook al in vele vakpublicaties op, maar zegt zelfs een in cultuur geïnteresseerde burger niets. In deze smalle kring kijken ontwerpers naar tekeningen van medeontwerpers, en het zou wel eens zo kunnen zijn dat veel tekeningen speculeren op de veronderstelde normen en waarden van die medeontwerpers. Sommige tekeningen adresseren expliciet een niet-vakmatig publiek van opdrachtgevers en gebruikers, zoals Repton, en zijn voorbeeld maakt op interessante wijze duidelijk dat dan direct andere mechanismen een rol spelen. In zijn briljante geschriften over *information design* blijkt de Amerikaanse hoogleraar politieke theorie en



Michel Desvigne paysagiste, Millennium park Greenwich, plan and cross section in four steps/ plan en doorsnede in vier tijdstappen, 1997

This drawing can be considered a statement with regard to the public perception of landscape. That statement is: Landscape does not have a single, clear-cut final image that we work towards; no, landscape has different stages of growth which are good in themselves. This implicitly lays the foundation for a tradition of landscape architectural drawing that stands on its own. Ironically enough, in this case the plan was not carried out in accordance with the drawings, and especially not managed as a whole that develops over time. Thus there now is a real landscape that we can see outdoors, which to Desvigne's mind is a mediocre realisation of the plan; and there is the *ideal* plan, as embodied by the drawings. So, rather than traveling to London to see this landscape, we can get a better idea of the plan from the drawings. In fact, a drawing is only a representation in as far as it carries the promise of a better realisation.

Conclusion

In comparison to architectural drawings, landscape architectural drawings have less of an independent status, one that can also initiate a separate discourse on the drawing as such. Nonetheless, landscape architectural drawings are a gold mine when it comes to discussing the complexity of representation as a phenomenon and the limitations or possibilities of specific representational types. Reviewing this small sampling, it is noteworthy that there are two 'circles' of public significance. A fairly small audience seems most usual, in fact, as is the case when drawings play a role in the professional discourse through exhibitions, magazines and the Internet. The diagram by West 8 is typical: it has been in many professional publications but says nothing to a layperson, even those interested in culture. In this small circle, designers look at the drawings of their colleagues, and it could very well be that many drawings speculate on the presumed standards and values of those colleagues. Some designers, such as Repton, explicitly address a nonprofessional public of clients and users with their drawings, and his example makes it clear in an interesting way that other mechanisms then immediately play a role. In his brilliant writings on 'information design', American professor of political theory and graphic design Edward Tufte attaches

grafisch design Edward Tufte aan de betekenis van tekeningen voor een groot publiek veel waarde te hechten: 'Hoe dan ook zou de morele modus operandi van informatie-ontwerp moeten zijn dat onze lezers waakzaam en betrokken zijn; ze kunnen het druk hebben, graag willen opschieten, maar ze zijn niet dom.'¹⁴ In dat opzicht zijn visualisaties een boeiende categorie: als representatietype zijn ze de meest directe weg tot het grote publiek. Tegelijk zijn ze van alle architectuurtekeningen het meest gelaagd in bedoelde en onbedoelde betekenissen, juist door hun intentie om realistisch te zijn. Hoe het grote publiek dergelijke tekeningen leest, staat wat mij betreft hoog op de onderzoeksagenda.

West 8 en H+N+S luidden in 1985 in Nederland zeer succesvolle jaren voor de landschapsarchitectuur in, en markeerden het begin van een samenhangende periode die duurde tot ruwweg 2010. Het duiden van de crisis die we in deze jaren ervaren zal wellicht wat meer afstand vragen, maar zeker is dat de landschapsarchitectuur aan een nieuwe periode begonnen is, ten goede en ten kwade. Ten kwade, omdat er in tegenstelling tot de voorgaande decennia evident minder ruimte is voor landschap als publiek belang. Ten goede, omdat de landschapsarchitectuur uit de aard van de zaak een aantal hedendaagse problemen goed kan adresseren. Ik signaleer twee samenhangende kwesties: tijdelijke oplossingen en langzame transformaties. We zullen de komende jaren geduldige veranderingsprocessen in kleine stapjes zien, waarin het idee van een eindbeeld ingewisseld is voor een actueel landschap; een tussenstand die in zichzelf moet kunnen functioneren. Aan tekeningen stelt dat geheel nieuwe vragen, omdat die nog te vaak begrepen worden als een einddoel waar we naartoe bewegen.

Tekeningen hebben in het publieke gesprek over het landschap een zelfstandige positie. Natuurlijk is het zonder meer aan te bevelen naar buiten te gaan en landschap aan den lijve te ondervinden, maar tegelijk zijn tekeningen op papier of, tegenwoordig, op het scherm een excellente aanleiding om na te denken over landschap, ontwerp en representatie. De theorie van de representatie van landschap is echter nog steeds gebrekkig. In feite is het specifieke van het landschap nog niet goed gemarkeerd ten opzichte van architectuur en stedenbouw. De opgave voor het landschap van de toekomst zou kunnen inspireren dit gebrek in te lossen. In mijn optiek vraagt de toekomst na te denken over trage transformaties die zich steeds verhouden tot wat er is. Vooral de onzekerheid over het klimaat eist dat we intelligent omgaan met dynamiek, verandering en onzekerheid. De wijze waarop we wonen, ons verplaatsen, voedsel ver-

bouwen en recreëren, maakt ieder programma voor landschap tot een tijdelijke aangelegenheid, en tegelijk verlangen we naar een zichtbare, permanente identiteit die ons verbindt met het verleden. Dat zijn allemaal categorieën die nauw verbonden zijn aan landschapsontwerp, in tekeningen geëxploreerd moeten worden en daarna besproken in een publiek debat. Landschap is permanent onaf, en de tekening is de spiegelbeeldige publieke ruimte om die onafheid verder te denken.

14

Edward Tufte, *Envisioning Information* (Cheshire: Graphics Press, 1990), 34.

great value to the significance of drawings for the general public: 'And, no matter what, the operating *moral* premise of information design should be that our readers are alert and caring; they may be busy, eager to get on with it, but they are not stupid.'¹⁴ In that sense, visualisations are an exciting category: as a representational type, they are the most direct route to the general public. At the same time, they are the most layered of all architectural drawings when it comes to intended and unintended meanings, specifically because of their aim of being 'realistic'. As far as I'm concerned, how the general public 'reads' such drawings is high on the research agenda.

In 1985, West 8 and H+N+S ushered in extremely successful years for landscape architecture in the Netherlands, marking the beginning of a coherent period that lasted until roughly 2010. The interpretation of the crisis we experienced in the past few years will doubtless require more distance, but it is certain that landscape architecture has entered a new phase – for the better and for the worse. For the worse, because in comparison to the previous decades, there is clearly less room for landscape as being a matter of public interest. For the better, because landscape architecture by its very nature can address a number of contemporary problems in a good manner. I see two related issues: temporary solutions and gradual transformations. In the coming years, we will see patient processes of change in small steps that exchange the idea of a final image for a current landscape, an intermediate phase which must be able to function in itself. This poses completely new questions for drawings, because they still are too often seen as the final goal to which we are heading.

Drawings have an independent position in the public discourse on landscape. Needless to say, going outdoors and experiencing a landscape in person is a good thing to do; but at the same time, drawings on paper or, nowadays, on the screen present an excellent occasion for thinking about landscape, design and representation. The theory of landscape representation is still imperfect, however. In fact, the specific aspects of landscape have still not yet been sufficiently defined in relation to architecture and urban design. The assignment for the landscape of the future could be an inspiration to make up for this lack. In my view, the future requires us to think about slow transformations that continually remain in relation to what is already there. In particular, uncertainty about the climate requires that we deal intelligently with dynamics, change and unpredictability. The ways in which we live, move about, cultivate food and recreate make every programme for landscape a temporary arrangement,

and at the same time we want to have a visible, permanent identity that connects us with the past. These are all categories that are closely related to landscape design; they must be explored in drawings and then discussed in a public debate. Landscape is permanently unfinished, and the drawing is the representational public space for reflecting on its further development.

Translation: Jane Bemont

14

Edward Tufte, *Envisioning Information* (Cheshire: Graphics Press, 1990), 34.