

## Plot Lines

### A Story about Edmund Bacon

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

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

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

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

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

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

1. Edmund Bacon to Philip Thiel (12 March 1959), Edmund Norwood Bacon Papers, University of Pennsylvania, 292. II.B.2.287: Philip Thiel. Hereafter ‘Bacon Papers’.

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

3. The phrase is Monika Fludernik’s, ‘Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology’, *Style*, vol. 28 (1994) no. 3, 461.

4. *Ibid.*, 457.

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

6. Fludernik, ‘Second-Person Narrative’, op. cit. (note 3), 457.

## Plotlijnen

### Een verhaal over Edmund Bacon

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *Ibid.* 457.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Systems and Narrative

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

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

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

12. Ibid.

13. Ibid., 217.

14. Ibid.

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

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

17. Ibid., 153.

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

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

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

21. Ibid., 905.

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

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

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

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

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

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

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

12. Ibid.

13. Ibid., 217.

14. Ibid.

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

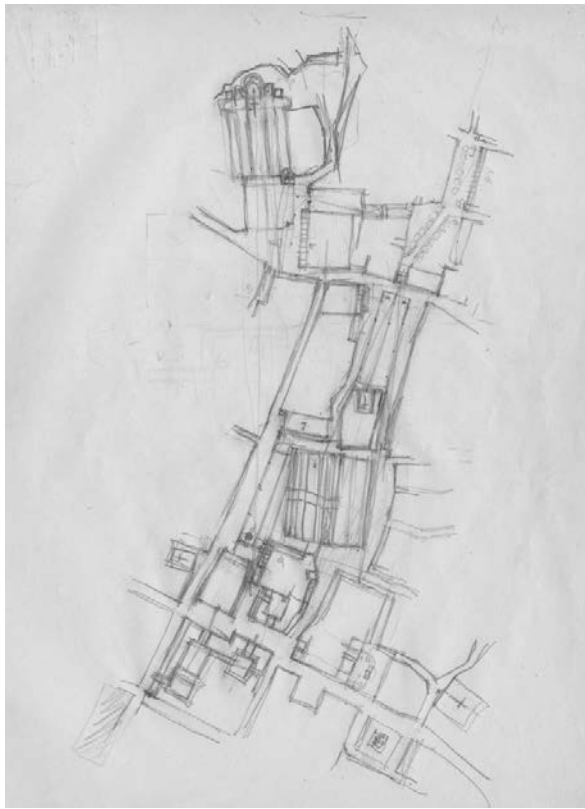
16. Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY/Londen: Cornell University Press, 1981), 151-152.

17. Ibid., 153.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## Systeem en narratief

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

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

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

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

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

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

21. *Ibid.*, 905.

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

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

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



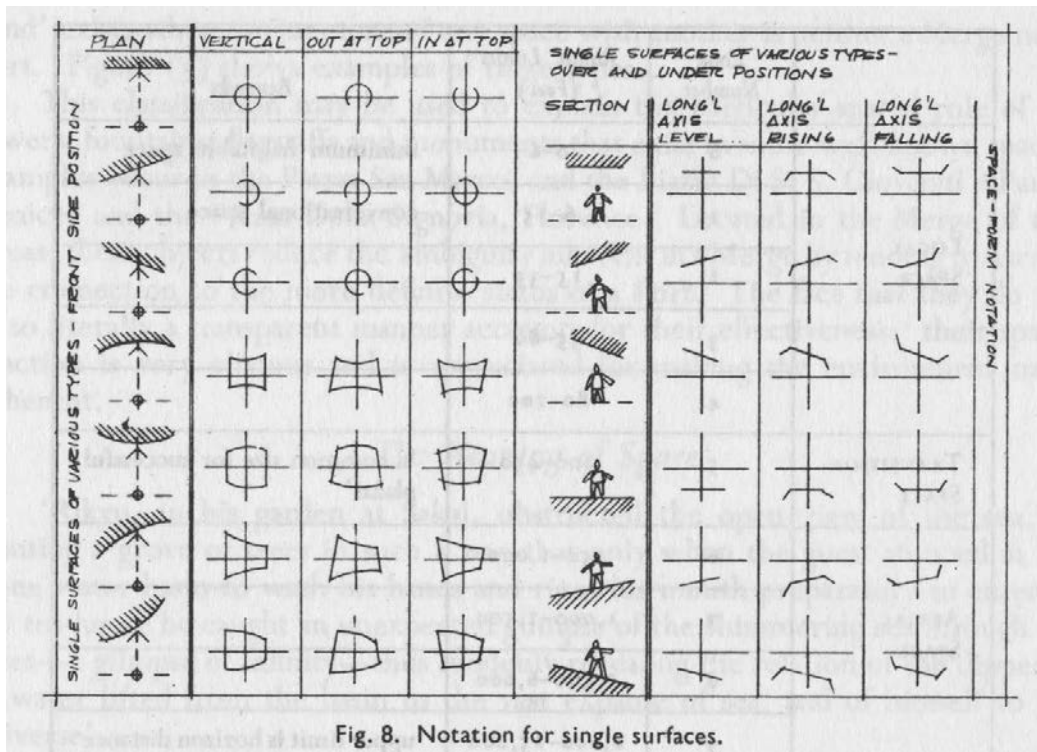


Fig. 8. Notation for single surfaces.

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

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

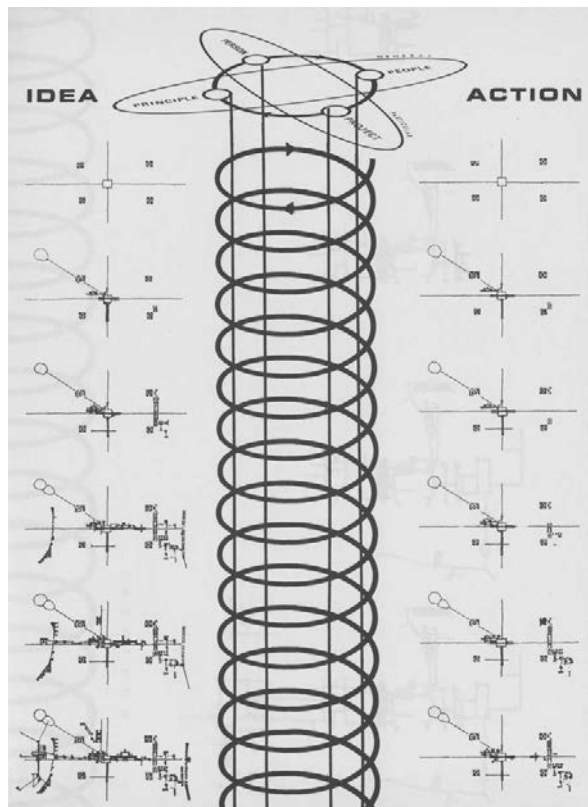
Just before his book appeared in 1967, Bacon's ideas evolved still further. In a lecture in 1966 in Sydney, he shifted metaphors. Now the object of urban design was 'to plan the physical environment [so] that each individual comes to see himself related to an ever-enlarging system of order'. This he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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Ibid.

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

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

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

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

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

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

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Ibid.

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

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