

Combinatietekeningen: onconventionele landschapsreflectie

Door vier gezichtspunten te combineren die op verschillende manieren naar dezelfde locatie kijken, voegt elk samengesteld beeld meerdere schaalniveaus, kenmerken en processen van stedelijke en landschappelijke transformatie samen. Op die manier integreren ze zowel vorming als vorm – nodig voor ontwerpvoorstellen op stedelijke schaal.¹⁷ Bovendien is het een manier om anders over landschap na te denken, voorbij conventionele denkpatronen.

De structuur en focus van zo'n synoptische assemblage kan variëren, afhankelijk van het publiek. Belanghebbenden kunnen zichzelf als onderdeel van een ruimer ecosysteem van deelnemers beschouwen, terwijl bewoners gaan inzien hoe hun directe omgeving zal veranderen. Ruimtelijke professionals, ten slotte, kunnen de plattegrond en de dwarsdoorsnede als referentie gebruiken – als stippen op de kaart om met elkaar te verbinden. De tekeningen, die coalities (van belanghebbenden) en processen bij elkaar brengen om een mogelijk projectresultaat te bereiken, vormen tijdens ontwerpessies met de gemeente en andere belanghebbenden ook een 'geïllustreerde gids' voor verdere (ontwerp)samenwerkingsverbanden.

Als kennisproducenten bieden de tekeningen open kaders voor een visie op ruimtelijke transformatie volgens 'de logica van de tuinder, waarbij stromen en krachten worden aangestuurd door ontwerp, beleid en planning en de resultaten niet vaststaan'.¹⁸ In de geprojecteerde toekomst zijn relevante elementen op nieuwe manieren verbonden, worden resultaten niet van tevoren vastgelegd en spelen flexibiliteit en aanpassingsvermogen ter ondersteuning van geïntegreerd beheer van hulpbronnen, stads- en landschapsontworp een rol in de bouw. De stapsgewijze assemblage genereert een dimensie van tijd. Doordat ze meerdere kenmerken in een tweedimensionale vorm synthetiseren, zorgen de assemblages voor een manier van denken en tekenen van het stedelijk landschap, die open en locatie specifiek is. Desondanks komen in de gecombineerde tekeningen niet alle relevante kenmerken aan bod. Het zijn eerder uitgangspunten voor de verkenning van adequate methoden om zo veel mogelijk aspecten te integreren, ondersteund door de hierboven beschreven stedenbouwkundige instrumenten. Als een opeenvolging van constructies met ongelijksoortige, maar wel (icono)grafische elementen, fungeren de synoptische tableaux in zekere zin als een atlas, een verzameling kaarten die evenzeer de opslagplaats is van verzamelde kennis over een gebied als, net als alle andere atlassen, een uitnodiging aan een gevarieerd publiek om nader te gaan verkennen.¹⁹ Het zijn inderdaad zowel projectieve uitnodigingen als uitnodigingen tot projectie.

Synoptische assemblages van ontwerpen voor het stedelijk landschap kunnen worden opgevat als een aanvulling op de hedendaagse gedeterritorialiseerde weergaven van stedelijke materiaalstromen in zogenaamde Sankey-diagrammen, en tegelijkertijd als kritiek op de functionele bestemmingsplankaarten die in de huidige planningspraktijk nillens willens gangbaar zijn. In een poging om visueel de flux van verschillende schaalniveaus, actoren en tijd samen te smeden, verruimtelijken en contextualiseren de synoptische assemblages stedelijke materiaalstromen en hun onderlinge afhankelijkheid. Als zodanig kunnen ze een alternatief instrument zijn voor het ontwerp van het stedelijk landschap om de hedendaagse ingewikkelde territoriale en metabole uitdagingen aan te gaan, met land als gedeelde hulpbron.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

17

Geoffrey Thün, Kathy Velikov en Colin Ripley, *Infra Eco Logi Urbanism: A Project for the Great Lakes Megaregion* (Zürich: Park Books, 2014), 14.

18

Richard Plunz en Inaki Eccheverria, 'Beyond the Lake: A Gardener's Logic', *Praxis - Mexico City 2/88* (2001), 91.

19

George Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire 3* (Parijs: Éditions du Minuit, 2011).

Marc Treib

Het tekenen van een idee: vogelvluchtperspectief

Collectieve recreatie-ruimte, Ceres Camp, Californië

In *Landscape for Living* (1950) van landschapsarchitect Garrett Eckbo is een reeks lijntekeningen van recreatieparken bij kampen voor arbeidsmigranten te vinden, die dateren uit de jaren van de Grote Depressie. Dergelijke kampen, die onder auspiciën van de Farm Security Administration (FSA) werden opgezet, waren bedoeld als toevluchtsoord voor de door droogte en landroof ontheemd geraakte bevolking die vervolgens werd uitgebuit door de Californische boeren bij wie ze werk zochten. Met deze eenvoudige tekeningen weet Eckbo zijn architectonische gebruik van bomen van verschillende soort, kwaliteit en hoogte helder over te brengen. De lijnen zijn overal even zwaar aangezet; door af te sluiten wordt diepte verkregen, waarbij het vlak met bomen op de voorgrond de bomen die verder naar achteren staan, verbergt. Het is een methode die ook is te vinden in de Japanse houtsneden van Hiroshige en Hokusai, een combinatie van inheemse tekenconventies en een gedeeltelijk gebruik van het westerse perspectief. In deze tekeningen zonder schakering, schaduw, textuur of kleur (wellicht werd dit uitgesloten doordat het boek in zwart-wit werd gedrukt) zijn uitsluitend landschapselementen opgenomen, die van kritisch belang zijn voor het ontwerp. Dit zijn tekeningen die meer geworteld zijn in de idee dan in de ervaring, of beter gezegd: de ervaring is een afgeleide van het ontwerpidee.

De bron waaruit Eckbo voor zijn ontwerpen putte, was de vloeiende ruimte van de modernistische architectuur, vooral het Duitse paviljoen dat Ludwig Mies van der Rohe voor de wereldtentoonstelling van 1929 in Barcelona maakte. Waar Mies travertijn en marmer gebruikte, schikte Eckbo bomen in rijen, waarbij hij profiteerde van verschillen in de omtrek van de stam en de breedte van de kroon. Waar Mies vertrouwde op de stevigheid van muren, maakte Eckbo gebruik van de doorlaatbaarheid van bomenrijen die evenzeer gelezen kunnen worden als mas-sieve, lege of ruimtelijke schermen. Terwijl de

Marc Treib

Drawing an Idea: Aerial Perspective

Community Recreation Space, Ceres Camp, California

In *Landscape for Living* (1950), landscape architect Garrett Eckbo published a set of line drawings depicting the community parks for migrant workers' camps first proposed during the years of the Great Depression. Created under the auspices of the Farm Security Administration (FSA), these camps were intended as refuges for a population displaced by drought and land despoliation, and thereafter exploited by the Californian farm owners from whom they sought employment. In these simple drawings, Eckbo lucidly projected his architectural use of trees of varying species, qualities and heights. The line work is all of a single weight; depth derives from occlusion, with the plane of trees in the foreground concealing those behind it. It is a manner shared by the Japanese woodblock prints of Hiroshige and Hokusai, which mixed native drawing conventions with a partial adoption of Western perspective. Only those landscape elements critical to the design idea are included, in drawings rendered without tone, shadows, texture or colour (which may have been precluded by the book's reproduction in black and white). These are drawings rooted in idea more than experience, or better stated: experience is gleaned from the design idea.

The sources behind Eckbo's design were the fluid spaces of modernist architecture, in particular Ludwig Mies van der Rohe's German Pavilion at the 1929 World Fair in Barcelona. Where Mies used travertine and marble, Eckbo arranged trees in rows, profiting from the differences in their trunk diameter and canopy width. Where Mies relied on the solidity of the walls, Eckbo exploited the permeability of arboreal alignments that can be read equally as solid, void or spatial screen. Where Mies was limited in height by the pavilion's flat roof, Eckbo used differences in tree height and mass to enrich his composition. And perhaps most of all, unlike the static nature of architectural construction, with proper care – and some luck – the park's living materials would grow,

hoogte die Mies tot zijn beschikking had werd begrensd door het platte dak van het paviljoen, kon Eckbo verschillen in boomhoogte en -dikte gebruiken om zijn compositie te verrijken. En misschien nog belangrijker: in plaats van het statische materiaal dat gebruikt wordt bij architectonische constructie, zou het natuurlijke materiaal in het recreatiepark – mits goed onderhouden en met een beetje geluk – door de seizoenen en jaren heen groeien, imposanter en volumineuzer worden en eventueel van kleur verschieten.

Helaas zijn maar weinig onderdelen van deze projecten ooit gerealiseerd. De kampen die in werkelijkheid gebouwd werden, waren uiterst sober en de FSA toonde geen enkele interesse in de uitvoering van vernieuwende ontwerpen. De FSA overleefde zelf slechts tot 1938 en begon zich, toen Amerika eenmaal betrokken raakte bij de Tweede Wereldoorlog, al snel op huisvesting voor defensie te richten. Uiteindelijk werden het ontwerp, de structuur en de idee voor een nieuw landschap nooit gerealiseerd, hoewel het veelbelovende ontwerp al op papier stond.

En hoe zit het met de tekeningen? Grafische voorstellingen worden tijdens ontwerp- en bouwprocessen voor verschillende doeleinden geproduceerd en om verschillende doelgroepen te bedienen. In sommige opzichten waren Eckbo's vogelvluchtperspectieven manifesten die verkondigden wat er mogelijk was: getekend in het heden, verbeeldde ze de toekomst. Hoewel ze ruimtelijke ideeën weergeven – die indertijd nieuw waren in de landschapsarchitectuur – die uiteindelijk niet werden gerealiseerd, kunnen er toch lessen uit worden getrokken, die in de hedendaagse praktijk van pas kunnen komen. De tekeningen zijn sober en gereduceerd: alles wat losstaat van het basisontwerp is weggelaten. Ze brengen een specifieke locatie en ontwerp in beeld, en laten de context daarvan weg, maar suggereren bredere toepassingen dan louter de aanleg van dat ene park in de hete, maar vruchtbare Californische Central Valley. Toegegeven, ze zeggen weinig over hoe je het recreatiepark ter plekke ervaart; de kijker kan zich daarvan alleen in de geest een visueel en fysiek beeld vormen. Er staan geen mensen op die bepaalde activiteiten uitvoeren; het landschap-ontwerp wordt primair getoond als een instrument om te kunnen ingrijpen in de omgeving.

Dankzij de opkomst van het computertekenen en programma's als Adobe Illustrator en Photoshop hebben we ondertussen een andere arena betreden, namelijk die van de visuele ervaring. Algemeen lijkt te worden aangenomen dat hoe dichter een weergave de gedetailleerdheid van een digitale foto van het gerealiseerde project benadert, hoe groter de

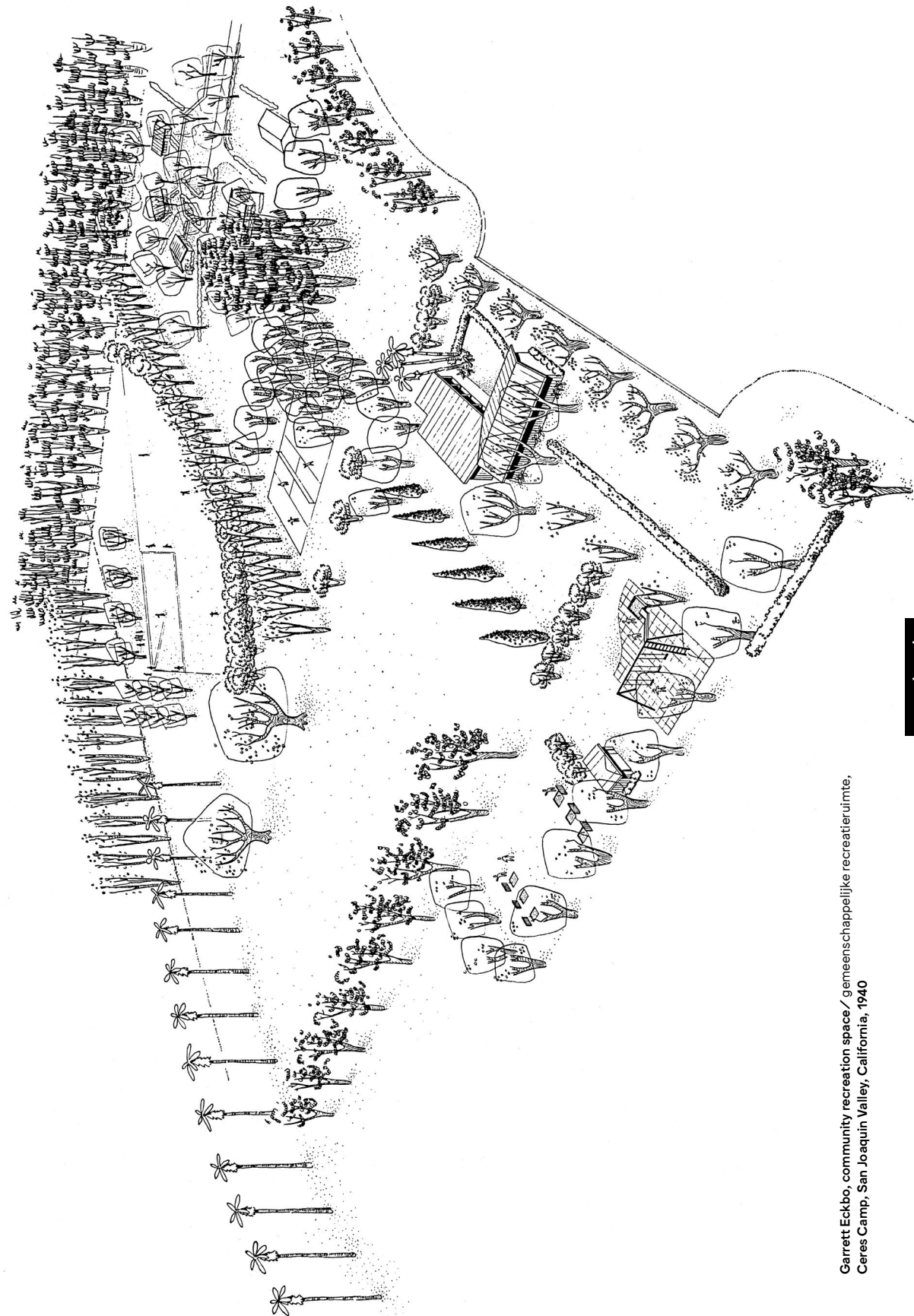
change in loftiness, volume and perhaps also colour through the seasons and over the years.

Sadly, few aspects of these projects were ever implemented. The camps as constructed were basic to the extreme, and the FSA showed no interest in implementing any innovative design. The FSA itself only survived until 1938, soon turning its focus to defence workers' housing with the American entry into the Second World War. In the end the design idea, structure and vehicle for the new landscape, while proposed and promised, was never realised.

And what of these drawings? Graphic representations are produced for various purposes during the processes of design and construction to serve various audiences. In some ways, Eckbo's aerial perspectives were manifestos that proclaimed what could be: drawn in the present, they portrayed the future. Although ultimately left unrealised, their spatial ideas – at that time new to landscape architecture – nevertheless provide lessons for contemporary practice. The sparseness of the drawings, their reduction, eliminates everything extraneous to the basic design idea. Although picturing a particular location and design – while omitting its context – they suggest broader applications beyond a single park in California's hot yet fertile Central Valley. Admittedly, they say little about the ground-level experience of the park except through the viewer's mental insertion of their eyes and body at ground level. There are no people to illustrate any particular activities; the landscape design is shown as primarily an environmental instrument.

With the advent of computer rendering and programs such as Adobe Illustrator and Photoshop, we operate today in a different arena, the arena of visual experience. A general assumption seems to hold that the more closely a rendering approaches the detail of a digital photograph of the realised project, the greater its merit. If people are included, they often appear alien, taken as they are from some other source and inserted thereafter into the composition of the view. Perhaps this practice of human collage is worse than including no people at all, since it implies that the design comes first and a consideration of its inhabitants only thereafter. A certain coldness and mechanical quality also accompany many of these simulations despite the accuracy of their rendition, a quality that distances the viewer from the place portrayed. There is also a sameness to their look, whether in the ubiquitous birds that float motionless in the air or the eternally golden glow of a sunset sky.

Certainly no one projection or drawing type covers all representational requirements. We need



verdiens. Als er mensen in beeld zijn, zien ze er vaak vreemd uit, alsof ze uit een andere context zijn geplukt en daarna in het beeld gezet. Misschien is het wel erger om mensen te knippen en te plakken, dan om ze helemaal niet op te nemen, want dit impliceert dat het ontwerp op de eerste plaats komt en dat pas later rekening wordt gehouden met de bewoners. Ondanks de nauwkeurigheid van de weergave gaan veel van deze simulaties ook gepaard met een zekere kilte en doen ze mechanisch aan, een kwaliteit die afstand schept tussen de kijker en de geportretteerde locatie. Ze zien er ook allemaal een beetje hetzelfde uit, of het nu gaat om altijd weer die vogels die roerloos door de lucht zweven of om de eeuwig gouden gloed van de ondergaande zon.

Er bestaat in elk geval geen enkel projectie- of tekentype dat aan alle representatieve eisen voldoet. We hebben veel verschillende tekeningen nodig om landschappen en gebouwen grondig te kunnen bestuderen, afbeelden en realiseren. Dan is een enkel type tekening zelden genoeg. Denk aan het labirint. In plattegrond is de gevouwen, gelaagde structuur goed te zien, maar terwijl de ordening duidelijk is, voelen we niets van de claustrofobie of de angst die we in het labirint zouden ervaren. Een perspectief of foto zegt daarentegen niets over de ordening van het labirint en deze afstand tussen ordening en ervaring definieert het als een fenomeen. Om het labirint te begrijpen, hebben we op zijn minst zowel een plattegrond als een op ooghoogte gemaakt perspectief of een foto nodig.

Als een ontwerp presentatie echter zou moeten bestaan uit tekeningen van een enkele soort, dan zou mijn voorkeur uitgaan naar de eenvoudige lijntekening van de recreatieparken die Garrett Eckbo in de jaren 1930 voor landarbeiders ontwierp. Misschien is deze voorkeur te wijten aan mijn leeftijd en het feit dat ik ben opgegroeid met handmatig tekenen in plaats van computertekeningen. Aan de andere kant heb ik het gevoel dat, ongeacht het medium of gezichtspunt, allereerst het idee achter een ontwerp wordt begrepen – Waarom is het zoals het is? Waar ligt het? Hoe wordt het gemaakt? – en dat er dan pas een beeld op volgt dat de ervaring weergeeft. Dat wil zeggen, tenzij de ‘realistische’ weergave wordt ingezet als een commercieel instrument om kopers te verleiden – en dat is een heel ander verhaal.

Idee of ervaring? Het kan natuurlijk allebei.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

drawings in teams to fully study, depict and realise our landscapes and buildings. Only rarely does one drawing type suffice. Consider the labyrinth. In plan, the structure of its enfolded layers is evident; while the order is clear, we feel nothing of the claustrophobia or fear experienced within its walls. In contrast, a perspective or photo tells nothing about its order, and this disconnect between order and experience defines the labyrinth as a phenomenon. To understand the labyrinth, we need, at the very least, both plan and eye-level perspective or photo. However, if a design presentation were restricted to a single drawing type I would favour the simplified line drawing, like presenting the parks Garrett Eckbo designed in the 1930s for agricultural workers. Perhaps this preference is due to my age and having grown up with drawing by hand rather than by computer. On the other hand, I feel that no matter what the medium or the view, first comes an understanding of the idea that drives the design – Why is it that way? Where is it located? How is it made? – and then follows an image representing experience. That is, unless the ‘realistic’ rendering is intended as a sales tool made to entice the buyer – which is a very different story.

Idea or experience? Of course, we can have both.

Koenraad Danneels

‘Een spectaculaire, groene en sociale vallei’

René Pechère tekent Brussel over (1965)

Vallée du Malbeek, een tekening van de Belgische landschapsarchitect René Pechère (1908–2002), verbeeldt de Brusselse regio als een landschap van valleien en infrastructuur.¹ De schets kwam tot stand in 1965, in het kader van een voorontwerp voor een gewestplan voor Brussel door het stedenbouwkundig bureau Groupe Alpha. ‘Plan Alpha’ was in zijn geheel een zoektocht naar een verloren gewaande structuur van de stad, via het ontwerp van ‘krachtassen’ die de ruimtelijke, socio-economische en politieke inrichting van de stad zouden versterken.² Het bureau riep daarbij de hulp in van René Pechère om vanuit landschappelijk oogpunt een ruimtelijke visie te bedenken voor de groene ruimte van de stad.

Op de schets zien we de binnenstad – de vijfhoek – op de achtergrond, terwijl de negentiende- en twintigste-eeuwse gordel rondom is afgebeeld als een lege ruimte, doorsneden door (groene) infrastructuur. Het bestaande stadsweefsel in de Maalbeekvallei wordt vervangen door sociale huisvesting in de vorm van moderne hoogbouw die het reliëf accentueert. Met nieuwe verbindingen tussen groene zones ontstaat een groen netwerk. De Brusselse regio wordt zo als het ware overgetekend, volgens een nieuw soort realiteit: die van het landschap, bestaande uit infrastructuur, parken, groene valleien, reliëf, zichtassen en monumenten. Eerder dan de sociaal-ruimtelijke toestand in de gordel als uitgangspunt te nemen, heeft de tekening de ambitie om de Brusselse regio als ‘organisch’ geheel voor te stellen en opnieuw leesbaar te maken via het projecteren van groenstructuren. Pechère’s schets kan daarbij worden gelezen als een selectieve, (ver)nieuw(d)e structuur voor de stad, waarbij hij niet

¹ Voor een uitgebreide bespreking van Pechère en de integratie van natuur en infrastructuur in zijn werk, zie: Koenraad Danneels, Bruno Notteboom en Greet De Block, ‘Snelwegontwerp tussen Natuur en Stad: René Pechère en het Groenplan’, *Stadsgeschiedenis* 12/2 (2017), 117–136.

² Groupe Alpha, *Plan d’Aménagement du Secteur Central* (Brussel: Ministerie van Openbare Werken, 1965). Documentatiecentrum Urban.Brussels.

Koenraad Danneels

‘A spectacular, green and social valley’

René Pechère Redraws Brussels (1965)

Vallée du Malbeek, a drawing by Belgian landscape architect René Pechère (1908–2002), depicts the Brussels region as a landscape of valleys and infrastructure.¹ The sketch was made in 1965, in the context of a preliminary design for the preparation of a sector plan for Brussels by the urban design agency Groupe Alpha. Overall, the Alpha Plan was a search for the supposedly lost spatial structure of the city, through the design of ‘power axes’ that would strengthen the city’s spatial, socioeconomic and political structure.² The agency called on René Pechère to help it devise a spatial vision for the city’s green spaces from a landscape point of view.

The sketch shows the inner city – the pentagon – in the background, while the nineteenth- and twentieth-century city belt around is depicted as an empty space, intersected by (green) infrastructure. The existing urban fabric in the Maalbeek valley is replaced by social housing in the form of modern high-rise buildings, which accentuates the relief. Connections between parks and green spaces create a green network. The Brussels region is therefore overwritten by a new kind of reality: that of the landscape, consisting of infrastructure, parks, green valleys, relief, visual axes and monuments. Rather than taking the sociospatial situation in the belt as a starting point, the overarching ambition of the drawing is to present Brussels as an ‘organic’ whole and to make it readable again by projecting green structures on the region. In doing so, Pechère’s sketch can be read as a selective, (re)new(ed) structure for the city, suggesting not so much a conflict as a coexistence of existing and new, based on landscape and infrastructural characteristics:

¹ For a detailed discussion of Pechère and the integration of nature and infrastructure in his work, see: Koenraad Danneels, Bruno Notteboom and Greet De Block, ‘Snelwegontwerp tussen Natuur en Stad: René Pechère en het Groenplan’, *Stadsgeschiedenis* 12/2 (2017), 117–136.

² Groupe Alpha, *Plan d’Aménagement du Secteur Central* (Ministerie van Openbare Werken: Brussels, 1965). Documentatiecentrum Urban.Brussels.