

Door deze te benadrukken, worden de projecttekeningen gekoppeld aan de concrete locaties van de ontwerpogave en onderscheiden ze zich van meer algemene stedenbouwkundige modellen als bijvoorbeeld het tuinstadmodel van Ebenezer Howard.

Maar ook sommige van de nieuw toegevoegde projectonderdelen zijn herkenbaar, die door ze in gereduceerde vorm weer te geven, associaties oproepen met bestaande stedenbouwkundige projecten. Zo doet de schematische tekening van de verkeerssysteem binnen de eilanden denken aan Ungers' Green City Archipelago voor Berlijn; de langwerpige waterplas in het zuidwestelijke deel van het plangebied aan de tekeningen voor OMA's vroege project The Story of the Pool en lijkt de opvallende Campus Strip in oost-westelijke richting te verwijzen naar Leonidov's plan voor Magnitogorsk. Via dergelijke associaties worden volledige gedachtenconstructies in het project geïnjecteerd. Het resultaat is een koppeling van abstracte gedachtewerelden, waarbij de herkenbare vormen functioneren als variabelen die in latere fasen op elk moment kunnen worden vervangen.

Ook duidelijk herkenbaar is natuurlijk het diagram dat het strokensysteem weergeeft als een zwarte figuur op een witte achtergrond, wat doet denken aan een Chinees letterteken. Hier wordt het project voorzien van een symbolische vorm die vergelijkbaar is met een merklogo, en dus kan worden opgenomen in de door beelden gedomineerde postmoderne cultuur.

Wat echter uiteindelijk de unieke status van Ville Nouvelle Melun-Sénart als stedenbouwkundige strategie bepaalt, is niet haar formele maar haar abstracte inhoud. Alleen als programmatische 'constellatie' – in tegenstelling tot formele compositie – staat het project open voor toekomstige formele interventies.¹¹ Uitsluitend het aspect van vormeloosheid, in evenwicht gehouden door de figuratieve verwijzingen, maakt dat de invloed van het project verder reikt dan dit specifieke ontwerpproject ten zuiden van Parijs. De 'Strategie van de Leegte' kan in principe altijd worden toegepast, wanneer concepten moeten worden gestabiliseerd, vóórdat vormen kunnen worden gefixeerd.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

¹¹ Rem Koolhaas, 'Très Grande Bibliothèque at Montreal's CCA', www.oma.eu, bezocht 25 maart 2020.

The Figure-Ground Plan and Its (Dis)contents

With the increasing formal fragmentation of the modern city and the professional division of labour among planners, urban designers and architects, the representation of the urban environment has become highly specialised and less holistic. Only a few kinds of drawing have shown a certain ability to keep together the analytical, conceptual and polemical levels. The figure-ground plan is one of them. The technique is well known for its black-and-white graphic code representing built and unbuilt urban patterns, also called solids and voids. Other information, such as building heights, infrastructure, property lines and topography, is deliberately left out so as to draw the viewer's attention to the shape of the city and to speculate on its social and political implications. Thanks to the urban theories of Austrian architect Camillo Sitte (1843-1903) and British educator Colin Rowe (1920-1999), this type of drawing reached a wide intellectual consensus in academia and practice; however, its involvement with post-modernism in the late twentieth century also brought about its quick dismissal by the younger generations of architects and urban designers. This brief overview of some of the key polemics that evolved around it aims to provoke a critical reevaluation of the figure-ground plan's potential.

Polemic I: Figures

Before the late 1800s, the black-and-white technique had already appeared in Christopher Wren's plan for the centre of London (1666) and Giambattista Nolli's 'Nuova Tipografia di Roma' (1748) and had been employed to represent plans of colonial settlements in the Americas. The planimetric view displaced the bird's-eye view as the modern organisation and subdivision of urban land called for more precise forms of urban representation. The history of the polemics carried on through the drawing began with the publication of Camillo Sitte's book *City Planning According to Artistic Principles* (1889), which played a key role in the urban reform movement across Europe and North America.¹ Its most famous feature is the set of figure-ground plans of exemplary medieval European squares. The black-and-white drawings of monumental sites suggested that the city embodies a hierarchical structure manifested through the interplay of solids and voids, defined by Sitte as 'urban space' – *stadtraum*. The concepts of 'hierarchy' and 'space' supported the Austrian architect's intellectual battle for more architectural resolution against coeval urban planning theories that prioritised organisational and economic factors. The standardised block pattern of Otto Wagner's expansion plan for Vienna as well as the separation between town planning and architecture as proposed by German planner James Hobrecht, deliberately left the urban block just outlined, leaving the infilling – the architecture – to market forces. Sitte's theoretical framework boosted the status of the technique already known in the Beaux-Arts circle as *poché* – the shading technique of filling in the built-up areas.

Under the new circumstances, the French version of the figure-ground plan travelled across the Atlantic through the City Beautiful Movement, emerging as the preferred mode of visualisation of ambitious public-realm plans like the 1909 Chicago Plan. The drawing helped Daniel Burnham to envision the plan's core elements, such as the long boulevards, and show how their character was built upon the mutual relationship between buildings and open space. After

¹ Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, translation by George R. Collins and Christiane Crasemann Collins (New York: Random House, 1965).

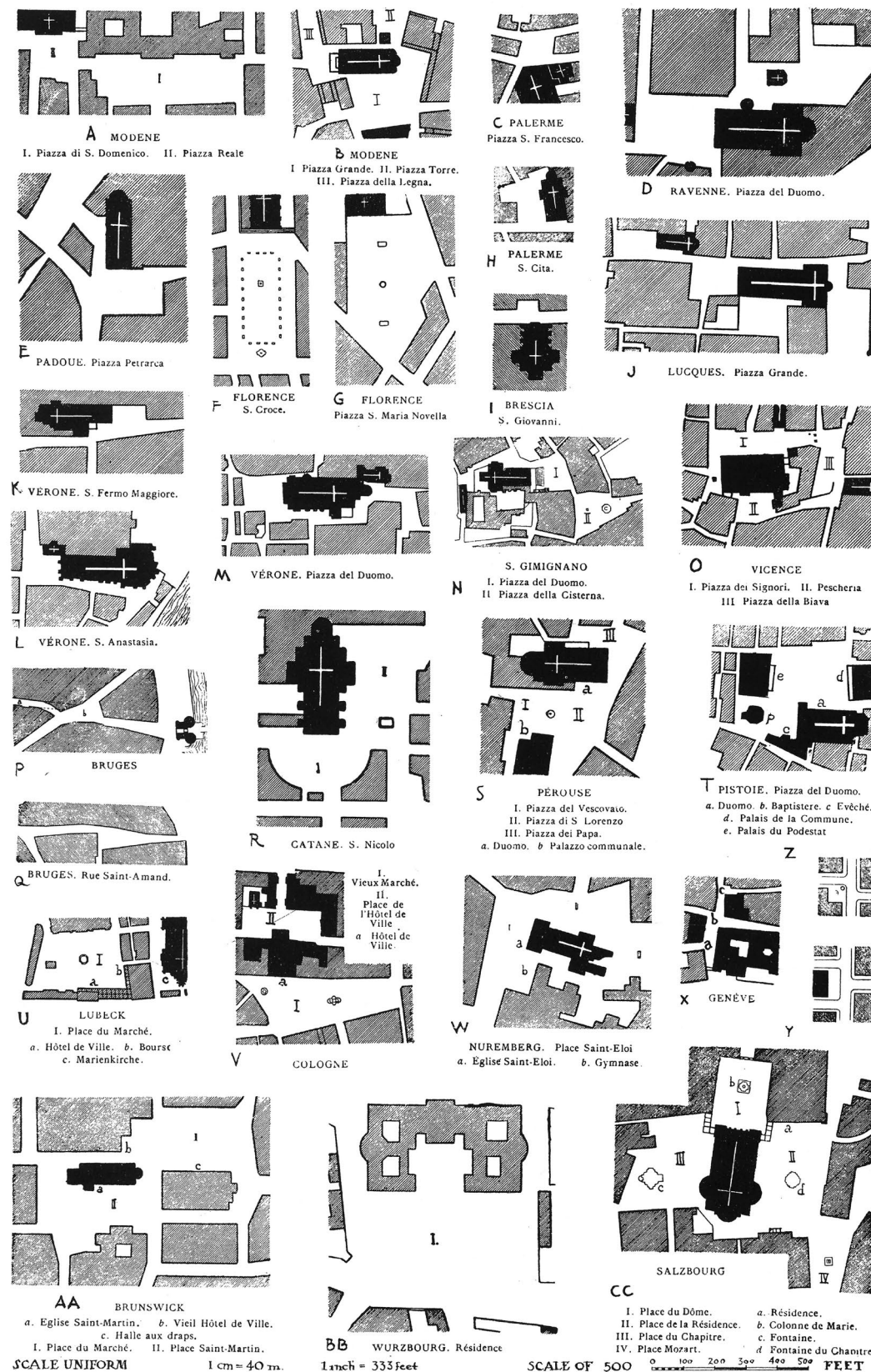
De figure-ground tekening en haar (on)volkomenheden

Door het steeds meer uiteenvallen van de vorm van de moderne stad en door de toenemende arbeidsdeling tussen planners, stedenbouwkundigen en architecten, is de representatie van de stedelijke omgeving zeer gespecialiseerd geraakt en minder holistisch geworden. Slechts enkele manieren van tekenen hebben een zeker vermogen getoond om tegelijkertijd op analytisch, conceptueel en polemisch niveau te opereren. De *figure-ground* tekening – in het Nederlands ook wel aangeduid als massa-ruimte tekening – is er één van. De techniek staat bekend om de grafische zwart-wit code waarin de gebouwde en onbebouwde stedelijke patronen, ook wel *solids* en *voids* genoemd, op het platte vlak worden weergegeven. De massa's (*solids*) en open ruimten (*voids*) kunnen ten opzichte van elkaar afwisselend als voorgrond (*figure*) of achtergrond (*ground*) worden gelezen. Andere informatie, zoals bouwhoogte, infrastructuur, eigendomsgrenzen en topografie, wordt bewust weggelaten om de aandacht van de beschouwer te vestigen op de vorm van de stad en te speculeren over haar sociale en politieke implicaties. Dankzij de stedelijke theorieën van de Oostenrijkse architect Camillo Sitte (1843–1903) en de Britse pedagoog Colin Rowe (1920–1999) ontstond over dit type tekening in de academische wereld en in de praktijk een brede intellectuele consensus. De wijze waarop het postmodernisme er in de late twintigste eeuw gebruik van maakte, zorgde er echter ook voor dat het al snel door jongere generaties architecten en stedenbouwkundigen werd afgekeurd. Dit korte overzicht van enkele van de belangrijkste polemieken die er omheen zijn ontstaan, wil aanknopingspunten bieden voor een kritische herwaardering van het potentieel van de *figure-ground* tekening.

Polemiek I: Figures

Al voor het einde van de negentiende eeuw was de zwart-wit techniek opgedoken in Christopher Wren's plan voor het centrum van Londen (1666) en in de Nuova Tipografia di Roma (1748) van Giambattista Nolli, en was zij gebruikt om de plattegronden van koloniale nederzettingen in Amerika weer te geven. De planimetrise weergave nam de plaats in van het vogelvluchtperspectief, omdat de moderne organisatie en onderverdeling van het stedelijk grondgebied om preciezere vormen van representatie vroegen. De geschiedenis van de polemieken die door deze manier van tekenen werden opgeroepen, begon met de publicatie van Camillo Sitte's boek *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889), dat een sleutelrol speelde in de stedelijke hervormingsbeweging in Europa en Noord-Amerika.¹ Het boek is beroemd om zijn *figure-ground* tekeningen van exemplarische middeleeuwse Europese pleinen. De zwart-wit plattegronden van monumentale plekken suggereerden dat de stad een hiërarchische structuur kent, die zich manifesteert in het samenspel van volumes en leegten, door Sitte gedefinieerd als 'stedelijke ruimte' – *Stadtraum*. De concepten 'hiërarchie' en 'ruimte' ondersteunden de intellectuele strijd van de Oostenrijkse architect voor meer architectonische oplossingen, tegenover de toenmalige stedenbouwkundige theorieën die de voorrang gaven aan organisatorische en economische overwegingen. Zo bepleitte de Duitse stedenbouwkundige James Hobrecht de scheiding tussen stedenbouw en architectuur en beperkte Otto Wagner zich er in zijn uitbreidingsplan voor Wenen opzettelijk toe om van het standaard blokkenpatroon

¹ Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, vertaling George R. Collins en Christiane Crasemann Collins (New York: Random House, 1965).

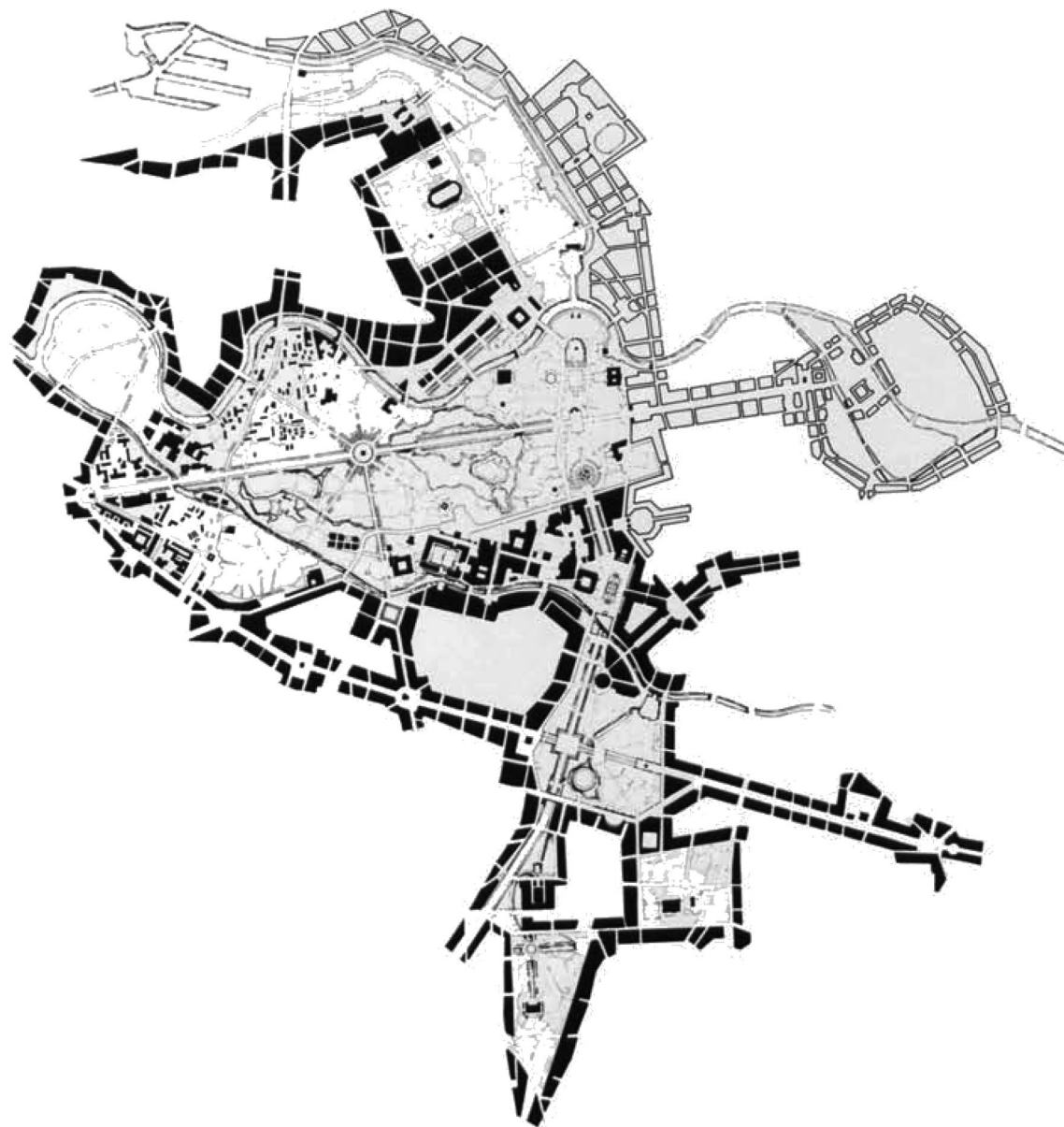


Werner Hegemann and/En Elbert Peets, figure-ground drawings by Camillo Sitte rearranged in one plate/figure-ground tekeningen van Camillo Sitte, gecombineerd in één afbeelding, 1922

FIGS. 48-76 (A-CC)—TWENTY-NINE PLANS, AT UNIFORM SCALE, FROM CAMILLO SITTE

alleen de contour van de blokken aan te geven; de invulling – de vormgeving – werd overgelaten aan het krachtenspel van de markt. Daarentegen bouwde het theoretische kader van Sitte voort op de faam van de ontwerptechniek die in de kringen van de Beaux-Arts al bekend stond als *poché*, het arceren van de bouwmassa om de vorm van de ‘uitgespaarde’ ruimte te accentueren.

Onder deze nieuwe omstandigheden reisde de Franse versie van de *figure-ground* tekening over de Atlantische Oceaan. Onder het vaandel van de City Beautiful Movement ontpopte zij zich als de favoriete manier om ambitieuze plannen voor de openbare ruimte te visualiseren, zoals het plan voor Chicago (1909). De tekening hielp Daniel Burnham om de kernelementen van het plan, zoals de lange boulevards, in beeld te brengen en te laten zien hoe de relatie tussen gebouwen en open ruimte hun karakter bepaalde. Na de Eerste Wereldoorlog trok het vermogen van de *figure-ground* tekening om een grafische



Cornell Urban Design Studio, proposed block structure surrounding Tiergarten park, Berlin/ voorstel voor een blokkenstructuur rondom Tiergarten, Berlijn, 1981

the First World War, the figure-ground plan’s graphic reductivism caught the eye of Le Corbusier, who used it to visualise his towers-in-the-park model and to attack Beaux-Arts boulevards as being guilty of neglecting the need for more open urban configurations. In the same years, just to keep the polemic alive, the book *The American Vitruvius* by Werner Hegemann and Elbert Peets (1922) revised Sitte’s analytical method and historical sensibility by expanding the catalogue of pre-industrial urban precedents with modern American civic centres.² For the first time, the work of Hegemann and Peets constructed an intellectual lineage of the figure-ground plan’s bond to specific urban theories. In the legible solid-void reciprocity of streets and squares, they saw the seeds of the civic realm rising from the visual chaos of the metropolis. By shading Wren’s plan for London as a modern figure-ground plan and by organising all of Sitte’s plans into one plate, they upgraded the drawing from a neutral technique to a representation method that facilitated the process of de-historicising complex artifacts in order to turn them into formal strategies by analogy.

Polemic II: Grounds

After the 1920s, when the CIAM’s theories on the Functional City had overshadowed Beaux-Arts urbanism, the figure-ground plan lost its appeal. It took 30 years for it to resurface through the emerging disciplines of urban design and townscape. In the early 1960s, the encounter with post-war theories of visual perception helped to retool the Beaux-Arts *poché*. Compared with the previous polemics, implementing the ‘urban figures’ within the city seen as a ‘psychocultural field’ emerged as an intellectual preoccupation. Gordon Cullen’s vignettes represented the more phenomenological use of the drawing type, employed to identify the visual references for a new system of orientation through the city.³ In the Cornell Urban Design Studio in Ithaca, led by Colin Rowe, methods to read form borrowed from Heinrich Wölfflin’s visual analysis and Rudolf Arnheim’s perceptual psychology met the structuralist approach to the study of cultural forms. The different intellectual influences came together in Cornell student Wayne W. Copper’s master’s thesis *The Figure/Grounds*. The work expanded on Sitte’s format of the catalogue to present the first attempt to build an urban theory upon the drawing type.⁴ ‘Hierarchy’, ‘field/zone’ and ‘urban morphology’ were some of the key concepts of a new method of urban analysis whose goal was to show the reality of cities as articulated grounds and give prominence to those ‘figural’ urban parts that are worth nurturing. By observing the solid-void configuration of 48 cities and sites in comparison with the Nolli map, Copper argued that the dense textural quality of the historical centres of cities such as Parma in Italy provides a more legible spatial condition than the open field of Le Corbusier’s urban schemes. Contextualism was the name given to the new attitude towards the existent, reflected by the design priority given to the spatial matrix over the individual building. In light of the 1970s political landscape, Rowe and his students saw in the coexistence of different urban patterns the conflicting nature of the production of urban space. Figure-ground studies of North American urban grids supported the studio’s ongoing political discussion on the way the public realm is shaped by the process of formal negotiation between public and private constituencies. Dissatisfied with the graphic and ideological abstractions of fictional collages, land-use maps and early diagrams applied to urbanism, architects gravitating towards the Cornell circle – including James Stirling and Oswald Mathias Ungers – and public agencies like the New York-based Urban Design Group brought the figure-ground plan’s theories to the professional realm and public city planning.

² Werner Hegemann and Elbert Peets, *The American Vitruvius* (New York: Architectural Book Publishing Company, 1922).

³ Gordon Cullen, *The Concise Townscape* (London: Elsevier Science & Technology Books, 1961).

⁴ Wayne William Copper, *The Figure/Grounds* (master’s thesis, Cornell University, 1967). Revised and published as ‘The Figure/Grounds’, *The Cornell Journal of Architecture* 2 (1982), 42–43.

reductie te realiseren, de aandacht van Le Corbusier. Hij gebruikte haar om zijn torens-in-het-park model te contrasteren met de boulevards van de Beaux-Arts, die hij ervan beschuldigde de behoefte aan meer open stedelijke configuraties te verwaarlozen. Om de polemiek verder te verlevendigen, bekeken in diezelfde jaren Werner Hegemann en Elbert Peets Sitte's analytische methode en gevoeligheid voor geschiedenis met een frisse blik. In hun boek *The American Vitruvius* (1922) breidden zij Sitte's catalogus van pre-industriële stedelijke voorbeelden uit met moderne Amerikaanse Civic Centres.² Het werk van Hegemann en Peets construeerde voor het eerst een intellectuele geschiedenis van de *figure-ground* tekening in relatie tot verschillende stedelijke theorieën. In de wederkerigheid tussen massa en ruimte, leesbaar in het stelsel van straten en pleinen, zagen ze de kiem voor een publiek domein, dat aan de visuele chaos van de metropool ontsnapt. Door Wren's ontwerp voor Londen als een moderne *figure-ground* tekening te arceren en door alle plattegronden van Sitte in één afbeelding te combineren, hebben ze de tekenwijze opgewaardeerd van een neutrale techniek tot een representatiemethode die het mogelijk maakte om complexe artefacten te ont-historiseren en ze op basis van analogie om te zetten in strategieën voor vormgeving.

Polemiek II: Grounds

Na de jaren 1920, toen de theorieën van de CIAM over de functionele stad de stedenbouw van de Beaux-Arts in de schaduw hadden gesteld, verloor de *figure-ground* tekening haar aantrekkingskracht. Het duurde 30 jaar voordat zij op de vleugels van nieuwe benaderingen van het stedelijk ontwerp en het stadsbeeld weer aan de oppervlakte kwam. De kennisname van naoorlogse theorieën over visuele waarneming in het begin van de jaren 1960 hielp om de poché van de Beaux Arts te herontdekken. In vergelijking met de voorgaande polemieken verschoven de intellectuele aandacht naar de invoeging en realisatie van 'stadsfiguren' binnen de stad, die werd gezien als een 'psycho-cultureel veld'. De evocatieve schetsen van Gordon Cullen vertegenwoordigden een meer fenomenologische manier van tekenen, die hij gebruikt om visuele oriëntatiepunten voor het bewegen door de stad te identificeren.³ In de Cornell Urban Design Studio in Ithaca, onder leiding van Colin Rowe, kwamen methoden om vormen te 'lezen', ontleend aan de visuele analyse van Heinrich Wölfflin en de waarnemingspsychologie van Rudolf Arnheim, samen met de structuralistische wijze om culturele vormen te bestuderen. Cornell-student Wayne W. Copper combineerde de verschillende intellectuele invloeden in zijn master's scriptie *The Figure/Grounds*, waarin hij dieper ingaat op de opzet van Sitte's catalogus, in een eerste poging om een stedelijke theorie te bouwen op het type tekening.⁴ 'Hiërarchie', 'veld/zone' en 'stedelijke morfologie' waren enkele sleutelbegrippen in deze nieuwe methode tot een stedelijke analyse. Deze had tot doel om de stedelijke realiteit te laten zien als een 'gearticuleerde context'; als een achtergrond waartegen plaatselijke stedelijke 'figuren' die het waard zijn om gekoesterd te worden, op de voorgrond kunnen treden. Door de massa-ruimte verhouding van 48 steden en locaties te observeren in vergelijking met de Nolli-kaart, betoogde Copper dat de dichtheid van het stadsweefsel in de historische centra van steden als Parma in Italië een betere voorwaarde biedt voor ruimtelijke leesbaarheid dan het open veld van Le Corbusier's stedenbouwkundige plannen. Deze nieuwe houding tegenover het bestaande, waarbij in het ontwerp het belang van de ruimtelijke samenhang boven dat van het individuele gebouw werd gesteld, werd contextualisme genoemd. In het licht van het politieke landschap van de jaren 1970 zagen Rowe en zijn studenten het naast elkaar bestaan van verschillende stedelijke patronen als een uiting van de conflictueuze wijze waarop de stedelijke ruimte tot stand komt. *Figure-*

² Werner Hegemann en Elbert Peets, *The American Vitruvius* (New York: Architectural Book Publishing Company, 1922).

³ Gordon Cullen, *The Concise Townscape* (Londen: Elsevier Science & Technology Books, 1961).

⁴ Wayne William Copper, *The Figure/Grounds* (master's scriptie, Cornell University, 1967). Herzien en gepubliceerd als 'The Figure/Grounds', *The Cornell Journal of Architecture* 2 (1982), 42-43.

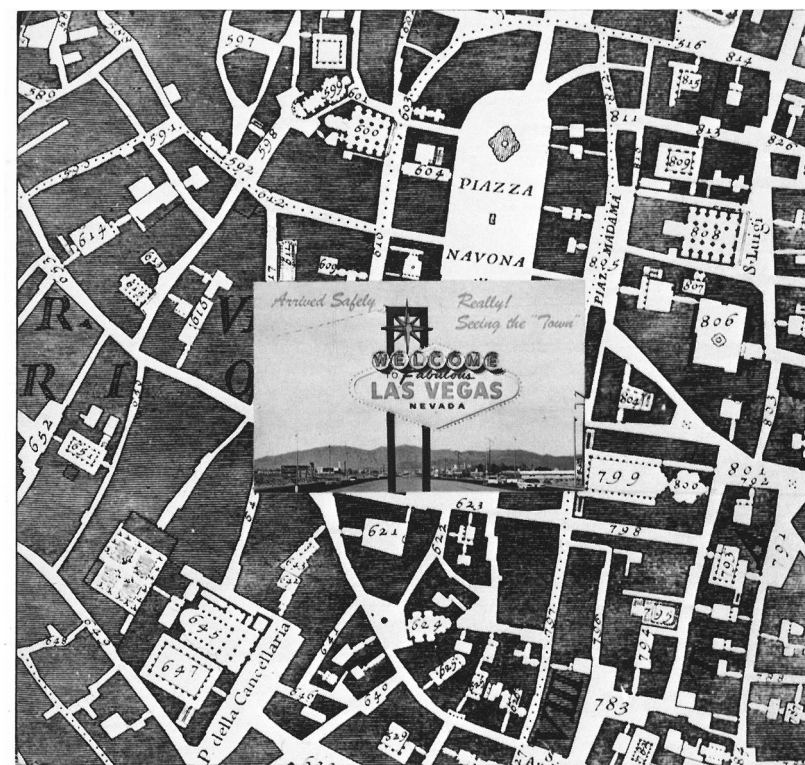
Polemiek III: The Discontent

The figure-ground plan's contextualism, rooted in post-war theories of visual perception and humanist space, did not arouse the intellectual curiosity of architects influenced by semiotics and later by poststructuralism. In a prescient polemical account, Denise Scott Brown and Robert Venturi used the positive and reverse figure-ground of the Las Vegas Strip to claim that the street is not an urban space anymore – instead, it is a 'landscape'.⁵ The sign of the casino collaged on top of the Nolli plan was just the graphic hint of the growing intellectual antagonism towards the urban ideology embedded in the black-and-white drawing. The absence of information on other ground conditions, such as the pattern of ownership, prevented the figure-ground plan from reaching a broader consensus outside of the United States. For example, the Italian group of architects gathered around Carlo Aymonino and Aldo Rossi found it insufficient for analysing the relationship between urban morphology and architectural typology in the capitalist city. In 1975, Rossi's *The Analogous City* anticipated a shift towards composite drawings more open to representing subjective space-time narratives echoed a few years later by the event of *Roma Interrotta* (1978). Held in Rome to celebrate the anniversary of the Nolli plan, the exhibition reinforced the mixed feelings around the figure-ground plan's graphic and ideological flatness.⁶ The collages and composite drawings by Rossi himself, Michael Graves and Robert Venturi, among others, overpowered Rowe's block patterning. In the same year, the publication of Rowe and Fred Koetter's *Collage City* made visible the figure-ground plan's political struggle to reconcile the fascination for a more formalised public realm with the fragmentation of the city as privatised grounds.⁷ The risk of reducing urban design to a solid-void game with architecture treated as 'stabilising façade' pushed away younger architects who had shown interest in the arguments behind the drawing, like Peter Eisenman

⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steve Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1977), 21.

⁶ Jennifer Franchina (ed.), *Roma Interrotta* (Rome: Incontri Internazionali d'Arte/Officina edizioni, 1979).

⁷ Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978).



Robert Venturi, Denise Scott Brown and/ en Steve Izenour, Las Vegas's welcome sign collaged on the Nolli map/ montage van welkomstbillboard van Las Vegas op de Nolli-kaart, 1972

ground studies van stedelijke grids in Noord-Amerika voedden de oplopende politieke discussies in de studio over hoe het publieke domein in een proces van formele onderhandelingen tussen publieke en private entiteiten zijn vorm krijgt. Een aantal architecten, cirkelend rond de Cornell-groep, zoals James Stirling en Oswald Mathias Ungers, en openbare instanties zoals de New Yorkse Urban Design Group, die ontevreden waren over de grafische en ideologische abstracties van de fictieve collages, landgebruikskaarten en vroege diagrammen zoals die in de stedenbouw werden toegepast, introduceerden de theorieën omtrent de *figure-ground* tekening in het domein van de praktijk en openbare stadsplanning.

Polemiek III: De onvrede

Het contextualisme van de *figure-ground* tekening, geworteld in de naoorlogse theorieën over visuele waarneming en humanistische ruimte, kwam onvoldoende tegemoet aan de intellectuele nieuwsgierigheid van architecten die beïnvloed werden door de semiotiek en later door het post-structuralisme. In een vooruitziend polemisch essay gebruikten Denise Scott Brown en Robert Venturi de massa-ruimte kaart – in positief en diapositief – van de Las Vegas Strip om aan te tonen dat de straat niet meer een stedelijke ruimte is, maar een ‘landschap’.⁵ Het op de Nolli-kaart gemonteerde casino-billboard was een trefzekere grafische toespeling op de groeiende intellectuele weerstand tegenover de stedelijke ideologie die door de zwart-wit tekening wordt belichaamd. Het ontbreken van informatie over andere grondvoorwaarden, zoals het patroon van eigendom, stond een bredere consensus over de *figure-ground* tekening buiten de Verenigde Staten in de weg. Zo vond de Italiaanse groep architecten rond Carlo Aymonino en Aldo Rossi haar ontoereikend om de relatie tussen stedelijke morfologie en architectuurtypologie in de kapitalistische stad te analyseren. In 1975 liep Rossi’s ‘analoge stad’ vooruit op een verschuiving naar samengestelde tekeningen die het mogelijk maakten om meer subjectieve narratieven in ruimte en tijd weer te geven. Enkele jaren later vond dit zijn weerklank in het evenement ‘Roma Interrotta’ (1978). Deze tentoonstelling, die in Rome werd gehouden om het 330-jarig bestaan van de Nolli-kaart te vieren, versterkte de gemengde gevoelens omtrent de grafische en ideologische oppervlakkigheid van de *figure-ground* tekening.⁶ De collages en samengestelde tekeningen van onder andere Rossi zelf, Michael Graves en Robert Venturi stelden de blokkenpatronen van Rowe in de schaduw. In hetzelfde jaar maakte de publicatie van Colin Rowe en Fred Koetter’s *Collage City* de politieke worsteling zichtbaar hoe de fascinatie voor een beter vormgegeven publieke ruimte te verenigen met de fragmentatie van de stad als gevolg van het private bezit van de grond.⁷ Het risico om het stedenbouwkundig ontwerp te reduceren tot een spel van massa en leegte met de architectuur als ‘stabiliserende gevel’, deed jongere architecten zoals Peter Eisenman en Rem Koolhaas, die geïnteresseerd waren in het betoog achter de manier van tekenen, naar andere wegen zoeken.⁸ In de periode na de publicatie van *Collage City* ontstonden twee richtingen in het trans-Atlantisch gebruik van de *figure-ground* tekening, goed vertegenwoordigd door Mario Gandelsonas’ studies over Chicago en Joseph P. Kleihues’ kritische reconstructie van Berlijn.⁹ Aan de ene kant verkenden architecten en stedenbouwkundigen de tekening als een krachtig analyse-instrument om unieke en onopgemerkte stedelijke momenten te vertalen in een soort partituur, die op den duur het stedenbouwkundig ontwerp zou kunnen verrijken; aan de andere kant werd de *figure-ground* tekening het favoriete grafische instrument om op basis van analogieën reparaties van het stadsweefsel voor te stellen, maar tegelijkertijd de oneffenheden glad te strijken die elk stedelijk weefsel uniek maken.

5

Robert Venturi, Denise Scott Brown en Steve Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1977), 21.

6

Jennifer Franchina (red.), *Roma Interrotta* (Rome: Incontri Internazionali d’Arte/Officina edizioni, 1979).

7

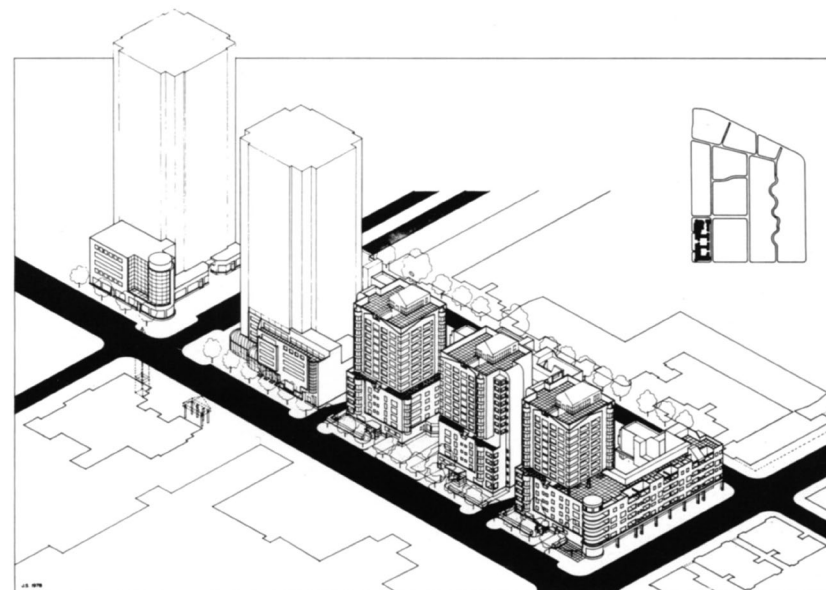
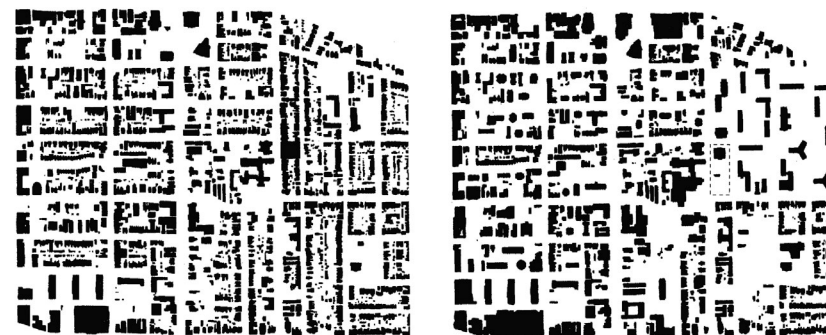
Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978).

8

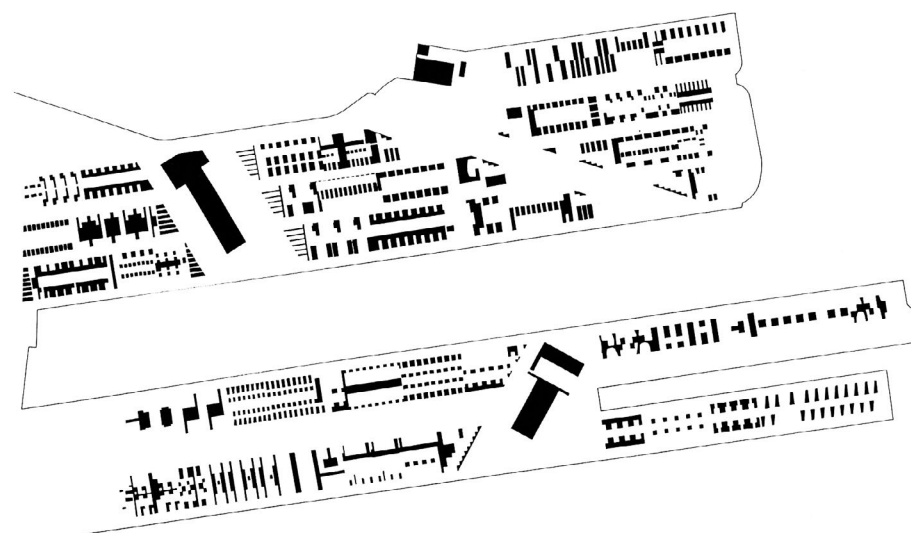
Peter Eisenman, ‘Bifurcating Rowe’, in: Emanuel Petit (red.), *Reckoning with Colin Rowe* (Londen: Routledge, 2015), 59; Rem Koolhaas, ‘Contextualism’, in: Koolhaas en Bruce Mau, *S, M, L, XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 283.

9

Mario Gandelsonas, *The Urban Text* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1991); Marco de Michelis (red.), *La ricostruzione della città: Berlino-IBA 1987* (Milaan: Electa, 1985).



Student studio under George Baird, North Jarvis neighbourhood, Toronto, figure-ground plan before and after 1970; proposal for mixed-use blocks/ Studentenwerkgroep onder leiding van George Baird, North Jarvis buurt, Toronto, figure-ground tekening voor en na 1970, voorstel voor multifunctionele blokken, 1978



West 8, a pattern of terraces as figural voids/ een patroon van rijtjeshuizen als figuratieve leegten, Borneo-Sporenburg, Amsterdam, 1993

Leren van de polemiek

De erfenis van de twee richtingen is vandaag de dag nog steeds zichtbaar in de proliferatie van massa-ruimte kaarten zonder een duidelijke ontwerpagenda, en in de formalistische ontwerpen van de New Urbanism stroming, gemodelleerd naar de stad Seaside. In dergelijke gevallen biedt het gebrek aan constructieve zelfkritiek voorstanders van inventariserende data-, milieu- en proceskaarten overtuigende argumenten om de *figure-ground* tekening aan de kant te schuiven. In recente essays hebben zowel Pier Vittorio Aureli en Gabriele Mastrigli als George Baird echter betoogd dat noch 'het diagram' noch de Landscape Urbanism kaarten een succesvol alternatief bieden.¹⁰ Terwijl de voorstanders van het diagram de realiteit van de stad als materieel artefact over het hoofd hebben gezien, slagen degenen die de uitgebreide landschapstedenbouw kaarten omarmen, er niet in om richting te geven aan het ontwerp van stedelijke patronen. Voortbouwend op deze opmerkingen wil ik tot slot twee werken noemen die kunnen helpen om het postmodernistische misbruik en de verguizing van deze tekenwijze te pareren. In de jaren 1980, toen Noord-Amerikaanse stadsontwerpers de *figure-ground* tekening gebruikten om het publieke domein naar Europees model vorm te geven, zag Baird daarin een methode om het *vernacular* van de straten van Toronto te doorgronden en te behouden. Door patronen van gebouwwormen en historische kadastrale kaarten met elkaar in verband te brengen, ontdekte hij dat de verscheidenheid aan setbacks de belangrijkste voorwaarde was voor de publieke waardering van bepaalde straatbeelden – wat uiteindelijk leidde tot een reeks doordachte ontwerpen voor stedelijke invullingen.¹¹ En te midden van de euforie rond het diagram in de jaren 1990 heeft West 8 met het masterplan voor Borneo-Sporenburg de *figure-ground* tekening nieuw leven ingeblazen om een succesvol weefsel van *solids* en *voids* te creëren met een breed scala aan typologieën. Terwijl de polemieken inzicht boden in het tekortschieten van de *figure-ground* tekening vanwege haar mogelijke ruimtelijk-temporele vervlakking, bieden Baird's politieke bewustzijn van 'toevallige omstandigheden' als een manifestatie van stedelijkheid en West 8's meesterlijke compositie van patronen, sterke argumenten voor het unieke vermogen van de *figure-ground* tekening om de beschrijvende, ontwerpende en conceptuele dimensies van het stedenbouwkundig ontwerp bij elkaar te brengen.

Vertaling: Frits Palmboom

Ik wil George Baird bedanken voor zijn commentaar op de eerste versie van dit essay.

10

Pier Vittorio Aureli en Gabriele Mastrigli, 'Architecture after the Diagram', *Lotus International* 127 (2006), 101-105; George Baird, 'Ideology Wars Redux: A Commentary on Landscape Urbanism and the New Urbanism', *Log* 32 (najaar 2014), 117-125.

11

George Baird, 'Vacant Lottery' (1978) en 'Urban Morphology' (1988), in: George Baird, *Writings on Architecture and the City* (Londen: Artifice, 2015), 106-123, 124-131.

and Rem Koolhaas.⁸ The post-*Collage City* period saw the emergence of two directions in the transatlantic use of the figure-ground plan, well-represented by Mario Gandelsonas's studies on Chicago and Joseph P. Kleihues's critical reconstruction of Berlin.⁹ On the one hand, architects and urban designers explored the drawing as a powerful analytical tool to turn singular and overlooked urban moments into a parti drawing that would eventually inform the final urban design scheme; on the other, inspired by the analogical method, the figure-ground plan became the preferred graphic means for proposing normative strategies of urban tissue reparation that could not wait to erase those urban nuances that make each urban fabric unique.

Learning from the Polemics

The legacy of the two directions is still visible today in the proliferation of figure-ground maps without a clear design agenda and in New Urbanism's formulaic schemes shaped after the town of Seaside. In both cases, the lack of some constructive self-criticism is offering supporters of data-based, environmental and notational maps compelling arguments for dismissing the figure-ground plan. However, recent essays by Pier Vittorio Aureli and Gabriele Mastrigli and by George Baird have argued that both 'the diagram' and landscape urbanism's maps are far from representing a successful alternative.¹⁰ While advocates of the diagram have overlooked the reality of the city as a material artifact, those who endorse the inclusive landscape urbanism maps are failing to address the design of urban patterns. Building on these comments, I would like to close by mentioning two works that might help us to move beyond the postmodernist abuse and misuse of the drawing. In the 1980s, when North American urban designers pursued the figure-ground plan to shape the public realm according to European models, Baird saw in it a method for studying and preserving the vernacular forms of Toronto's streets. The cross-referencing of built-form patterns and historical survey maps allowed him to discover in the variety of setbacks the key condition behind the public appreciation of certain streetscapes – which eventually led to a series of thoughtful urban infill schemes.¹¹ In the midst of the diagram euphoria of the 1990s, West 8's master plan for Borneo-Sporenburg retooled the figure-ground plan to produce a successful texture of 'solids' and 'voids' with a wide typological range. Whereas the discontents of the figure-ground plan had offered insights into the shortcomings of its spatial-temporal flattening, Baird's political awareness of the 'circumstantial' as a manifestation of urban agency and West 8's masterful patterning presented strong arguments in favour of the figure-ground plan's unique ability to bring the descriptive, projective and discursive levels together.

I want to thank George Baird for his comments on the first draft of the essay.

8

Peter Eisenman, 'Bifurcating Rowe', in: Emanuel Petit (ed.), *Reckoning with Colin Rowe* (London: Routledge, 2015), 59; Rem Koolhaas, 'Contextualism', in: Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 283.

9

Mario Gandelsonas, *The Urban Text* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1991); Marco de Michelis (ed.), *La ricostruzione della città: Berlino-IBA 1987* (Milan: Electa, 1985).

10

Pier Vittorio Aureli and Gabriele Mastrigli, 'Architecture after the Diagram', *Lotus International* 127 (2006), 101-105; George Baird, 'Ideology Wars Redux: A Commentary on Landscape Urbanism and the New Urbanism', *Log* 32 (fall 2014), 117-125.

11

George Baird, 'Vacant Lottery' (1978) and 'Urban Morphology' (1988), in: George Baird, *Writings on Architecture and the City* (London: Artifice, 2015), 106-123, 124-131.