

# Kritikken og verket

En refleksjon over fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet  
i tidsskriftet *Havekunst*

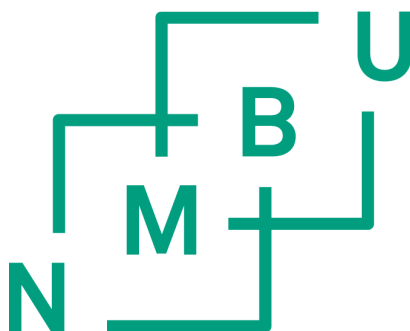
Criticism and the work:  
A discussion of the representation of landscape architecture  
as aesthetic activity in the review *Havekunst*

Philosophiae doctor (ph.d.) avhandling

Nina Marie Andersen

Institutt for landskapsplanlegging  
Fakultet for samfunnsvitenskap  
Norges miljø- og biovitenskapelige universitet

Ås 2015



Avhandling 2015:10  
ISSN 1894-6402  
ISBN 978-82-575-1267-5



Gardens come fully into existence only when we become aware of them, when we start to give an account of them. In part at least they are 'created' by the ways we talk about them, by the ways we image them, which in their turn derive as much from our ideas of gardens as from our experience of specific examples of landscape architecture.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> John Dixon Hunt, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory* (London: Thames & Hudson, 2000), 143.



# Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	5
Forord .....	7
Sammendrag .....	8
English summary .....	8
Avhandlingens struktur.....	10
<i>Overture – Havekunst og hagekunsten</i>	13
<b>1 Innledende betraktning</b>	
1.1 Landskapsarkitektur som estetisk virksomhet	21
1.2 Det uavklarte verket	23
Konstituerende kritikk .....	24
Problemformulering og målsetning .....	30
Avhandlingens relevans.....	33
Teoretisk rammeverk.....	40
<b>DEL I</b>	
<b>2 Konstitusjonen</b>	
2.1 Den produktive tolkningen	47
Virkelighetsdefinerende tekst .....	47
Skriving og lesing som metode.....	51
Tolkningens <i>her og nå</i> , og <i>der og da</i> .....	53
2.2 Metodiske og empiriske presiseringer	60
Om betraktning av materialet .....	60
Lesningens fremgangsmåte .....	62
<b>3 Kritikken</b>	
3.1 <i>Ut hortus poesis</i>	70
Et tidsskrift i utvikling .....	70
3.2 Kritikkens vesen	79
Institusjonens clauderglass.....	79
En heterogen sjanger .....	86
<b>4 Verket</b>	
4.1 Hagen som sted for estetisk virksomhet	94
Den estetiske modus .....	94
Karakteristika: Sanselighet og relasjon til naturen .....	97
4.2 Verkets faktorer	98
Prosjektets sammensetning.....	99
Foranderlige og individuelle forhold .....	103
Det håndgripelige i møte med forestillingen .....	105
4.3 Benevnelsen av det ubenevnelige	111
Oppdagende skriving .....	111
Formalisert og gestaltet estetikk .....	114
En inviterende <i>gestus</i> .....	118

## DEL II

### 5 Anlegg

5.1 Materialitet	125
Den anleggende handling.....	125
Bruk av anlegg.....	128
Teksturer og substans.....	131
5.2 Rom	134
Tablåer og utsikter.....	134
Ideen om rom.....	139
Bevegelse.....	142
Det «ubegripelige».....	147
5.3 Foranderlighet	154
Naturens syklus.....	154
En flyktig sanselighet.....	156
Planlagt natur.....	160

### 6 Tegning og bilde

6.1 Form og størrelse	167
Utforming sett fra oven.....	167
Dimensjoner og mål.....	169
6.2 Oversikt	173
Den overordnede sammenhengen.....	173
Visualisering av konseptet.....	177
6.3 Et spesifikt perspektiv	179
Avbildet utforming.....	180
Øyeblikket.....	182
6.4 Et fiksert uttrykk	185
En «riktig» plantegning.....	185
Bildet som opprinnelse.....	189

### 7 Tekst

7.1 Landskapsarkitektens beskrivelse	191
Uttrykt intensjon.....	191
Ordrett gjengivelse.....	200
7.2 Ytterligere skrevne uttalelser	204
Andre kritikker og faglige ytringer.....	205
Bakgrunnskunnskap og historie.....	207
7.3 Poetiske referanser	212
Skjønnlitterære fragmenter.....	213

### 8 Avsluttende betraktning

Verksforståelse fremstilt i <i>Havekunst</i> s kritikker.....	217
Lesningens implikasjoner.....	221
Avhandlingens bidrag.....	223
Appell: Mot en åpen og åpnende kritikk.....	226

### Bibliografi

Litteraturliste.....	229
Empiri og andre tekster fra <i>Havekunst</i> .....	238

## Forord

Å skrive en doktoravhandling er et privilegium! Takk til Insitutt for landskapsplanlegging ved NMBU, som har finansiert min treårige stipendiatstilling og med dette gitt meg anledning til å utvikle egne tankerekker, tilegne meg kunnskap og utdype forståelsen av faget landskapsarkitektur. Takk til AHO for et utmerket bibliotek og for vertskapet i avhandlingens siste fase.

Min hovedveileder Anne Katrine Geelmuyden har hatt kontinuerlig tro på prosjektet og gitt meg frie tøylar underveis. Hun skal ha en stor takk for mange interessante samtaler som har hatt stor betydning for utviklingen av denne avhandlingen. Mange takk til biveileder Karsten Jørgensen, som har bydd på sentral kunnskap og stor faglig kontaktflate. Som vikarierende biveileder satte Mari Lending meg på sporet av hvordan denne avhandlingens tekststudie kunne utformes, og hun skal ha hjertelig takk for tydelige og oppløftende tilbakemeldinger.

Mange takk rettes også til Kine Halvorsen-Thorén, Gro Lauvland og Mari Hvattum for interessante, korrigerende og konstruktive tilbakemeldinger på henholdsvis start-, midt- og sluttseminar. Tusen takk til Rannveig Søndergaard Holm for et veldig hyggelig arbeidsfellesskap, og til Charlotte Blanche Myrvold og Bjørn Anders Fredriksen både for dette og for tilbakemeldinger på deler av arbeidet. Bjørn Anders skal også ha takk for gjennom en fabelaktig redningsaksjon å ha berget en rekke tidlige årganger av *Havekunst*, hvilket tilrettela for vesentlig bedre praktiske forhold ved gjennomgang av avhandlingens empiri. Marius Fiskevold skal ha en stor takk for sine stadig krevende spørsmål og for sin kritiske lesning av manuskriptet i arbeidets avsluttende fase.

Takk rettes også til alle andre fagfeller og kolleger som har gitt av sin tid og kunnskap. En særlig takk til Marc Treib for inspirerende samtaler og for hans bidrag til et fantastisk opphold i Berkeley våren 2012. Her satte også Jane Gillette av tid til begeistret diskusjon utover timeplanen for hennes friske seminarer. Også Arnfinn Bø-Rygg skal ha stor takk for to tankevekkende PhD-kurs og for introduksjon av litteratur som har vært avgjørende for avhandlingens retning og utvikling.

Jeg vil også takke venner og familie for støtte og forståelse, særlig i den siste fasen av dette arbeidet. Ikke minst vil jeg takke Agnes for befriende avsporinger og Mads for hans hederlige innsats på hjemmebane, for lesning, korrektur og fine innspill og for mange smakfulle middager.

Nina Marie Andersen  
Oslo 6. mars 2015

## Sammendrag

Avhandlingen er et teoretisk bidrag til feltet landskapsarkitektur. Den undersøker fremstillingen av landskapsarkitekturprosjekter i kritikker i tidsskriftet *Havekunst* fra perioden 1920–2010. Dette gjøres med utgangspunkt i Jean-François Lyotards argument fra «Gestus» (1992) om at *kritikken konstituerer verket*. Målet er å belyse sammenhengen mellom kritikkenes språklige uttrykk og verksforståelse med vekt på å analysere og diskutere hvorvidt og hvordan en estetisk dimensjon gjør seg gjeldende i teksten.

I avhandlingen etableres en distinksjon mellom prosjekt og verk. *Prosjektet* forstås som den prosjekterende landskapsarkitektens produksjon, og det betraktes som bestående av komponentene anlegg, tegning og bilde, og tekst. *Verket* defineres som en verdiladet erkjennelse av et prosjekt fremstilt i kritikk. For en avklart forståelse av verket fordres en tydelighet i kritikkenes språk. Kritikken kan både begrense og åpne et verk, men kritikkenes fremstilling kan ikke løsrives fra *tenkningen* omkring det som fremstilles. Som vitnesbyrd om en fortolkningsprosess i flere ledd og som målbærer av et tradert verdisett er kritikken en særlig viktig kilde til innsikt i fagets verdigrunnlag. Likevel er landskapsarkitekturtekst generelt og -kritikk spesielt underforsket.

Undersøkelsen støtter seg på estetisk og historisk orientert landskapsarkitektur-teori og henter inspirasjon og teoretiske bidrag fra estetisk filosofi og litteraturvitenskap. Nærlesing og skriving som utforskende fremgangsmåte utgjør avhandlingens metode.

Variasjoner i kritikkenes uttrykksformer og retoriske grep identifiseres og drøftes opp imot landskapsarkitekturprosjektets ulike bestanddeler. På dette grunnlaget drøftes verksforståelse og landskapsarkitektur som estetisk virksomhet, samtidig som bredden og mangfoldet som kritikken i *Havekunst* tilbyr, kommer til syne i avhandlingsteksten. Diskusjonen vektlegger forholdet mellom den faktiske, fysiske virkeligheten og representasjon av denne virkeligheten i erkjennelsen av landskapsarkitekturverk. Forestillingsevnen fremstår som helt sentral både for kritikeren i erfaringen og i skriveakten og for leserens tilgang til verket gjennom kritikkenes tekst.

Kritikkene i *Havekunst* befatter seg i utstrakt grad med landskapsarkitekturens *anlegg*, men anlegget fremstilles og forklares for en stor del *via* representasjoner som tegninger og bilder eller gjennom allerede formulerte oppfatninger, som alle behandles som entydige eller beviselige faktorer. Det er dermed *forestillinger* om anlegg som konstitueres som verk, ikke det sanselige anlegget som sådan. Avhandlingen avdekker med dette en lite uttalt faglig tradisjon for å favorisere objektivt dokumenterbare fremfor estetiske kvaliteter ved verket.

## English summary

This PhD-thesis is a theoretical contribution to the field of landscape architecture. It investigates the representation of landscape architecture projects in critiques published in the review *Havekunst*, in the period 1920–2010. The argument of Jean-François Lyotard in «Gestus» (1992), that *criticism constitutes the work*, is the thesis' point of departure. The purpose of the investigation is to shed light on the linguistic expression of the critique and to analyse and discuss whether and how an aesthetic dimension manifests itself in it.



In the dissertation, a distinction between project and work is established. *The project* is regarded as the production of a designing landscape architect and consists of three components: the site, drawing and image, and text. *The work* is a value-laden appreciation of the project, as represented through a critique. Hence, a clear language in the critique is required, in order to facilitate a shared understanding of the work. The critique may both limit and open the work, but the representation cannot be detached from the *thinking* about landscape architecture. As testimony of a process of interpretation in several stages and as a text that conveys an enshrined set of values, criticism is a particularly valuable source to understanding the discipline's set of values. Despite this notion, landscape architecture texts in general and -critiques in particular have been researched only to a limited extent.

The investigation relies on aesthetical and historically oriented landscape architecture theory, but it also takes inspiration and theoretical contributions from the fields of aesthetic philosophy and literature. Close readings and writing as an explorative approach constitute the dissertation's method.

Variations in the critique's forms of expression and rhetorical devices are identified and discussed against the foil of landscape architecture project's different components. On this basis, the understanding of works and of landscape architecture as an aesthetic field are discussed, while, at the same time, the textual breadth and diversity that *Havekunst* offers is shown in the thesis text. The discussion emphasizes the relationship between the actual, physical reality and representation of this reality in the appreciation of landscape architecture. Imagination appears to be crucial both for the critic's experience and her act of writing, as well as for the reader's access to the work through the text.

The critiques are widely concerned about the site, but the site is represented and explained mainly through drawings and images or perceptions that are already worded, and treated as fixed or unambiguous documentations. Thus, it is *imaginations* of the site that are constituent of the works, rather than the sensory qualities of the site as such. This dissertation, thus, exposes a non-stated tradition, a favouring of objectively documented qualities above aesthetical qualities of the work.

## Avhandlingens struktur

Avhandlingens struktur er som følger:

En *ouverture* etablerer avhandlingens historiske, empiriske og tematiske fundament. Her introduseres tidsskriftet *Havekunst* som et sentralt nordisk tekstmateriale, og forholdene det oppstår under beskrives. Landskapsarkitektur skisseres som et sammensatt fagfelt på bakgrunn av prinsipper som fremføres fra redaksjonelt hold. Disse illustreres gjennom smakebiter på kritikker i *Havekunst*.

I en innledende betraktning avklares avhandlingens perspektiv på landskapsarkitekturen som en estetisk virksomhet. Gjennom begrepsmessige avklaringer og distinksjoner aktualiseres en diskusjon om hva som kan oppfattes som landskapsarkitekturens verk. Med henvisning til Jean-François Lyotards påstand om at kritikken konstituerer verket, utledet i «Gestus» (1992), etableres kritikken som port inn til verksforståelse i landskapsarkitekturen. I den forbindelse avklares kritikkbegrepet og den rådende gjengse oppfatning av landskapsarkitekturens verk. På denne bakgrunn defineres avhandlingens forskningsspørsmål, målsetning og empiriske materiale. Deretter følger en avklaring av dette forskningsarbeidets relevans. Til slutt utypes det teoretiske rammeverket som avhandlingen støtter seg på.

Avhandlingen for øvrig er delt inn i to seksjoner. Den første delen avklarer og utdyper avhandlingens empiri, avhandlingens metodiske implikasjoner og den anvendte teorien. Avhandlingens andre del drøfter kritikker som verkskonstituerende bidrag med utgangspunkt i landskapsarkitekturprosjektets bestanddeler: *anlegg; tegning og bilde; og tekst*, som også titulerer delens tre kapitler som er strukturert etter samme prinsipp: Hovedinndelingen er definert ut ifra de karakteristiske egenskaper ved komponenten som navngir kapitlet. Innenfor disse rammene vises og diskuteres ulike passasjer fra *Havekunst*. Og på dette underordnede nivået kommer empiriens nyanser og særtrekk til uttrykk.

### DEL I

I det første kapitlet, *Konstitusjonen*, presenteres den hermeneutiske tradisjonen som denne avhandlingen skrives inn i, og her tydeliggjøres kritikkens konstituerende virkning. Tolkningen etableres som en metodisk manøver som gjør seg gjeldende på flere av avhandlingens plan. Her konkretiseres også lesningens fremgangsmåte, både som metode sammen med skrivningen, men også som en metode for å avgrense avhandlingens empiriske materiale.

I avhandlingens andre kapittel, *Kritikken*, utypes og kontekstualiseres det empiriske materialet. Her skisseres omstendighetene *Havekunst* oppstår og utvikles under, herunder det nordiske redaksjonelle samarbeidet. Den resterende delen av kapitlet vies til en behandling av kritikkens institusjonelle posisjon og en skissering av ulike kritikktradisjoner som identifiseres i *Havekunst*.

I det tredje kapittelet, *Verket*, utdypes det estetiske perspektivet som denne avhandlingen anlegger. Her forklares landskapsarkitekturprosjektets bestanddeler, og det redegjøres også for hvordan verket oppstår i møtet mellom et tilgjengelig erfaringsgrunnlag og den enkeltes forventningshorisont. I dette kapittelet introduseres forestillingen som en betydelig måte å tilnærme seg landskapsarkitekturen på ut ifra en betingelse om at forestilte sanseerfaringer alltid på et visst nivå forankres i en faktisk erfaring. Et siste moment i denne første delen omhandler for det første skriveprosessen som en forlengelse av erfaringen og for det andre utfordringen som ligger i å fremstille estetiske kvaliteter i skriftspråk.

## DEL II

I det femte kapittelet, *Anlegget*, vises og drøftes utdrag fra *Havekunst*s kritikker som på forskjellig vis identifiserer anlegg i teksten, men som i ulik grad fremstiller estetisk forståelse av verkene som omtales i kritikken.

I kapittel seks, *Tegning og bilde*, identifiseres tilsvarende tegninger og bilder i utdrag fra kritikker som mer eller mindre direkte viser til slike representasjoner i teksten. Underveis drøftes utdragenes grad av estetisk verksforståelse.

I kapittel sju, *Tekst*, skiller seg fra de andre to i denne avhandlingens del II ved at det tar for seg fremstilling *av* tekst i tekst. Her vises og drøftes forskjellige måter å innlemme allerede artikulerte tanker eller meninger om prosjektet på, som i ulik grad og på forskjellig vis fremstiller estetisk forståelse av verkene som omtales.

I et avsluttende kapittel oppsummeres og drøftes lesningene. Her presiseres avhandlingens bidrag til faget landskapsarkitektur. Helt til slutt fremføres en appell til å skrive kritikk fremstillinger landskapsarkitektur som estetisk virksomhet.



## Ouverture – Havekunst og hagekunsten

«Et lille, næsten ubeskrevet Blad i Tidens Bog, betegner Havekunstens Udvikling her i Norden.» Således innleder den danske gartnerforenings leder I. P. Andersen den aller første utgivelsen av tidsskriftet *Havekunst* i artikkelen med samme navn.<sup>2</sup> Året er 1920. «Bladet er vel særlig tænkt at være et Samtalemiddel for Fagets Udøvere i Almindelighed,» meddeler Andersen, som også ønsker at «den sunde kritiske Sans og Forstaaelse af Sagen vækkes hos Publikum.»<sup>3</sup> Et tidsskrift kan kontinuerlig systematisere og aktualisere den faglige agendaen gjennom redaksjonelle grep og på denne måten hjelpe leserne til å orientere seg i fagfeltet. Og for institusjonen landskapsarkitektur utgjør tidsskrifter, den gang som i dag, en svært sentral plattform for publisering av prosjekter, kritikker, refleksjoner og generell faglig meningsutveksling.<sup>4</sup> Som fagtidsskrift utgjør *Havekunst* en viktig arena for kritisk virksomhet og en verdifull instans som etablerer en felles faglig virkelighet.<sup>5</sup> Således manifesteres tidsskriftformatet som et toneangivende og samlende bidrag til formidling av faget landskapsarkitektur.

For den forholdsvis ferske profesjonen er tilgangen til en egen arena for diskusjon og faglig utveksling viktig for fagetfeltets utvikling, og opprettelsen av tidsskriftet *Havekunst* må forstås som en milepæl i nordisk landskapsarkitekturhistorie. Andersens optimisme på tidsskriftets vegne er heller ikke beskjeden. Med treffende metaforer hevder han at om «end Opgavernes Størrelse [staar] i et underligt omvendt Forhold til Bladets nuværende Omfang og Indhold, saa ved vi, at enhver Ting fødes for at vokse, og er Betingelserne for Vækst tilstede, saa bliver denne sund – og Betingelserne tror vi paa.»<sup>6</sup> Andersen synes å ha lagt godt til rette for en sunn vekst, da denne første utgivelsen av *Havekunst* er starten på en uavbrutt rekke publikasjoner med rik tekstproduksjon om den mangefasetterte hagekunstneriske virksomheten som fremdeles holder frem, i dag under tittelen *Landskab*.<sup>7</sup>

Veien frem til etableringen av tidsskriftet ble imidlertid ikke gått opp uten motgang. Sju år etter at *Havekunst* hadde blitt utgitt for første gang, beskriver formann i *Dansk*

---

<sup>2</sup> I. P. Andersen, «Havekunst», *Havekunst* 1 (1920): 1.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 1, 2.

<sup>4</sup> I et intervju påpeker sittende redaktør Annemarie Lund at *Havekunst* har vært en viktig arena for faglige debatter og publisering av arbeider siden 1920. Se Karsten Jørgensen og Vilde Stabel, *Ny norsk landskapsarkitektur* (Oslo: Gyldendal akademisk, 2010), 45. Lund har vært redaktør for tidsskriftet siden 1983.

<sup>5</sup> Tidsskrifters bidrag vil etter mitt skjønn ikke bli mindre aktuelle i fremtiden om vi tenker oss at landskapsarkitekturen blir stadig mer kompleks gjennom sammensetningene av oppgavene som skal løses, oppgavene i seg selv og mangfoldet av aktørene som medvirker i prosessene.

<sup>6</sup> Andersen, «Havekunst», 2.

<sup>7</sup> Gjennom årenes løp har tidsskriftet operert under ulike navn som speiler en utvidelse og utvikling av fagets virkefelt og et tidvis formalisert nordisk samarbeid: *Havekunst* (1920–1963); *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1964–1968); *Landskap* (1969–1980); *Landskab* (1981– d.d.). I det følgende omtales tidsskriftet som *Havekunst*, med mindre det er snakk om en avgrenset periode innenfor tidsrommene definert over.

*anlæggsgartner- og havearkitektforening* Valdemar Hansen på følgende vis arbeidet som Andersen hadde lagt ned for å få stablet tidsskriftet på bena:

I. P. Andersen hadde i mange Aars syslet med den Tanke at udgive et Tidsskrift, som kunde bringe Bud ud over Landet til Publikum og Fagfolk og vise, hvad Havekunstnere i Norden kunde præstere. Gang paa Gang fremførte han sine Tanker paa Møder og Generalforsamlinger, men han mødte stadig Motstand og Skepsis. Ufortrødent arbejdede han videre paa Sagen for til Slut at Sejre. I Efteraaret 1919 vedtoges det at udgive et Tidsskrift under Navnet 'Havekunst'.<sup>8</sup>

Anledningen for utsagnet er foreningens 25-års jubileum i 1927. *Havekunst* er i medvind og «indtager nu en anerkendt Stilling som Fagtidsskrift,» melder Hansen samme sted.<sup>9</sup>

Posisjonen var nok resultat av hardt og målrettet arbeid, men også av en genuin tro på tidsskriftets betydning – for hele Norden. For Andersen hadde søkt ut over Danmarks grenser og ønsket bidrag fra både Sverige, Finland og Norge hjertelig velkommen:

*Havekunst* udgives for Norden og vil i Skrift og Billeder søge at give det bedst mulige Udtryk for Havekunstens Standpunkt i de fire nordiske Lande, og det er vort Haab, at kunne give Bladet en virkelig nordisk Farve og Karakter. At svenske og norske Artikler optages i Originalsproget er en Selvfølge.<sup>10</sup>

Det nordiske samarbeidet som Andersen ønsket seg i 1920 har – som vi skal se – i varierende grad vært en realitet. Likevel har redaksjonene alltid holdt døren på klem for nordiske bidrag. Med utgangspunkt i en felles interesse og språkforståelse oppfatter jeg tidsskriftet som en faglig møteplass for nordiske hage- og landskapsarkitekter. Som Nordens eldste tidsskrift for det som i dag kalles landskapsarkitektur, står *Havekunst* i en særstilling som en refleksjons- og formidlingsarena for faget i den dansk-, svensk- og norskspråklige regionen.

### ***Haveforstaaelse***

«'Havekunst's' Opgaver er, som sagt, mange; først og fremmest dog at samle og sætte på Plads alt det i Ydelsen og Nydelsen af Havekunsten, som nu staar i Spredthedens Tegn,» skriver den ambisiøse redaktøren.<sup>11</sup> Utsagnet er et innlegg i en debatt som utspant seg i tiden omkring *Havekunsts* oppstart, mellom forkjempere for en landskapelig og en såkalt arkitektonisk stilretning innen hagekunsten, hvor Andersen talte for den sistnevnte. Av større interesse og relevans for denne avhandlingen er imidlertid hvordan begrepsparet kan tolkes dit hen at hagearkitektens arbeidsprosess og produksjon inngår sammen med resepsjonen av prosjektene som to ulike forhold ved hagekunsten, hvilket bygger opp under en oppfatning av virksomheten som mangefasettert og mangfoldig.

---

<sup>8</sup> Valdemar Hansen, «Dansk anlæggsgartner- og havearkitektforening 1902–1927», *Havekunst* 1 (1927): 2.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>10</sup> Andersen, «Havekunst», 1.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 2.

«Interessen for Havekunst synes i Øjeblikket at være stor – desværre langt langt større, end Forstaaelsen af denne skønne Kunstarts indre Liv og Væsen,» sukker Andersen.<sup>12</sup> Frustrasjonen var først og fremst rettet mot hageamatørens utfoldelser, eller den «større Kreds af Lægfolk» som bladet var tiltenkt de første tiårene, i tillegg til sitt profesjonelle publikum. Fem år senere, i 1925, søker redaktør Georg Georgsen å bøte på den manglende forståelsen. I artikkelen «Dobbeltopfattelse af Havebegrebet» annonserer han at årgangen skal forsøke «at give Amatøren det utvidede faglige Syn ved siden av det sædvanlige amatørmessige» gjennom en rekke små artikler.<sup>13</sup> «Forstaaelsen», som også Andersen savnet, må stadig utvikles hos publikum. Forsettet springer ut ifra «den Overbevisning, at Glæden over en Have først bliver fuldkommen, naar Haveinteressen suppleres med Haveforstaaelse.»<sup>14</sup> Georgsen forklarer:

Ved Betragtning og Vurdering af Haver er der to Synspunkter, der gør sig særlig gældende – det amatørmæssige og det faglige. Amatøren, der mere føler end tænker, nyder umiddelbart Synet af Havens *Enheder*, Stykke for Stykke, Blomster, Træer, Skulpturer osv. uden at tænke disse Enheder som Led i en større Sammenhæng. I Modsætning hertil må Fagmanden mere tænke end føle; det faglige Synspunkt er en Vurdering af Anlæggets *Helhed*, Kompositionen. Vurderingen sker ved den instinktive, den tillærte eller den tilkæmpede Evne til at læse Tankerne og Ideerne i et Haveanlæg.<sup>15</sup>

Senere i samme årgang følger han opp sitt forsett under overskriften «Haveinteresse og Haveforstaaelse». Georgsen, som var kjent som estetikkens systematiker,<sup>16</sup> vurderer i denne artikkelen prosjekteksempler ut ifra plan- og perspektiviske tegninger, og han skiller mellom en overfladisk «Interesse» og en «Forstaaelse» knyttet til koblingen mellom funksjonelle og dekorative *formål*. «I Anlægget maa nemlig Hensigtsform og Skønhedsform dække hinanden – om det skal være et godt Anlæg,» skriver Georgsen.<sup>17</sup>

Georgsens forståelse av hagekunsten innlemmer et samspill mellom det tenkte og det følte, og den har således paralleller til Andersens henvisning til fagfeltets *Ydelse* og *Nydelse*. De to redaktørens betraktninger kan leses som en tematisering av hagekunsten som et fagfelt som omslutter både en profesjonskultur for prosjektering og publikums møte med prosjektene; en tilvirkning og en bruk av anlegg; plantegninger og perspektiviske fremstillinger og stedlig opplevelse; det tenkte og det følte; det umiddelbart sanselige og det kontemplerte og kognitive. Disse elementene inntreffer ikke hver for seg eller med samme vekt, men kan inngå parallelt og med forskjellig tyngde i erfaring av landskapsarkitektur som med dette antydes som et sammensatt fagfelt.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>13</sup> Georg Georgsen, «Dobbeltopfattelse af Havebegrebet», *Havekunst* 1 (1925): 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Annemarie Lund, *Danmarks havekunst III: 1945–2002* (København: Arkitektens forlag, 2002), 13.

<sup>17</sup> Georg Georgsen, «Haveinteresse og Haveforstaaelse», *Havekunst* (1925): 22.

## Brytningstid

Den hardt tilkjempede etableringen av *Havekunst* skjer i en brytningstid. Omkring 1920 er fagfeltet fremdeles forankret i gartnervirket, men standen profesjonaliseres og idealene er i endring. Den landskapelige stilretningen byttes ut med forbilder hentet fra renessansens og barokkens hagekunst. Redaktør Andersen tar tydelig stilling til hvilken retning han mener at hagekunsten bør ta når han på bladets første side hevder at *Havekunst* skal virke mot «Ukrudtets altfor frodige Vækst og efterhaanden bbringe ind lidt renere Linier i Sagen.»<sup>18</sup> Senere i samme årgang skriver han følgende under overskriften «Overgangstider»:

Vi søger nu at udtrykke vore Tanker klarere og enklere, i Bygningskunst saavel som i Havekunst og andre Kunstarter. For Havekunstens vedkommende er det de retlinjede arkitektoniske højtstaaende Forbillede, der arbejder i vor Underbevidsthed. [...] er det ikke netop de samme Tanker der gør sig gældende her som i Fortidens Haver, dette at skabe Rumforhold i harmonisk Udvikling, fyldte med Lunhed og Hygge og med Præg af en bestemt Tanke, uden at gøre Forsøg paa at maskere Menneskearbejdet bag Tilfældighedernes Præg.<sup>19</sup>

Både I. P. Andersen og Georg Georgsen følte seg som opprørere mot historisismen og opplevde nyklassisismen som en eviggyldig stil som man kunne godta som moderne menneske. Og landskapsgartnerne blir hagearkitekter med vekt på *arkitekt*.<sup>20</sup> Pastorale idealer skulle imidlertid snart vende tilbake.

Tradisjonen utvikles og profesjonaliseres i årene fremover, og det nyetablerte tidsskriftet fungerer som arena for fagets fremvekst og for leting etter nye paradigmer. Med modernismen skjedde en historisk opprydning, og fra omkring 1930 involverte ikke den moderne hage lenger så selvfølgelig nyklassisismens formspråk. Landskapelige forbilder hadde vendt tilbake, men som uttrykk for et annet tankegods enn tidligere. Faget var på vei bort fra stilretningen som Andersen og Georgsen talte for, men *forståelsen* deres av hva hagekunsten omsluttet som fagfelt, var like gyldig. Den mangfoldige og mangefasetterte virksomheten speiles i språklige fremstillinger og kommer til uttrykk i kritikker av forskjellige prosjekter fra denne tidlige fasen av *Havekunst*, som jeg skal vise i det følgende.

## Fabulerende fremstilling av det faktiske stedet

I en av *Havekunsts* første kritikker omtaler den svenske hagearkitekten Gösta Reuterswärd det store hageanlegget Adelsnäs omkring fire mil sørøst for Linköping i Sverige.<sup>21</sup> I

---

<sup>18</sup> Andersen, «Havekunst», 1.

<sup>19</sup> I. P. Andersen, «Overgangstider», *Havekunst*, (1920): 21–22.

<sup>20</sup> Malene Hauxner, *Fantasiens have: det moderne gjennombrud i havekunsten og sporene i byens landskab* (København: Arkitektens Forlag, 1993), 108.

<sup>21</sup> Haveinspektør Clemens Jensens «Rosenborg have» kan betraktes som *Havekunsts* første kritikk. Her omtales et prosjekt med røtter tilbake til begynnelsen av 1600-tallet. Teksten kvalifiserer imidlertid til kritikk gjennom innslag av Jensens vurderinger mot tekstens slutt. *Op.cit.* *Havekunst* (1920): 37–42.



kritikken fra 1920, som har samme tittel som prosjektet, innleder Reuterswärd med å male et drømmeaktig bilde av områdene som anlegget inngår i, hvor naturen har en viktig plass:

Utmed en långsträckt liten sjö i Östergötland, med stränder kantade av knotiga 100-åriga ekar, och där björkarna luta sina långa gröna slöjor ned mot vattnet, ligger det för oss svenskar så välkände Adelsnäs med sin urgamla park. Här blir naturen aldrig monoton på grund av dennas rikhalt på sjö och öar, där skogsbrynen lik lekande sommarmoln välva fram i horisonten.<sup>22</sup>

Leseren blir invitert på en fortettet reise inn i et lystlandskap, og underveis skaper Reuterswärd et eskalerende skjønnhetsinntrykk. Alt er «härlig» og «vackert», og det ene «vackrare» enn det andre:

Bland eklöv och grönt skymtar ett ännu vackrare parti, nämligen Rotundan. Här lågo för en del år sedan några gamla växthus, som nedrevos så när som på det vackra mittpartiet med den smäckra kupolen, vars buktande linjer sluta i den långa, ranka, gammaldags vindflöjeln.<sup>23</sup>

Reuterswärd finner også en «sumpträdgård, där våra allra vackraste svenska vattenväxter gro sida vid sida.»<sup>24</sup> Fremstillingen av prosjektet er utpreget billedskapende og fabulerende, både når Reuterswärd anskueliggjør den nye omleggingen og den rikholdige naturen som har ligget og ventet på fortryllelsen. Således preges «Adelsnäs» tidvis av en poetisk ordlyd. For denne avhandlingen er fremstillingen av et *anlegg* slik det kan være sanset og erfart *in situ*, et særlig viktig moment ved kritikken.<sup>25</sup>

### **Plantegningens konkrete egenskaper**

I kritikken «Rækkehushavene paa Fuglebakken» fra 1930 skiller Johannes Tholle mellom på den ene siden det å *betrakte* hagen og ha et distansert overblikk og på den andre siden det å være *i* hagen: «Fra Husets Veranda saavel som dets Karnap, der ligger Side om side, har man et udmærket Overblik over Haven; men dog føles den lidt paa Afstand. Saa snart man kommer ned i Niveau, føler man sig rigtigt som værende i Haven».<sup>26</sup> Tholle presiser at det er ulike egenskaper som gjør seg gjeldende ved ulike posisjoner i anlegget. I motsetning til Reuterswärd er Tholle også opptatt av kvaliteter ved prosjektet som kan oppfattes som plantegningens egenskaper. Han skriver for eksempel som følger:

Husene har for de nord-sydgaende Karrèers Vedkommende Haver til Øst og Vest, mens Godthaabsvejskarrèen kun har Haver til Nord, nærmest som Gaarde, og den sydlige Række langs Egnervej har Haver til Syd. Nord for Egner[s]vej ligger nogle

<sup>22</sup> Gösta Reuterswärd, «Adelsnäs», *Havekunst* (1920): 56.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Gösta Reuterswärd pleide å bruke tid i anlegget og gjorde ofte skrivearbeid der. Pers. med. Göran Johanson 19. april 2013.

<sup>26</sup> Johannes Tholle, «Rækkehushavene paa Fuglebakken», *Havekunst* (1930): 124.

faa Dobbeltthuse og Villaer. For de første Karrèers Vedkommende, der udførtes i 1927, havde Forhaverne en Længde af c. 25 m, mens Baghaverne blev afsat med 12 m, – ved senere Bebyggelse ved Fuglebakkevej er Forhaverne gjort c. 5 m kortere ligesom Baghavene er 18 m, – alt dog saaledes at forstå, at Maalene varierer noget fra hver ende af Karrèerne og Bredden allesteder er normal Husbredde, 6,60 m.<sup>27</sup>

I denne passasjen omtales mål og dimensjoner uten at disse settes i sammenheng med skalaen i anlegget. Med andre ord viser utsnittet informasjon om et prosjekt som kan hentets fra en plantegning fremstilt i tekst, og ikke de kvantitative egenskapene som bestemte mål og dimensjoner skaper på stedet. Således fremstår plantegningen som sentral for Tholles forståelse av det nye rekkehusområdet i København.

### **To nye hovedlinjer – Natur og form**

Det skulle gå mange år før den arkitektoniske hagen slapp helt taket, men parallelt med avviklingen utviklet det seg to nye hovedlinjer hva angår stil, formgivning og anvendelse av plantemateriale.<sup>28</sup> G. N. Brandt og C. Th. Sørensen var toneangivende skikkelser som opererte i hver sin fløy. For Brandt var hagen en kombinasjon av natur og håndverk. Sørensen betraktet hagen som noe utenfor og hevet over dette, snarere en kunstart som var sprunget ut av produksjonsmidler, maskiner og arbeidskraft, stedlige betingelser og dyrkning.<sup>29</sup> Den unge Sørensen, som fyller 34 år i 1927, ønsker å tenke helt nytt og forfekter en utvikling av selve begrepet *hage*: «Dette er noget helt selvstændig, men der gives ingen klar opfattelse af havebegrebet som saadant; enten opfattes haven arkitektonisk eller som en naturefterligning.»<sup>30</sup> Og han gjør seg til talsmann for å se hagekunsten på en ny, friere og enklere måte:

Der bliver næppe tale om at 'vende tilbage' til den saakaldte landskabelige havetype. Det vilde ogsaa være trist, om faget skulde manifestere en saadan aandelig uformuenhed. Men skal udviklingen ikke gaa i staa, bliver det sikkert ogsaa nødvendigt at forlade troen paa, at den arkitektoniske have absolut er bedre. Mon ikke det afgørende er dette, at klare og udvikle selve begrebet *have*.<sup>31</sup>

Brandt og Sørensen var skjønt enige om nødvendigheten av en «hovedrengjøring» av hagekunsten på grunn av kostnader til vedlikehold, tilrettelegging for barnas lek fremfor

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>28</sup> Lund, Danmarks havekunst III, 20.

<sup>29</sup> Hauxner, Fantasiens have, 20.

<sup>30</sup> C. Th. Sørensen, «Junihaven ved Svastika», *Havekunst* (1927): 104. Sørensen oppfattet seg som «arbejdende frigjort af enhver stil.» For ham fantes ikke formgivningsprinsipper. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 21.

<sup>31</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 103–104. Noen år senere, i 1932, utdyper han sitt standpunkt i *Havekunst*: «For mig staar det saaledes, at vi nu maa søge at *opfatte Haven som en Have*. Vi maa arbejde os ned til det primitive Begreb og frigøre os fra Idéerne om, at Haven skal forestille Natur eller være Arkitektur.» Se C. Th. Sørensen, «Ved nytaar 1932», *Havekunst* 1 (1932): 4. Samme sted fremmer Sørensen konkrete forslag til hvordan den nye hagekunsten bør utformes.

dekorative roser og stauder. Den totale renselsen skulle ifølge Sørensen fjerne «de banale naturmotiver», ikke det menneskeskapte uttrykket.<sup>32</sup> Det utviklet seg til en formmessig polemikk der det nyttige og det skjønne, det naturlig og det menneskeskapte, og nyanser av dette, gjorde seg gjeldene som stridende posisjoner. Men også kritikkene i *Havekunst* var en arena hvor kampene ble kjempet.

### **Det bærende konseptet**

Debatten etterlater seg også en rekke skriftlige spor, som for eksempel Troels Erstads kritikk av «Sagfører cand. Jur. B. Schepler's have i Vedbæk» fra 1941, planlagt av ingen andre enn hans kollega G. N. Brandt. Erstad legger spesielt stor vekt på beskrivelsene av hagens beplantning:

Beplantningen er foretaget under udpræget hensyntagen til vækstformerne. Derved er overgangen mellem beplantet jord og befæstet gang overalt blevet så smuk og malerisk tilgroet. De enkelte plantearter danner store sammenhengende partier, så indtrykket nærmest bliver, at arten ved udløbere og selvsåning har bredt sig over dette område med tiden – og *kun hvor en planteart er således repræsenteret, vil man få dens sande karakter frem*. Det hele er naturligvis en smagssag, men forsøg, som enkelte andre havearkitekter har gjort med at skabe en stærk massevirkning i staudeplantningen ved at lade den enkelte art hvert sted kun repræsenteres af en enkelt plante, men så til gengæld komme igen i bedet med korte mellemrum, forekommer det i hvert fald mig, vanskeligt vil føre til et så gunstigt resultat.<sup>33</sup>

Gjennom fremleggelsen av disse synspunktene konstitueres Scheplers hage nettopp på bakgrunn av prinsippene for beplantningen, som fremstilles som et konseptuelt utgangspunkt for prosjektet. Få år tidligere, i 1938, hadde Georg Boye skrevet en liten henstilling for formhagen i kommentaren «Tilbake til Naturen eller ikke?»: «Wild-garden-Naturalismen som Retning vil formentlig blive ved at spørge fra Tid til anden, men den vil altid blive manet i Graven igjen, fordi Haven er have og aldrig bliver noe andet,» avslutter Boye, og tar med dette helt klart parti med Sørensen i den pågående debatten.<sup>34</sup> Erstad tar også tydelig stilling i kritikken av Brandts prosjekt, men posisjonerer seg i den andre fraksjonen:

Det skal naturligvis erkendes, at værdifulde ting også er blevet skabt ad den vej [at alle fagets udøvere i hvert nyt arbejde forsøger sig med nye virkemidler, der snart falder nogenlunde heldigt ud og snart bærer et alt for tydeligt præg af at være eksperimenter] – f. eks. har C. Th. Sørensen med sin formgivende begavelse åbnet sin samtids øjne for

---

<sup>32</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 33, 114. «Som abstrakte malere erstattede [havearkitekterne] naturen som motiv med rene, enkle, gjenkendelige former, linier, figurer og farver hentet i tankerne.» *Ibid.*, 35. Se også G. N. Brandt «Haveservitutter», *Havekunst* (1922): 40, hvor han forklarer behovet for en «Udluftnings- og Rensningsprocess», særlig på grunn av det vanry faget er kommet i som «et særligt Krigsfænomen, som en Luksusvirksomhed».

<sup>33</sup> Troels Erstad, «En forbilledlig have», *Havekunst* (1941): 76–77.

<sup>34</sup> Georg Boye, «Tilbake til Naturen eller ikke?» *Havekunst* (1938): 69.

mange smukke ting, men for fagets udvikling er den brandtske arbejdsmetode sikkert sundere.<sup>35</sup>

Erstad synes med dette å benytte anledningen til å fremme sitt eget perspektiv og lar B. Scheplers hage fungere som et mønstergyldig eksempel på hans planteteori. Eller kanskje tar Erstad Brandts tankegods til inntekt som sitt eget? Kritikken forfekter uansett et perspektiv på faget der ideene eller prinsippene som legges til grunn for prosjektet er av stor betydning. Og Erstads tekst kan betraktes som et teoribidrag i den forstand at det også er et aldri så lite manifest om å dyrke frem mer ulike tablåer, dels hagepregete, dels naturlike.

---

<sup>35</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 76.

# 1 Innledende betraktning

## 1.1 Landskapsarkitektur som estetisk virksomhet

### Det materielle og det forestilte

De kommenterte passasjene i det foregående viser forskjellige sider ved prosjekter som fremføres med ulike språklige uttrykk i kritikker i en tidlig fase av *Havekunst*. Eksemplene viser ikke et tverrsnitt og er derfor ikke ment å være dekkende for hva tidsskriftets kritikker har å by på av språklige uttrykk, men lar oss ane mangfoldet i tekstene. Todelingen av landskapsarkitekturen, som jeg har antydnet ved å vise til Andersens og Georgsens fagforståelse, kommer her til uttrykk ved betraktninger omkring prosjekter henholdsvis slik de erfares på stedet – i det fysiske anlegget; eller slik prosjekter kommuniseres gjennom eksempelvis en idé eller en planmessig illustrasjon.

Landskapsarkitektursens todeling trer tydelig frem når teoretikeren John Dixon Hunt tilpasser litteraturvitenskapelig resepsjonsteori for landskapsarkitektur i *The afterlife of gardens* (1994).<sup>36</sup> Ved å understreke at fagfeltet tar del i både en materiell og en forestilt verden, fremmer han en helt grunnleggende kvalitet ved landskapsarkitekturen som tillegges stor betydning i denne avhandlingen. Det at den tilbyr direkte sanseerfaring, innebærer at landskapsarkitekturen utgjør et rikere og et mer interessant og tvetydig objekt for resepsjonsteoristudier enn litterære verk som «kun» er tilgjengelig for forestillingen.<sup>37</sup> Landskapsarkitektursens forankring i en faktisk fysisk, materiell virkelighet, så vel som i forestillinger om den virkelige verden, legger grunnlaget for denne avhandlingens betraktning av landskapsarkitekturen som *estetisk* virksomhet.

### Landskapsarkitektursens kunstdimensjon

I boken *Ny norsk landskapsarkitektur* (2010) finner jeg forklart hvordan landskapsarkitekturen som kulturuttrykk står «i en særstilling som en slags totalkunst i ordets rette forstand, den omfatter formgivning av både detaljene og helheten i våre omgivelser utendørs.» Karsten Jørgensen og Vilde Stabel skriver med dette faget inn i en tradisjon hvor landskapsarkitekturen forstås som et kunstuttrykk, slik hagekunsten opprinnelig ble oppfattet.<sup>38</sup> I boken *Vår tids hage* (1939) forklares begrepet hagekunst som «vegetasjonsområder som ved hjelp av de elementer og materialer som kunstens utøvere råder over, er komponert inn i bestemte uttrykksformer som gjør områdene skikket for

---

<sup>36</sup> John Dixon Hunt, *The Afterlife of Gardens* (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2004).

<sup>37</sup> *Ibid.*, 13. Om vi hever blikket og ser til sammenliknbare fagområder, er ikke landskapsarkitektursens representasjonstematikk og forhold til både en faktisk og forestilt virkelighet enestående. Bygningsarkitekturen produserer også tegninger som grunnlag for realisering av en romlig og materiell virkelighet som gir tilgang på en direkte sanseerfaring. Kunstfeltet medierer naturligvis også mellom sanselig og en forestilt verden.

<sup>38</sup> Jørgensen og Stabel, *Ny norsk landskapsarkitektur*, 9.

spesielle formål eller funksjoner.»<sup>39</sup> Definisjonen befester landskapsarkitekturen som kunstvirke, men viser at utøvelsen av faget også svarer på bestemte oppgaver. I tillegg antydes vegetasjonens sentrale posisjon. I sin redegjørelse av «Haveforstaaelsen» er Georg Georgsen opptatt av at «Haveanlæg må i forhold til Begrebet Kunst aldrig sættes i Klasse med de frie Kunster (det skønne uden det hensigtsmæssige)», og han betegner hagekunst som «en form for anvendt kunst» der funksjon og skjønnhet går hånd i hånd.<sup>40</sup> I likhet med Georgsen betrakter heller ikke jeg landskapsarkitekturprosjekter som en *fri kunst*. Betraktet som estetisk virksomhet tilskrives imidlertid landskapsarkitekturen en kunstnerisk dimensjon. Og for å belyse de estetiske forholdene vil jeg i denne avhandlingen trekke veksel på teori som opprinnelig er forankret kunstfaget.

Samtidig har landskapsarkitekturen en egen teori og tradisjon, og en egen estetikk. «Ingen haver kan ses udefra,» bemerker landskapsarkitekt, kritiker og professor Malene Hauxner, og stadfester hagen som noe man *er i*.<sup>41</sup> Tilstedeværelsen tilkjennegis dermed som betydningsfull. «Since a garden's multidimensionality and intertextuality allow it both to be and to suggest at the same time, no one moment can contain its meaning. A garden must be engaged,» supplerer professor Linda Parshall oppfatningen.<sup>42</sup> Ved å betrakte landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet, kan hagen identifiseres som en grunnfigur. Med dette mener jeg at hagen besitter egenskapene ved landskapsarkitekturen som jeg ønsker å belyse i denne avhandlingen. Dermed legger jeg de samfunnsfaglige og naturvitenskapelige momentene ved faget til side og orienterer avhandlingen omkring landskapsarkitekturens humanvitenskapelig forankrede temaer.

### **Aisthesis**

Med natur som materiale kan landskapsarkitekturen relateres til så forskjellige teoriverdener som Adornos naturestetikk, som legger vekt på det dialektiske forholdet mellom kunsten og filosofien (eller det kritiske begrepet), og nyere omgivelsesestetikk, som er orientert mot tilegnelse av omgivelser gjennom sanseerfaringer i hverdagslige situasjoner, men som samtidig fordrer en bestemt estetisk innstilling.<sup>43</sup> Det jeg imidlertid

---

<sup>39</sup> Olav Aspesæter, et al., *Vår tids hage* (Oslo: Gyldendal, 1939), 7.

<sup>40</sup> Georgsen, «Haveinteresse og forstaaelse», 22. At arkitekturen – og herunder forstår jeg landskapsarkitekturen – forholder seg til en økonomisk, teknisk, sosial og urban kontekst, er én årsak til at disiplinen ikke kan sammenliknes med kunsten. Hélène Jannièrè, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», *OASE: tijdschrift voor architectuur: «Constructing Criticism»* 81 (2010): 34.

<sup>41</sup> Malene Hauxner, *Fantasiens have*, 140.

<sup>42</sup> Linda Parshall, «Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfeld's Theory of Garden Art», i *Landscape Design and the Experience of Motion*, *Dumbarton Oaks Colloquium of the History of Landscape Architecture* 24, red. Michel Conan (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006), 49–50.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno, «Das Naturschöne», i *Ästhetische Theorie*, (Frankfurt am Main: Surkamp, 1973), 97–121. Jeg støtter meg her til Anne Katrine Geelmuydens lesning av Adornos naturestetikk. Se hennes avhandling «Landskapsopplevelse og landskap: ideologi eller ideologikritikk? Et essay om de teoretiske vilkårene for vurdering av landskap i arealplanleggingen» (doktorgradsavh., Norges landsbrukshøgskole, 1989), 83–85. For omgivelsesestetikk av nyere dato, se for eksempel

legger størst vekt i min forståelse av landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet er tilgangen *hagen* potensielt gir til en direkte sanseerfaring av noe romlig og materielt, og anledningen erfaringen gir for refleksjon. Med dette aktualiseres og legges det til rette for anvendelse av et utvidet estetikkbegrep knyttet til den opprinnelige betydningen av ordet *aisthesis* – sansekunnskap. Normativ bedømmelse, som eksempelvis skiller mellom stygt og pent, er mindre relevant. Avhandlingens estetikkbegrep kan dermed ledes tilbake til Alexander Gottlieb Baumgartens sanseestetikk fra midten av 1700-tallet.<sup>44</sup> Og *estetikk*, slik jeg anvender begrepet, betegner samspillet mellom det sanselige og det kognitive, der den kroppslige erfaringen betraktes i sammenheng med de individuelle assosiasjonene og den teoretiske refleksjonen den iverksetter innenfor en subjektivt og kulturelt formet forståelseshorisont.

## 1.2 Det uavklarte verket

At landskapsarkitekturen fremstår som sammensatt og mangfoldig innebærer at det ikke er avklart hvilke aspekter ved fagfeltet som influerer vår forståelse av prosjektene vi erfarer. Malene Hauxner antyder en ytterligere fasettering av landskapsarkitekturen når hun i sin avhandling «Fantasiens have: det moderne gjennombrud i havekunsten og sporene i byens landskab» (1993) skriver følgende:

Et teknisk værk skal være så klart, tydeligt og forståelig som muligt. Som sådan er haven af største kvalitet, hvis dens opgave er løst forståeligt, dækkende sit program. Et kunstværk sender flere signaler og kan tolkes og opfattes forskelligt. Værket skal stille

---

Arnold Berleant, *Sensibility and sense: the aesthetic transformation of the human world*, (Exeter: Imprint Academic, 2010).

<sup>44</sup> I første paragraf under *Prolegomena* definerer Baumgarten estetikk som følger: «Estetikken (som teori om de frie kunster, som lavere erkjennelselære, som den skjønne tenkningens kunst og den til fornuften analoge tenkningens kunst) er vitenskapen om den sanselige erkjennelse.» Se Alexander Gottlieb Baumgarten, *Fra Aesthetica* [1750], i *Estetisk teori: en antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 11. Under avsnittet *Erkjennelsens skjønnhet*, Paragraf 16, vender Baumgarten seg bort fra en dømmende virksomhet: «Om de fullkommenheter ved den sanselige erkjennelse som er så dypt gjemt at de forblir dunkle overhodet, eller som bare kan bringes frem i lyset gjennom den dømmende tenkning, bekymrer estetikerer som sådan seg ikke.» *Ibid.*, 13–14. I tidsskriftet *Byggekunst* tar professor i estetikk Arnfinn Bø-Rygg i 2004 til orde for et utvidet estetikkbegrep i en reaksjon på professor i arkitekturteori og -historie Mari Hvattums artikkel «Estetikken problem» fra samme årgang. Bø-Rygg forklarer at utvidelsen av begrepet har gått i to retninger, som «en gjenoppliving av estetikk-termens greske opprinnelse *aisthesis*, med en spesiell fokusering på kroppen, og som en åpning mot andre områder: naturen, omgivelsene, hverdagen, til og med vitenskapen, politikken, økonomien.» Se Arnfinn Bø-Rygg, «Et utdatert estetikkbegrep», *Byggekunst* 5 (2004): 22. Se også Mari Hvattum, «Estetikken problem», i *Byggekunst* 1 (2004): 40–45. Året etter følger Karen Marie Odgaard Bredegård og Svava Riesto opp med kommentaren «Om gyldigheten av et estetikkbegrep i arkitekturen», der de supplerer diskusjonen med betraktninger over arkitektorens anliggende i vekselvirkningen mellom kroppen og bevisstheten, og mellom kroppen og verden, blant annet i lys av Maurice Merleau-Pontys estetikk. Se Karen Marie Odgaard Bredegård og Svava Riesto. *Op. cit.*, *Byggekunst* 1 (2005): 36–41.

spørsmålstegn, forvirre og oppfordre til selvtenkning. Den kunstneriske præcision behøver ikke være ensbetydende med en entydig tolkningsmulighet, og et kunstværk kan derfor fremstå som uklart.<sup>45</sup>

I forlengelsen av passasjen bemerker Hauxner at hagen, som både teknisk og kunstnerisk verk, skal oppfylle to forskjellige mål.<sup>46</sup> Landskapsarkitekturens prosjekter kan således svare på forskjellige oppgaver og oppfattes på vidt forskjellige måter.

## Konstituerende kritikk

I 1991 holder den franske filosofen Jean-François Lyotard forelesningen «Gestus» på Københavns kunstakademi. I manuskriptet, som blir tilgjengelig i dansk oversettelse året etter, gjør han rede for sin forståelse av kritikken, eller *kommentaren*, som er hans betegnelse:

Lad os ved en kunstkommentar forstå selv det mindste spor af en handling i eller med sproget, som *tager afsæt i eller knytter an til* et 'kunstværk', uanset dettes nærmere bestemmelse som stof, sprog eller farve, som åbent eller lukket, som musik, som fysisk legeme i dansen, som talende legeme i dramaet, etc. Det pågældende 'kunstværk' kan være, hvad vi førhen plejede at kalde et værk (og stadigvæk gør): det kan være et udsagn, en optræden, en installation (midlertidig eller blivende), eller det kan i sidste, i den betydning Marcel Duchamp indførte, være en hvilken som helst genstand, situation eller begivenhed, som kommentaren opfatter som tilhørende kategorien 'kunst' – hvilket strengt taget ikke vil sige andet, end at det kan tjene som anledning for kommentaren.<sup>47</sup>

Lyotard stiller her ingen kvalitative krav til verken kritikken eller det som er gjenstand for kritikk. Det sentrale i «Gestus» er møtet mellom de to instansene. Med den påfølgende setningen legger Lyotard grunnlaget for det som danner denne avhandlingens helt elementære forutsetning: «Ifølge denne sidste tilgang er det ligeså meget kommentaren, der indstifter værket, som det er værket, der kalder på kommentaren.»<sup>48</sup> Formuleringen impliserer at verket ikke foreligger som noe fast, at det ikke er forutbestemt til bli fremhevet i kritikk. Verket er snarere noe blir til i kraft av kritikken, og jeg tillater meg følgende spissformulerte påstand: *Kritikken konstituerer verket*.

## Prosjektet og verket

Før jeg går videre med argumentet Lyotard fremfører i «Gestus», er det nødvendig med en avklaring av hva jeg i denne avhandlingen forstår med betegnelsen *verk*. Forholdet

---

<sup>45</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 197–198.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 198. Hauxner bemerker samme sted at den moderne hage avspeiler denne situasjonen.

<sup>47</sup> Jean-François Lyotard. «Gestus», dansk oversettelse av Kasper Nefer Olsen. (København: Særtykk, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1992): 5.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 5. Lyotards anvendelse av termen «kommentar» er i overensstemmelse med min forståelse av kritikk.



område–landskap hjelper meg å belyse dette. I denne avhandlingen forstås landskap som et område betraktet i lys av en kulturelt konstruert idé. Professor i kulturhistorie Malcolm Andrews forklarer dette forholdet som følger:

A 'landscape', cultivated or wild, is already artifice before it has become the subject of a work of art. Even when we simply *look* we are already shaping and interpreting. A landscape may never achieve representation in a painting or photograph; none the less, something significant has happened when land can be perceived as 'landscape'.<sup>49</sup>

Området foreligger som et felles utgangspunkt, men landskapet blir til gjennom individuelle oppfatninger og ulik persepsjon av området. *Landskap* oppstår således ikke løstrevet fra den fysiske foreliggende omverden. Den europeiske landskapskonvensjonen (2000) legger til rette for et slikt perspektiv i forvaltningen av landskap ved å fremholde at ett *område* kan oppfattes på et ubegrenset antall måter, og dermed bestå av forskjellige *landskap*.<sup>50</sup>

Det beskrevne forholdet mellom område og landskap kan overføres på *landskapsarkitekturprosjektets* befatning med *landskapsarkitekturverket*, og omvendt. I denne avhandlingen forstår jeg et landskapsarkitekturprosjekt som kombinasjonen av produksjonen til en prosjekterende landskapsarkitekt og det direkte utfallet av denne produksjonen. Henholdsvis kan prosjektet deles inn i to hovedbestanddeler: Representasjoner i ulike varianter *av anlegg*; og måten prosjektet fremstår på romlig og materielt, *som anlegg*. Todelingen favner om det aktuelle området som en fysisk virkelighet, der vi lever våre liv i rommets og tidens utstrekning; og prosjekterings tegninger og illustrasjoner, samt fotografier og fortellinger som på forskjellig vis representerer prosjektets fysiske virkelighet. Delingen kan relateres til Hunts betraktning av landskapsarkitektur som deltagende i både en materiell og forestilt verden. Verket, på sin side, springer ut ifra prosjektet, men viser til en *oppfatning* av prosjektet eller en måte å betrakte prosjektet på. Verket betegner ikke en materiell endring, men defineres i denne avhandlingen som en *verdilatet erkjennelse av prosjektet* som kommer til uttrykk i kritikk,<sup>51</sup> og erkjennelsen forstås som språkliggjøring av erfaringen.

---

<sup>49</sup> Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (Oxford: University Press, 1999), 1. «Som *landskap* foreligger *området* i allerede tolket og meningsbærende form», skriver Marius Fiskevold og belyser dette momentet. (Min utheving.) Se Marius Fiskevold, «Landskap på avveie? Landskapsanalysen som veiviser i en pluralistisk samtid», *Arkitektur* N 8 (2012): 14. Se også Nina Marie Andersen og Marius Fiskevold «Back to the celebration», i *Man made environment*, red. Julie Sjøwall Oftedal (Oslo: Norsk Form, 2010): 40–41, for en kort kommentar om distinksjonen område–landskap.

<sup>50</sup> «Innlemmelsen av ordet *oppfatning* i definisjonen poengterer at områder ikke oppstår som landskap før de tilegnes, før de erfares, erkjennes og iakttas av mennesker», presiserer Marius Fiskevold i sin avhandling «Veien som vilje og forestilling: analysemetoder for landskap og estetisk erfaring» (PhD-avh., Universitetet for miljø og biovitenskap, 2011), 18. Fiskevold forklarer videre at det fremgår av konvensjonens kommentardokumenter at *oppfatning* dekker både momentane, sansebaserte fornemmelser og mer komplekse inntrykk av lengre varighet, basert på så vel sansning som tilegnet kunnskap om et områdes gjenstander og historie. *Ibid.* 18–19.

<sup>51</sup> I foredraget *Minimal intervention* fremholder Bernard Lassus som følger: «To say, to show, to make understood, is to propose other readings without changing the constitution of the concrete

Et slikt skille mellom landskapsarkitektur*prosjekt* og landskapsarkitektur*verk*, som en parallell til landskapskonvensjonens område og landskap, gjør at ett prosjekt kan erkjennes som ulike verk. Verket utgjør således en kvalitativ tolkning av prosjektet som fremhever egenskapene som oppfattes som særlig betydningsfulle. «Landscape reality as we know it is a product of the relationship between humans and material world – it is not independently ‘out there’,» skriver landskapsarkitekturteoretikeren Simon Swaffield om dette forholdet.<sup>52</sup> Verket oppstår følgelig i forholdet mellom prosjekt og mottaker, der sistnevnte i denne avhandlingen begrenser seg til å gjelde kritikere som omtaler landskapsarkitekturprosjekter.

Det finnes ikke «riktige» eller «gale» oppfatninger, men ulike konstruksjoner som tenkes og skrives frem ut ifra forskjellige kontekster og anskuelser. Et verk kan i så måte like gjerne romme hverdagslige omgivelser og imaginære landskap som fagfeltets mest ansette prosjekter, såkalte ikoner.<sup>53</sup> Samtidig konnoterer verksbetegnelsen en særlig toneangivende posisjon for landskapsarkitekturen. Denne oppfatningen er rett og rimelig, når vi samtidig forstår verket som erkjennelsen av et prosjekt. Slik blir verket en indikator på hva som til enhver tid oppfattes som landskapsarkitekturens interesseområder, og kritikken utgjør en særlig verdifull sjanger som forteller noe om en fagkulturs verdisyn og tanketradisjonen.<sup>54</sup>

### **Kritikken som fremstilling**

I denne avhandlingen skiller jeg mellom betegnelsene *presentasjon*, *representasjon* og *fremstilling*. Presentasjon betegner en visning av noe som allerede foreligger, men den er aldri nøytral. Representasjon betegner en stedfortredelse. I denne avhandlingen benytter jeg termen om tegninger, bilder eller tekst som trer i stedet for anlegget. Fremstillingen vektlegger derimot fortolkningens skapende dimensjon. «Gjennom fremstillingen oppnår

---

space». Med dette bidrar han med en forståelse av hvordan oppfattede forskjeller av ett og samme prosjekt kan kommuniseres utelukkende gjennom varierte fremstillinger. Bernard Lassus, «Minimal Intervention», i *The Landscape Approach 50–52* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998), 50.

<sup>52</sup> Simon Swaffield, «Theory and Critique in Landscape Architecture», *Journal of Landscape Architecture Spring* (2006): 25. «[K]nowledge of landscapes, both material and imagined, is mediated through collective human experience – it emerges from the engagement of people with the material world, and is codified (as language, representation, and theory) within a social setting.» *Ibid.*, 23.

<sup>53</sup> I tråd med den nyere landskapskonvensjonen fremmet John Brinckerhoff Jackson allerede i 1984 en definisjon av *landskap* som også innlemmer de hverdagslige omgivelsene: «a composition of man-made or man-modified spaces to serve as infrastructure or background for our collective existence». Jackson presiserer at denne tilnærmingen inkluderer visuell erfaring av hverdagslandskapet, hvilket tillater ham en viss lojalitet til det han benevner som en «old-fashioned but surprisingly persistent definition of *landscape*: ‘A portion of the earth’s surface that can be comprehended at a glance.’» Se John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1984), 8.

<sup>54</sup> Dette kan ses i sammenheng med kritikksjangeren som grunnlag for kanonisering, som jeg skal komme tilbake til i kapittel 3.

[urbildet] så å si en *tilvekst i varen*», forklarer tyske filosofen Hans-Georg Gadamer.<sup>55</sup> I lys av dette betegner jeg *fremstilling* som en substantivering av det skapende aspektet ved en overlevering. For eksempel er et fotografi av et anlegg en *fremstilling* av anlegget i kraft av å være en fortolkning av anlegget. Det er samtidig en *representasjon* av anlegget, fordi fotografiet viser anlegget frem og gir oss tilgang til det på et visst epistemisk nivå. Således er alle fremstillinger samtidig representasjoner, og alle representasjoner kan forstås som fremstillinger, men betegnelsene benevner forskjellige betraktninger av samme gjenstand.

Såkalte prosjektpresentasjoner kan være rike på informasjon og i så måte frembringe kunnskap som er ny for leseren. Presentasjoner *re-presenterer*, og det ligger i denne betegnelsen at de kan gjøre prosjekter *nærværende* – *presente*. Og, som i all overføring, ligger det et fortolkende aspekt også i presentasjonen ved at den består av et utvalgt materiale som er lagt frem på en bestemt måte. En prosjekterende landskapsarkitekt som skriver og setter sammen en prosjektpresentasjon for publisering i for eksempel et tidsskrift, kan også oppnå en ny forståelse av sitt eget arbeid gjennom denne handlingen. Men prosjektpresentasjonen er like fullt en visning av hva den prosjekterende måtte mene om sitt eget arbeid, og jeg anser derfor landskapsarkitektens tolkning av eget prosjekt som en del av prosjektets produksjon som gir mindre rom for refleksjon.<sup>56</sup> Som sjanger er kritikken derimot frittstående og uavhengig, og det er en kritikers privilegium å kunne vektlegge hva hun selv betrakter som relevant og interessant ved prosjektene hun omtaler. Vesensforskjell mellom prosjektpresentasjonen og kritikken ligger dermed i at om prosjektpresentasjonen etterstreber en visning av prosjektet som i størst mulig grad stemmer med den prosjekterendes oppfatning av eget arbeid, forstår jeg kritikken som en *fremstilling* av verket slik det erkjennes av kritikeren.

### **Kritikken og verkets analogi**

Gjennom etablering av distinksjonen mellom landskapsarkitektens prosjekt og verk avklarer jeg at verk oppstår. Og kritikken bestemmes som arenaen der verkene utfoldes. Den faglig virkeligheten som defineres av tidsskriftet spisses således ytterligere i kritikken. Jeg vender dermed tilbake til Lyotards manuskript «Gestus» og argumentet omkring den verkskonstituerende kritikken.<sup>57</sup> Her påstås verkets skjønnhet å ligge i dets transcendent, det vil si noe *utenfor* sanseerfaringen.<sup>58</sup> Det transcendentale springer likevel ut ifra et felles

---

<sup>55</sup> Hans-Georg Gadamer i *Sannhet og metode*. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk (Oslo: Pax forlag, 2010 [1960]), 172. En litt enkel forklaring av «urbildet» kan være en slags elementær «virkelighet».

<sup>56</sup> Landskapsarkitekt Thorbjörn Andersson bemerker i et intervju at det aldri kommer noe interessant ut av prosjekter som blir presentert av opphavspersoner uten andres kommentarer og at tidsskriftet *Utblick landskap* kategorisk unngikk prosjektpresentasjoner da dette ble klassifisert som reklame. Thorbjörn Andersson i intervju med Celina Fällblom, «Kritiken idag är för subjektiv», *Arkitekten* 11 (2005): 36. Andersson mener at det savnes kritikk som «isett samtal kring någonting som gör att alla parter blir lite visare, lyckligare och klokare.» *Ibid.*, 34.

<sup>57</sup> Lyotard opererer ikke med en begrepsmessig distinksjon mellom det erkjente verket og utgangspunktet for en slik erkjennelse, slik jeg gjør i denne. Distinksjonen fremgår likevel av tesen om verkskonstitusjon.

<sup>58</sup> Lyotard, «Gestus», 22.

sanselig utgangspunkt. «Stoffets gåde spiller en væsentlig rolle i den utfordring til kommentaren som værket stiller», postulerer Lyotard.<sup>59</sup> Erkjennelsen av verket forankres således i det sanselige, samtidig som verkets triggerpunkt antydes å ligge utenfor «stoffet». Lyotard forfekter den frie forestillingsevnen som kan fremkalle en overflod av estetiske kvaliteter om den kommer til full utfoldelse. Lyotard beskriver et slikt interesseløst behag, forstått som en estetisk innstilling, som en motsetning til en kognitiv formålsrettet tilnærming, der forestillingen av «det givne» søkes å underordnes begripelsen av det.<sup>60</sup> Dette viser at estetikken er kompleks: Den rommer spesifikke og forestilte sanseerfaringer og en fri tankestrøm utledet fra disse. Som uttrykk for og del av en estetisk virksomhet er et landskapsarkitekturprosjekt en potensiell bærer av transcendens. Men denne ubestemmelige kvaliteten står også i et forhold til det sanselige. Kritikken utfordring ligger dermed i å uttrykke en estetisk motivert erkjennelse av et prosjekt i språket. Lyotard fortsetter: «Det er meget tænkeligt, at denne udfordring kun kan tages op, hvis kommentaren selv bliver et værk i det stof, som er dens eget: sproget som stof, bestående af ord.»<sup>61</sup> Slik aktualiserer Lyotard en analogi mellom verket og kritikken som åpner opp for konstitusjon av estetiske verk.

At kritikk betegner både handling og tekst, gjør analogien tydelig: Landskapsarkitekturprosjektet er et resultat av en tenkende og skapende handling, og kritikken like så.<sup>62</sup> Jeg finner også dette perspektivet i «Gestus» når Lyotard, med henvisning til etymologien bak termen kommentar, *commentarius*, forklarer «at én *mens* (latin for 'tanke') forener sig med dén anden *mens*, som formodes at være nedlagt i værket, hvorved der opstår nye og uhørte harmonier.»<sup>63</sup> Lyotard aksepterer en viss uoverensstemmelse mellom kritikken og gjenstanden som omtales, og den «gode» kritikk behøver ikke nødvendigvis være «i samklang» med det den handler om. Han viderefører musikkmetaforen for å forklare sitt poeng: «Hvilken kommentator ville i dag hævde at have dét absolutte gehør, som kunne udfolde samtlige værkets harmonier?»<sup>64</sup> Analogien mellom kritikken og verket medfører dermed ikke at kritikken skal *presentere* et verk i overensstemmelse med den opprinnelige referansen. Kritikken bekreftes snarere som sjanger som åpner opp for å anlegge helt nye perspektiver på spesifikke prosjekter og lese måter av landskapsarkitekturen som fagfelt, fritt etter hvordan kritikeren erkjenner verket.<sup>65</sup> Og som fremstilling tilfører kritikken en ytterligere dimensjon til verket. Sansningsfeltet blir, med Lyotards ord, «mangfoldiggjort af de formmæssige proturberanser, som i sig selv altid består i foreliggende stofflighed, i *aisthesis*, men som

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>60</sup> Lyotard, «Gestus», 9–10.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Betragtninger over dette premisset skal jeg ta for meg i neste kapittel, men jeg vil allerede her slå fast fellestrekkene i det å forme og å skrive, og i å lese og å tolke.

<sup>63</sup> Lyotard, «Gestus», 5–6.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>65</sup> Til kritikken stilles i utgangspunktet ikke samme krav om etterrettelighet som til for eksempel landskapsanalysen.

organiseres på en ny måte.»<sup>66</sup> Men dersom et landskapsarkitekturprosjekt fremstilles som estetisk, må de estetiske aspektene gjøres tilgjengelig for leseren i kritikk. Dette fordrer en kritikk som – på samme måte som Lyotards *gestus* – åpner verket opp og inviterer leseren til estetisk refleksjon.

### **Doxa: Anlegget som verk**<sup>67</sup>

Det råder en gjengs oppfatning om at det fysiske anlegget utgjør landskapsarkitektorens verk. Dette finner jeg uttrykt både i akademiske tekster og i kretser av praktiserende landskapsarkitekter. Utsagn av typen «landskapsarkitekter skal skape gode steder å være!» bygger opp under oppfatningen. Det samme gjør uttalelser om landskapsarkitektur som implisitt viser til det fysiske anlegget.<sup>68</sup> Ikke minst er insentivet for de fleste prosjekter nettopp en fysisk realisering av prosjektet som anlegg.<sup>69</sup> Videre, når redaktør og kritiker Nancy Levinson tar det for gitt at en arkitekturkritiker må ha besøkt et byggverk som omtales for å kunne si noe forstandig om det, tilskriver hun samtidig den fysiske virkeligheten en særstilling ved vurdering og erkjennelse av verket.<sup>70</sup> At Levinsons innstilling for de fleste av oss nok vil oppfattes som selvfølgelig, understøtter min oppfatning om anleggets fundamentale posisjon i landskapsarkitekturen. Betydningen av å erfare prosjekter *in situ* kommer også til uttrykk når den amerikanske landskapsarkitekten Laurie Olin hevder som følger: «It is difficult to exaggerate the impact of their work upon one's sensibilities when on the spot, moving through their compositions.»<sup>71</sup> Og når det dreier seg om å *forstå* et landskapsarkitekturprosjekt, rangerer han nettopp anlegget over bilder og plantegninger: «Until one has actually seen these works, on foot and with one's own eyes, one cannot appreciate their character, achievement, or worth. Students who only know this work from slides or plan books have no idea what they are like.»<sup>72</sup> Olin's påstand må ses i sammenheng med det faktum at mange landskapsarkitekter er villige til å bruke både tid og penger på å oppsøke spesifikke anlegg, slik en utbredt kultur for studieturer for øvrig også viser.<sup>73</sup>

---

<sup>66</sup> Lyotard, «Gestus», 8.

<sup>67</sup> *Doxa* er en innstilling som kan forstås som en tradisjon, en gyldighet som ikke er begrunnet eller trenger fornuftige grunner til å være gyldige, forklarer Gadamer i *Sannhet og metode*, 318.

<sup>68</sup> Sitatet helt i begynnelsen av denne avhandlingen er et eksempel på det sistnevnte. Hunts henvisning til «specific examples of landscape architecture» synes her å vise til det fysiske anlegget.

<sup>69</sup> «For many landscape architects, users of gardens offer the 'most correct' interpretation. This is a valuable contribution made by empirical studies that ask people what they think about the landscapes they live in.» Susan Herrington, «Gardens Can Mean», *Landscape Journal* 26/2, (2007): 313.

<sup>70</sup> Slik vi kan forvente at en litteraturkritiker har lest boken hun omtaler. Se Nancy Levinson, «Critical Beats», *Places Journal*, March (2010). Se <https://placesjournal.org/article/critical-beats/> (lastet ned 14.5.2011). Levinson er redaktør av arkitektur- og design-tidsskriftet *Places* som ble etablert i 1983, og som fra 2009 har vært et nettbasert tidsskrift.

<sup>71</sup> Laurie Olin, «Form, Meaning, and Expression», *Landscape Journal* 2, (1988): 156.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>73</sup> I 1966 skriver Palle S. Jørgensen at «Kunstakademiets Afdeling for Landskabs- og Havekunst andet hvert år rejser på en større udenlandsrejse «for at give de studerende lejlighed til at opleve

Det er altså mange forhold som tilsier at anlegget har en helt sentral posisjon i fagfeltet. Min påstand er derfor at det fysiske realiserte anlegget står i en særstilling i landskapsarkitekturen som tilbyr direkte sanseerfaringer og i en faglig bevissthet.

## Problemformulering og målsetning

At anlegget settes i en særstilling, tilskriver det samtidig en status som verk. Men landskapsarkitekturprosjekter består av flere bestandeler, som jeg har vært inne på, og fagfeltet rommer dermed mye mer enn en anleggets sanselig omfang. Og estetikken kan også relateres til andre forhold enn direkte sanseerfaringer, ikke minst til forestillinger om slike erfaringer. I tillegg vet vi at for eksempel interessen for symbolsk mening har vært viktig for utviklingen av hagestudier.<sup>74</sup> Og den prosjekterende landskapsarkitektens intensjon og bakgrunnen for et prosjekt synes alltid å spille en betydelig rolle når prosjekter gjøres rede for i profesjonelle tidsskrifter eller andre steder.<sup>75</sup> «We are readily drawn to a study of origins,» forklarer Hunt.<sup>76</sup> Fagfeltets historie er nesten utelukkende skrevet ut ifra de prosjekterende landskapsarkitektens perspektiv og om den originale prosjektutformingen.<sup>77</sup> Historie på bakgrunn av dem som har erfart anleggene, er derimot ikke blitt skrevet. Det paradoksale i at anlegget oppfattes som mest vesentlig, men at konvensjonelle studier av landskapsarkitektur i all hovedsak har prosjektenes tilblivelse i fokus, forsterker min til nå tause antakelse om at forholdet anlegg–verk er mer komplisert enn beskrevet over. Malene Hauxners kommentar om utvelgelsen av empirisk materiale til sin egen doktoravhandling belyser momentet: «Selv om det er haven i sin fysiske form, det drejer sig om, så er de egentlige objekterne prosjekterne, forstået som det, der ligger før

---

byer og haver fra en viktig fase af de vesterlandske kulturs historie og dermed give dem baggrund for forståelsen og vurderingen af tilsvarende nationale anlæg.» Palle S. Jørgensen, «De store haver – Tsarskoje Selo – Drottningholm slotspark», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* 1 (1966): 12. Se også Maria Freire, «Are Study Trips a Leisure Time for Student and Teachers?» i *Landscape of power*, (Warzawa, 2012), 475. Paperet ble presentert ved ECLAS-konferansen i Warzawa 19.–22. september 2012.

<sup>74</sup> Michel Conan, «Introduction: The New Horizons of Baroque Garden Cultures», i *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, red. Michel Conan (Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 2005), 17.

<sup>75</sup> For eksempel ser vi at arkitekt og kritiker Gaute Brochmann i et debattinnlegg i *Morgenbladet* i februar 2013 blir klandret for ikke å ha formidlet den prosjekterende arkitektens intensjoner i omtalen av det nye hovedkontoret til DNB: «Hva som er den faktiske grunntanken til [det prosjekterende arkitektkontoret] MVRDV i Bankbygg A [hovedkontoret til DNB] nevnes heller ikke, og Brochmann gjør ikke engang et redelig forsøk på å prøve å sette leseren inn i det.» Se Kathrine Nyhus, «Gammelmodig syn på arkitektur», *Morgenbladet* artikkelen er publisert på nett 1.3.2013. Se [http://morgenbladet.no/debatt/2013/gammelmodig\\_syn\\_pa\\_arkitektur#.VNNfClqESpU](http://morgenbladet.no/debatt/2013/gammelmodig_syn_pa_arkitektur#.VNNfClqESpU) (lastet ned 18.9.2013).

<sup>76</sup> Hunt, *The Afterlife of Gardens*, 11.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 17–18.

haverne. Når det handler om idéer, er projekterne af større betydning end de udførte haver.»<sup>78</sup>

At anlegget, med dets karakteristiske sanselige kvaliteter, oppfattes som landskapsarkitekturs *verk*, innebærer ikke nødvendigvis at forståelsen av verket er estetisk. Og en estetisk oppfatning av landskapsarkitektur innebærer heller ikke at *anlegget* initierer denne forståelsen. Jeg vil på ingen måte betvile anleggets særstilling i og for landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet, men feltets kompleksitet tilsier imidlertid en mer sammensatt verksforståelse. Min andre påstand er derfor at *verket* i landskapsarkitekturen ikke er avklart eller entydig uttalt.<sup>79</sup> At oppfatningen om at anlegget utgjør landskapsarkitekturs verk, fremstår som noe som blir tatt for gitt, som noe det ikke finnes grunn til å stille spørsmål ved, betyr ikke at man ikke *kan* eller *bør* stille slike spørsmål. I teoriverket *Greater Perfections* skriver Hunt: «Given the extraordinary range of human concerns that determine gardens and find expression in them, [...] it can only be useful to ask what aspects of landscape architecture are represented in image and words?»<sup>80</sup> Han appellerer dermed til å studere landskapsarkitekturverket ut ifra hvordan det er representert. En tekststudie kan dermed utforde den gjengse oppfatning av landskapsarkitekturverket.

### Forskningsspørsmål

Med utgangspunkt i mine påstander om at landskapsarkitekturs anlegg står i en særstilling i fagfeltet, men at *verket* ikke er avklart eller entydig uttalt, er jeg interessert i å finne ut hva slags erkjennelse av landskapsarkitekturverk en tekststudie kan avdekke med utgangspunkt i et syn på landskapsarkitektur som en estetisk virksomhet. Denne avhandlingen orienterer jeg derfor mot sammenhengen mellom språklig uttrykk og estetisk forståelse. Kritikken som uavhengig og åpen sjanger bidrar med tekster som er særlig interessante gjenstander for undersøkelse i så måte.

Ved å anlegge Lyotards perspektiv – *kritikken konstituerer verket* – på landskapsarkitekturen vil jeg undersøke hva slags verk kritikkene i *Havekunst* konstituerer. Som enestående i sitt slag er *Havekunst* en svært sentral, men forbløffende lite studert kilde til landskapsarkitekturfaglig forståelse. Kritikker hentet fra dette tidsskriftet er derfor et helt naturlig sted å begynne en undersøkelse av landskapsarkitekturverket. Jeg stiller derfor følgende forskningsspørsmål:

Hvordan kommer landskapsarkitektur til uttrykk som verk i kritikker publisert i *Havekunst*? Og i hvilken grad fremstilles landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet gjennom disse kritikkene?

---

<sup>78</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 27. Med prosjekter mener Hauxner «det, der ligger før haverne.» Hauxner trekker frem varierende intensjonsbeskrivelser og de mer sjeldne romlige avbildninger, fotografier og plantelister som viktige kilder til hennes doktoravhandling. *Ibid.* 28.

<sup>79</sup> Det *uavklarte* må imidlertid ikke forveksles med det *uklare*. Et uklart verk er ikke problematisk, som vi skal se, kan det snarere være en karakteriserende og potensielt svært verdifull kvalitet ved landskapsarkitekturen. Jeg snakker selvfølgelig her om det G. N. Brandt benevnte som «det bevidst uklare». Se Hauxner, *Fantasiens have*, 199.

<sup>80</sup> Hunt, *Greater Perfections*, 143.

## Målsetning

Denne avhandlingen skal være et teoretisk bidrag til faget landskapsarkitektur. Hovedmålsetning med dette arbeidet er å undersøke hvordan landskapsarkitektur fremstilles som verk i kritikker i *Havekunst*. Jeg vil gjøre dette ved å redegjøre for og ta utgangspunkt i ulike komponenter jeg identifiserer ved et landskapsarkitekturprosjekt, og for deretter gjennom en kritisk lesning av kritikkene avdekke sammenhenger mellom tekstlig fremstilling av disse komponentene og uttrykt estetisk forståelse. Jeg ønsker ikke å definere enkeltverk slik de fremstilles i kritikker i sin helhet, men å drøfte hva slags *forståelse* formuleringene i kritikkene antyder, og hvordan eller i hvilken grad det språklige uttrykket fremstiller en estetisk verksforståelse. Gjennom å undersøke denne forståelsen som et uttrykk for en helt grunnleggende faglig oppfatning, ønsker jeg å si noe om hvordan og i hvilken grad landskapsarkitektur fremstilles som en estetisk virksomhet i *Havekunsts* kritikker. Dette vil jeg legge til grunnlag for å trekke en mer generell slutning om estetikkens status i landskapsarkitekturen.

Med denne avhandlingen vil jeg sette *tekst* generelt og *kritikk* spesielt på dagsorden. Teksten skal fremmes som en vesentlig del av landskapsarkitekturen.<sup>81</sup> Og ved å rette oppmerksomhet mot språkets konstituerende virkning og det at landskapsarkitekturverk *oppstår* gjennom måtene vi tenker og skriver om dem på, vil jeg belyse sammenhengen mellom kritisk språk og faglig erkjennelse. Gjennom betraktninger omkring disse forbindelsene ønsker jeg å bidra til en økt forståelse for skriving som bevisstgjørende og konstruktivt redskap for både refleksjon over og formidling av landskapsarkitekturen. I dette ønsket ligger det også en oppfordring om å øke skrivekompetansen og -virksomheten i fagfeltet. Med denne avhandlingen ønsker jeg å utforske en alternativ metodisk tilnærming til landskapsarkitektur gjennom lesing, skriving og redigering. Ved å presisere hvordan skriveprosessen kan anvendes aktivt i tankearbeidet, og hvordan jeg selv bevisst gjør dette i denne avhandlingen, vil jeg også aktualisere skriving som *vitenskapelig metode* i faget landskapsarkitektur. Gjennom avhandlingens empiri og diskusjoner ønsker jeg dessuten å løfte tekst frem som *forskningsobjekt* i landskapsarkitekturen.

En drivkraft for denne avhandlingen er ønsket om å skape en forståelse for hvordan kritikken, som skriftlig fremstilling av landskapsarkitektur, kan bidra med innsikt i og en utvidet forståelse av omtalte prosjekter. Jeg ønsker dessuten å skape forståelse for at kritikken også kan bidra til generell kunnskapsutvikling i fagfeltet og influere landskapsarkitektur i praksis. Med dette arbeidet søker jeg ikke å utvikle en oppskrift for kritikk av landskapsarkitektur, men å rette oppmerksomheten mot kritikken som en viktig sjanger og en produktiv virksomhet som forener de praktiserende og akademiske områdene av faget.

Gjennom å drøfte tekst generelt og undersøke *Havekunsts* kritikker spesielt, vil jeg løfte frem et svært sentralt materiale i nordisk landskapsarkitektursammenheng. Ved å undersøke den språklige fremstillingen som uttrykk for en faglige forståelse betraktes materialet med et nytt blikk. Uten å sikte mot en komplett kartlegging og kategorisering av publiserte kritikker i *Havekunst* tar jeg gjennom dette også mål av meg til å *vise* sentrale

---

<sup>81</sup> Med tekst sikter jeg til trykte eller skrevne ord satt i sammenheng og viser dermed ikke til den utvidede forståelsen av ordet som omfatter tegn i vid forstand.



delar av empirien og tegne omrisset av en tidsskriftshistorie, og gjennom dette gi leseren innsikt i hva slags tidsskrift *Havekunst* er, og hva slags materiale det tilbyr. Fremstillingen av kritikken primært, men også av enkelte andre tekster fra *Havekunst*, betrakter jeg som et vesentlig bidrag i seg selv. Samtidig illustrerer materialet metoden og etablerer et grunnlag for avhandlingens teoretiske diskusjoner og konklusjoner. Det vel 90 år lange tidsspennet gir meg anledning til å følge kritikken utvikling gjennom nesten hele forrige århundre og et tiår inn i det nåværende. Jeg vil benytte anledningen til å si noe om hvordan kritikken og verksforståelsen utfolder seg i ulike perioder, men disse betraktningene er underordnet og ikke avhandlingens primære anliggende.

Byen der begivenhetene finner sted er den samme, men omstendighetene for Lyotards forelesning er fullstendig løstrevet fra forholdene Andersen og Georgsen virker under. De to hendelsene i København i forrige århundre etablerer likevel grunnlaget for denne avhandlingens anliggende: En refleksjon over landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet slik den fremstilles som verk i kritikker i *Havekunst* fra årgangene 1920–2010.

## Avhandlingens relevans

### Et teoretisk bidrag

Et teoretisk bidrag, som denne avhandlingen sikter mot å være, vil alltid være relevant i en akademisk og forskningsmessig sammenheng. Teori har også relevans også utover academia. Simon Swaffield påpeker teoriens kritiske rolle ved at den utfordrer tenkemåter som tas for gitt og at den fremmer alternativer.<sup>82</sup> Ved å stille spørsmål ved etablerte sannheter og ved å forsterke ferdigheten til å tenke abstrakt kan teoretisk kunnskap bidra med konstruktiv nytenkning og faglig utvikling.<sup>83</sup> Landskapsarkitekten må forholde seg til endringer i våre fysiske omgivelser, justering av oppdragenes programmer og skifter i publikums forventninger og oppfatninger av fagfeltet over tid. Den profesjonelle oppgaveforståelsen skifter i større eller mindre grad i takt med disse forandringene i de fysiske, sosiale og kulturelle omgivelsene. Både som profesjon og akademisk felt trenger landskapsarkitekturen et språk og et teoretisk rammeverk for å forstå, imøtekomme og håndtere slike forandringer. Jeg mener derfor at teorien er et vesentlig redskap også i den praktiske utøvelsen av faget. Å være teoretisk orientert beriker dessuten utøvelsen.<sup>84</sup> Eva Gustavsson hevder at landskapsarkitekter har en tendens til å unnlate å gjøre verdisett og teoretiske rammeverk tydelig.<sup>85</sup> En aktualisering av landskapsarkitekturteori og en presisering av betydningen, som dette avsnittet sikter mot å være, er derfor viktig.

---

<sup>82</sup> Simon Swaffield, introduksjon til *Theory in Landscape Architecture: a reader*, red. Simon Swaffield (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2002), 1.

<sup>83</sup> Redaktør av tidsskriftet *Arkitektur N*, Ingerid Helsing Almås, beskriver abstraksjon som redskap for arkitekturen som «setter oss i stand til å begripe og gå i inngrep med både fysiske og ikke-fysiske relasjoner. Uten abstraksjonsevnen ville vi være nødt til å gjøre én ting av gangen og se hva som skjedde.» Se Ingerid Helsing Almås, «Verktøy», (leder) *Arkitektur N* 8 (2014): 10.

<sup>84</sup> Dette er min påstand som må ses i sammenheng med et grunnleggende ønske om å forstå.

<sup>85</sup> Eva Gustavsson, «Meaning versus signification: towards a more nuanced view of landscape aesthetics», *Journal of Landscape Architecture Autumn* (2012): 28.

### Kritikken som brobygger mellom teori og praksis

Ifølge Gustavsson vil en filosofisk forankring av esteikken gjøre det mulig for praktiserende landskapsarkitekter å identifisere og artikulere mer avanserte og subtile konsepter, men dette aspektet er underforsket.<sup>86</sup> En anerkjennelse av landskapsarkitekturteorien gjør samtidig kritikken relevant i det henseende at kritikk potensielt kan tilvirke teori. I veiledningen for innsending av materiale til tidsskriftet *Journal of Landscape Architecture* heter det: «Critique is meant as a way to raise debates and to bring contribution to theory building in Landscape Architecture.»<sup>87</sup> At kritikkoppgaven inviterer kritikeren til å tenke grundig over gjenstanden for omtale, understøttet av skriveaktens reflekterende prosess som jeg skal komme tilbake til i neste kapittel, åpner opp for at kritikken selv kan utvikle og formidle teori. Swaffield belyser også dette momentet når han beskriver landskapsarkitektorens teoretiske tilstand som følger:

[T]he knowledge base is fragmented, the conceptual and graphical language is inconsistent, and the presumptions and conditions within which knowledge has been constructed seldom explicit. The process of making more explicit the links between particular examples of critique and broader theoretical perspectives, using some common protocols and forms of language, both written and graphic, may help draw together a resilient body of cumulative knowledge.<sup>88</sup>

Teori og kritikk er gjensidig avhengig av hverandre på den måten at teori er utviklet fra det spesielle til det generelle, mens kritikken trekker veksler på teoriens konsepter og kriterier i sin behandling av spesifikke eksempler.<sup>89</sup>

I kraft av å være en sjanger som utøves av en kritiker som søker å forstå og kontekstualisere et verk, og som appliserer teoretisk og historisk kunnskap på konkrete eksempler fra praksis, kan kritikken betraktes som et faglig brennpunkt som forener fagets teori og praksis. Kritikken kan gjøre akademisk innsikt tilgjengelig for leseren ved å eksplisitt koble den til praktiske eksempler. Og kritikken kan stimulere til refleksjon blant dens lesere ved å stille kritiske spørsmål til forhold ved praksis illustrert med konstruktive eksempler. Gjennom refleksjon over konkrete prosjekter kan kritikken samtidig lære eller inspirere praktiserende landskapsarkitekter til i større grad å *tenke* over det de jobber med på nye måter.<sup>90</sup> Omvendt kan kritikken tilføre empiri til teoretisk virksomhet. Med dette knyttes praktiseringen av landskapsarkitektur til akademisk teoretisering og *vice versa*, og slik kan kritikken fungere som felles referanse for aktørene i institusjonen landskapsarkitektur. Som vi skal se, er publisering av egne arbeider er svært utbredt i

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> «Submissions of manuscripts to JoLA», *Journal of Landscape Architecture* Spring (2006): 74.

<sup>88</sup> Swaffield, «Theory and critique in landscape architecture», 26.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>90</sup> Katja Grillner behandler dette tema indirekte når hun kommenterer hvordan beskrivelser av landskapshager kan betraktes som et didaktisk redskap i opplæringen av hagearkitekter. Se Katja Grillner, «Re-Writing Landscape: Description as Theory in the Eighteenth Century Landscape garden», *Nordisk arkitekturforskning* 4 (2003): 28.

landskapsarkituren. Dermed blir kritikken særlig viktig som en kontrollerende og korrigerende instans.<sup>91</sup>

Arkitekt og førsteamanuensis Gro Lauvland påpeker i 2011 i en kronikk i *Arkitektnytt* at mangelen på offentlig, kvalifisert arkitekturkritikk i Norge avslører kløften mellom byggepraksis og det arkitekturfaglige teorifeltet. Hun forbinder hovedproblemet med en manglende anerkjennelse blant praktiserende arkitekter, men også i academia, av den tenkningen som allerede har funnet sted innenfor arkitekturfeltet. Denne arkitekturfaglige forståelsen kan bidra til å bygge bro mellom teori og praksis.<sup>92</sup> Kritikken kan altså virke som en fruktbar forbindelse mellom landskapsarkitekturens akademiske og praktiserende bastioner, innrettet mot begge leire. At kritikken «forsonende» rolle ifølge arkitekturhistoriker Hélène Jannièr er på vikende front, forsterker min motivasjon for å fremme dette perspektivet og aktualisere kritikken i denne avhandlingen.<sup>93</sup>

### **Kunnskapshull: Havekunst**

*Havekunst* utgjør en viktig kilde for flere hagekunsthistoriske arbeider, blant annet for Lulu Salto Stephensens avhandling «Tradition og fornyelse i dansk havekunst: G.N. Brandt og de første årtier af 1900 tallet» (1993), samt for bind II og III av *Danmarks havekunst* (2001 og 2002).<sup>94</sup> Tidsskriftet utgjør også en sentral kilde i Malene Hauxners allerede nevnte avhandling «Fantasiens have: det moderne gjennombrud i havekunsten og sporene i byens landskap» fra 1993.<sup>95</sup> Det er altså gjort noe forskning der *Havekunst* bidrar med vesentlig empiri. Men tidsskriftets særstilling i nordisk sammenheng tatt i betraktning er det gjort overraskende få undersøkelser av materialet som *Havekunst* tilbyr. Tidsskriftets publikasjoner gjennom snart hundre år har ikke blitt studert i sin helhet, og ingen har hittil undersøkt kritikktøkstene spesielt. Undersøkelsen av kritikken kan dermed gi oss tilgang på en alternativ historie og innsikt i grunnleggende forståelse av fagfeltet som enda ikke er avdekket.

### **Kunnskapshull: Tekst**

Hageentusiast og forfatteren John Evelyns (1620–1706) personifisering av arkitekturen gjennom de fire typene *architectus ingenio*, *architectus sumptuarius*, *architectus*

---

<sup>91</sup> Karsten Jørgensen presiserer at det ikke foreligger noen garanti for at selvpromoterende publikasjoner rommer en såkalt «best practice». Han vektlegger derfor undervisningens og forskningens ansvar for kritikk og analyse av landskapsarkitekturprosjekter. Se Karsten Jørgensen, «The fabrication of heroes in landscape architecture», i *Specifics. Discussing landscape architecture*, red. Christiane Sørensen og Karoline Liedtke, 257–259 (Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2014), 258.

<sup>92</sup> Gro Lauvland, «Arkitektur nå!» *Arkitektnytt* 10 (2011): 22–23.

<sup>93</sup> Jannièr, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», 42–44.

<sup>94</sup> Lulu Salto Stephensen, «Tradition og fornyelse i dansk havekunst: G.N. Brandt og de første årtier af 1900 tallet» (doktorgradsavh., Lunds universitet, 1993); Lulu Salto Stephensen, *Danmarks havekunst II: 1800–1945* (København: Arkitektens Forlag, 2001); Lund, *Danmarks Havekunst III: 1945–2002*.

<sup>95</sup> Hauxners analyser er imidlertid først og fremst basert på tegninger, ikke tekst. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 28. Avhandlingen er publisert som bok med samme tittel, og det er denne bokutgivelsen som er min kilde.

*manuarius, architectus verborum* forklarer arkitekturen som en sammensatt praksis hvor alle de fire typene har en plass.<sup>96</sup> I Mari Lending's norske fremstilling representerer typene henholdsvis den idérike og lærde arkitekt som behersket bygningshistorie, geometri, tegning, anatomi, jus, medisin, optikk etc.; den velhavende og rundhåndede byggherren; håndverkeren og kunsthåndverkeren; og arkitekturens publikumshenvendte språkkyndige fortolker.<sup>97</sup> Gjennom sine «arkitekttyper» behandler Evelyn den formidlende arkitekturteksten som likeverdig med for eksempel konseptet eller det bygde prosjektet: «The critical language through which a work of architecture's qualities were explored was no less part of architecture than the idea conceived by the *architectus ingenio* or the craftsmanship of the artisan,» forklarer arkitekturhistoriker Adrian Forty i boken *Words and Buildings* (2000).<sup>98</sup> Men verken i dagens praktiske eller akademiske forvaltning av landskapsarkitektur har teksten en slik jevnbyrdig posisjon. Et fint unntak er Eva Gustavssons artikkel «Flora och bibliotek» (1999), hvor arbeidene til den svenske landskapsarkitekten Ulla Molin skrives inn i en tradisjon som hun selv er med på å forme, ut ifra hennes praktiske virksomhet og hennes bibliotek.<sup>99</sup>

I de senere årene har også praktiserende landskapsarkitekter, ifølge den tyske professoren i landskapsarkitektur Udo Weilacher, forstått hvor viktig det er å kommunisere med tilgrensende fagområder, så vel som et generelt publikum, nettopp ved å publisere. Erkjennelsen har resultert en i økt mengde publikasjoner om landskapsarkitektur på 2000-tallet.<sup>100</sup> At landskapsarkitekter skriver lite er imidlertid ikke et tema av ny dato, også i etterkrigstiden ble det klaget over at hagearkitektene var for lite skrivende.<sup>101</sup> Publisering er ikke ensbetydende med formidling av tekst, men om tekster sjelden er gjenstand for forskning, eller skriving er en lite velutviklet virksomhet i landskapsarkitekturen, aner vi likevel en økende *interesse* for tekster i fagfeltet. Tendensen kommer til uttrykk gjennom kanoniserende artikler og temahefter i ledende tidsskrifter, som for eksempel «Most Influential Books» i *Landscape Journal* (1991);<sup>102</sup> *Utblick landskaps* «Urkunder» (1992);<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Adrian Forty, *Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames and Hudson, 2000), 11.

<sup>97</sup> Mari Lending, *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning* (Oslo: Pax forlag, 2007), 16. Lending er professor i arkitekturteori og -historie.

<sup>98</sup> Forty, *Words and Buildings*, 11.

<sup>99</sup> Eva Gustavsson, «Flora och bibliotek», *Utblick landskap* 1 (1999) 30–39.

<sup>100</sup> Udo Weilacher: «Those who can, do ... Writing about Landscape Architecture». I Bayerische Akademie der Schönen Künste. *Jahrbuch 24 2010* (Göttingen 2011): 1. Oppgitte sidetall refererer til artikkelen slik den er tilgjengelig på nett. Se [http://www.lai.ar.tum.de/fileadmin/lai/redakteure/documents/publikationen/UW\\_write.pdf](http://www.lai.ar.tum.de/fileadmin/lai/redakteure/documents/publikationen/UW_write.pdf) (lastet ned 15.3.2012). Weilacher skriver om situasjonen i Tyskland, men en liknende tendens ser vi med nye tidsskrifter og bøker også i Norge og andre steder.

<sup>101</sup> Magne Bruun, *75 år for landskap og utemiljø. Norske landskapsarkitekters forening 1929–2004* (Oslo: NLA, 2004), 129.

<sup>102</sup> Robert Riley og Brenda Brown, «Most Influential Books», *Landscape Journal* 10/Fall (1991): 173–186.

<sup>103</sup> «Urkunder» forklares som tekster som «har påverkat landskapsarkitekturen till den grad at ämnet har fått ny riktning. Eller tagit ett stort sprang framåt. Eller rentav skapat delar av själva ämnet.» Se Redaksjonen, «Landskapets litteratur», i *Utblick landskap*: «Urkunder» 1 (1992): 7. Publikasjonen

og *Topos*' «Texte zur Landschaft: Essays über Entwurf, Stil, Zeit und Raum» (2002);<sup>104</sup> og den nyeste av sitt slag, som Weilachers kommentar inngår i, «Important texts for landscape architecture from the last decade» i *Journal of Landscape Architecture* (2008).<sup>105</sup>

Publikasjonene må naturligvis betraktes som kanonisering av arkitekturtekster, ikke av prosjekter som sådan, og vitner om et ønske om å løfte tekster frem i lyset. Det er også en sterk økning i antallet bøker om landskapsarkitektur. «Being visible has become an ever more crucial mantra for landscape designers, and seems more or less synonymous with being published,» skriver Karsten Jørgensen.<sup>106</sup> Økningen angår imidlertid først og fremst publikasjoner som *presenterer* prosjekter fremfor å kritisk undersøke dem. Blant disse inngår også flere selvpromoterende bøker, finansiert av landskapsarkitektene selv, der den kritiske analysen er så godt som fraværende.<sup>107</sup>

Det er imidlertid det visuelle som dominerer landskapsarkitektorens uttrykksform, noe som kommer til uttrykk i profesjonens produksjon av plantegninger og tidsskrifters tegningsbaserte og bilderike formidling av faget.<sup>108</sup> Professor Eivor Bucht påpeker at illustrasjoner spiller en viktig rolle som språk i produksjon, tolkning og reproduksjon av ideer, konsepter og kategoriseringer i landskapsarkitekturen.<sup>109</sup> Hun supplerer imidlertid

---

består av essays som i følge redaksjonen er skrevet av «skandinaviens mera belästa landskapsarkitekter», og som omhandler tekster som disse landskapsarkitektene anser for å ha hatt en avgjørende betydning for landskapsarkitekturen.

<sup>104</sup> Robert Schäfer, red., «Texte zur Landschaft: Essays über Entwurf, Stil, Zeit und Raum», i *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* (München: Callwey, 2002).

<sup>105</sup> Redaksjonen, «Important texts for landscape architecture from the last decade», *Journal of Landscape Architecture* Autumn (2008): 84–90. Her svarer Thorbjörn Andersson, Jean-Marc Besse, Diedrich Bruns, M. Elen Deming, Ana Kučan, Han Lörzing, Simon Swaffield, Catharine Ward Thompson, Udo Weilacher og Kongjian Yu på spørsmålet: «What are the three texts that have been most influential or important to you for Landscape Architecture from the last decade?» Seksjonen er inspirert av den allerede nevnte artikkelen til Riley og Brown, «Most Influential Books». Udo Weilacher kritiserer for øvrig JoLAs bidrag for å ikke være tilfredsstillende: «The complexity of landscape-architectural questions has properly exploded in the late 20th century and cannot be mastered any more by only one single profession. Therefore, the range of the reading recommendations in the *Journal of Landscape Architecture* encloses all kinds of books, from novel up to the sociological studies, but the least ones of the recommended books deal with landscape architecture or garden culture in the narrower sense. Even though we do appreciate the impulse to look beyond the edge of the plate of our own profession, this outcome cannot be satisfying.» Se Weilacher, «Those who can, do...», 2–3.

<sup>106</sup> Jørgensen, «The fabrication of heroes in landscape architecture», 57.

<sup>107</sup> *Ibid.* Tendensen til at landskapsarkitektkontorer publiserer og finansierer bøker om sine prosjekter er også kommet til Norge, blant annet ved Grindaker landskapsarkitekter (Oslo: Grindaker landskapsarkitekter, 2014); Arne Sælen/Landskap, *Design, Urban landscapes* (Barcelona: Loft, 2012); *Snøhetta works* (Baden: Lars Müller publ., 2009).

<sup>108</sup> I en leder i tidsskriftet *Utblick landskap* beskriver redaksjonen det for arkitektyrket problematiske faktum «att bokstäverna ofte ersätts av bilder.» Se Redaksjonen, «Landskapets litteratur», 7. Samme sted hevdes det at det virker som at tidsskriftets kvalitet i hovedsak blir bedømt ut ifra omslagsbildene.

<sup>109</sup> Eivor Bucht «Public Parks in Sweden 1860-1960: The Planning and Design Discourse» (PhD-avh., Swedish university of agricultural science, Alnarp, 1997), 15.

selv landskapsarkitekturen med et tekstlig orientert bidrag med avhandlingen «Public Parks in Sweden 1860–1960: The Planning and Design Discourse» (1997). Monografien er ett av fåtallige forskningsarbeider som tar for seg landskapsarkitekturens diskurs som sådan. Hennes empiriske nedslagsfelt er imidlertid bredere enn det jeg legger til grunn i denne avhandlingen, da det i tillegg til det publiserte tekster også inkluderer andre former for kommunikasjon, «demonstrations, study tours and spoken interaction (interviews).»<sup>110</sup>

Tekstanalyse er, ifølge det to professorene i landskapsarkitektur Adri van den Brink og Diedrich Bruns, metoden som anvendes sjeldnest i landskapsarkitekturforskningen.<sup>111</sup> Tatt i betraktning språkets underforskede status, er denne avhandlingens tematisering av tekst i landskapsarkitekturen et viktig bidrag til både fagets forskning og til en reflekterende praktisk utøvelse av faget.

### **Kunnskapshull: Landskapsarkitekturkritikk**

Professor i nordisk litteratur Eirik Vassenden betrakter litteraturkritikken som en grunnfigur for vitenskapelig arbeid i de estetiske fagene.<sup>112</sup> Når vi forstår landskapsarkitektur som estetisk virksomhet, kunne vi således tenke oss at kritikken var vel etablert som institusjonell handling og sjanger. At verken *criticism* eller *critique* er nevnt i *The Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* (2006) er imidlertid en pekepinn på arkitekturkritikkens underforskede tilstand. Og det er bred enighet om at denne delen av arkitekturfaget er dårlig stilt.<sup>113</sup> Ifølge Jannièrè har kritikkens «natur» og funksjoner vært gjenstand for diskusjon siden slutten av 1800-tallet innenfor arkitekturfeltet, og rekken av symposier og publikasjoner avholdt eller utgitt siden 1990-tallet strever fremdeles med å etablere kritikk som forskningsobjekt.<sup>114</sup> I landskapsarkitekturen spesifikt er det flere eksempler på slike arenaer som har tatt for seg kritikk: Konferansen *Critical light on landscape architecture*, arrangert i regi av European Council of Landscape Architecture Schools (ECLAS) i Ås, Norge, i 2004, tok for seg temaet landskapsarkitekturkritikk. I et temanummer av *Topos, Landschaftsarchitektur und Kritik*, publiseres en rekke bidrag fra denne konferansen som til sammen skisserer et variert bilde av kritikk som aktivitet og

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, 12. Bucht ser også til illustrasjoner, men understreker at tekst er hennes primære kilde til diskursen, og at illustrasjonene ikke studeres som selvstendige kilder, men snarere støtter teksten. *Ibid.*, 15.

<sup>111</sup> Tekstanalyse er sjeldnest ved siden av det som landskapsarkitektene Adri van den Brink og Diedrich Bruns kaller *controlled experiments*. Adri van den Brink og Diedrich Bruns, «Strategies for Enhancing Landscape», *Landscape Research*, First article (2012): 1–14.

<sup>112</sup> Eirik Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», i *Kunnskapens språk*, red. Anders Johansen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012), 91.

<sup>113</sup> Bürger Peter, «Definitions and Limitations of Criticism», *Constructing Criticism*. OASE: tijdschrift voor architectuur 81 (2010): 14–32; og Martin Pawley, «The Strange Death of Architectural Criticism», i *The Strange death of architectural criticism: Martin Pawley Collected Writings*, red. David Jenkins (London: Black Dog Publishing, 2007), 330–331.

<sup>114</sup> Jannièrè, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», 34–36. Det uavklarte forholdet forklares som en motsetning til kunsten, som til tross for at feltet også har sine besværligheter, har en avklart gjenstand for kritikk (knyttet til kunstmarkedet) og en kritikk som sammenfaller med vurdering. *Ibid.*, 34.

begrep.<sup>115</sup> Til symposiet *Writing Landscape: Criticism Now*, holdt i Syracuse i 2012, var akademikere, redaktører og skrivende praktikere fra arkitektur- og landskapsarkitekturfeltet invitert for å reflektere over fem spørsmål relatert til temaet kritikk i landskapsarkitekturen: *What do you do? Why do you do it? How does it matter? Who do you write for? What is your platform?*<sup>116</sup> Bidragsytternes tilslutning til et syn på kritikk som skapende, bevisstgjørende og sammenbindende virksomhet er i stor grad sammenfallende med denne avhandlingens forståelse av kritikk.

Det foreligger imidlertid lite litteratur og forskning som spesifikt omhandler landskapsarkitekturkritikk som *fremstilling*, og av sistnevnte symposiums bidragsytere var det kun arkitekturteoretiker og kritiker Jane Rendell som eksplisitterte kritikk på denne måten.<sup>117</sup> Også arkitekt, kritiker og professor Katja Grillners utforskning av den filosofiske dialogen som litterær sjanger i avhandlingen «Ramble, Linger, and Gaze: Dialogues from the Landscape Garden», og de akademiske refleksjoner hun gjør over poetiske fremstillingsformer innen arkitektur og landskapsarkitektur, er relevant i denne sammenheng.<sup>118</sup>

Heller ikke landskapsarkitekturkritikk som verkskonstituerende refleksjons- og erkjennelsesmedium er i særlig grad forsket på. De franske landskapsarkitektene Bernadette Blanchon-Caillet og Sonia Karavels kritikkstudier med empirisk utgangspunkt i *Under the Sky*-serien i *Journal of Landscape Architecture* er imidlertid et unntak som eksemplifiserer

---

<sup>115</sup> Robert Schäfer, red., *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design*: «Landschaftsarchitektur und Kritik» 49 (2004). Se for eksempel følgende bidrag: Torbjörn Andersson, «A critical view of landscape architecture», 22–32; Cathy Dee, «Poetic-critical Drawing in Landscape Architecture», 58–65; Peter Goodchild, «Complexities and critique in landscape architecture», 66–73; Marc Treib «Being critical», 6–21; Udo Weilacher «No time-out for criticism», 33–39.

<sup>116</sup> Konferansen var initiert av *UPSTATE: Center for design, research and real estate* og inspirert av *New York Times*-artikkelen «Why Criticism matters» (Andersson et al., *op.cit.* *New York Times Book Review*. New York, 2011). Den ble holdt i Syracuse 11. april 2012. Innlegg ble fremført av: Anita Berrizbeitia, «What needs to be [precisely] written»; Jane Rendell, «Site-Writing»; Mark Robbins, «Cons and Prose»; Bernadette Blanchon-Caillet, «Under the Sky...»; Nancy Levinson, «Critical Beats»; Linda Pollak, «Constructing Ground»; Alice Twemlow, «Thinking about Writing about Design»; Julia Czerniak, «The Word and the Line». Mark Linder oppsummerte.

<sup>117</sup> Nina Marie Andersen, «Writing landscape: Criticism now», conference review. *Journal of Landscape Architecture* Autumn (2012): 91.

<sup>118</sup> Se Katja Grillner, «Ramble, Linger, and Gaze: Dialogues from the Landscape Garden» (PhD-avh., Kungliga tekniska högskolan, 2000). I avhandlingen undersøker hun fremstilling av den engelske 1700-tallshagen Hagley park, som utgjør stedet der Thomas Whately, Joseph Heeley og Katja Grillner møtes for en fiktiv samtale. «[T]he story constructs an imaginary space of a landscape garden», forklarer hun i artikkelen «Writing and Landscape – Setting Scenes for Critical Reflection» om sin metodiske tilnærming. *Op.cit.* *The Journal of Architecture* 8/summer (2003): 239. Her forklarer hun også som følger: «The text is at once a dialogue on questions of representation in the landscape garden, and a presentation of a landscape garden as experienced by the three characters.» *Ibid.*, 242. Grillner beskriver hvordan Whately og Heelys tekster fungerer som representasjoner av landskapsarkitekturen. «A literary mode of representation is thus actively developed to complement the ‘model’ reality that in architecture traditionally had been supplied by drawings, perspectives, and models.» Se Katja Grillner, «Re-Writing Landscape», 29.

slik tenkning. De undersøker både forholdene for kritikkpraksis og metodene i seg selv.<sup>119</sup> I nordisk sammenheng er slik forskning nesten helt fraværende.

Den eksisterende forskningen etterlater dermed et stort kunnskapshull i feltet for tekst generelt og landskapsarkitekturkritikk spesielt. I tillegg er tidsskriftet *Havekunst* lite undersøkt som kilde til kritikk som språklig fenomen og til kritikk som port inn til verksforståelse i landskapsarkitekturen.

## **Teoretisk rammeverk**

I forståelsen av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet støtter jeg meg i denne avhandlingen til estetisk og historisk orientert landskapsarkitekturteori. Dette er et felt som er lite utviklet i forhold til tilgrensende og sammenliknbare forskningsområder. «The subject of landscape architecture has no clear intellectual tradition of its own, either as history, a theory or even a practice,» hevder John Dixon Hunt, som selv har bakgrunn i engelsk litteraturvitenskap.<sup>120</sup> Hunt forsyner imidlertid denne avhandlingen med sentrale teoretiske bidrag, sammen med sine fagfeller Michel Conan, Linda Parshall og Susan Herrington.<sup>121</sup> Jeg søker også utenfor landskapsarkitekturens kjerneområde og henter teoretiske perspektiver fra estetisk filosofi, litteraturvitenskap og arkitekturteori. Disse bidragene leses og anvendes som supplement til landskapsfagets teorier og begrepsapparat. Og jeg skal i det følgende posisjonere avhandlingen i det teoretiske landskapet som disse bidragene danner.

### **«Gestus» som anvendt estetisk filosofi**

Den sentrale påstanden i «Gestus» om at kritikken konstituerer verket, plasserer Lyotards estetikk innenfor en konstruktivistisk tenkemåte. «Gestus» legger med dette grunnlaget for min forståelse om at det ikke finnes én sannhet om landskapsarkitekturprosjekter, men at verket tenkes og skrives frem. Støtte til denne innstillingen finner jeg også andre steder. Både Hunt og Andrews, og flere med dem, skriver seg inn i en slik tradisjon og representerer tilsvarende tankesett som jeg baserer denne avhandlingen på.<sup>122</sup> Når jeg her likevel velger å la Lyotard i så stor grad lede an i dette arbeidet, er det ikke kun fordi «Gestus» har vært døråpneren inn til den såkalte konstruktivistiske tenkemåten, eller fordi

---

<sup>119</sup> Bernadette Blanchon og Sonia Keravel, «Under the (french) sky. Questioning Case Studies in Landscape Architecture», i *Ethics/Aesthetics*, red. av Cathrine Dee, Kamni Gill og Anna Jorgensen, 19–20 (Sheffield: ECLAS, 2011). Paperet er presentert på ECLAS-konferansen *Ethics/Aesthetics*, Sheffield, 7.–10. september 2011.

<sup>120</sup> Hunt, *Greater Perfections*, 6.

<sup>121</sup> Disse har alle vært tilknyttet forskningsinstitusjonen *Dumbarton Oaks* under Harvard University.

<sup>122</sup> Hunt, *Greater Perfections*; Andrews, *Landscape and Western Art*. Se også Denis Cosgrove og Stephen Daniels, *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, red. Denis Cosgrove og Stephen Daniels (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling»; Geelmuyden, «Landskapsopplevelse og landskap: ideologi eller ideologikritikk?»; og Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung* (Bielefeld: Transcript, 2012).



jeg har latt meg fascinere av manuskriptet.<sup>123</sup> «Gestus» er betydningsfull først og fremst på grunn av tekstens sammenstilling av momentene som jeg anser som essensielle for avhandlingens emne og argumentasjon. Primært er Lyotards behandling av kritikken verkskonstituerende egenskap av interesse i så måte – at kritikken konstituerer verket, er også avhandlingens omdreiningspunkt. På grunnlag av denne påstanden initierer jeg en undersøkelse av konkrete eksempler, samtidig som utsagnet åpner opp mot å drøfte både påstanden selv og empirien opp mot andre teoretiske perspektiver. Derne utgjør Lyotards tematisering av overføring av estetiske erfaring til verbalspråket og analogien mellom kritikk og verk helt sentrale momenter for avhandlingen. Disse temaene belyser det samtidig utfordrende og produktive ved å fremstille landskapsarkitektur som estetisk virksomhet i kritikk. I «Gestus» snakker Lyotard om at «[k]unsten har at gjøre med sanselig stof, udbredt i rummet og tiden,» og med denne aprioriske forutsetningen, mener Lyotard at verket kan «tenkes som en *gestus* bestående af rum/tid/stof.»<sup>124</sup> Lyotard legger således sanseerfaringen (av stoffet) til grunn for sin estetikk, og han skriver at «[u]nder alle omstændigheder er 'værket' kun kunst, for så vidt det er en handling med og i stoffet: dette er betydningen af ordet *aisthesis*.»<sup>125</sup> Denne orientering omkring sanseerfaringen illustrerer hvordan «Gestus» forfekter en fenomenologisk estetikk med et konstruktivistisk tiltitt, og således skiller seg fra store deler av Lyotards øvrige produksjon.<sup>126</sup> Det er altså denne sammenstillingen av temaer i «Gestus» som jeg søker å trekke veksel på, ikke manuskriptet i sin helhet.

### **Hermeneutikk og resepsjonestetikk**

Estetikken angår ikke kun gjenstandene som undersøkes, men berører også min egen tenkemåte og innstilling til arbeidet med denne avhandlingen. Hans-Georg Gadamer hermeneutiske filosofi som han utleder i *Sannhet og metode* [1960], veileder meg i forståelsen av mine egne og andres teorier og hjelper meg til å bli bevisst mine egne fordommer.<sup>127</sup> Metodisk anvendelse av språketeori, om det å skrive frem en virkelighet, som eksempelvis fremsettes av professor i sakprosa Anders Johansen, bidrar også til innsikt og forståelse for materialet, så vel som for som min egen arbeidsmåte.<sup>128</sup> Her finner jeg

---

<sup>123</sup> Ja, «Gestus», som jeg umiddelbart likte, men ikke helt forstod, har fascinert meg som filosofisk tekst som tematiserer noe som vanskelig lar seg fremstille. Etterhvert fikk jeg innblikk i og forståelse for deler av tankegodset Lyotard omhandler, men fremdeles står mye igjen å utforske. Teksten kan tilskrives en metadimensjon ved at den gjennom fremføringen av temaet har forsterket min interesse for temaet – Lyotard har med andre ord lyktes med sin fremstilling.

<sup>124</sup> Lyotard, «Gestus», 29.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>126</sup> Lyotard blir oppfattet som en av de ledende postmodernistene, og produksjonen hans skriver seg for en stor del inn en konstruktivistisk kategori. Så også «Gestus», men dette manuskriptet tematiserer en sanselig orientert estetikk.

<sup>127</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 21.

<sup>128</sup> Anders Johansen, «Skrivemåte og metode», i *Kunnskapens språk: skrivearbeid som forskningsmetode*, red. Anders Johansen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012); *Samtalens tynne tråd: skriveerfaringer* (Oslo: Spartacus, 2003).

dessuten supplerende støtte til det konstruktivistiske perspektivet som denne avhandlingen er tuftet på.

Når jeg forstår og diskuterer kritikken som uttrykk for en erkjennelse av et landskapsarkitekturprosjekt, støtter jeg meg på Hans Robert Jauss' resepsjonsetetikk formulert i *Toward an Aesthetic of Reception* (1982). Denne avhandlingens lesning er ikke en resepsjonsstudie som sådan, men gjenstandene for undersøkelse er i begge tilfeller mottakelse av verk. Jauss' orientering mot lesning som konstituerende handling, fremfor å vektlegge faktiske (leser)opplevelser, tilsvarer perspektivet jeg anlegger på verksforståelse uttrykt i tekst, fremfor kritikerens *egentlige* erfaring. Jauss, som var elev av Gadamer, etablerer en teori om en forventningshorisont som betegner en allmenn forståelsesramme som er felles for en gruppe mennesker og for en bestemt periode. I teorien inngår enkeltverkene i et landskap, i billedlig forstand, som de nye verkene i sin tur vil tegne seg opp mot. «The perspective of the aesthetics of reception mediates between passive reception and active understanding, experience formative of norms, and new production,» skriver Jauss.<sup>129</sup> Og han setter her kritikken i en nøkkelposisjon for å definere bakgrunnen for fremtidig forståelse.

Det er imidlertid ikke uproblematisk å hente og anvende teorier fra litteraturvitenskap på andre fagfelt. Landskapsteoretikeren Michel Conan har uttrykt seg kritisk til en tilpasning av språklige modeller for landskapsarkitekturen, da han frykter en reduksjon av hagekunstkritikk til et litteraturkritisk felt. Conan selv støtter seg imidlertid også til Jauss' resepsjonsetetikk i enkelte studier av landskapsarkitektur, men påpeker to momenter som hindrer en direkte overføring av den tyske resepsjonsteoretikerens teori:

First, [Jauss] addresses literary works that are supposedly unchanged since they were first produced, and second, he assumes, following a proposition by Gadamer, that any work of art is a response to a question that has to be discovered by the critic, especially when the question remains implicit.<sup>130</sup>

Jeg oppfatter ikke bekymringen Conan fremsetter som aktuell for denne avhandlingen. For å svare på hans todelte argument vil jeg for det første presisere at jeg studerer *kritikken* av prosjektene, ikke prosjektene som sådan. Det er selvfølgelig nærliggende å tenke seg at de eldre prosjektenes fysiske anlegg har endret seg siden de engang var gjenstand for kritikk i *Havekunst*, noe som etter mitt skjønn tilfører en resepsjonsstudie av landskapsarkitekturprosjekter en ytterligere dimensjon og gjør den desto mer interessant. For det andre er et av insentivene for denne avhandlingen, som allerede beskrevet, muligheten for at en studie av kritikker avdekker perspektiver som skiller seg fra landskapsarkitekturens tradisjonelle historie. At Jauss etterspør nettopp kritikerens innstilling til verket, styrker dermed avhandlingens relevans. En betimelig kritisk bemerkning til å anvende litteraturteoretiske perspektiver generelt på landskapsarkitekturforskning kan imidlertid knyttes til det at verkene de i ulike fagfeltene har helt forskjellig

---

<sup>129</sup> Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 19.

<sup>130</sup> Conan, «Introduction: The new Horizons of Baroque Garden Cultures», 18.

utspring. I motsetning til de fleste skjønnlitterære bøker er landskapsarkitekturprosjektene styrt av definerte oppgaver som prosjektene skal finne en løsning på.<sup>131</sup> Men endringer i prosjektets utforming og uttrykk skjer ikke nødvendigvis i takt med innføring av nye oppgaver.<sup>132</sup> Det er dermed ikke alltid tydelig om det er den tildelte oppgaven eller landskapsarkitektens oppgaveforståelse som er det nye faglige tilskuddet som fører landskapsarkitekturen videre.

### **Teori om arkitektur og arkitekturkritikk**

Jeg støtter meg også på kritikkteori innen arkitektur, vel vitende om grunnleggende prinsipielle forskjeller mellom bygnings- og landskapsarkitektur.<sup>133</sup> Et av landskapsarkitekturens karakteristika ligger i fagets bearbeiding av natur og behandlingen av vegetasjon. Dette har ikke minst betydning for kritikken, som i hovedsak tar for seg det nye innenfor et fagfelt. «En bygning har først og fremst interesse i fagmiljøet som nyhet,» påpeker landskapsarkitekt og professor Ola Bettum. «Det er annerledes i landskapsarkitekturen. En nyanlagt park, der vegetasjonen knapt har funnet rotfeste, forteller lite om hva slags anlegg som er tenkt.»<sup>134</sup> At et fysisk anlagt landskapsarkitekturprosjekt ikke er «ferdig» i samme forstand som en bygning, når snoren klippes, impliserer en vesentlig forskjell for kritikk som tar for seg aktuelle prosjekter innenfor de to fagfeltene.

---

<sup>131</sup> Om vi tillater oss en litt pragmatisk innstilling til landskapsarkitekturen, og dessuten ser bort i fra litterære bestillingsverk.

<sup>132</sup> For eksempel peker Malene Hauxner på at landskapshagen ikke endret 1800-tallets karakter straks da den skulle omsettes til villahagen. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 119.

<sup>133</sup> Forskjellen vil tre klart frem når jeg i kapittel 4 skal redegjøre for «landskapsarkitekturens karakteristika».

<sup>134</sup> Ola Bettum, «Mølledammen i Bryne, Time», *Landskap 3-4* (1990): N12.

**Gilbert:** But, surely, Criticism is itself an art. And just as artistic creation implies the working of the critical faculty, and, indeed, without it cannot be said to exist at all, so Criticism is really creative in the highest sense of the word. Criticism is, in fact, both creative and independent.

**Ernest:** Independent?

**Gilbert:** Yes; independent. Criticism is no more to be judged by any low standard of imitation or resemblance than is the work of poet or sculptor. The critic occupies the same relation to the work of art that he criticises as the artist does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and of thought.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Passasjen er hentet fra Oscar Wildes (1854–1900) essay *The Critic as Artist* fra 1891, der Gilbert, som Wildes alter ego, forfekter synspunktet at kritikken må forstås som en kreativ og selvstendig kunstform. Gilbert skiller ikke mellom kunstnerens og kritikerens forhold til sitt materiale. Wildes fremføring leder tilbake til Lyotard og hans oppfatning av kritikken. Kritikken reproducerer ikke verket, men betraktes som en skapende handling. Se Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (New York: Mondial, 2007), 40–41.

DEL I



## 2 Konstitusjonen

### 2.1 Den produktive tolkningen

Denne avhandlingen skrives inn i en hermeneutisk tradisjon som kanskje best forklares med den Hans-Georg Gadamer's egne ord hentet fra *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* [1960]:

Forståelse og utlegning av tekster er ikke bare et vitenskapelig anliggende, men tilhører åpenbart menneskets verdenserfaring som sådan. Det hermeneutiske fenomenet er opprinnelig slett ikke et metodeproblem, det dreier seg ikke om en forståelsesmetode som skal gjøre tekster til gjenstand for vitenskapelig erkjennelse på lik linje med de øvrige erkjennelsesgjenstandene. Her dreier det seg primært slett ikke om å konstituere en sikker erkjennelse som tilfredsstillende vitenskapens metodeideal – men like fullt dreier det seg om erkjennelse og sannhet. Når vi forstår overleveringen, forstår vi ikke bare tekster, men tilegner oss innsikt og erkjenner sannheter.<sup>136</sup>

Avhandlingen er en teoretisk diskusjon der viljen til å forstå er en grunnleggende drivkraft.<sup>137</sup> Hermeneutikken danner utgangspunktet for tilegnelse av innsikt og grunnleggende forståelse. Lesning og skrivning impliserer et tankearbeid, og ved bruk av disse redskapene tar refleksjonen form over tid gjennom prosesser som ikke kan følge andre spesifikke metodiske prosedyrer. Avhandlingsarbeidet er tuftet på en forståelse av at alt, på et visst nivå, er fortolkning og alt er gjenstand for tolkning. Det hermeneutiske perspektivet angår således ikke kun min arbeidsmetode og tilnærming til materialet, men også oppfatningen av det empiriske materialet i seg selv og hvordan det er oppstått.

### Virkelighetsdefinerende tekst

Også virkeligheten, også det faktiske stoffet, må jo hele tiden skapes språklig. Ord for ord, setning for setning. Det er naivt å tro at fordi jeg skriver om noe som er sant, som har skjedd, eller som jeg ser, her og nå, så blir den måten jeg skriver om dette stoffet

---

<sup>136</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 21.

<sup>137</sup> «Hermeneutics is, by definition, a process directed towards the determination of meaning», forklarer Paul de Man og supplerer med dette forklaringen av hvordan hermeneutikken virker som en drivkraft for å forstå. Se Paul de Man, introduksjon til *Towards an Aesthetic of Reception* av Hans Robert Jauss (Minnesota: University of Minnesota Press, 1982), ix. Jauss utdyper selv som følger: «Philological understanding always remains related to interpretation that must set as its goal, along with learning about the object, the reflection on and the description of the completion of this knowledge as a moment of new understanding.» Se Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, 21. Om denne avhandlingens skitemål ikke er filologisk, dreier den seg om tekst og forståelse.

på, automatisk det eneste riktige, den *eneste* måten å skrive på. Det finnes uendelig antall måter å skrive frem det samme stoffet på.<sup>138</sup>

Slik forklarer forfatteren Tor Eystein Øverås hvordan teksten er et uttrykk for én av potensielt mange oppfatninger av et felles utgangspunkt. Erklæringen av kritikkskriving som en verkskonstituerende virksomhet inngår i en konstruktivistisk måte å forholde seg til verden på, som innebærer at vår *virkelighet* influeres av hvordan vi tenker og uttrykker oss om verden. Det er gjennom språkliggjøringen at erkjennelsene gjøres virkelig, og det er gjennom teksten at denne virkeligheten gjøres tilgjengelig for leserne. Anders Johansen betegner tilgjengeligheten som en «felles verden»: «Det som fremtrer i [det offentlige rom] blir sett og hørt der av alle og enhver, dermed blir det virkelighet for oss. Ved å gi det form, og ved å vise det frem og bevitne det, sørger vi for å virkeliggjøre det som en del av en felles verden.»<sup>139</sup> Sosialkonstruksjonisten Wolfgang Taubert tar denne holdningen noe videre og påstår at diskursen er vår eneste faste grunn. Den «rå» virkeligheten, det som ikke er formidlet av diskursen, er heller ikke tilgjengelig for oss. «It is the discourse that makes reality available to us.»<sup>140</sup> Det lar seg ikke gjøre å favne alt, og Taubert hevder at vi kan bare studere et lite utvalg av diskursen.<sup>141</sup> Uten å forholde meg like radikalt til konstruktivistisk teori som Taubert, lar jeg de *skrevne* kritikkene i *Havekunst* utgjøre mitt empiriske kildemateriale med tidsskriftet som den avgrensede fagkulturelle offentlighet i som aktørene ytrer seg i.

### **Tekstkultur**

Avhandlingens metodiske tilnærming har elementer av *diskursanalyse* i den forstand at jeg undersøker et samlet antall tekster om et bestemt emne, som ikke kan betraktes løsrevet fra konteksten de er skrevet i. Tekstene opptrer på en bestemt tid og et bestemt sted, og i en bestemt sosial sammenheng.<sup>142</sup> Jeg benytter meg imidlertid ikke av denne omfattende metodebenevnelsen og forholder meg således ikke til Michel Foucaults vidtspennende diskursbegrep, slik han blant annet forstås av Eivor Bucht, som forklarer at «the term 'discourse' refers to a broader practice, which has developed historically.»<sup>143</sup>

Når jeg i denne avhandlingen betrakter *Havekunst* som en kulturell sammenheng og et avgrenset sted, hvor landskapsarkitekturkritikkene publiseres og utfoldes, gir det større mening å benytte betegnelsen «tekstkultur», slik professor i tekstvitenskap Kjell Lars Berge forklarer begrepet:

---

<sup>138</sup> Tor Eystein Øverås, *I dette landskap: artikler og essays* (Oslo: Gyldendal, 2012), 302.

<sup>139</sup> Johansen, *Samtalens tynne tråd: skriveerfaringer*, 25.

<sup>140</sup> Wolfgang Teubert, *Meaning, Discourse and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 115.

<sup>141</sup> Teubert skiller mellom den store, komplette diskursen, som omfatter alle skriftlige og muntlige uttalelser som ikke er tilgjengelig for oss, og den mindre, spesifikke diskursen. *Ibid.*, 116.

<sup>142</sup> Margareth Sandvik, Jan Svennevig og Wenche Vagle, *Tekst og kontekst. En innføring i lingvistisk pragmatikk* (Oslo: Cappelens forlag, 1993), 35.

<sup>143</sup> Bucht «Public Parks in Sweden 1860-1960», 12.



Tekst er ytringer som deltakerne i en viss kultur gir en spesielt avgrenset status eller verdi, der det i kulturen er utviklet tekstnormer som avgjør hvilke ytringer som gir tekst verdi, og hvordan slike tekster ordnes.<sup>144</sup>

For å skape gode tekster og for å forstå sakprosa må vi «også forstå tekstene og sjangrene slik de inngår i det sosiale livet – i sine tekstkulturer», skriver Berge.<sup>145</sup>

De fleste av tidsskriftets bidragsyttere er, som vi skal se, praktiserende landskapsarkitekter.<sup>146</sup> Tekstkulturen og de språklige tradisjonene som utfolder seg i *Havekunst*, er dermed for en stor del overlappende med landskapsarkitekturens praktiserende felt. For å være i stand til å tolke en tekst må man ha kunnskap om språkets regler og om hvordan det brukes i ulike situasjoner. I tillegg trengs erfaring om verden, en form for bakgrunnskunnskap, og evne til å trekke slutninger.<sup>147</sup> Min bakgrunn som praktiserende landskapsarkitekt, samt min erfaring med skrivearbeid og lesning av tidsskrifter og annen faglitteratur, har gitt meg en type innsikt i fagfeltet som gjør det mulig å forstå tekstkulturen som *Havekunst* inngår i og bidrar til, mer inngående enn om jeg hadde en annen faglig bakgrunn eller erfaring. Min bakgrunn har påvirket avhandlingens problemformulering i den forstand at jeg betrakter det empiriske materialet med et bestemt blikk som favoriserer enkelte forhold ved tekstkorpuset fremfor andre. I forskningsarbeidet trer jeg samtidig delvis ut av denne «praksiskulturen», og inn i en kritisk, akademisk tradisjon. Min forståelseshorisont utvides dermed noe, hvilket gir meg mulighet til å tilnærme meg *Havekunst* som forsker. Erfaringen fra det praktiserende virket inngår likevel som en viktig del av horisonten.

### **Utvelgelse, innhold og form**

Kritikken verken kan eller må favne alt av et landskapsarkitekturprosjekt. Det dreier seg om å gjøre valg som innebærer at «noe kommer i dagen og annet faller i skyggen,» for å bruke Anders Johansens ord.<sup>148</sup> Kritikken konstitusjon styres således av utvelgelse og formuleringene i omtalen av det som velges ut. Den kan dermed aldri være nøytral.<sup>149</sup> Mitt utgangspunkt i at kritikken som sjanger rommer nettopp det som blir ansett som interessant og betydningsfullt, belyses av hvordan kritikken tar form.<sup>150</sup> Litt skjematisk kan man si at kritikeren i første omgang peker ut aktuelle prosjekter, dernest dreier valget seg om hvilke aspekter ved disse prosjektene som skal fremheves.<sup>151</sup> Utvelgelsen anses som et uttrykk for

---

<sup>144</sup> Kjell Lars Berge, «Å skape mening med tekst – et etterord om sakprosa og tekstvitenskap», i Den flerstemmige sakprosaen, red. Johan L. Tønnesson (Bergen: Fagbokforlaget 2002), 236.

<sup>145</sup> Johan. L. Tønnesson, *Hva er sakprosa?* (Oslo: Universitetsforlaget, 2012), 58.

<sup>146</sup> Kritikerne som siteres i denne avhandlingen er danske praktiserende landskapsarkitekter, dersom de ikke presenteres som noe annet.

<sup>147</sup> Sandvik, Svennevig og Vagle, *Tekst og kontekst*, 36.

<sup>148</sup> Johansen, «Skrivemåte og metode», 10.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Hvorvidt landskapsarkitekturkritikeren er bevisst disse valgene ligger utenfor premisset.

<sup>151</sup> Hva som utelates har betydning for hva en tekst ytrer, tekster bidrar derfor også til å definere noe ut. Se Kristin Asdal et al., *Tekst og historie: å lese tekster historisk* (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 126.

en prioritering og et verdisett, og heri ligger en konstituerende handling. Hva slags verk kritikken bidrar til å konstituere styres ikke utelukkende av innholdet, men også av hvordan kritikeren *tilnærmer* seg prosjektet hun omtaler, og følgelig av hvordan det kommer til uttrykk i teksten. Forty forklarer:

Critical vocabulary is not about things, it is about encounters with things, and it is above all as a means of structuring those experiences that language is of value. The particular resource of language, itself a system with differences, is its capacity to make distinctions, between one thing and another.<sup>152</sup>

Det som omtales gis en bestemt form i teksten gjennom formuleringen, som innvirker på hvordan prosjektet fremstilles. Dermed kan den samme informasjonen om et prosjekt fremføres på forskjellige måter og fremstille forskjellige verk. Landskapsarkitekturverket konstitueres således som en verdiladet erkjennelse av prosjektet gjennom fremstilling i kritikk.

I et hypotetisk uendelighetsperspektiv kunne man tenke seg at forskjellige kritikker fremstiller ulike oppfatninger av et prosjekt som samlet sett, over tid, tegner et «komplett» bilde av prosjektet. Slik er det selvfølgelig ikke. Øverås forklarer at fordi det dreier seg om å skrive god kritikk, er valgmulighetene ikke uendelige.<sup>153</sup> På denne måten er kritikken begrenset til å angå forhold som kan relateres til prosjektet gjennom en troverdig argumentasjon. Verket, som oppstår i et forhold mellom kritikeren og prosjektet, begrenses også av kritikkerens språklige kompetanse.<sup>154</sup> Avgrensning i form av en *begrensning* er bare én side av verkskonstitusjonen. I et estetisk perspektiv skal vi se at kritikken også kan *åpne opp* for en utvidet forståelse av verket.

### Den produktive tolkningen

Lyotard gjør et poeng ut av at betegnelsen «gestus» er supinum av verbet «gerere» og er dermed en *ombøyet* holdning.<sup>155</sup> Slik viser kritikken som *gestus* frem kunstverket, eller prosjektet, i en annen form. Jeg vil dermed slå fast kritikken som en *produktiv* tolkning.<sup>156</sup> Dette er et grunnleggende hermeneutisk poeng som understrekes av Eirik Vassenden idet han skriver at «[a]rtikuleringen, overføringen mellom feltene, har få muligheter til å *restløst* oversette verket til kommentarspråket».<sup>157</sup> Lyotard forklarer tilleggsdimensjonen som en fornemmelse om at det er noe «som kan eller bør afdækkes og fremstilles gjennom en helt

---

<sup>152</sup> Forty, *Words and Buildings*, 15.

<sup>153</sup> Øverås illustrerer et tilsvarende poeng med at valgene i en fotballkamp ikke er uendelige, fordi det dreier seg om å vinne. Han tar her utgangspunkt i Dag Solstads beskrivelse av et skudd i en fotballkamp som en litterær handling. Se Øverås, *I dette landskap*, 266.

<sup>154</sup> Jeg skal komme tilbake til kritikkerens bakgrunn og språkets sammenheng med tankeevnen i kapittel 4.

<sup>155</sup> Lyotard, «Gestus», 30.

<sup>156</sup> Gadamer hevder at tekstens mening alltid overskrider forfatteren og skriver at forståelsen derfor aldri kun er en «reproduktiv virksomhet, men alltid også en produktiv virksomhet.» Se Gadamer, *Sannhet og metode*, 335.

<sup>157</sup> Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 101.

anden form for sproglig innsats.»<sup>158</sup> Som *gestus* anvender kritikken et potensial for en mangedobling av det karakteristiske sansningsfeltet ved at det organiseres på en ny måte og fremstilles i et nytt materiale, nemlig teksten. Dette befester min oppfatning av kritikken som noe eget, skilt fra det den omtaler. Samtidig fremstiller enhver fortolkning nettopp aspekter ved gjenstanden som tolkes, som i denne sammenheng er et landskapsarkitekturprosjekt. Prosjektet utgjør dermed et felles erfaringsgrunnlag som alle fortolkningene deler og som fortolkningen ikke kan løsrive seg fra.<sup>159</sup>

At kritikken fremfører opplysninger som aldri før har sett dagens lys, er ikke et krav for at kritikken skal ha konstituerende virkning. Uavhengig av i hvilken grad kritikken bidrar med nytenkning og hvorvidt budskapet er tilvirket i kritikken eller er en gjengivelse av allerede uttalt kunnskap, vil kritikken influere leserens forståelse av verket. Satt på spissen vil selv uriktige opplysninger og tilfeldige argumentasjoner kunne bidra med informasjon om prosjekter som medvirker til leserens oppfatning. At kritikkens konstituerende egenskap ikke settes i sammenheng med verken kritikkens eller verkets *kvaliteter*, i normativ forstand, gjør kritikkskriving til en desto mer alvorlig foreteelse og kritikeren til bærer av et stort ansvar for faget. Og fordi det ikke nødvendigvis utøves en fagsosial kvalitetssikring av kritikker gjennom redaksjonelle instruksjoner eller tilsvarende fra kamplystne debattanter, er landskapsarkitekturfeltet prisgitt en omsorgsfull forvaltning av kritikken.<sup>160</sup>

## Skriving og lesing som metode

### Reflekterende skriveprosess

«Å skrive er å tenke» er en hyppig anvendt formulering hos Johansen. Han betegner skriftspråket som en «tenke-teknologi» i den forstand at jo mer han legger i den språklige formen, desto mer tenker han på saken. Det er underveis i selve anstrengelsen med å formulere seg at tankene oppstår.<sup>161</sup> Johansen forklarer skrivemåten som et «*grep* om saken, og derfor altså *metode*.»<sup>162</sup> Det nedskrevne avkrever tydelighet i språket, som forutsetter klarhet i tanken. Tanken og formuleringene opptrer således ikke atskilt.

---

<sup>158</sup> Lyotard, «Gestus», 6. Også andre enn Lyotard vil argumentere for at kritikken kan betraktes som en selvstendig sjanger i sin egen rett, og at relasjonen mellom kunst og kritikk er en utveksling mellom likeverdige parter. Se for eksempel Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 100.

<sup>159</sup> Gadamer skriver at «[f]remstillingen er altså vesentlig relatert til det urbildet den fremstiller. Men fremstillingen er mer enn et avbilde. At fremstillingen er bilde, og ikke selve urbildet, innebærer ikke noe negativt, ingen værensreduksjon, men snarere en autonom virkelighet.» Se Gadamer, *Sannhet og metode*, 171–172.

<sup>160</sup> Jamfør kommentaren om undervisningens og forskningens ansvar for kritikk og analyse av landskapsarkitekturprosjekter i note 91 side 35.

<sup>161</sup> Johansen, *Skriv! : håndverk i sakprosa*, 15, 36. Johansen, «Skrivemåte og metode», 10.

<sup>162</sup> Johansen, «Skrivemåte og metode», 10. I landskapsarkitekturpraksis kjenner vi tankegangen igjen i skisseringen og det «å tegne et prosjekt ut». Det kan være vanskelig å tenke ut gode løsninger uten å sette streker på et ark.

Skriftspråk mobiliserer intellektuelle ressurser som kan gi faglig uttelling.<sup>163</sup> Dermed er språket et undersøkelsesmiddel som går utover det å være et middel for meddelelse av et ferdig resultat.<sup>164</sup> Johansen forklarer:

Snarere er det slik at kunnskapen *blir til* idet vi *skriver den frem*. Det er gjennom strevet med ord og setninger at vi utvikler vår kjennskap til saken. Det er gjennom utformingen av teksten, i stort og smått, at vi klargjør våre inntrykk, forlenger våre tankerekker, organiserer oppdagelsen av stoffet. Skrivearbeidet orienterer kunnskapsprosessen fra først til sist: Å utforme en problemstilling, systematisere et materiale, skjelve nyanser i analysen, konstruere et argument – alt dette er språklige operasjoner.<sup>165</sup>

Slik befestes skrivingen som avhandlingens metode i en hermeneutisk tradisjon.

Også litteraturteoretiker Atle Kittang forfekter en tilsvarende holdning når han hevder at språket konstituerer menneskets bevissthet, ikke omvendt: «Det er ikkje så mykje menneskets medvit som konstituerer språket gjennom sine individuelle språklige handlingar, som det er språket (dvs. dei konkrete meiningssamanhengane og deira strukturelle mønster) som konstituerer menneskets medvit gjennom ein stadig dialektisk prosess.»<sup>166</sup> Johansen og Kittang er begge på bølgelengde med Gadamer, som også oppfatter at fremstillingen og forståelsen står i et uløselig forhold til hverandre. Fremstillingen er ikke et middel for å skape forståelse, men en del av innholdet i det som blir forstått.<sup>167</sup> Begrepene «kommer [dermed ikke] i tillegg til forståelsen, som om de alt etter behov kunne hentes ut av et språklig forråds-kammer hvor de allerede foreligger, dersom forståelsen umiddelbart skulle utebli,» skriver han i *Sannhet og metode*.<sup>168</sup> Språklig kompetanse kan dermed både begrense og åpne for faglig forståelse, men kan ikke ses uavhengig av tankeevnen.

Tolkningens hermeneutikk kan forklares som samtaler. Språket som føres i samtalen, bærer sin egen sannhet i seg selv, «det vil si 'avslører' og lar noe fremtre, som heretter *er*,» skriver Gadamer og betoner at «*hele denne prosessen er språklig*».<sup>169</sup> Slik forstår jeg også skriveprosessen som en samtale der den skrivende er sin egen diskusjonspartner. Ordene og setningene etablerer temporære erkjennelser, som stadig justerer forståelsen gjennom en hermeneutisk prosess. Først når tanken er formulert er erkjennelsen oppnådd. Med denne holdningen har avhandlingens strategi vokst frem i forlengelsen av Lyotards tese om den

---

<sup>163</sup> Anders Johansen, «Litterær kvalitet i sakprosaen», i Norsk litterær årbok 2011, red. Heming Gujord og Per Arne Michelsen, (Oslo: Samlaget, 2011), 100.

<sup>164</sup> Johansen, «Skrivemåte og metode», 15–16.

<sup>165</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>166</sup> Atle Kittang. «Tre forståingsformer i litteraturforskninga», i Litteraturkritiske problem: teori og analyse, red. Atle Kittang (Bergen: Universitetsforlaget, 1975), 46–47.

<sup>167</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 438–439. Gadamer benytter termen utlegning, ikke fremstilling. Avhandlingens fremstillingsbegrep kan i denne sammenhengen erstatte «utlegning».

<sup>168</sup> *Ibid.*, 428. Språket er «det universelle mediet hvor selve forståelsen fullbyrdes. Utlegning er forståelsens fullbyrdesmåte.» *Ibid.*, 428–429.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 423.

verkskonstituerende kritikken og det mer generelle utgangspunktet i at skriftspråk definerer en virkelighet.

Teoristudier og lesningen av *Havekunsts* kritikktekster har lagt grunnlag for innsikt og argumentasjon og utgjør en betydelig del av arbeidet som ligger til grunn for denne avhandlingen. Også samtaler og diskusjoner underveis har gitt vesentlige innspill og korreksjoner som jeg ikke kunne ha vært foruten. Likevel står skrivingen frem som mitt viktigste redskap. Jeg har gjort meg de erfaringene som Johansen skildrer: Jeg har skrevet meg til problemformuleringen, og formet tanker om kritikkene jeg har lest. Gang på gang har antakelser og lykkelige oppdagelser blitt formulert – siden erklært ugyldig eller reformulert, for til slutt å finne sin endelige form.<sup>170</sup> Dette er ikke et ensomt arbeid – jeg samtaler med teksten. Sammenhengen mellom skriving og tenking er således uløselig og utgjør et grunntrekk i min resonnerende fremgangsmåte – en hermeneutisk forskningsstrategi.

### **Lesning som utvelgelse**

Tenkningen og skrivingen preges av hva jeg leser, og må naturligvis ses i sammenheng med teoretiske studier og lesning av det empiriske materialet. Kittang definerer lesning som «persepsjon av skriftlig fikserte meningssammenhenger».<sup>171</sup> Lesningen styres således igjen av hva jeg skriver og tenker. Verbet «å lese» har etymologisk opphav i en indo-europeisk rot som betyr «å plukke ut, samle sammen». Det innebærer altså ikke bare «å lese», men «å velge ut»: «Det skjer eit utval blant tekstens mangfald av element, og dei utvalde elementa blir så knytte saman til ein meiningsbærande heilskap,» forklarer Kittang.<sup>172</sup> Lesning er en innviklet prosess der elementer blir plukket ut og satt sammen ut ifra meningsbærende helheter, gjerne ut ifra seleksjonskriterier som leseren ikke er bevisst, men som danner et visst mønster der enkelte elementer blir fremhevet på kostnad av andre.<sup>173</sup> For denne avhandlingen betegner *lesning* således en form for registrering og utvelgelse av kritikkenes elementer og den iboende fortolkningen som ligger i denne handlingen. Og denne handlingen inngår som en del av metoden.

### **Tolkningens her og nå, og der og da**

Geografene Stephen Daniels og Denis Cosgrove skriver: «every study of a landscape further transforms its meaning, depositing yet another layer of cultural representation.»<sup>174</sup> Dette er også sammenhengen som landskapsarkitekturkritikken oppstår i og selv utgjør en del av. Kritikken inngår således i en rekke av tolkninger, og i hvert ledd skjer det gjennom seleksjon og artikulering, en kvalitativ forandring som i sin tur utgjør materiale for neste

---

<sup>170</sup> Det *endelige* må her forstås som et uttrykk for øyeblikket jeg bestemmer meg for å la tanken ligge – for denne gang.

<sup>171</sup> Atle Kittang, «Tolkningsteoriens plass i litteraturstudiet», i *Hermeneutikk og litteratur*, red. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth (Bergen: Universitetsforlaget, 1979), 11.

<sup>172</sup> Kittang, «Tre forståingsformer i litteraturforskninga», 16.

<sup>173</sup> Kittang, «Tolkningsteoriens plass i litteraturstudiet», 13.

<sup>174</sup> Cosgrove og Daniels, introduksjon til *The iconography of landscape*, 1.

ledds fortolkning. I denne avhandlingen identifiserer jeg fortolkning på fire nivåer: Landskapsarkitektens prosjektering eller planlegging, kritikeres fremstilling av prosjekter, undertegnede lesning av kritikker, og dernest lesning av dette avhandlingsarbeidet. Nivåene danner en «tolkningsrekke» som jeg skal redegjøre for nedenfor. Ut over å presisere hva som er gjenstand for min undersøkelse og hva som er resultat av denne undersøkende handlingen, hjelper tolkningsrekken meg å forklare to vesentlige forhold ved denne avhandlingen: Hvilken sprengkraft kritikken har som empirisk materiale, og hvordan avhandlingsarbeidet skrives i et metaperspektiv.

### Tolkning som prosess og resultat

John Dixon Hunt redegjør for to ulike innganger til det å forstå fysiske anlegg: Det ene er våre egne faktiske og gjentatte befaringer, det andre er samlingen av fortellinger fra personer som har vært der til andre tider og under andre omstendigheter enn oss selv.<sup>175</sup> Når jeg i denne avhandlingen lar kritikken være objekt for undersøkelsen, etterstreber jeg å forholde meg utelukkende til Hunts siste moment – andres fortellinger. Mine eventuelle egne erfaringer av prosjekter, for eksempel anleggsbesøk, studier av plantegninger eller modeller, influerer nok min forståelse av prosjektene, men legges i prinsippet ikke til grunn for analysen av kritikker som jeg skal gjøre i denne avhandlingens andre del.

Jeg skal introdusere betegnelsene *her og nå* og *der og da* for å tydeliggjøre avhandlingens anliggende: å lese og tolke kritikker *her og nå*, tekster som i seg selv må forstås som resultater av tolkning av landskapsarkitekturprosjekter utført av kritikere *der og da*.<sup>176</sup> Min lesning, *her og nå*, forholder seg annerledes til de omtalte prosjektene, ved at vi i dag kan forstå dem som en del av historien på en helt annen måte enn da kritikken ble skrevet, *der og da*. Dette innebærer imidlertid ikke at jeg har innsikt i omstendighetene for den individuelle kritikerens erfaring av det omtalte prosjekt når jeg leser kritikkene i *Havekunst*. Atle Kittang forklarer at vi er henvist til vår egen opplevelse av teksten, fordi den konkrete uttrykksintensjonen kan ikke gjenfinnes utenfor teksten og nyttes som verifikasjonsgrunnlag.<sup>177</sup> Lesningene i denne avhandlingen gjør jeg derfor heller ikke ut ifra

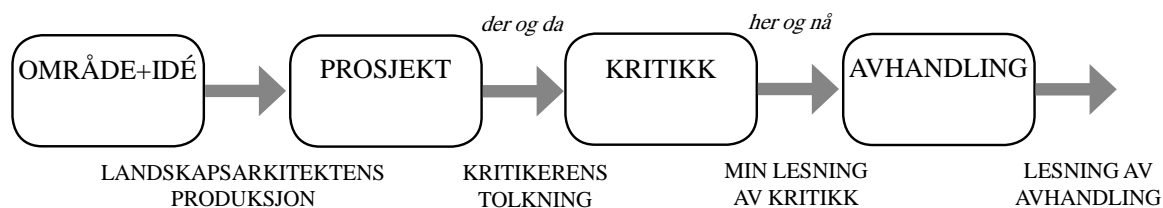
---

<sup>175</sup> Hunt, *The Afterlife of Gardens*, 17.

<sup>176</sup> Betegnelsene *her og nå* og *der og da* oppstod forholdsvis tidlig i skrivearbeidet og har vært et strukturerende redskap i min tenkning i denne avhandlingen. Jeg har siden blitt oppmerksom på at også andre benytter seg av liknende terminologi, blant annet skriver kunsthistoriker Gunnar Danbolt om et historisk aspekt ved et kunstverk som peker bakover i tid, *dengang da*, og leseren *her og nå*. Se Gunnar Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet. ...noen refleksjoner omkring et bilde av Rogier van Der Weyden», i *Grunnlagsproblemer i estetisk forskning, EST II*, red. Karin Gundersen og Ståle Wikshåland (Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, 1991), 23. Som vi har sett, benytter Tor Eystein Øverås seg av betegnelsen *her og nå* når han forteller om sin skriveprosess. Også Walter Benjamin anvender uttrykket *Her og Nå*, om enn på en noe annen måte enn undertegnede. I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk* (1936–39) benevner Benjamin momentet som selv den mest fullkomne reproduksjonen mangler: «[K]unstverkets Her og Nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg.» *Op.cit.* i *Estetisk teori. En antologi*. red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 216.

<sup>177</sup> Kittang, «Tre forståingsformer i litteraturforskninga», 32.

kritikerens antatte motivasjon, slik kritikerens tanker gjorde seg gjeldende idet kritikken ble skrevet, *der og da*.



Figuren skjematiserer fortolkninger som i sin tur er gjenstand for tolkning. Betegnelsene *her og nå* og *der og da* er relative, og angis her ut ifra mitt perspektiv ved arbeidet med denne avhandlingen.

### Lagvise fortolkninger

Som jeg alt har vært inne på, betrakter jeg både kritikken og verket som både et *resultat av en kreativ handling* som er oppstått *der og da*,<sup>178</sup> og som *formidlingsmedium* som fremstår *her og nå*. Både kritikken og verket kan forstås i en rekke av tolkninger som i hvert ledd forholder seg til et *her og nå* og et *der og da*, som dermed må forstås som relative størrelser.<sup>179</sup> Prinsippet kan belyses med Gadamer's forklaring av begrepet *opplevelseskunst* (*Erlebniskunst*), som innebærer at kunsten både stammer fra og er et uttrykk for en opplevelse, samtidig som begrepet også blir brukt om kunst som er bestemt *for* den estetiske opplevelsen.<sup>180</sup> Med andre ord forholder kunstverket seg både til kunstnerens formidling av en idé gjennom produksjon, og til publikums kunsterfaring gjennom resepsjon. Begrepet *opplevelseskunst* bærer en sentral tvetydighet som, oversatt til denne avhandlingens landskapsarkitekturkontekst, forklarer prosjektets sammenheng med oppgaven og området det er et resultat av, og grunnlaget det legger for andres erfaringer. Tilsvarende settes kritikken i forbindelse med både landskapsarkitekturprosjektet og kritikkens fremtidige lesere. Satt i sammenheng utgjør leddene i tolkningsrekken ulike representasjonssjikt som er både resultat og formidling av en kreativ handling på samme tid.

*Prosjektering og prosjektet:* Tolkningsrekken innledes med prosjektoppdraget, der tolkningen ligger i landskapsarkitektens innstilling til og forvaltning av oppgaven i kombinasjon med gitte forhold. Et konvensjonelt landskapsarkitekturprosjekt kan følgelig forklares som utformingen av et område ut ifra et oppdrag med bestemte betingelser og føringer. Prosjektets definerte areal inngår i de «gitte forholdene», men området foreligger ikke som et nøytralt areal. Litteratur- og kunstviteren William John Thomas Mitchell

<sup>178</sup> Dette tankegodset kan forankres i 1700-tallets analyser av estetisk respons, som betraktet kunstobjektet som resultat og legemliggjøring av en kreativ prosess. Parshall, «Motion and Emotion», 38.

<sup>179</sup> Eirik Vassenden påpeker en tilsvarende parallell for litteraturkritikeren når han omtaler hvordan karakteristikken som gis av kunstnerens omdannelse av personlig erfaring til kunst, kan speile kritikerens omdannelse av litterær erfaring til kritikk. Se Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 95.

<sup>180</sup> Gadamer, Sannhet og metode, 99.

forklarer at områdene, som landskapsarkitekten i sin tur bearbeider som landskap ut ifra sine ideer og oppdrag, allerede er eller har vært gjenstand for tolkning:

[L]andscape is itself a physical and multisensory medium (earth, stone, vegetation, water, sky, sound and silence, light and darkness, etc.) in which cultural meanings and values are encoded, whether they are *put* there by the physical transformation of a place in landscape gardening and architecture, or *found* in a place formed, as we say, ‘by nature’.<sup>181</sup>

Disse allerede tolkede områdene utgjør grunnlaget for landskapsarkitektens videre bearbeidelse, slik John Dixon Hunt forklarer *hagen*, den tredje av *de tre naturer*, som en raffinering av den ville eller mer kultiverte natur.<sup>182</sup> Hunt mener at hagen kan forstås som et avgrenset, spisset og intrikat, bevisst eller ubevisst, uttrykk for menneskelig erfaring.<sup>183</sup> Landskapsarkitekturprosjekter kan således fortelle oss noe om de samfunnsmessige og kulturelle forholdene de oppstår i.<sup>184</sup> At prosjektet blir til i møte med landskapsarkitektens kreativitet og kunnskap, og ikke minst i en bestemt faglig tradisjon, underbygger Héléne Jannières påstand om at prosjektet kan forstås som en autonom intellektuell produksjon som i seg selv er i stand til å utvikle kunnskap.<sup>185</sup> Også Malene Hauxner antyder en slik oppfatning når hun forklarer landskapsarkitekturprosjektet som en tolkning som *hjelper* betrakteren på vei i forståelsen av det hun ser. «Haver er ikke natur. Det betyr ikke, at naturen ikke kan give de samme eller bedre opplevelser end haven, men i så fald er tolkningen udelukkende overladt beskueren – dialogen med kunstneren udebliver.»<sup>186</sup>

*Erfaringen av prosjektet og kritikken:* Prosjektet legger visse føringer for hvordan det kan oppfattes, og ifølge Hauxner hjelper det beskueren – kritikeren – på vei. Tolkningen er allikevel ikke gitt, og for kritikeren skjer tolkningen *her og nå*, i erfaringen og skrivingen. Gjenstanden for tolkning er prosjektet, som har tatt form *der og da*.<sup>187</sup> Hunt belyser hvordan teoretisk refleksjon over landskapsarkitekturprosjekter kan tilføre en ytterligere dimensjon når han forklarer at tittelen på boken hans, *Greater Perfection*, i første omgang viser til *hagen* som en ytterligere perfeksjon i den forstand at den kommer etter bygningene, forklarer forfatteren selv, men legger så til: «Yet it also mischievously implies

---

<sup>181</sup> William John Thomas Mitchell, «Imperial Landscape», i *Landscape and Power*, red. William John Thomas Mitchell, (Chicago: The university of Chicago Press, 2002), 14. Se for øvrig min avklaring av landskap forbindelse med distinksjonen prosjekt-verk i kapittel 1 side 24–26.

<sup>182</sup> Hierarkiet må ikke forstås bokstavelig, men symbolsk, og det betegner et prinsipp for områders ulike bearbeidelse, fremfor et presist antall soner. Se kapittelet «The idea of a garden and the three natures» i Hunt, *Greater Perfections*, 32–75, særlig side 35–36.

<sup>183</sup> Hunt, *Gardens and the Picturesque*, 9.

<sup>184</sup> Blant annet Laurie Olin ser landskapsarkitekturen som uttrykk for samfunnets forhold til naturen. Olin, «Form, Meaning, and Expression», 156.

<sup>185</sup> Jannière, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», 44.

<sup>186</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 17.

<sup>187</sup> Gjenstand for tolkning nyanseres i kapittel 4, der jeg gjør rede for landskapsarkitektens prosjektkomponenter som et felles utgangspunkt for erfaring.



that the practice of theory can be a greater perfection than garden making.»<sup>188</sup> Som skapende virksomhet er kritikken en raffinering av landskapsarkitekturen i tekstens medium. Og ved at den gjøres tilgjengelig for lesere ved publisering, tar kritikken landskapsarkitekturen videre i rekken av tolkninger som en verdiladet erkjennelse av prosjektet. Og det er kritikken som fremstilling av landskapsarkitekturprosjekter som er gjenstand for min undersøkelse i denne avhandlingen.<sup>189</sup>

*Lesningen og denne avhandlingen:* Kritikken forelå ikke som uttalt erkjennelse da kritikeren skrev sin tekst, *der og da*, men det gjør den for kritikkens lesere, *her og nå*. Språkproduksjon og -tolkning er prosesser med klare likhetstrekk.<sup>190</sup> Og refleksjonen i skrivingen av kritikker fortsetter som refleksjon over det skrevne i denne avhandlingen. I denne sammenhengen oppstår en utfordring i å fremstille fremstillinger av landskap i forskningssammenheng. Katja Grillner aktualiserer temaet i artikkelen «Narratives of cities and landscapes» fra 1998:

The objects of our research often involves complex spatio-temporal relationships, and a critical text relating and discussing this reality could run into problems when trying to force it too rigidly into a linear discourse. A discussion on representation of cities and landscapes, necessarily involves the meta-problem of how we, as researchers *represent* these representations.<sup>191</sup>

Ved å vise utdrag fra kritikker og diskutere hvordan disse kan forstås som fremstillinger av landskapsarkitekturverk, skal jeg gjøre et forsøk på nettopp dette i arbeidets andre del. I kraft av å drøfte, kontekstualisere og fremstille kritikk kan avhandlingen dermed forstås som *en kritikk av kritikken*. Metatematikken som fremkalles gjennom betraktningen og forvaltningen av landskapsarkitekturen som *lag på lag med representasjoner*, tilfører avhandlingsarbeidet en ytterligere produktiv dimensjon. Ved at min lesning og tolkning av *Havekunst*s kritikker, inkludert utvelgelsen og visningen av et empirisk materiale, gjøres tilgjengelig for videre lesning gjennom refleksjonene i herværende tekst, forsynes denne avhandlingen med nok et fortolkende lag: *lesning av avhandlingen og vurderingen*.

### «Språk» og oversettelse

Parallellene mellom de forskjellige trinnene i tolkningsrekken synliggjøres i den utbredte bruken av en utvidet forståelse av verbet «å lese» og betegnelsen «landskapsarkitekturens språk». For eksempler sammenlikner Linda Parshall hager med tekst og forklarer dem som gjenstand for hermeneutisk erfaring:

---

<sup>188</sup> Hunt, *Greater Perfections*, 8. Hunts drivkraft er blant annet å sette landskapsarkitektur i en større intellektuell kontekst. *Ibid.* 6.

<sup>189</sup> Store deler av kapittel 4 berører erfaringen og skriveprosessen, og vil dermed belyse denne og den neste sekvensen.

<sup>190</sup> Sandvik, *Svennevig og Vagle, Tekst og kontekst*, 36.

<sup>191</sup> Katja Grillner, «Narratives of Cities and Landscapes. The Introduction», i *Journal of Architectural Research* 1-2 (1998): 8.

As in a text, one comes upon [the elements of a garden] sequentially, and to make a whole put of their variety and multiplicity [...] requires active work and memory, the senses, and even imagination. The entire picture is never there all at once but, like a text, constantly evolves in time.<sup>192</sup>

Parallellen finner jeg også i introduksjonen til John Dixon Hunts *Gardens and the Picturesque* (1994). Under den betegnende tittelen «Reading and writing the site» argumenterer Hunt for at anlegg er «lesbare» og at noen har utformet, det vil si «skrevet», dem. Selv skriver han:

If such a description of the cultural making of gardens is allowed, (what might be called writing of a site, the inscription of meaning – sometimes with actual words, but just as often by a dumb visual language – onto some segment of terrain,) then follows that what has been written may also be read, at least if we take the trouble to learn the language.<sup>193</sup>

Analogien mellom visuell, sanselig utforming og skrivearbeid – prosjekt og kritikk – forsterkes ytterligere ved for eksempel Laurie Olins begrepsbruk av typen «a vocabulary of shapes».<sup>194</sup> Også Jane Gillette demonstrerer elementene som landskapsarkitekter har til disposisjon med den metaforiske betegnelsen *vokabular*. Vokabularet består ikke av begreper med mer eller mindre bestemte betydninger, men av de fysiske elementene som landskapsarkitekter har til rådighet for å forme sine prosjekter: «water in form of lakes, rivers, and fountains; paving of all sorts; walls, benches, paths, and statuary; grading; follies that ranges from grottos to temples; and flowers, trees, stones and shrubs.»<sup>195</sup> Og ikke sjelden forklares landskapsarkitekturprosjekter som «fortellinger», med tilsvarende begreper som anvendes om skjønnlitteratur eller sakprosa.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 49–50. Også den skrivehageentusiasten William Robinson betraktet hagen som tekst: «A garden is a beautiful book, writ by the finger of God: Every flower and every leaf is a letter». Se Malene Hauxner, *Fantasiens have*, 45, note 29. Også publikasjoner av typen *How to read gardens?* underbygger lese-temaet. Se for eksempel Lorraine Harrison, *How to read gardens? A crash course in garden appreciation* (London: Herbert Press, 2010).

<sup>193</sup> Hunt, *Gardens and the Picturesque*, 13.

<sup>194</sup> Olin, «Form, Meaning, and Expression», 155.

<sup>195</sup> Jane Gillette, «Can Gardens Mean?» *Landscape Journal* 1 (2005): 87. Denne forståelsen kommer for eksempel til uttrykk når Malene Hauxner skriver om hvordan et prosjekt for Vestamager av Stig L. Anderson i 1986 «tiltrak sig opmærksomhed, fordi det trods et anderledes sprog, var et debatindlæg til fordel for stedsspecifikke løsninger baseret på landskabsarkitektens potentiale.» Malene Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», *Landskab* 6 (2001): 134.

<sup>196</sup> Se for eksempel TOPOS høsten 2014, som i sin helhet er viet temaet «The narratives of landscapes». Her fremkommer ulike innstillinger til landskap som fortelling. Redaktøren Robert Schäfer foreslår at narrativen som konsept kan bidra i fortolkning av en rekke hendelser eller omstendigheter som er oppnådd gjennom erfaring. Robert Schäfer, «Editorial», *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design: «The narratives of landscapes»* 88 (München: Callwey, 2014), 3.

«Å artikulere en erfaring er samtidig å forvalte den, føre den fra et felt til et annet,» skriver Eirik Vassenden.<sup>197</sup> Han presiserer at «selv der kunstobjekt og fagspråk deler medium, som på litteraturfeltet, oppstår det grunnleggende artikulasjonsproblemer.»<sup>198</sup> Artikulering er tilsvarende en grunnleggende utfordring i landskapsarkitekturen, som *ikke* deler medium med kritikken.

I landskapsarkitekturen opptrer natur i ulike konseptuelle og materielle sjikt. Elementene er gitt form som natur, samtidig som de besitter iboende egenskaper av å være natur. Og oversettelsen blir dermed ytterligere kompleks når vi betrakter landskapsarkitekturplanlegget som resultat og legemliggjøring av en kreativ prosess der produktet (hagen) og mediet (naturen) på grunnleggende måter er umulig å skille fra hverandre.<sup>199</sup> «In experiencing physical landscapes, it is frequently difficult to distinguish between the artefact and the meaning of the artefact, between the container of meaning, and the contents», skriver Gillette.<sup>200</sup> Tilsvarende er det utfordrende å forstå hva som er skapt og uttenkt, og hva som er oppstått utilsiktet.<sup>201</sup>

### **Materialets sprengkraft**

Når vi forstår skriftspråk som virkelighetsdefinerende, så forstår vi samtidig lesningen som virkelighetskonsumerende. Litteraturprofessor Toril Moi fremholder at bruk av felles begreper alltid er et resultat av en vurdering, og ved å anvende et ord fremfor et annet viser vi hvordan verden ser ut for oss og gir samtidig andre materiale til å vurdere oss.<sup>202</sup> Hva en kritiker vektlegger ved omtale av et landskapsarkitekturprosjekt, inkludert begrepene og formuleringene som anvendes for å forklare de utvalgte egenskapene, kan således fortelle noe om faglige prioriteringer, verdier og tradisjoner.<sup>203</sup> At kritikken kan betraktes som målbærer av et tradert verdisett, er en forutsetning som jeg legger til grunn for min tolkning av kritikken i *Havekunst*, og som også ligger til grunn for denne avhandlingens relevans. Skriveakten som «tenke-teknologi» gjør skriftspråket til både et refleksjons- og et formidlingsmedium og teksten til et uttrykk for erkjennelse. Når kritikken betraktes som vitnesbyrd om en slik prosess, gis den også dobbel klangbunn som gjenstand for undersøkelse av landskapsarkitekturens verdigrunnlag. Dermed kommer også materialets sprengkraft til syne.

---

<sup>197</sup> Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 97.

<sup>198</sup> *Ibid.*, 90.

<sup>199</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 38.

<sup>200</sup> Gillette, «Can Gardens Mean?» 88.

<sup>201</sup> Gillette fremholder at det mildt sagt er vanskelig å uttrykke komplekse ideer med «ordforrådet» landskapsarkitekturen har til rådighet, og at det kanskje er enda mer besværlig å «lese» disse ideene for publikum. *Ibid.* Den franske arkitekturteoretikeren Quatremère de Quincy (1755–1849) mente at landskapsnaturen ikke kunne betraktes som kunst fordi den ikke kunne skilles fra naturen selv. Se Susan Herrington, *On Landscapes*, (New York: Routledge, 2009), 5.

<sup>202</sup> Toril Moi, *Språk og oppmerksomhet* (Oslo: Aschehoug, 2013), 24–25.

<sup>203</sup> Når landskapsbildet uttrykkes som fortelling vil formuleringen kunne tolkes som et verdivalg. Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 73–74.

## 2.2 Metodiske og empiriske presiseringer

### Om betraktning av materialet

#### Tidsmessig avgrensning

Landskapsarkitekturkritikker publiseres forholdsvis sjelden i *Havekunst*. For å få et tilstrekkelig stort korpus for denne avhandlingen har det derfor vært nødvendig å inkludere kritikker fra et langt tidsspenn. Undersøkelsen innledes ved tidsskriftets oppstart i 1920, og avsluttes i forkant av undertegnede første publisering i *Landskab* og inntreden i tidsskriftets redaksjonsråd i 2010, som også er året for avhandlingens spede begynnelse. Med denne avgrensningen unngår jeg å måtte undersøke egne tekster og å måtte forholde meg til en empiri som produseres parallelt med avhandlingsarbeidets gang.

#### Utvelgelse gjennom lesning

At avklaringen og presiseringen av det empiriske materialet står formulert her i samme kapittel som avhandlingens metode, har sin forklaring i at utvelgelsen styres av lesningen, og således står i svært tett forbindelse med fremgangsmåten. Avhandlingsarbeidet vokser frem med en forståelseshorisont i endring. Den prosessuelle utvelgelsen av kritikkene og gradvis mer nyanserte og utvidede innsikten i et materiale, kan betraktes som metodisk problematisk fordi tidsrammen jeg jobber innenfor ikke har tillatt å gå tilbake til alle tekstene etter at avhandlingens anliggende var helt avklart. Siden jeg har undersøkt tekstene kronologisk er de tidligere årgangene behandlet annerledes enn de senere. Jeg har derfor valgt å etablere et utgangspunkt for avhandlingens diskusjon med tyngdepunkt i empiriens første del, det vil si omkring de to første tiårene etter oppstart: Det at jeg vender tilbake til den første perioden, etter gjennomgangen av de senere årgangene, gjør det mulig å utføre en mer nyansert lesning av disse, som likner lesningen av de senere årgangene. Hovedgrunnen til at jeg vektlegger de to første tiårene, er at denne perioden fremstår som særlig betydningsfull fordi omstendighetene for tidsskriftets opprettelse og publiseringer fra denne fasen synes å legge grunnlaget for *Havekunsts* tekstkultur. Jeg håper samtidig med dette å imøtekomme en metodisk problematikk knyttet til hermeneutikken, det vil si, at tekstmaterialet blir lest og behandlet med ulikt utgangspunkt i de forskjellige fasene i et forskningsarbeid.

#### Nordisk språk- og oppgaveforståelse

«[D]et er vort Haab, at kunde give bladet en virkelig nordisk Farve og Karakter. At svenske og norske Artikler optages i Originalsproget er en Selvfølge,» skriver en begeistret I. P.

Andersen i 1920.<sup>204</sup> Og allerede i samme nummer bidrar svenske kritikere med flere tekster. Andersens oppfordring til publisering av svenske og norske tekstster synes imidlertid å være glemt av mange underveis gjennom den snart 100 år gamle historikken til *Havekunst*. Med unntak av en periode på 60- og 70-tallet oppfattes tidsskriftet som dansk.<sup>205</sup> At *Havekunst* har spilt en langt viktigere rolle for danske hage- og landskapsarkitekter enn for deres nordiske kolleger, er åpenbart.<sup>206</sup> Det er i Danmark *Havekunst* oppstår, her har hovedredaksjonen sitt sete, og herfra kommer også de aller fleste bidragene. *Landskabs* sittende redaktør, Annemarie Lund, mener likevel at *Havekunst* har hatt stor betydning for landskapsarkitektur og hagekunst i hele Norden, ikke minst for landskapsarkitektenes selvoppfattelse.<sup>207</sup> Det er altså *Havekunst* som en samlende arena for nordiske landskapsarkitekter som danner utgangspunktet for å studere tidsskriftet i denne avhandlingen. Den felles skandinaviske språkforståelse muliggjør både et slikt fellesskap og denne avhandlingens undersøkelse fra mitt norskspråklige standpunkt. De nordiske landene har ulike topografiske og klimatiske forhold, samt distinkte historier og kulturer. Likevel oppfatter jeg at den nordiske landskapsarkitekturen har utspring i et relativt sett samlet kulturelt og geografisk område, og at fagfeltet har en en samsvarende oppgaveforståelse.<sup>208</sup> Ved å betegne *Havekunst* som *nordisk* vektlegger jeg de samlende fremfor de divergerende forholdene i regionen. Og derfor betraktes tidsskriftet som et felles anliggende for Nordens landskapsarkitektur. *Havekunst* gir dessuten et adekvat tilfang av kritikker og et tilstrekkelig stort korpus som en tilsvarende studie av kun norske landskapsarkitekturkritikker ikke ville gitt.

### ***Havekunst* som én av flere publiseringskanaler**

«Havekunst» [har] ikke bragt saa mange Planer og Havebeskrivelser, at dets Aargange kan tjene til Udgangspunkt for en Orientering. (Dertil kommer, at Bladet alt for sjældent modtager Bidrag fra vore norske og svenske Kolleger, hvilket er beklageligt», skriver C. Th. Sørensen ved inngangen til 1932.<sup>209</sup> Med andre ord dekker ikke tidsskriftet aktiviteten som foregår innenfor feltet landskapsarkitektur i Norden. For faget er opprettelsen av *Havekunst* svært viktig, men tidsskriftet utgjør ikke den eneste publikasjonsarenaen. Både

---

<sup>204</sup> Andersen, «Havekunst», 1.

<sup>205</sup> I perioden tidsskriftet var et formelt samarbeidsprosjekt mellom de nordiske landene ble det også distribuert til alle medlemmer av de nordiske landskapsarkitektforeningene gjennom et kollektivt abonnement. De siste 30 årene har opplagstallet ligget på omkring 1800. Pers. med. Annemarie Lund, e-post, 18.12. 2014.

<sup>206</sup> At en rekke norske debatter ikke foregår i *Havekunst*, vitner om et *Havekunst* ikke oppfattes som en arena å debattere spesifikt norske forhold. For eksempel omtaler Magne Bruun et lengre ordskifte i *Norsk Gartnerforenings Tidsskrift* om spørsmål knyttet til en felles forening for hagearkitekter og anleggsgartnere i 1929, og dette tidsskriftet synes å spille en rolle for norske hagearkitekter tilsvarende *Havekunst* spiller for danske hagearkitekter på denne tiden. Generelt etterlater Bruuns historie et inntrykk av at *Havekunst* var mindre viktig i Norge, med unntak av perioden da Karen Permin var redaktør på 1960- og 70-tallet. Se Bruun, 75 år for landskap og utemiljø, 30, 53. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

<sup>207</sup> Jørgensen og Stabel, *Ny norsk landskapsarkitektur*, 39.

<sup>208</sup> Jeg skal gjøre rede for et sporadisk, men tidvis tett nordisk tidsskriftsamarbeid i neste kapittel.

<sup>209</sup> Sørensen, «Ved nytaar 1932», 3.

andre tidsskrifter, og (ikke minst) bøker er viktige for å spre faglige budskap – og å konstituere verk. Og mange av *Havekunst*s bidragsyttere publiserer tekster også andre steder.<sup>210</sup> Som Sørensen antyder, har *Havekunst* en mindre dominerende rolle i landskapsarkitekturens institusjon enn vi skulle anta gitt tidsskriftets enestående posisjon. Gitt den relativt lille andelen kritikker i *Havekunst*, er sjangeren heller ikke tematisk representativ for fagdiskursen generelt. Jeg er derfor forsiktig med å trekke slutninger fra kritikken til en allmenn verksforståelse. Tidsskriftet utøver samtidig stor innflytelse og har en slik posisjon at materialet som kritikkene i *Havekunst* utgjør, heller ikke må undervurderes som grunnlag for generelle slutninger.

## Lesningens fremgangsmåte

### Utvikling av problemformulering og identifisering av prosjektkomponenter

Konteksten vi leser en tekst i, er avgjørende for hvordan vi forstår den og hva vi «velger ut».<sup>211</sup> For avhandlingen utgjør problemformuleringen et prisme som kritikkene leses gjennom. Det er alltid enklere å ta til seg noe som bekrefter en fordom, enn noe som avviser den. Gadamer betoner dette som en utfordring for den hermeneutiske erfaringen når han skriver: «Når vi forsøker å forstå en tekst, må vi også holde noe på avstand, nemlig enhver meningsforventning som stammer fra våre egne fordommer og som blir avvist av teksten selv.»<sup>212</sup> Slik har avhandlingen blitt formet med et min bakgrunn og erfaring som utgangspunkt, som jeg har forsøkt ulike påstander opp mot.

I min undersøkelse av *Havekunst* har jeg gått kronologisk til verks: Jeg har fysisk bladd meg gjennom og skumlest omkring 13000 sider med forholdsvis broket tekst- og bildemateriale, for deretter å lese alle tekster som jeg oppfattet som kritikker. Jeg skal i det følgende redegjøre kort for denne prosessen.

Først begynte jeg å føre en statistikk over tidsskriftets tematiske innhold, dernest, ettersom definisjonen av kritikken ble klar, kun over temaene som ble tatt opp i korpsets kritikker. Denne avgrensningen skal jeg straks komme tilbake til. Jeg ble etter hvert sikrere i lesningen, og stolte i større grad på min egen oppfatning av materialet, enn hva min påbegynte statistikk kunne bidra med. Den konsentrerte lesningen skjerpet min analytiske innstilling. Stadige direkte eller indirekte henvisninger i teksten gjorde meg oppmerksom på landskapsarkitekturprosjektene sammensetning av de ulike komponentene anlegg, tegning/bilde og tekst.<sup>213</sup> Dette er forhold jeg nok var kjent med fra prosjekteringsarbeid,

---

<sup>210</sup> For eksempel presenterer G. N. Brandt sin analyse «Kirkegaard og gravsteder» i *Architekten* (1922), og kun et en forkortet, oversatt versjon av kommunegartnerens artikkel «Vom kommenden Garten» kommer på trykk i *Havekunst* med tittelen «Den kommende Have» samme år (*Havekunst* (1927): 101–102). Et annet eksempel er Sven Hermelins artikkel «Grünanlagen zur Auflockerung des Städtens» som han skriver for *Gartenkunst* 1939.

<sup>211</sup> Kittang, «Tolkningsteoriens plass i litteraturstudiet», 11.

<sup>212</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 508.

<sup>213</sup> Grunnlaget for denne inndelingen er utviklet som forarbeider til undertegnede artikkel «Typologisering av kritikker i *Havekunst*: Skriftlig fremstilt landskapsarkitektur som uttrykk for en tanketradisjon». (Under publisering i *Nordic Journal of Architecture Research*, godkjent gjennom

men som jeg ikke var bevisst. Jeg fikk etter hvert en oppfatning av hvordan distinkte typer formuleringer og uttrykksformer kunne knyttes til de ulike prosjektkomponentene, som igjen for en stor del kunne knyttes til bestemte måter å forstå prosjektene på. Og da jeg først ble oppmerksom på denne sammenhengen, lot den seg identifisere mange steder i *Havekunst*. Med prosjektkomponentene i mente har lesningen således vært styrt av en gjenkjennelsesstrategi. Ved å identifisere ulike begreper, formuleringer og retoriske grep som i første omgang ble knyttet til de forskjellige bestanddelene ved et landskapsarkitekturprosjekt, har jeg samlet passasjer som forklarer disse komponentene. Derneft har jeg relatert og diskutert det språklige uttrykket opp mot hva slags verk som antydes. Jeg skal redegjøre for prosjektkomponentene *anlegg*, *tegning*, *bilde* og *tekst* i kapittel 3. Her i dette avsnittet skal jeg holde meg til å presisere at lesningen har vært en drivkraft for identifiseringen av landskapsarkitekturprosjektets komponenter, og at disse komponentene står ligger til grunn for kapitelinndelingen i avhandlingens andre del. Som jeg har allerede antydnet med problemformuleringen, skulle sammenhengen mellom prosjektkomponent og verksforståelse vise seg å være mer kompleks.<sup>214</sup> Relasjonen har således blitt bekreftet og nyansert gjennom empirien i møte med teorier og min egen tenkning.

### **Landskapsarkitekturen som tyngdepunkt**

*Havekunst* fremstår som variert materiale, særlig med tanke på sjangere og illustrasjonsbruk. Det ville derfor være mulig å nyansere kategoriene, eller finne frem til helt andre inndelinger enn prosjektkomponentene som jeg angir over. At jeg nytter nettopp disse som et rammeverk for lesningen, og derneft som overordnede kategorier for fremstillingen av kritikkfragmentene i avhandlingens andre del, har hovedsakelig to forklaringer: For det første er denne inndelingen et hensiktsmessig analytisk grep som tydeliggjør landskapsarkitekturens og prosjektets sammensetning, dets mangfoldighet og potensielle bredde, og følgelig hva som utgjør grunnlaget for landskapsarkitekturverket. For det andre kan komponentene fortelle noe om landskapsarkitekturen spesifikt og styre lesningene mot karakteristiske faglige forhold. «My concern is not the discourse per se, I am not a linguist, but a landscape architect,» forsikrer Bucht leserne av sin avhandling, hvilket jeg slutter meg til.<sup>215</sup> Ved å lese empirien som fremstilling av landskapsarkitekturverk ut ifra hvilke prosjektkomponenter som kan identifiseres, holdes lesningene tett på faget, og landskapsarkitekturen styrkes som tyngdepunkt i avhandlingen.

Som det i prinsippet kan skrives uendelig forskjellige kritikker om ett prosjekt, kunne avhandlingen vist og tilnærmet seg materialet på utallige måter. Identifiseringen av prosjektkomponentene illustrerer hvordan min faglige bakgrunn er av betydning for hva en lesning kan avdekke. En undersøkelse av *Havekunst* foretatt av noen med en annen bakgrunn og erfaring ville trolig avdekket andre forhold. Min lesning er således én av flere

---

peer-review juni 2013 og ventes publisert i løpet av 2015.) Prinsippene er imidlertid bearbejdet videre i arbeidet med denne monografien.

<sup>214</sup> Anlegg tilrettelegger for estetisk erfaring, men all erfaring av anlegg er ikke nødvendigvis estetisk.

<sup>215</sup> Bucht «Public Parks in Sweden 1860-1960», 12. Mitt faglige standpunkt er landskapsarkitektur, og i møtet med teksten er min tilnærming mer filologisk enn lingvistisk.

mulige, så jeg sikter derfor ikke mot å identifisere et endelig *verk*, men diskutere *forståelser* av landskapsarkitekturverk – slik jeg forstår og redegjør for at kritikken konstituerer disse. Mange momenter i tekstene forblir dermed tause her i denne avhandlingen, men de er tilgjengelige for videre studier. *Havekunst* har rikelig med interessant og tidvis svært underholdende materiale å ta fatt på!

### Identifisering av kritikken

Artiklene i *Havekunst* synes å være gitt få sjangermessige føringer, og mange av tekstene som publiseres, lar seg vanskelig klassifisere i én kategori.<sup>216</sup> Det fremkommer heller ikke alltid av teksten hvorvidt skribenten omtaler sitt eget eller andres arbeid.<sup>217</sup> Med enkelte unntak, og først i siste halvdel av 1950-tallet, presenteres ikke kritikker med overskrifter som «kritikk», «anmeldelse» eller «omtale».<sup>218</sup> I 1968 innledes rubrikken «Kritisk debat» som følger: «*Med dette nummer realiserer redaksjonen et længe næret ønske om – fra tid til anden – i en fast diskussionsrubrik at få fagets og tidens problemer drøftet, gerne i en uhøytidelig form.*»<sup>219</sup> Intensjonen følges sporadisk opp de neste årene, men utgår snart som fast spalte.<sup>220</sup> At *Havekunst* kun unntaksvis har operert med faste kritikkspalter, og at

---

<sup>216</sup> Kritikk, omtale eller liknende betegnelser som angår prosjekter finnes ikke i *Havekunsts* emneregister, som starter i 1964. Eksempler på andre kategorier som oversikten inneholder som gir en pekepinn om en viss kontinuitet i tidsskriftets tematikk de senere tiårene: 1969: Bog- og skriftomtale; By- og boligmiljø; By- og landskapsplanlægning; Forskning; Kirkegårde; Kongresser og møder; Konkurrencer; Parker; Personalialia; Universitet. 1977: Administration; Bogomtale m.m.; Boligens friarealer; By- og landskapsplanlægning; Byens friarealer; Det åbne lands friarealer; Forskning, Historiske anlæg; Konkurrence; Møder, konferencer, kongresser m.m.; Planter; Uddannelse; Udstillinger. 1987: Bogomtale; Boligens friarealer; Byens friarealer; Det åbne land; Forskning; Haveanlæg ved institutioner og lignende; Havekunst; Kirkegårde; Konferencer, kongresser, kursuser; Legarealer; Personalialia, Planteanvendelse; Uddannelse. 2009: Bogomtale; Boligens friarealer; Byens friarealer; Debat; Det åbne land; Friarealer ved uddannelse, administration etc.; Forskning og teori; Havekunst; Kirkegårde og kirkelige anlæg; Kongresser, konferencer; Konkurrencer; Personalialia, Tegnestueportræt; Uddannelse. Jeg merker meg at en rekke kategorier er gjennomgående.

<sup>217</sup> Noen av tekstene som ble oppfattet som å være skrevet av en utenforstående ved første lesning, viste seg å være prosjektpresentasjoner fremført av den prosjekterende selv. I slike vurderinger har kjennskap til prosjekter som ligger utenfor tekstene selv, vært nødvendig. Se for eksempel Valdemar Hansen, «Taarnby kommunes alderdomshjem», *Havekunst* (1932): 94–96.

<sup>218</sup> Mot slutten av femtitallet publiseres flere kritikker som enkelt lar seg identifisere som kritikk gjennom presentasjon av den prosjekterende som «hagearkitekt» og forfatterne som «anmelder». Se for eksempel Palle Schmidt, «Radiohusets takhaver», *Havekunst* (1958): 84–85; Agnete Mygind, «Parkeringsstorv ved K.A.S.», *Havekunst* (1958): 87; Arne Lindholdt, «En havearkitekts have», *Havekunst* (1958): 90–91; Gunnar Moos, «Have ved Kolding fjord», *Havekunst* (1959): 15; Arne Lindholdt, «Have for arkitekt Ib Andersen», *Havekunst* (1959): 31; Arne Lindholdt, «Grøn Square», *Havekunst* (1959): 35.

<sup>219</sup> Notis, «Kritisk debat», *Havekunst* 2 (1968): 36.

<sup>220</sup> Under betegnelsen «Kritisk debat» finnes følgende artikler: Ingel Fontell, «Bostäder för människor», *Havekunst* 2 (1968): 36–37; Sven-Ingvar Andersson, «En ny by», *Havekunst* 2 (1968): 37–38; Sylvia Gibson, «Tristessen i Gladby», *Havekunst* 2 (1968): 37–38; Torben Michelsen, «Om kirkegårdskonkurrencer», *Landskap* 3 (1969): 52–53 og Anders Kvam, «Naturvern og Vestlandskomite», *Landskap* 3 (1970): 62–63. Dette omfatter ikke *kritikker* i denne avhandlingen



overgangen mellom sjangrene prosjektpresentasjoner, artikler og kritikk til tider er flytende, medfører et behov for en presisering som for tilgrensende fagfelt kanskje kan synes underlig – en presisering av avhandlingens kritikkbegrep.

Kritikk er både en type handling og en type tekst.<sup>221</sup> Som gjenstand for denne avhandlingens undersøkelse avgrenses imidlertid kritikker til å gjelde tekster publisert i *Havekunst* i perioden 1920 til 2010, skrevet av en utenforstående person som omtaler et prosjekt som er realisert som anlegg. Kritikken begrenses imidlertid ikke til å gjelde *kritiske* tekster. Jeg trekker ikke i tvil at prosjekter som forblir ideer representert ved planer eller modeller, kan oppfattes som landskapsarkitektoniske *verk*, men har likevel valgt å begrense avhandlingens empiriske materiale til å gjelde kritikker som angår *realiserte* prosjekter, fordi det sidestiller og gjør tilgjengelig alle bestanddelene ved et landskapsarkitekturprosjekt – tegninger, bilder og tekst, så vel som anlegg. Konkurransers juryuttalelser samt kommentarer av urealiserte prosjekter og bøker faller utenfor studien av den enkle grunn at anleggene (ennå) ikke finnes. Kritikerne kan dermed verken velge å forholde seg til realiserte anlegg eller velge det bort. Og nettopp muligheten for dette valget er avgjørende når jeg undersøker kritikken som fremstilling som impliserer valg. Heller ikke prosjektpresentasjoner inngår i denne avhandlingens undersøkelse, selv om en prosjekterende landskapsarkitekt kan være kritisk til eget arbeid.<sup>222</sup> I tilfeller der konkrete prosjekter spiller en vesentlig rolle for argumentasjonen i en artikkel, forstår jeg også polemiserende artikler som kritikk.<sup>223</sup> Som følge av kriteriene er dermed en rekke tekster sortert ut av det empirien som legges til grunn for denne avhandlingen.

---

forstand. «Kritisk debatt» fortsetter på tidsskriftets blå sider i 1972, senere i samme årgangen titulert «Replik», men de formelle rammene for debatten fases etter hvert ut. At det ikke finnes en fast diskusjonsrubrikk betyr ikke at det ikke foregår ordskifte i tidsskriftet. I 1980 innføres emnekategori «Debat», som med enkelte unntak er å finne igjen hvert år frem til i dag.

<sup>221</sup> Vassenden løfter temaet frem ved å stille spørsmålene: «Må smaksdommen formidles – verbaliseres – for å kvalifisere som kritikk? Kan man i det hele tatt kalle en uartikulert litterær erfaring for litteraturkritikk? Og hvor går grensen for hva vi er villige til å anerkjenne som 'artikulering'?» Se Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 101.

<sup>222</sup> Dette er særlig relevant dersom tiden har etablert en distanse til prosjektet. E. Erstad-Jørgensen gjør nettopp dette ved flere anledninger, blant annet når han omtaler byparken i Haderslev etter å ha avlagt den et besøk 11 år etter ferdigstillelsen. Med tiden kan det dessuten skje og endringer som ligger utenfor den prosjekterende landskapsarkitektens herredømme. Erstad-Jørgensen beskriver sin erfaring således: «Det er i det hele taget ikke alltid med lutter glæde og tilfredshed at man genser sine anlæg. For det første hænder det jo ikke så sjældent [sic.] at ens syn har forandret sig, så man nu vilde have gjort et og andet anderledes end dengang, men endnu oftere er det tilfældet, at der både her og der er 'forbedret' på en måde som man vanskelig kan godkende. / Hvad er det dog for nogle mishandlede pyramidepøpler, der står på højen, og hvad er det ikke for en dårlig idé at føre en gang ind på plænen og anlægge et rosarium, der deler den store plæne i to. Elmetræerne på terrassen der skulde klippes sammen til stammehække, vokser frit og pjusket, fornylig efterplantet med ganske unge eksemplarer, og kunde man ikke have fundet bedre plads til en høj lygtepæl end midt i udsigten fra terrassen?» Se E. Erstad-Jørgensen, «Bypark i Haderslev», *Havekunst* (1934): 62–63.

<sup>223</sup> Se for eksempel: Georg Georgsen, «Værn landsbykirkegaardene», *Havekunst* (1925): 31–33; Agnete Messerschmidt, «En offentlig automobil-lejr», *Havekunst* (1925): 73–75; C. Th. Sørensen, «Parcelhavens forenkling», *Havekunst* (1925): 88–96; Georg Georgsen «Vendeplasser», *Havekunst* (1925): 105–106; og Georg Jensen og Knut C. Hansen, «Exempler paa vendepladser», *Havekunst* (1925): 106–116; I. P. Andersen, «Den større landhave», *Havekunst* (1926): 65–70; Johannes

Kritikkene i *Havekunst* er avhandlingens primære gjenstand for undersøkelse. Fordi disse tekstene oppstår og publiseres i en historisk og tematisk kontekst, er den overordnede faglige diskursen og tidsskriftets øvrige materiale også av betydning. I så måte har uttalte redaksjonelle visjoner og ambisjoner bidratt med nyttige ledetråder for forståelsen av forholdene kritikkene skrives inn i og utgjør en del av. Gjennomgangen av alle tidsskriftets årganger har gitt meg kjennskap til *Havekunst* som empirisk materiale mer generelt og innsikt i tidsskriftets tradisjoner. Tidsspennet denne studien omfatter har også vært avgjørende for å fatte kontinuiteter og sammenhenger over tid. Underveis i søkene har jeg også kommet over artikler som støtter opp under bestemte teoretiske poenger eller på andre måter beriker diskusjonen. I disse tilfellene nyttes *Havekunst* som et forråds-kammer av mer eller mindre teoretisk funderte, publisert synspunkter, som også inngår som en del av tidsskriftets tekstkultur.

I *Tekst og historie* (2008) belyses det hvordan tekst og bilde må ses i sammenheng: «Teoretisk sett er det vanskelig å vurdere illustrasjonene som vesensforskjellige fra andre aspekter ved tekstens materialitet. Trykte og skrevne tekster er alltid, for å vri på Wagner, 'Gesamtkunstwerke', de består uunngåelig av både tekst (mer snevert forstått) og bilde.»<sup>224</sup> Den visuelle kulturen landskapsarkitekturen praktiserer – og produserer –, gjør seg synlig i kritikkene. I mange tilfeller må kritikkteksten betraktes som et supplement til illustrasjonene, og ikke omvendt. Det er derfor særlig vanskelig å se helt bort i fra illustrasjonene ved undersøkelse av kritikker i et landskapsarkitektonisk tidsskrift. Likevel ligger illustrasjonene og intermedialiteten, forholdet mellom tekst og bilde, utenfor det primære interessefeltet for denne avhandlingen, hvor det er *teksten* som er gjenstand for tolkning.<sup>225</sup> Bilder skal vise seg å være viktige, men her drøftes de ut ifra hvordan de er referert til i tekst.

«På en lidt usædvanlig måde og nok helt uden for almindelige anmelderregler» ligger C. Th. Sørensens bok *39 haveplaner - typiske haver til et typehus* (1966) til grunn for tre parallelle anmeldelser som publiseres samlet.<sup>226</sup> En interessant manøver kunne ha vært å utføre en sammenliknende studie av ulike kritikker der ett og samme landskapsarkitekturprosjekt blir omtalt av ulike kritikere. Enkelte prosjekter blir både presentert av den prosjekterende landskapsarkitekten selv og omtalt i kritikk, men kun et

---

Tholle, «Kolonihavesagens utvikling i Danmark», *Havekunst* (1929): 7–11, 20–24. «Skolehaven», *Havekunst* (1930): 49–55, 59–63; «Det kongelig danske haveselskab og dets haver – i de 100 år der svandt», *Havekunst* (1930): 77–94.

<sup>224</sup> Asdal et al., *Tekst og historie*, 167.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 167–170 for en kort behandling av intermedialitet.

<sup>226</sup> Innledning til tre bokanmeldelser i *Havekunst* 6 (1966): 119–120. Boken er anmeldt av «hageeieren» Fredrik Larsen, hagearkitekten Magne Bruun og arkitekten Mogens Fisch, henholdsvis under overskriftene «Professoren holder fridag», «Hager med humør» og «En nøgle til kunsten».

fåttall prosjekter blir omtalt i flere kritikker.<sup>227</sup> Det empiriske grunnlaget tillater dermed ikke en slik studie.<sup>228</sup>

### Nærlesning og tause bidrag

Underveis i gjennomgangen av *Havekunst* fremstod enkelte tekster som spesielt relevante, enten ved at de bidro med formuleringer som særlig tydelig kunne relatertes til bestemte prosjektkomponenter, eller ved at de på andre måter tilførte et spesielt interessant grunnlag for å diskutere forholdet mellom tekst og forståelse. Noen tekster «talte til meg», rett og slett, og denne utvelgelsen kan således betraktes som en applisering av avhandlingens estetiske tema på den metodiske tilnærmingen. Flere av disse tekstene er blitt gjenstand for nærlesninger og er dermed særlig nøye studert og kontekstualisert og kan betegnes som nøkkelttekster for avhandlingen. Samlet sett utgjør disse en retorisk grunnpalett som jeg diskuterer forholdet mellom verbal fremstilling og verksforståelse ut ifra.

Mange kritikker anvendes imidlertid ikke *aktivt* i drøftingen, men har likevel styrket min forståelse av materialet som *tause bidrag*, som også influerer utvalget av tekster som jeg benytter aktivt og måten jeg håndterer disse på. En rekke kritikker befinner seg ulike steder imellom disse bruksmessige ytterkantene. Dermed utgjør majoriteten av tekstene et avgjørende supplement til nøkkeltekstene og forsyner avhandlingen med sitater som støtter opp under og inngår som en vesentlig del av argumentasjonen.

Avhandlingens andre del er organisert i tre kapitler som tituleres med prosjektkomponentenes betegnelser: *anlegg*, *tegning og bilde*, og *tekst*. Kapitlene er strukturert etter samme prinsipp: Hovedinndelingen er definert ut ifra karakteristiske egenskaper ved komponenten som navngir kapitlet. Innenfor disse rammene viser jeg frem og diskuterer ulike lesninger, og det er på dette underordnede nivået at empiriens nyanser og særtrekk kommer til uttrykk. At hvert enkelt kapittel fremstår forskjellig, må ses i sammenheng med empiriens ulike karakter.

Lesningen som fremføres i del II, viser og drøfter kritikker i *Havekunst*. Presentasjonen av materialet involverer i hovedsak utdrag fra kritikker; iblant kun korte setninger, noen lengre passasjer, og i et fåttall tilfeller tekster i sin fulle lengde. Når avhandlingens diskusjon er orientert omkring utdrag, og ikke primært rettes inn mot komplette kritikker, er det fordi jeg er mer opptatt av forholdet mellom verksforståelse og språk, enn av oppfatningen av enkeltverk. De siterte utdragene er naturligvis valgt ut på bakgrunn av min lesning av kritikkene i sin helhet, og betydningen til enkeltformuleringer vil således alltid stå i forhold til kritikken de hentes fra. I utvelgelsen og anvendelsen av utdragene tar jeg hensyn til

---

<sup>227</sup> Ole Nørgårds prosjektpresentasjon og Jan Gehls kritikk av det sosiale boligbygningsprosjektet «Albertslund syd» fra 1969 eksemplifiserer et prosjekt blir fremstilt både som prosjektpresentasjon og i kritikk. Nørgård fokuserer på bakgrunn og premisser for prosjektet og forklarer intensjoner og valgene som er tatt i forlengelsen av disse. Gehl tar derimot utgangspunkt i brukerne og kommenterer prosjektet ut ifra et beboerperspektiv. Eksempelet karikerer distinksjonen en smule, men viser likevel tydelig hvordan ulik kunnskap kan frembringes av de forskjellige sjangrene. Se Ole Nørgård, «Albertslund syd», *Havekunst 2* (1969): 21–32 og Jan Gehl, «En gjennomgang av Albertslund», *Havekunst 2* (1969): 33–39. Se lesningen i kapittel 5 side 143–144.

<sup>228</sup> Resepsjonsstudiene som John Dixon Hunt legger opp til er først og fremst av historiske anlegg, særlig 1700-tallshager, som har vært gjenstand for en rekke studier og følgelig generert et betydelig materiale som både rommer illustrasjoner og tekst.

dette, både ved å anvende sitater i overensstemmelse med konteksten de er hentet fra og i enkelte tilfeller å gjengi lengre passasjer.<sup>229</sup> Lesningen i del II må uansett betraktes som en redigering som representerer mine valg som jeg argumenterer for, og som utgjør en del av denne avhandlingens tilskudd.<sup>230</sup> For dem som skulle ønske å lese *Havekunts* kritikker i sin fulle lengde er materialet tilgjengelig som i biblioteker både i Norge, Sverige og Danmark.<sup>231</sup>

### Historisitet

Å «lese tekster historisk» dreier seg om å lese tekster på en måte som understreker, utdyper og utforsker tekstens historisitet.<sup>232</sup> I dette perspektivet kan ikke tekstene løsrives fra den tidsmessige eller kulturelle konteksten, *der og da*. Historien utgjør en ramme for fremveksten av *Havekunsts* kritikker som verken kan eller bør ignoreres. I filosofien innebærer historisitet (*Geschichtlichkeit*) at «den menneskelige virkelighet er av grunnleggende historisk karakter, dvs. at menneskets forståelse av seg selv og verden finner sted innenfor en horisont preget av en historisk gitt situasjon.»<sup>233</sup> Dette perspektivet kjenner vi igjen fra den beskrevne tolkningsrekken, der et *her og nå* i neste ledd utgjør *der og da*. Mottagelsen av nye eller omtale av etablerte prosjekter betraktes dermed som historiske spor som forteller oss noe om et verdigrunnlag, *der og da*.<sup>234</sup> At vår historiske forståelse er farget av den tiden vi lever i, og at tidligere tiders blikk på historien tilsvarende er bestemt av sine respektive kontekster, er jeg oppmerksom på. Som lesning av disse tekstene vil denne avhandlingen være et bidrag til en felles forståelse av omstendighetene som kritikkene er publisert under, så vel som et uttrykk for en historieforståelse fra vår egen samtid.

Å gå inn i et materiale med et 90 år langt tidsspenn kan dermed ikke gjøres uten å forholde seg til materialets utvikling over tid. For denne avhandlingen innebærer dette at jeg anerkjenner kritikkene som overleveringer fra tiden de ble skrevet i, samtidig som jeg først og fremst betoner hvordan prosjektene fremstilles gjennom et tekstuttrykk. Årgangene behandles ikke identisk, men jeg vektlegger kritikker som bidrar med produktive eksempler for å belyse ulike verksforståelser. *Havekunst* leses dermed ikke primært som kilde til

---

<sup>229</sup> I tilfellene der sitatene er ment å dokumentere utbredelsen av et allerede illustrert poeng, begrenses utdragene til helt spesifikke enkeltformuleringer.

<sup>230</sup> Det skal derfor ikke være nødvendig å gå til primærtekstene for å fatte budskapet jeg ønsker å frembringe fra kritikkene, og med denne avhandlingen følger dermed ingen appendiks med de aktuelle kritikkene fra *Havekunst*. Et appendiks ville dessuten måtte romme svært mange tekster. Se litteraturlisten bak i denne avhandlingen.

<sup>231</sup> I anledning *Landskabs* 90-årsjubileum i 2010 ble det bestemt at hele samlingen skulle digitaliseres og gjøres elektronisk tilgjengelig. Den første delen av dette arbeidet er gjennomført, men i skrivende stund er det kun ett nummer fra hvert tiår som er gjort tilgjengelig for publikum. Se hjemmesiden til Danske landskabsarkitekters forening <http://www.landskabsarkitekter.dk/magasin>. Jeg vil imidlertid påstå at den fysiske manøvreringen jeg har gjort, ved å bla og lese i de originale publikasjonene av *Havekunst*, har lagt til rette for en annen type forståelse for materialet enn lesning av digitaliserte versjoner vil kunne gi.

<sup>232</sup> Asdal et al., *Tekst og historie*, 11.

<sup>233</sup> Hentet fra <http://snl.no/historisitet>. (lastet ned 17.10.2011.)

<sup>234</sup> Se min avklaring av Jauss' resepsjonsteori kapittel 1 side 42–43.

innsikt i tidsmessig utvikling og skiftende tendenser, men betraktes som en empirisk referansebank med formuleringer som gir næring til diskusjonen av avhandlingens teoretiske poenger.

De faglige og sosiale forholdene som *Havekunst* utgis under har endret seg kraftig i løpet av perioden som undersøkes. I tillegg til landskapsarkitekturs stilistiske og tematiske skifter er også språket gjenstand for utvikling. Som norskspråklig landskapsarkitekt løper jeg en risiko for å misforstå svenske og danske tekster rent språklig. Utvikling av språk over tid gjør ikke muligheten for misforståelser mindre. Tekstene fremstår imidlertid greit forståelige, så dette er en sjanse jeg har vært villig til å ta.

## 3 Kritikken

### 3.1 *Ut hortus poesis*

I overskriften til kapittelet «Ut pictura poesis, ut pictura hortus, and the picturesque» i boken *Gardens and the Picturesque. Studies in the history of landscape architecture* (1994), spiller forfatteren John Dixon Hunt på parallelliteten mellom kunstformene maleri og poesi, og dernest mellom billedkunst og hagekunst.<sup>235</sup> Min overskrift for dette avsnittet parafraiserer Hunt og viser til *Havekunst*s tekstkorpus som en språklig fremstilling av et fagfelt med utspring i gartnervirket. Med landskapsarkitektorens tolkningsnivåer i mente kan vi, ved å ta denne tankerekken noe videre, tenke oss hvilket tekstmateriale hagen genererer. Kritikken er i så måte reflekterende tekster som teoretiserer og setter ord på den sanselige og dynamiske virkeligheten, eller som forestillinger om denne virkeligheten, som utfolder seg i hagen – *ut hortus poesis*. Og et resultat av denne skrivende virksomheten med utgangspunkt i hagen og dens karakteristiske egenskaper finner vi i tidsskriftet *Havekunst*.<sup>236</sup> Kritikker spesielt, betraktet som *fremstillinger*, kan leses som som *hageekfraser*. Og gjennom disse forsyner *Havekunst* denne avhandlingen med et helt avgjørende materiale i stort monn. I det følgende skal jeg skissere tidsskriftets historikk, fordi jeg anser den som relevant som bakgrunn for denne avhandlingens empiriske materiale og som et bidrag til å løfte *Havekunst* frem i dagen, før jeg i kapittelets siste del redegjør for kritikken som sjanger med vekt på måden den utfolder seg på i kritikken jeg har undersøkt.

### Et tidsskrift i utvikling<sup>237</sup>

Etableringen av profesjonelle tidsskrifter hadde generelt vært i rask utvikling på midten av 1800-tallet.<sup>238</sup> Når *Havekunst* utgis for første gang i 1920, er tidsskriftformatet etablert som en viktig faglig kanal, og *Havekunst* trer inn i en rekke av andre kultur-, arkitektur- og hagefaglige publikasjoner.<sup>239</sup> De nordiske hagearkitektene har lenge sett til europeisk, og

---

<sup>235</sup> John Dixon Hunt, «Ut pictura poesis, ut pictura hortus», i *Gardens and the Picturesque: Studies in the history of Landscape Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 105–136.

<sup>236</sup> Landskapsarkitektorens karakteristika skal bli grundig behandlet i kapittel 3.

<sup>237</sup> Dette avsnittet bygger på avsnittene «Nordisk og tverrfaglig fundert tidsskriftkultur», «Faglig meningsutveksling uten kritikk» og «Fornyelse og kontinuitet: rent fagtidsskrift og økt nordisk samarbeid» i artikkelen «Typologisering av kritikker i *Havekunst*». Se Andersen, *Op.cit.*

<sup>238</sup> Jannièr, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», 50.

<sup>239</sup> *Nordisk illustreret havebrugsleksikon* presenterer i 1936 en omfattende oversikt over «Tidsskrifter for Havebrug og Gartneri» for henholdsvis Danmark, Norge og Sverige, hvor også *Havekunst* står oppført. Tidsskriftene har varierende levetid, og enkelte opererer under ulike navn. Et utvalg titler følger: *Annaler for Hauge- og Blomsterdyrkning* (1834–35) er Nordens første tidsskrift som sorterer i den aktuelle kategorien; *Have-Tidende* (1835–43) inneholdt for en stor del oversettelser fra utenlandske tidsskrifter; *Maanedlig Havekalender for Smaahave-Ejere* og

spesielt tysk, faglitteratur.<sup>240</sup> At det norske tidsskriftet *Kunst og kultur* ga ut et hagenummer i 1914, vitner om at en interesse for hager gjorde seg gjeldene også utenfor de interne fagkretsene flere år før *Havekunst* kom på banen. I 1920 var altså tiden mer enn moden for et eget nordisk hagekunsttidsskrift.

*Havekunsts* redaksjonelle linje manøvrerer tidsskriftet i et farvann med tidvis store bølger. Spørsmål reiste seg om hvorvidt tidsskriftet skulle være rettet mot hageamatører eller kun profesjonelle hagearkitekter; om hvorvidt det kun skulle omfavne de prosjekterende hagearkitektene eller også de såkalt blandede virksomheter som både planla hager og utførte anleggsarbeider; og om hvorvidt *Havekunst* skulle være et nordisk eller rent dansk tidsskrift.

### **Et tidsskrift med stor faglig bredde**

I tiden omkring oppstarten av *Havekunst* var kompaniskapet mellom hagearkitekter og anleggsgartnere sterkt. Både gartner- og hagearkitektperspektivet ble ivarettatt gjennom redaksjonens representanter. Andersen informerer om at tidsskriftet vil behandle emner som kan ha betydning for hagekunsten i alminnelighet, for eksempel anvendelse av skulpturer og bygningskunst i hagene. Men ut over å være et tidsskrift for «Fagets Udøvere», ønsker Andersen at det også skal nå ut til et bredere publikum.<sup>241</sup> *Havekunst* starter altså opp som et tidsskrift for en målgruppe med stor faglig bredde. Heri inngikk også «hageamatøren» som I. P. Andersen tok mål av seg til å gi en slags faglig oppdragelse:

[Den manglende forståelsen] er jo ikke noget ukendt Fænomen indenfor andre Kunstarter, men hvad der syndes i vore Haver, paa Grund af for stor Interesse og for lidt Forstaaelse, er alligevel uhørt! thi at anlægge Haver, er nu en Leg alle vil være med i og faa Mennesker synes at kende deres Begrænsning, naar det gælder Fremstilling af Haver.<sup>242</sup>

Fra passasjen kjenner vi igjen «Forstaaelsen» som også Georg Georgsen fremmet.

I årene fremover publiseres det tallrike beskrivelser av hageprosjekter ført i pennen av hagearkitektene selv, og disse handler først og fremst om privathager. Tekstene er som

---

*Stuegartnere* (1863); *Dansk Havebrugs-Tidene* (1890–98); Norsk Havetidende\* (1885–); *Flora. Skånska trädgårdsföreningens tidning* (1835); *(Svenska) Trädgårdsarbetaren* (1907–08, 1918–20, 1921–24). Se A. Pedersen, red., *Nordisk illustreret havebrugsleksikon* bind II. K–Ø (København: G. E. C. Gads forlag, 1936), 912–918. \*Norsk Havetidende publiserte også enkelte danske og svenske bidrag. Tidsskriftet endret navn til Norsk Hagetidend i 1940. Se Olav Aspesæter, *Det norske hageselskaps historie 1884–1984* (Oslo: Det norske hageselskap/i kommisjon hos Grøndal & Søn forlag, 1984), 67, 70. Det norske arkitekturtidsskriftet *Byggekunst* ble lansert i 1919. For en orientering om opptakten til 1900-tallets tidsskriftkultur for arkitekturen, se Mari Lending, «Tidsskriftets refleksjonsformer» i *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*, 70–75. Norske *Form og flora* publiseres i 1937, men utgis kun én gang.

<sup>240</sup> *Die Zeitschrift für bildende Gartenkunst* utgis i Tyskland fra 1890 og er forløperen for tidsskriftet som i dag heter *Garten + Landschaft*. Tidsskriftet har hatt flere navn i mellomtiden, blant annet *Gartenkunst*. Se Michael Goecke, «Aspekte des Berufbildes im Spiegel der Zeitschrift», *Garten + Landschaft* 6 (1990): 31.

<sup>241</sup> Anderssen, «Havekunst», 2.

<sup>242</sup> *Ibid.*

regel korte, ofte ikke mer enn en halv side tekst.<sup>243</sup> Beskrivelsene vektlegger gjerne praktiske og økonomiske hensyn, intensjoner av typen høyde på hekker, samt anleggets mål og dimensjoner.<sup>244</sup> Det første tiåret presenteres også en stor del tematiske artikler om materialer og elementer i hagene: stein, løvganger, hegn, sitteplasser, stammehekker, plantekrukker etc.<sup>245</sup> Det er også fokus på fall og terreng. Gjennomføring beskrives med ord, ikke med detaljtegninger, og tekstene er informative, og ofte noe skjematisk og oppramsende.<sup>246</sup> Ikke minst vegetasjon fremstår som et svært sentralt tema, og jeg finner en rekke orienterende og informative artikler om beplantning som publiseres i løpet av 1920-tallet. Temaet presenteres nærmest som «månedens plante», hvor blant annet anvendelse, sorter, historie og vedlikehold blir presentert eller omfattende, eller vegetasjon omtales i inngående artikler om spesifikke arters utvikling og historie.<sup>247</sup> Fagfellekritikk synes ikke å stå i fokus, men jeg finner likevel enkelte eksempler som kvalifiserer til betegnelsen *kritikk*. Og også innenfor denne sjangeren er det først og fremst privathager som omtales.<sup>248</sup> Jeg skal komme tilbake til noen av disse i avhandlingens andre del. 1925-årgangen vier to numre av *Havekunst* til en kunstutstilling i Paris og skal ifølge redaksjonen utelukkende omfatte arbeider av helt moderne karakter.<sup>249</sup> For eksempel omtaler Georgsen her flere danske hageanlegg, deriblant G. N. Brandts prosjekt *Lunns have* og C. Th. Sørensens egen hage i artiklene «Danske haveanlæg 1915–1925. Græshaver» og «Le jardin danois 1915–1925. Jardins-pelouses».<sup>250</sup>

Bare få år etter oppstarten vender *Havekunst* seg utover Nordens grenser. I tillegg til materiale fra den franske utstillingen, publiseres materiale i form av notiser, bokanmeldelser, samt oversatte artikler hentet inn fra utlandet, først og fremst fra USA,

<sup>243</sup> Se for eksempel Poul Peter Jensen Wad, «Døckerslund park», *Havekunst* (1922): 24.

<sup>244</sup> Se for eksempel E. Erstad-Jørgensen, «En villahave i Odense», *Havekunst* (1922): 13–14 og «To parkanlæg i Randers», *Havekunst* (1923): 73–79.

<sup>245</sup> Se for eksempel C. Th. Sørensen, «Løvgange», *Havekunst* (1923): 49–52 og E. Erstad-Jørgensen, «Stammehække», *Havekunst* (1923): 92–93.

<sup>246</sup> Se for eksempel Johannes Tholle, «En kidtstensmur», *Havekunst* (1923): 102–103.

<sup>247</sup> Dette finnes det en rekke eksempler på; E. Erstad-Jørgensen, «Vintergrønne trær i København», *Havekunst* (1922): 3–12; Aksel Olsen, «Længeblomstrende stauder», *Havekunst* (1922): 46–48; E. Erstad-Jørgensen, «Birk», *Havekunst* (1922): 13–15; E. Erstad-Jørgensen, «Tulipa kaufmanniana», *Havekunst* (1922): 91; Georg Georgsen, «Æbleblomster. Anlægsgartneriske betragtninger», *Havekunst* (1924): 104–105; Aksel Olsen, «Liljer. Historie», *Havekunst* (1925): 25–30; Johannes Tholle, «Agaven og dens anvendelse», *Havekunst* (1925): 77–79; Birger Errboe, «Phlox decussata syn. paniculata», *Havekunst* (1925): 137–144; Georg Georgsen, «Dahlia (Georginer)», *Havekunst* (1927): 85–100; og Georg Georgsen, «Nye eller lite kjente stauder», *Havekunst* (1927): 110–111.

<sup>248</sup> Blant andre E. Erstad-Jørgensen, «En Have paa Fuglebakkevej», *Havekunst* (1923): 94–96; Poul Peter Jensen Wad, «Fabrikant Thriges have i Odense», *Havekunst* (1925): 100–102; og Georg Bröchner, «Professor Carl Milles have. Lidingø, Sverige», *Havekunst* (1926): 38–48.

<sup>249</sup> Redaksjonen, «Udstillingen i Paris og 'Havekunst'», *Havekunst* (1925): 36. Formelle hager var imidlertid i overtall, påpeker Malene Hauxner, som beskriver utstillingen i *Fantasiens have*, 37–38. Altså var det ikke kun moderne hager som inngikk i utstillingen.

<sup>250</sup> Georg Georgsen, «Danske haveanlæg 1915–1925», *Havekunst* (1925): 39–46 og «Le jardin danois 1915–1925. Jardins-pelouses», *Havekunst* (1925): 49–58. Den sisnevnte har innslag av fransk tekst.



Tyskland og England.<sup>251</sup> Interessen for andre utenlandske tidsskrifter synes å gjøre seg særlig gjeldende på 20- og 30-tallet.<sup>252</sup> I 1926 trykkes den første engelske billedteksten, og i 1928 suppleres enkelte artikler med engelske overskrifter og sammendrag.<sup>253</sup>

### Uenighet om tidsskriftets identitet

Frem til omkring 1930 var den generelle fagdiskursen rettet mot tolkning av ulike hagestiler. Etter dette betegnes ikke alt hagearkitektene jobber med som hagekunst, ettersom også sosiale og praktiske aspekter ved faget inngår i diskursens fokus.<sup>254</sup> Fra slutten av tjuetallet og de neste tiårene kan man spore en begynnende forandring i landskapsarkitektrollen, som spiller endringer i samfunnet i denne perioden.<sup>255</sup> Blant annet introduserer Johannes Tholle, som vi har sett, rekkehuskonseptet for *Havekunst*s lesere i 1930.<sup>256</sup> Siden kommer kritikker av offentlige parker og friluftsbad.<sup>257</sup>

I 1928 melder redaksjonen om at *Havekunst* stod som «eneste Bindeledd i Norden mellem Amatør og Fagmand indenfor Havekunstens specielle, men dog saa vidt forgrenede Omraade.»<sup>258</sup> Denne mellomposisjonen var spiren til en konflikt om hvorvidt tidsskriftet skulle rettes mot et hageinteressert publikum eller utgis som et profesjonelt fagtidsskrift. Parallelt foregikk en debatt om hvorvidt hagearkitektforeningen skulle representere både

---

<sup>251</sup> Se for eksempel C. Th. Sørensen «En amerikansk tegnemaade», *Havekunst* (1927): 83, hvor forklarer det aksionometriske perspektivet. Redaksjonen melder i en notis at Det amerikanske roseselskap tenker å anlegge en stor *Rosenhave* i nærheten av Washington D.C. under overskriften «Fra Amerika», *Havekunst* (1935): 36. Og Sven Hermelin skriver artikkelen «Nyt fra Tyskland», *Havekunst* (1949): 28–29.

<sup>252</sup> C. Th. Sørensen viser til flere artikler i tidsskriftene *Gartner Tidende* og *Meddelelser fra det kgl. danske Havekselskab* i «Bondehaven», *Havekunst* (1922): 61–67. G. N. Brandt skriver en egen artikkel om det tyske tidsskriftet *Gartenkunst*, «Gartenkunst», *Havekunst* (1925): 34–36; og I. P. Andersen vier redaktørskiftet i dette tidsskriftets to hele sider, «Et redaktørskifte», *Havekunst* (1930: 13–14). C. Th. Sørensen anmelder det i 1933, C. Th. Sørensen, «Tidsskriftet 'Gartenkunst'», *Havekunst* 1 (1933): 9–10. Samme år omtaler Michael Gram «L'illustration Le Jardin», *Havekunst* (1933): 24. Se også Johannes Tholle, «Tidens krav til enkelthet i haveanlægget. (Med anmeldelse af 'Das schöne Heim')», *Havekunst* (1930): 19–22. I 1952 viser Georg Boye til de britiske hagearkitektenes tidsskrift, *Journal of The Institute of Landscape Architects* i «Forladte miner», *Havekunst* (1952): 24. I en notis melder redaksjonen om et nytt arkitekturhistorisk tidsskrift under overskriften «Nyhed, Architectura 1», *Landskap* 2 (1979): A17.

<sup>253</sup> Engelsk billedtekst opptre første gang i Georg Georgsen, «Kolonihaverne ved Enghaveplads», *Havekunst* (1926): 119–128. Engelske sammendrag og billedtekster skal vise seg kun å opptre sporadisk i tiden fremover. I dagens *Landskap* finner man engelske sammendrag bakerst i bladet.

<sup>254</sup> Betydningen av begrepet *hagekunst* skifter dermed til ordets grunnleggende mening. Se Bucht, *Public Parks in Sweden*, 16.

<sup>255</sup> Eivor Bucht og Gretel Hemgård, «Ett eko ur det förgagna eller...?», *Landskap* 2 (1980): 41.

<sup>256</sup> Tholle, «Rækkehusene paa Fuglebakken», 117–127.

<sup>257</sup> Blant andre Helge Degnbol, «Brønshøj Kirkemose som offentlig Park», *Havekunst* (1939): 25–27; Ursula Hansen, «Friluftsbadet Letzigraben», *Havekunst* (1957): 21–23.

<sup>258</sup> Redaksjonen, «Hvad er Vedligeholdelse? *Havekunst* udskriver en konkurrence om spøragsmaalet», *Havekunst* 1 (1928): 1.

rådgivende hagearkitekter som arbeidet med utforming av plantegninger, og utøvere som drev entreprenørvirksomhet ved siden av, samt «tjenestemandgruppen.»<sup>259</sup>

*Dansk anlægsgartner- og havearkitektforening* var tidsskriftets utgiver frem til 1939. Georg Boye beretter i jubileumsartikkelen «Dansk havearkitektforening 25 år» i 1956 om en tilspising av konflikten da utgivelsen av *Havekunst* ble overtatt av *Danske Havearkitekters forening* dette året, hvilket resulterte i en rekke utmeldelser. Hagearkitektenes arbeidsområde hadde gradvis utviklet seg bort fra privathagen og i retning offentlige oppgaver. De utøvende hadde dermed en økende kontakt med andre faggrupper. For et samarbeid på like fot måtte også hagearkitekten respektere et skille mellom de to oppgavene, og virksomheter som kombinerte utforming og entreprenørvirksomhet ble betraktet som problematisk.<sup>260</sup> I 1947, etter at foreningen ifølge Boye hadde «vegeteret i en årrekke», oppstår et ønske om fornyelse og et større antall nye medlemmer, fortrinnsvis unge hagearkitekter som representerte «den nye linie», tas opp i foreningen.<sup>261</sup>

Samme år utgis et supplerende tidsskrift, *Havearkitekten*, i samarbeid med Foreningen af yngre havearkitekter, etablert i 1944 med Boye som redaktør.<sup>262</sup> De to tidsskriftene slås imidlertid sammen allerede året etter, angivelig grunnet papirmangel.<sup>263</sup> Og fra 1948 publiseres *Havekunst* som et rent fagtidsskrift for hagearkitekter, og da med støtte av en forening som eksplisitt tar avstand fra såkalte blandede virksomheter.<sup>264</sup>

### **Tettere nordisk samarbeid i en mindre verden**

Ønsket om et nordisk samarbeid var som sagt et uttalt mål, og allerede i første årgang bidrar svenske kritikere med flere tekster, deriblant Gösta Reuterswärd med kritikken «Adelsnäs». Det skal imidlertid gå tretten år før de første norske og finske bidragene trykkes i 1933.<sup>265</sup> Dette året setter også et københavnbesøk av en gruppe svenske

---

<sup>259</sup> Det foregikk en tilsvarende debatt i det norske miljøet på 1930-tallet og årene omkring. Se Bruun, 75 år med utemijø og landskap, 30–31.

<sup>260</sup> Georg Boye, «Dansk havearkitektforening 25 år», *Havekunst* (1956): 57.

<sup>261</sup> *Ibid.*, 57–58

<sup>262</sup> Tidsskriftet *Havearkitekten* skulle inneholde aktuelt stoff av allmenn interesse: «Foruden korte artikler, anmeldelser, indlæg og noter om kursus, konkurrencer, undervisning m.m. bringer bladet i hvert nummer en haveplan, saaledes at der er mulighed for at følge med i, hvad der arbejdes med i havearkitektkredse.» Notis: «Tillægsblad til *Havekunst*,» *Havekunst* (1947): 64. Boye meddeler at Dansk Havearkitektforening finansierte *Hagearkitekten* i 1946–47 og at det utkom 20 utgaver under Yngre hagearkitekters redaksjon. Boye, «Dansk havearkitektforening 25 år», 59.

<sup>263</sup> I en notis melder *Havekunsts* redaksjon om sammenslåing av *Havekunst* og *Havearkitekten* grunnet papirmangel. *Havekunst* kan følgelig sendes ut 8 i stedet for 6 ganger årlig. «Til læserne», *Havekunst* 1 (1948): 4.

<sup>264</sup> Boye, «Dansk havearkitektforening 25 år», 58

<sup>265</sup> I sitatet over viser Andersen til fire nordisk land. Island var en del av Danmark frem til 1944. I 1933 publiseres bidrag fra både Finland og Norge, henholdsvis Paul Olsson, «Villa Gullranda (Kultaranta)», *Havekunst* (1933): 25–29 og Marius Röhne, «Fra Norge», *Havekunst* (1933): 29–30. Det påfølgende år skriver Eyvind Strøm «Forhagesaken i Oslo», *Havekunst* 1 (1934): 7–10. At nordisk møte holdes i Oslo i 1935, skulle man tro var opptakten til flere bidrag fra Norge, men det skal gå mange år før ytterligere norske bidrag trykkes i *Havekunst*. Ett unntak er svaret fra lederen i den norske foreningen, Pål Sæland, på hr. trädgårdsarkitekt Sven A. Hermelins kommentar om

hagearkitekter ytterligere fart på det svensk-danske samarbeidet. Og det påfølgende året utgis *Havekunst* av *Dansk Anlæggsgartnerforening* i samarbeid med *Dansk Havearkitektforening* og *Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter*.<sup>266</sup>

I tiden etter annen verdenskrig publiseres det en stor mengde internasjonalt stoff; først og fremst bokanmeldelser og prosjektbeskrivelser. Forkortede og uavkortede artikler fra andre tidsskrifter er heller ikke uvanlig på 1950- og 60-tallet.<sup>267</sup> Tematikken innbefattet da blant annet kirkegårder, lekeplasser, sykehus og etter hvert også veiprojekter, selv om vi i dag vil forstå hagearkitektens rolle som beskjedne i disse veiprojektene sammenliknet med dagens praksis.<sup>268</sup> Det utvidede virkeområdet økte hagearkitektens avstand til anleggsgartneriet, og *Havekunsts* profil var i endring. Redaksjonen, med Boye som redaktør, melder på 1952-årgangens første side:

Mens der hidtil er gået i dybden med behandling af avgrænsede emner i fyldige, gennemillustrerede artikler, vil man nu tage stoffet overtværs, gøre det mer aktuelt og af mindre enheder forsøge at sammensætte et mønster, der giver et nogenlunde udtømmende billede af, hvad der i stort og småt rører sig i vor tids havekunst.<sup>269</sup>

Her tematiserer redaktør Boye *Havekunst* som et faglig barometer, og attesterer denne avhandlingens betraktning av tidsskriftformatet som arena for en felles faglig virkelighet. Som jeg har beskrevet tidligere, er det kun unntaksvis at kritikker merkes med overskrifter

---

ulike historiske stilretningers posisjon i norsk hagekunsthistorie. Se hhv. Sven A. Hermelin, «Trädgårdskonsten och dess förhållande till landskapet», *Havekunst* (1935): 118–119 og Pål Sæland, «Hagekunsten og dens forhold til landskapet», *Havekunst* (1935): 137–138.

<sup>266</sup> Sammen med den danske kommunegartneren og redaktøren Michael Gram sitter Sven A. Hermelin som svensk medredaktør de første årene fra 1933 og ut dette tiåret. Troels Erstad er redaktør fra 1940. Svend Hansen tar over i 1946 og sitter i stillingen frem til 1950. I årene fremover skifter redaktørposten med to til fire års intervaller: C. Th. Sørensen 1950–51; Georg Boye 1952–54; Ursula Hansen 1955–57; Agnete Mygind 1958–61; Arne Lindholdt 1962–63. Walter Bauer sitter som svensk medredaktør i store deler av perioden (1947–61). For øvrig virker Gösta Schuwert 1940–41; Inger Wedborn 1942–46; og Gunnar Moos 1961–63 som medredaktører fra Sverige.

<sup>267</sup> For eksempel Robert Joffet, «Parker i Storparis», *Havekunst* 1 (1953): 9–15, en forkortet gjengivelse av en artikkel av bygartner Joffet hentet fra det franske tidsskriftet *Urbanisme* 3-4 (1952), i oversettelse ved Anne Marie Kaper; «G.A. Jellicoe, «International havekunst», *Havekunst* (1954): 41–44, oversatt manuskript publisert i *Journal of The Institute of Landscape architects*; Sven-Ingvar Andersson, «Kungens nya kläder», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* 2 (1966): 21–24, illustrasjonsmateriale er utlånt fra *Arkitektur – The Swedish Review of Architecture* 10 (1965); Magne Bruun, «Landskapsarkitektur i forbindelse med veibygging», *Landskap* (1970): 41–43, forkortet gjengivelse av artikkel i *Byggenytt*.

<sup>268</sup> Georg Boye melder om en rekke oppgaver som ligger og venter på hagearkitekten, ut over boligprosjekteringen: «sygehuse, sidsygehospitaller, åndssvageanstalter, skoler, administrasjonsbygninger, militærbygninger, [...], kirkegårde, offentlige parker, vejplantninger.» Boye, «Dansk havearkitektforening 25 år», 59.

<sup>269</sup> Redaksjonen, «*Havekunst* 1952», *Havekunst* 1 (1952): 1. Samme sted påpekes at samarbeidet med *Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter* har vært særdeles fruktbart, men at en ønskelig utvidelse av samarbeidet til å gjelde de norske og finske hagearkitektforeningene må utsettes til bedre tider.

av typen «kritikk», «anmeldelse» eller «omtale».<sup>270</sup> Tilfellene kan betraktes som en formalisering av I. P. Andersens opprinnelige intensjon om at *Havekunst* skulle være et «samtalemiddel» og fremhever tidsskriftet som en arena for faglig diskusjon.<sup>271</sup>

Finske og norske bidrag forekommer sjelden frem til begynnelsen av 60-tallet, men fra da av publiseres flere nordiske artikler.<sup>272</sup> Fra 1963 utgis tidsskriftet av de nordiske hagearkitektforeninger i fellesskap, og året etter tiltrer den danske, men Oslo-lokaliserte, landskapsarkitekten Karen Permin som redaktør.<sup>273</sup> Med Permins inngang i redaksjonen intensiveres samarbeidet på tvers av landegrensene, og det nordiske kompaniskapet stadfestes med tidsskriftets første navneendring i 1964 til *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst (Nordisk tidsskrift for planlægning af have og landskab / Scandinavian review for the garden and landscape planning)*.<sup>274</sup> På lederplass i 1978, signert «Redaksjonene i Danmark – Finland – Sverige og Norge», understrekes det at tidsskriftet har utviklet seg til fra å være et blad for Danmark til å bli et nordisk tidsskrift.<sup>275</sup> Dette impliserer at Andersens visjon om et nordisk tidsskrift ikke var blitt kontinuerlig fulgt opp; som vi har sett var særlig finske og norske bidrag i mindretall.

### **Tidsskriftet *Landskap* – en stadig geografisk og tematisk utvidelse**

Overgangen fra betegnelsen *hage* til *landskap* henger sammen med at hovedoppgaven til de prosjekterende ikke lenger ble ansett å være arbeid med enkelthager isolert sett, men med større sammenhenger.<sup>276</sup> «Havekunst var et ord, der sjelden ble nævnt, og som også sjældent kunde benyttes i forbindelse med samtidens frembringelser; og det vakte forargelse ikke mindst i arkitektkredse, da jeg ved min første offentlige fremtræden sidst i halvfemserne valgte betegnelsen 'havearkitekt' i stedet for den gængse 'landskabsgartner',» skriver Erstad-Jørgensen under tittelen «Havekunst» i 1921.<sup>277</sup> Han var den første som tok i bruk tittelen *havearkitekt* i stedet for *landskabsgartner*.<sup>278</sup> Tituleringen av

---

<sup>270</sup> Se over side 64.

<sup>271</sup> Som en del av formaliseringen av *Havekunst* som samtalemiddel innlemmes også kategorien «Kritisk debat».

<sup>272</sup> Blant de fåtallige norske artiklene er Egil Gabrielsen, «Sandblåst 'naturbetong'», *Havekunst* (1960): 10–11; og Olav Moen, «Dilletantbetraktninger om haver», *Havekunst* (1960) 48. Et sjeldent islandsk bidrag er Reynir Vilhjalmssons «En have i Island», *Havekunst* 1 (1960) 1; og et finsk bidrag Jussi Jännes, «Tapiolas parker», *Havekunst* 5 (1965): 81–87.

<sup>273</sup> Dansk Havearkitektforening, Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter, Finlands Trädgårdsarkitekter, Norsk Hagearkitektlag og Stads- og Kommunegartnerforeningen. Island er ikke formelt med. På begynnelsen av 1960-tallet består redaksjonen av to danske redaktører og redaksjonskomité, én svensk redaktør og to svenske medredaktører; én norsk og én finsk redaktør.

<sup>274</sup> Permin blir av Annemarie Lund kalt «krumtappen i det nordiske samarbejde mellem landskabsarkitektforeningerne i Norge, Sverige, Island, Finland og Danmark.» Annemarie Lund, «Faghistorie», *Landskab* 5 (2011): 117.

<sup>275</sup> Redaksjonen (lederartikkel), «Et nordisk tidsskrift: nordisk redaktionsudvalg», *Landskap* 1 (1978): A3.

<sup>276</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 16.

<sup>277</sup> E. Erstad-Jørgensen, «Havekunst», *Havekunst* 1 (1921): 2.

<sup>278</sup> Annemarie Lund, «DL 75 ÅR: Oppsummering – og så videre», *Landskab* 8 (2005): 179 Dansk Havearkitektforening bytter navn til *Danske Landskabsarkitekter* i 1968. Året etter skifter *Norsk*

profesjonens utøvere, som først ble endret fra landskapsgartner til hagearkitekt, og deretter til landskapsarkitekt, kan settes i sammenheng med den arkitektoniske hagens inntog, og med den påfølgende utviklingen av arbeidsoppgavene. Landskapsarkitektene hadde altså for lengst arbeidet seg ut av hagens hegn da profesjonens utvidede virkefelt manifesterte seg i tidsskriftet med et formelt tittelskifte i 1969. Landskapstermen løftes da frem fra undertittelen og tidsskriftet tituleres *Landskap*, stavet med bokstaven «P» som et demokratisk signal om at tidsskriftet representerte den dansk-, svensk- og norskspråklige region. I denne fasen stiger også redaksjonens medlemstall, og fra 1970 representeres alle landene av minimum to personer.<sup>279</sup> Antallet redaksjonsmedlemmer kulminerer i 1980. Da har Danmark fem, Finland og Norge fire, og Sverige én representant i redaksjonen, i tillegg består det nordiske redaksjonsutvalget av seks medlemmer.

Den internasjonale rekkevidden ekspanderer under Permins redaktørtid, og på 1960- og 70-tallet rapporteres det jevnlig fra konferanser i regi av *International Federation of Landscape Architects* (IFLA), og det presenteres prosjekter eller artikler fra alle verdenshjørner.<sup>280</sup> I 1972-årgangens nummer 4 kan vi lese om kjernekraftverk, petrokjemiske- og andre storindustrielle prosjekter som anlegges i svenske småskala kystlandskap.<sup>281</sup> Neste nummer innledes av en artikkel som C. Th. Sørensen skriver om arboreter.<sup>282</sup> For øvrig preges tiåret av artikler om blant annet utdanning (både i Danmark, Sverige og Norge) og forskning;<sup>283</sup> overordnet by- og landskapsplanlegning, og landskapsanalyser.<sup>284</sup> Nærmest som en motvekt til de rasjonelt styrte og overordnede arbeidene behandler *Landskap* også mange «mykere» temaer av typen gågater, vegetasjon og aktivitetsanlegg for barn.<sup>285</sup> I 1974 introduseres tema med benevnelsen «økologi», og

---

*Hagearkitektlag* navn til *Norske Landskapsarkitekters Forening* og *Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter* til *Föreningen Svenska Trädgårds- och Landskapsarkitekter*. I 1971 skifter sistnevnte igjen navn, denne gangen til *Landskapsarkitekternas Riksförbund*.

<sup>279</sup> Tidsskriftredaksjone er sammensatt som ulike konstellasjoner som skifter noe med tiden. I 1965 er den sammensatt av en redaktør, et rådgivende redaksjonsutvalg, en redaksjonskomité (bestående av henholdsvis to og tre personer) og en egen svensk, finsk og norsk redaksjon (bestående av én til to personer).

<sup>280</sup> Et lite utvalg eksempler: Ingegerd Stenersen, «Costa Smeralda», *Havekunst* 8 (1967): 147–151; Victor Dzidzinyo, «Skal Afrika føre an?», *Landskap* 2 (1971): 30–37; Peter Holst, Karen Kristiansen, Peder Duelund Mortensen og Hans Peder Pedersen, «Ayala Green Belt Park. Manila, Philippines», *Landskap* 8 (1978): 172–173. IFLA tildeles egen kategori i emnebeskrivelsen.

<sup>281</sup> Se for eksempel Per Friberg, «Kärnkraftverk i Barsebäck», *Landskap* 4 (1972): 62–65; og Rune Bobert, Uwe Koch og Joen Sachs, «Raffinaderiet vid Brofjorden», *Landskap* 4 (1972): 68–79.

<sup>282</sup> C. Th. Sørensen, «Tanker om arboreter», *Landskap* 5 (1972): 85–89.

<sup>283</sup> Se for eksempel Egil Gabrielsen, «Landskapsarkitektutdannelsen i Norge: Institutt for hagekunst», *Landskap* 3 (1973): 35–36; Signert Landskapsarkitektstuderande vid Landbrukshögskolans Alnarpsdel, «Landskapsarkitektutbildningen i Sverige. Utbildningens opplægning enligt ny utredning 1971», *Landskap* 3 (1973): 54–57; Sylvia Gibson, «Nordisk landskapsforskning. Rapport från ett symposium på Alnarp», *Landskap* 3 (1973): 59–61.

<sup>284</sup> Se for eksempel H. C. Wessing, «Planlægning for Mandø», *Landskap* 1 (1974): 10–13; Arild Johnsen, «Friluftspan for Østfold Fylke», *Landskap* 4 (1974): 72–75.

<sup>285</sup> Se for eksempel Eva Uddenberg, «Søndergatan med bigator som blev gågator i Malmö», *Landskap* 1 (1972): 4–5. På lederplass i 1979-årgangens nummer 3 meldes det om at 1979 er et internasjonalt barneår, og store deler av nummeret vies til landskapsarkitekturfaglige

interessen for historiske anlegg synes å ha en liten renessanse.<sup>286</sup> I 1970-årgangen illustreres dette tematisk sprikende forholdet med to temanumre om henholdsvis prosjektering av motorveier og planlegging for barn.<sup>287</sup>

### **Blomstringstid og brudd**

Karen Permin karakteriserer selv 1970-tallet som en faglig blomstringstid for *Landskap*.<sup>288</sup> Den norske landskapsarkitekten Endre Vik skriver i 1972 at «[d]et er ingen enkelt som bedre kan fortelle om landskapsarkitektens allsidige oppgaver – og behovet for å løse dem – enn LANDSKAP.» Samme sted oppfordrer han leserne til å tegne gaveabonnementer og introdusere tidsskriftet til bibliotek og folkeboksamlinger.<sup>289</sup> Man kan ane en anstrengt økonomi. Et liknende bilde tegnes av Magne Bruun, når han fremhever det nordiske fagtidsskriftet *Landskap* som en suksess, men påpeker at det hadde haltende økonomi.<sup>290</sup> Og i 1980 meddeler den norske landskapsarkitekten Trygve Sundt på lederplass at *Landskaps* dårlige økonomi har forverret seg slik at Arkitektens forlag har sett seg nødt til å si opp avtalen. Han spekulerer i om det er for vanskelig å administrere et tidsskrift som skal formidle faginformasjon til fire land med et samlet folketall på 20 millioner mennesker, men gir samtidig et stikk til svenskene som beskrives som de mest avventende til samarbeidet.<sup>291</sup> I et skriv til de øvrige nordiske foreningene forklarer den danske landskapsarkitektforeningen (DL) at problemene ikke bare var av økonomisk art. Stoffvalg og tilrettelegging styrt av mange grupper hadde hindret en fast, redaksjonell linje, og innholdets kvalitet var dårligere enn før. Danske lesere var derfor i ferd med å tape interesse for tidsskriftet.<sup>292</sup> Erklæring om endelig avslutning kommer så i lederen i nummer 3 i 1980. Ved utgangen av dette året blir det nordiske samarbeidet formelt avviklet og *Landskap* opphører som et felles nordisk anliggende. Tidsskriftet fremholdes i ren dansk versjon med tittelen *Landskab*, som det heter den dag i dag. «Kanskje har dette vært sporen som har vært nødvendig for å komme et skritt videre i hvert enkelt lands bestrebelse for sitt eget tidsskrift?» spør Sundt.<sup>293</sup> Svenskene får etter hvert sitt eget fagblad *Utblick landskap*, og i Norge kom landskapsarkitektene til orde i arkitekturtidsskriftet

---

problemstillinger relatert til «temaet barn». Se for eksempel: Christina Laurén, «Allaktivitetshus i Malmgård», *Landskap* 3 (1979): 50–51; og Per Pandrup Nielsen, «Børn og trafik», *Landskap* 3 (1979): 64–65. Vegetasjonstemaet behandles blant annet hos Thomas Lagerström, «Vegetationsbehandling», *Landskap* 4 (1979): 92; og Anne-Katrine Dyring, «Vegetasjon og utbygging», *Landskap* 7 (1979): 151–153.

<sup>286</sup> Frank Bregnballe, «Økologi og æstetik», *Landskap* 1 (1974): 2–6. For presentasjoner av historiske anlegg se blant annet Knud Preisler, «De kongelige haver», *Landskap* 1 (1976): 2–6; og Sven Ingvar Andersson, «Sophienholm – en haverestaurering», *Landskap* 1 (1976): 12–17.

<sup>287</sup> Se nummer 3 og 5 av *Landskaps* 1970-årgang.

<sup>288</sup> Permin i intervju med Trygve Sundt. «Karen Permin – en nordisk landskapsarkitekt», *Landskab* 2 (1987): 27.

<sup>289</sup> Endre Vik, «Årets utfordring», *Landskap* 1 (1972): 1 (blå sider).

<sup>290</sup> Bruun, 75 år for landskap og utemiljø, 115.

<sup>291</sup> Trygve Sundt, «Landskap» (lederartikkel), *Landskap* 1 (1980): A4.

<sup>292</sup> Bruun, 75 år for landskap og utemiljø, 116.

<sup>293</sup> Trygve Sundt, «Lykke til!» *Landskap* 8 (1980): 169.

*Byggekunst*.<sup>294</sup> Bare få år senere, på det nordiske styremøtet på Island i 1983, ble imidlertid mulighetene for å gjenoppta en form for nordisk samarbeid drøftet.<sup>295</sup> Dette har resultert i enkelte fellesnordiske utgivelser.<sup>296</sup> I 2004 tas det skandinaviske samarbeidet opp igjen, om enn uten samme styrke som i Permins redaktørtid. Sverige, Norge, Finland, og denne gangen også Island, representeres i redaksjonsrådet.<sup>297</sup>

## 3.2 Kritikkens vesen

### Institusjonens claudeglass

Da kunstneren og forfatteren William Gilpin (1724–1804) på reise omkring i England mot slutten av 1700-tallet skildret og vurderte landskap ut ifra sine oppfatninger om det pittoreske, var det ikke uten sitt Claudeglass.<sup>298</sup> Med dette lille speilet, som skiller det reflekterte motivet ut fra omgivelsene, kunne han innfatte «virkeligheten» som han både betraktet og befant seg i. Speilets svertede glass fungerer som et filter som abstraherer og reduserer fargepaletten, og slik skaper det en avstand til det som speiles. Samtidig forstørres og fremheves motivet som settes i fokus på grunn av glassets konvekse form. Og slik Claudeglasset etablerer en distanse til motivet og samtidig fremhever bestemte egenskaper ved de fysiske omgivelsene, løfter landskapsarkitekturkritikken enkeltprosjekter frem og betoner utvalgte aspekter ved dem. En kritiker betrakter prosjektet med et nytt blikk og kan sette det inn i originale kontekster. Landskapsarkitekturkritikken kan således løfte prosjekter ut av de vanebetingede forholdene og hjelpe leserne til å betrakte og reflektere over prosjekter på nye måter – slik kritikeren legger opp til. Ved å fremme forhold som ikke fremstår umiddelbart, både fysiske momenter og nye meningssammenhenger, kan kritikken bidra til en utvidet forståelse av

---

<sup>294</sup> For en kommentar om landskapsarkitekturpublikasjoner i *Byggekunst* og *Arktitektur N*, se Bruun, 75 år for landskap og utemiljø, 117–119. *Utblick landskap* ble utgitt fra 1984 til utgangen av 1999, men det oppstår et nytt, svensk landskapsarkitekturtidsskrift, *Area*, som holder frem i fire år til 2003. Sommeren 2002 stiftes organisasjonen Sveriges Arkitekter for arkitekter, interiørarkitekter og landskapsarkitekter, som utgir tidsskriftet *Arkitekten*. *Byggekunst* tituleres *Arkitektur N* fra og med nummer 4 2007.

<sup>295</sup> Annemarie Lund, «Byparken – et fællesnordisk temahefte», *Landskab 2* (1987): 28.

<sup>296</sup> *Landskab 2* (1987) med tema «Byparken», er et eksempel på en slik felles nordisk utgivelse. Redaksjonene i Danmark, Norge og Sverige bidrar hver med 16 sider, og det svenske bidraget inkluderer et finsk innlegg. Publikasjonen distribueres parallelt i Norge og Sverige gjennom henholdsvis *Byggekunst* og *Utblick landskap*. Se også nordisk temahefte i 1990-årgangen nummer 3-4.

<sup>297</sup> Annemarie Lund bemerker at alle de nordiske landene igjen er trukket inn i *Landskabs* redaksjonsutvalg, dog foreløpig ganske uformelt, etter en beslutning på nordisk styremøte i august 2004. Se Lund «DL 75 år: Oppsummering – og så videre», 177.

<sup>298</sup> William Gilpin, *Observations on the River wye* (London: Pallas Athene), 2005 [1782]). Denne revisjonen er reproduisert etter den femte utgivelsen fra 1800. Se også Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 115–116.

landskapsarkitekturverket. Forklart med Toril Mois ord gjelder det «å bruke oppmerksomheten til å oppdage det som ligger i dagen, men som vi likevel overser.»<sup>299</sup> Og ved å sette disse ulike forholdene i sammenheng kan kritikken konstituere et slags kubistisk verk som fremstille flere kvaliteter ved prosjektet i én og samme tekst.

### **Tekst som representasjon**

Tekster om landskapsarkitekturprosjekter fikserer én eller flere bestemte situasjoner, slik for eksempel et anlegg fremstår ved et gitt tidspunkt. Som representasjon gir teksten dermed økt tilgang til anlegg som ikke er fysisk tilgjengelig for alle. Om anlegget legges til grunn for kritikken, virker skrevne fremstillinger som leserens erfaringsgrunnlag, *her og nå*, løsrevet fra anleggets fysiske og tidsmessige situering, *der og da*. Slik kan kritikk relateres til tradisjonen for reiseskildringer, som bringer landskap til leseren og som i prinsippet kan leses når som helst og hvor som helst.<sup>300</sup> Hunt forklarer dette med utgangspunkt i nettopp Gilpins reiser:

William Gilpin, the great popularizer of the picturesque, helped his readers to travel and look at the various parts of Great Britain as if its various topographies were safely pictorialized; the world 'out there' in Wales, Scotland, the Lake District, even in the Home Countries and the south coast, was turned into 'landscapes' or 'scenery.'<sup>301</sup>

Således gjør trykte kilder verden mindre, slik I. P. Andersen viser til en «Strøm af Havelitteratur og Billedstof fra de store Lande, som jævnt og stadigt glider ind over vore nordiske Grænser,» som har begynt å sette spor.<sup>302</sup> Og således kan bøker og tidsskrifter være vår vei inn til landskapsarkitekturprosjekter. Udo Weilacher skriver:

The first and most thrilling trip to a new, unknown destination always begins in our mind and then eventually becomes reality. Therefore, many new and maybe even revolutionary projects of landscape architecture will originate – just as in history – in one or the other really important book.<sup>303</sup>

Via representasjoner av prosjektene – tekst, tegninger og bilder – kan vi bli kjent med anlegg før vi besøker dem, eller oppdage nye sider ved dem etter den avlagte visitten. Kanskje oppsøkes aldri anlegget, og i så fall forblir kjennskapet til prosjektet bestemt av representasjonene. Linda Parshall meddeler at for den tyske hageteoretikeren C. C. L. Hirschfeld (1742–1792) kunne en fortelling ikke bare utvide opplevelsen av en hage, men også ta dens plass. For mange av 1700-tallets fremvoksende borgerskap var lesing en

<sup>299</sup> Moi, *Språk og oppmerksomhet*, 11–12.

<sup>300</sup> Walter Benjamin kommenterer at reproduksjonen kan bringe avbildninger av originalen i situasjoner som ligger utenfor originalens egen rekkevidde. Se Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», 217.

<sup>301</sup> Se John Dixon Hunt, «Introduction: Reading and writing the site», i *Gardens and the Picturesque: studies in the history of landscape architecture*. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 5.

<sup>302</sup> Andersen, «Havekunst», 1.

<sup>303</sup> Weilacher: «Those who can, do...», 3.



attraktiv måte å tilegne seg kunnskap på – «reading was the next best thing to experiencing something firsthand; indeed, the armchair was often the preferred mode of 'travel'». <sup>304</sup>

Georg Georgsen er kritisk til en rekke bokpublikasjoner på 1920-tallet. I artikkelen «Haveinteresse og Haveforstaaelse» anklager han hagebøker for ikke å gi forståelse, men kun stimulere interessen for hager:

I vor Tid er det sædvanlig de trykte Kilder, der tjener til Vejledning. For Haveinteressens Tilfredsstillelse gives der Havebøger, og Havebøgernes Tal er stort; de har forsaavidt stor Betydning, eftersom de formaar at stimulere Haveinteressen og holde den levende, ligesom Havebøgerne ogsaa bibringer sine Læsere værdifuld og nyttig Viden, men de har den Fejl, at de fører Haveinteressen paa Afveje, de giver ikke Læserne nogen Forstaaelse af Haven selv eller dens Problemer, derfor er Haveforstaaelse stadig ligesaa sjælden, som Haveinteressen er almindelig. <sup>305</sup>

Som sittende redaktør i 1925 har Georgsen derimot ambisjoner om at *Havekunst* skal bøte på dette: «I dette Tidsskrift, det eneste i Norden, der omhandler Havekunsten, er der da ganske særlig Grund til at bringe det, som Havebøgerne ikke giver, og øverst på Redaktionen Ønskeseddel staar derfor Haabet om at Læserne ved Hjælp af Bladet kan nå frem til 'at faa Forstand paa Haveanlæg'.» <sup>306</sup> Til tross for Georgsens beklagelse må bøkene betraktes som viktige for fagfeltet, som han jo også erkjenner. Ikke bare publiseres en lang rekke fagbokomtaler i *Havekunst* gjennom hele perioden. Bøker synes også å være en vel så viktig plattform for presentasjon av landskapsarkitekturprosjekter som tidsskiftet. <sup>307</sup> Publikasjoner generelt må dermed tillegges betydning for hva som gjøres gjeldende for og i fagfeltet. <sup>308</sup>

### Formidling av det nye

*Krinein* betyr å bedømme eller å skjelne noe, for eksempel sant fra falskt, og refererer til ordet *krisis*. Gjennom et felles etymologisk opphav knyttes kritikk til forestillingen om en krise, som henger sammen med ideen om en reform for diskusjonen og disiplinen. <sup>309</sup> Ved å etablere nye normer kan kritikken, gradvis eller plutselig, justere et fagfelts *horisont* som

---

<sup>304</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 51. Samme sted skriver Parshall at Hirschfeld heller aldri selv anla en hage, hans kunstneriske produkt var tekst.

<sup>305</sup> Georgsen, «Haveinteresse og Haveforstaaelse», 21.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> C. Th. Sørensens prosjekter er forholdsvis sjelden presentert i *Havekunst*, men det er utkommet en rekke bøker og kapitler om arbeidene hans, av ham selv og andre. Se for eksempel C. Th. Sørensen, *Om haver* (København: Emil Wiens bokforlag, 1939); C. Th. Sørensen, *39 haveplaner: typiske haver til et typehus* (København: Arkitektens forlag, 1966); C. Th. Sørensen, *Haver. Tanker og arbejder* (København, 1975); Sven-Ingvar Andersson og Steen Høyer, *C. Th. Sørensen - en havekunstner*, (København: Arkitektens Forlag, 1993); Annemarie Lund, «C. Th. Sørensen – Monumental karisma», i *Danmarks havekunst III*, 78–107.

<sup>308</sup> Annemarie Lund og Thorbjörn Andersson hevder at de har vært vitne til konstruksjon av forbilder i landskapsarkitekturen og nevner både G. N. Brandt, C. Th. Sørensen og Erik Glemme i så måte. Se Jørgensen og Stabel, *Ny norsk landskapsarkitektur*, 45.

<sup>309</sup> Janniérè, «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study», 42.

nye verk kan betraktes opp imot. Horisontskiftet innebærer samtidig en revidert forståelse som nye prosjekter skapes på bakgrunn av.<sup>310</sup> Her ligger det en forventning om at verk som bryter med samtidens rådende oppfatninger, også omtales i kritikker.

Kritikkene som jeg viste til i denne avhandlingens innledning, Gösta Reuterswårds «Adelsnäs» (1920), Johannes Tholles «Rækkehusene paa Fuglebakken» (1930) og Troels Erstads «En forbilledlig have» (1941), omhandler alle prosjekter som kan betraktes som nyvinninger for sin tid. Reuterswårds tekst kan først fremtre som noe utypisk, da han ikke er videre kritisk til 1800-tallsparken i engelsk landskapsstil. Landskapshagens gamle tempel og måten det menneskeskapt går ubemerket inn som en del av omgivelsene på, løftes snarere frem som en viktig egenskap ved prosjektet: «Från och med man trått in under den gamla hamrade järngrinden, tills dess man nått den bortesta vägen, lägger man aldrig märka till onaturliga detaljer, ty alt man ser smyger så lekande och lätt in i den vilda, stora, härliga skogen.»<sup>311</sup> Hagekunsten, som har en viktig plass i Adelsnäs' historie, kan imidlertid deles inn i to hoveddeler: en engelsk park anlagt på første del av 1800-tallet; og et senere arts and crafts-inspirert anlegg fra perioden 1904–1920.<sup>312</sup> Selv om Gösta Reuterswård åpenbart beundrer det landskapelige anlegget, er det likevel det nye omleggingsarbeidet i baron Theodor Adelswårds' regi, som i 1920 er nær ferdigstillelse, som tillegges mest vekt i teksten. Den «urgamla park» – 1800-tallsparken – fremstår nærmest som en del av det opprinnelige grunnlaget for nyvinningene, eller med Reuterswård ord – «det utseende som parken nu äger».<sup>313</sup> «Adelsnäs» blir dessuten betegnet som unik, dels med tanke på størrelse og omfang, dels gjennom sin engelskinfluerte arkitektur for bygg og hage. Hagen stod også i en særstilling som et sted der tidens arkitekter kunne eksperimentere. Da for eksempel ideen om en *sunken garden* i «Adelsnäs» ble lansert i 1913, fantes det ikke noe liknende i Sverige.<sup>314</sup> Reuterswårds kritikk fra 1920 omtaler således et prosjekt som representerer noe nytt for sin tid.

Det gjør også Johannes Tholles kritikk av rekkehusbebyggelsen, som i 1930 er noe helt nytt i Danmark. Fuglebakken-hagene fremstår nok som forholdsvis romslige for oss i dag, men for *Havekunsts* publikum, *der og da*, fremstod denne utformingen trolig som det motsatte. Som en ansvarlig, formidlende kritiker forsikrer Tholle leseren om at «Indhegningerne, der nok er noget tæt på, men som man dog værner sig til, giver en god Rumafslutning, saa at man dels føler at være afgrænset fra andre Mennesker, dels ogsaa rent synsmæssigt er det, saa at Naboerne ikke generer hinanden.»<sup>315</sup> Kritikken formidler det

---

<sup>310</sup> Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, 25.

<sup>311</sup> Reuterswård, «Adelsnäs», 56–57.

<sup>312</sup> Anna Lindell, «Adelsnäs parkanläggning», i *Brukskultur Åtvidaberg* (2002): 1–5. Se [http://www.nostrapagina.com/uploadedFiles/30\\_park.pdf](http://www.nostrapagina.com/uploadedFiles/30_park.pdf) (lastet ned 21.06.2014.) Lindell er landskapsarkitekt med særlig interesse for historie.

<sup>313</sup> Reuterswård, «Adelsnäs», 56. Adelsnäs forklares som velkjent og skrives inn i naturomgivelser der vi blant annet finner «stränder kantade av 100-åriga ekar», som jeg siterer i innledningen på side 17.

<sup>314</sup> Lindell, «Adelsnäs parkanläggning», 4.

<sup>315</sup> Tholle, «Rækkehusene paa Fuglebakken», 124–125.

nye, og i enkelte tilfeller, som her, demper den et slags «sjokk» i Jauss' forstand.<sup>316</sup> Kritikken bidrar til en endring av horisonten.

I kritikken av Brandts prosjekt, Sagfører cand. Jur. B. Scheplers hage, tar Troels Erstad til orde for beplantinger som *ser* naturlige og «tilfeldige» ut, men som er nøye planlagt.<sup>317</sup> Den moderne hages kanskje mest vesentlige uttrykk var det frie, «voksende», individuelle planteliv.<sup>318</sup> Dette er prinsipper vi for en stor del tar for gitt i dag, men som var omstridt da Erstad skrev sin kritikk. Og beplanting i naturlike plantesamfunn forsvaret han som like planlagt som det åpenbart kultiverte.<sup>319</sup> «Synspunktet er fra anden side lejlighedsvis blevet mistænkeliggjort, idet man ikke har forstået 'gåseøynene' om ordet tilfældigt, og derfor har hævdet at tilfældig plantning kun lige så tilfældigt kan føre til noget godt,» sukker Erstad,<sup>320</sup> som forklarer at også det som *ser ut til* å være skapt av naturen, kan være resultat av en bevisst strategi: «Naturligvis fordres der en fornemmelse for tingene og et kendskab til, hvordan hver enkelt plante vil udvikle sig, og det er derfor pokker ingen tilfældighed, om det kommer til at se godt ud.»<sup>321</sup> Videre ser han seg nødt til å presisere at prisippene han forfekter ikke er for å skape en naturhage som sådan: «Har man nogensinde været letsindig nok til at bruge ordet 'naturhave' – jeg selv har nu aldrig, men det er ofte blevet mig tillagt – er det forståelig, at det let kan stemples som den argeste dilettantisme.»<sup>322</sup> Presiseringen av beplantningsprinsippene som Erstad tar til orde for, bidrar til å justere leserens faglige horisont. Erstads kritikk av B. Schepler's hage har dessuten den betegnende tittelen «En forbilledlig have», som lar leseren forstå at det her dreier seg om et eksempel til etterfølgelse – et hagearkitekturverk i ikonisk og normativ forstand.

Ved å betrakte kritikken som en *fremstilling*, eller en skapende handling, tillegges kritikeren en særlig viktig rolle for hva slags verk som konstitueres. Alexandra Lange belyser dette når hun hevder at det å skrive arkitekturkritikk er å skrive med et formål: «Sometimes that purpose is the search of beauty, but it can also be the search of utility, sustainability, humanity, economy.»<sup>323</sup> Gilpins søken etter det pittoreske passer godt inn i dette bildet. Som jeg antydte i innledningen, stilles det det ikke tilsvarende krav til etterrettelighet til kritikksjangeren som til andre faglige dokumenter i

---

<sup>316</sup> Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, 25.

<sup>317</sup> Å sette planter såkalt «tilfeldig» sammen, så de kom til sin rett og viste sitt særpreg, var Erstads kjepphest. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 173.

<sup>318</sup> *Ibid.* 187.

<sup>319</sup> Teksten er av særlig historisk interesse fordi den skriver denne diskusjonen inn i sin samtid. Beplantningsprinsippet Erstad forfekter, er for ettertiden blitt stående som sentralt for den spesifikke perioden, og til og med selvfølgelig for praktiserende landskapsarkitekter.

<sup>320</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 77–78. Da Brandt gjorde seg til talsmann for en slags landskapelig renessanse etter hagearkitekturens gullalder, der den såkalte arkitektoniske hage var rådende, ble han først anklaget for å ikke være «sluppet fri af landskabsgartneriets bånd», at han altså for å ikke vite hva som var moderne. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 14.

<sup>321</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 78.

<sup>322</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>323</sup> Alexandra Lange, «Critics, Critical, Criticism», *Places Journal*, March (2012). Se <https://placesjournal.org/article/how-to-be-an-architecture-critic/> (lastet ned 18.4.2012).

landskapsarkitekturen.<sup>324</sup> Det er kritikkens privilegium nettopp å kunne definere hva som er relevant og interessant ved prosjektene – hva slags virkelighet som klarlegges – hva slags verk som konstitueres. Kritikkens suksess, eller hvorvidt fremstillingen omfavnes av publikum, henger sammen med argumentasjonens innhold og form. Den fristilte kritikeren kan drøfte, kommentere og belyse alle sider ved et prosjekt, og hun kan gjøre en subjektiv, kanskje til og med privat opplevelse, til et offentlig anliggende og til et utgangspunkt for en felles forståelse for kritikkens lesere. Hvem som skriver, er derfor av stor betydning for hva slags verk som konstitueres.

### **Kritikkens institusjonelle posisjon**

Når nettopp kritikken tillegges den verkskonstituerende rollen, er det altså ikke fordi annen tekst ikke influerer vår forståelse, men på grunn av den institusjonelle posisjon som sjangeren inntar som utgangspunkt for kanonisering. «I virkeligheten kan ingen litteratur i lengden bestå uten kritikk, og intet språk er sikret mot forfall når ingen bevarer poesiers minnesmerker og gir næring til dens ånd,» skriver Friedrich Schlegel i artikkelen «Om kritikkens vesen» anno 1804.<sup>325</sup> Tilsvarende gjelder også for landskapsarkitekturen, der kritikeren posisjonerer prosjekter i fagfeltet.<sup>326</sup> Et prosjekt som fremmer nye tankesett i landskapsarkitekturen, men som ikke bemerkes, gis heller ingen posisjon i en faglig, felles bevissthet, og dermed ingen anledning til å påvirke faglig utvikling.

E. Erstad-Jørgensens «Bibliothekshaven» fra 1923 er også et sjeldent eksempel på kritikk publisert i *Havekunst* som har overveiende negativt budskap. Prosjektets anleggsarbeid er utført av hagearkitekt og anleggsgartner I. P. Andersen, men prosjektets plan er utarbeidet av utøvere utenfor den enge krets, og er et samarbeid mellom slottets arkitekt Thorvald Jørgensen og arkitekt Magdahl Nielsen. Erstad-Jørgensen roser arkitektene for det bygningsmessige arbeidet, men han er ikke nådig når det kommer til arbeidet med hagen:

Helt så heldig kan man derimod ikke si, det mer plan- og havemæssige er klart; man mærker både her og der, at forfatterne har været udenfor deres egentlige fag, uden erfaring og uden tilstrækkelig faglig indsigt. Rent planmæssig set er der noget højt ubehageligt ved den måde, færdselen er ledet.<sup>327</sup>

---

<sup>324</sup> For eksempel innebærer landskapsanalysens funksjon som offentlig kunnskapskanal at det stilles tydelige krav til metodens oppbygning, etterprøvnbarhet og disposisjoner. Se Fiskevold, «Landskap på avveie?» 12. Samme sted forklarer Fiskevold at analysen forholder seg til et område som skal behandles som et ledd i et profesjonelt oppdrag i en offentlig og flerfaglig planprosess med metodisk forutsigbarhet og etterrettelighet. Også Eva Gustavsson påpeker modernistenes *tilsynelatende* objektive tilnærming i landskapsanalysen, der estetiske vurderinger kunne overføres til en skala for landskapskvalitet. Se Gustavsson, «Meaning versus signification», 29.

<sup>325</sup> Friedrich Schlegel, «Om kritikkens vesen», *Vagant* 2 (1991 [1804]): 57.

<sup>326</sup> Herrington, «Gardens Can Mean», 302, 315.

<sup>327</sup> E. Erstad-Jørgensen, «Bibliothekshaven», *Havekunst*, (1923): 39.

Samme sted gir Erstad-Jørgensen arkitektene skarp kritikk for plantevalget, der det «har skortet på erfaring og dybere forståelse»:<sup>328</sup>

For det første er her sikkert alt for mange uensartede elementer sammenbragt på en forholdsvis lille plads: Her en avnbøghæk, der en stammehæk af lind, her roser, der stauder, her stenbrækkant og hist buksbom, og så disse meningsløse busketter, der er lige uheldige, enten de er enkle, kun bestående af spiræa van Houttei med et par guldrejn, eller de er sammensat efter den kendte planteskolerecept: 100 buske i 50 sorter, med syrener, buddleya, spiræa, kerria og alt muligt blandet i en ganske karakterløs masse.<sup>329</sup>

At *Bibliothekshaven*, til tross for en heller dårlig anmeldelse, er representert i *Guide til dansk havekunst* (2000) og følgelig kan oppfattes som en del av den danske kanon for landskapsarkitektur, lar oss forstå at prosjektet livevel er *betydningsfullt*.<sup>330</sup> Med dette belyses kritikksjangeren som konstruktiv i den forstand at den publiserte omtalen inngår som en del av en faglig offentlighet som landskapsarkitekturens kanon kan diskuteres og etableres på bakgrunn av.

Verkene som fremstilles i kritikker, innlemmes i vårt erfaringsgrunnlag og bidrar til å definere vår fremtidige forståelse ved å avstemme våre forventninger til nye faglige bidrag. Forholdet kan også forklares med at verkene opptre som etablerte «sannheter» og kritikken utgjør et ledd i en overordnet dialog, i tråd med hvordan jeg har vist at Gadamer behandler fortolkning som samtaler. Kritikken konkluderer ikke nødvendigvis, men som en skrevet og publisert refleksjon utgjør kritikken et stopp i en hermeneutisk prosess. Kritikken konstituerer dermed ikke kun enkeltverk, men danner verdifulle bestanddeler i en faglig tradisjon.<sup>331</sup> Den konstituerende handlingen impliserer en innflytelse på landskapsarkitektens og kritikeres fremtidige oppgave- og verksforståelse: Gjennom skrivingen fremmer kritikeren et blikk som institusjonaliseres i kritikken. Ved å formidle en måte å betrakte landskapsarkitekturprosjekter på, som en metodisk innfallsvinkel til beskrivelse, kan kritikken påvirke hvordan vi tenker og praktiserer faget. Den kan dermed ha helt konkret effekt på landskapsarkitektur i praksis.

Claudeglassets betoner omgivelsene visuelt, men kun i et flyktig speilbilde. Kritikken, derimot, har språkets presisjonsnivå og fikserer erkjennelsen i tekstuttrykket. Den verbale artikulering av bestemte verk kan også med forholdsvis enkle grep spres og deles. Dermed er kritikken et toneangivende bidrag til fagfeltet.

---

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> *Ibid.*, 39–42.

<sup>330</sup> Annemarie Lund, *Guide til dansk havekunst: år 1000–2000* (København: Arkitektens forlag, 2000). Som en presentasjon av et utvalg severdige danske landskapsarkitekturprosjekter må guiden knyttes opp mot den danske landskapsarkitekturkanon.

<sup>331</sup> Jeg skal ikke gå videre inn på hvorfor også publisering generelt må tillegges betydning i landskapsarkitekturen, men kun antyde at dette kan henge sammen med prosjektenes særlige stedlige forankring som gjør at anlegget som verk ikke kan spres eller mangfoldiggjøres på samme måte som for eksempel et litterært verk.

## En heterogen sjanger

At kritikeren er fristilt og ikke underlagt formaliserte krav, betyr ikke at det ikke stilles forventninger til sjangeren. Eirik Vassenden forklarer kritikken som «en særlig fortettet versjon av møtet mellom kunstobjekt, kunsterfaring og språkliggjøring av erfaringen, innfanget i et kulturelt og institusjonelt nett av forventninger, forpliktelser og sjangerspørsmål.»<sup>332</sup> Sammenliknet med kunstfagene, som denne avhandlingen henter teoretisk støtte fra, er teoritradisjonen for kritikk i landskapsarkitekturen lite utviklet. Landskapsarkitekturkritikk er imidlertid ikke kun et underforsket felt, men også omfanget er som nevnt forholdsvis lite. Det siste momentet beklager E. Erstad-Jørgensen seg over i en artikkel i 1921: «Medens al anden kunst omtales og kritiseres i tide og utide, er det kun i bladenes nyhedsrubrik, mere eller mindre fremtrædende værker af havekunst findes nævnt. Selvfølgelig har dette beklagelige forhold døvende virkning på havekunstens udøvere.»<sup>333</sup> At landskapsarkitekturkritikk er forholdsvis lite praktisert, kan forklare det noe uklare empiriske utgangspunkt for denne avhandlingen. Sjangeren fremstår som broket i hva angår språklig fokus, kritikerens egen agenda og fremstilte synspunkter.<sup>334</sup> Det gir derfor liten mening å lese utøvelsen av landskapsarkitekturkritikken som uttrykk for én bestemt teoretisk tradisjon. Samtidig tenderer kritikken mot å følge visse uskrevne regler, som jeg skal komme tilbake til i andre del av denne avhandlingen. Sjangeren, slik den praktiseres i *Havekunst*, kan imidlertid også knyttes til ulike teoretiske tradisjoner. I det følgende skal jeg gi et riss av disse tradisjonene som belyser landskapsarkitekturkritikken slik den kommer til uttrykk i *Havekunst*.

### Den teoretiske og offentlige kritikken

Helène Jannièr tillegger kritikken to roller, som offentlig kritikk og kritikk som teoretisk aktivitet. Disse virksomhetene har blitt stadig mer separert siden 1970-tallet, særlig i USA. I denne perioden har det også vært et klart skille mellom kritikker i profesjonelle tidsskrifter og kritikker publisert i regi av universitetenes teori- og historieinstitutter.<sup>335</sup> I Europa er skillet mindre. Her har de praksisrettede og kritisk vurderende kritikkene dominert, men også her har tendensen gått i retning av at det skrives kritikker med gradvis mindre evalueringsorientert karakter.<sup>336</sup> Det er vanskelig å plassere kritikkene i *Havekunst* i én av disse avdelingene. De er ikke teoretiske i akademisk forstand, men, som vi har sett med for eksempel Troels Erstads kritikk, forekommer det kritikker som bidrar til

---

<sup>332</sup> Vassenden, *Kunsterfaring og fagspråk*, 91. En kritiker må dessuten forholde seg til tidsfrister og formaliteter som eksempelvis krav til tekstens lengde.

<sup>333</sup> Erstad-Jørgensen, «*Havekunst*», 2.

<sup>334</sup> At kritikk ikke er en egen kategori i *Havekunst*'s emneregister, forsterker inntrykket av en kritikk med lite fastlagte rammer.

<sup>335</sup> Jannièr, «*Architecture Criticism: Identifying an Object of Study*», 42. Eirik Vassenden påpeker også at grensen mellom den akademiske og den journalistiske kritikken blir utydeligere jo lenger bak i tid man går i litteraturvitenskapens historie, i «*Kunsterfaring og fagspråk*», 96.

<sup>336</sup> Jannièr, «*Architecture Criticism: Identifying an Object of Study*», 44. Jannièr viser til tidsskriftene *Oppositions* (1973–1984), *Assemblage* (1986–2000), *October* (1976–) og *ANY* (1993–2000) som viktige inspiratorer for denne vendingen.

teoridannelse. Enkelte tydelige ideologiske synspunkter kommer også til syne i kritikkene, men prosjektene omtales i liten grad ut ifra konseptuelle teoretiske perspektiver. Tekstene belyser først og fremst spørsmål tilknyttet *hva* og *hvordan*, men svarer i liten grad på *hvorfor*. Først mot slutten av perioden som jeg undersøker i denne avhandlingen, og særlig etter årtusenskiftet, forekommer enkelte kritikker der prosjektene belyses og kommenteres ut ifra et konseptuelt teoretisk perspektiv.

De første tiårene består tidsskriftets lesere både av gartnere, profesjonelle hagearkitekter og et mer generelt hageinteressert publikum. Fra 1950-tallet skyter profesjonaliseringen av tidsskriftet fart og kritikkene blir stadig mer profesjonalisert i den betydning at de først og fremst omtaler landskapsarkitektenes profesjonaliserte arbeidsoppgaver og utvidede virkefelt. Og språket som benyttes knyttes stadig mer til en fagterminologi. Kritikkene i *Havekunst* er dermed ikke offentlige i betydningen av at de gjøres tilgjengelig for et allment publikum, slik for eksempel dagspressens kritikker er.

### **Domfellelse, mekling, evaluering og visning**

At landskapsarkitekturkritikk innebærer en form for konstruktiv evaluering er en annen utbredt oppfatning av betydningen av begrepet.<sup>337</sup> Dette kan settes i sammenheng med hvordan kritikk er en sentral del av landskapsarkitekturutdannelsen og en viktig pedagogisk praksis over hele verden.<sup>338</sup> I denne sammenhengen øves også *kritisk tenkning*, som implementeres i både praktisk utøvelse og vurdering av landskapsarkitekturprosjekter.<sup>339</sup>

Historisk er kritikerens rolle bestemt til å felle en smaksdom ved å artikulere en begrunnelse.<sup>340</sup> Juryuttalelser som vurderer arkitekturkonkurransers forslag kan kategoriseres inn under i en slik domfellelse, kritisk virksomhet som rangerer et prosjekt over et annet.<sup>341</sup> Den tyske litteraturprofessoren Peter Bürger forklarer kritikerens endrede rolle fra dommerposisjonen til å være en formidler av prosjektet.<sup>342</sup> Som jeg allerede har vært inne på, fungerer kritikeren på denne måten som en mekler mellom den individuelle prosjekterende landskapsarkitekten, samfunnet og disiplinens kumulative kunnskap.<sup>343</sup> Den innsiktsfulle og formidlende kritikeren dømmer ikke, men fungerer som mellomledd

---

<sup>337</sup> Se for eksempel Andersson, «A Critical View of Landscape Architecture», 22–32; Goodchild, «Complexities and Critique in Landscape Architecture», 66–73; og Treib, «Being Critical», 6–21.

<sup>338</sup> Gustav Lymer, «Demonstrating professional vision: The work of critique in architectural Education», *Mind, culture and activity* 16/2 (2009): 146. doi: 10.1080/10749030802590580. (lasted ned 6.4.2009).

<sup>339</sup> Thorbjörn Andersson hevder at kritikk er den mest avanserte undervisningsformen. Se Fällblom «Kritiken idag är för subjektiv», 34. Anderson fremholder en grunnregel om å forstå hva den du kritiserer har gjort, og som kritiker vil han spørre «hur har de velat göra, hur väl har de lyckats med det, vad skulle ha kunnat bli bättre?» *Ibid.*, 36.

<sup>340</sup> Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 104.

<sup>341</sup> Se for eksempel en behandling av om retorikken i arkitekturkonkurransers juryuttalelser Elisabeth Tostrups avhandling «Architecture and rhetoric: text and design in architectural competitions, Oslo 1939–90» (PhD-avh., Oslo School of Architecture, 1996).

<sup>342</sup> Bürger, «Definitions and Limitations of Criticism», 20. Bürger skriver fra et litteraturvitenskapelig ståsted, men skriver er for arkitekturtidsskriftet OASE og retter seg således mot en krets av arkitekter.

<sup>343</sup> Swaffield, «Theory and Critique in Landscape Architecture», 26.

mellom kunstnere og publikum, mellom den prosjekterende og tidsskriftets lesere, slik for eksempel Tholle forsikret publikum om at rekkehusbebyggelsen på Fuglebakken var av det gode. Dermed gjør kritikeren tilgjengelig det som er nytt og kanskje lite forståelig for en større offentlighet.<sup>344</sup> For kritikere som skriver for det etter hvert profesjonelle tidsskriftet *Havekunst*, kunne vi tenke oss at dette var mindre relevant fordi leserne etterhvert er profesjonelle. Det nye må imidlertid introduseres, og vi så for eksempel at Erstad måtte argumentere for sine beplantningsprinsipper som like planlagte som det visuelt tydelig kultiverte.

På 1920-tallet presenterte poeten T. S. Eliot (1888–1965) en idé om kritikk som var legitimert dersom den presenterte fakta som publikum ellers ville ha oversett eller ikke kjent til. Kritikken var presentert slik at publikum selv måtte stå for vurderingen.<sup>345</sup> Aktuelle faktaopplysninger kan for landskapsarkitekturkritikkens del være mål og dimensjoner, informasjon om materialer og beplantning, historiske fakta om stedet eller en uttalt intensjon. Kritikken blir likevel ikke en nøytral formidling av prosjektet, for ord og uttrykksformer er bærere av bestemte verdier og holdninger selv om vurderinger ikke kommer eksplisitt til uttrykk. Vurderinger, slik jeg oppfatter begrepet i denne avhandlingen, knyttes dermed i like stor grad til formuleringers implisitte verdiformidling som til uttalte dommer. Og kritikker som ikke består av eksplisitte vurderinger, betraktes dermed ikke som mindre *vurderende*. Det dreier seg da imidlertid ikke om en normativ dom, men om å felle en dom slik Kant bruker uttrykket om å forstå eller erkjenne noe.<sup>346</sup> I *Havekunst* utøves den eksplisitte vurderingen i liten grad, og Erstad-Jørgensens kritikk «Bibliothekshaven» er et sjeldent eksempel på kritikk som feller en normativ dom. Reuterswårds fabulerende fremstilling, for eksempel, unngår evalueringen, og fremstiller snarere Adelsnäs som et drømmeaktig sted. Men han tar ikke mindre stilling til prosjektet av den grunn.

### Intern kritikk

*Dansk Anlægsgartner- og Havearkitektforening* var i likhet med sin forgjenger, *Foreningen for arbeidsgivende Anlægsgartnere*, en mesterforening.<sup>347</sup> De sentrale skikkelsene i hagekunstens kretser på 20- og 30-tallet utgjorde i så måte en nærmest lukket klubb. Også da *Foreningen Danske Havearkitekter* ble stiftet 19. desember 1931 på Glyptotekskaféen i København, ble kun enkelte oppfordret til å søke medlemskap, og foreningen utgjorde i mange år et tett, faglig nettverk der de fleste kjente hverandre, forteller Georg Boye i artikkelen «*Danske Havearkitekters forenings historie og forhistorie*» i anledning

---

<sup>344</sup> Bürger, «Definitions and Limitations of Criticism», 20. Jauss' teori er også helt sentralt.

<sup>345</sup> Avermaete et.al., «Editorial», OASE: tijdschrift voor architectuur: «Constructing Criticism» 81 (2010): 4.

<sup>346</sup> Øyvind Pålshaugen, «Er det noen forskjell på en vellykket formulering og et godt argument?» i *Språkets estetiske dimensjon. Vitenskapskritiske essays*. (Oslo: Spartacus, 2001), 142.

<sup>347</sup> Boye, «Dansk havearkitektforening 25 år», 57. «Det var i overensstemmelse med det oprindelige navn [Forening for arbeidsgivende Anlægsgartnere] en mesterforening, hvis formål var at varetage fælles interesser, herunder særlig højnelse af standens tekniske formåen, fastlæggelse af ensartede priser på arbejdsydelser og overenskomstforhandlinger med anlægsgartnerfagforeningen.»



foreningens 25-årsjubileum i 1956.<sup>348</sup> I tillegg kjente mange av hagearkitektene hverandre gjennom kursvirksomhet ved Københavns Kunstakademi på 1940-tallet.<sup>349</sup> I forkant av Danske Landskapsarkitekters 75-årsjubileum, knappe 50 år etter Boyes artikkel, beskriver Annemarie Lund i en av *Landskabs* ledere om hvordan denne tendensen holder frem, og at foreningen helt frem til begynnelsen av 1970-tallet var eksklusiv og primært for fagets kjente og etablerte.<sup>350</sup> Mange av de som bidrar er på et tidspunkt medlem av *Havekunsts* redaksjon, og de aller fleste har samme faglige bakgrunn som praktiserende hage- og landskapsarkitekter, i tillegg til at enkelte også er ansatt ved utdanningsinstitusjonene. De kommenterer altså kollegers arbeider. Og noen ganger innbefatter dette prosjektene til nære kolleger. I de første tiårene etter at *Havekunst* utgis for første gang, hadde de fleste jobbet hos hverandre, «eller i hvert fald for Brandt eller Sørensen,» forteller Lund.<sup>351</sup> For eksempel er Troels Erstad ansatt hos Brandt når han kritiserer Brandts prosjekt i «En forbilledlig have» i 1941.<sup>352</sup>

Mari Lending forklarer dette interne forholdet, som også gjelder for bygningsarkitekturen, med at det råder en skepsis til omtale av arkitektur fremført av ikke-arkitekter.<sup>353</sup> Det underlige i arkitektstandens motvilje mot meninger om deres virksomhet fremført av personer utenfor fagfeltet, tydeliggjøres når Lending trekker parallellen til andre sammenliknbare fagfelt: «Tanken om at man skulle høre en maler eller forfatter avskrive kritikk, med den begrunnelse at forskeren eller kritikeren ikke selv var maler eller forfatter, er relativt illusorisk.»<sup>354</sup> Nå er imidlertid denne parallellføringen ikke helt rettferdig, da eksempelvis kunst- og litteraturkritikere i all hovedsak utdannes på andre institusjoner enn feltenes utøvere. For landskapsarkitekturen finnes det derimot ikke egne utdanningsinstitusjoner for henholdsvis praktiserende, skrivende og forskende landskapsarkitekter, som alle så å si utdannes under samme tak. Dessuten ytres det i *Havekunst* ønsker om innspill fra annet faglig hold. Erstad-Jørgensen ønsker seg en opplyst kritiker, og gjerne en kunsthistoriker:

---

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> Fra undervisningsåret 1943–44 startet hospitantundervisning i hagekunst ved Kunstakademiets arkitektskole i København med C. Th. Sørensen og Georg Georgsen som hovedkrefter. Se Lund, Danmarks havekunst III, 18–19 og Sven A. Hansen, «Kunstakademiets Havearkitektuge», *Havekunst* (1944): 73–74. Tradisjonen for tilleggsutdanning går imidlertid lengre tilbake i tid. Også en rekke hagebrukskandidater som spesialiserte seg innen anleggsgartneri og hagearkitektur ved Norges landbrukshøgskole omkring forrige århundreskifte, fikk tilleggsutdanning og praksis i utlandet før de fikk stillinger som bygartnere eller drev egen praksis. Karsten Jørgensen og Thorbjörn Suneson, «Om etableringen av landskapsarkitektutdanningene i Norge og Sverige», i *Landskapet vi lever i*, red. Mette Eggen et al. (Oslo: Norsk arkitekturforlag, 1999), 254.

<sup>350</sup> Lund, «DL 75 år: en opsummering og så videre», 177.

<sup>351</sup> Lund, Danmarks havekunst III, 20.

<sup>352</sup> Dette innebærer at Erstad selv *kan* ha tegnet på prosjektet. Når jeg leser teksten som en kritikk, er det fordi jeg ikke finner noe i Erstads tekst som tyder på at han selv har vært innblandet i prosjekteringen.

<sup>353</sup> Se Lending, «Den fraværende arkitekturkritikken» for en drøftning av «mangelen på tradisjon for kritikk og historie i arkitekturfaget» 5.

<sup>354</sup> *Ibid.*, 6.

Hvor anderledes vilde der ikke være blevet taget på opgaverne, hvis en eller flere af vore kunsthistorikere ved lejlighed havde beskæftiget sig med vore frembringelser, havde kritiseret og retledet, som den kan gøre det, der kender fortidens værker, der kan følge med i udlandets tilsvarende bevægelser og som til daglig beskæftiger sig med kunstneriske spørgsmål under forskellige former!<sup>355</sup>

En liknende betragtning kommer fra C. Th. Sørensen når han i 1932 skriver om sin frykt for dilettanteriet og ønsker seg en «dygtig og ansvarsbevidst Kritiker» som kan «øve en Kritikers Gerning i vort Fag, og kunde øve den på en streng objektiv og saglig Maade.»<sup>356</sup> Ideen om en utenforstående kritiker er absolutt til stede, men når jeg leser *Havekunst*, finner jeg kun få eksempler som svarer på anmodningene.

### En differensiert oppfatning av kritikkbegrepet

Et fagmiljø av typen jeg beskriver, over legger ikke til rette for kritikk i en ransakende betydning av ordet. Det er for eksempel nærliggende å tenke seg at det å omtale arbeidet til en overordnet, noen vi kjenner eller kanskje samarbeider med, ikke gir det beste utgangspunktet for en kritisk tilnærming til prosjektene. Og den faglige avstanden til arkitektene han kritiserer i «Bibliothekshaven» gjør det trolig lettere for Erstad-Jørgensen å være mer kritisk innstilt.<sup>357</sup>

Det manglet imidlertid ikke på steile faglige fronter i første halvdel av forrige århundre, så det lille fagmiljøet kan ikke være en adekvat forklaring av den overveiende positive tonen i kritikkene som publiseres. Dessuten skulle internasjonaliseringen av tidsskriftet og utvidelsen av fagmiljøet i løpet av 1960- og 70-tallet også tilsi en økt kritisk virksomhet. En slik tenkt effekt av den økte kontaktflate inntreffer imidlertid ikke, og kritikkene i *Havekunst* skrives i hovedsak av fagfeller fra samme land. Og selv om det formaliserte nordiske tidsskriftsamarbeidet avsluttes i 1981, fortsetter tilfanget av bidrag utenfra Danmark mer eller mindre som før. At landskapsarkitekturkritikken forblir vennligsinnet, og at henvisningene til den prosjekterendes hensikt får en oppsving i denne perioden, må derfor forklares av andre forhold. Det synes rett og slett å råde en annen oppfatning av hva som kritikk er.

Et eksempel belyser dette: Etter det første møtet mellom nordiske hagearkitekter etter annen verdenskrig skriver Georg Boye følgende i sin resymerende artikkel «Nordiske havearkitektmøde København» i 1949:

Naar [...] opfattelsen af, hvad der er rigtigt og forkert, væsentligt og uvæsentligt divergerer, kommer kritiken til orde og vil paa baggrund af det nævnte isolationsfænomen fremsættes skarpere og ramme hardere end normalt. Vi skulle gerne ud af denne tilstand, saaledes at vi med udbytte og i god forstaaelse kan diskutere tingene. Det tjener intet fornuftigt formaal at sige hinanden artigheder, der ikke kommer fra hjertet. Kritik er i sig selv en livsviktig foreteelse, men det er værd at

---

<sup>355</sup> Erstad-Jørgensen, «Havekunst», 2–3.

<sup>356</sup> Sørensen, «Ved nytaar», 5.

<sup>357</sup> Erstad-Jørgensen antydte også en mistro til gartnere som følte seg kompetente til å prosjektere hageanlegg i 1921. Se Erstad-Jørgensen, «Havekunst», 4.

bemærke, at en objektiv saadan nødvendigvis maa baseres paa forstaaelse og indlevelsesævnne.<sup>358</sup>

Kritikergjerningens betydning for fagfeltet trekkes ikke i tvil, men Boyes egen omtale av prosjektene som ble besøkt under det nordiske møtet i 1949, formidler for en stor del fakta om prosjektene og forklaringer av praktisk art.<sup>359</sup> Kritikken har dermed ikke en særlig annen karakter enn en konvensjonell prosjektpresentasjon. Boyes «forstaaelse og indlevelsesævnne» kan dermed relateres til elementer ved tilvirkningen av prosjektet og de praktiske forholdene omkring dette, uten å stille spørsmål ved gjennomføringen.

For kunsthistorikeren C. W. Schnitler stiller kritikken seg helt annerledes. I tidsskriftet *Byggekunst* anno 1919 skriver han følgende:

Kritik er efter min opfatning noget i retning av forkyndelse. Den kan tordne eller den kan lovprise. Men skal den bli av nogen betydning maa den op paa et høiere plan end det hvor der opereres med uavladelige pirk og smaastik eller med en éngang for alle fastslaat målestok. Kritik maa først og fremst være vidsynt. Den maa være positiv, ikke bare negativ. Den maa staa i kontakt med tiden den lever i og stille sig forstaaelsesfuld overfor den kunst som er en organisk utløsning av tidens dypeste aandskræfter. Den skal orientere og formidle mindst likesaa meget som den skal dømme. Den skal vise varsomt vei til kunstverket og oplate publikums øine, saa det selv kan opgjøre sin mening.<sup>360</sup>

Schnitlers ønskekritikk en kritikk som åpner verket opp, som en *gestus*, slik Lyotard beskriver i sitt manuskript med samme navn. Og skal vi tro Schnitler «forekommer [arkitekturkritik] overhodet ikke».<sup>361</sup> Riktig så ille står det ikke til i *Havekunst*, som byr på en lang rekke kritikker ut ifra denne avhandlingens definisjon av begrepet, som også innlemmer vennligsinnede varianter. Få av dem er imidlertid hardtslående eller «kritiske», og majoriteten av kritikkene i *Havekunst* svarer nok ikke til alle kravene Schnitler stiller til sjangeren. Vi kan dermed snakke om et skille mellom tekster som kvalifiserer til betegnelsen kritikk og kritikker som åpner verkene opp og hjelper publikum til å se nye sider ved dem og til selv å reflektere over det de oppdager.

Ut over strategier som fremkommer sporadisk i tidsskriftets artikler og ledere, er ikke kriteriene for utvelgelse av de prosjektene og emnene som behandles i *Havekunst*, tilgjengelig for leserne. Valdemar Hansen kan imidlertid i sin jubileumsartikkel fra 1927 meddele at i løpet av de sju årene *Havekunst* har bestått, så «har Bladet bragt Artikler af saa at sige alle betydende Havearkitekter og Fagmænd i Skandinavien.»<sup>362</sup> Motstanden Andersen møtte da han jobbet for å etablere *Havekunst* ser ut til å være glemt. «Trods de

---

<sup>358</sup> Georg Boye, «Nordiske havearkitektmøde København», *Havekunst* 6 (1949): 30.

<sup>359</sup> For eksempel forklarer Boye at det «på grund af verdenssituationen ikke har været muligt at tilføre de fornødne næringsstoffer, ligesom de hårde vintre i årene 1939–40 og 41 var meget slemme ved takshækkene» ved Mariebjerg kirkegård. *Ibid.*, 33

<sup>360</sup> Carl W. Schnitler, «Arkitektur-kritik», *Byggekunst* (1919): 47.

<sup>361</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>362</sup> Hansen, «Dansk anlægsgartner- og havearkitektforening», 5.

vanskelige tider har Bladet vist sig levedygtig, og det har stadig kunnet vise Fremgang i Abonnentantal; det tør vel ogsaa fremhæves, at Udstyr og Indhold er i stadig god Udvikling, saaledes at 'Havekunst' nu indtager en anerkendt Stilling som Fagtidsskrift,» supplerer Hansen.<sup>363</sup> Senere samme år presiserer Georg Georgsen Danmarks sterke posisjon på den internasjonale hagekunstarenaen, og illustrerer tendensen som «en Pil, der peger fremad – mod det kommende.»<sup>364</sup> Om vi vender tilbake til opprettelsen av *Havekunst*, kan vi spørre om tidsskriftet kanskje først og fremst var dedikert til å spre fagkunnskap ved hjelp av gode eksempelprosjekter? Kanskje hadde redaksjonen nok med å argumentere for fagets berettigelse? Med henblikk til den positive tonen i kritikkene kan vi dermed tenke oss at *Havekunst*, tidvis som det eneste tidsskriftet for landskapsarkitektur i Norden, oppfattes som en arena for å vise frem gode eller til og med forbilledlige prosjekter.

---

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> Georg Georgsen, «Gartnerudstillingen. København – September 1927», *Havekunst* (1927): 123.



# 4 Verket

## 4.1 Hagen som sted for estetisk virksomhet

*Hagen* er i denne avhandlingen pekt ut som en grunnfigur for landskapsarkitekturen som tar opp i seg momentene som er aktuelle for en estetisk forståelse. Det materielle og romlige erfares direkte og umiddelbart gjennom tilstedeværelse i hagen. Og hagens estetikk kjennetegnes ved at den genererer assosiasjoner og appellerer til refleksjon gjennom dens fysiske fremtredelse i møtet med hver enkelt som oppsøker den. At hagen tilbyr en direkte sanseerfaring, betyr dermed ikke at den alltid oppleves estetisk. I dette avsnittet skal jeg utdype estetikkbegrepet slik jeg anvender det i denne avhandlingen ved å forklare *den estetiske modus* og dennes effekt i møte med hagen.

### Den estetiske modus

I «Gestus» forklares kunstverket som åpent eller lukket, og det inviterer i større eller mindre grad betrakteren til en strøm av estetiske assosiasjoner. Lyotards *gestus* er en åpen gest, som en håndbevegelse som åpner opp og inviterer inn.<sup>365</sup> Det ligger, ifølge Lyotard, en estetisk utfordring i møtet med det sanselige. Utfordringen ligger i å erkjenne og fremstille sanseerfaringen for seg selv og andre som *gestus*. Og det er nettopp gjennom denne *utfordringen* at estetikken gjør seg gjeldende:

Den vredne *gestus* må fremstille sig selv i det såkalte rum/tid som er der hvor den bevirker. Den må gøres sanselig, selv om den er en utfordring til sansningen. Men det er selve denne utfordringen som skaber kunsten. Utfordringen er ikke det samme som almindelig sansning.<sup>366</sup>

«Den vredne *gestus*», som åpner seg mot publikum, impliserer at det som er gjenstand for kritikk, må betraktes på en ny måte. I fremstillingen er den en annen versjon av seg selv, slik den produktive tolkningen fremstiller aspekter ved gjenstanden som fortolkes.<sup>367</sup> Når Lyotard skiller «utfordringen» fra «alminnelig sansning», forstår jeg ham dithen at tilgangen på en direkte sanseerfaring ikke nødvendigvis tilbyr en estetisk erfaring. Dermed innebærer heller ikke ethvert sanselig møte med hagen en estetisk erfaring. Dette kan forklares med hvordan den tyske filosofen Martin Seel reserverer estetikkbegrepet til en bestemt *modus*.<sup>368</sup> Modusen står i motsetning til den ubevisste tilstanden, og det kjente eller det fremmede må betraktes med et *estetisk blikk*.

---

<sup>365</sup> Lyotard, «Gestus», 30–31.

<sup>366</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>367</sup> Se min kommentar om den produktive tolkningen i kapittel 2 side 50–51.

<sup>368</sup> Oversettelsen er delvis lånt fra Marius Fiskevold's avhandling. Se Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 59. Seel skriver som følger: «Das ästhetische Erscheinen ist demnach ein Modus des

I essayet *Språk og oppmerksomhet* setter Toril Moi opp tittelen som et motto for ønsket om å se virkeligheten med noe hun kaller et rettferdig og kjærlig blikk, og for å «finne et språk for å uttrykke innsikten dette blikket gir oss.»<sup>369</sup> *Blikket* forklarer hun som både avventende og åpent i forhold til virkeligheten, men ikke passivt: «Å være oppmerksom er å la virkeligheten gi gjenklang i oss.»<sup>370</sup> Ved hjelp av denne oppmerksomheten kan vi løfte frem forhold som vi er fortrolige med, men i utgangspunktet ikke er bevisst – slik kan vi betrakte «det samme» på en ny måte. Tilsvarende tar Seel utgangspunkt i et *nærvær* som han, med professor i estetikk Bente Larsens ord, betegner som en særegen oppmerksomhet overfor livets her og nå. Den estetiske modus betraktes således som en måte å orientere seg i verden på.<sup>371</sup> Typen *oppmerksomhet* som Moi introduserer, muliggjør sammen med Seels *nærvær* nye erkjennelser av det allerede etablerte, slik at potensielt nye verk kan oppstå løst fra oppfatningene som allerede er artikulert. Modusen gjør tilgjengelig en dimensjon av virkeligheten som vi først blir delaktige i når vi retter oppmerksomheten mot dens tilsynekomst.<sup>372</sup> Slik kan alle omgivelser i prinsippet betraktes estetisk.

I avhandlingen «Veien som vilje og forestilling: analysemetoder for landskap og estetisk erfaring» (2011) aktualiserer Marius Fiskevold et slikt forhold for landskapsarkitekturen når han skriver: «Å få øye på og forstå de naturlige variasjonene som man selv tilhører, krever en distansert betraktning og innebærer en poetisk aksentuering av et kjent og alminnelig dagligliv.»<sup>373</sup> Det estetiske blikket er således helt avgjørende for å erkjenne estetiske aspekter ved landskapsarkitekturen, særlig slik den fremstår som hverdagslandskap. Derfor er også oppfatningen av den estetiske modusen som en slags innstilling særlig fruktbar for landskapsarkitekturen, som omgir oss hele tiden.

Samtidig, ved å legge hagen til grunn for min betraktning av fagfeltet og dermed aktualisere den som en referanse for all landskapsarkitektur, vil jeg insistere på at estetikkenes særlige betydning for landskapsarkitekturs virksomhet når jeg i det følgende forklarer hvordan hagen står i en prinsipiell særstilling som tilrettelegger for estetisk erfaring.

### Hagens rekreative aspekt

«He leaped the fence and saw that all nature is a garden,» skriver forfatteren Horace Walpole (1717–1797) og sikter til William Kents (1685–1748) pionerarbeid med utvikling

---

sinnlichen Gegebenseins von etwas. [Objekte die Ästhetisch sind] werden von uns in einer ausgezeichneten Weise sinnlich erfaßt. Dies gilt für Kleidungsstücke und Lokomotiven nicht weniger als für Symphonien und Romane, für Gräser am Wegrand nicht weniger als für die banalen Objekte im Reich der modernen Kunst.» Se Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (München: Hanser, 2000), 47.

<sup>369</sup> Moi, *Språk og oppmerksomhet*, 12.

<sup>370</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>371</sup> Bente Larsen, *Innledning til Estetikk: Sansing, erkjennelse og verk*, red. Bente Larsen (Oslo: Unipub, 2006), 11.

<sup>372</sup> «Ohne ästhetisches Bewußtsein ist kein Bewußtsein der Gegenwart möglich.» Se Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 39.

<sup>373</sup> Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 238.

av prinsipper for den engelske landskapshagen.<sup>374</sup> Walpoles motiv aktualiserer et essensielt tema for landskapsarkitekturen slik den har blitt praktisert som en europeisk tradisjon siden renessansens hagekunst, og slik den fremdeles praktiseres i dag: En estetisering og kultivering av naturen som etablerer hagen som et overskuddsfenomen og sted for sanselig nytelse.<sup>375</sup> I så måte preges landskapsarkitekturen mindre av funksjon enn bygningsarkitekturen.

Malene Hauxner underbygger denne oppfatningen når hun fremholder et todelt hagebegrep – «gård» og «have»: I den hortikulturelle gården arbeides det, og gartneren råder. Her, lukket for omverdenen, ligger skjønnhet i veksten. «Ordenen skyldes menneskets indsats. Det er ikke arkitekturens love, der gælder. Den smukke, harmoniske orden er opstået, fordi haven er menneskets tumleplads,» skriver hun.<sup>376</sup> Hauxners andre hage er pastoralen som åpner seg mot omverdenen kun lett beskyttet av et hegn eller som en lysning i skogen. Ordenen som råder her, er naturens egen. Her holder gjeteren til, her gjøres det tilsynelatende ingen ting. «Havens tilsyneladende tilfældighed, anarki og stilstand skyldes selvstyre og en stabil balance. Intet står på række og alt er blandet mellem hinanden.»<sup>377</sup> Begge Hauxners hagebilder tegner hagen som arena for rekreativ aktivitet: Hagen er noe man går *ut i*, et sted å være ute under åpen himmel.<sup>378</sup> Og for de aller fleste av oss knyttes utendørsaktivitet til rekreasjon og tilbyr i seg selv en slags meningsfull unntakstilstand fra hverdagslivet.

Betraktningen kan relateres til landskapsarkitekturens utspring i en hagekunsttradisjon der hagen er et sted for rekreasjon og overskudd – et sted som tillater fri tankestrøm. «Architecture does not achieve either so strongly or so readily what is one of a garden's most important and characteristic forms of exclusion, reference to a world beyond its own confines,» skriver John Dixon Hunt og viser til at hagens innhegning appellerer til våre sanser og vår forestillingsevne.<sup>379</sup> Med dette utgangspunktet kan vi tenke oss at hagen tilrettelegger for Seels bestemte *modus* og med dette påkaller den estetiske refleksjonen.

---

<sup>374</sup> Horace Walpole, *The History of Modern Taste in Gardening*, (New York: Ursus Press, 1995 [1780]).

<sup>375</sup> I renessansen oppsto et hagebegrep som begünstiget fornøyelsen fremfor nytten: «Gardens were worlds where the pursuit of pleasure probably outweighed the need for utility and accordingly where the utmost resources of human intelligence and technological skill were invoked to fabricate an environment where nature and art collaborated», forklarer Hunt. Se Hunt, *Gardens and the Picturesque*, 4.

<sup>376</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 24. Også da hortikulturelle hager ble anlagt for selvbergingens skyld, kan vi snakke om en estetikk som relateres til det nyttige, jamfør Leberecht Migges hagekonsepter. *Ibid.*, 47–52.

<sup>377</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>378</sup> Denne påstanden trenger i grunn ingen referanse, men tittelen på Malene Hauxner bok *Med himlen som loft* er betegnende for landskapsarkitekturens som utendørsvirksomhet. Se Malene Hauxner, *Med himlen som loft: det moderne gennembruds anden fase 1950-1970 : bygning og landskab, rum og værker, byens landskab* (København: Arkitektens Forlag, 2002).

<sup>379</sup> Hunt, *Greater Perfections*, 29.



## Karakteristika: Sanselighet og relasjon til naturen

Landskapsarkitekturanleggets romlige dimensjoner gir grunnlag for et i prinsippet uendelig antall ulike erfaringer, ikke bare tankemessig, men også fysisk.<sup>380</sup> Anledningen til å bevege seg, men også til å betrakte bevegelse i rommet, utgjør en vesensforskjell som skiller det å erfare et anlegg *in situ* fra det å betrakte visuelle representasjoner av anlegget. Bevegelsen er i en ytterligere forstand aktuell i betydning av å bli beveget.<sup>381</sup> Dermed tar bevegelse også opp i seg både sanselige og kognitive aspekter ved en erfaring, og hagen understøttes som sted for estetisk erfaring, der begge disse forholdene er sentrale.

Som en del av bevegelsene vi kan betrakte i anlegget inngår naturens variasjoner, som, ifølge Michel Conan, bidrar til å gjøre selv våre hjemlige og hverdagslige områder interessante:

[T]he gardens we live in, near our home, with their pleasant places and familiar plants, would be very dull indeed if nature were not constantly destabilizing our expectations, challenging our willingness to resist her choice of weeds, deceiving our expectations of eternal life of trees, or producing extraordinary blooms, fleeting moments of sensual bliss.<sup>382</sup>

Det romlige og materielle anlegget situeres således alltid i tid. Denne subtile dimensjonen innbefatter både årstidsvariasjoner, døgnets skifter, regn, solskinn, vind og snø, som bidrar med variabler som er karakteristiske for landskapsarkitekturs virksomhet under åpen himmel. Tidsdimensjonen henger også sammen med rommets utstrekning ved at det tar tid å fysisk bevege seg gjennom eller omkring i et område. Og dimensjonen angår også vegetasjonens vekst. Vi kan lese romaner med handling som spenner over århundrer eller kanskje noen dager, men det behøver ikke ta oss mange timene av vår egen tid *her og nå*. Et epletre kan på et bilde fremstå som nyplantet eller i full blomst, men på et neste bilde vises som gammelt og krokete, eller med grener tynget av frukt. I det fysiske anlegget går det imidlertid noen måneder mellom vår og høst, og det tar mange år fra epletreet plantes til det både ser ut som å være og *er* gammelt.<sup>383</sup>

Tidsdimensjonen knyttes således til naturen. Om naturmotivet er utbredt i kunsten, har naturen en essensiell posisjon i landskapsarkitekturen. Også her representeres natur som umotiv for utformingen, men ikke minst må vegetasjon betraktes som et helt grunnleggende materiale for landskapsarkitektur.<sup>384</sup> Da Martha Schwarz skapte sin *Bagel Garden* i 1980,

---

<sup>380</sup> Hunt, *The Afterlife of Gardens*, 17.

<sup>381</sup> Parshall tar opp Hirschfeldts betraktning over den tyske termen «bewegen». Se Parshall, «Motion and Emotion», 44.

<sup>382</sup> Michel Conan, «Introduction: In Defiance of the Institutional Art World», i *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, red. Michel Conan (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007), 11–12.

<sup>383</sup> Landskapsarkitekturen manipulerer også tiden ved å plante «ferdig vokste» trær. Se Susan Herringtons kommentar om Fredreric Law Olmsted's og Calvert Veax's Prospect Park, som på grunn av treplantingen fremstod som eldre enn den var ved åpningen, i *On Landscapes*, 9.

<sup>384</sup> Jamfør Jane Gillettes kommentar til produktet *hage* er umulig å skille fra mediet *natur* i kapittel 2 side 59. Som en del av naturmaterialet inngår også jord og vann.

argumenterte mange for at det ikke var en hage fordi dens hovedbestanddel ikke var planter.<sup>385</sup> *Bagel Garden* må i så måte betraktes som unntaket som bekrefter regelen. I arkitekturen anvendes naturen som konseptuell referanse eller ornament om det passer seg, eller den forkastes som banalt motiv. I landskapsarkitekturen er den derimot uopphørlig til stede gjennom fysiske prosesser som utfolder seg i tid og rom. «[A] garden imitates in the medium of the imitated,» forklarer Linda Parshall.<sup>386</sup> Den bevisst utformede hagen står slik i et mimetisk forhold til den uberørte naturen. Vi kjenner igjen Hunts allerede nevnte teori om *de tre naturer*, hvor hagen figurerer som en tredje natur: som en perfektjon av den første, ville, og den andre, kultiverte natur.<sup>387</sup>

Den konseptuelle, men samtidig materielle og prosessuelle tilnærmingen til natur impliserer en særegen estetikk for landskapsarkitekturen: Naturens syklus, som tar opp i seg plantenes vekst, døgnets og årstidenes skifter, inngår som en del av det kultiverte og formgitte, i et samspill som kan appellere til estetisk refleksjon. Hagen trigger oss til å reflektere, men forteller oss ikke hvordan vi skal reagere.<sup>388</sup>

Landskapsarkitekturens *karakteristika* vil jeg dermed identifisere gjennom fagets relasjon til det materielle, romlige, og til naturen som form, materiale og tidssituert fenomen. Fagfeltet skiller seg således fra litteratur ved å være materielt; fra billedkunst ved å være romlig og fra arkitekturen ved å stå i et uløselig forhold til natur og ved å utgjøre et sted for rekreasjon. I det minste har landskapsarkitekturen et potensial til alt dette. Med hagen som grunnfigur, som et sted *av* natur, som tilbyr sanserfaringer og tilrettelegger for assosiativ, teoretisk refleksjon, manifesteres dermed landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet.

## 4.2 Verkets faktorer

I essayet «Om det topografiske diktet» løfter dikteren Øyvind Rimbereid frem et antropologisk perspektiv ved våre omgivelser som gjør at steder ikke bare blir nøytrale handlingsrom. «Det dreier seg heller om en dialog mellom det fysiske og det menneskelige, der de fysiske omgivelsene blir noe vi investerer betydning i, samtidig som omgivelsene selv skaper betydning,» skriver han.<sup>389</sup> Dette illustrerer min påstand om at verket oppstår i møtet med kritikeren, som kan *tillegge* prosjekter generelt og anlegg spesielt et innhold. Samtidig vet vi at den tillagte betydningen ikke kan være hva som helst fordi den må forankres i prosjektet, slik fortolkningen alltid fremstiller aspekter ved gjenstanden som tolkes, og den vredne gestus viser en annen versjon av seg selv.

---

<sup>385</sup> Herrington, *On Landscapes*, 1.

<sup>386</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 50.

<sup>387</sup> Hunt, *Greater Perfections*, 33.

<sup>388</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 50. Hirschfeld var opptatt av subjektets aktive rolle i en kreativ prosess som involverte stimulus, minne og forestilling, og han vurderte hvordan en hage kunne utformes for å intensivere denne oppgaven. *Ibid*, 38.

<sup>389</sup> Øyvind Rimbereid, «Om det topografiske diktet», i *Hvorfor ensomt leve* (Oslo: Gyldendal, 2006), 83.

Den følgende delen kan leses som en resepsjonsteori tilpasset landskapsarkitekturen som en estetisk virksomhet, med rot i en profesjonskultur. Her belyser jeg hvordan verket kan betraktes som en komposisjon av landskapsarkitekturprosjektet som en forholdsvis fast størrelse og avindividuelle og mer foranderlige forhold, som kritikerens bakgrunn og den spesifikke situasjonen verket oppstår i. Slik oppstår *verket* i en legering av på den ene siden prosjektet som et felles tilgjengelig grunnlag for erfaring og på den andre siden møtet med prosjektet under spesifikke forhold og med en horisont av forventninger.

## Prosjektets sammensetning

I innledningen antydet jeg en analytisk inndeling av landskapsarkitekturprosjektet som innebar et skille mellom representasjoner i ulike varianter av *anlegg* og slik prosjektet fremstår romlig og materielt *som anlegg*. For å tilrettelegge for en presis drøfting av verksforståelsen, og samtidig gi et grunnlag for å forstå hva et landskapsarkitekturverk *kan* være, skal jeg det følgende utdype hvordan et landskapsarkitekturprosjekt kan deles inn i bestanddelene *anlegg*, *tegning og bilde*, og *tekst*. Dette skal jeg gjøre ved å trekke veksel på Adrian Fortys inndeling av arkitekturprosjektet i *material product*, *images (photography og drawing)* og *words*, ved å adaptere dette til min oppfatning av hva et landskapsarkitekturprosjekt består av.<sup>390</sup>

Fortys tredeling av arkitekturen er inspirert av Roland Barthes' *The Fashion System* (1967), som gjør det tydelig for Forty at *språket* er et eget selvstendig system på nivå med arkitekturens bygninger.<sup>391</sup> Jeg har i avhandlingens innledning latt Forty hjelpe meg i argumentasjonen for språkets og teksten posisjon i landskapsarkitekturen. Systemet hans hjelper meg også å synliggjøre de ulike bestanddelene ved et prosjekt som kan være gjenstand for omtale. Inndeling skiller ikke mellom det som er tenkt og det som er realisert, men mellom ulike media som landskapsarkitekturen kan fremtre i. Således utgjør inndelingen et utgangspunkt for å drøfte verksforståelse fremstilt i tekst.<sup>392</sup>

### Anlegg

*Anlegg* kan forstås som en komponent analog til Fortys *material product* og betegner de materielle og romlige aspektene ved et realisert prosjekt. Betegnelsen «anlegg» inkluderer alle typer kultiverte områder, også slike som er bearbeidet uten profesjonell landskapsarkitekturfaglig konsultasjon, noe de fleste privathager er eksempler på. De fleste prosjekter som kritiseres i *Havekunst* er imidlertid landskapsarkitekters produksjoner. Om ikke annet er nevnt, viser derfor anleggsbegrepet i denne avhandlingen til det fysiske resultatet av et profesjonelt prosjektarbeid.

---

<sup>390</sup> Forty, *Words and Buildings*, 13–14.

<sup>391</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>392</sup> Identifiseringen av prosjektkomponentene utgjør et ledd i en typologisering av kritikker i *Havekunst* som jeg utledet i artikkelen «Typologisering av kritikker i *Havekunst*». Inndelingen som presenteres her i monografien, er imidlertid utviklet videre og vektlegger ikke skillet mellom det «ikke realiserte» og det som er «gjort virkelig». Vel og merke er dette forhold som tas opp i de enkelte prosjektkomponentene. Se Andersen, *op.cit.*, under publisering.

Anleggets kjennetegn er i grunn redegjort for i gjennomgangen av hagens og landskapsarkitekturens karakteristiske egenskaper. For ordens skyld tillater jeg meg her en kort gjentakelse av de sentrale momentene, slik at komponentenes egenskaper enkelt kan sammenstilles og betraktes i forhold til hverandre. Situert i tid og rom gir anlegget direkte tilgang på umiddelbare sanselige erfaringer og kvalitative variasjoner. Dermed står det i en særstilling som gjenstand for erfaring. Naturens sykliske og værmessige skifter utgjør en del av de fysiske omgivelsene og således også en del av anlegget. Andre aktørers opptreden likeså. Anlegget vil derfor alltid være i forandring. Selv om dette er flyktige og stadig skiftende forhold, er de imidlertid del i erfaringsgrunnlaget som er tilgjengelig for alle som befinner seg *på stedet*, i øyeblikket. Ved tilstedeværelse i et anlegg fremtrer romlige og materielle egenskaper direkte og umiddelbart.<sup>393</sup> Potensielt kan alle sanser bli stimulert; hørsel, lukt, smak, den taktile og det visuelle. Og vi kan for en stor del bestemme selv hvor i anlegget vi vil oppholde oss. Prosjektkomponenten *anlegg* er således bærer av egenskaper som ingen representasjon kan gi, og erfaringer av dette er et suverent utgangspunkt for nye oppdagelser av og i et prosjekt.

### **Tegninger og fotografier<sup>394</sup>**

Fortys *image* tar utgangspunkt i alt tilfang av bilder, både tegninger og fotografier. I denne avhandlingen inkluderes også alle visuelle representasjoner, men jeg gjør et poeng av hvordan disse mediene representerer anlegget på forskjellige måter. Jeg deler derfor kategorien *image* inn i to deler, slik dette avsnittets overskrift demonstrerer.

Betegnelsen «tegning» viser i denne avhandlingen til plantegningen, ettersom det først og fremst er slike tegninger som omtales i *Havekunst*. Snitt og perspektivtegninger vises det derimot i liten grad til i kritikkene. På engelsk kan «plan» vise til både verb og substantiv.<sup>395</sup> I denne avhandlingen betrakter jeg imidlertid planen som et visuelt uttrykk og omtaler den derfor i de fleste tilfeller som en «plantegning». Samtidig forstår jeg den som som en instruksjon som leder til en handling eller en prosess. I så måte er plantegningen er et svært sentralt redskap for det praktiserende virket, som dessuten muliggjør oversiktlige betraktninger av et prosjekt i fugleperspektiv i det ene øyeblikket og et dypdykk i detaljene i det neste. Tegningen frembringes i utgangspunktet for å veilede realisering av et *tenkt* anlegg. Den visualiserer således en *forestilling* om noe som ennå ikke er fysisk anlagt, men som potensielt kan bli det, og den representerer på denne måten en forventning om et intendert anlegg. I etterkant av realiseringen representerer tegningen fremdeles en

---

<sup>393</sup> Marius Fiskevold forfekter at tilstedeværelsen er nødvendig for å få tilgang på bestemte egenskaper ved anlegget: «For at kvaliteten skal vise seg som en særskilt utgave av seg selv, kreves det likevel at de kvalitative variasjonene iakttas, slik at varigheten og karakteren til hver enkelt tilstand kommer til syne.» Se Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 33.

<sup>394</sup> Den fysiske modellen er unndratt denne kategoriseringen, da kritikkene i *Havekunst* ikke viser til modeller i nevneverdig grad. Det samme gjelder fotomontasjer, selv om hyppigheten og utviklingen av denne presentasjonsformen øker frem mot 2010. Det første modellfotografiet presenteres for øvrig i 1958. Se Gunnar Martinsson, «Restaurangträdgård i Anzio», *Havekunst* (1958): 46–47; og i 1975 introduseres «fotomontasje» i Roland Karlssons artikkel «Fotomontage – en presentasjonsmetode som alla förstår», *Havekunst* 5 (1975): 102–105.

<sup>395</sup> Marc Treib. «Verkligheten från ovan», *Utblick landskap* 4 (1998): 7.

forestilling om anlegget slik den kom til uttrykk, *der og da*. Samtidig, avhengig av i hvilken grad den fysiske anlagte virkeligheten samsvarer med plantegningen, kan den også virke som et kart over et fysisk anlagt område, hvilket blir særlig tydelig når plantegningen er et resultat av en oppmåling av et anlegg.

Tegningen er imidlertid mer enn et nøytralt, instruerende redskap. Representasjonene kan dessuten ha mange ulike uttrykk. For eksempel kan ulike visualiseringsteknikker i større eller mindre grad appellere til innlevelsesevnen.<sup>396</sup> Og selv om plantegningens informasjon ikke er eksplisitt formulert i et verbalspråk, aksentuerer det grafiske uttrykket bestemte forhold og toner ned andre. Således kan plantegningen karikere prosjekter og virke veiledende i lesningen av den. Sammenliknet med anleggets så å si *åpne* fremtoning, *fremstiller* plantegningen dermed en form for artikulert kunnskap om prosjektet.

Tilsvarende gjelder for bildet, som ved sitt perspektiv og utsnitt vektlegger enkelte egenskaper fremfor andre. Ved fotografering av anlegg er, for det første, ikke motivet tilfeldig, linsen er rettet mot elementer ved anlegget som fotografen ønsker å formidle. Slik viser de definerte utsnitt med bestemte vinklinger som regisserer erfaringen av det avbildede på en måte som anlegget som sådan ikke evner. Ved å avbilde bestemte elementer, og samtidig utelukke andre, kan fotografiet forstås som en veiledning av lesningen av anlegget.<sup>397</sup> Det er dermed i seg selv en produktiv tolkning. Dernest, om fotografiet skal publiseres, velges det ut nettopp fordi det illustrerer noe en kritiker vil omtale.<sup>398</sup> Fotografiet, derimot, avbilder den fysiske virkeligheten og viser realiserte, ferdig anlagte anlegg.<sup>399</sup> I motsetning til plantegningen er fotografier perspektiviske fremstillinger. Om de viser store utsnitt eller er tatt fra et høytliggende punkt, kan fotografier imidlertid bidra til oversikt over et område, i likhet med plantegninger.

---

<sup>396</sup> *Utblick landskap* vier plantegningen et helt nummer og presenterer forskjellige planer innsendt av tretten ulike kontorer i Skandinavia. «Somliga planer är konventionella, ja kanske rent av gammeldags till sin art, gjorda med blyertspenna och färglåda. Andra är mer experimentella och kräver en viss inlevelse för att förstås. Se Redaksjonen. «Tretton planer.» *Utblick landskap* 4 (1998): 17. Det er snart gått 17 år siden denne presentasjonen, og digitaliseringen har så å si tatt overhånd, men prinsippene om planenes ulike kommunikasjonsegenskaper står ved lag.

<sup>397</sup> I tillegg til å bringe avbildninger av originalen utenfor originalens opprinnelige rekkevidde kan fotografiet som en mekanisk reproduksjon fremstille aspekter som ikke er tilgjengelige for det menneskelige øyet ved at linsen innstilles på et villkårlig valgt brennpunkt, eller ved at fotografiet «ved hjelp av metoder som førstørring eller hurtigeeksponering, fastholder bilder som rett og slett unndrar seg naturlig optikk.» Se Walter, Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», 217.

<sup>398</sup> Kriteriene for utvelgelsen av prosjekter som omtales i *Havekunst*, fremkommer ikke, men man kan tenke seg at de «fotogene» prosjektene favoriseres etter hvert som bildemediet har blitt stadig mer dominerende.

<sup>399</sup> Som jeg har antydnet i min grenseoppgang mot bygningsarkitekturen, er ferdigstillelse en ikke helt uproblematisk betegnelse i landskapsarkitekturen. Merk derfor distinksjonen ferdig *anlagt*, ikke ferdig *anlegg*. En lite kontroversiell oppfatning må være at ferdigstillelse betegner dagen anleggsgartnerne pakker sammen og snoren klippes. Når det gjelder fotografiske avbildninger, finnes det selvfølgelig unntak. Mange prosjekter fotograferes under anleggsfasen for å dokumentere prosessen, men også for presentasjon. Se for eksempel illustrasjoner til undertegnedes intervju med landskapsarkitektene Magne Bruun, Ola Bettum, Ingvild Nesse og Hanna Husum. Se Nina Marie Andersen, «Fra hagekunstner til visjonsingeniør – nye roller i foranderlige omgivelser», *Arkitektur* N 5 (2013) 50–63. I *Havekunst* har jeg imidlertid ikke kommet over avbildninger av annet enn ferdig anlagte prosjekter.

Perspektivtegninger, malerier, collager, fotografier og så videre inngår i landskapsarkitekturens visuelle materiale og kan forstås som *bilder*. Foruten plantegninger, er det imidlertid først og fremst fotografier blant de visuelle representasjonsformene, som forklares eller omtales i *Havekunst*s kritikker. Derfor er det også fotografiet som i det følgende behandles som bilde.<sup>400</sup>

### **Tekst**

Fortys kategori *words* omfatter all tale og skrift om arkitektur. Han påpeker hvordan arkitekturen skiller seg fra motebransjen i ved at arkitektene selv står for en stor del av arkitekturteksten, fremfor at kommentatorer og journalister skriver om fagfeltet.<sup>401</sup> I denne avhandlingen forholder jeg meg ikke til det muntlige språket, men begrenser kategorien til det skrevne ord. Kritikken som gjenstand for undersøkelse er begrenset til tekst skrevet av andre enn den prosjekterende. Tekster som kritikere har til rådighet, omfatter imidlertid også prosjekterende landskapsarkitekters tekster som er gjort tilgjengelig som prosjektpresentasjoner, intensjonsbeskrivelser og eventuelt som intervjuer. Andre tekster om et prosjekt, som kritikker og boktekster, samt publiserte debatter, er oppstått utenfor prosjektet, men som offentliggjort og allment tilgjengelig tekst utgjør den til en del av et felles virkelighet. Denne presiseringen illustrerer hvordan prosjektet «absorberer» utenforstående elementer ved at de innlemmes prosjektet som en del av et felles erfaringsgrunnlag. Dynamikken belyser også kritikkens verkskonstituerende virkning ved at den (potensielt) influerer forståelsen av et prosjekt. Naturligvis er heller ikke teksten nøytral, men står i en særstilling som produktiv tolkning, slik jeg har gjort rede for i min argumentasjon for denne avhandlingens relevans.

### **Prosjektet som et felles erfaringsgrunnlag**

Distinksjonen prosjekt – verk impliserer at kritikeren kan tillegge prosjektkomponentene forskjellig vekt i erkjennelsen av verket. Fordi komponentene er bærere av ulik informasjon om et prosjekt, er valg av hvilke komponenter som legges til grunn for kritikken av betydning for hva slags kunnskap som lar seg frembringe, og dermed også hva slags verk som kan erkjennes og fremstilles. For eksempel har anlegget, som vi har sett, romlige og materielle egenskaper som ikke plantegningen besitter. Motsatt bidrar plantegningen med en oversikt og kan illustrere sammenhenger som erfaringen *in situ* ikke kan gi.

Som nevnt over betraktes ikke uttalte tanker om et prosjekt, uttalt av andre enn den prosjekterende selv, som en *opprinnelig* del av prosjektet. Samtidig, idet noen uttaler seg mer eller mindre offentlig om et prosjekt, for eksempel i en kritikk, innlemmes utsagnet i et felles utgangspunkt som prosjektet kan forstås på bakgrunn av. Tilsvarende inngår heller ikke fotografier som ikke utgjør en del av de prosjekterende landskapsarkitektenes egne presentasjoner, i det *opprinnelige* prosjektet. Prosjektet omkranses således av det jeg vil betegne som en «sky» av uttalte meninger eller allment tilgjengelige fremstillinger som kan

---

<sup>400</sup> I kritikkene i *Havekunst* har jeg ikke funnet direkte henvisninger til perspektiver, og kun et fåtall henvisninger til maleri, som i studentene Jens Helgers, Nina Munkstrups, Alice Petersens og Lars Bo Tuxens kritikk «Villa d'Este – kaskader og fontæner. Intrykk og oppmålinger fra en studierejse til Italia mai 1982», *Landskap* (1983): 14.

<sup>401</sup> Forty, *Words and Buildings*, 14.

relateres til prosjektet. Ved å benytte betegnelsen «sky» intenderer jeg å forklare denne tankevirksomheten som en reell, men verken helt avgrenset eller uforanderlig aktivitet. Følgelig forstår jeg landskapsarkitekturprosjektet som et allment tilgjengelig og *relativt sett* håndfast grunnlag for en erfaring som kan legges til grunn for erkjennelse av et landskapsarkitekturverk.

At et landskapsarkitekturprosjekts sammensetning i sin helhet utgjør et felles *grunnlag for erfaring* av prosjektet, betyr imidlertid ikke at alle har lik tilgang til hele prosjektet eller likt utgangspunkt for å hente informasjon om det. For det første kan anlegget være lite tilgjengelig rent fysisk. Nancy Levinson påpeker hvordan dette forholdet gjør seg gjeldende når en kritiker omtaler prosjekter som er i privat eie eller i stor fysisk avstand fra der man holder til: «[Y]ou are critiquing places you know only as a tourist, and buildings you know only from brief and usually tightly programmed visits, often in the company of the watchful designer.»<sup>402</sup> Og som vi skal se i det følgende, påvirkes erkjennelsen av verket også av den individuelle bakgrunnen og hva hver enkelt interesserer seg for og ser etter i et prosjekt, samt situasjonen prosjektet tilegnes i. En kritiker vil for eksempel ofte være mer interessert i bakgrunnsinformasjon om prosjekter og tilgang til prosjekters plantegninger enn andre som ikke skal skrive en omtale av dem.

## **Foranderlige og individuelle forhold**

Denne avhandlingen avklarer distinksjonen prosjekt–verk, der landskapsarkitekturverket defineres som en verdiladet erkjennelse av prosjektet. Prosjektet og verket har således alltid noe til felles, men er ikke det samme ettersom landskapsarkitekturverket alltid oppstår i møte med den som erfarer. I tillegg til prosjektets relativt faste størrelse, influeres erkjennelsen av foranderlige og individuelle forhold, samt i kritikerens innstilling gitt en spesifikk situasjon.

## **Kulturell og individuell forventningshorisont**

Nye landskapsarkitekturprosjekter mottas og betraktes opp imot et kulturelt bakteppe tilsvarende Hans Robert Jauss' forventningshorisont. I tråd med Jauss' resepsjonsetetikk vektlegger Conan betydningen av forventningene som vi tar med oss inn i en erfaringssituasjon når han forklarer at «any perception is framed by a particular horizon of perception that anticipated the perception itself.»<sup>403</sup> Forventningene utgjør en forutsetning for enhver oppfatning av verden, men virker samtidig som en begrensning i ervervelsen av nye erfaringer.<sup>404</sup> Nye erfaringer vil i sin tur inngå som en del av forventningshorisonten som stadig er i endring, og for Jauss utgjør forkunnskapen en del av selve erfaringen.<sup>405</sup> Jeg

---

<sup>402</sup> I motsetning til for eksempel en litteraturkritiker, som kan ha alle bøkene til en forfatter hjemme i sin egen stue, kreves veldig mye reisevirksomhet – og en uuttømmelig bankkonto – for at arkitekturkritikeren skal oppnå en virkelig innsikt i den komplette produksjonen til en ansett arkitekt som har jobbet med prosjekter over hele verden. Se Levinson, «Critical Beats».

<sup>403</sup> Conan, «Introduction: In Defiance of the Institutional Art World», 9.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, 23.

vil igjen trekke veksel på Gadammers bilde av fortolkning som samtaler.<sup>406</sup> En slik samtaledynamikk gjelder både for et felles, kulturelt og et individuelt nivå. Jauss' teori omfatter våre såkalte «transsubjektive» referanser:

The interpretative reception of a text always presupposes the context of experience of aesthetic perception: the question of the subjectivity of the interpretation and of the taste of different readers or levels of readers can be asked meaningfully only when one has first clarified which transsubjective horizon of understanding conditions the influence of the text.<sup>407</sup>

At de klassiske hageanleggenes referanser til en verdensorden og landskapshagens tallrike henvisninger til symboler og allegorier er blitt tillagt *der og da*, men i dag er nedfelt som konvensjonelle kulturelle oppfatninger, eksemplifiserer denne dynamikken.

På et individuelt plan nyanseres forventningshorisonten ved at hver enkelts erfaringer av landskapsarkitekturprosjekter farges av den enkeltes tidligere opplevelser og særskilte bakgrunn.<sup>408</sup> Tilegnelsen av prosjekter styres således av forventningene de møtes med. Slik influerer erfaringer, nære eller fjerne i tid, forståelsen av nye situasjoner som oppstår. Forventningshorisonten, enten den inngår som en ureflektert bakgrunn eller utgjør en bevisst innstilling, er dermed vesentlig for erfaringens innhold og tolkningens utfall, og derfor også for hva slags verk som konstitueres.

### **Erfaringens innstilling**

I tillegg til at prosjekter møtes med en forventning, foregår hver enkelt erfaring i en bestemt situasjon som påvirker tilnærmingen til prosjektene. Conan illustrerer dette forholdet når han utleder hvordan hverdagslige og fysiske erfaringer av hagens natur skiller hagekunst fra annen kunst og representasjoner av hager på museum.<sup>409</sup> Landskapsarkitektur som erfares utenfor museet, det vil si anlegg, gir anledning til en kroppslig tilnærming til prosjektet, der potensielt alle sanser settes i spill. Conan nevner også den museale konteksten som en motsetning til det hverdagslige. Museet legger til rette for en bevisst erfaring ved å være et sted man aktivt oppsøker for en opplevelse. Vi kan tenke oss at sansene skjerpes og at man innstiller seg på å betrakte og å reflektere. Arkitekturturisme og besøk av berømte hageanlegg kan tilby sammenliknbare omstendigheter. Tilsvarende er hageutstillinger en

---

<sup>406</sup> Se kapittel 2 side 52.

<sup>407</sup> Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, 23.

<sup>408</sup> Marius Fiskevold illustrerer disse ulike aspektene ved erfaring i en epistemologisk modell for identifisering av landskap i landskapsarkitektur og -planlegging. Se Marius Fiskevold, «The ELC's call for expert landscape identification – Conceptual challenges», i *Quaderni di Careggi 2* (Firenze: Uniscap, 2013), 47.

<sup>409</sup> Conan, «Introduction: In Defiance of the Institutional Art World», 13. Susan Herrington påpeker for øvrig at en rekke postmoderne kunstbevegelser trosser konvensjonen om at kunstobjekter plasseres på et museum ved å skape verk som er integrert i stedet. Kontekstens betydning for å vekke betydningen må i så måte ikke undervurderes. Se Herrington, *On Landscapes*, 306.



form for iscenesatt landskapsarkitektur som omtales i *Havekunst*, særlig på 1920-tallet.<sup>410</sup> Hverdagslandskapet er derimot verken innrammet eller plassert på podium. Det fordrer derfor en viss grad av bevissthet eller en bestemt innstilling hos betrakteren for at hun kan *iaktt*a de fysiske omgivelsene og *erkjenne* landskapsarkitekturen, slik den utfolder seg i sin mest utbredte form, som *verk*.

Et tilsvarende skille gjelder også for erfaring av representasjoner. Vi kan for eksempel tenke oss at en plantegning betraktet i en hverdagslig arbeidssituasjon erfares annerledes enn om den ble betraktet som en del av en utstilling og dermed løftet ut av sammenhengen den opprinnelig oppstod og virket i. Når vi husker at alle omgivelser i prinsippet kan erfares estetisk, forstår vi samtidig at selv om ulike omstendigheter sannsynliggjør visse modi, er det den enkeltes *innstilling* som aktualiserer *den estetiske modus*, eventuelt ikke aktualiserer den.

## Det håndgripelige i møte med forestillingen

Jeg har nå forsøkt å avklare hva et landskapsarkitekturverk rommer, ved å la det fortone seg som en tredelt komposisjon bestående av prosjektet som et slags felles erfaringsgrunnlag, kritikerens preferanser styrt av kulturelle forhold og individuell bakgrunn, og til den spesifikke innstillingen til verket. Som jeg tidligere har beskrevet, er hver prosjektkomponent bærer og potensiell formidler av en bestemt type kunnskap. *Hvordan* denne kunnskapen forvaltes av en kritiker, er en ganske annen sak. For å nærme meg spørsmålet om hvordan prosjekter erkjennes som verk, er det nødvendig å se nærmere på forhold som tilskrives den individuelle kritikeren i forlengelsen av min behandling av forventningene og innstillingen som landskapsarkitekturprosjekter møtes med.

### Sanseerfaringens tillagte betydning

«At what point does concept end and experience begin?» spør Marc Treib i artikkelen «Must landscape mean?» (1995). Vi forstår at skillelinjen mellom det som er gitt og det som tillegges av hver enkelt på ingen måte er fastsatt.<sup>411</sup> Verkets betydning kan verken løsrives fra prosjektet eller tilskrives det alene. Treibs artikkel inngår i en diskusjon om «meaning» i landskapsarkitekturen som utspiller seg i *Landscape Journal* fra slutten av 1980-tallet og frem til våre dager.<sup>412</sup> Særlig bidragene fra Jane Gillette, «Can Gardens mean?» (2005), og fra Susan Herrington, «Gardens can mean» (2007), belyser på hvert sitt

---

<sup>410</sup> Se for eksempel Johannes Tholle, «Utstillingshaver representerer ubestandighet», *Havekunst* (1925): 85–87; Georg Georgsen, «Gartnerudstillingen. København – September 1927», *Havekunst* (1927): 113–124; I. P. Andersen, «Udstillinger som haveanlæg», *Havekunst* (1929): 61–65.

<sup>411</sup> Treib, «Must Landscape Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture.» *Landscape Journal* 1 (1995): 52. I artikkelen drøftes i hvilken grad prosjektets «meaning» lar seg styre og kontrollere av den prosjekterende landskapsarkitekten.

<sup>412</sup> Laurie Olin, «Form, Meaning, and Expression» (1988), Treib, «Must Landscape Mean?» (1995), Jane Gillette «Can Gardens Mean?» (2005) og Susan Herrington, «Gardens Can Mean» (2007) utgjør fire vesentlige bidrag til denne diskusjonen som er kommentert av forfatterne og gitt ut samlet med Treib som redaktør. Se Jane Gillette et al. *Meaning in Landscape Architecture & Gardens: four Essays, four Commentaries*, red. Marc Treib (London: Routledge, 2011).

vis grunnleggende forhold som jeg skal knytte an til i denne avhandlingens diskusjon om verksforståelse.

Gillette hevder at romanens hage *må* ha betydning, fordi den ikke har noen annen hensikt.<sup>413</sup> Den fysiske hagen, derimot, kan ikke ha betydning i seg selv, og dette er en vesentlig del av hagens karakteristik. «The salient feature is the one essential function of the garden: to give pleasure of a certain mindless sort,» fremholder Gillette.<sup>414</sup> «[W]hat idea requires the garden for its full and best expression that cannot be adequately achieved by some other medium – poetry, say, or the philosophical treatise, the play, the landscape painting», spør hun retorisk og viser til de fysiske omgivelsenes manglende mulighet til å uttrykke distinkte betydninger med anleggets «vokabular».<sup>415</sup> Herrington forfekter på sin side at hagens karakteristiske egenskaper tilrettelegger for assosiasjoner, og slik virker som en drivkraft for betydninger.<sup>416</sup> «Garden elements are shaped and arranged by the designer, but their presence and design triggers our interpretation of them,» forklarer hun.<sup>417</sup> Denne innstilling støtter opp under min forståelse av hagen som en leverandør av sanseerfaringer som stimulerer til assosiasjoner og estetisk refleksjon.

Gillettes og Herringtons argumenter er i utgangspunktet motstridende. Jeg vil imidlertid trekke veksel på momenter fra begge artiklene, hvilket lar seg gjøre fordi de to artikkelforfatterne synes å tillegge betydningsbegrepet forskjellig innhold.<sup>418</sup> Gillette er orientert mot anleggets umulige formidling av den prosjekterende landskapsarkitektens mer eller mindre eksplisitte intensjon, mens Herrington er opptatt av muligheten for mange frie tolkninger av et anlegg. Det antydende og tvetydige, som Gillette betrakter som hagens språklige begrensning, virker for Herrington som en berikelse. Herringtons synspunkter finner jeg igjen hos Linda Parshall. Det at hagens elementer ikke kan forstås som absolutte, forsterker hagens tankevekkende egenskaper fremfor å hindre at de frembringer assosiasjoner, hevder Parshall.<sup>419</sup> Men det som tilsynelatende syntes å være en underkjennelse av landskapsarkitektens estetiske dimensjon hos Gillette, kan også forstås som en åpning: At anlegget ikke kan uttrykke komplekse meningssammenhenger *i seg selv*, som Gillette argumenterer for, er ikke en motsetning til at betydninger kan *tillegges* det. Og disse kan være av en svært kompleks karakter for hver enkelt av oss.<sup>420</sup> Tolkninger av

---

<sup>413</sup> Gillette, «Can Gardens Mean?» 85.

<sup>414</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>415</sup> *Ibid.*, 87. Se min kommentar *Landskapsarkitektens «språk»* i kapittel 2 side 57–58.

<sup>416</sup> Herrington, «Gardens Can Mean», 310. Dette perspektivet finner også støtte hos Matthew Potteiger og Jamie Purinton, som hevder at landskap er forvalter av et mindre eksplisitt språk. Ved å tolke dette språket på en bestemt måte avdekkes implisitte historier som ligger i naturens prosesser og kulturens praksis. Se Matthew Potteiger og Jamie Purinton, *Landscape Narratives: Design Practices for Telling Stories* (New York: Wiley, 1998).

<sup>417</sup> Herrington, «Gardens Can Mean», 309.

<sup>418</sup> Også Eva Gustavsson gjør en likende registrering gjennom sin diskusjon av begrepene «meaning» og «signification». Se Gustavsson, «Meaning versus signification», 29.

<sup>419</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 49.

<sup>420</sup> Eva Gustavssons artikkel, som jeg skal komme tilbake til senere, byr på et eksempel i så måte, når hun viser hvordan den såkalte ville naturen, altså stereotypen på det ikke-berørte, også kan formidle en form for betydning: «Even in so-called wilderness there will be more or less overt

landskapsarkitektur må alltid relateres til prosjektet, men kan rett og slett ikke utledes utelukkende av anleggets form eller materialitet, da de alltid oppstår i en kulturell og spesifikk kontekst.<sup>421</sup> Et eksempel som Herrington trekker frem i artikkelen «Gardens can mean», illustrerer dette poenget, dog uten at det synes å være hennes hensikt: Den franske landskapsarkitekten Claude Comiers prosjekt *Place D'Youville*, en historisk boulevard i Montreal, er utrustet med stier på kryss og tvers, som ifølge Herrington er plassert for å knytte de flankerende bygningenes døråpninger sammen og således minne brukerne om disse gamle strukturene: «In this way, the pathways signal a narrative about this particular context.» I fortsettelsen forklarer Herrington hvordan materialbruken sier noe om bruken av disse bygningene:

With the materials he selects to create pathways, Comier also tells us something about the uses of these buildings. Wood material is used for paths connecting to residential structures, while more enduring materials, such as granite, are used to connect to official structures.<sup>422</sup>

Dette er vel og bra, men historien kan ikke ligge latent i anlegget, men tillegges som innsikt gjennom fortelling.<sup>423</sup> Det forutsetter derfor en form for forhåndskunnskap for å forstå koblingen mellom materialer i anlegget og de flankerende bygningenes offentlige eller private karakter. I det minste må man være en del av en kultur som søker etter denne typen sammenhenger, og dermed også intellektuelt beredt til å tenke dem frem. Eller man kan ha lest seg opp og tilegnet seg kunnskap om helt konkrete situasjoner, uten nødvendigvis å være i stand til å overføre denne kjennskapen til andre tilfeller. Jeg vil derfor ta Gillettes argument til inntekt for at estetisk erfaring involverer *tillagte* betydninger som kan være forskjellige fra person til person og som kan forandres over tid.<sup>424</sup> Dette tankesettet er nok heller ikke fremmed for Herrington, som skriver: «There is a great deal to learn about the

---

meanings to discover, for example in the form of intention to save unspoiled pieces of land for future generations.» Se Gustavsson, «Meaning versus signification», 30.

<sup>421</sup> Piktogrammer er utformet slik at de skal være allment tilgjengelig, i motsetning til symbolet, som krever en forforståelse for å gi mening. Deler av landskapsarkitekturen, eksempelvis utforming som *leder* publikum i bestemte retninger, har piktogrammens intuitive effekt. De fleste aspektene som tillegges landskapsarkitekturen, spiller imidlertid på dimensjoner av mer symbolsk art.

<sup>422</sup> Herrington, «Gardens Can Mean», 307.

<sup>423</sup> Hvordan vi skal forstå et prosjekts «betydning», er et spørsmål av relativt ny karakter. Frem til midten av 1700-tallet var «betydningen» i hagekunsten tatt for gitt. Hagene var etablert for et dannet publikum som utgjorde en forholdsvis homogen gruppe mennesker som kjente til symbolene som ble tatt i bruk. Se Treib, «Must Landscape Mean?» 47. Gunnar Danbolt mener at enhetskulturen i dag er erstattet av et flerkulturelt samfunn hvor en rekke innbyrdes meninger brytes. Kontekstene er ikke allmenne og representerer ikke nødvendigvis oppfatninger hos store grupper. Se Danbolt, «Kunsten mellom aktualitet og historie», 44

<sup>424</sup> Å tillegge hagen betydning har røtter tilbake til oldtidens hagekunst. Babylons hengende hager er et legendarisk eksempel i så måte. De beplantede terrasseringene Nebukadnesar fikk bygget for å behage sin dronning Semiramis, skulle minne henne om hennes barndoms fjellrike høyland som hun lengtet tilbake til. At hagene trolig aldri har eksistert annet enn mengder med tegninger og historier om underverket, gjør ikke eksempelet mindre interessant.

human imagination in comparing different interpretations, particularly in public spaces».<sup>425</sup> Forestillingen, forstått som en imaginasjon av noe som ikke kan utledes direkte av sanseerfaringen, bevirkes gjennom prosjektkomponentenes ulike sanselige appell i møte med hver enkelt.

### **Forestilling som fremtidig forventning og fremkalt minne**

I forlengelsen av Treibs åpne spørsmål om skillelinjene mellom det jeg forstår som en kognitiv idé («concept») og en sanseerfaring («experience»), vil jeg fremsette påstanden om at forestillingen er med på å tilsløre denne todelingen og gjøre skillet mellom det tenkte og det faktiske mindre vesentlig. Påstanden krever en forklaring, ikke minst fordi jeg insisterer på at det fysiske anlegget har særegne egenskaper i så måte. Det *er* en grunnleggende forskjell mellom det å selv være i bevegelse i et anlegg, det å observere bevegelse i et anlegg, og det å betrakte en representasjon av bevegelse i et anlegg, for eksempel i et maleri eller fotografi.<sup>426</sup> Eventuelt det å lese en tekst om bevegelse, legger jeg til for denne avhandlingens del. Dette ser jeg i sammenheng med hvordan prosjektets bestanddeler tilbyr ulike utgangspunkt for sanseopplevelse. Samtidig er det mulig å *forestille* seg ulike forhold og situasjoner gjennom en slags indre framføring av noe man har begrep om.

Forestillingen kan relateres til *forventningen* og *minnet*, henholdsvis om hvordan noe er, kan ha vært eller skal bli, og om hvordan noe var eller har vært. Forestillingen genereres i nåtiden, men kan romme både i fortid, nåtid og fremtid.<sup>427</sup> Tidsaspektet ved et landskapsarkitekturanlegg gjør det til en spesielt interessant gjenstand for imaginasjonen. Det er i kontinuerlig vekst og utvikling og må i de fleste tilfeller stadig skjøttes for å opprettholde et intendert fysisk uttrykk. Når det sviktes på dette feltet, som resultat av en ren forsømmelse eller på grunn av manglende kunnskap og kompetanse, endres anleggets karakter, og dette begrenser vår tilgang til det slik det var tenkt, eller eventuelt har vært på et bestemt tidspunkt. Når anlegg ikke lenger finnes, eller kanskje heller aldri har eksistert fysisk, eller av andre grunner ikke er tilgjengelig, kan vi få tilgang til det ved å ta i bruk representasjoner, tegninger, bilder og skrevne kilder – og vår forestillingsevne.<sup>428</sup> Kritikerens kompetanse fungerer i så måte som det jeg vil forklare som en profesjonell

---

<sup>425</sup> Herrington, «Gardens Can Mean», 313.

<sup>426</sup> Conan, «Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time», i *Landscape Design and the Experience of Motion*, red. Michel Conan. (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 24, 2006), 288–289. Jeg har her fritt oversatt *landscape* til *anlegg* fordi Conans *landscape* synes å tilsvare min forståelse av *anlegg*. Også Linda Parshall forklarer dette poenget: Bevegelsen inngår som en illusjon av bevegelse, som en skulptur av en figur i bevegelse, og, ikke minst, den besøkenes kroppslige bevegelse, eller det vandrende blikket. Se Parshall, «Motion and Emotion», 40.

<sup>427</sup> Susan Herringtons temaer «memory (past), imagination (present), and anticipation (future)», satte meg på sporet av denne betraktningen. Se Herrington, *On Landscapes*, 9.

<sup>428</sup> Michel Conan viser til et interessant eksempel i denne sammenheng. Basert på tekst og såkalte visuelle dokumenter (re)konstruerer David Coffin (1918–2013) fiktive erfaringer av renessansehagen Villa d'Este slik de kunne ha forløpt seg dersom hagen hadde blitt fullført slik den opprinnelig var tenkt. Se Conan, «Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time», 290. Se også David Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969).

forestillingsevne som kan oversette representasjonene til *forestilte sanselige anlegg*. Tilsvarende kan ideer om årstidenes og døgnets variasjoner, vekst og forfall, ulike hendelser som har, skal eller kan ha funnet sted, fremkalles *i* anlegg. Derfor vil jeg også hevde at det er mulig å forstå noe vi selv ikke har førstehånds erfaring med – forestillingen kan gjøre det ikke-presente nærværende *her og nå*. Og det er i denne betydningen at forestillingen kan bidra til å viske ut skillene mellom det kognitive og det sanselige, eller mellom de ulike prosjektkomponentene – ikke slik de fremtrer i seg selv, men slik de fremtrer i *erkjennelsen*. Dette momentet skal jeg straks vende tilbake til, men jeg skal først redegjøre for hvordan forestillingen må relateres til den enkeltes tidligere erfaringer.

### **Minnebank: Forråd av erfaringer**

Lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson hevder at måter vi tenker og handler på, er fundamentalt metaforisk fordi vi forstår en ting *via* en annen. «*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*», uthever de i boken *Metaphors we live by* (1980).<sup>429</sup> De amerikanske professorene peker med dette på et helt essensielt moment ved både kritikerens og leserens erkjennelse av landskapsarkitekturverket: Forestillingen må, på et visst nivå, forankres i våre egne erfaringer. Vi erkjenner prosjekter ved å sammenlikne dem med noe som vi allerede har erfart og forstått. «Det opplevde er alltid det selvopplevde,» skriver Gadamer, og setter det selvopplevde opp som en motsetning til det man tror man vet, men som ikke kan bekrefte fordi det er overtatt fra andre, fordi man antar det eller innbiller seg det.<sup>430</sup> I så måte er forestillingen begrenset av vår erfaringsverden, og erkjennelsen er avgrenset til å gjelde noe vi kan relatere til minnet. Samtidig kan virksomme metaforer være effektive *åpnende* retoriske virkemidler som appellerer til lesernes forestillinger. Dermed kan en forestilt sanseerfaring fremkalles løsrevet fra en direkte sanseerfaring, slik både Martin Seel og litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht tillater et skille mellom den estetiske erfaringen og det opprinnelige utgangspunktet for erfaringen *i* verket selv. Den estetiske erfaringen kan i praksis oppstå hvor og når som helst.<sup>431</sup> Det gjelder bare å hente den frem.

Sansningen er således ikke en *betingelse* for den estetiske erfaringen, men utgjør *utspringet* for enhver erfaring som estetiske refleksjoner ledes tilbake til. For en kritiker av landskapsarkitektur betyr dette først og fremst erfaring av faktiske, fysiske forhold.<sup>432</sup> Malene Hauxner hevder for eksempel at når en hage likner eller henter motivet sitt i naturen, må man kjenne og føle noe for den naturen det er snakk om for å kjenne motivet

---

<sup>429</sup> George Lakoff og Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), 5.

<sup>430</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 88–89. Under 1. avsnitt: *Erkjennelsens skjønnhet* §15 bedyrer for øvrig Baumgarten følgende: «Om de fullkommenheter ved den sanselige erkjennelse som er så dypt gjemt at de forblir dunkle overhodet, eller som vi bare kan betrakte med tanken, bekymrer estetikerens som sådan seg ikke.» Se Baumgarten, *Aesthetica*, 13.

<sup>431</sup> Larsen, *Innledning til Estetikk: Sansing, erkjennelse og verk*, 10–11.

<sup>432</sup> Jamfør gjengs oppfatning av anlegget som landskapsarkitekturens verk og hvordan representasjoner kretser omkring nettopp anlegget.

igjen.<sup>433</sup> Mer generelt kan man si at en forståelse av landskapsarkitekturens formmessige uttrykk forutsetter at vi har en forståelse for de opprinnelige referansene dersom disse skal kunne identifiseres. Ikke minst er dette momentet relevant for studiet av bilder eller plantegninger som representerer anlegg, og for tekster som omhandler landskapsarkitekturens fysiske utfoldelse.

For at fremstillinger som er løsrevet fra den opprinnelige sansemessige referanse skal bli virksomme og gi mening, må de kunne relateres til tidligere, sammenliknbare sanseerfaringer hos den som betrakter en visuell representasjon eller leser en tekst. Prinsippet forutsetter det jeg vil benevne som en «minnebank», eller et slags forråd av sanseerfaringer som man kan trekke veksler på for å forstå representasjoner. Ved å romme erfaringer som kan hentes frem som referanser for forestillingen, kan minnebankens innhold knyttes til forventningshorisonten som definerer rammene for hva vi kan begripe av både ord, tegninger og bilder. Jeg nærmer meg nå målet for dette resonnementet, men før jeg avrunder det, skal jeg igjen presisere anleggets særegne posisjon, og nå med en ytterligere betydning: Nettopp ved å tilby direkte, umiddelbare og potensielt nye sanseerfaringer gir tilstedeværelsen i et anlegg anledning for utvidelse av erfaringsregisteret og således en berikelse av «minnebanken».

### **Forestillingen fremstilt i kritikk**

Gumbrecht foreslår estetisk erfaring som «en pendling mellom materielt håndgripelige hendelser og den opplysende tolkningen som trekkes ut av dem i etterkant eller tilskrives dem i forkant.»<sup>434</sup> En slik estetisk praksis muliggjøres av forestillingsevnen og «minnebanken». Michel Conans artikkel «Landscape metaphors and metamorphosis of time» (2006) belyser dette forholdet ved å drøfte de besøkendes minne om en bestemt rute gjennom renessanseanlegget *Villa d'Este* utenfor Roma:

It is important to insist on this dependence upon memory for the device to become effective. An aesthetic appreciation of motion through the garden can only be achieved if this experience is reflected upon in terms of a poetic image.<sup>435</sup>

Den estetiske erkjennelsen oppnås her ved en rekonstruksjon av de besøkendes bevegelse gjennom hagen i minnet. Og det er først når sanseerfaringen, slik den minnes som et forløp, relateres til forløpet i historien om Hercules, at erkjennelsen er mulig.<sup>436</sup> Eksempelet viser hvordan vi ved hjelp av forestillingen kan rekonstruere tidligere erfaringer, nære eller fjerne

---

<sup>433</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 35. Men her heter det også at «naturen kan blive så fortærsket et motiv, at den ikke længere opfylder sit mål.»

<sup>434</sup> Formuleringen er lånt hos Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 253. Gumbrecht tar i bruk betegnelsene «presence effects» og «meaning effects» for å forklare dette forholdet. Se Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of presence. What meaning cannot convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004), 2.

<sup>435</sup> Michel Conan, «Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time», 298.

<sup>436</sup> «Only through an effort of memory based on [the visitors] knowledge of the fable [of Hercules, when he had to choose between the diverging paths of Virtue or Vice] and the path they had followed, would they come to realize that they had faced the same choice as Hercules, a well-known literary topos since the early Renaissance.» *Ibid.*, 293.

i tid og rom, reflektere over dem i etterkant av at hendelsene har funnet sted og dermed kan sette sanseerfaringen i en teoretisk kontekst. Det estetiske aspektet aktualiseres først i *verket*, altså måten prosjektet, i dette tilfellet hagen *Villa d'Este*, erkjennes på.

«A landscape park is more palpable, but no more real, nor less imaginary, than a landscape painting or poem,» fastslår Daniels og Cosgrove.<sup>437</sup> Slik forstår jeg det også i denne avhandlingen. Anlegget oppfattes riktignok som mer «virkelig» i fysisk forstand, og prosjektkomponentene er ikke bærere av de samme egenskapene. Forestillingsevnen gjør det imidlertid mulig å hente frem egenskaper på tvers av kildene. For eksempel kan aspekter ved et anlegg beskrives på bakgrunn av en plantegning eller et bilde. Og omvendt kan vi tenke oss at plantegningens egenskaper kan bidra til forståelse ved tilstedeværelse i et anlegg. På denne måten er prosjektkomponentene gjensidig berikende. Og i kritikken kan alle bestanddeler ved et prosjekt potensielt gjøres tilgjengelig for leseren gjennom en virksom forestilling. Utviskingen av forskjellen mellom prosjektkomponentene skjer således i fremstillingen av et prosjekt slik det erkjennes som verk, *via* en kritikers forestilling.

Kritikken tar landskapsarkitekturen til et neste trinn i rekken av fortolkninger. Her har ikke leseren tilgang til de erfaringene som faktisk har funnet sted, hun må forholde seg til kritikerens fremstilling i tekst. Når jeg i denne avhandlingen tar utgangspunkt i at verket konstitueres i kritikken, blir kritikerens formulering viktig. Skriveprosessen som leder frem til språkuttrykket, står dermed helt sentralt i verkskonstitusjonen, hvilket jeg skal gjøre rede for i kapitlets siste del.

### 4.3 Benevnelsen av det ubenevnelige

I et hermeneutisk perspektiv er det meningsløst å skille refleksjonen og hendelsen som utløser en refleksjon fra hverandre. Jeg vil imidlertid presisere hvordan kravet om å formulere en erkjennelse tilfører en ytterligere dimensjon til kritikerens erfaring som forlenger den ut over det umiddelbare inntrykket. Skriveakten etablerer et «rom», i billedlig forstand, hvor kritikeren har tid og anledning til å etablere en teoretisk kontekst for sin erfaring av det aktuelle prosjektet. Slik drives kritikeren til å aktivt reflektere over og ta stilling til verket.

### Oppdagende skriving

---

<sup>437</sup> Daniels og Cosgrove, introduksjon til *Iconography and Landscapes*, 1. «Landscape park» henviser her til det romlige og materielle anlegget. Mange prosjekter realiseres aldri i den fysiske virkeligheten, men forblir på tegnebrettet. Rekken av konkurransebidrag, utopiske eller bare urealiserte prosjekter er eksempler på dette. At disse også øver innflytelse over fagfeltet illustrerer at representasjoner i form av visualiserte forestillinger utgjør en ikke uvesentlig del av landskapsarkitekturen. Se for eksempel Georg Georgsens urealiserte hage fra 1920 som presenteres i *Landskab* vel seksti år senere: Andreas Bruun, «Den private have i 80 år», *Landskab* 7-8 (1981): 147.

Sosialantropolog Håkon Fyhn insisterer på at det er gjennom skrivingen at erfaringen trer frem. I artikkelen «Skrivingens vei gjennom formløshet og form» (2011) ser han på forholdet mellom skriveferdighet og evne til å forstå, og rollen språket spiller i en *oppdagende skriving*. «Teksten er ikke en representasjon av 'noe'. Skrivingen er en oppdagelsesprosess der jeg skriver for å finne ut noe jeg ikke vet,» forklarer han.<sup>438</sup> For Fyhn handler ikke teksten om erfaringen slik den framstod på tidspunktet da hendelsen fant sted, men slik den fremstår gjennom skrivingens refleksjon i etterkant. Han betegner det som allerede er blitt en erfaring, som en «tilbakegripende tankekonstruksjon som objektiverer et øyeblikk i fortiden som om det i utgangspunktet var 'en erfaring'».<sup>439</sup> Slik kan opplevelser manifestere seg som erfaring gjennom skriving flere år i etterkant. «Jeg vil heller tenke på det som et *møte* som gjøres til erfaring gjennom skrivingen», forklarer han.<sup>440</sup> Det later ikke til at Fyhn forholder seg til at persepsjonen, ut ifra måten forventningshorisonten fortonet seg på *der og da*, nødvendigvis har styrt tilfanget av «materialet han har til rådighet», om jeg kan kalle den opprinnelige sanseerfaringen for det. Han belyser imidlertid tydelig hvordan erfaringen kan *skrives frem* ved å presisere at han er «ute etter å se hvordan språket og skriveferdigheten forholder seg til en virkelighet i ferd med å ta form, ikke en som allerede er formgitt.»<sup>441</sup> Dette forstår jeg som at hendelsen *erkjennes* gjennom språkliggjøringen av en erfaring. Fyhn utdypes Anders Johansens betraktninger over skrivingen som «tenketeknologi», ved å vektlegge skrivingen som en selvstendig erfaring. Perspektivet er interessant og kan være fruktbart i en diskusjon av den foranderlige landskapsarkitekturs kritikker i et estetisk øyemed.

### Det sanselige utspring

Hos Lyotard kan de såkalte objektene la seg bestemme og identifiseres språklig, men *kvalitetene* som en estetisk erfaring av objektene tilfører, er ikke underordnet noe begrep.<sup>442</sup> Således har de estetiske kvalitetene sitt utspring i det sanselige og begrepslige, men de utgjør på samme tid noe *annet* både i materiell og innholdsmessig forstand. Forholdet forklarer Lyotard som frembringelsen av det skjønne:

[D]en frie forestillingsevne udfolder [det 'righoldige stof', *Stoff*] foranlediget af et tema, et 'objekt', som forstanden har et begreb om: herved opstår rundt om objektet en mangfoldighed af 'æstetiske kvaliteter', som ikke kan udledes ved forstandens hjælp, ligesom protuberanser på solens overflade.<sup>443</sup>

---

<sup>438</sup> Håkon Fyhn, «Skrivingens vei gjennom formløshet og form», Sakprosa 3/2, art. 3 (2011): 5.

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> Håkon Fyhn, «Anelse og form», i Kunnskapens språk: skrivearbeid som forskningsmetode, red. Anders Johansen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012), 166.

<sup>442</sup> Lyotard, «Gestus», 7–8.

<sup>443</sup> *Ibid.*, 7. Sitatet er en del av Lyotards kommentar til Kants todeling av estetikken i det skjønne og det sublime, avhengig av hvordan stoffet tenkes å fremstå for sansene. Jeg skal ikke gå videre inn på Kants estetikk i *Kritikk av dømmekraften* (1790) eller det at Lyotard her spiller på en kontinental estetisk tradisjon, men begrenser meg til å vise til måter Lyotard tar Kants filosofi i bruk på i «Gesuts».



Lyotard henviser til Kant når han beskriver hvordan de estetiske ideene ikke kan begrunnes eller gis en logisk fremstilling: «Det begrepslige sprog er ikke i stand til at *benævne* denne uendelighed af fuldstændigt frie associationer.»<sup>444</sup>

Denne delingen i *objekter og erfaring av objekter* kan knyttes til forhold ved landskapsarkitekturen: Prosjektets sansekvaliteter, dets *objekter* med Lyotards terminologi, springer ut prosjekteringens konseptuelle og pragmatiske produksjon i møte med et område og med naturens prosesser. Jeg tenker her på tilrettelegging for beplantningens vekstvilkår (hva slags jordsmonn og klimatiske forhold er det på stedet?), på funksjonelle hensyn som må ivaretas (renner overflatevannet til sluket, hvordan knyttes nivåforskjellene sammen på en hensiktsmessig måte?) og på prosjektets økonomi, som begrenser eller åpner muligheter for hva som lar seg gjøre (hvilken armatur kan benyttes til belysningen, benyttes naturstein eller betongheller for belegningen?). Dette er alle relevante aspekter ved «typiske» landskapsarkitekturprosjekter som bør kunne forklares i språket uten et stort besvær. Men det er ikke egenskaper av denne pragmatiske arten, isolert sett, som kjennetegner fagfeltet som en estetisk virksomhet. Med henblikk på Lyotards relatering av estetikken til *erfaringen av objektene* vil jeg presisere at det estetiske aspektet i landskapsarkitekturen knyttes til assosiasjonene som prosjektenes sansekvaliteter kan iverksette gjennom erfaring. «Det som har sin værensbestemmelse i å være uttrykk for en opplevelse, kan bare gripes i sin betydning gjennom en opplevelse,» skriver Gadamer om *opplevelseskunsten*.<sup>445</sup> Med tolkningsrekken i mente kan landskapsarkitektur som estetisk virksomhet forklares som *opplevelseskunst*, som oppnår en estetisk dimensjon i erfaringen.

Kritikerens utfordring i å fremstille landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet – og *opplevelseskunst* – ligger således ikke i å informere om det som allerede foreligger som artikulert kunnskap, men i å formulere den estetiske refleksjonen som *utledes* fra det begrepslige. Dernest ligger det en utfordring i å åpne leserens øyne for disse oppdagelsene gjennom teksten. Artikulering av landskapsarkitekturens estetikk innebærer dermed problemstillinger knyttet til hvordan man kan uttrykke en estetisk refleksjon over for eksempel plantenes vekst og vannets kretsløp, det vil si en anskuelse som går ut over de biologiske og økologiske aspektene.<sup>446</sup> Hvordan *oppleves* nivåforskjellene i anlegget eller

---

<sup>444</sup> Lyotard, «Gestus», 8.

<sup>445</sup> Gadamer, Sannhet og metode, 99. Se også min forklaring *opplevelseskunst som kunst som både stammer fra og er et uttrykk for opplevelse*, kapittel 2 side 55.

<sup>446</sup> Håkon Gundersen harselerer med Fornebuparken i en kritikk han skriver for Morgenbladet i 2008: «Staten planter både løk og stauder. 28 800 stauder. 16 800 trær og busker. 342 000 blomsterløk er kommet i jorden her. □Og Staten er besatt av å lage bitte små sildrebekker, som føres i kulverter, hit og dit, gjerne i strid med fysikkens lover. Staten snakker til oss om hvorfor den gjør dette. Men vi skjønner ikke båret av hva den sier. Og vi står så tillitsfulle, hånd i hånd, og leser plakatene: □'Veivann filtreres til grunnen, samles opp og ledes til sentraldammen.' / Jaha. Er det bra? Formodentlig. Siden de sier det. Men vi tenker vel uvegerlig om veivann at det er skittent og anser dermed den staselige sentraldammen, som det er lagt til rette for at barn skal hoppe og sprette i, som en vordende pøl.» Se Håkon Gundersen, «Hei, Statsbygg, dette er helt fjernt! Og fint!», Morgenbladet artikkelen er publisert på nett 19.9.2008. Se [http://morgenbladet.no/samfunn/2008/hei\\_statsbygg\\_dette\\_er\\_helt\\_fjernt\\_og\\_fint#.VM5WvVqESpU](http://morgenbladet.no/samfunn/2008/hei_statsbygg_dette_er_helt_fjernt_og_fint#.VM5WvVqESpU) (lastet ned 13.6.2011).

lyset fra lampene? Og hvordan *fornemmes* belegningen vi trår på, og på hvilken måte kan vi forstå valg av materialer?

## Formalisert og gestaltet estetikk

Lyotard påpeker «en mulig *konflikt* mellom to forskjellige tankeevner: begrielsen og forestillingen». <sup>447</sup> «Konflikten» kan også knyttes til to måter å forstå og tenke om landskapsarkitektur på som åpner opp for et skille mellom det jeg skal benevne som *formalisert og gestaltet* estetikk. Distinksjonen gjør seg gjeldende både for hvordan en kritiker tilnærmer seg prosjektet, og for hva slags informasjon hun legger til grunn for erfaringen og bearbeider i kritikken.

## Historisk og aktualiserende tolkningsstrategi

Uoverensstemmelsen mellom begripelsen og forestillingen gjør det nødvendig å presisere to ulike måter å forholde seg til estetikk på som potensielt gjenspeiler vidt forskjellige verksforståelser. For å forklare saken skal jeg se til kunsthistoriker Gunnar Danbolts distinksjon mellom en historisk og en aktualiserende tolkningsstrategi som han utleder i artikkelen «Kunsten mellom historie og aktualitet» (1991). Her hevder Danbolt at man kan betrakte en kunsthistorisk forskningsgjenstand «som et *historisk dokument* fra fortiden eller som et estetisk objekt i vår egen samtid.» <sup>448</sup>

Den *historiske*, som er den konvensjonelle betraktningmåten innen kunsthistorie, krever ingen kompetanse «utover det å kunne beskrive, stilanalisere og datere verk.» <sup>449</sup> Mandatet er begrenset av de rent faglige forutsetningene relatert til det Danbolt benevner som et beskrivende nivå med det retoriske topos (her oversatt til landskapsarkitektorens sammenheng): *hva ser vi, som utdannede landskapsarkitekter, i prosjektet, formelt og innholdsmessig?* <sup>450</sup> Danbolt trekker frem kjennskap til stilhistorie og kunstneres kjennetegn som vesentlig for å kunne si noe om et maleri knyttet til spørreordene *når, hvor og hvem*. <sup>451</sup> For landskapsarkitekturen gjelder kanskje noen litt andre ord. Er man på stedet – i hagen – er spørsmål om *hvor* man befinner seg, allerede avklart, men likevel interessant. Spørsmålene *når og hvem* kan med fordel også suppleres med *hva* – og her spiller kritikerens kompetanse til å identifisere for eksempel vegetasjon og materialer inn. Slik kjennskap er knyttet til en viss profesjonalitet. Og en ukritisk gjengivelse av denne typen informasjon svarer til en «sjekkliskultur» som forvalter de momentene ved et verk som vi

---

<sup>447</sup> Lyotard, «Gestus», 9.

<sup>448</sup> Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», se særlig side 20 og 52. Danbolt nevner blant annet at byggverk kan være en slik gjenstand. Vi kan her også se til Lyotards påpekning om at det finnes en *kunsthistorie* som omhandler kulturelle objekter, men ingen *kunstens* historie. Se Lyotard, «Gestus», 23. Se også Eva Gustavsson skille mellom «a mode of conceptual operation in order to gain and construct knowledge» og en beskrivelse av «a defined piece of ground or the designed form of an object.» Gustavsson, «Meaning versus signification», 30.

<sup>449</sup> Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», 23.

<sup>450</sup> *Ibid.*, 24. I artikkelen presiserer Danbolt dette retoriske topos som følger: «hva ser vi, som utdannede kunsthistorikere, i bildet, formelt og innholdsmessig?» *Ibid.*

<sup>451</sup> *Ibid.*, 19.

som fagpersoner er lært opp til å se. Om man slutter her, og styrer unna det som kalles «subjektive tolkninger», unngår man vanskeligheter og behandler tolkningsgjenstanden trygt innenfor vitenskapelige rammer. Prisen er, ifølge Danbolt, «et nokså magert og kjedelig utkomme.»<sup>452</sup> «Fordelen med det deskriptive språket er at vi er blitt oppmerksomme på naturens umåtelige rikdom og variasjon,» skriver Danbolt, men presiserer at det ligger en begrensning i et slikt språk. «For jo mer betydningsfull den objektive naturverdenen blir, desto mindre viktig blir den subjektive.»<sup>453</sup> Det ligger en advarsel i dette utsagnet om å gå glipp av en type faglig forståelse som kun blir tilgjengelig gjennom subjektets erfaring. Marius Fiskevold hevder at fremstilling av landskap ved hjelp av konvensjonelle analysemetoder, i denne avhandlingens sammenheng oversatt til «sjekklisterbasert kritikk», reduserer en kompleks erfaringssituasjon. Derfor verken kan eller bør standardiserte analysemetoder utledes, dersom målet er å legitimere et erfaringsbasert landskap.<sup>454</sup> Tilsvarende gjelder for landskapsarkitekturkritikken, som vanskelig kan fremstille de komplekse estetiske aspektene ved å følge en oppskrift.

Den *aktualiserende* tolkningsstrategien hos Danbolt, derimot, er åpen og mangetydig og fordrer en aktiv kritiker som lar spørsmål av typen *hvilken erkjennelse kan landskapsarkitekturprosjektet gi meg?* virke som drivkraft.<sup>455</sup> Med en slik inngang til verket åpnes det opp for helt andre erkjennelser enn ved standardiserte spørsmålsstillinger. Danbolt avslutter sin artikkel med å påpeke at det for ham er viktig å ikke overlate den aktualiserende tolkningen til litteraturen og forfatterne. Bildene er mer enn kun former og farger, «de er også virksomme symboler som kan fortette aktuelle problemer og hjelpe oss til å få øye på dem.»<sup>456</sup>

### **En fastlagt eller formgitt estetisk forståelse**

Den estetiske modusen har jeg tidligere i dette kapittelet forklart som en motsetning til den ubevisste tilstanden som gjør det mulig å betrakte det kjente eller det nye med et *estetisk blikk*.<sup>457</sup> Kritikerens skriveoppdrag etablerer en slags avstand til og en bevissthet om gjenstanden for omtale. Men slik ikke all sanseerfaring er estetisk, betyr heller ikke alt bevisst skrivearbeid om landskapsarkitektur at prosjektene *tilnærmes* estetisk. En sentral forskjell mellom de to tilnæringsmåtene, som er like gjeldende for omtale av samtidig landskapsarkitektur som av middelalderseke altertavler (som er Danbolts eksempel), ligger i kritikerens *innstilling* til skriveoppgaven: hvorvidt kritikken skrives innenfor konvensjonelle rammer og fremstiller prosjektet ut ifra momenter som kritikeren er lært opp til å se, eller om kritikeren går inn i materialet på en ny måte, er av betydning for utfallet. Åpenhet i skrivingen kan bidra til at kritikeren oppdager aspekter ved prosjekter

---

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», 38.

<sup>454</sup> Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling», 51.

<sup>455</sup> Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», 46. I artikkelen skriver Danbolt om *bildet*, ikke prosjektet.

<sup>456</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>457</sup> Se over side 93–93.

som hun ikke tidligere hadde sett og kritikken kan sette prosjektet inn i nye meningskontekster som genererer assosiasjoner og alternative forståelser.<sup>458</sup>

Med utgangspunkt i Danbolts to tolkningsstrategier vil jeg presisere et prinsipielt skille mellom fremstilling av *en formalisert en gestaltet* estetikk. Ikke alle kritikker i *Havekunst* berører temaet estetikk, men mange gjør det, og det er disse tekstene som den følgende begrepsavklaringen omfatter. I en kritikk kan en formalisert og en gestaltet estetikk identifiseres ut ifra hvorvidt teksten formidler allerede uttalte opplysninger om et prosjekts estetiske forhold, eller om den er et uttrykk for kritikerens egen estetiske forståelse. En prosjekterende landskapsarkitekt kan for eksempel ha et uttalt ønske om å tilføre bestemte estetiske effekter med et prosjekt. Om en kritiker henviser til *intensjonen* om en estetisk virkning i kritikken, i stedet for å fremstille *den estetiske virkningen* som sådan, konstitueres et verk der den estetiske forståelsen forankres i konsepter fremfor sanselig estetiske erfaringer. Benevnelsen «formalisert» viser til at innholdet omfatter noe som på et visst nivå er fastlagt, for eksempel i form av nedfelte konvensjoner eller uttalte intensjoner.<sup>459</sup> Benevnelsen «gestaltet» viser derimot til en estetisk forståelse med utspring i prosjektet som gis form og kommer til uttrykk gjennom en aktiv, *gestaltende* kritiker.<sup>460</sup> Fremfor å hente allerede uttalt informasjon om intenterte estetiske forhold, fremstiller kritikeren sin egen estetiske erfaring – verket *skrives*.<sup>461</sup>

Forskjellen kan belyses med Susan Herringtons presisering av hvorfor hun mener Michael Arad og Peter Walkers minnesmerke på tomten i New York der tvillingtårnene stod frem til 11. september 2001, er vellykket:

[I]ts success of significance will reside in its ability not to simply prompt my interpretation of the memorial as an expression of sadness regarding this horrific event. Rather the memorial's success lies in its ability to make me *be* sad as a way of not forgetting the memory of this event.<sup>462</sup>

---

<sup>458</sup> En åpen innstilling til kritikken gir anledning til å tøyne sjangerens grenser. I *Site-Writing* (2010) utforsker arkitekt og arkitekturhistoriker Jane Rendell rammene for kritikk og spør: «[W]hat it is possible for a critic to say about an artist, a work, the site of a work and the critic herself and for the writing to still 'count' as criticism.» Se Jane Rendell. *Site-writing: the architecture of art criticism* (London: I.B. Tauris, 2010), 2. Rendell forstår kritikeren som en bestemt type bruker. Betegnelsen innebærer en aktiv kritiker, i fysisk og intellektuell forstand, som drives av det visuelle og romlige i sin tolkning og ytelse. *Ibid.*, 3 Slik blir kritikeren både en fortolker og aktør og kritikken en form for situert praksis. *Ibid.*, 2. Målet er en intellektuell undersøkende prosess og en kreativ produksjon.

<sup>459</sup> Betegnelsen har likhetstrekk med Eva Gustavssons *analytical aesthetics*, forklart som bærer av en implisitt ambisjon om å oppnå «substansial, fixed and 'sacred' knowledge about the aesthetic quality of an object». Se Gustavsson, «Meaning versus signification», 29.

<sup>460</sup> Ikke ulik kritikeren Jane Rendell beskriver kritikeren som en bestemt type bruker. Se over note 458 side 113.

<sup>461</sup> Ideen om å *skrive* et verk er inspirert av tittelen på Arnfinn Bø-Ryggs bokkapittel «Å skrive kroppen: Roland Barthes' estetiske diskurs», i Roland Barthes en antologi, red. Carsten Meiner, 241–262 (København: Museum Tuschulanums forlag, 2007).

<sup>462</sup> Herrington, *On Landscapes*, 86.

Landskapsarkitektur som genererer minner, er ikke nødvendigvis minnesmerker. Og minnesmerker, etablert nettopp for dette formålet, genererer ikke nødvendigvis minner. Det springende punktet er hvorvidt minnesmerket fungerer som et forklarende symbol eller har en iverksettende virkning ved å appellere til betrakterens innlevelse. Gjennom passasjen får ikke leseren innsikt i *hvordan* Herrington opplever tristessen eller anledning til å kjenne på de samme følelsene, men hun understreker at *det får henne til å føle seg trist*. Dermed fastsettes minnesmerket som noe mer enn et monument som *symboliserer* sorg.

### En potensiell reduksjon: Verket som kulturelt objekt

Hos Lyotard reduseres verket dersom «*forestillingen af det givne underordnes begribelsen af det*» og forestillingsevnen ikke kommer til full utfoldelse.<sup>463</sup> Ifølge Lyotard dreier det seg i så fall om et verk som er «et simpelt objekt for erkendelsen, og en kommentering af det ved hjælp af begrebslig bestemmelse ville være mulig, ja uundgåelig.» Hvordan en kritiker forvalter prosjektet gjennom skriveoppgaven, har derfor avgjørende betydning for verksforståelsen som formidles i teksten. Om en kritiker *forklarer* prosjektet ved å vise til opplysninger og uttalte mening om det, og dermed formidler en formalisert og begrepslig verksforståelse, er prosjektets forhold til kritikken «kognitivt og referentielt: kommentaren ville *handle om værket*.»<sup>464</sup> Kritikken kan ikke uttømme kildene til det estetiske, for dette «alt-som-burde-siges» kan i virkeligheten aldri bli sagt. Om kritikken likevel objektiviserer verket og viser det «som det er», er verkets transcendent oversett, ifølge Lyotard. En kritikk som *begriper* verket i kan tape verkets «overflod, en henførelse, et potentiale af associationer» av syne.<sup>465</sup> Lyotard advarer derfor mot å la kritikken objektivere verket. Ved å vise det «som det er» gjøres verket til et kulturelt objekt.

Kunstverket er også kulturelt, understreker Lyotard i forlengelsen av denne argumentasjonen.<sup>466</sup> Så også landskapsarkitekturprosjekter. Som kulturelle objekter identifiseres disse ut i fra mer eller mindre etablerte kriteriesett, blant annet historisk og intensjonelt – men ikke nødvendigvis estetisk. Kritikerne opererer på sin side alltid i en kulturell kontekst – men ikke nødvendigvis med en estetisk innstilling. Om et prosjekt konstitueres som et kulturelt objekt, kan det skje en reduksjon av verket, som Lyotard betegner det, forstått som en et verk som ikke rommer dets potensielle estetisk dimensjon. En virksomhet som fremstilles ut ifra kulturelle parametere, i betydning av å være konvensjonell og refererende, fremfor aktiv og reflekterende, kan tape estetikken av syne.

---

<sup>463</sup> «Når det drejer sig om at erkende et objekt, fremstiller forestillingsevnen det (stoffligt) givne i former (skemaer), således at forstanden får mulighed for at indføre det under sine begreber og dermed forklare det. Dette er tankens kognitive formålsrettethed: den tiltemper sine evners forskellige virkemåder på en sådan måde, at *forestillingen af det givne underordnes begribelsen af det*.» Lyotard, «Gestus», 9.

<sup>464</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>465</sup> *Ibid.*, 22–23.

<sup>466</sup> *Ibid.*, 23.

## En inviterende *gestus*

Når forestillingene som utgjør verkets estetiske ideer ikke lar seg underordne noe begrep, står kritikeren overfor en utfordring: Hvordan formulere prosjekters estetiske kvaliteter når disse i utgangspunktet ikke lar seg fremstille i språket?

### Invitasjonen i språket

Lyotard bestemmer *gestus* som en benevnelse for det ubenevnelige.<sup>467</sup> Og formulert som *gestus* – en åpen og åpnende gest – kan den estetiske forestillingen *utfoldes* i språket og invitere leseren til estetisk refleksjon kritikken. Verkskonstitusjonens preisiserende begrensning av et prosjekts omfang kan dermed samtidig *åpne opp* for en utvidet forståelse av verket. Hvordan kritikken *formuleres*, er dermed avgjørende for hva slags verk som fremstilles, og i hvilken grad den estetiske dimensjonen gjør seg gjeldende i teksten. Hva som er gitt eller tillagt, og hva som er hentet fra andre eller tenkt av kritikeren selv, er av mindre betydning.

Med analogien som Lyotard etablerer mellom kritikkens og verkets status, antydes samtidig en mulighet for å fremstille et estetisk erkjent verk – dersom kritikken utgjør et estetisk verk i seg selv.<sup>468</sup> Jeg forstår Lyotard dit hen at kritikken ikke må bli *noe annet*, men, som *den vredne gestus*, vise verket slik det erkjennes i kritikkens medium, teksten. Gadamer kan hjelpe til å forklare dette momentet: «En total formidling innebærer at det formidlende opphever seg selv som formidlende,» skriver han.<sup>469</sup> Kritikken som en *reproduksjon* av prosjektet er dermed i Gadameres forstand ikke et alternativ. Verket blir nærværende i fremstillingen, og i så måte kan kritikken bidra med en opplevelse i seg selv ved å vekke en strøm av tanker og følelser hos leseren.

Men all tekst kan i prinsippet vekke assosiasjoner hos leseren. Hva er det da som skiller en slik generell, assosiasjonsfrembringende tekst fra kritikken som åpnende *gestus*? Med andre ord, hva er det som skiller en inviterende kritikk fra en som ikke innbyr til estetisk refleksjon? Lyotard antyder at kunsten krever filosofisk refleksjon i språket for å si det verket selv ikke kan si, men som samtidig kun kan uttrykkes i verket.<sup>470</sup> En slik paradoksall fordring tillater ingen oppskrift på fremstilling av estetiske aspekter ved landskapsarkitektur. Anders Johansen forklarer at det i enkelte situasjoner kan «være avgjørende å få tak på noen estetiske kvaliteter, for eksempel, eller noen opplevelsesformer – stemninger, intensiteter, stilnyanser. Men den slags er vanskelig å gripe, og det glipper om vi ikke er i stand til å foreta en rimelig fintmerkende beskrivelse.»<sup>471</sup> En følsom, eller kanskje oppmerksom beskrivelse kan settes i sammenheng med at det er det *presise* språket og en åpen innstilling som muliggjør nyansene.<sup>472</sup> Konstitueringen av det estetiske verket er således prisgitt at de estetiske aspektene «fanges» i språket. Johansen mener at fremfor å

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>468</sup> *Ibid.*, 8–9. parter. Se for øvrig kapittel 1 side 27–29, der jeg behandler Lyotards analogi.

<sup>469</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 151.

<sup>470</sup> Lyotard, «Gestus», 22.

<sup>471</sup> Johansen, «Litterær kvalitet i sakprosaen», 101–102.

<sup>472</sup> Andersen og Fiskevold, «Back to the celebration», 40–41.

spesifisere egenskaper som tekster bør ha, er det bedre å hevde noen idealer for holdningen til skrivearbeidet. Han nevner i denne sammenheng vilje til språklig gjennomarbeiding og selvbevissthet i formsspørsmål og sans for nytilpasninger mellom form og stoff.<sup>473</sup> Det dreier seg om språklig sensitivitet og om det å formulere et overskudd i teksten. Dette må skrives frem, slik Tor Eystein Øverås forklarer at et litterært nærvær kan skapes med litterære grep, her eksemplifisert ved en kommentar til en reiseskildring:

Virkeligheten de har reist gjennom, må gjenoppfinnes språklig. Leseren ser og hører og lukter sammen med den reisende, der og da på reisen. Det virker umiddelbart, men det er det ikke. Det virker umiddelbart fordi man med litterære grep kan få det til å virke umiddelbart. Umiddelbart fordi det paradoksalt nok er gjennomtenkt skrevet.<sup>474</sup>

Skrivekunsten er ikke forbeholdt skjønnlitteraturen.<sup>475</sup>

Det konstituerte verket står i forhold til erkjennelsen, slik den er formidlet gjennom kritikkens artikuleringer. *Gestus*' invitasjon må derfor nødvendigvis ligge i den språklige kvaliteten som tilrettelegger for estetiske refleksjoner hos leseren gjennom å aktivisere hennes forestillingsevne og dømmekraft. Dette er utgangspunktet for Øyvind Pålshaugen når han skiller mellom et godt argument, som spiller på forstanden, og en såkalt vellykket formulering som «sier noe som berører deg, noe du rammes av, en innsikt som blusser opp, uten å tvinge deg i noen bestemt retning.»<sup>476</sup> Han forklarer at dømmekraftens dom felles mellom det intelligible og det sanselige: «Betydningsinnholdet lar seg fatte, men ikke på noen entydig måte.»<sup>477</sup>

En liknende språklig forståelse finner jeg hos av Eva Gustavsson, som peker på behovet for en gjennomgang av begrepetsbruken i landskapsarkitekturen i artikkelen «Meaning versus signification: Towards a more nuanced view of landscape aesthetics» (2012). Tittelens to begreper forklarer hun som følger:

I propose that meaning has distinctly more poetics, depth, and indeed, rigour for use in landscape architecture aesthetics. Lexical significance and related signs and symbols are the result of most people's agreement on the meaning of a specific word or appearance, and as such they are definitely a prerequisite for using language to form new meanings.<sup>478</sup>

Gustavsson viderefører dermed den amerikanske debatten, som blir omtalt over, i det europeiske tidsskriftet *Journal of Landscape Architecture*.<sup>479</sup> Av større betydning her er imidlertid hvordan Gustavsson tangerer tematikken i Lyotards «*Gestus*», der den estetiske

---

<sup>473</sup> Johansen, «Litterær kvalitet i sakprosaen», 104.

<sup>474</sup> Øverås, I dette landskap, 355.

<sup>475</sup> Johansen, «Skrivemåte og metode», 17.

<sup>476</sup> Pålshaugen, «Er det noen forskjell på en vellykket formulering og et godt argument?», 141.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> Gustavsson, «Meaning versus signification», 29

<sup>479</sup> Se over side 103–105.

assosiasjon ikke kan begripes, samtidig som assosiasjonene springer ut ifra noe sanselig og begrepslig. Satt sammen på en bestemt måte muliggjør begrepene fremstilling av det estetiske momentet. Det *begrepslige* må forklare en utvidet *mening*. Tilsvarende forklarer Pålshaugen estetikken uttrykt i språket som en «*allegoriens* logikk»:

I en allegori er det ordenes bokstavelige mening som utgjør hele innholdet. Overskuddet av betydning oppstår ved at allegoriens bokstavelige innhold vekker til live et rikholdig erfaringsregister, hos tilhøreren eller leseren. [...] Formuleringens bokstavelige mening blir stående. Men på samme tid forvandles den til et vell av betydningsmuligheter, idet de erfaringer som vekkes til live også blir perspektiver å fortolke formuleringen i.<sup>480</sup>

Denne korte passasjen setter ord på sentrale forhold for formuleringen av estetiske aspekter generelt. Samtidig kan vi ikke stille andre spesifikke krav til kritikken enn at det språklige uttrykket *inviterer* leseren til selv å reflektere estetisk over kritikkens fremstilling.

### En estetisk innstilling

«Når skrivningen er en form for oppdagelse, blir skriveferdighetene viktige,» hevder Fyhn.<sup>481</sup> For at den estetiske dimensjonen kan gjøres nærværende for leseren, må kritikeren beherske sitt viktigste redskap, skrivningen. «Ferdighetsnivået i skrivningen bestemmer ikke bare hva som kan fortelles, men også hva som kan tenkes og forstås. Evnen til å erkjenne en innsikt henger nøye sammen med evnen til å la innsikten manifestere seg,» forklarer Fyhn.<sup>482</sup> For å tenke bestemte tanker må man også finne et språk for dem, og for en kritiker av landskapsarkitektur impliserer dette å kunne uttrykke seg i tekst. Samtidig forstår vi at om en kritiker skal kunne formulere en tanke, må den også tenkes! For å fremstille et estetisk verk må kritikeren være beredt på å ta den frie tankestrømmen inn over seg, det vil si, være i en estetisk modus.<sup>483</sup>

Det gjenstidige avhengighetsforholdet mellom skrivning og tenkning impliserer at kritikeren må ha samme innstilling til kritikkoppdraget som til verket. Om prosjektet erfares og kritikken skrives i en estetisk modus, ligger dermed forholdene til rette for å artikulere en begrepslig og teoretisk refleksjon over prosjektet på en måte som gjør at kritikken – som *gestus* – kan invitere leseren til en estetisk betraktning. Erfaring og erkjennelse av landskapsarkitektur er styrt av språket vi har til rådighet. Men språket foreligger ikke som et forråds-kammer vi kan forsyne oss av, snarere som en evne til å ordlegge seg eller som en *innstilling* til tenkningen. Fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet krever derfor en kompetent kritiker, men ikke minst et ønske om å forvalte skriveoppdraget estetisk. For at en estetisk dimensjon i landskapsarkitekturen skal forstås og fremstilles, må både verksforståelsen og skriveoppdraget stå i estetikken

---

<sup>480</sup> Pålshaugen, «Er det noen forskjell på en vellykket formulering og et godt argument?», 141.

<sup>481</sup> Fyhn, «Skrivningens vei gjennom formløshet og form», 7.

<sup>482</sup> Ibid.

<sup>483</sup> «Å bruke dømmekraften innebærer å åpne opp for hele sitt personlige erfaringsregister, uten ryggdekning av noe slag». Se Pålshaugen, «Er det noen forskjell på en vellykket formulering og et godt argument?», 153.



tjeneste. Å artikulere estetiske aspekter ved landskapsarkitekturen fordrer således i bunn og grunn en *innstilling* til landskapsarkitektur som estetisk virksomhet.

# DEL II



## 5 Anlegg

Kritikkens fremstillinger av anlegg er fremstillinger av faktiske, sanselige steder eller forestiller om slike. I avhandlingens første del har jeg vist hvordan et anlegg står i en særstilling når det gjelder å forvalte materialitet og romlighet, naturens vekst og sykliske variasjoner, og hvordan et anlegg gir for en aktiv og kroppslig tilnærming til det aktuelle prosjektet, de samme egenskapene som jeg knytter til *hagen* som et sted tilrettelagt for estetisk erfaring. Men at hagen tilbyr en direkte sanseerfaring, innebærer verken at den alltid erfares med et estetisk formål, eller at den *fremstilles* som et estetisk verk i kritikken. I dette kapittelet skal jeg vise og drøfte utdrag fra *Havekunst* som identifiserer anlegg i teksten, og som i ulik grad fremstiller estetisk forståelse av verkene som omtales i kritikken.

### Eksplisitt henvisning til anlegget

«Det är verklig poesi över denna anläggningen;» skriver Gösta Reuterswärd og presiserer helt tydelig *anlegget* som sitt utgangspunkt for den allerede nevnte kritikken Adelsnäs, publisert i første utgave av *Havekunst* i 1920.<sup>484</sup> Anvendelse av termen «anlegg», fremfor «prosjekt» er en effektiv måte å fremheve det faktiske og fysiske ved et prosjekt på, uavhengig av om ordet er benyttet bevisst eller ikke. I kritikken i *Havekunst* finner jeg flere slike distinkte henvisninger til denne prosjektkomponenten. For eksempel gjør professor Egil Gabrielsen klart og etterrettelig rede for hva «[v]urderingen av anlegget bygger på» i en omtale av Eidsvolls plass i Oslo fra 1977.<sup>485</sup> Og når den norske landskapsarkitekten Arne Sælen i 1987 omtaler Bitten Frølichs hageprosjekt i Vikedalen, er det for en stor del *anlegget* som er gjenstand for hans oppmerksomhet:

Anlegget ble på begynt i 1951 og pågikk kontinuerlig frem til 1959. [...] Anlegget oppleves som en rundtur mellom forskjellige elementer og tema, og selv med minimalt vedlikehold de siste år viser det seg å bestå som et fullverdig anlegg.<sup>486</sup>

Tilsvarende henvisning gjør Ola Bettum når han i et nordisk temanummer fra 1990 omtaler flere aktuelle norske prosjekter. Om Aker Brygge i Oslo skriver han for eksempel at «dette anlegget [kan] vise at det også her til lands er mulig å bygge gjennomførte byanlegg med kvalitet i alle ledd, fra planlegging til håndverksmessig utførelse.»<sup>487</sup> Også i omtalen av Veritasparken i Bærum benytter Bettum termen «anlegg»: «I disponeringen av anlegget er

---

<sup>484</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 58.

<sup>485</sup> Egil Gabrielsen. «Eidsvolls plass, Oslo» *Landskap 3* (1977): 64.

<sup>486</sup> Arne Sælen, «Med naturen som veiviser. Arbeider av landskapsarkitekt Torborg Zimmer Frølich», *Landskab 5* (1987): 84.

<sup>487</sup> Ola Bettum, «Aker brygge, Oslo», *Landskab 3-4* (1990): N4.

det lagt stor vekt på å unngå bilkjøring; parkering er konsentrert i to parkeringshus ved innkjøringen.»<sup>488</sup>

Sitatene over viser et felles anliggende i henvisningene til *anlegget* i kritikker. Følgelig tilskrives det materielle, romlige og det stedlige ved landskapsarkitekturprosjektene implisitt en posisjon i fremstillingene, og dermed også for verkene. Kritikken i *Havekunst* har tallrike referanser av denne typen, uten at de nødvendigvis forteller noe om *hvordan* anleggene fremtrer. I første omgang vektlegger jeg *at* anlegget vises til, og lar den utbredte anvendelsen av termen «anlegg» ved beskrivelse av prosjekter i *Havekunst* peke i retning av at den gjengse oppfatningen av landskapsarkitekturens verk synes å være nettopp anlegget. Termen synes nedfelt i språket som en konvensjon om hvordan landskapsarkitektur fremstilles og forstås. Som vi skal se, kommer egenskaper ved anlegg også til uttrykk gjennom andre formuleringer enn slike helt eksplisitte henvisninger til denne prosjektkomponenten.

## 5.1 Materialitet

### Den anleggende handling

«Litet högre upp i parken höra vi åter vatten, ty här är anlagt en sumpträdgård, där våra allra vackraste svenske vattenväxter gro sida vid sida,» skriver Gösta Reuterswärd, og lar leseren forstå at skjønnheten ikke er oppstått av seg selv, men er et resultat av en *anleggelse*.<sup>489</sup> Syv år senere skriver C. Th. Sørensen kritikken «Junihaven ved Svastika og tre andre haver», der han tar for seg et prosjekt av G. N. Brandt, som på den tiden var hans overordnede.<sup>490</sup> Og på tilsvarende vis som Reuterswärd beskriver de *anlagte* elementene ved Adelsnäs, foklarer Sørensen *Junihaven* med følgende formulering: «G. N. Brandt har i brygger Vagn Jacobsens have i Rungsted anlagt en lille blomsterhave».<sup>491</sup> Både Reuterswärd og Sørensen forklarer *anleggelsen* med den største selvfølgelighet. Hagens eksistens fremstår så å si ensbetydende med at de er anlagte. Og om nettopp *anlegget* oppfattes som vesentlig for erkjennelsen verket, er dette også en betimelig sammenstilling.

Når Reuterswärd og Sørensen skriver sine kritikker på 1920-tallet, er det tette bånd mellom hagearkitektene og anleggsgartnerne i Norden. Sørensen var selv utdannet gartner, og mange hagearkitekter drev som kjent med gartnerisk entreprenørvirksomhet parallelt med hageplanleggingen. Gitt landskapsarkitekturens utspring i gartnerivirksomheten er henvisningene til den anleggende handlingen på ingen måte overraskende, men denne orienteringen kan ikke tilskrives forbindelsen alene. Også Troels Erstad, som i motsetning

---

<sup>488</sup> Ola Bettum, «Veritasparken, Bærum», Landskab 3-4 (1990): N7–N8.

<sup>489</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 57.

<sup>490</sup> Sørensen var ansatt hos Brandt i perioden 1925–29. Han skal ha kalt arbeidet for Brandt for et inspirerende intermezzo. Han fikk imidlertid «etter sigende en dag sat sine ting ved havelågen, blev altså sat på porten.» Se Lund, Danmarks havekunst III, 20.

<sup>491</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

til sin far Erik Erstad-Jørgensen, talte *for* en separering av virksomheter som både tegnet og anla hager, viser til etablering av anlegget når han beskriver treplantingen i B. Scheplers hage i 1941: «I nordskellet på dette sted, plantedes en række hasler, i hvis skygge bredte sig et tæppe af Primula i alle farver – et syn for guder og til glæde også for strandvejens mange trafikkanter.»<sup>492</sup> Like nedenfor fortsetter Erstad beskrivelsen av hvordan hagen er *anlagt*: «Blomsterhavens smalle ganger er belagt med gule klinker, og de er lykkeligvis lagt på kant.»<sup>493</sup> Her leser vi at hasselen er *plantet*, ganger er *belagt*, og klinkene *lagt* på kant. Tilsvarende er «[d]en røde tennisbane [...] lagt lavere end det omgivende terræn for at virke mindre dominerende og af samme grund løber tennisbanehegnet kun for de to ender af banen.»<sup>494</sup>

Vi aner en tendens til å forklare prosjekter ut ifra den fysiske etableringen. Beskrivelse av elementer i anlegget ved bruke av en fortidsform av verbet (*er lagt*) fremfor slik de åpenbart fremstår som høyst nåtidige om de erfares på stedet (*ligger*), understøtter den anleggende handlingens betydning for verksforståelsen.<sup>495</sup> Slik beskrives en samtidig situasjon ved å spille på en handling utført i fortiden. Denne måten å uttrykke seg på synes å ha etablert seg som en sjargong som fremdeles er høyst levende. På midten av åttitallet forklarer den norske landskapsarkitektene og professor Tone Lindheim istandssettelsen av et gårdsrom på Grünerløkka i Oslo på en tilsvarende måte som Reuterswärd, Sørensen og Erstad: «Marktegl er lagt i sirkelformede sitteplasser og i gangveiene som forbinder gårdsrommene.»<sup>496</sup> Og det finnes en rekke tilsvarende formuleringer også i nyere kritikker. For eksempel skriver Anne Galmar i 2003 at stiene i Barcelonas botaniske hage «er utført som 18 cm in situ støbt, ikke armeret beton i større flader med synlige fuger, som fungerer som mindre avvandingskanaler, der leder overfladevandet til den brede avvandingskanal langs stien.»<sup>497</sup> Se også formuleringer som «[p]arkens centrale rum er en stor, halvcirkulær plads belagt med granit»;<sup>498</sup> og «[d]er blev anlagt begravellespladser ved mange af de stadshospitaler, der blev etableret i 1900-tallets begyndelse.»<sup>499</sup> Bruken av verb i adjektivisk fortidsform som «lagt», «utført», «belagt» og «anlagt» gjør at anlegget, slik det er resultat av en fysisk tilvirkningsprosess, fremstår som essensielt for forståelsen av verket.

### Skjøtsel og vedlikehold

Et landskapsarkitekturprosjekt krever i sin tur skjøtsel og vedlikehold. Fremstilling av vedlikehold og skjøtsel fremmer kunnskap om materialitet, derunder vegetasjonens betingelser, og betoner en håndverksmessig forståelse av landskapsarkitekturen. Erstad gjør nettopp dette når han avslutter kritikken av B. Scheplers hage med et humoristisk tilsnitt,

---

<sup>492</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 76.

<sup>493</sup> *Ibid.*

<sup>494</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>495</sup> *Er lagt er presens perfektum*. Tempusen indikerer både nåtid og fortid.

<sup>496</sup> Tone Lindhem, «Fra bakgård til byhage: Kvartal på Grünerløkka avgrenset av Steenstrupsgate, Seilduksgata, Fossvæien og Helgesensgate», *Landskab 5* (1986): 109.

<sup>497</sup> Anne Galmar, «Bet Figueras, Prosjekter og tanker», *Landskab 4* (2003) 76.

<sup>498</sup> Martin Theill Johansen, «Gantry Plaza State Park», *Landskab 2* (2010): 32

<sup>499</sup> Susanne Guldager, «Begravellespladsen i Grønnehave skov», *Landskab 1* (2006): 13.

og skriver «at haven siden anlæget har været vedlikeholdt af et så fornemt firma som N. Nørgaards. – Det *kan* nu ses, at det ikke er chaufferen, der står for det.»<sup>500</sup> Vedlikehold oppfattes her som betydningsfullt, og utsagnet bidrar til å fremme en verksforståelse der egenskaper ved anlegget er sentrale. En litt annen tilnærming til skjøtsel og vedlikehold, som kanskje bedre beskrives som «hagestell», skrives frem i E. Erstad-Jørgensens kritikk av maleren og forfatteren Gerhard Hellmanns villa på Fuglebakkevej fra 1923:

Hver god sommerdag har sine overkommelige arbejder, der skal gøres. Ikke den trælssomme køren med græsklippemaskine og tromle, men afpudsning af visne blomster, deling af en staude, efterplantning i et lille tæppe af aubrietia eller nelliker, ombygning af et stenhjørne, der er blevet ganske overvokset o. s. v., lutter ting, der har interesse for en blomsterven, så vist som det er en plante at kende er nødvendigt for rigtig at lære også en gang at få roden for dagens lys.<sup>501</sup>

Mange kritikker betoner skjøtsel og vedlikehold, og jeg finner eksempler også etter de landskapsarkitektene hadde løsrevet seg het fra gartnervirket. Preben Skaarup, som sitter som tidsskriftets redaktør i to år etter at det skifter navn til *Landskab* i 1981, er særlig opptatt av de klipte bøkevekstene ved Iglsø kirke, et *anlegg* som han oppdager ved en tilfældighet:

Bøgene kræver deres vedlikeholdelse hvert år. Klipping, opsamling af det avklippede om foråret og sammenrivning af løse blade om efteråret. Det er bekræftende at se, at nogen vil påtage sig arbejdet. Men mer positivt og især mer inspirerende er det at se, hvor langt der kan nåes med tålmodighed og en saks, når der arbejdes med planter.<sup>502</sup>

Skaarup beretter at det er graveren Langerskov Pedersen som klipper bøkevekstene. Det har han gjort siden konfirmasjonsalderen, og han er tredje generasjon som arbeider på kirkegården. Hvordan Skaarup har fått denne informasjonen, skal jeg komme tilbake til i kapittel 7. I denne omgang er det kritikken orientering om den omsorgsfulle skjøtselen som er av betydning.

Skjøtsel står også sentralt for Lulu og Hannes Stephensen når de i 1985 skriver om Ulla Molins hage: «Her er saksen anvendt på buske og trær, som dyrenes nippen efter unge skud på overdrevlandskabets små buske.»<sup>503</sup> Ekteparet Stephensen tilskriver landskapsarkitekturen en posisjon mellom det artistiske og praktiske, mellom form og natur. Både i denne kritikken og i Skaarups fremstilling, og ikke minst i Erstad-Jørgensens, blir det gartneriske respektert og betraktet med noe som likner Toril Mois *kjærlig blick*. Vi kan forstå fremstillingene som uttrykk for en gartnerestetikk i den forstand at den viser omsorg for og kunnskap om vegetasjonen som skjøttes, slik Hauxners hortikulturelle

---

<sup>500</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 79.

<sup>501</sup> E. Erstad-Jørgensen, «En have på Fuglebakkevej», *Havekunst* (1923): 94.

<sup>502</sup> Preben Skaarup, «Iglsø kirkegård», *Landskab* 3 (1981): 69.

<sup>503</sup> Lulu og Hannes Stephensen, «Ulla Molins have», *Landskab* 8 (1985): 189.

hagebilde tilkjennega en skjønnhet i *veksten*.<sup>504</sup> Den sanselige beplantningen er utspringet for en estetisk refleksjon som relateres til naturens egenskaper.

Et liknende perspektiv utfoldes i Annemarie Lunds beretning fra 1977, om hennes «uforglemmelige opplevelse» av renessansehagen til Castello Balduino hage et stykke sør for Milano:

Det er bemerkelsesværdig, at skjønt haven er meget formel i sin oppbygning og komposition og alle planter præcist formet, er der alligevel rigeligt spillerum for individualisme fra plante til plante. Det er som om saksen ved klipningen har taget hensyn til den enkelte plantes væksttilbøjelighed, og at man derved har fået en samling ensartete men alligevel individuelle plante-skulpturer.<sup>505</sup>

Skjøtselen tilskrives en betydningsfull rolle for anleggets fremtoning. «Haven overskrider alt, hvad der ligner sund fornuft, den siger spar to til alle smålige forbehold som rimelighed – alene vil jeg tro at der til stadighed går fem gartnere med neglesaks og klipper og klipper,» fabulerer Lund.<sup>506</sup> Kritikken tegner et drømmeaktig bilde av en velpleid hage som utgjør det sanselige utgangspunktet for Lunds estetiske betraktning, *gestaltet* gjennom en nyansert og oppmerksom beskrivelse av hageanlegget. Som resultat av den hengivne behandlingen fremstår den italienske hagen som et motstykke til den verden som styres av «det madnyttige, det økonomiske og det praktiske.»<sup>507</sup> Lunds estetiske refleksjon utvikler seg med dette til en hjertelig appell til de kommunale park- og landskapsforvaltningene om «at det almindelige blev gjort lidt mere fantastisk, og det fantastiske blev gjort lidt mere almindeligt». Kritikken «Min italienske have» berører dermed et ytterligere estetisk moment ved å utløse en refleksjon over *hagens* grunnleggende verdi.

## Bruk av anlegg

Som vist over impliserer fremstilling av en anleggende handling, skjøtsel eller vedlikehold en direkte omtale av materielle aspekter ved et prosjekt. I kritikken i *Havekunst* finner jeg også fremstillinger av anlegget gjennom beskrivelse av aktiviteter som foregår i anlegg. På denne måten fremstilles det romlige og materielle ved et prosjekt indirekte ved at det gjøres til et *sted* man tar i bruk. Nedenfor skal jeg vise hvordan slik «bruk» fremstilles på ulike erkjennelsesmessige nivåer, det vil si, hvorvidt bruken fremstilles som intendert, egenerfart, betraktet eller forestilt.

### En intendert, egenerfart eller betraktet bruk

I kritikken av en hage i tilknytning til Bispebjerg Hospital oppsummerer I. P. Andersen i 1921 den danske landskapsgartneren Edvard Glæsels (1858–1915) prosjekt som hyggelig og «ret et stille Sted, hvor man kan stikke sig rundt og hvile ud.»<sup>508</sup> I 1939 avrunder

---

<sup>504</sup> Se kapittel 4 side 94.

<sup>505</sup> Annemarie Lund, «Min italienske have», *Landskap* 8 (1977): 181.

<sup>506</sup> *Ibid.*, 180.

<sup>507</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>508</sup> I. P. Andersen, «Haveanlægene ved Bispebjerg Hospital», *Havekunst* (1921): 98.



Volmer Ruud Nielsen en omtale av en liten parklomme i et av Århus' eldste kvartaler nær havnen på en tilsvarende måte: «Alt i alt danner anlegget nu et lille 'grønt aandehul' for byens ældste og svageligere indbyggere, som her har et let tilgængelig sted midt inde i byen, hvor de kan nyde en rolig time.»<sup>509</sup> Både Andersen og Ruud omtaler anvendelse av anleggene, men sitatene viser betraktninger av aktiviteter som de ikke selv deltar i. Bruken er *tiltenkt* og beskrivelsene har således et generelt tilsnitt fordi de forklarer noe som ikke fremstår som egenerfart – Andersen og Ruud skriver *om* bruken. Samtidig er beskrivelsene instruktive, slik at leseren lett kan forestille seg stedene og hvordan disse anleggene tas i bruk.

Sture Koinberg tilnærmer seg kritikkoppgaven med et annet utgangspunkt. Hans gjenstand for omtale er også en ganske annen, den toskanske Villa La Ferdinanda, der han befinner han seg på en konferansemiddag sammen med en gruppe landskapsarkitekter i 1996:

En stor mängd människor vandrar uppför den av facklor upplysta vägen mot Villa La Ferdinanda, Medicéernas villa i Artemino. Den stora villan ligger på krönet av en bergsrygg och på slutningarna ned mot dalarna växer oliventräd. Ljusen glimmar långt där nere i dalen. Fönstren är upplysta och trappan upp till loggian med kolonner i dorisk stil belyses av facklor. Trummorna dundrar och flaggor med den franska liljan flyger i luften. I mörkret avtecknas människorna som mörka silhuetter i fackelskenet. Vi följer strömmen uppför den stora trappan in mot loggian och vi bjuds i de upplysta salarna på frukter och viner från det rika toskanska landskapet.<sup>510</sup>

Fremfor å skrive *om* anleggets tiltenkte bruk, skildrer Koinberg stedet ut ifra sin egen tilstedeværelse og handling. Han *bruger* anlegget og inngår dermed selv som en del av omgivelsene. Flyktige kvaliteter som lys, lyd, skygger og smaker, som på forskjellig vis utspiller seg og kan erfares på stedet der han befinner seg, står sentralt. Kritikken tegner så et bilde av stemningen, fremfor av de mer bestandige, fysiske egenskapene. Slik fremmes en forståelse av villaen som omgivende ramme som ulike handlinger kan utspille seg innenfor. Rammen bygges «innenifra» ved at Koinberg formulerer sitt personlige møte med anlegget gjennom sin egen kroppslige erfaring av det. Eksemplet illustrerer hvordan en helt spesifikk, erfaringsnær fremstillinger kan være en måte å imøtekomme Lyotards analogi mellom verket og kritikken på ved å tilby en frittstående leseropplevelse. Den rike skildringen kan iverksette leserens egne forestillinger om anlegget. Erkjennelsen av verket, fremstilt i tekst, er ikke nødvendigvis i overensstemmelse med Koinbergs faktiske erfaring, men kan romme en tilsvarende flyt av assosiasjoner.

Andersen, Nielsen og Koinberg viser alle tre at *anlegget* er av betydning for deres verksforståelse når de vektlegger *bruken* av det. De inviterer imidlertid leseren i ulik grad til å ta del i de beskrevne aktivitetene. Utsnittene illustrerer således hvordan det estetiske momentet kan fremstilles som et *uttalt ønske om en estetisk effekt* eller i større grad *gestaltes* gjennom fremstilling av den *estetiske effekten* som sådan.

---

<sup>509</sup> Volmer Ruud Nielsen, «Et grønt aandehul», *Havekunst* (1939): 124.

<sup>510</sup> Sture Koinberg, «Mediceernes trädgårdar», *Landskab* 8 (1996): 201–202.

Også Lulu Salto Stephensen fremstiller bruk, når hun *betrakter* aktivitetene i 1800-tallsparken Parc de la Tête-d-Or i Lyon i året 2000: «[Parken] gæstes af op til 45.000 mennesker hver søndag – af folk der spadserer, cykler eller jogger. [...] Mandag morgen strejfer kun et par enkelte joggere gennem den mennesketomme park.»<sup>511</sup> Her fremstår Stephensen som en observatør som ikke besitter førstehåndskunnskap om hvordan det er å spasere, sykle eller jogge omkring i den franske parken. Det er i alle fall slik situasjonen formidles i kritikken. Å skrive *om* noe, som Stephensens gjør, innebærer å sette både kritikeren og leseren i rollen som betraktere på den måten at ingen er fysisk delaktig. Både Stephensen selv og leseren må ta i bruk minnet for å få tilgang til de fysiske handlingene som beskrives – om det er innsikten vi er ute etter.

«A garden must be engaged,» siterte jeg fra Linda Parshall innledningsvis i denne avhandlingen.<sup>512</sup> Har man selv tatt et anlegg i bruk – om man har spilt ball på plenen, klatret i trærne eller inntatt et måltid på et dertil egnet eller mindre egnet sted i en hage –, vil man ha et ganske annet forhold til anleggets materialitet og til høyder eller avstander i rommet, som igjen vil gi en rikere forståelse av prosjektet. Parshalls påstand får mening når vi erkjenner hvordan en kroppslig erfaring av et anlegg gir en særegen kunnskap om hagen og et ganske annet utgangspunkt for en estetisk forståelse av den.

### Forestilt bruk

Året før skriver Stephensen en kritikk av en hage på Christiansø øst for Bornholm, men med et ganske annet utgangspunkt enn den observerende posisjonen i Parc de la Tête-d-Or. Her fremstiller hun ikke betraktet bruk, men sine *forestillinger* om aktiviteter som kan ha foregått på øya 150 år tidligere:

Grevinde Danner har sandsynligvis færdedes i [kommandantens] have. Man kan sagtens forestille sig, hvordan hun har spadseret rundt ad havens svungne og omhyggeligt stukne grusgange, der var så brede, at hendes store krinolineskjørt ikke fugtedes af plænegræsset. Man kan også forestille sig, hvordan hun har nydt de store, tungt duftende roser i de præcist udstukne, runde bede i græsset, ligesom hun har siddet og betragtet haven under et dørstykke malet med eksotiske motiver (muligens fra Vestindien) i lysthuset.<sup>513</sup>

Fortellingen er en overføring av stedet selv, av beplantning og andre av hagens sentrale fysiske elementer. Den er således uløselig tilknyttet anlegget. I møte med kunsthistorikeren Stephensens kunnskap og forestillingsevne, som for øvrig eksplisitteres i passasjen, oppstår historien som fremstiller og tilrettelegger for en forståelse av anlegget som en vakker, velholdt lysthage for samfunnets øvre sjikt på midten av 1800-tallet.

Et anlegg er «virkelig» i betydning at det eksisterer fysisk. Iakttagelsen av de fysiske forholdene, eller det som foregår i denne virkeligheten, kan imidlertid diktes opp. Kommandantens have på Christiansø har nok endret seg siden Grevinde Danner spaserte omkring i krinolineskjørt. Teksten som medium gir imidlertid Stephensen anledning til å

---

<sup>511</sup> Lulu Salto Stephensen, «Natur i kultur – le Parc de la Tête-d-Or», Landskab 2 (2000): 64.

<sup>512</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 49–50.

<sup>513</sup> Lulu Salto Stephensen, «Christiansø – en øgruppe i Østersøen», Landskab 3-4 (1999): 55.

behandle prosjektet akkurat slik hun forestiller seg det og ønsker å fremstille det. I fremstillingen kan hun benytte seg av det som ikke finnes i den faktiske verden – assosiasjoner og fiktive fortellinger – i tillegg til å beskrive og fortolke de faktiske sporene hun registrerer i anlegget. Passasjen illustrerer med dette hvordan et verk kan ta opp i seg kunnskapsbaserte og forestilte forhold som ligger utenfor det gitte prosjektet. I kritikken benyttes en historisk tolkningsstrategi, men uten å utelukkende etablere et såkalt kulturelt verk.<sup>514</sup> Stephensens anlagte historisk perspektiv er fremstilt med en ordlyd som skaper en virksom forestilling for leserne, og som åpner opp for en undring over hvordan hagen kan ha vært. Dessuten tillater Stephensen seg å fabulere om spesifikke, forestilte situasjoner som kan ha funnet sted i anlegget. Teksten, som er mediet leseren møter de ulike erfaringene og forestillingene i, utjevner de ulike utgangspunktene for erfaring og gjør dem likere enn de opprinnelig er. Kritikken illustrerer nettopp hvordan en artikulert *forestilling* kan fremstå som like nærværende og virkelig for leseren som faktiske registreringer.

## Teksturer og substans

I kritikken «Rytmske uheld eller arkitekten som væver» fra 2001 presenterer og diskuterer Malene Hauxner seks ulike prosjekter av Stig L. Andersson fordelt på de to overordnede avsnittene «Fra Holbæk til Malmø» og «Fredrikssund, Skibby, Hillerød og Glostrup».<sup>515</sup> I omtalen av Hillerød bibliotek skriver Hauxner:

En krans af akacier kanter et felt med tennisgrus og et indre bassin med støbeasfalt. Et andet felt er dækket af hvidt marmorgrus omkring en lille amøboid bakke med fyrretræer. Det mest fascinerende felt er fyldt med et pur af rødbyg, der indrammer et gulv af azobetræ, tegnet med bugtende og kantede konturer.<sup>516</sup>

For å virkelig forstå hvordan dette prosjektets materialitet kan fremtre, fordres en viss forkunnskap om vegetasjonen og de oppgitte materialene. Hvordan ser for eksempel en akasie ut? Og hva skiller støpeasfalt fra annen asfalt? Hauxner kan nok forvente at leserne av fagtidsskriftet *Landskab* besitter denne kunnskapen, men formuleringen appellerer i liten grad til videre refleksjoner over hvordan de beskrevne elementene fremstår i anlegget. For eksempel kaster akasien en lett skygge, og tennisgrusen knaser når man trår på den. Med litt fantasi kan kunnskap om blant annet vegetasjon frigjøre små historier, som når Brandt dikter i innledningen av sin bok *Vand- og stenhøjsplanter* (1920): «Mens havens forædlede plante, 'den fede flox', kun fortalte en kort og kedelig historie om kunstgødning, havde den vilde, med præg af det voksende, mere at berette – selv om også den var plantet. Den kunde fortælle om kampen mellem indre anlæg og ydre indflydelse, miljø og nabo.»<sup>517</sup>

---

<sup>514</sup> Se min kommentar om historisk- og aktualiserende tolkningsstrategier side kapittel 4 side 112–113.

<sup>515</sup> Avsnittene omfatter omtale av henholdsvis Ladegårdsparken, Ankarparken/Kanalparken, og Fredrikssund Havneplads, Skibbi Hovedgade, Hillerød Bibliotek, Glostrup rådhuspark.

<sup>516</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 130.

<sup>517</sup> Her sitert hos Hauxner, *Fantasiens have*, 189–190.

For en stor del er den kritiske produksjonen i *Havekunst* allment tilgjengelig i betydningen at de fleste lesere vil kunne forstå og ha utbytte av den. Som vi ser her, forutsettes imidlertid kjennskap til fagets terminologi for å kunne *oversette* kritikken til en forestilt sanselig virkelighet, selv om det er elementer i anlegget som beskrives. Hva slags forestilling som formuleres av kritikeren, *der og da*, eller som genereres hos leseren, *her og nå*, avhenger av den enkeltes kompetanse og erfaring med faget i begge ledd.

### Metaforens dimensjon

Geografene Trevor J. Barnes og James S. Duncan presiserer at den geografiske teksten, i likhet med den litterære, beror på retoriske grep for å bli meningsbærende, og da særlig på metaforer.<sup>518</sup> Metaforer kan være effektive retoriske virkemidler i kommunikasjonen, men som bærere av noe underforstått forutsetter slike bilder en aktiv, felles forståelse innad i gruppen som forvalter det aktuelle språket for at de skal være virksomme og kunne appellere til lesernes forestillinger. I Hauxners kritikk referert over tar hun i bruk metaforer når hun fremstiller Anderssons prosjekter som resultater av den «metode at væve et nettverk av rytmiske gentagelser».<sup>519</sup> Stiene forklares ikke som ordinære ganglinjer, men som tråder i en vev. Flater, linjer og punkter oversettes til felter, tråder og knuter. Hauxner drøfter prosjektene i forhold til hverandre ved å betrakte dem gjennom metaforen som et felles prisme. Kritikken har dermed likhetstrekk med litteratur-, kunst- og filmkritikker som, i større grad enn landskapsarkitekturkritikkene i *Havekunst*, ser det omtalte verket i forhold til kunstnerens øvrige produksjon.<sup>520</sup> Og sammenlikningen er fruktbar fordi metaforen forvaltes som et konsept som viser seg å fungerer i ulike stedlige sammenhenger. Hauxner konkluderer også med at det er hold i Anderssons metode «fordi det åpner op for talrige tolkninger, for mange rum, begyndelser og slutninger, og fordi brugen kan veksle. Substansen er konstant, men formen aldrig den samme.»<sup>521</sup> Det er dermed duket for en sammensatt verksforståelse.

Som det viktigste indførte [Andersson] et bakket terræn med et mylder af kirsebærtræer, vævede et nettverk med felter af asfalt, sten, sand og alle mulige og umulige slags græsser og haver med gule og violette blomster, krydderurter og vinstokke. Stierne er som vævets tråder trukket diagonalt, så rummet ikke længere er opdelt analogt med bygningerne, som der var før, med tilbyder et nyt, flerdimensionalt landskab.<sup>522</sup>

---

<sup>518</sup> Trevor J. Barnes og James S. Duncan, «Introduction Writing Worlds», i *Writing worlds: discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, red. Trevor J. Barnes og James S. Duncan (London: Routledge, 1992), 10–12.

<sup>519</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 134. Leseren av kritikken skal senere forstå at Hauxner har hentet disse fra en kommentar den franske filosofen Jacques Derrida har skrevet om Bernard Tschumis Parc de la Villette.

<sup>520</sup> Nancy Levinson påpeker den enkle og rimelige tilgangen til bøker og filmer som gjør litterære og filmatiske produksjoner mye lettere tilgjengelig for kritikeren enn arkitektur, som følgelig har et helt annet materiale å gå ut ifra i sitt arbeid. Se Levinson, «Critical beats».

<sup>521</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 134.

<sup>522</sup> *Ibid.*, 126.

Her gjør Hauxner rede for hva som er av betydning for Ladegårdsparken, som ligger i utkanten av Holbæk, ved å fremheve det *viktigste*. Det er noe resolutt over en slik formulering. Ikke bare nevnes de betydningsfulle elementene i kritikken, og gjøres viktige av den grunn, de *uttales* som viktige. Med en henvisning til Øyvind Pålshaugens forklaring av hvordan en såkalt vellykket formulering *berører* snarere enn å tvinge leseren i en bestemt retning, vil jeg mene at påstander av denne typen som Hauxner kommer med, ikke er det mest virkningsfulle grepet for å overbevise leseren.<sup>523</sup> Overtalelsen må ligge i språkføringen og kan gjøre seg gjeldende med formuleringer som vekker interesse eller undring, mer enn med en besluttsom argumentasjon. I så måte synes Hauxners fremstilling ved hjelp av *veven* å være mer egnet. Denne metaforen kommer tydeligst til uttrykk som tolkningsstrategi i omtalene av Kanalparken.<sup>524</sup>

Det hele er skrut sammen i et nettverk af felter, tråde og knuder eller af det, man i den klassiske arkitektur benævner flader, linjer og punkter. Felterne kan være tangbiotoper i vandet og plantebiotoper på land. Asfaltstierne og de fastfrosne betonbrinke kan ses som trendtråde. De japansk udseende broer og fyrrelundene fungerer som knuder eller koblinger. Der er ingen ting i parken, men en masse, der appellerer til sanser og fantasi. Der er kun få bænke, men en masse af sten og kanter at sidde på. Der er ingen lygtepæle, men masser af lyskastere. Materialerne pirrer sanserne og fantasien. De er associationskabende, som G. N. Brandt ville have sagt.<sup>525</sup>

Her forklarer Hauxner den danske landskapsarkitektens prosjekt med et typisk Brandt-utsagn. Hadde uttalelsen endt med denne påstanden, ville passasjen vært et eksempel på en *formalisert estetikk*. Hauxner gir seg imidlertid ikke med dette, og i forlengelsen av sitatet over beskriver hun de materielle forholdene på en måte som lar oss forstå *hvordan* de fysiske elementenes teksturer og substans «pirrer sanserne og fantasien». Således *gestalter* hun en estetisk dimensjon i fremstillingen: «Ingen trekanter, sirkler, ellipser, ovaler, ingen euklidisk geometri, ingen diagonaler, ingenting på række, ingen taktfast gentagelse. Symmetrien eksisterer ikke og den rette linje kun i ganske korte stræk.»<sup>526</sup>

I kritikken sjonglerer Hauxner med forskjellige tilnærminger i tolkningen. Hun fremstiller romlige og materielle egenskaper ved prosjektene, for deretter, gjerne i samme setning, å artikulere egenskaper som typisk kan relateres til plantegningen. Eller hun viser til den prosjekterendes uttalte intensjon eller lar andre få komme til ordet.<sup>527</sup> Ved å erkjenne flere forskjellige aspekter ved prosjektene fremstiller Hauxners kritikk konglomeratiske verk. Omtalen av seks forskjellige prosjekter samlet i én og samme tekst gjør at kritikken aldri hviler, det er stadig et nytt prosjekt å ta stilling til. «Rytmske uheld eller arkitekten som væver» er således mettet av informasjon som tar farge av Hauxners formuleringer.

---

<sup>523</sup> Øyvind Pålshagen skriver om en formulering som berører en, og som ikke tvinger en inoen bestemt retning. Se kapittel 4 side 117.

<sup>524</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 131.

<sup>525</sup> *Ibid.*, 128–129.

<sup>526</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>527</sup> Dette skal jeg vise i de neste kapitlene.

Men metaforen fungerer som kritikkens røde tråd og veileder leseren gjennom den rike og sammensatte fremstillingen. Kritikken illustrerer hvordan slike bilder kan være effektive *åpnende* retoriske virkemidler, og verksforsåelsen tilføres en poetisk dimensjon ved at det funksjonelle og faktiske i prosjektene forklares metaforisk. At disse nok også lar seg overføre som en konseptuell tolkningsstrategi for helt andre prosjekter, eventuelt som inspirasjon til å ta i bruk nye metaforer, gjør at Hauxners kritikk kan betraktes som et teoretisk tilskudd.

## 5.2 Rom

### Tablåer og utsikter

«Det är verklig poesi över denna anläggningen;» siterte jeg fra Reuterswärd over. I fortsettelsen beskriver han «den vita Rotunden mot ett ekbevuxet berg, och framför denna byggnad det klara vattnet, omgivet av lavendel och rosor, och där längst borta urgamla parkträd, vid vilkas rötter stå nigande förgätmigej och sippor.»<sup>528</sup> Rotunden betraktes *mot* berget, og *foran* bygningen ligger vannet. Slik beskriver Reuterswärd anleggets elementer sett i forhold til hverandre og skildrer stedet fra forskjellige posisjoner *i* anlegget. Det florerer av denne typen preposisjonsbruk i kritikken hans: «I detta ständigt friska vatten, gro nu olikfärgade näckrosor och ge därigenom en förtjusande bild mot det gamla vitkalkade biblioteket, från vilket breda stentrappor leda ned till strandkanten.»<sup>529</sup> Leseren får også kjennskap til en nydelig nedsenket rosehage etter engelsk mønster, hvor «[b]reda stentrappor markera sänkning och leda ned mot gräsfält.»<sup>530</sup> Slik fremstilles Adelsnäs som en rekke av tablåer slik de fremstår for Reuterswärd *der og da*.

I tekstens påfølgende avsnitt, hvor den nye slottsbygningen står i sentrum for omtalen, fortsetter Reuterswärd å lede leseren omkring i anlegget: «Från slottet föra vägar fram i parkens olika riktningar, än upp mot utsiktspunkter, än ned i dalsänkor eller utmed den vackra sjön.»<sup>531</sup> Leseren tas med omkring i anlegget ved at Reuterswärds tablåer settes sammen, men den enkeltes scene er viktigere enn sammenhengen. De språklige uttrykksformene Reuterswärd tar i bruk, bidrar til en sterk fornemmelse av *stedet* i form av *anlegget* Adelsnäs som et selvfølgelig utgangspunkt for Reuterswärds kritikk.

Reuterswärd fører leseren hit og dit, opp og ned, og beskrivelsen av slike vertikale dimensjoner fremstiller anlegget Adelsnäs' romlige utfoldelse. I likhet med Reuterswärd, befatter Poul Peter Jensen Wad seg med vertikale dimensjoner når han i sin omtale av fabrikant Thriges hage i Odense fra 1925 forklarer hvordan «[o]vergangen til det lavere liggende Midterparti sker ved en hækkronet Græsskråning med Sidetrappor, som fører ned i Sidegangerne.» Herfra blir leseren ledet frem til et bestemt sted i anlegget, som

---

<sup>528</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 58.

<sup>529</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>530</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>531</sup> *Ibid.*

hagerommet nedenfor kan betraktes ifra: «I Midtergangen skyder en fliselagt balusterkronet Siddeplads frem som en Bastion, og herfra har man udmærket Overblik over det nedenfor liggende Haverum.»<sup>532</sup> Dermed introduseres temaet «oversikt», som jeg i neste kapittel skal tematisere som en type kunnskap som plantegninger formidler, men som her, som Wads kritikk viser, knyttes til en egenskap som karakteriserer et bestemt sted at man befinner seg på i anlegget. Som vi så i innledningen, inntar også Johannes Tholle ulike posisjoner i anleggets romlige utfoldelse, når han omtaler «Rækkehusene paa Fuglebakken» noen år senere. Her beskriver han hvordan forskjellige posisjonene – «Fra Husets Veranda saavel som dets Karnap » og «ned i Niveau» – bidrar til ulike fornemmelser av anlegget – «føles den lidt på Afstand» og «føler man sig rigtig som værende i Haven».<sup>533</sup> Tholle viser her hvordan et anlegg ikke kan ses under ett, men potensielt legger grunnlaget for differensierte erfaringer avhengig av hvor i anlegget man befinner seg.

### ***The picturesque***

På beslektet vis innlemmer Troels Erstad bestemte perspektiviske utsnitt i sin fremstilling av Brandts hageprosjekt i Vedbæk i kritikken «En forbilledlig have». Eiendommens hus rammes inn av naturlig vegetasjon som Erstad beskriver som om den er betraktet fra en bestemt vinkel: «Fra søsiden ses huset liggende på et smukt bevæget terræn omgivet af skovagtig træbestand, en fritstående robinia og 'tilfældig' placeret buskbeplantning.»<sup>534</sup> Jeg har tidligere kommentert beplantningsprinsippet som Erstad taler for, og jeg skal også vende tilbake til det litt senere i dette kapittelet. Av betydning akkurat her er hvordan Erstad benytter vegetasjonen til å aktualisere en romlig tematikk. Han skiller hagens fremtreden sett fra sjøsiden fra hvordan hagen ser ut betraktet fra andre posisjoner i rommet. Og et bestemt utsyn forklares som at «den vest-østgående gang i strandhavens nordside er på en smuk måde konkavt opadstigende mod et enligtstående træ og udsigten mod Øresund.»<sup>535</sup> Preposisjonen «mod» kan skape forestillinger om motiver i anlegget som kan betraktes fra stien som Erstad beskriver, og posisjonerer hagen som helhet i forhold til dens omgivelser.

Solitærtreet i forgrunnen dukker også opp som motiv i den islandske landskapsarkitekten Ragnhildur Skarphedinsdottirs kritikk fra 1985, der hun beskriver en skulpturhage i Reykjavik med skulpturer av kunstneren Einar Jónsson fra samme land. I kritikken fremstår et lønnetre som viktig for hvordan hun forstår anlegget: «Inde fra glasbygningen [åbner museet] sig mod hele skulpturhaven med den store ahorn i forgrunden.»<sup>536</sup>

Eksemplene over fremstiller *anlegget* som sted for spesifikke utsyn eller perspektiver. De tydeliggjør samtidig kritikkens konstituerende effekt. Ved at kritikken fremstiller et anlegg slik det betraktes ifra bestemte fysiske posisjoner, begrenses fremstillingen til å gjelde motivene som de beskrevne posisjonene gir tilgang på, nærmest slik et bilde

---

<sup>532</sup> Wad, «Fabrikant Thriges have i Odense», 102.

<sup>533</sup> Tholle, «Rækkehusene paa Fuglebakken», 124. Se sitatet i innledningen side 17–18.

<sup>534</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 78.

<sup>535</sup> *Ibid.*

<sup>536</sup> Ragnhildur Skarphedinsdottir, «Einar Jónssons skulpturhage», *Landskab 3* (1985): 58.

begrenses til å vise et bestemt perspektiv. Spesifisering av ett bestemt standpunkt i kritikken kan imidlertid også leses som en erkjennelse av at anlegget i prinsippet tilbyr et uendelig antall variasjoner av posisjoner i rommet. Dette styrker samtidig betydningen av kritikkens utvalgte momenter, nettopp fordi disse utgjør kritikernes valg blant mange mulige egenskaper. Og det er akkurat dette perspektivet leseren får tilgang til i kritikken, og som leseren prinsipielt sett funderer sin verksforståelse på.

Denne typen fremstilling av anlegg som tablåer, innrammet av objekter i forgrunnen, har referanser til 1700-tallets *picturesque*-tradisjon, der malerkunsten inspirerte landskapshagens scener, som skiftet ved forflytning etter en bestemt rute gjennom hagen.<sup>537</sup> «En forbilledlig have» og «Einar Jónssons skulpturhave», og ikke minst Reuterswårds «Adelsnäs» illustrerer hvordan tablåer fremstilles i kritikkene som språklige skildringer av erfarte utsikter. Tablåenes todimensjonale konsept ikke således står i veien for at et anlegg kan fungere som sted for å erfare slike bilder. Samtidig spiller bilder på en forestilt tredimensjonalitet, som i anlegget er høyst reell.

Mange landskapsarkitekturprosjekter synes å være forankret i den pittoreske tradisjonen. Kritikkene over viser hvordan denne tradisjonen videreføres som et underliggende teoretisk konsept. Teorien forvaltes således, men uttales ikke i de språklige fremstillingene. Dette illustrerer tendensen til at landskapsarkitekter ikke gjør verdisett og teoretiske rammeverk tydelig.<sup>538</sup>

### Global og lokal kontekst

Eksemplene over viser til oversiktsforhold og posisjoner internt i anleggene. Tilsvarende kan utsikt som peker ut og bort fra det aktuelle anlegget, anskueliggjøre høyst stedsspesifikke egenskaper, nettopp som et stedsbetinget skue som kan betraktes fra det aktuelle anlegget. I mange renessansehager spiller utsikt en betydelig rolle for opplevelsen. Og når Lund skriver om hagen til Castello Balduino, bringes leseren inn i hagen, og herfra betraktes de nære, formelle hagene i sammenheng med nettopp omgivelsene som anlegget inngår i. «Fra de meget formelle og kultiverede haver er kontrasten stor til udsigten over vinmarker og skovklædte bjergtoppe,» beskriver Lund og manifesterer hagen som sted utsikten kan betraktes ifra.<sup>539</sup>

I Jette Aabels «reisebrev» deler hun sin egen opplevelse fra en ferd gjennom Sydney i 1983. Både de overordnede landskapstrekkene og detaljer i utformingen trekkes inn i beskrivelsene: «[Der var] en betagende udsigt mod vest til [bydelen] City's imponerende skyline med nyere telekommunikationstårn som det himmelbestræbende midtpunkt.» Utsikten får hun tilgang til «[g]ennem et hul i husrækken.»<sup>540</sup> Også her kjenner vi igjen det pittoreske – en forgrunn rammer inn en bakgrunn. Tilsvarende skildres en innrammet utsikt

---

<sup>537</sup> Hunt, *Gardens and the Picturesque*, 106. Se også kapittelet «Framing the view» i Andrews, *Landscape and Western Art*, 106–127.

<sup>538</sup> E. Erstad-Jørgensen omtalte for øvrig Elisabeth Hagenackers prosjekt som «smukt og malende» to år tidligere. Se E. Erstad-Jørgensen, «En smuk tysk have», *Havekunst* (1939): 54. Jeg skal komme tilbake til denne kritikken i kapittel 7.

<sup>539</sup> Lund, «Min italienske have», 181.

<sup>540</sup> Jette Aabel, «Reisebrev fra en landskapsarkitekt i Australien», *Landskab* 4 (1983): 88.



hos Marthin Theil Johansen når han skriver om Gantry Plaza State Park i New York: «Som port mellom havnefronten og East River står to gigantiske, sorte, nu renoverede industrirelikter – galgekraner. Set igennom kranerne står Manhattans skyline som en spektakulær og meget tiltrækkende udsigt.»<sup>541</sup> Det er «innrammingen», altså den nære forgrunnen, som utgjør det navngitte prosjektet og som er den primære gjenstand for omtalen. Men dette blir irrelevant uten bakgrunnen som rammes inn. Ved å vise til *utsikt* markerer kritikeren samtidig en avstand til det fjerne. Og når kjente panoramaer, som eksempelvis Manhattans skyline, presenteres med en lokal *forgrunn*, fremstår de som mindre postkortaktig-abstrakte. Det er de nære omgivelsene og *stedet* utsikten betraktes fra, som konstitueres. Den mer eller mindre fjerne utsikten utgjør en bakgrunn som posisjonerer prosjektene i verden og som verkene ikke kan løsrives fra. Prosjektet erkjennes som verk som innlemmer «lånte landskap» der kritikken utgjør innfatningen.<sup>542</sup> Slik fremstiller kritikken en forståelse av prosjektene som stedsspesifikke og unike både i global og lokal målestokk.

### Tilstedeværelsens tilskudd

Den finske landskapsarkitekten Gretel Hemgård kritikk «Leninparken. Stadspark i Helsingfors» publiseres i 1987-årgangens nordiske temanummer. Utsikten og romforholdene som fremstilles, belyser hvordan hun oppfatter prosjektet situert i en overordnet, romlig kontekst:

Det säregna med Leninparken är, att den trots sin ringa areal och sitt stora antal olika växter samt småskaliga rumsbildningar inte uppfattas som vare sig trång eller fullpackad. Man överblickar aldrig hela parkanläggningen samtidigt. Inte heller befinner man sig någon gång i ett helt slutet rum. Parken ligger högt i förhållande till omgivande kvarter. Utblickarna över Åshöjdens flervåningshus ger en känsla av rymd även när man befinner sig i skydd för insyn i ett av parkens små 'rum'.<sup>543</sup>

Hemgård understreker virkningen av de romlige egenskapene. Med et analytisk tilsnitt vurderer hun forholdene og poengterer stedets egenskaper. Slik forankrer hun sin forståelse av prosjektet i anlegget, men tar hun leseren med dit? Hemgård skriver «man», ikke «jeg». Hun inviterer leseren med inn i beskrivelsen sin ved å generalisere situasjonen, som dermed kan angå alle. I det følgende skal jeg ta opp tråden fra Sture Koinbergs kritikk av den tosokanske villaen og vise hvordan fremstilling av en helt spesifikk, og kanskje personlig erfaring, ikke nødvendigvis ekskluderer leserne. Den kan tvert imot invitere til innlevelse og refleksjoner.

I kritikken «Intryk från spanska trädgårdar och landskap» skildrer Sylvia Gibson i 1950 en rekke prosjekter under sitt Spaniabesøk i anledning IFLAs internasjonale kongress. I teksten situerer hun det mauriske palasset Alhambra med sine mange hager i storslagne naturomgivelser ved å skildre den fysiske konteksten, eller «helheten», som Gibson selv

---

<sup>541</sup> Johansen, «Gantry Plaza State Park», 32.

<sup>542</sup> Se tradisjonen for å ramme inn utsiker hos Andrews, *Landscape and western art*, 106–115.

<sup>543</sup> Gretel Hemgård, «Leninparken. Stadspark i Helsingfors», *Landskab 2* (1987): S15.

kaller det: «Bakom palatset står Sierra Nevadas toppar, utan snö så här års. Denna utsikt har man med sig, var man än går i palatset. Nog har man sett mången bild från Alhambra, men vad de ändå säga litet om helheten.»<sup>544</sup> Fotografier fra Alhambra viser gjerne hagene som stiliserte paradiser i avskårne rom, hvor de nette vanningskanalene holder liv i appelsintrærne og temperaturen nede på et akseptabelt nivå.<sup>545</sup> Gibsons forståelse fordrer derimot en stedlig registrering av omgivelsene som hagene er situert i, hvilket ikke fremkommer på bildene derfra av den naturlige årsak at fjellene ikke er synlige fra de lukkede hagene. Når Gibson formidler at palassets fond består av fjelltopper, bringer hun noe nytt til forståelsen av Alhambras hager, som med dette fremstår som små oaser i et stort fjellandskap. Og for lesere som ikke har besøkt Alhambra, men først og fremst kjenner hagene gjennom fotografier, som Gibson selv nevner, tilfører den stedlige registreringen fremstilt i kritikken en nyansert erkjennelse av verket. Fremstillingen tegner et bilde som vi kjenner igjen hos Hunt og hans teori som setter hagen i forhold til det kultiverte omlandet og den «ville» naturen.<sup>546</sup> «Allt har en menneskelig skala och mycket är inriktat på att ses från låg höjd, d. v. s. helst sittande på golvet,» beskriver Gibson.<sup>547</sup> Betragtning av den «menneskelig skala» opp imot et storskala fjellandskap er en påminnelse om hvordan alle nære omgivelser inngår i et større forhold. Jeg leser dette som en invitasjon til leseren om å se sine egne vante omgivelser eller landskapsarkitekturprosjekter generelt i en større fysisk sammenheng.

Å omtale prosjekter på bakgrunn av det fysiske anlegget, slik Gibson her synes å gjøre, fordrer en særlig innstilling til omgivelsene og en aksept for det som ikke er entydig fattbart. Innstillingen speiler også hvordan Gibson er til stede i skriveoppdraget. Forståelsen hun bringer inn i kritikken, fremstilt som hennes møte med anlegget, fremføres med et nærvær. Dette blir særlig tydelig når hun beskriver *Patio de los Evangelistas*: «Den kända Patio de los Evangelistas (god bild finns i Gotheins bok) blev en märklig upplevelse».<sup>548</sup> Her kunne Gibson avsluttet sin forklaring og overlatt leseren til å gjøre seg opp en mening selv med utgangspunkt Gotheins bilder. Hun insisterer imidlertid på å berette videre om og forklare sin merkelige opplevelse:

När man går i gångerna, kantar de höga häckar ett lustigt smalt perspektiv – borta är alla fyrkanter, man såg från andra våningen, och vattenytan i brunnarna syns nått och jämt. Från de mörka spartansk möblerade rummen såg vi, hur de stora parterrererna och slätten började skifta i mörkblått, gråblått och rosa. När vi kom ut igen, sken månen över den ljusa platsen, där nu hundratals barn lekte.<sup>549</sup>

---

<sup>544</sup> Sylvia Gibson, «Intryk från spanska trädgårdar och landskap», *Havekunst* (1950): 51.

<sup>545</sup> Påstanden baserer jeg på minner fra forelesninger i landskapsarkitektur fra studiets første år, der vi som studenter ble vist lysbilder fra disse lukkede hagene. En gjennomgang av tilgjengelige bøker om Alhambra bekrefter erindringen.

<sup>546</sup> Se kapittel 2 side 56.

<sup>547</sup> Gibson, «Intryk från spanska trädgårdar och landskap», 51.

<sup>548</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>549</sup> *Ibid.*, 48–49.

I likhet med Hemgård benytter Gibson pronomenet «man», men det er fremstillingen av hennes helt bestemte erfaring som effektivt berører leserne, fremfor det generaliserende pronomenet. Passasjen over illustrerer således hvordan fremstilling av en spesifikk, egenerfart hendelse, skildret som nettopp dette, inviterer leseren ta del i denne erfaringen. Kritikken tilbyr ikke en vurdering som sådan, dommen ligger i formuleringene som leseren selv må ta stilling til og tenke over. Jeg vil sette denne måten å fremstille verket i språket på i sammenheng med Toril Mois poengtering av hvordan et godt språk uttrykker en uvanlig evne til oppmerksomhet og inspirerer andre til selv å bli mer oppmerksomme.<sup>550</sup> Ved å fremføre sin egen estetiske erfaring gjør Gibson også leseren oppmerksom på patioen som et sted for en estetisk opplevelse. Hun *gestalter* en estetisk forståelse av prosjektet ved å tilby sin artikulerte erkjennelse som et grunnlag for leserens egen erfaring. Leserens tilbys en leseropplevelse som hun kan legge til grunn for sin egen erkjennelse av verket.

«Observations of this kind, through the vehicle of description, have the better chance of being founded in truth, as they are not offspring of theory, but are taken immediately from the scenes of nature as they arise.»<sup>551</sup> Således kommenterer Gilpin sine skildringer av det engelske elvelandskapet i 1782, som han selv må ha oppfattet som et velegnet grunnlag for lesernes egen erfaring av områdene han observerte og beskrev. Han belyser med dette hvordan skildringer som er tett på en erfaring synes å være spesielt egnet for å tilby leserne en erfaring som er lik det som er gjenstand for beskrivelsen. På samme måten bidrar Gibson med en leseropplevelse som kan berike sanseopplevelsen, men som også virker i seg selv. Med andre ord kan en spesifikk, empirinær fremstilling åpne opp og invitere til videre refleksjon over prosjektet, analogt til verket selv.

## Ideen om rom

Anleggets romlige utfoldelse kan fremstilles uten å forklare sanselig erfarte rom gjennom tilstedeværelse, som jeg har vist en rekke eksempler på over, men ved å beskrive ideer om rom. Når den svenske landskapsarkitekten Hølen Nordin forklarer «Kistans väg» i kritikken «För all evighet – Augerums Griftegård» i 1990, beskriver hun et gravferdsrituals fysiske rammer med en tillagt symbolsk betydning:

Byggnaderna är slutet och anonymt utformade åt norr, öster och väster, men öppnar sig mot söder. Detta er en medveten regi av Kistans väg som i sin symboliska betydelse anger vägen från det tunga jordelivet till återuppståndelsen i det eviga ljusets värld. Kistan ställs ned under ett stort vitt pergolatak som sprider ett skimmer av ljus över hela platsen. Här möter ögat ljuset, solen, livet och den storslagna vyn söderut över landskapet.<sup>552</sup>

Ved å spille på en kulturelt forankret og formalisert symbolikk fremstiller Nordin nettopp et *kulturelt* verk. *Betydningen* Nordin tillegger prosjektet, oppstår ikke løsrevet fra anlegget,

---

<sup>550</sup> Moi, Språk og oppmerksomhet, 13.

<sup>551</sup> Gilpin, Observations on the River wye, 17.

<sup>552</sup> Hølen Nordin, «För all evighet – Augerums Griftegård», Landskab 3/4 (1990): S12.

men må relateres til prosjektets romlige utforming og forhold *i* rommet. At noe tilhører en kultur innebærer at det er forankret i en felles forståelse, og Nordins beskrivelse er nok lett omsettelig til en forestilt sanselig erfaring for lesere som kjenner kristne gravferdsritualer og som kan relatere beskrivelsen til eventuelle egne erfaringer. Vi kan derfor tenke oss at også et kulturelt forankret verk, konstituert i kraft av tillagte betydninger, kan vekke sterk appell hos en gruppe lesere. Like fullt fremstiller passasjen en *formalisert estetikk*, ved at den forklarer anlegget ut ifra et på forhånd definert kulturelt anliggende.

I Malene Hauxners kritikk, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», lar ordlyden hennes ikke leseren være i tvil om at landskapsarkitekturen hun omtaler, består av *rom*. Rommene fremstilles som interiører med vegger, gulv og møblering:

[Andersson] har definert den forladte [Fredrikssund Havneplads] som et moderne byrum, hvor veggene er gamle og nye bygninger, trærækker, skibe og jordbunker og givet det et nyt gulv der skråner mod det vigtige hav, [...] Gulvmaterialet skifter mellem flødefarvede, knaslagte, rektangulære betonfliser, felter af azobetræ, asfalt, grus og gule mursten brækket i store stykker. Møbleringen klares af én stor komponent, et hævet bed fyldt med pil og engelsk græs<sup>553</sup>

Fremfor å skildre en tilstedeværelse *i* rommet, forklarer Hauxner rom ved å beskrive flatene som etablerer det. Rommene får med dette en abstrakt karakter i den forstand at de fremstår som konseptuelle steder fremfor erfart fysisk virkelighet. Beskrivelsene har samtidig rikelig med informasjon som utløser leserens forestilling av rommenes utfoldelse. I kritikken «Junihaven ved Svastika og tre andre haver» finner jeg et et liknende forhold. Som Hauxner beskriver heller ikke Sørensen tilstedeværelsen *i* rommet. De romlige forholdene fremtrer snarere indirekte ved beskrivelse av hagens innhegning:

Haven afgrænses mod nord af en bordhøj beplantet mur med buskplantning ovenfor, mod vest af en gang med en syrenhegn i havens skal og mod øst af en uregelmæssig plantning, hvis form har foraarsaget, at nogle af bedenes hjørner er afskaarne.<sup>554</sup>

Denne lille passasjen forklarer helt konkrete egenskaper som kan gi en romlig fornemmelse – avgrensningen med mur, syrenhegnet og en uregelmessig planting. Det er altså ikke rommene som sådan som fremstilles i passasjene fra Hauxners og Sørensens kritikker. Men i begge tilfeller gjøres rommene tilgjengelige for leserens forestilling. De muliggjør således en forståelse av rom, forutsatt at leseren tar inn over seg og oversetter de beskrevne fysiske elementer, og slik *forestiller* seg anleggets romlighet. En videre estetisk forståelse bidrar imidlertid formuleringene ikke til.

### **Tekstens avsnitt**

Også den tekstens oppbygning medvirker i romdannelsen ved at teksten har lengde og inndelinger i for eksempel avsnitt. I «Adelsnäs» antydes slike rom ved at kritikken ulike avsnitt behandler forskjellige steder i anlegget eller forskjellige elementer ved prosjektet.

---

<sup>553</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 130.

<sup>554</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

En slik romlig strukturering kommer enda klarere frem i Annemarie Lunds kritikk «Min italienske hage», hvor hun forklarer den bortgjemte renessansehagens terrengforskjeller og forskjellige hagerom i egne avsnitt med underoverskrifter av typen «Den rektangulære hage», «Den kvadratiske hage» og «Orangerihaven».<sup>555</sup> En slik tilnærming kan være både rasjonelt og estetisk betinget: Det er rasjonelt å beskrive rom for rom i rekkefølgen de erfares, å gjøre seg ferdig med ett før man går løs på det neste. Lunds kritikk synes å svare til begge disse forholdene. Kritikkens struktur og oppbygning kan ikke løsrives fra innholdet, og avsnittene kan på denne måten fungere som virkemidler for å fremstille et prosjekt i samsvar med en estetisk erkjennelse.<sup>556</sup>

V. Irmingers dikt «I Haveselskabets have» fra 1928 illustrerer hvordan diktets strofer etablerer «rom» hvor et prosjekts ulike temaer kan behandles i ulike avdelinger:<sup>557</sup>

Der er dejligt her i Solen,  
sagte puster Vaarens Vind.  
Ikke en Sky paa Himlen,  
her er Fred for opladt Sind.

Nerier, Laurer og Cypresser  
minder om Italiens Land.  
Hvide Guder og Gudinder  
ind imellem skuer mand.

Marmorfliser, skønne Vaser,  
Kildens Rislen, Fuglesang.  
Underligt er det at tænke:  
dette her er Dannevang.

Og saa nær ved Hovedstaden  
dette lille Paradis,  
som blandt alle Landes Haver  
har fortjent den første Pris.

Som en Helligdom er stedet  
her i Vaarens fulde Pragt,  
som en Skønhedsaaabenbaring  
– det er ej for meget sagt.

---

<sup>555</sup> Lund, «Min italienske hage», 181.

<sup>556</sup> Jeg skal ikke gå videre inn på dette her, da jeg oppfatter temaet å ligge nærmere et lingvistisk felt enn landskapsarkitekturen. Jeg vil likevel nevne at Adornos *Estetisk teori* ikke har avsnitt og overskrifter i hovedteksten, fordi forfatteren mente at den ikke skulle leses slik. Heldigvis, kan man kanskje si, er boken utstyrt med innholdsfortegnelse. Se Adorno, *Ästhetische theorie*.

<sup>557</sup> V. Irminger, «I Haveselskabets have», *Havekunst* (1928): 81.

Om vi skal ta Irminger alvorlig, forsøker han å fange stemningen i hagen og formidle denne til leserne i en form som tematiserer kritikken som *landskapsarkitektureksfrase*. Fremfor å forklare hagen analytisk, antyder Irminger snarere hvilke estetiske egenskaper hagen kan tilby, og omsetter disse til tekst. Det lyriske formatet forsterker trolig denne effekten, eller er kanskje en forutsetning for den.

## Bevegelse

Som beskrevet i del I er bevegelse mer enn forflytning.<sup>558</sup> Ordlyden i Gösta Reuterswårds kritikk lar det skinne igjennom at han har latt seg *bevege* av hagen. Og han er ikke redd for adjektiver når han beskriver Adelnäs med formuleringer av typen «allt man ser smyer så lekande och lett in i den vilda, stora, härliga skogen»; «här flyter vattenklöver på sitt vackra bladverk»; og «[p]å en plats utbreder sig en härlig äng mot grönklädda skogskullar, där brustna klippblock ligga kastade om varandra».<sup>559</sup> I sin hagekunstteori betegner Hirschfeld vandringen gjennom hagen som en «vandring gjennom livet».<sup>560</sup> Fremstilling av bevegelse er et utbredt retorisk grep i kritikken i *Havekunst*, som ikke kun anvendes metaforisk, men også i stor grad strukturelt. Kritikerne tilnærmer seg prosjekter og fremstiller verk gjennom minner fra eller konstruerte forestillinger om bevegelser i anlegg.

## Forflytning som romlig indikator

Beskrivelse av forflytning fra én lokalisering til en annen, er en måte å indikere en romlig utstrekning på. En liten spasertur som Erik Mygind beskriver i kritikken «Den geografiske have ved Kolding» fra 1942, illustrerer saken: «Vi vandrer videre ned mellem vestkinesiske og midtkinesiske Planter [...] Vi har hidtil fulgt Vejen paa den østlige Side af Dalen [...] Vi er nu kommet frem til den japanske Afdeling.»<sup>561</sup> Mygind har nok sittet i ro ved sitt skrivebord når han formulerer dette. Kanskje har han ikke engang gått akkurat den ruten han beskriver. Ordvalg som «vandre», «følge veien» og «å komme frem» bygger imidlertid opp under forestillingen om at Mygind beveger seg gjennom de omtalte områdene langs en bestemt linje. Beskrivelser av forflytning, faktiske eller forestilte, er svært utbredt, og viser nettopp *anleggets* betydning for erkjennelsen av landskapsarkitektur som verk i *Havekunst*s kritikker. I det følgende skal jeg se nærmere på ulike former som denne tendensen kommer til uttrykk gjennom.

## Vandring som retorisk struktur

Har man vandrat ned mot Adelnäs, kan man aldri glömma det intryck det gamla 100-åriga templet gör, der det vid sidan av vägen på en mossig stenhäll sträcker sina 7 vita pelare mot ett ärggrönt, välvt koppartak. Byggt i grekisk stil med en smäcker arkitrav mellan pelarne och taket, visar det hän mot en dåtida, skicklig byggherre. Har man

---

<sup>558</sup> Se kapittel 4 side 95.

<sup>559</sup> Reuterswård, «Adelnäs», 57, 58.

<sup>560</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 49.

<sup>561</sup> Erik Mygind, «Den geografiske have ved Kolding», i *Havekunst* (1942): 118.

vandrat oppför berghållen, dit ingen riktig väg leder, utbreder sig en vid, härlig utsikt över parken, som skjuter som et näs uti sjön.<sup>562</sup>

Slik lyder innledningen til Reuterswärd's kritikk «Adelsnäs», hvor utgangspunktet for leserens fiktive ferd gjennom hagen etableres. Her kjører man naturligvis ikke. Man verken løper eller sykler – man vandrer ganske sakte gjennom det forestilte anlegget, uten at dette uttales underveis. Leseren blir presentert for ulike steder med særegne, og ofte vakre egenskaper, som står i relative romlige forhold til hverandre:

Litet högre upp i parken höra vi åter vatten, ty här är anlagt en sumptädgård, där våra allra vackraste svenska vattenväxter gro sida vid sida. Här blommar Iris, och här flyter vattenklöver på sitt vackra bladverk, och bredvid gunga ranuncler som på en vit matta, och i bakgrunden ser man några lavbevuxna svenska bergknallar, där bland mossor och stenar mandelblommor och harsyra lysa med sina vita huvud, och stannar man och lyss, hör man hur en liten porlande bäck sjunger naturens melodiska sång, under det at den rinner bort mellan stubbar och stenar.<sup>563</sup>

Som antydnet tidligere tillegger Reuterswärd enkeltstedene større vekt enn sammenhengen. Dette fremkommer også når man betrakter kritikken som en fremstilt vandring. Leseren gis ingen anledning til riktig å orientere seg og få inntrykk av helheten, men henvises til det ene stedet etter det andre.<sup>564</sup> Formuleringene synes farget av kritikerens begeistring.

På en plats utbreder sig en härlig äng mot grönklädda skogskullar, där brustna klippblock ligga kastade om varandra, och framför dessa scenerier ha flera friluftsskådespel uppförts, och näppeligen kan någon bättre plats finnas än denna, med skogen som kulisser och med vinden och fågelkvittret som musiken.<sup>565</sup>

Språkføringen etterlater ikke et avklart bilde av det fysiske anlegget. Reuterswärd avslører ikke stedet, det skal fremdeles være fullt av overraskelser. Den retoriske tilnærmingen har fellestrekk med Hirschfeldts fremstillinger av hager i sitt fembinds bokverk *Theorie der Gartenkunst* (1779–85), hvor han ikke gjengir hageplaner, men nøye beskriver forløpet av opplevelser. Plantegninger var ikke vesentlige for Hirschfeldt, som mente at stemningshagen ikke skulle overskues, men oppleves i skiftende scener.<sup>566</sup>

---

<sup>562</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 56.

<sup>563</sup> *Ibid.*, 57. Deler av sitatet er også benyttet over side 122.

<sup>564</sup> En slik forflytning synes å ha likhetstrekk med den Katja Grillner registrerer hos Thomas Whately i hans *Observations on Modern Gardening* (1770): «Whately does not describe the walk to get [to the Rotunda], but simply puts us down at the spot where he describes and characterises the scene. He then takes us through the woods, to a Gothic seat, and then we appear before the tower». Se Grillner, «Re-writing Landscape», 30. Grillner benevner Whatelys fremstilling av landskapshagen Hagely som en drøm. «Fluttering impressions momentarily form distinct sensations of imaginary presence.» *Ibid.*, 32

<sup>565</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 58–59.

<sup>566</sup> Lulu Salto Stephensen, *Danmarks havekunst bind II 1800–1945* (København: Arkitektens forlag, 2001), 14.

Tilsvarende fravær av oversikt – og av plantegninger – understøtter fremstillingen av Adelsnäs som stemningshage. Ved bruket Adelsnäs ble hagen prioritert foran bygningene. Likevel forelå det også storslagne forslag for utvikling av parken som ikke ble gjennomført, deriblant terrasser ned til vannet foran hovedbygningen med murer, dam, paviljonger og klipte granhekker.<sup>567</sup> At Reuterswärd ikke nevner disse forslagene i kritikken, forsterker inntrykket av at hans utgangspunkt er anlegget slik det forelå rent fysisk for ham. Plantegningen nevnes kun to steder: Først når han forklarer at det er bygget en søylegang «etter professor Claessons ritning».<sup>568</sup> Siden for å opplyse om at «[d]et nye slottet, som skyntas redan vid entrén, är ritat av professor Claesson och resar sig på toppen av ekbacken».<sup>569</sup> Ut over dette tilskrives ikke tegninger plass, til tross for at slottet ikke er ferdigstilt, og man kunne tenke seg at en tegning enkelt kunne formidlet hvordan det var tenkt som ferdig. Hagearkitekt Millner står bak store deler av arbeidene ved parkanlegget, men heller ikke når arbeidene hans forklares, trekker Reuterwärd frem plantegninger eller uttalte intensjoner. Ideene og plantegningene virker med andre ord ikke sentrale for verksforståelsen, det er i all hovedsak det fysiske anlegget som konstitueres som verk.<sup>570</sup>

Lyotard stiller krav til kritikken om å finne et ekko i spørsmålet om verkets avslutning; det han kaller en form for «utmattelse». Den dårlige utmattelsen skyldes et overskudd av begreper. Den gode utmattelsen springer ut fra mange assosierende forestillinger, et slags kaos og mangel på sammenheng som krever en avgjørelse. Tanken bestemmer ikke, verket avgjør selv når det er ferdig, og det dreier seg om en slags midlertidig tilstand.<sup>571</sup> Å si at kritikken «Adelsnäs» svarer til Lyotards fordring for en slik «god utmattelse», vil være en overdrivelse. Men *det poetiske* opphører ikke med Reuterswärd's påstand om at hagen har noe poetisk ved seg, men utfoldes i hans språklige fremstilling. Reuterswärd skriver ikke *om*, men *skriver* prosjektet: Han skriver uoversiktlig og sjarmerende om det uoversiktlige og sjarmerende, og lar på den måten kritikken *mime* Adelsnäs. I så måte *gestalter* Reuterswärd en estetikk når han fremfører fortettede sanseinntrykk i en uoversiktlig, sømløs fremstilling, som etterlater et inntrykk av Adelsnäs som et drømmeaktig sted som leseren gjennom kritikken inviteres til å utforske videre.

### Tiden i rommet

Når vi forstår *hagen* som et estetisk objekt som ikke kan la seg identifisere i ett øyeblikk eller fra én posisjon, blir dimensjonene tid og rom svært betydningsfulle for verket.<sup>572</sup> Disse størrelsene er uløselig knyttet til hverandre – alt utfolder seg i tiden og alt forholder seg til faktiske eller forestilte rom. I *bevegelsen* kombineres disse forholdene, og kan bidra til å løse den språklige utfordringen det er å fremstille tid og rom i sammenheng.

---

<sup>567</sup> Lindell, «Adelsnäs parkanläggning», 4.

<sup>568</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 57.

<sup>569</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>570</sup> Kritikken illustreres heller ikke med plantegninger, kun tre fotografier.

<sup>571</sup> Lyotard, «Gestus», 11.

<sup>572</sup> Se min betraktning omkring hagen i kapittel 1 side 22 og kapittel 4 side 92–94.



Når tidsforhold formuleres i kritikk, aktualiseres denne dimensjonen for forståelsen av landskapsarkitekturverket. Vi ser det for eksempel i Elisabeth Kocks kritikk fra 1965 når hun forklarer hvordan man kan ta seg frem til hagebyen Kottby, som – kan hun fortelle – er truet av sanering: «Om man startar frå centrum, Järnvägstorget i Helsingfors, kommer man efter 20 minuters bussfärd ut till Kottby trädgårdsstad. Den senare delen av färden dit ut åker man igenom en tre kilometer lång lindallé.»<sup>573</sup> Beskrivelsen av tiden det tar å komme seg med buss til Kottby, gjør det enkelt for leseren å sammenlikne reisen med andre ting. Forklaringen bidrar dermed til en forståelse av romlige forflytninger i en fysisk virkelighet. Etter ankomst er det igjen vandringen som gjelder: «När man gör rundvandringar där ute, skall man finna varje tid på sommaren blommande växter i överflod som giva hela samhället sin särprägel.»<sup>574</sup>

Ulike måter å fremstille dimensjonen tid på åpner opp for forskjellige forståelser av tiden og det som utspiller seg i tiden. Lund beskriver ankomsten til Castello Balduino som følger:

Vejen snor sig, det bliver stejlere og stejlere og vinmarkerne ligger tæt. Til sidst kan man ikke køre længere, man må sætte bilen og gå. Alle steder står skilte med: privat ejendom og adgang forbudt. Efter ca. en ½ times spadseretur i tåge og på grusstier kantet af store klippede hække, der optager terrænspringene mellem stierne, når vi til en stor smedejernsport.<sup>575</sup>

Sammenliknet med posisjonen Lund angir som «ca. 50 km syd for Milano», fremstår selve tidsangivelsen – omkring en halv time – som mindre abstrakt ved å være tettere på hennes egen erfaring.<sup>576</sup> Fremstilt som en *opplevd* avstand kan denne måte å beskrive tidsdimensjonen på knyttes til anlegget som det fysiske stedet tiden erfares i, fremfor et kart eller plantegning som angir avstand i kilometer. Både Kocks og Lunds kritikker fremstiller dermed en estetisk forståelse ved å spille på forholdet mellom deres sanseerfaringer og en kognitiv refleksjon.

Når Lund ankommer opphører tiden, så å si, og den virker kun vagt i bakgrunnen for «hagens langsomme skuespill» og hennes egne bevegelser omkring i hagen.<sup>577</sup>

Der kommer – så det ud til – aldrig en sjæl i haven, den er bare til for sin egen skyld, måske danser alle buksbomfigurene menuet om natten, hvem ved. En ægte flip, det er hvad den er, ren og skær fornøjelse når man ellers daglig kun tænker i arbejdsløshed m.v. Desuden er den næsten umulig at finde. Den er der uden nogen ved det.<sup>578</sup>

---

<sup>573</sup> Elisabeth Kock, «Kottby trädgårdsstad i Helsingfors», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1965): 88.

<sup>574</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>575</sup> Lund, «Min italienske have», 181.

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> Jeg spiller her selvfølgelig på tittelen til Steen Eiler Rasmussens (1898–1990) essay «Haven – det langsomme skuespil».

<sup>578</sup> Lund, «Min italienske have», 180.

Lund oppsøker Castello Balduino, og gjennom besøket erfarer hun den sanselige hagen, hvilket initierer verket – *hennes* italienske hage. For leseren blir imidlertid hagen tilgjengelig via kritikken, hvor bevegelsen omkring *i* hagen synes å være av betydning for Lunds forståelse:

Den andre have der grænser lige op til den ovenfor beskrevne er kvadratisk måske 20 x 20 m, og mere kompakt i sin form. Skønt den ingeniørlunde er en labyrint, skal der ikke meget til, før man bliver væk. De skulpturelle figurer er mere end menneskehøje, og når man går rundt imellem dem ses de hele tiden fra nye vinkler, så at man næsten skulde tro at de flytter sig.<sup>579</sup>

Kritikken fremstiller bevegelsen omkring *i* anlegget ved å fremheve forflytningens effekt på det som erfares. Bevegelsen legger dermed grunnlag for Lunds estetiske fabuleringer, som er av stor betydning for konstitusjonen av Castello Balduinos hage som verk.<sup>580</sup>

### **Narrativen**

Elisabeth Kock og Annemarie Lund fremfører begge fortellinger med tydelige tidslinjer. I *Nordisk arkitekturforskning*s temanummer «Narratives of cities and landscapes» (1998) foreslår Katja Grillner, og flere med henne, nettopp *narrativen* som en løsning på byer og landskaps «fremstillingsproblem». «Narrative representation is by definition temporal. Temporal in the sense that it takes time to tell a story, it takes time to read a story, and within the story, *times* are being told,» forklarer Grillner.<sup>581</sup> Ut over momentene som Grillner påpeker, endres selve gjenstanden som omtales i landskapsarkitekturkritikk over tid. Tidspdimensjonens særegne plass i landskapsarkitekturen bidrar derfor til at artikulering av dette forholdet er en interessant manøver i landskapsarkitekturkritikken. I artikkelen «Re-writing landscape: description as theory in the eighteenth century landscape garden» fra 2003 viser Grillner hvordan Joseph Heeley, som er en av protagonistene i hennes doktoravhandling, veileder leseren i sine hageberetninger:

Heeley lends his eye to the reader's imagination and does not only primarily describe the scene as it 'is' in some objective way, but in the order in which he, himself, takes it in, and the imaginations it provokes. As a narrator he organises the experience. Not only through *walking* along a certain path, but through guiding the *eye* along a determined itinerary even studying a scene of a view from a fixed position.<sup>582</sup>

I kritikken er det *kritikeren* som forteller en historie. Her redigeres erfaringen, og landskapsarkitekturverket gjøres tilgjengelig for kritikkens lesere gjennom teksten. De fleste kritikkene i *Havekunst* er fremstillinger som har lite til felles med tradisjonelle

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>580</sup> Se for eksempel Michel De Certeau, «Walking in the City», i *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), 91–110. Her gjør bevegelsen stedet virksomt gjennom en transformasjon fra «space» til «place».

<sup>581</sup> Grillner, «Narratives of Cities and Landscapes», 9.

<sup>582</sup> Grillner, «Re-Writing Landscape», 32.

historiefortellinger. Vandring og forflytning er riktignok virkemidler som er hyppig i bruk og som etablerer en slags fortellingsstruktur, men beretningenes *aktrører* er sjelden fremtredende. Jan Gehl utfordrer derfor sjangeren med kritikken «En gjennomgang av Albertslund» fra 1969, året tidsskriftet skifter navn til *Landskap*. Her forteller han en historie om Tove Fabrin og Peters tur til fots fra sitt hjem i Albertslund til kjøpesenteret for det nylig utviklede området.<sup>583</sup> Gehl skiller klart mellom det han benevner som *planleggenes, gjestenes og beboernes Albertslund*, og hevder at

det egentlige Albertslund [...] ikke [kan] vurderes på tegnestuerne, i auditorierne og ved kaffebordene rundt omkring. Det kan kun vurderes ét sted, nemlig indefra og i beboerperspektiv. Albertslund er for eksempel de opplevelser, der møder Tove Fabrin og Peter, når de fra Ravnens kvarter går til centeret.<sup>584</sup>

Det narrative grepet gjør det mulig å følge mor og sønn gjennom anlegget i tid og rom. Ruten deles inn i etapper, og forløpet er avgjørende for beretningens fremdrift, som Gehl setter i direkte sammenheng med tiden det hele tar: «Der er gått 31 minutter, siden de forlot huset, i den anden ende af Albertslund.»<sup>585</sup> Kritikken fremstiller en abstraksjon av tidsforløpet gjennom fremstillingen av bestemte øyeblikk i et forløp. Presisjonsnivået på tidsangivelsen har trolig lite å gjøre med den «egentlige» erkjennelsen, eller det «egentlige» Albertslund, som Gehl litt pretensiøst benevner det han tar til orde for å fremstille.

Gehls beretning er lite fabulerende. Han er først og fremst opptatt av skillet mellom planleggerens konsepter og den «virkelige verden». Og protagonistenes trasévalg samsvarer selvfølgelig ikke med planleggenes rute: «Vel har Albertslund et 100 % skudsikkert fodgængernet med underføring af fodgængerveje ved alle bilvejene, men det er ikke de veje, familien Fabrin benytter sig af i det daglige.»<sup>586</sup> Med denne typen temmelig harmløse formuleringer forsøker Gehl å ta et oppgjør med en annen ideologi enn den han selv står for. Fremstillingen er i høy grad sanselig orientert, forsøkt sett fra Tove og Fabians ståsted. Ved at deres erfaringer settes i sammenheng med faglige teoretiske perspektiver, kan kritikken leses som en fremstilt estetisk forståelse av Albertslund, helt fri for fabuleringer og idylliske tablåer.

## Det «ubegripelige»

### Klisjeer

I *Byggekunst* anno 1919 kritiserer C. W. Schnitler dagspressen for aldri å presentere faglige og samtidig populært veiledende artikler om byggverk: «Aviserne kommer i høiden med en kort meddelelse om deres beliggenhet, materialer og kostende. Men aldrig fremhævelse av den kunstneriske tankegang i dem eller en æstetisk vurdering. I høiden en kliché.»<sup>587</sup>

---

<sup>583</sup> Gehl, «En gjennomgang av Albertslund», 33–39.

<sup>584</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>585</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>586</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>587</sup> Schnitler, «Arkitektur-kritik», 48.

Replikken forteller først og fremst noe om avisenes arkitekturkritikk i begynnelsen av forrige århundre, der estetikken låter til å ha blitt fullstendig tilsidesatt. Riktig så ille står det ikke til i fagbladet *Havekunst*, men også her finner jeg den typen informasjon som Schnitler viser til, i tillegg til klisjeer og uttrykksformer som er tomme for betydning.

I en kritikk av det russiske hageanlegget Tsarskoje Selo beskriver for eksempel Palle S. Jørgensens en palladiansk bro med formuleringene «en af de smukkeste bygninger i den engelske park» og «en sand perle.»<sup>588</sup> Jeg vil tro at denne ordlyden også i 1966 var av samme karakter som den Schnitler beklaget flere tiår tidligere. Klisjeene sitter ofte løst når landskapsarkitekter ytrer seg i et lyrisk format. Vi husker Irmingers dikt «I Haveselskabets have» – «sagte puster Vaarens Vind», og så videre.<sup>589</sup> Nivået når imidlertid nye høyder når Thorben Schönherr ytrer seg gjennom denne sjangeren ved et par anledninger på 1990-tallet. Her i et dikt om *gress* fra 1991:

Græs / er os alle // Det grønne / i hver en sjæl // det svedne / i hvert et hjerte // Græs /  
vender altid tilbage // Træd / på græs / gå / i højt græs // Græs / bøjer sig / for dig //  
Græs / rejser sig når du / går // Græs / smukt lar / du dig bruge / som hagesmæk / for  
villa / Aldobrandini // Glade / vindrislende / græs // Læg dig / i græs // Lad dig dække  
/ af din elskedes / elskov // Duftende / græs // Græs / har mange rødder / gror / for at  
gro // Græs / er<sup>590</sup>

Poesien er et felt der «utforskninger av språket finner sted».<sup>591</sup> Og den poetiske uttrykksformen kan være fruktbar som en arena hvor kritikeren kan reflektere, drøfte og prøve ut formuleringer. Schönherr's dikt er definitivt utforskende, men illustrerer også en tidstypisk *arkitektretorikk*. Frasene tyder på en verksforståelse der det sanselige står sentralt, her kan verken plantegninger eller intensjoner spores i tekstuttrykket. Og om vi ser bort ifra referansen til den italienske villaen, Aldobrandini, forankes ikke kritikken (om vi kan kalle det for det) i det profesjonelle virket. Det er prisverdig at Schönherr eksperimenterer og benytter seg av lyrikkformatet i sin landskapsarkitekturekfrase, men språkføringen skaper snarere en avstand til fagfeltet og tilfører lite til erkjennelsen av profesjonelle landskapsarkitekturprosjekter. Dermed synes relevansen av en slik floskelaktig uttrykksmåte liten i kritikker av landskapsarkitektur.

### Det underforståtte

Mer utbredt enn slike klisjeer og floskler er imidlertid konvensjonelle fagspråklige uttrykksformer som tar mål av seg å formidle noe som egentlig er underforstått. Jeg sikter til artikuleringer som spiller på forhold som alle involverte parter synes å være inneforstått med. Mange av *Havekunst's* lesere vil derfor trolig ikke heve øyenbrynene over slike uttrykksformer, som synes å være nedfelt i måten landskapsarkitekturprosjekter omtales på.

---

<sup>588</sup> Jørgensen, «De store haver», 13.

<sup>589</sup> Irminger, «I Haveselskabets have», 81. Se også over side 138.

<sup>590</sup> Torben Schönherr, «Græs», *Landskab 5* (1991): 112–113. Skråstrekene angir linjeskift og doble skråstreker angir ny strofe.

<sup>591</sup> Jean-François Lyotard, «Det sublime og avantgarden», i *Estetisk teori: en antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008 [1988]), 481.

Særlig fremkommer dette når kritikerne beskriver forhold i anlegget. La meg starte med et eksempel fra Erstads kritikk fra 1941 for å belyse fenomenet:

Det gamle hus på stedet lå i grundens nordvestre hjørne netop der, hvor blomsterhaven nu har sin plads, og de gamle træer, der grupperede sig om huset – tre store valnøddetræer og en magnolie blandt andre – kom til at danne den løse, men dog stærkt virkende ramme, som er så ønskelig for en lille særhave.<sup>592</sup>

Lesere som forstår hva Erstad mener med «ramme» og som besitter kunnskap om hvilket volum og hvilken grad av tetthet som karakteriserer treslagene valnøtt og magnolia, kan på eget initiativ oversette teksten til en forestilt sanselig erfaring av *rommet* som Erstad kanskje forsøker å skrive frem. Beskrivelsen av den «løse», men samtidig «stærkt virkende ramme» forteller i grunn ikke så mye om de faktiske forholdene, men spiller på en felles, fagintern forståelse. For målgruppen, som kjenner fagets språklige koder, kan formuleringen derfor gi likevel en slags mening. Spørsmålet er om vi ville forstått verket annerledes om det hadde blitt beskrevet mer presist?

Lesningen av *Havekunst* avdekker tallrike liknende eksempler fra hele den undersøkte perioden. For eksempel legger Johannes Tholle i 1921 til i sin beskrivelse av gravplassen på Pålsjö at «[I]dt umotiveret virker dog det lille landskabelige Anlæg».<sup>593</sup> «Det har kommet att nära nog smälta samman med den, följer landskapets linjer och underordnar sig dess skala,» påpeker Per Friberg (alias P.Å.F.) på sin side i 1945.<sup>594</sup> Fra 2000-tallet kan nevnes et eksempel fra Susanne Guldagers kritikk «Begravelsespladsen i Grønnehave skov»: «Området med gravpladserne er indhegnet af et stendige, som tegner den halvrunde form og understøtter rummet».<sup>595</sup> I denne perioden finner jeg også Hauxners beskrivelse av en betongbenk som både «skiller og samler det græskledte land og kanalens vand» og hennes forklaring av hvordan «[o]ffentligt, halvoffentligt og privat glider sammen og får glæde af hinanden.»<sup>596</sup>

Tendensen jeg her identifiserer i *Havekunst* har fellestrekk med den Mari Lending beskriver som gjeldene for 1800-tallets norske arkitekturtekster, der fortolkninger av arkitekturens opprinnelse gjøres i forbifarten: «[Tekstene] tar sitt tema og sitt argument for gitt. De distribuerer en *commonplace*, en virksom topikk, og ser tilsynelatende ingen grunn til å redegjøre nærmere for sitt ståsted eller å plassere sine resonnementer i en tradisjon,» forklarer Lending.<sup>597</sup> Jeg viste over hvordan teorien om det pittoreske videreføres som underliggende teoretisk konsept i kritikker. På en liknende måte finner jeg faglige verdsett som ikke avklares i språket, men som virker som uutalte normer båret av konvensjonelle uttrykksformer. Motsatsen til et godt språk er ikke «det alminnelige språket», men språk

---

<sup>592</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 76.

<sup>593</sup> Johannes Tholle, «Nyere svenske begravelsespladser», (1921): 84.

<sup>594</sup> Per Friberg, «Hus och terräng i god kombination», *Havekunst* (1945): 16–19.

<sup>595</sup> Guldager, «Begravelsespladsen i Grønnehave skov», 13.

<sup>596</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 128, 130.

<sup>597</sup> Lending, *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*, 111.

som benyttes til å tilsløre virkeligheten, skriver Toril Moi.<sup>598</sup> Det uavklarte språket er imidlertid ikke alltid *tilslørende*. I tilfeller der en kritiker fremstiller kvalitet som ligger i nettopp det uavklarte, som Reuterswårds «Adelsnäs» er et eksempel på, *kan* fremstillingens tvetydigheter fungere som en komponent i teksten som konstituerer estetiske verk ved å åpne opp for leserens egne assosiasjoner og tanker om prosjektet.

At kritikken som faglig sjanger anvender formuleringer som forutsetter en forforståelse er på ingen måte urimelig. Slike uttrykksformer, som kan forklares som *faginterne metaforer*, kan være effektive i kommunikasjonen nettopp fordi de formidler noe underforstått. Men metaforer oppnår gradvis en vanebetinget bruk, og det er derfor ikke gitt at deres opprinnelige referanse er virksom eller forstås på samme måte av alle som bruker dem. «At that moment they are dead as metaphors,» skriver geografene Barnes og Duncan.<sup>599</sup> Katja Grillner fremmer en liknende påstand når hun skriver som følger: «If working within an otherwise unchanged process of planning, there is always a risk that a poetic representation is instrumentalised and thus in the end neutralised.»<sup>600</sup> Slike metaforer er *utdaterte uttrykksformer* som må aktiveres og aktualiseres dersom de skal berike og ikke tilsløre språket.

Om metaforene har mistet sin billedlige kraft ved at brukerne av dem ikke kjenner den opprinnelige referansen, kan metaforene imidlertid leve i beste velgående som konvensjonelle uttrykksformer, slik jeg viste med eksemplene over, men de bidrar ikke til å fremstille landskapsarkitektur som estetisk virksomhet. Språket som skulle åpnet opp for en estetisk forståelse, synes dermed heller å legge begrensninger for hva som kan utledes. «I forsøket på å unngå den vante fagsjargongen blir jeg nødt til å tenke gjennom mye som jeg ellers tar for gitt», skriver Anders Johansen, som hevder at han tenker skarpere når han forsøker å skrive enklere.<sup>601</sup> Han antyder dermed et svar på spørsmålet om vi ville forstått landskapsarkitekturverket annerledes ved en mer presis beskrivelse. Forsøk på å unngå en innarbeidet fagsjargong ved fremstilling av landskapsarkitektur kan kanskje avdekke uvirksomme faginterne metaforer og få oss til å se landskapsarkitektur med et nytt, skjerpet blikk. Hva innebærer det for eksempel at et anlegg er *umotivert*, noe *underordner seg en skala* eller *understøtter et rom*?<sup>602</sup> Når formuleringer av denne typen ikke har en avklart felles forståelse, eller av andre grunner ikke fungerer i samtidens praksis, kan kritikken heller ikke vise til noe som leserne kjenner eller forstår, og heller ikke å formidle en forståelse om verkene. Om ikke kan metaforene tilsløre mer enn de avklarer, og verket reduseres ved at kritikken ikke fremstiller en potensiell tilleggsdimensjon.

### Å mangle ord

I «Gestus» tar Lyotard opp vanskelighetene ved å uttrykke estetisk forståelse i språket, eller det å begripe forestillingen av «det givne».<sup>603</sup> Utfordringen er relevant for denne

---

<sup>598</sup> Moi, Språk og oppmerksomhet, 14.

<sup>599</sup> Barnes og Duncan, «Introduction Writing Worlds», 11.

<sup>600</sup> Grillner, «Narratives of Cities and Landscapes», 14.

<sup>601</sup> Johansen, «Litterær kvalitet i sakprosaen», 100.

<sup>602</sup> Se sitatene over.

<sup>603</sup> Lyotard, «Gestus», 9–10.

avhandlingens drøftning av fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet. Alle aspekter ved et anlegg synes ikke å la seg forklare med konkrete begreper, og enkelte steder i *Havekunst* leder dette til en form for mangel på ord. For eksempel bryter Reuterswärd inn i sin tidvis euforiske skildring av Adelsnäs et sted i teksten som følger: «Alt det baron Theodor Adelswärd gjort för Adelsnäs förskönande, kan jag ändock icke här helt fullt skildra, ty det är årtiondes arbete som blivit nedlagt, och svimlande summor, som blivit brukta, för att nå det utseende, som parken nu äger.»<sup>604</sup> Reuterswärd's selverklærte vanskeligheter med å sette ord på resultatet av baron Adelswärd's innsats kan sorteres i en retorisk kategori for tap av språk i møtet med det store eller overveldende. Toposet «adynaton» beskriver det paradoksale i å eksplisitt si at man ikke er i stand til å uttrykke seg tilstrekkelig om emnet, samtidig som man forsøker å vise for eksempel hvor stort og vidunderlig det man forsøker å beskrive er.<sup>605</sup> Eirik Vassenden beskriver deler av litteraturkritikken som halvartikulert i den forstand at man prøver å finne språk, og utsagnet «vi mangler ord» er et forsøk på å artikulere en innsikt allegorisk: Det «representerer en språkliggjøring av det uartikulerte, og simulerer slik sett den tausheten det postulerer og samtidig bryter,» forklarer Vassenden.<sup>606</sup>

Avslutningsvis i sin kritikk løser Reuterswärd artikuleringensproblematikken ved å invitere leseren til selv å avlegge hagen et besøk. Anmodningen forekommer ikke uten en idylliserende rettleiding:

Jag önskar mina danska och svenska läsare att få tillfälle att bese Adelsnäs, helst en sommardag eller kanske – en sommarafton, när suset från de väldiga ekkronorna blandar sig med taltrastens drillar eller prasslet ifrån vassen till gäddors och småfisks plaskande, och lyss man då hör man kanske en handklaverslåt från en båt långt ute på sjön.<sup>607</sup>

Appellen tegner spesifikke forventninger til visitten, som overraskende musikk fra sjøen – sommerfeststemning i *la belle époque*. «Bruksanvisningen» virker lite formanende, men forvandles til en temmelig egenartet forforståelse av prosjektet som leseren tar med seg, uavhengig om hun besøker Adelsnäs eller ikke. Reuterswärd fremstiller så å si en egen opplevelse i kritikken – en *gestaltet* estetisk erfaring. Oppfordringen om å avlegge anlegget en visitt inkluderer formuleringer som spiller på anleggets karakteristiske egenskaper. Appellen forsterker inntrykket av den fysiske tilstedeværelsens betydning for Adelsnäs som verk, samtidig som kritikken viser til noe utenfor teksten selv for å forklare det som skal sies. Uten Reuterswärd's «bruksanvisning» ville kritikken begrenset leserens forståelse av verket.

---

<sup>604</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 56.

<sup>605</sup> Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 94.

<sup>606</sup> *Ibid.*, 93. Her om litteraturprofessor Arne Melbergs kritikk av Karl Ove Knausgård's *Min kamp* (2009–2011). Litteraturkritikken står ovenfor liknende utfordringer i å artikulere estetisk erfaring som jeg tar for meg her.

<sup>607</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 59.

På beslektet vis fremstår anlegget som sentralt i Lars Gemsøes guideaktige kritikk fra 1989, «Barcelona: Et laboratorium for byrumsdesign». Kritikken skrives knappe 80 år senere, men de to kritikerne fremstiller begge landskapsarkitekturanlegg ved å formulere instruksjoner om hvordan disse kan oppleves dersom de oppsøkes. Her er Gemsøes anvisning for hvordan, eller under hvilke omstendigheter, Parc de la Villa Cecilia bør erfares:

Tag til Villa Cecilia sidst på dagen, hvor du kan opleve denne dejlige have ved skumringstid. Se de smukke lamper, der på høje stængler strækker deres metalblade op mod himlen. Når de tændes, stiger lyset langsomt i styrke, til lamperne står som lysende blomster mod palmernes mørke silhouet.

Se og føl de delikate hvide marmorkanter, der i store ovaler og zig-zag former kanter bedene eller danner trin på grusgangene. Forsvind i denne labyrint af klippede cypreshække, hvor kælnede unge mennesker holder stævnmøder i de mørke kroge, eller find stenfladen, hvor forældrene iagttager børnenes boldspil og rulleskøyteleg.<sup>608</sup>

Passasjen fremstiller en park med stor variasjon. Gemsøe gjør en spesifikk situasjon allmenn ved å berette om det som skjer og om alle mulighetene en besøkende i parken har. Oppramsingen kan være et retorisk virkemiddel for å fremstille stedet, slik Reuterswärd skrev Adelsnäs. Formuleringene av detaljer og enkeltdeler etterlater imidlertid ikke et vektig inntrykk. I motsetning til Reuterswärd, som for en stor del spiller på kjente motiver som gir leseren mulighet til selv å fabulere ut ifra sitt eget erfaringsregister, står Gemsøe ovenfor utfordringen å sette ord på noe leseren ikke nødvendigvis har referanser til. Reuterswärd hadde en mye lettere oppgave i så måte. Kritikeren Gemsøe virker som bindeledd mellom det nye og revolusjonære som foregikk innenfor landskapsarkitektur i Barcelona, særlig på 1980- og 90-tallet, og det nordiske publikum. Det dreier seg om å opparbeide seg en sjargong for det nye, og kanskje innebærer det å ta i bruk den eksisterende begrepspaljetten på nye måter? Det er i allefall nettopp det Gemsøe gjør når han eksempelvis forklarer de «store ovaler og zig-zag former».

Å *mangle ord* appellerer nettopp til det nye, til det som sprenger gamle kategorier, til «det som er så radikalt at vi ennå ikke har funnet opp kategorier for det – det som (ennå) ikke kan sies,» skriver Vassenden.<sup>609</sup> Uten å eksplisitt uttrykke «en mangel på ord» supplerer Gemsøe fremstillingen med å oppfordre leseren til å ta turen til den omtalte parken. Gemsøes beskrivelser av Villa Cecilia synes ikke dekkende som en fremstilling av et estetisk verk, slik Lyotard forfekter at kritikken selv må bli et verk i spårkets medium.<sup>610</sup>

I 1983 skisserer Charlotte Skibsted en idyllisk atmosfære når hun innleder kritikken «Monets have» som følger:

Haven i Giverny er et teaterrom i blomster og farver. Et slyngende, flydende paradisi i blåregn og åkander, under flodlandskabets skarpe lys. Og alene på grund af disse

<sup>608</sup> Lars Gemsøe, «Barcelona: Et laboratorium for byrumsdesign», Landskab 1, (1989): 11.

<sup>609</sup> Vassenden, «Kunsterfaring og fagspråk», 93–94. Vassenden viser her til et kvalitetstrekk som kjennetegner moderne kunst.

<sup>610</sup> *Ibid.*



planter, som er et gjennomgående motiv i den have- og malerkunst Monet skapte, bør besøget ske i forsommeren.<sup>611</sup>

Paradis-referansen forklarer hagen som et herlig sted og blomsterbeskrivelsene appellerer til en skjønnhetsforestilling. Det skarpe lyset tar leseren med av sted til Frankrike. «Det er ikke uten grund, at så mange andre franske malere i perioder har valgt det vestfranske flodlandskap som domicil. – Ja selv d' Artagnan tog på udflugt her,» avslutter Skibsted, som for å forsikre om at dette er et sted leseren ikke må gå glipp av.<sup>612</sup> Dette inntrykket forsterkes når hun skriver at man «efter besøget på museet [ikke bør], snyde sig selv for at opleve omegnens dejlige landskaber, de gamle landsbyer og deres haver.»<sup>613</sup> Oppfordringen kan forstås som et uttrykk for at dette området ikke kan formidles, men må erfares av den enkelte. Kritikken for øvrig har et guideaktig preg med sine anbefalinger om reisetidspunkt og opplysninger om åpningstider og om hvordan man kan ta seg frem til Fondation Claude Monet fra Paris. Uavhengig av om oppfordringen dfølges eller ikke, bistår kritikken med betraktninger som leseren kan ta med seg og videreføre i egne vidunderlige tanker om Monets hage, der anlegget med sin vårblomstring og sine karakteristiske lysforhold er betydningsfull for verket.

Jens Scherup Hansen viser for sin del til et annet anlegg enn det han i kritikken forsøker å si noe om – Pietro Porcinais (1910–1986) toskanske prosjekt Parco di Pinocchio:

Jeg kan bedst beskrive oplevelsen som at vandre i de stramme, men uregelmæssige grønne rum mellem C. Th. Sørensens haver i Nærum, men i et snævrere og mere sammenpresset rumforløb, hvor rummene oplevedes som udsparet i plantematerialet.<sup>614</sup>

Hansen oppfordrer riktignok ikke leseren til å reise dit, men Sørensens hager i Nærum må betraktes som både mer kjente for et nordisk publikum og ikke minst lettere tilgjengelig enn den toskanske parken.

Jeg finner altså en rekke eksempler der leseren inviteres til anlegget. Og i henvisningen til det faktiske stedet anerkjennes anleggets særegne sansekvaliteter, samtidig som dets status for konstiusjonen av verket forsterkes. Når leseren overlates til sin egen erfaring av anlegget for å forstå det kritikkene tar mål av seg å fremstille, unndrar kritikeren seg tolkningen. Og fordi leseren i prinsippet er overlatt til kritikkens tekst for å få tilgang på verket, har vi å gjøre med et sterkt redusert grunnlag for erfaring. Til tross for at det søkes støtte i det fysiske anlegget, kommer erfaringen som sådan ikke direkte til uttrykk i språket, og erfaringen forblir uartikulert.

Flere av disse kritikkene i *Havekunst* antyder likevel kvaliteter som ligger *utenfor* det begrepelige, og som vi med Lyotard kan relatere til en estetisk dimensjon. Ved at kritikeren

---

<sup>611</sup> Charlotte Skibsted, «Monets have», Landskab 6, (1983): 140.

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> Jens Scherup Hansen, «Parco di Pinocchio – en fordomsfull opplevelse», Landskab 8 (1996): 206.

bidrar med *noe* i fremstillingen av et prosjekt, for så overlate resten til leseren selv, kan den såkalte mangelen på språk i kritikkene *åpne opp* for leserens egen refleksjon over det som ikke er ordlagt. Kritikksjangeren kan hjelpe kritikeren noe på vei i disse situasjonene. Et karakteristikum for dagens kunst er at den allerede er kontekstualisert gjennom plasseringen blant andre kunstobjekter, og at vi møter den med en såkalt kunstrelevant holdning.<sup>615</sup> Og ved at kritikken etablerer en form for «museal kontekst» for lesningen, som et format der det menes noe om prosjekter som løftes opp og frem for et publikum, kan leseren tilsvarende innstille seg på å lese teksten oppmerksomt, utrustet med et estetisk blikk. Vi kan dermed tenke oss at antydninger om noe vidunderlig eller vakkert som ikke lar seg beskrive, kan vekke nysgjerrighet og interesse blant kritikkens lesere, og dermed influere oppfatningen av disse prosjektene som verk i estetisk forstand. At mangelen på ord – på et visst nivå – *kan* tilrettelegge for en estetisk forståelse av prosjektet, ser jeg derfor i sammenheng med at kritikkformatet har tilrettelagt for leserens estetiske modus og dermed *åpner opp* for estetisk innstilling i lesningen. Det estetiske bidraget tilføres imidlertid av leseren, ikke av kritikeren.

### 5.3 Foranderlighet

Det bestandige og det foranderlige er begge relative størrelser. Gamle trær, for eksempel, representerer naturens vekst, utvikling og forfall. Samtidig kan trær fremstå som bestandige i lys av at de har overlevd generasjoner. Når Reuterswärd beskriver «de knotiga 100-åriga ekar», oppstår dermed en paradoksal evighetsassosiasjon som rommer både det flyktige, foranderlige og den sykliske gjentakelsen.<sup>616</sup> Naturens syklus har tilsvarende en dobbelthet ved seg knyttet til de stadige endringene – skifter som alltid gjentar seg. Landskapsarkitekturanlegget er dermed mer enn det vi kan observere med det blotte øye, og forandring og skifter utgjør således en *naturlig* del av prosjektet, i flere betydninger av ordet.

#### Naturens syklus

«Landskapet är helt grönt några månader på året, men vi fick nu se dess kusliga skönhet i gulvitt, brunt, grått, grågrönt och gråblått.» meddeler Sylvia Gibson om en utflukt fra basen Madrid til Escorial nord for hovedstaden.<sup>617</sup> Her situerer hun sin observasjon av omgivelsene, slik de fremstår for henne *der og da* i en syklisk sammenheng, og fremstiller anlegget som et kontekstavhengig verk. En slik presisering av tidsbestemte hendelser er en måte å fremstille anleggets foranderlige egenskaper på i tekst. I teksten er det mulig å samle faktiske eller forestilte erfaringer fra ulike tider i én og samme beskrivelse. Gunilla Lundahl

---

<sup>615</sup> Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», 44.

<sup>616</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 56.

<sup>617</sup> Gibson, «Intryk från spanska trädgårdar och landskap», 48.

drar nytte av dette fortrinnet i kritikken «I maktens alléer. Riksplan Stockholm», publisert i et nordisk temanummer fra 1990:

En vinterdag skimrar parken av violett, rosafärgat, rost, brunt, gråviolett och grönt. [...] Till våren blommar bärapel'n ymnigt rosa med ett moln av bin omkring sig. [...] Så mitt i sommar blommar linden just. Boken har fått mörka, blanka blad. Häggmispeln står kakaobrun. Till hösten töms bladen i olika takt på klorofyll och lämnar plats för karotinfärgarna.<sup>618</sup>

Lundahl angir verken minutter eller timer, men fremstiller sykliske forhold ved anlegget gjennom en beskrivelse av årstidenes variasjoner. At vegetasjon endrer seg gjennom året, er naturligvis ikke en ny observasjon, men skildringen av *hvordan* anlegget endrer seg, gjør leseren oppmerksom på dette forholdet. Naturens syklus er i seg selv en virksom allegori for livet, og formulert i kritikk inviteres leseren til egne refleksjoner over dette tema.

Samlingen av alle årstidene i én og samme tekst illustrerer betydningen av forestillingskraften som helt avgjørende for både kritikeren og leseren ved fremstilling av dimensjonen tid i kritikk, *der og da* og *her og nå*.

På beslektet vis beskriver Torben Dam boligbebyggelsen Karow-Nord i Berlin på slutten av 1990-tallet ut ifra en forestilling om hvordan anlegget vil fremstå til forskjellige tider av året:

Gabrielle Kiefer og Thomanek har behandlet terrenet på en spændende måde. De har fået noget interessant ud af den binding, som nedsivning af regnvand giver på friarealerne. I perioder på vinteren vil der stå blankt vand på store dele af græsset, mens vi i august i en tørkeperiode oplevede, at kun græsset i de laveste punkter endnu var grønt.<sup>619</sup>

Utbredelsen av ulike typer formuleringer der forestillingen er underforstått i språket, kan tyde på at forestillingen er virksom og fungerer som et underforstått virkemiddel i alle ledd i tolkningsrekken. Den blir tatt for gitt.

En annen måte å fremheve naturens sykliske forhold på, fremkommer når Egil Gabrielsen i sin kritikk «Eidsvolls plass, Oslo» fra 1977 helt eksplisitt uttrykker hvordan et anlegg kan vekke forestillinger om andre årstider enn den anlegget erfares under. Han påpeker det komiske i å se nedsnødde skulpturer av nakne mennesker, slike som han finner ved bassengkanten på Eidsvolds plass, før han skriver videre: «Vinterstid ligger [uteserveringen] lukket og stengt og minner om en sommer som var, eller kanskje riktigere sagt – spenner forventningene til en sommer som kommer.»<sup>620</sup>

Månefaser og tidevann er andre sykliske fenomener som spiller inn i anleggets skiftende fremtredelse. Hauxners beskrivelse av hvordan gulvet på Fredrikssund Havneplads «skråner mod det vigtige hav, hvor det ender i trappe, hvis trin skifter farve afhængig af vandstand,» illustrerer tekstmediets mulighet til å fremheve forandringer over

<sup>618</sup> Gunilla Lundahl, «I maktens alléer. Riksplan Stockholm», Landskab 3-4 (1990): S16.

<sup>619</sup> Torben Dam, «Berlin – en studiereise verd», Landskab 2 (1999): 37.

<sup>620</sup> Gabrielsen. «Eidsvolls plass, Oslo», 67.

tid på en konseptuell måte.<sup>621</sup> Det er ikke utpreget poetisk, men tidevannets syklus gir assosiasjoner til store krefter utenfor de nære omgivelsene. Jeg forklarer dette som en allegorisk effekt, der det oppstår et overskudd av betydning ved at allegoriens bokstavelige innhold vekker til live tidligere erfaringer eller assosiasjoner.<sup>622</sup>

### Hendelsens etterdønninger

Besøket i Castello Balduinos hage er Lunds portal til dette verket. Stunden hun skriver i, er et slags *her og nå*, i motsetning til da hun besøkte hagen, *der og da*:

Jeg har en opplevelse fra sidste efterår, som på en gang er en stadig behagelighed at tænke tilbage på, og som på samme tid nager mig. En behagelighed fordi det var hvad man kalder 'en uforglemmelig oplevelse' af en have. Indtil nu, hvor den afbildes i Landskab en hemmelighed, jeg kunne tage frem og genopleve eller tænke på, når dagligdagen var alt for umulig eller trist. Når jeg sad og baksede med mine tal, kurver, figurer m.v. kunne jeg som et lyn slippe væk og gå en tur i haven ved Castello Balduino, mærke den fugtige tåge, se de utrolige buksbomfigurer.<sup>623</sup>

Med en helt spesifikk hendelse i minnet skriver Lund verket frem, ikke ulikt måten Håkon Fyhn beskriver den oppdagende skrivningen på.<sup>624</sup> Lund kan selv hente minnet frem og gjenopleve situasjonen og gjøre anlegget nærværende for seg selv hvor og når som helst, og gjør erfaringen tilgjengelig også for leseren gjennom publisering av kritikken i *Landskab*. Besøket tidfestes til høsten 1976, og avklaringen av årstid setter rammer for leserens forestillinger om hagen ut ifra helt grunnleggende erfaringer om forskjellen mellom vinter, vår, sommer og høst. Eksempelet viser med all tydelighet hvordan kritikk konstituerer landskapsarkitekturverk. Tilsvarende kan vi tenke oss at mange kritikker i *Havekunst* skrives ut ifra minner fra avlagte besøk. Den stedlige erfaringen i det faktiske anlegget iverksetter en rekke tanker og meninger som gis form og erkjennes i kritikken.

## En flyktig sanselighet

### Sanselig tilgang gjennom bevegelse

Aktivering av sansene betyr aktivering av kroppen. Og som hos Reuterswärd og flere med ham står vandringen også sentralt i Elisabeth Norrbys kritikk «Frisk vatten – Ronneby Brunnsarkitektur» i 1990:

Jag vandrar upp genom ravinen, där bokstammarna står mäktiga mot bergbranterna. Det fuktiga vådret gör löven på marken intensivt röda, mossan skimrar grön, en liten bäck studsar nerför backen och allt är mycket vackert. Jag undrar hur anläggningar, som snart skal dyka upp i skogen, skal kunna mäta sig med denna härliga natur.<sup>625</sup>

<sup>621</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 130.

<sup>622</sup> Se kapittel 4 side 117–118.

<sup>623</sup> Lund, «Min italienske have», 180.

<sup>624</sup> Se kapittel 4 side 109–110.

<sup>625</sup> Elisabeth Norrby, «Frisk vatten – Ronneby Brunnsarkitektur», *Landskab* 3-4 (1990): S2.

Bevegelsen gir Norrby tilgang på områdets flyktige, sanselige egenskaper. Og det er slik disse egenskapene synes å fremstå, denne bestemte dagen, som kommer til uttrykk i kritikken. På en solskinnsdag ville stedet kanskje vært like vakkert, men fargene og helheten ville trolig fremstått annerledes. Norrby lurer på det hun har i vente, og undringen står for en form for åpen tenkning der skriveprosessens refleksjon kommer til uttrykk i de ferdige formuleringene. Norrbys kritikk *gestalter* et estetisk verk gjennom en søkende, åpen forestilling om Ronneby Brunnspark, som leseren inviteres til selv å undres over.

Arbeidet til «den berømde engelske trädgårdsarkitekten Millner», som står bak store deler av planleggingen for Adelsnäs, beskriver Reuterswärd som en foredling av stedlige egenskaper. Blant annet fremheves håndteringen av en bekk: «[Millner] lät ån, som kom forsande ifrån skogen, hejda sig i sitt lopp, innan den hann kasta sig vidare utför väldiga stenar, och bilda en liten sjö.»<sup>626</sup> Her er det ikke leserens forestilte forflytning langs Reuterswärd's kaotiske rute som beskrives, men vannets kontinuerlige strøm. Bevegelse i selve anlegget kan gjøre seg gjeldende på mange andre måter også. I sin studie av Hirschfelds *Theory of Garden Art* finner Parshall det hun benever som «aktive» verb: «the sky 'shrinks' back, the loveliness 'retreats,' scenes 'disappear' and 'envelopes' each other, the land 'rises,' slopes 'lead' us on.»<sup>627</sup> Denne typen aktivitet identifiserer en flyktig sanselighet som må ses i sammenheng med at anlegget alltid er i forandring, i seg selv, eller ved at det persiperes fra forskjellige posisjoner om man forflytter seg omkring i det.

Været er et eksempel på et flyktig fenomen som innlemmes i erfaringen av anlegget som et felles erfaringsgrunnlag for dem som er til stede. I sin kritikk av den russiske hagen *Tsarskoje Selo* beskriver Palle S. Jørgensen et kraftig regnvær nettopp som en del av anleggserfaringen. Skildringen av det våte været fungerer i tillegg som et retorisk bindemiddel for kritikken, ved at Jørgensen flere steder kommenterer innvirkningen det har på hans erfaring av den russiske hagen:

Under vor vandring fra slottet var det begyndt at regne, og på ny satte et voldsomt skybrud ind. Det var mærkeligt at se vandmasserne styrte ned af de fint krummede tage og fosse ud af de særest formede udspyerne. [...] Fra den kinesiske landsby, fortsatte vi ind i den engelske park og måtte til sidst søge ly for det voldsomme regn i en ensomt beliggende klassisk præget pavillon formet som et rundtempel kaldet: «Koncertsalen». (49) Sælsomt forstærkedes indtrykket af denne bygnings karakter ved regnens strømmen om søjlernes fod og ekkoet af tordenbragene i loftets kuppel.<sup>628</sup>

Fordi sanseintrykk ikke kan konkretiseres som vitenskapelige størrelser, betegnes de ofte som umålelige aspekter.<sup>629</sup> De utgjør ikke desto mindre relevante størrelser for erfaringen av prosjekter og erkjennelser av verk. Jørgensens fremstilling av den spesifikke hendelsen

---

<sup>626</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 57.

<sup>627</sup> Parshall, «Motion and Emotion», 43.

<sup>628</sup> Jørgensen, «De store haver», 13.

<sup>629</sup> Bredegård og Riesto, «Om gyldigheten av et estetikkbegrep i arkitekturen», 36.

gjør det i tillegg enkelt for leseren å ta stilling til og leve seg inn beretningen hans, som tilbyr leseren en egen *opplevelse*.

### **Det bestandige og det foranderlige**

I Marthin Theill Johansens kritikk fremstår de store kranene vis-à-vis Manhattans skyline som et motstykke til de skiftende forholdene ved anlegget, ikke bare gjennom døgnet, men i et lengre tidsperspektiv. Johansen skriver: «Galgekranerne er blevet bevaret og restaureret og står nu som industrielle monumenter. Med deres røde påskrift 'Long Island' kan de iagttages fra Manhattan og langs hele havnefronten og er et slående og iøjefaldende minde om havnens fortid.»<sup>630</sup> I kritikken formidler Johansen en forståelse om kranene som moderne ruiner, klargjort som slående og iøynefallende og virksomme minnesmerker over en industriell fortid. Gjennom refleksjonen som utløses av en sanselig erfaring fremstilles et estetisk aspekt i kritikken som går ut over påstanden om at de avlagte havneelementer fremtrer som symbolske monumenter. Kritikken appellerer i sin tur til en estetisk forståelse av prosjektet hos leseren ved at den tilrettelegger for en erfaring som medierer mellom en forestilt sanselig opplevelse og kognitiv historisk kunnskap om havnens tidligere aktivitet.

Anlegg er i stadig i forandring, men kritikker kan holde fast ved anlegget slik det fremstår i ett bestemt øyeblikk. De fleste kritikkene viser dette, men særlig tydelig blir det når kvaliteter tilføres av ikke-materielle forhold. Susanne Guldagers beskrivelse av en gravlund i Grønnehave skov i 2006 eksemplifiserer tekstens mulighet til å fikse slike erfarte flyktigheter:

De høje træer danner loft, og det flimrende lys, der falder igennem træernes kroner, skaber bestandig skift i stemningen og kontrast til den ophøjede uforanderlighed, som synes at hvile på stedet. Det afslappede plejeniveau bidrager til det romantiske udtryk.<sup>631</sup>

De fysiske observasjonene av gravlundene tas her et steg videre fra registreringer av det materielt konkrete, og innlemmer sollysets virkning og stemningen som Guldager fornemmer. Øyeblikket generaliseres så å si gjennom en abstraksjon av det flyktige. Noe liknende finner jeg i en kritikk av Inger Wedborn fra 1940, hvor hun ved bruk av det jeg vil påstå er kjente, pastorale forestillinger, skildrer den tyske 1800-tallshagen Fürst Püklers Park, beliggende langs grensen til Polen:

Öppna, solbelysta gläntor och vidsträckta ängar med enstaka, mäktiga ekar, skuggande dungar av lummiga lövträd, glittrande vattenspeglar, och porlande vattendrag! Vid en vandring genom parken en strålande sommarmorgon, när ännu daggen ligger kvar på blad och grässtrån, gripes även den moderna turisten av den romantiska stämning, som tycks ligga i luften i denne idylliska vrå värden.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> Johansen, «Gantry Plaza State Park», 32.

<sup>631</sup> Guldager, «Begravelsespladsen i Grønnehave skov», 13–14.

<sup>632</sup> Inger Wedborn, «Fürst Püklers Park vid Muskau», *Havekunst* (1940): 28.

Wedborns bildebruk utgjør lett tilgjengelige referanser for leseren, som via de velkjente bildene kan forestille seg hvordan denne scenen utfolder seg, selv uten å ha vært i parken. At hun ikke referer til pastoralen som figur for det hun beskriver, vitner igjen hvordan landskapsarkitekturens teoritradisjon kommuniserte uten å avklares. Vi ser at også Wedborn bruker vandringen aktivt i sin kritikk. Av større betydning i denne diskusjonen er imidlertid hvordan hun tar stilling til anlegget og setter ord på noen av parkens flyktige kvaliteter. Noe som er helt spesifikt og betinget av den bestemte stunden, gjøres tilgjengelig gjennom fremstilling av en flom av øyeblikk som fremstår som en tilstand.

I likhet med eksemplene over omtaler de fleste kritikkene i *Havekunst* egenskaper ved anlegg som først og fremst kan erfares visuelt. I Sylvia Gibsons kritikk av spanske prosjekter innlemmer hun også luktesansen: «Lavendel och rosmarin ger landskapet en stark duft av rökelse.»<sup>633</sup> Kritikken publiseres i 1950, og lavendel og rosmarin var nok mindre kjente dufter for det nordiske publikummet den gang enn de er i dag. Gibsons beskrivelse av duften som røkelse, som trolig hadde større utbredelse i lesernes «minnebanker», gjør forestillingen mulig. Også når Sture Koinberg skriver om konferansemiddagen på Villa La Ferdinanda, beskriver han, som vi har sett tidligere i dette kapittelet, lyder og skyggevirksomheter. I tillegg antydes en smaksopplevelse når han skriver at selskapet blir servert «frukter och viner från det rika toskanska landskapet.»<sup>634</sup> Slik bringer *Havekunst* dufter og smaker fra sydlanske land til den nordiske regionen.

Kritikerens formidling av denne typen flyktige sanseerfaringer og naturfenomener gir mulighet for nyanserte fremstillinger av verkene. En prosjekterende landskapsarkitekt kan kun til en viss grad styre det flyktige og foranderlige, men kan i stor grad tilrettelegge for opplevelse av disse forholdene.<sup>635</sup> Selv om vi her snakker om forhold som ligger utenfor den prosjekterendes fulle kontroll, kan det flyktige likevel inngå i verksforståelsen. Et ytterligere eksempel belyser dette. Troels Erstad har, som nevnt, sin agenda når han omtaler Scheplers hage, men i kritikken skildrer han også temporære aspekter ved hagen, som dens primulablomstring:

I nordskellet på dette sted, plantedes en række hasler, i hvis skygge bredte sig et tæppe af Primula i alle farver – et syn for guder og til glæde også for strandvejens mange trafikanter. Desværre er disse Primula gået noget tilbage i årenes løb, som Primula jo gør.<sup>636</sup>

Beplantningers egenskaper endres, eller de kan forgå, men den er *initiert* av G. N. Brandt, som har tegnet prosjektet. I passasjen fremstilles blomstringen som en tidsspesifikk

---

<sup>633</sup> Gibson, «Intryk från spanska trädgårdar och landskap», 48.

<sup>634</sup> Koinberg, «Mediceernes trädgårdar», 202. Se hele sitatet over på side 126.

<sup>635</sup> Malcolm Andrews har beskrevet fremstilling av flyktige egenskaper i maleri og fotografie som følger: «You cannot paint or photograph light and fresh air, but you can represent the forms spontaneously brightened and invigorated by those essential things: the gleam of sunlight on a river or the bright reticulations of shadow and light through leaves and branches, trees bending in the breeze that stirs the lake surface into ripples.» Se Andrews, «Landscape and Western Art», 107–108.

<sup>636</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 76.

hendelse, slik Erstad kjenner til den. Kritikken berører med dette det forgjengelige, samtidig som den gir tilgang til noe ved B. Scheplers hage som ikke lenger finnes, eller som kun finnes i begrenset omfang. Kritikken fremstår i så måte som det bestandige som overleverer det forgjengelige.

## Planlagt natur

Erstad forfekter det naturlike og pittoreske i sin fremstilling av B. Scheplers hage.<sup>637</sup> Hans estetikk rommer samtidig en henvisning til naturens vekst og utvikling ved at beskrivelsen av plantenes visuelle egenskaper kombineres med innsikt i deres vekstbetingelser og potensial. Forbildet finner han hos Brandt selv, i hans «havemotiver og temaer, der under en kultiveret, selvkritisk bedømmelse stadig er blevet mere rendyrkede, så de i dag besidder en almindelig anerkendt æstetisk værdi.»<sup>638</sup> Og ingenting er overlatt til tilfeldighetene! Brandt lar ikke «noget arbejde slippe sig af hænde, før det er vejjet på apotekervægt og bragt i nøje overensstemmelse med en betydelig gartnerisk erfaring.»<sup>639</sup> Hagens tilsynelatende naturlig utviklede beplantning er resultat av en ekstremt presis virksomhet.

## En vekket ettertanke?

Det er morsomt på dette sted at bringe en omtale af G. N. Brandt's have i Vedbæk for sagfører B. Schepler, ikke alene fordi betingelserne her var så gode eller fordi Brandt har forstået at udnytte dem aldeles storartet, men også fordi mange detaljer i anlæget og tanker, der ligger til grund derfor, kan vække til eftertanke.<sup>640</sup>

Slik innleder Erstad kritikken jeg her studerer. Insentivet for Erstads kritikk er ikke utelukkende at han finner Brandts prosjekt svært vellykket, men det at det foreligger detaljer i anlegget som Erstad mener kan «vække til ettertanke». Prosjektet har vitterlig vakt mange tanker hos Erstad, men tilrettelegger kritikeren Erstad selv for ettertanke og refleksjon hos sine lesere? Både ja og nei.

Hvorfor jeg mener at han ikke gjør det, fremkommer for eksempel når Erstad skriver følgende: «Den lille græsklædte bugt, der her løber ind i plantingen, er hovedsagelig omgivet af bredt og frit voksende tax, vel sagtens den allerbedste stedsegrønne busk for sådanne plantninger, og hele det lille billede er af en egen poetisk ynde.»<sup>641</sup> Det poetiske *gestaltes* ikke og forblir en påstand som leseren må velge å tro på eller ikke. Leseren får riktignok en omstendelig innføring i hva Erstad bygger sine påstander på, men denne e først

---

<sup>637</sup> *Ibid.* Se passasjen som viser dette i innledningen side 19.

<sup>638</sup> *Ibid.*, 73–76.

<sup>639</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>640</sup> *Ibid.*, 73. Dette er ikke nytt tankegods i 1941, 1700-tallshagene var delvis drevet av forestillingskraften. De skulle bidra til fornøyelse, opplysning, erkjennelse og den tankevekkende opplevelsen ble ettertraktet. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 162.

<sup>641</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 79.



og fremst praktisk orientert. Jeg vil i så måte kalle kritikken «En forbilledlig have» for en leksjon i beplantningsprinsippet som både Brandt og Erstad tar til orde for:<sup>642</sup>

Enkeltplanter af lupin, ridderspore, iris, aster med flere klæder ikke hinanden ubetinget. Derimod kan man meget vel finde sammensætninger af få arter, der både i dyrkningsmæssig og æstetisk henseende passer godt sammen, og det har Brandt da også gjort her: lyng og azaleer klæder hinanden storartet, og bunddækkende planter mellem roser er for roserne en meget heldig kombination – det opvejer det uheldige i deres opløbne, magre vækst og gør det forsvarligt at plante dem sammen med stauder.<sup>643</sup>

Kritikken får stedvis et lett formanende preg gjennom formuleringer av typen «fagets unge udøvere burde ikke være for utilbøjelige til at bygge videre på det, der forekommer dem mest værdifuldt i forgængernes lange livsværk»,<sup>644</sup> og – som allerede sitert – «vel sagtens [er tax] den allerbedste stedsegrønne busk for sådanne plantninger.»<sup>645</sup> Et effektivt grep for å engasjere leseren kan være å stille spørsmål i teksten, hvilket Erstad også gjør, men spørsmålet er av retorisk karakter: «Hvor langt mere værdifuldt er det ikke, at der arbejdes på denne måde», skriver han og viser til at fagets utøvere bør ta i bruk etablert kunnskap fremfor å stadig finne opp nye virkemidler.<sup>646</sup> Erstads engasjement driver leseren til å ta stilling, men har hun egentlig så mange valg? Erstad appellerer i dermed liten grad direkte til leserens ettertanke eller egen undersøkelse av hagen. Men det er andre momenter ved kritikken som inviterer den interesserte leseren til ettertanke. Prosjektet har åpenbart begeistret Erstad, det fremgår av tittelen «En forbilledlig have», som vekker dermed forventninger hos en nysgjerrig leser og et ønske om å forstå kritikerens engasjement. Kritikksjangeren appellerer som nevnt i seg selv til en særlig oppmerksom lesning. Og i lys av dette og av fraværet av spesifikke beskrivelser, undres kanskje leseren hvordan det er å gå «den lange sti ned til vandet»<sup>647</sup> eller den buktede gangen «gennem 'skoven', [med] den skovagtige karakter, som man har hægnet om og suppleret med nye interessante arter»<sup>648</sup> I så fall, og med en viss velvillighet, kan kritikken leses som en estetisk fremstilling av Brandts prosjekt.

### **Å få øye på anlegget**

Erstads estetikk medierer mellom det faktisk fysiske, det vil si den kunstig anlagte beplantningen, og den uvitende betrakterens forestilling om en naturlig spredning av vegetasjonen. Om hagens lange sti ned til vannet – «[r]osinen i pølseenden» – skriver han: «Der er her ikke foretaget andet anlæg end det krævende arbejde at vælge sådanne vilde

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>643</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>644</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>645</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>646</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>647</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>648</sup> *Ibid.*, 78.

planter ud, der kan danne en yndig dansk grøftekants-vegetation.»<sup>649</sup> Området som skal se ut til å ha blitt til uavhengig av menneskehånd, fremheves hos Erstad som et resultat av det motsatte. Det dreier seg om en *planlagt natur*.

I anlegget finnes få bruksanvisninger. Anlegget formidler ingen presis hensikt ut over hva den materielle og romlige fremtredelsen taust kommuniserer. Derfor blir det kritikerne bringer med seg i møtet med anlegget, særlig viktig. Egenskapene som fremtrer når man er til stede i anlegget, og som artikuleres i kritikken, er følgelig kvaliteter som kritikerne bevisst *velger* å se etter eller som fremtrer for henne på grunn av hennes bakgrunn og tidligere erfaringer. Erstad vet hva han skal se etter i Scheplers hage, og innlemmer aspekter ved anlegget som et utrenet øye ikke engang ville kunne iakttå i verksforståelsen. Og han anerkjenner arbeidet som en «krævende» oppgave.

En landskapsarkitekt på befaring eller på studietur, oppsøker bestemte steder for anleggets egen del. Slike besøk tilrettelegger for en oppmerksom innstilling, og dermed for en annen erfaring av de fysiske omgivelsene, enn for eksempel en daglig reise til eller fra jobb gjør. Dette kan ses i sammenheng med at kjente anlegg oppsøkes fordi de allerede oppfattes som *verk*, og dermed erfares med en særlig oppmerksomhet. Innsikten om hvordan det estetiske blikket åpner opp for estetiske betraktninger, kaster således lys over konstitueringen av anlegg som landskapsarkitekturverk: Kanskje forsterkes erkjennelsen av anleggene som verk nettopp fordi de erfares med oppmerksomhet, og kanskje også med et nærvær, når de besøkes?

Landskapsarkitektens virksomhet kan virke usynlig sammenliknet med annen arkitektur.<sup>650</sup> «Hagekunsten skiller sig kanskje mest fra annen kunst ved at der stilles minst like store krav til utøveren når det gjelder å bevare bestående elementer [natur] som når det gjelder å frembringe nye,» står det innledningsvis i *Vår tids hage* (1937).<sup>651</sup> Landskapsarkitektur må ikke forstås som natur i uberørt forstand, men som en *forvaltning* av naturelementer. Samtidig forstår vi hvorfor anlegget, eller bestemte kvaliteter ved anlegget, kan være vanskelig å «oppdage», sammenliknet med representasjoner som plantegninger, bilder eller tekst, som er opplagt menneskeskapte. Som en konsekvens av at anlegget er vanskelig å identifisere som skapt og bevisst formet, kan vi tenke oss at det rangeres under representasjonene av det – som åpenbart er frembrakt av mennesket.<sup>652</sup> Det fordrer slik en oppøvet ferdighet og en bestemt innstilling for å iakttå anlegget og erkjenne «det skapte» fremført i naturmaterialer, i bokstavelig forstand.<sup>653</sup> Ikke alle kritikere evner å

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>650</sup> Anne Whiston Spirn, *The Language of Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1998), 9.

<sup>651</sup> Aspesæter et al., *Vår tids hage*, 7.

<sup>652</sup> Platon benyttet speilbildet som metafor da han forklarte *mimesis* som bildeskaping. Den platonske teorien karakteriserer *mimesis* som lavereliggende, fordi speilbildet aldri vil kunne gjengi den «opprinnelige» ideen. Aristoteles' perspektiv tar derimot for seg representasjon som skapende aktivitet, som også omfatter mennesker i handling. Se Kjersti Bale, *Innføring i estetikk*, (Oslo: Pax, 2009), 36. Det som er *fremstilt* i betydningen *representert*, betraktes som noe skapt, som noe annet enn det det viser til, og oppnår derfor en autonom status.

<sup>653</sup> Jambjørn Jane Gillettes oppfatning om at det er vanskelig å skille mellom mål og middel i landskapsarkitektur, som både består av og for en stor del *forestiller* natur. Se Gillette, «Can Gardens Mean?», 88 og kapittel 2 side 59.

erkjenne anleggets karakteriske egenskaper fordi naturen som både forbilde og materiale kan gjøre det vanskelig å oppfatte landskapsarkitekturanlegg som skapte elementer. Og anlegget som tilbyder av uendelige differensierte sanseerfaringer synes dermed også å bli dets begrensning i erkjennelsen av det som verk.



## 6 Tegning og bilde

Innledningsvis i denne avhandlingen kommenterte jeg hvordan Georg Georgsen knytter «Haveforståelse» til både «Skönhedsform» og «Hensigtsform» i artikkelen «Haveinteresse og Haveforstaaelse» fra 1925.<sup>654</sup> I passasjen nedenfor utdyper Georgsen hvordan denne *haveforståelsen* kan komme til uttrykk som *gjengivelser* i tidsskriftet *Havekunst*:

At forene Skönhedsform med Hensigtsform er Arbejdet og Tanken i Anlægget – og der er det interessante, det spændende saavel for den, der arbejder med Planlægning, som for den, der ser Anlægene i Virkelighed eller i Gengivelser.

Her i Tidsskriftet kan Fremstillingen kun støttes af Havegengivelser, Fotografier, Planer og Snit o. s. v. Det er værd at se paa disse Gengivelsesmaaders Værdi. Reproducerende Fotografier giver det klareste Indtryk af Sceneriet, og kan derfor ikke undværes, men de giver kun Havens Udseende fra et enkelt Punkt og giver kun undtagelsesvis virkeligt Overblik over et Anlæg – de maa altid suppleres med Planer.<sup>655</sup>

Georgsen tenker nok her på at tidsskriftets lesere har direkte tilgang på tegninger og perspektiviske fremstillinger som publiseres i *Havekunst*, men ikke på den fysiske virkeligheten som sådan. Det vil si at prosjektet er gjort tilgjengelig som representasjoner av tenkte eller realiserte anlegg. Interessen for disse visuelle representasjonene speiles i mange av *Havekunsts* kritikker ved at de aktivt og hyppig henvises til i teksten. Georgsens *haveforståelse* oppsummerer i så måte en svært utbredt innstilling til landskapsarkitekturprosjektet. I dette kapittelet skal jeg vise og drøfte utdrag fra *Havekunst* som spiller på kunnskap hentet fra plantegninger eller bilder, men som i ulik grad fremstiller en estetisk forståelse av verkene som omtales i kritikken.

### **Eksplisitt henvisning til tegninger og fotografier**

For Georgsen er plantegningen en nøkkel til å vurdere og forstå landskapsarkitekturprosjekter. Og i kritikkene som publiseres i *Havekunst*, manifesteres den sentrale posisjonen plantegningen synes å ha i faget landskapsarkitektur gjennom en massiv henvisning til dette fremstillingsmediet. Allerede i 1920 melder I. P. Andersen om at han ønsker å behandle «Haveplaner og Artikler om disse» i tidsskriftet.<sup>656</sup> Året etter fremkommer det tydelig i hans kritikk «Haveanlægene ved Bispebjerg Hospital» at anleggets egenskaper knyttes til nettopp plantegningens format:

I Planerne til Haverne ved Bispebjerg Hospital har GLÆSEL netop udtrykt sin store Forstaaelse af det specielle Formaal, hvortil de er lavede; det er Hospitalshaver, anlagte

---

<sup>654</sup> Se innledningen side 15.

<sup>655</sup> Georgsen, «Haveinteresse og Haveforstaaelse», 22.

<sup>656</sup> Andersen, «Havekunst», 2.

med særlig Hensyn til de Mennesker, der skal bruge dem, Syge og Rekonvalescenter. Der er rigelig med Plads til Bevægelse og dog, til trods for det store Offer til Gange og Pladser, en Lunhed og Hygge som i en intim Privathave.<sup>657</sup>

Passasjen viser hvordan Andersen forstår *plantegningen* som mediet der kvalitetene ved Glæsels prosjekt Bispebjerg Hospital kommer til uttrykk. En svært utbredt måte å henvise til plantegninger på finner jeg i C. Th. Sørensens tidligere omtalte kritikk av *Junihaven*. Her henviser Sørensen helt eksplisitt til en plantegning for å forklare forhold ved prosjektets utforming:

[Haven] kan i korthed beskrives saaledes, at den bestaar af rektangulære blomsterbede i ulige størrelser udskaarne i en græsbund, saaledes at de adskilles af en meter brede græsgange. Der er dog – som der fremgaar af planen – to andre, bredere græsgange.<sup>658</sup>

Sørensen beskriver hagens utforming, men også materialer, og da først og fremst gress. Av større betydning her er hvordan Sørensen viser til plantegningen – «planen» – for å gi publikum best tilgang til disse forholdene. Formuleringer av denne typen finner jeg i tallrike varianter gjennom hele tidsskriftets historie, som for eksempel: «Planen i sin Helhed til denne Begravelsesplads er iøvrigt ganske uden Interesse»; og «Tegningen viser en Del av Anlægget»;<sup>659</sup> «[s]om planen viser, er der omkring en stor kastanie anlagt siddeplads»;<sup>660</sup> «[h]ur oppgiften löstes framgår av huvudplanen»;<sup>661</sup> eller «[s]om det ses af planen på næste side».<sup>662</sup> Henvisningene forekommer også som parenteser, for eksempel i Johannes Tholles omtale av rekkehushagene i Fuglebakken: «Ved Egernvej er udlagt brede Græsrabatter med Elmetræer (se Situationsplanen S.116)».<sup>663</sup>

På liknende måter kommer også fotografiet til uttrykk. For eksempel avrundes Troels Erstads leksjon i beplantningsprinsipper, som jeg omtalte mot slutten i forrige kapittel, med en presisering av hvordan «[s]ærlig roser af Dainty Bess-typen egner sig for formålet og må helst ikke plantes for tæt.»<sup>664</sup> Leseren får her konkrete råd om hvilke planter som med fordel kan stå sammen. Men ordene synes å komme til kort, og Erstad presiserer at fotografiet er bedre egnet til å kommunisere budskapet enn hans verbale redegjørelse:

Forskellige unge havearkitekter, jeg selv bland andre, har fra tid til anden forsøgt at udtrykke hvordan man kan tænke sig en særlig smuk og karakteristisk beplantning af

---

<sup>657</sup> Andersen, «Haveanlægene ved Bispebjerg Hospital», 96.

<sup>658</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

<sup>659</sup> Tholle, «Nyere svenske begravellespladser», 82.

<sup>660</sup> Nielsen, «Et grønt aandehul», 121.

<sup>661</sup> Inger Wedborn, «Anläggning vid statens historiska museum», *Havekunst* (1944): 20.

<sup>662</sup> Lund, «Min italienske have», 181.

<sup>663</sup> Tholle, «Rækkehushaverne på Fuglebakken», 119.

<sup>664</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 77.

buske og halvbuske malerisk og 'tilfældigt' placeret i en bund af bunddækkende og halvhøje stauder. Billede på side 75 illustrerer allerbedst denne tankegang.<sup>665</sup>

Jeg finner mange eksempler på denne typen eksplisitte henvisninger til fotografiet, for eksempel i formuleringer som «viser en sammenligning mellom bildene»,<sup>666</sup> «som Bildene viser»<sup>667</sup> og «sådan som det fremgår af fotografiet».<sup>668</sup>

Slike eksplisitte henvisninger til plantegninger og bilder er den klareste indikasjonen på kritikerens referanse til de visuelle representasjonene i kritikker.

## 6.1 Form og størrelse

### Utforming sett fra oven

I kritikken av Junihaven, som jeg siterer over, viser ikke Sørensen til sanselige egenskaper som duften av blomster eller følelsen av å gå på gresset, men portretterer hagen som definerte rektangulære former arrangert på plenen med en spesifikk avstand. Ettersom form og dimensjoner er egenskaper ved et prosjekt som kan innhentes ved å studere en plantegning, og fordi tilgangen på plantegninger i prinsippet er tilstrekkelig for å beskrive Junihaven slik Sørensen gjør i sitatet, uavhengig av tilstedeværelse i anlegget, forstår jeg kritikken som en fremstilling som vektlegger og konstituerer plantegningens egenskaper.<sup>669</sup> Kanskje appellerte Brandts firkantede bed til en «plantegningsestetikk», det vil si en forståelse av *Junihaven* nettopp som et grafisk uttrykk, slik plantegningen viser hagen sett ifra oven?<sup>670</sup> Eller kanskje Sørensen relaterte sine erfaringer *in situ* til egenskaper til plantegningen for bedre å forstå sammenhenger og form? Dette forblir spekulasjoner. Det som er denne avhandlingens anliggende, er å undersøke hvilke aspekter som fremheves i kritikkene og hvordan de forklares. Og for Sørensen synes det for en stor del å være egenskaper som kan relateres til plantegningen.

### Plantegningens artikulering

Plantegningens grafikk kan fremheve eller tilsløre egenskaper ved et prosjekt. Elementene som fremstår som tydelige og sentrale på tegningen, fremtrer ikke nødvendigvis med

---

<sup>665</sup> *Ibid.*

<sup>666</sup> Erstad-Jørgensen, «Bibliothekshaven», 39.

<sup>667</sup> Michael Gram, «Haver ved Sommerhoteller og liknede Etablissementer», *Havekunst* (1938): 101.

<sup>668</sup> Hother Paludan, «Rosenborg slot», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1968): 2.

<sup>669</sup> Enkelte prosjekter er det meningsløst å forsøke å forstå ved hjelp av plantegningen, i andre kan plantegningen være til stor nytte, formidle prosjektet tydeligere enn anlegget, som for eksempel i barokke eller andre aksiale anlegg. Se Treib, «Verkligheten från ovan», 12.

<sup>670</sup> Malene Hauxner påpeker at det kunne være noe «tegnbordsfunktionalistisk» over Sørensens firkantformer. Se Hauxner, *Fantasiens have*, 130. Brandts prosjekt kan med sine rette vikler tilskrives liknende egenskaper.

samme tydelighet i rommet, og oppleves heller ikke nødvendigvis som åpenbare for anleggets besøkende. Amerikaneren Richard J. Julin belyser dette momentet når han beskriver gårdsplassen på Virum Statsskole nær København etter en studiereise i Danmark sommeren 1963. I dette tilfellet er ikke C. Th. Sørensen kritiker, men den som har tegnet skolens uteområder året før. Julin stiller plantegningen, som har et fremhevet mønster, opp mot den fysiske *virkeligheten*, og påpeker at «nøjtægheden i planen ikke er så udtalt i virkeligheden.»<sup>671</sup> Med denne observasjonen belyser Julin hvordan plantegninger kan bidra med kunnskap om prosjekter som ofte ikke er like tilgjengelig i den fysiske virkeligheten.

### Former i sammenheng

Formidling av form *via* plantegningens overblikk er en gjentakende manøver i *Havekunst*. Vi kan for eksempel også tenke oss at «vev- og rytmeegenskapene», som Hauxner fant i Stig L. Anderssons prosjekter, er tydeligst når disse betraktes i fuglens perspektiv: «Det hele er skrut sammen i et nettverk af felter, tråde og knuder eller af det, man i den klassiske arkitektur benævne flader, linjer og punkter.»<sup>672</sup> Hauxner beskriver også andre former slik de først og fremst gjør seg gjeldende sett ovenifra: «Attraktionen på plænen [ved Hillerød bibliotek] er ovale fælter,»<sup>673</sup> og i Glostrup rådhuspark har et bed «fået form af en boomerang, så det favner hjørnet.»<sup>674</sup> I beskrivelsen av Kanalparken forklarer hun prosjektet ved å peke på former og forbindelser mellom steder i parken: «Elle-, bøge og egeholme på land har konturer som forvredne rektangler. Brostykker sat sideværts sammen krydser både land og vand. [...] Bugtede asfaltstier kobler brink, lunde og holme, og mandelformede fortsatte gummibroer giver adgang.»<sup>675</sup> Hauxner synes her å forbinde stedlige registreringer med informasjon om form og sammenhenger som er lett tilgjengelig i plantegningen. Tilsvarende ser vi når Gunilla Lundahl ti år tidligere, i 1990, beskriver et system med gangveier og tilhørende plantefelt med følgende formulering: «Vinkelrätt mot denna gångväg, som ett fragment av ett större, svunnet rutmönster går ytligare två grusgångar till gräsmattans två planteringar. Den ene sträng oval, den andra en ostyrig dunge av hägg.»<sup>676</sup> Ordlyden er ikke ulik Gabrielsens beskrivelse av Eidsvolls plass i Oslo: «Den vestlige delen av Eidsvolls plass har fått en streng og rettvinklet utforming med utgangspunkt i den gjennomgående hovedaksen.»<sup>677</sup> Plantegningen lar seg således identifisere i tekstens fremstilling av en type informasjon som er lett tilgjengelig i nettopp plantegningen, og eksemplene er mange.

---

<sup>671</sup> Richard J. Julin «Moderne dansk havekunst og landskapsarkitektur set med amerikanske øyne», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1968): 137. Julin er i 1968 professor ved Universitetet i Wisconsin. Liknende analyse foreligger ikke for de andre nordiske landene.

<sup>672</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 128–129. Sitatet er et utdrag fra passasjen på side 130 i kapittel 5.

<sup>673</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>674</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>675</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>676</sup> Lundahl, «I maktens alléer», S15.

<sup>677</sup> Gabrielsen, «Eidsvolls plass, Oslo», 66.



Form er naturligvis ikke en egenskap som er forbeholdt plantegningen. I den fysiske virkeligheten fremtrer form i romlige forhold, ved at også vertikale elementer og formenes forhold til hverandre åpenbarer seg i rommet og oppleves i perspektiver som skifter dersom som man beveger seg omkring. For eksempel har bedet som Hauxner beskriver, en bomerangform også i anlegget. Men i anlegget blir tegningens linjer tydeligere til flater, og formens kontur oppleves ikke like klart og entydig i perspektiv, som den gjør studert på en plantegning. Når eksempelvis beleggsmønstre, stier, avgrensning av plantefelt og andre landskapsarkitektoniske elementer beskrives som om de ble betraktet i fugleperspektiv i kritikkene, relaterer jeg derfor disse formuleringene til plantegningen. Og kritikkens vektlegging av formale egenskaper som er lettest lesbart i planen, tolker jeg dit hen at plantegningens egenskaper inngår som en vesentlig del av verksforståelsen. Denne betraktningmåten er svært utbredt i *Havekunst*, men tilfører ikke i seg selv estetiske forståelser av verkene. Betraktninger kan imidlertid, som vi skal se, *lede til* estetiske forestillinger.

## Dimensjoner og mål

### Anleggsinstruksjoner

I forrige kapittel identifiserte jeg anleggelsen av landskapsarkitektur ved kritikkens beskrivelse av *den anleggende handlingen*. Egil Gabrielsen løfter frem at «den gamle regel om at det alltid skal være plass til en feiekost mellom kant og lysstolpe er vanskelig å leve opp til på tegnebordet», hvilket forklarer at det er *via* tegningen at anlegget blir en fysisk realitet.<sup>678</sup> Som vi skal se, kan også betoning av plantegningens mål og dimensjoner forstås som en slags fremstilling av *anleggelsen* i form av instruksjoner.

På begynnelsen av 1970-tallet tar redaktør Karen Permin leseren med til «Oasen i Fyllingsdalen», et nytt kjøpesenter utenfor Bergen som fremstår som svaret på områdets logistikkutfordringer. Her er det er tilstrekkelig med parkeringsplasser, og alt er praktisk samlet under ett tak. Med tidens distanse får forherligelsen en viss kuriøs sjarm. Herligheten beskrives med et presisjonsnivå som tilsier at leseren selv nærmest kunne prosjektert eller anlagt et tilsvarende anlegg: «Kvadratiske betongheller (59 X 59 X 6 cm) med frilagt singel – stokksingel – er lagt i 8 cm jordfuktet mørtel 1:4 med 1cm fuge, som fylles med jordfuktet mørtel og afstrykes.»<sup>679</sup> I et tidligere nummer av samme årgang av *Landskap*, som tidsskriftet heter på denne tiden, skriver Permin en liknende fremstilling av utvidelse av gåtaten Strøget i København ved det nye stormagasinet *Magasin du Nord*. Også i denne kritikken forsyner hun leseren med nøyaktige angivelser av prosjektets anleggsdetaljer: «I plantehullet (bredde 1,75 m – dybde 1,50 m) er nedstøbt en betonklods med et 2" galvaniseret rør, hvortil platanerne støttes.»<sup>680</sup> Permins beskrivelser kan enkelt relateres til den anleggelsen ved å fremstille presise instruksjoner for denne handlingen.

---

<sup>678</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>679</sup> Karen Permin, «Oasen i Fyllingsdalen», *Landskap* 5 (1971): 102.

<sup>680</sup> Karen Permin, «Torvet som skiftede ansigt», *Landskap* 4 (1971): 80.

Kritikken er imidlertid tettere på landskapsarkitekturens tegninger i stor målestokk enn anlegget som sådan.

Permins presisjonsnivå er lite utbredt i *Havekunst*, men liknende tilnærminger finner jeg også i flere kritikker. Bygartner Valdemar Hansens omtale «Taarnby kommunes alderdomshjem» fra 1932 er et eksempel på en noe mindre omfattende beskrivelse av anleggelsen. Men også i denne kritikken tegningens egenskaper identifiseres som anleggsinstruksjoner: «Avgravningen blev lagt op i en 5 m bred Vold, der omslutter den store Plæne. [P]å Voldene er anlagt en 2,5 m bred Gang, kantet med Klinker.»<sup>681</sup> En kritikk av nyere dato er for eksempel Malene Hauxners her allerede mye omtalte kritikk av Stig L. Anderssons arbeider: «Øvrige komponenter er stjerneasteren og opstammet spidsløn, hvis rødder er dækket af felter af tre, der skjuler, at de er bundet til støttestok ved roden.»<sup>682</sup>

Anleggsinstruksjoner er avgjørende for realisering av landskapsarkitektur som fysiske anlegg. Kritikkene jeg har sitert over, viser prosjektene som noe *anlagt*, men verkene konstitueres hovedsakelig i kraft av tegningens retorikk. Med andre ord er formuleringene tett på den faglige utøvelsen ved at de forholder seg til praktiserende landskapsarkitekters *produksjon* – tegningen. Dette viser hvordan tekstkulturen som utfolder seg i *Havekunst*, for en stor del overlapper praktiserende landskapsarkitekters språklige tradisjoner. Kritikerne synes dermed å hente språklig inspirasjon fra en pragmatisk praksis som i liten grad tar høyde for estetiske aspekter.

### **Landskapsarkitektaturens partitur: oversettelse av plantegninger**

I. P. Andersen håpet med oppstarten av *Havekunst* å finne veien ut til en «større Kreds af Lægfolk, for at give Interesserede blant disse den bedst mulige Lejlighed til at lære saa meget som muligt af den vanskelige Ting, som Bedømmelsen af en Haveplan er.»<sup>683</sup> En slik ferdighet er nødvendig for å kunne vurdere et prosjekt på bakgrunn av en tegning, fordi tegningen representerer mer enn dens rent formale egenskaper. En dekodning av linjer og symboler kan gjøre en type kunnskap som går ut over det grafiske uttrykket tilgjengelig, og man kan få tilgang på forestillinger om romlige og materielle egenskaper ved et anlegg. Kompetanse til å oversette plantegningens grafikk kan sammenliknes med det å kunne lese noter og gjennom dette forestille seg lyden av musikk.<sup>684</sup> Landskapsarkitektaturens plantegninger tilsvarer i så måte musikkens partitur. Henvisninger til plantegninger rommer derfor potensielt store mengder kodet kunnskap, tilgjengelig for dem som behersker språket.<sup>685</sup> I så måte kan tegningens egenskaper *lede til* estetiske forestillinger knyttet til landskapsarkitekturen. Oversettelsen til forestilte sanselige forhold kan gjøres av kritikeren,

---

<sup>681</sup> Hansen, «Taarnby kommunes alderdomshjem», 94.

<sup>682</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 130.

<sup>683</sup> Andersen, «Havekunst», 2.

<sup>684</sup> Lulu Salto Stephensen beskriver dette forholdet når hun omtaler sin studie av Johan Ludvig Mansas plantegninger som følger: «En nærlesning av [Mansas] planer er en fornøjet lystvandring med mange rumlige og gartneriske opplevelser.» Se Stephensen, Danmarks havekunst II, 71.

<sup>685</sup> Adrian Forty påpeker at tilgangen til den kodede arkitekttegningens er begrenset til de som er innenfor systemet. Se Forty, *Words and Buildings*, 13–14. Ulike grafiske uttrykk kan imidlertid appellere til forskjellig kunnskap. For eksempel kan håndtegninger og digitale tegninger fremme forskjellige egenskaper ved et prosjekt.

*der og da*, og således fremføres i kritikken, eller den kan gjøres av den som leser, *her og nå*, på bakgrunn av tegningens informasjon. Den forestilte sanseerfaringen må dernest tillegges en estetisk dimensjon, om vi tillater en litt skjematisk forklaring.

Et utdrag av arkitekt Anne Galmars kritikk av Barcelonas botaniske hage illustrerer hvordan plantegningens informasjon kan gi tilgang på hagens stedlige kvaliteter: «I den måde stierne løber skråt på terrænet, opnås en jævn, forholdsvis lille hældning, således at stiernes primære netværk af 3 meter brede stier intet sted har en hældning over 6%, hvilket gør parken tilgængelig for både besøgende og vedligeholdelse.»<sup>686</sup> At Galmar forklarer tilgjengeligheten i Barcelonas botaniske hage ved informasjon som plantegningen formidler om bredden og helningen på stiene, viser at hva slags kunnskap som kan hentes fra en plantegning, henger sammen med hvordan den leses. Galmar fører således sammen elementer fra to sfærer – den abstrakte informasjonen om stienes bredde og helning og den fysiske manifesteringen av disse størrelsene, som åpner opp for ferdsel for alle.

### **Abstraksjon av anlegget**

Kompetansen som kan fremkalle en forestilling om det fysiske anlegget basert på en studie av plantegningen, kan også appliseres motsatt vei. Det vil si, det romlige og materielle forhold ved et prosjekt kan oversettes til plantegningens eksakte, abstraherte språk. Et sitat fra den nederlandske landskapsarkitekten Lodewijk Wiegiersmas kritikk «Het Loo er endnu ikke færdig» fra 1986, av barokkanlegget Het Loo beliggende sentralt i Nederland, illustrerer dette: «De to haver måler 200 m i bredden og 250 m i lengden. Måler man paladset med sidehaverne med, skal man legge 100 m til. Haven er altså omtrent 6,5 ha stor, mens parken er omtrent 10 gange så stor.»<sup>687</sup> Wiegiersma fremstiller her kunnskap som plantegningen kan formidle, angivelig som et resultat av en oppmåling av anlegget.

Abstraksjonsmomentet fremgår tydeligere når dimensjonene formuleres mindre presist. Et eksempel fra Andreas Bruuns kritikk «Ballerupplanen 1. Friarealenes udforming» fra 1964 illustrerer dette. Her beskriver han en 3 meter bred fliselagt adgangssti som går i «en afstand af 4–5 m fra facaden».<sup>688</sup> Den omtrentlige formuleringen gir inntrykk av at Bruun gjør sine registreringer i anlegget, fremfor å hente frem eksakt informasjon fra plantegningen. Bruuns fremstilling vil jeg derfor i større grad relatere til den fysiske virkeligheten enn til plantegningen. Like fullt dreier det seg om «plantegningens retorikk», og leseren må ha en oppfatning av hvor bredt 4–5 meter er i en fysisk virkelighet, for å kunne oversette teksten til en forestilt sanseerfaring.

Formuleringer som kan relateres til plantegningen, kan følgelig i prinsippet forstås enten som videreformidling av informasjon hentet fra en plantegning, *eller* som en abstraksjon av et anleggs romlige og materielle forhold. *Hvordan* informasjonen fremstilles er derfor avgjørende for hva slags forståelse kritikken formidler, og dermed for hva slags verk kritikken konstituerer. Kritikerens anledning til fritt å velge hvordan hun fremstiller et prosjekt, i prinsippet uavhengig av hva slags erfaring som faktisk ligger til grunn,

---

<sup>686</sup> Galmar, «Bet Figueras, Prosjekter og tanker», 76.

<sup>687</sup> Lodewijk Wiegiersma, «Het Loo er endnu ikke færdig», *Landskab* 3 (1986): 62.

<sup>688</sup> Andreas Bruun, «Ballerupplanen 1. Friarealenes udforming», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1964): 124.

tydeliggjør kritikkens anledning til å fremstille en presis verksforståelse, hvilket forsterker kritikkens tyngde som verkskonstituerende sjanger.

### **Et pedagogisk tilsnitt**

I 1987 påpeker Egil Gabrielsen kritikkens oppgave i å bruke prosjektet som omtales som «et eksempel på gode eller mindre gode løsninger, for på den måten å skape et grunnlag som kan brukes ved planlegging av liknende anlegg.»<sup>689</sup> Når Gemsøe i sin Barcelona-kritikk kobler *bruken* av anlegget Placa del Sol til *dimensjoneringen* av plassens utstrekning, svarer han på sett og vis på oppgaven som Gabrielsen tilskriver kritikeren. Gemsøe skriver:

Placa del Sol på 45 X 50 m er kvarterets dagligstue. Her summer af liv. Løbende fødder, hujende børn og småsnakkende voksne ved cafébordene. De gamle koner strikker og snakker på rækken af bænke, der sammen med tre smukke lamper opdeler pladsen og cafésonen og den åbne flade, hvor der spilles fodbold, cykles og skates.<sup>690</sup>

Fremstillingen antyder en verksforståelse som pendler mellom plantegningens informasjon og den fysiske virkeligheten som tegningen som instruksjon kan tilvirke. Ved at Gemsøe setter hvordan Placa del Sol kan oppleves *in situ* i forbindelse med en kognitiv informasjon om plassens dimensjon og størrelse, forklares det som fremstår å være et vellykket byrom med abstrakte størrelser som kan trekkes veksel på i andre prosjekter. Således kan Gemsøes kritikk tillegges en pedagogisk verdi i den forstand at informasjonen som formidles kan ha relevans for lesere som er interessert i forholdet mellom tilvirkning av prosjekter og det fysiske resultatet av produksjonen. Tilsvarende kan i prinsippet all informasjon som muliggjør en oversettelse fra representasjon til forestilt anlegg, eller omvendt, ha en direkte verdi eller være av interesse for lesere som er interessert i disse forholdene ved landskapsarkitekturprosjekter.

Mange kritikker i *Havekunst* viser således at plantegningen kan gi kunnskap om sammenhenger og form som tilstedeværelsen i et anlegg alene vanskelig kan frembringe. Tegningen bidrar således med kunnskap som utfyller forståelsen et anleggsbesøk alene kan gi. Anlegg og plantegning virker derfor gjensidig berikende for forståelsen av verket – gjennom forestillingen.

---

<sup>689</sup> Gabrielsen. «Eidsvoll's plass, Oslo», 64. Gabrielsen svarer for øvrig på sin egen fordring ved å vise til treflyttingsprogrammet som ble gjennomført på Eidsvollsplass i Oslo som et eksempel til etterfølgelse. *Ibid.*

<sup>690</sup> Gemsøe, «Barcelona: Et laboratorium for byrumsdesign», 18.

## 6.2 Oversikt

### Den overordnede sammenhengen

#### Forestilt bevegelse

I forrige kapittel viste jeg hvordan beskrivelser av bevegelse i kritikk kan relateres til landskapsarkitekturanlegget på forskjellige måter. Når Erstad skriver at det i «strandhavens sydside fører en buftet gang gjennom 'skoven'»,<sup>691</sup> eller når Hauxner forklarer hvordan «[h]ovedgaden slår en sving gjennom byen for at ende i Fredrikssund Havneplads»,<sup>692</sup> fremstilles ikke bevegelsen som sådan – kritikeren verken forflytter seg eller betrakter bevegelse. Kritikeren kan imidlertid *forestille* seg bevegelse ved å betrakte plantegninger. Fremstilling av veier, stier, torg eller fotballbaner, som sitatene over eksemplifiserer og som alle er elementer som lar seg formidle ved hjelp av en plantegning, er således fremstilling av en type informasjon som som kan *lede* til forestillinger om bevegelse – dersom man behersker plantegningens språk. Og følgelig kan plantegningens visualisering på denne måten knyttes til anleggets egenskaper. Samtidig dreier det seg om informasjon som kan hentes ut av plantegningen. Jeg forstår derfor fremstilling av denne typen kunnskap som en betoning av nettopp denne prosjektkomponenten i verksforståelsen.

#### Overblikk

I egne prosjekter rettet Erstad oppmerksomheten mot hagens gulv.<sup>693</sup> De var dekorert med orientalskinspirerte stjernemønstre, som aller tydeligst kommer til uttrykk på en plantegning. Når jeg ikke finner igjen dette fokuset i kritikken av hagen i Vedbæk, henger dette naturligvis sammen med at Brandts prosjekt ikke hadde store flater med fast dekke. Samtidig kan det forstås dit hen at disse egenskapene ikke var særlig viktige for Erstads forståelse av dette hageprosjektet. Erstad hjelper for eksempel ikke leseren i særlig grad til å orientere seg omkring i prosjektets tenkte eller realiserte utstrekning. Snarere presenteres leseren for forskjellige steder i anlegget, tomtens forutsetninger og selvfølgelig Erstads beplantningsprinsipper – om hverandre. Brandts plantegning presenteres riktignok i målestokk 1:500 på side 80. «Vest opad», opplyser Erstad, og leseren kan selvfølgelig studere den som et nyttig supplement til kritikken verbale forklaringer.<sup>694</sup> Tegningen tillegges imidlertid ingen videre rolle i teksten, og vises dessuten først på artikkelens siste side.<sup>695</sup>

Som jeg har nevnt, vier heller ikke Gösta Reuterswärd plantegningen videre oppmerksomhet i sin kritikk «Adelsnäs». Selv når han omtaler det uferdige slottet, er det

---

<sup>691</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 78.

<sup>692</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 130.

<sup>693</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 223.

<sup>694</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 80. Henvisninger til himmelretningene enkelte steder i kritikken kan betraktes som unntak fra regelen om at plantegningen – eller informasjon den inneholder – ikke vies oppmerksomhet.

<sup>695</sup> Dermed får kun lesere som smugtitler, presentert plantegningen før hele teksten er lest.

erfaringen *in situ* som kommer til uttrykk ved at han skriver at «dess yttre linjer ge den besökande goda begrepp om dess väldiga dimensioner och dess mäktiga utseende, där det reser sig som kronan vilken parken drömt och väntat på under så många år.»<sup>696</sup> Fraværet av plantegningen i kritikken kan for øvrig ses i sammenheng med at Reuterswärd ikke virker særlig interessert i oversikten over stedet.<sup>697</sup> Tilnærmingene i «Adelsnäs» og «En forbilledlig have» står dermed i motsetning til en lang rekke andre kritikker i *Havekunst*.

Det menneskelige ønsket om å få overblikk kan studeres i renessansemalerier og utallige utsiktspunkter som er markert langs sceniske veier og på toppene av høye bygninger.<sup>698</sup> Og i løpet av hele perioden jeg har undersøkt, publiseres kritikker i *Havekunst* som ser ut til å sette nettopp oversikten som plantegningen kan bidra til svært høyt. Har man tilgang til et prosjekts plantegning, behøver man strengt tatt ikke forflytte seg for å få erverve *deler av* kunnskapen som slike utsiktspunkter kan gi – oversikt. Og det er nettopp hva G. N. Brandt synes å oppnå når han i 1940 forklarer lekeplassen Parc Reine Astrid i Brussel som en organisering av lekeapparater og aktiviteter basert på nummerering på en plan: «Numrene 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 og 10 paa Planen viser Beliggenheden af [Spil], hvoraf 1 eksempelvis er en Plæne til forskjellige Kuglespil og 4 en Kegelbane.»<sup>699</sup> På grunn av den numeriske henvisningen til plantegningen fremstår deler av teksten kryptisk uten støtte av tegningen, som dermed tilskrives en særlig stor plass i fremstillingen.

På beslektet vis organiseres Susanne Guldager og Preben Jakobsens kritikk «Villa di Poggio a Cajano» fra 1996 ut ifra plantegningens struktur:

Den vestlige rektangel bliver til *il frutteto*, frugthaven, og i den midterste rektangel er huset, *casa di villa* placeret. Den østlige rektangel indrettes som den hemmelige have – *il giradino segreto*, som kun bruges af den nære familie, og hvor gæster underholdes. I en del af det store vestlige kvadrat nærmest floden bliver til *il bosco*, den stiliserede skov. Det sidste østlige kvadrat bliver afsat til landsbrug, *i campi coltivati*.<sup>700</sup>

Denne passasjen kommuniserer en type informasjon som formidles vel så godt av en tekstet plantegning. Når en kritikkttekst ikke tilfører noe som ikke tegningen alene kan formidle, melder det seg et spørsmål om hvilken hensikt kritikken har? Deler av kritikkens nyskapende funksjon hemmes åpenbart når den begrenser seg til å formidle informasjon som allerede foreligger, på et visst nivå, artikulert i tegningen som visuelle uttrykksformer. Jeg vil derfor stille spørsmålet noe mer retorisk: Hvorvidt vil tegningen isolert sett bli forstått slik de to danske landskapsarkitektene fremstiller prosjektet, dersom den hadde blitt tekstet i samsvar med passasjen over? Nå er tegningen Guldager og Jakobsen beskriver, kun sparsommelig tekstet.<sup>701</sup> Og det er ikke et mål at kritikktteksten skal stå alene uten følge av tegninger, fotografier eller andre illustrasjoner. Men – dersom tegningen ikke hadde blitt

---

<sup>696</sup> Reuterswärd, «Adelsnäs», 58. Teksten som helhet bygger opp under dette inntrykket.

<sup>697</sup> Se min behandling av «Adelsnäs» i kapittel 5 side 131.

<sup>698</sup> Grillner, «Narratives of Cities and Landscapes», 10.

<sup>699</sup> Gudmund Nyeland Brandt, «Nye Principper for Børnelegepladser», *Havekunst* 1 (1940): 2.

<sup>700</sup> Susanne Guldager og Preben Jakobsen, «Villa di Poggio a Cajano», *Landskab* 8 (1996): 198.

<sup>701</sup> Se tegningen, *ibid.*, 199.

ledsaget av tekst, ville den kanskje ha blitt forstått annerledes. At kritikken setter ord på og forklarer plantegningens innhold verbalt, har således den viktige funksjon å etablere en felles forståelse av tegningens innhold ved å fremheve bestemte forhold, slik kritikerne forstår den.

I kritikken «De store haver» fra 1966 sammenlikner Palle S. Jørgensen Tzarskoje Selo og Drottningholm, og den svenske slottsparken kommer best ut.<sup>702</sup> Jørgensen redegjør først for den russiske hagens historie, dernest for fremtidige restaureringsplaner. Det er imidlertid ut ifra Jørgensens åpenhjertige beskrivelse av en «rundtur i parken», som han kaller det, at slottshagens anlegg gjøres tilgjengelig for leserne gjennom virksomme språklige bilder:

Under vandringen i parkerne så vi på ny adskillige af de interessante mærkepunkter, Eremitagen (9) og Grotten (10) ved den store dam [...] Vi passerede over broen: 'Lille Caprice' (81) og så den endnu ikke restaurerede kinesiske buebro (82) af glaserede mursten, to høje brobuer krydset på midten og kronet af en pavillion af gule og røde glaserede sten og med spidst tag.<sup>703</sup>

I *Havekunst* synes kritikken for en stor del å forklare illustrasjonene, fremfor å være illustrert. Formuleringer at typen «som planen viser», nevnt innledningsvis i dette kapitlet, er i noen tilfeller indikasjoner på dette. Jørgensens kritikk kan derimot leses som et eksempel på det motsatte. Likevel preges fremstillingen hans av plantegningens dynamikk: Teksten er gjennomhullet av numre som henviser til tegningen. Leseren kan følge traseen gjennom Tzarskoje Selos anlegg på planen som et kart. Plantegningen fungerer dermed som et strukturerende element, og Jørgensens fremstilling vitner om en forståelse av verket i tråd med plantegningen som tilbyder av overblikk og sammenheng, tross alt.

### **Kartets egenskaper**

Jørgensens rute kan altså følges på planen som på et kart. Og plantegningens egenskaper kan sammenliknes med nettopp kartets. Jeg har tidligere vært inne på hvordan Castello Balduinos hage består av ulike deler, slik Annemarie Lund skriver at «haven [underdeler] sig i tre mindre, hvoraf de to ligger syd for slottet ved dettes kortside, og den tredje med orangeriet ved slottets vestlige langside», og dessuten at den er posisjonert «ca. 50 km syd for Milano».<sup>704</sup> Slike beskrivelser ut ifra himmelretninger fremmer en type kunnskap om prosjektet som kan relateres til kartets oversiktsskapende og orienterende egenskaper. Og det finnes mange eksempler på dette i *Havekunst*: «Hovedaksen er rettet nord-syd og deler haven i to ens dele», står det for eksempel i Wiegersmas kritikk fra 1986 av det

---

<sup>702</sup> Blant annet skriver Jørgensen som følger: «Hvor man til Tzarskoje Selo ankommer gennem en sidelåge og pludselig, ganske uforberedt står klemt inde mellem et bjerg af et slot og et forvirret rudiment af en fransk have, så er ankomsten til Drottningholm overordentlig smuk.» Jørgensen mener dessuten at «de havekunstneriske problemer, belægninger og vækster slet ikke er under kontrol.» Se Jørgensen, «De store haver», 16.

<sup>703</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>704</sup> Lund, «Min italienske have», 181. Se kapittel 5 side 142.

nederlandske barokkanlegget.<sup>705</sup> Og i Bruuns kritikk fra 1964 av Ballerupplanen, beskriver han bebyggelsens retninger ved å forklare den som «øst-vestliggende blokke.»<sup>706</sup>

Plantegningens representasjon av himmelretninger og terreng gjør det mulig å forestille seg anleggets skiftende forhold, som for eksempel hvorvidt et sted er lunt eller vindutsatt, eller om det er solrikt eller skyggefullt. I forrige kapittel behandlet jeg naturens syklus og flyktige sanselighet under tema «foranderlighet» i forbindelse med anleggets egenskaper. Men vi kan altså tenke oss den teoretiske muligheten at dette er *forestillinger* om anleggets kvaliteter fremført på bakgrunn av en planstudie.

### **Konstituerende og profesjonaliserende plantegning**

Ikke alle profesjonelle prosjekter tilvirkes gjennom plantegninger. Michael Varming påpeker «at hvis man vil have planer af Pikionis' værker, [så må man] ud med målebåndet.»<sup>707</sup> Som et resultat av en oppmåling blir plantegningens parallell til kartet åpenbar. Det viser dessuten at tegninger ikke alltid tilvirkes som instruksjoner for anleggelse, men at de kan ha en konstituerende funksjon ved å manifestere det fysiske anlagte i et annet medium. Kritikken «Traktørhaven 'Hyldebo'» av Lis Park og Annemarie Ejiofor fra 1974 tilbyr et eksempel på nettopp dette. Hyldebo er anlagt «for ca. 40 år siden af en bondekone med interesse for planter og er et eksempel på en design-løs have der rummer ægthed og charme», skriver Park og Ejiofor. De to landskapsarkitektene leder en gruppe studenter i oppmålingen av hagen på Vest-Skjælland.<sup>708</sup> Som gjenstand for oppmåling og kritikk, som publiseres i et profesjonelt tidsskrift, gis «amatørhagen» en profesjonell innpakning og konstitueres som *verk*.

En oppmåling kan skape en sterk bevissthet om forbindelsen mellom plantegningens «språk» – det vil si mål og dimensjoner, form, konturer og sammenhenger, og så videre – og anleggets egenskaper slik de erfarer rent kroppslig.<sup>709</sup> Når oppmåling er et mål i seg selv, er plantegningen åpenbart viktig for forståelsen av hagen. Men det er ikke tegningen som vies oppmerksomhet i Park og Ejiofors kritikk, det er snarere den stedlige erfaringen som fremmes i formidlingen av prosjektet. Dette ser jeg blant annet når atkomsten beskrives: «For at komme til haven må man først passere gårdspladsen, under et loft af gamle æbletræers kroner.»<sup>710</sup> Også den rekreative opplevelsen av anlegget står sentralt: «Siddende her kan man rigtigt nyde sin madpakke og stedets drikkevarer evt. supplere med husets vidunderlige pandekager. Kan man rive sig bort fra det spiselige og løfte blikket, har man foran sig et pragtfuldt landskabspanorama.»<sup>711</sup> At plantegningen som sådan ikke kommenteres etter oppmålingsarbeidet, kan tyde på at dens bidrag til forståelsen oppleves som en selvfølgelig del av verksforståelsen og blir tatt for gitt.

---

<sup>705</sup> Lodevijk Wiegersma, «Het Loo er endnu ikke færdig», *Landskab* 3 (1986): 62.

<sup>706</sup> Bruun, «Ballerupplanen 1. Friarealenes udforming», 124.

<sup>707</sup> Michael Varming, «Dimitros Pikionis», *Landskap* 4 (1970): 69.

<sup>708</sup> Annemarie Ejiofor og Lis Park, «Traktørhaven 'Hyldebo'», *Landskab* 5 (1974): 92.

<sup>709</sup> Jamfør mitt pedagogiske poeng omtalt over side 168.

<sup>710</sup> Ejiofor og Park, «Traktørhaven 'Hyldebo'», 92.

<sup>711</sup> *Ibid.*



Få år senere tegner den samme Annemarie, som i mellomtiden har skiftet etternavn til Lund, en plantegning av hagen til Castello Balduino. Tegningen publiseres sammen med hennes her gjentatte ganger omtalte kritikk «Min italienske have». Her gjør imidlertid plantegningen seg gjeldende i forklaringen av prosjektet.<sup>712</sup> Henvisninger til plantegningen i denne og en rekke andre kritikker er nok tenkt som en hjelp til leseren, som støtte til teksten. Samtidig bidrar referansen til å definere en virkelighet hvor plantegningen erkjennes som vesentlig for verket. At Lund selv skisser en plantegning når en slik ikke foreligger, antyder dessuten et behov for oversikt over anleggets ulike områder og sammenhengen mellom disse. Den fremstår som helt selvfølgelig, ikke på en underforstått måte, som i «Traktørhaven 'Hyldebo'», men for å oppnå en adekvat forståelse av prosjektet. Samtidig understrekes plantegningens betydelige posisjon i landskapsarkitekturkritikkene som publiseres i *Havekunst*. Kanskje vi kan snakke om et profesjonelt avhengighetsforhold til plantegningen?

## Visualisering av konseptet

### En upresis fremstilling

Anne Galmar lar plantegningen være utgangspunkt når hun fremstiller stier og annen utforming i den botaniske hagen i Barcelona som følger:

Planens struktur er et netværk af trekanter, i en umiddelbar stram geometri, hvor lige linjer løber mere eller mindre skråt på terrænets hældning. I den geometriske strukturens møde med den naturgivne skråning, hvor strukturen møder modstand i stedets topografi, løses strukturen op og underordner sig stedet. Denne måde at geometrisere en skråning på har sin reference i traditionelle afvandingssystemer.<sup>713</sup>

Passasjen viser at når plantegningen ikke strekker til for å forklare hva Galmar ønsker å fortelle om prosjektet, må den suppleres av beskrivelser som synes å hentes fra det faktiske stedet. Fremstillingen er på denne måten *analog* med konseptet Galmar formidler: Når plantegningens geometriske utformingsprinsipp møter «hindringer» i den fysiske virkeligheten, må prinsippet vike til fordel for det faktiske terrenget. Galmar trekker på denne måten veksler på plantegningen i sin forklaring, men tyr til andre kilder der den ikke tjener hennes sak. Kritikken *gestalter* i så måte en estetikk gjennom en kritikk som er språklig rik i fremstillingen av både møtet med anleggets terreng og med planens teoretiske konsept.

Galmars tilnærming, slik den fremkommer av passasjen sitert over, står som en motsetning til måter henvisning til plantegninger ofte kommer til uttrykk på i *Havekunst*s kritikker, det vil si som nærmest et bedre fremstillingsmedium enn teksten. For eksempel viste jeg innledningsvis i dette kapitlet flere eksempler på formuleringer som eksplisitt viser til tegninger og bilder i kritikker.<sup>714</sup> Tilsvarende behandling av plantegningen finner

---

<sup>712</sup> Lund, «Min italienske have», 181. Se Lunds sitat over side 171.

<sup>713</sup> Galmar, «Bet Figueras, Prosjekter og tanker», 75.

<sup>714</sup> Se innledningen av dette kapitlet på side 161–162

jeg for eksempel også i kritikken «Dimitros Pikionis» fra 1970, hvor Michael Varming blant flere ting vektlegger den greske arkitektens arbeid med opplevelsesforløp:

På planen over restaurant og kirke på Lombardiarhøjen vil man konstatere, hvordan Pikionis har søgt at præsenterer udsigterne bedst, meget lig den måde grækerne i oldtiden foretrak at præsenterer bygninger i skæve forløb, komme omkring et hjørne, se udsigten, gå videre i en anden retning, opdage ny udsigt o.s.v.<sup>715</sup>

Sitatet illustrerer hvordan leseren blir servert smakebiter av en potensiell estetisk forståelse, ved at et romlig og materielt opplevelsesforløp settes opp mot historiske referanser. Varming fremstiller dermed en påbegynt estetisk betraktning. Men leseren overlates til plantegningen for om hun ønsker *innsikt* i historien og grekernes preferanser for bygningsmessige forløp. Og Varming hjelper ikke leseren på vei til å få forstå hvordan dette forløpet kunne oppleves. Plantegningen virker som et sikkerhetsnett kritikeren kan vise til, og følgelig slippe å forklare prosjektet. I motsetning til Galmars i eksempelet over synes henvisningen til Pikionis' plan her å bremse fremføringen av en estetisk verksforståelse. Kanskje virker muligheten til å henvise til plantegningen hemmende på kritikerenes strøm av tanker, eller på de fullstendig frie assosiasjoner, som Lyotard skriver. Dette gjør seg gjeldene både for kritikeren *der og da* og for leseren *her og nå*.

Når leseren delvis overlates til en plantegning for å forstå hva kritikerenes intenderte budskap er, som blant annet sitatet fra Varmings kritikk eksemplifiserer, tar ikke kritikeren høyde for at vi ser forskjellige ting i de samme tegningene. Med andre ord opererer kritikeren med en uuttalt og uavklart felles verksforståelse, der hva som leses ut av plantegningen, blir tatt for gitt. Dette bidrar til en upresis kritikk, og det er duket for misforståelser. Dette er forhold skal jeg komme tilbake til nedenfor i forbindelse med tilsvarende henvisning til bilder.

### **Den påkrevde plantegningen**

Ifølge Gabrielsen er «[d]et å peke på viktige endringer det viktigste formålet med en anmeldelse.»<sup>716</sup> Han gjør også dette i sin kritikk av Eidsvolls plass i 1987, men tar sine forbehold: «Jeg kjenner ikke planene for [uteserveringen] 'Saras Telt', men med erfaringer fra nåværende byggverk og andre eksempler anbefaler jeg sterkt planleggere å spørre seg selv – kan dette virkelig stå ute om vinteren?»<sup>717</sup> Utsagnet illustrerer hvilken respekt han har for plantegningene i sine vurderinger. Gabrielsens kritikker er ikke alene om å behandle plantegninger med en slags ærbødighet, som en en fast, pålitelig og ikke minst toneangivende størrelse som en kritiker rett og slett ikke kan se bort ifra i kritikkene. Det synes å være en tradisjon for å forklare prosjekter ut ifra plantegningen ved å la egenskaper som fremkommer av plantegningene, komme til direkte eller indirekte uttrykk i kritikkene, egenskaper som synes å bli tatt for gitt. Et betimelig spørsmål er derfor om vi kan snakke om en konvensjon der plantegningen oppfattes som landskapsarkitekturens verk?

---

<sup>715</sup> Varming, «Dimitros Pikionis», 70.

<sup>716</sup> Gabrielsen, «Eidsvolls plass, Oslo», 64.

<sup>717</sup> *Ibid.*, 67.

Likevel er det i liten grad overensstemmelse mellom plantegningens eksakte «språk», og språket som føres i kritikkene som støtter seg til disse tegningene. Jeg viste flere eksempler på slike uttrykksmåter i forrige kapittel, der begreper og formuleringer syntes å være uten egentlig innhold.<sup>718</sup> Selv professor Gabrielsen, som er opptatt av at kritikeren kan innta en konstruktiv funksjon gjennom for eksempel å påpeke mulige justeringer i prosjekter, er ikke mer tydelig enn at hans forslag til forandring blant annet er at det burde «vært arbeidet mer med å utforme hele Eidsvolls plass som et sammenhengende rom. Dette er mulig tross for avskjærende gateløp.»<sup>719</sup>

### 6.3 Et spesifikt perspektiv

Gadamer er klar i sin tale når han hevder at reproduksjoner av skulpturer åpenbart ikke utgjør en del av kunstverket selv.<sup>720</sup> Landskapsarkitektens verksforståelse synes ikke like avgrenset fra slike, og vi trenger ikke mer enn å kaste et blikk på vår tids fagtidsskrifter for å forstå fotografiers gjennomgripende posisjon for arkitekturfeltet. Dette er et forhold som Gadamer for øvrig også kommenterer når han beskriver hvordan den moderne reproduksjonsteknikken «forvandler byggverk og malerier til det å bla i billedbøker».<sup>721</sup> Prosjektets «fotogenitet», hvorvidt de «tar seg ut» på bilder, kan til og med utgjøre kriterier for utvalgelse av prosjekter for publisering.<sup>722</sup> For landskapsarkitekturen er dette i grunn et paradoks, da nyanlagte prosjekter sjelden tar seg ut slik de er tenkt. Eywind Langkilde skriver om dette i *Havekunst* i 1956:

[Der findes næppe] noget andet erhverv, som i ringere grad end havearkitekter har lyst til at publicere, hvad de laver – formentlig ikke af beskedenhed, men fordi det nu engang varer en vis årrække, før haven har udviklet sig sådan, som den oprindelige tanke var tænkt. Og når den tid kommer, er man som regel mere tilbøjelig til hellere at ville vise ting af nyere dato, som så først er rigtig præsentable om nogle år o. s. v.<sup>723</sup>

Det er som kjent ikke bildene som er denne avhandlingens gjenstand for undersøkelse, men Langkildes kommentar, som underforstått kommuniserer at publisering innebærer bilder, støtter opp under betydningen av bilder for landskapsarkitekturen. Dette fremtrer tydelig gjennom bildenes posisjon i *Havekunsts* kritikker.

---

<sup>718</sup> Se kaptitel 5 side 145–147.

<sup>719</sup> Gabrielsen, «Eidsvolls plass, Oslo», 65.

<sup>720</sup> Gadamer, *Sannhet og metode*, 166.

<sup>721</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>722</sup> Boken *Ny norsk landskapsarkitektur* (Jørgensen og Stabel, 2010) er et eksempel på dette. «Boken omfatter prosjekter som kan fanges inn gjennom linsen, det var bestillingen», uttalte Karsten Jørgensen på boklanseringen. Se Nina Marie Andersen, «Boklansering», *Arkitektnytt* 9 (2010): 31.

<sup>723</sup> Eywind Langkilde, «Lidt om havebøger», *Havekunst* (1956): 36–37.

## Avbildet utforming

### Begrensede bilder

I dette kapittelets innledning viste jeg noen eksempler på hvordan det i *Havekunst* kritikker henvises til bilder for å forklare verkene. Blant annet viser Troels Erstad i «En forbilledlig have» til et bilde ved å konkludere følgende: «Billede på side 75 illustrerer allerbedst denne tankegang.»<sup>724</sup> Erstad henviser ikke bare til et bilde, men presiserer ved sin redegjørelse hva bildet er ment å illustrere – nemlig tankegangen bak den såkalte tilfeldige beplantningen. Som en ytterligere forklaring av hva teksten uttrykker kan derfor bildet betraktes som et *supplement* til den verbale fremstillingen. Varianter av slik henvisning til bilder finnes i hopetall i kritikkene, men kritikerne hjelper i ulik grad leserne på vei i betraktningen av bildene, til å forstå prosjektene de er ment å illustrere. Forklaringene har betydning for leserens oppfatning av bildet som en vei inn til verksforståelsen.<sup>725</sup> Noen eksempler belyser dette.

I Michael Grams forklaring av utformingen av *Skånegården* i en kritikk fra 1938 kan vi lese som følger: «Det tilliggende Haveanlæg er ikke særlig stort; men som Billederne viser, nydelig udformet i Samklang med Bygningerne og virker meget indbydende til Ophold for Gæsterne.»<sup>726</sup> Det fremgår ikke av teksten *hvordan* hagen er utformet. Gram konkluderer uten å begrunne, og for å få tilgang til forklaringen er leseren henvist til fotografiet. Riktignok veileder Gram leseren i hva hun skal se etter ved å påpeke «samklang» med bygningene, som han er mest opptatt av i kritikken, men han synes ikke overbevist om å ha gjort sitt poeng tydelig. Bildet fungerer her delvis som en bekreftelse av det Gram har beskrevet, og delvis som en referanse som leseren må benytte seg av for å forstå hva Gram beskriver. Fotografiet er således avgjørende for leserens forståelse av verket. Tilsvarende finner jeg i Johannes Tholles kritikk «Rækkehushaverne på Fuglebakken» fra 1930. Han innleder en seksjon av kritikken ved å avklare gjennom en kombinasjon av bilder og ord hvordan hagenes anleggelse og bruk fremgår.

For Læserne af nærværende Tidsskrift vil det først og fremmest interessere at vide, hvorledes Ejerne synes om de smaa Haver, hvorledes de har anlagt dem, og hvorledes de benytter dem. Af de hosstaaende Billeder og de Bemærkninger, som her skal knyttes til dem, vil det formentlig fremgaa, hvorledes Haverne er anlagt og benyttes, og vi skal til Billederne knytte efterfølgende Bemærkninger:<sup>727</sup>

Én av Tholles såkalte bemerkninger omtaler rekkehushagenes beplantning som følger:

I Regelen er der til den nærmest Hegnet vendende Side en Blomsterrabat, det være sig af Stauder eller Sommerblomster, og skønt denne Plads, naar Gangen ligger i Sydsiden,

<sup>724</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 77.

<sup>725</sup> Jamfør min kommentar om Susanne Guldager og Preben Jakobsens kritikk «Villa di Poggio a Cajano», der jeg presiserer tekstens betydning for etableringen av en felles forståelse av plantegningen. Se side 170–171.

<sup>726</sup> Gram, «Haver ved Sommerhoteller og liknede Etablissementer», 101.

<sup>727</sup> Tholle, «Rækkehushaverne på Fuglebakken», 121.

er meget beskygget, har Haveejerne dog ofte kunne opvise meget smukke resultater af deres Flid, ikke mindst af Sommerblomster, blandt hvilke især Nasturtier har Fejret hele Orgier op ad Rafterne (S. 117 og 119).<sup>728</sup>

Her henvises det til bildet gjennom sidetall i parentes, men omtalen forholder seg likvevel til bilder på en liknende måte som jeg viste over at Gram gjør i sin kritikk. Tholle beskriver delvis hva han ser i anlegget, og som er å finne igjen i bildene, men også her overlates leseren for en stor del til bildene for på egen hånd å gjøre seg opp en mening. Og han sier lite om hvordan han *opplever* det avbildede.

Torben Dam og Malene Hauxners «Franske eksempler» fra 2000 illustrerer en temmelig uforbeholden tillit til at bildet illustrerer nettopp det de selv tenker, når de om Place du Marché skriver at man «[p]å fotografier ser [...], hvordan den trekantet flade samler rummet mellom modernistiske kassebygninger».<sup>729</sup> En slik henvisning til bildet, uten videre veiledning i hvordan det skal leses, tilsier en betraktning av bildet som en entydig fremstillingsform der forståelsen av det allerede er gitt – aktivisert gjennom den konvensjonelle språklige uttrykksformen «å samle rommet». Men et bilde er ikke en nøytral representasjon. Det som leses ut av prosjektet, blir dermed tatt for gitt og omfatter noe det tilsynelatende råder enighet om. Og av samme grunn som kritikerens ukommenterte henvisning til plantegning bidrar til en upresis kritikk, kan ukommenterte henvisninger til bilder i kritikk gjøre det samme og lede til misforståelser.

Følgene for verksforståelsen ved henvisning til bilder er på mange måter parallelle til konsekvensene ved å vise til plantegninger i kritikk. Både tegningens og bildets betydning i erkjennelsen av verk forsterkes når de fremstår som en mer adekvat visningsform enn den kritikeren selv evner å uttrykke i tekst. Vektleggelsen av representasjonene skjer på bekostning av teksten selv og det den potensielt kunne romme, og vi kan snakke om en underkjennelse av teksten. Kritikken blir imidlertid ikke bare upresis. Det som ikke artikuleres i kritikken, kan heller ikke innlemmes i det konstituerte verket.

At leseren overlates til representasjonen for å gjøre seg opp sin egen mening, er bare en side av saken. Fremstillingen *er* en tolkning, uttalt eller ikke, gjennom seleksjon av materialet leseren gis tilgang på. Henvisning til representasjoner for å forklare prosjekter reduserer dermed en kompleks erfarings situasjon og overlater leseren til å gjøre en tolkning basert på et erfaringsgrunnlag som er begrenset i omfang og mindre sammensatt sammenliknet med det kritikeren selv hadde til rådighet – prosjektet som helhet med (om vi tar litt i) hele verden som kontekst. Jeg har vist hvordan skildringer av spesifikke hendelser kan gi leseropplevelser som virker i seg selv, men som også kan berike sanseopplevelsen, og gjennom dette konstituere estetiske verk. En reduksjon av erfaringsgrunnlaget eller overforenkling i fremstillingen kan lede til fravær av elementer som kan utløse forestillinger og således til tap av estetisk kunnskap. I tillegg kan vi tenke oss at en henvisning til representasjoner hemmer en fri, assosiativ tankestrøm i skriveprosessen så vel som i lesningen. Dersom kritikeren ser henvisningen til representasjoner som en snarvei til å forklare aspektene ved prosjekter som er krevende å sette ord på, synes hun ikke

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>729</sup> Torben Dam og Malene Hauxner, «Franske eksempler», *Landskab 8* (2000): 195.

motivert til å forsøke den besværlige oppgaven det er å artikulere estetiske forhold. Og det kan dermed trekkes i tvil om hun er *innstilt* på å betrakte prosjektet estetisk.

Til tross for at mange kritikker skriver om tegninger og bilder, er de ofte orientert omkring anlegget, slik gjengs oppfatning av landskapsarkitektur skulle tilsi. På en annen side er det representasjonene som vies oppmerksomhet i språket, hvilket bidrar til en verksforståelse der disse representasjonene er av betydning. Og fordi fremstillingene i stor grad formidler representasjonenes egenskaper, ikke anleggets, er utgangspunktet for konstusjon av estetiske verk begrenset.

## Øyeblikket

### Tid og vekst

I Sørensens kritikk av Junihaven nevnes ikke fotografier i hovedteksten. Her kommenterer han heller ikke den vekst og utvikling som det er nærliggende å tenke at hagen har vært gjennom siden anleggelsen året før. Billedteksten til fotografiet av anlegget på side 105 antyder imidlertid disse forholdene: «Junihaven ved Svastika nyanlagt (Foto 1926). Sml III. Neste side. (Foto 1927).»<sup>730</sup> Fotografiet på påfølgende side, som for øvrig er uten billedtekst, viser et mer frodig anlegg enn det som er avbildet i 1926. At leseren overlates til fotografiene for å forstå anleggets vekst og utvikling, uten at dette forholdet kommenteres, er nok et eksempel som illustrerer det som synes å være en utbredt oppfatning om at bildet er en entydig kommunikasjonsform. At jeg selv leser denne frodigheten ut av bildet underbygger min egen påstand: Jeg forutsetter at det er nettopp vekst og utvikling som Sørensen ønsker å vise med fotografiet, og jeg forstår dette uten at det er eksplisitt uttalt.

Bilder er riktignok effektive og gir umiddelbare synsinntrykk, men de har også åpenbare begrensninger når det gjelder fremstilling av landskapsarkitekturens tidsdimensjon. Bildende kunst er *romlig* organisert, mens litteraturen anses som *tidens* kunstart, heter det.<sup>731</sup> Som bildebruken i Sørensens kritikk viser, kan bildet fremstille endringer forbundet med tid ved at et motiv repeteres slik at et bestemt utsnitt av det samme området avbildes til ulike tider på døgnet eller ved forskjellige årstider. På denne måten kan tidsdimensjonen, så vel som kvalitative endringer ved et område, formidles visuelt.<sup>732</sup> Dette fordrer imidlertid en serie bilder, med mindre forestillingen kobles inn, som vi skal se.

### Begrensning som mulighet

I motsetning til plantegninger, som bidrar med overblikk og muliggjør et uendelig antall forestilte traseer, viser fotografier ett motiv slik det fremstår i ett øyeblikk, sett fra ett

---

<sup>730</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», billedtekst side 105.

<sup>731</sup> Ole Karlsen, «Ekfrasen», i Poesi og billedkunst, red. Ole Karlsen (Bergen: Fagbokforlaget, 2011), 15.

<sup>732</sup> Fiskevolds anvendelse av egne fotografier i avhandlingen «Veien som vilje og forestilling» (2012) er glimrende eksempler på fotografiets egenskaper i så måte. I tillegg kan visse montasjeteknikker være egnet til å fremstille flyktige eller foranderlige aspekter ved våre omgivelser.

ståsted. Hva som ligger utenfor rammen kan man ikke *vite* ved å utelukkende betrakte bildet. Avbildning av landskapsarkitekturanlegg begrenses således av utsnittet. Som objekt for tolkning kan det likevel fremkalle rike forestillinger. Dette har jeg funnet i den svenske landskapsarkitekten Walter Bauers kritikk fra 1971 av Drottningholm.<sup>733</sup> Bauer tar utgangspunkt i to fotografier av hagen. Bildene fikserer to ulike tidspunkter og aktiviserer forestillinger om disse øyeblikkenes sanselige og stemningsmessige egenskaper. Han innleder som følger:

Januari 1971. Regnet strömmar. Temperaturen håller sig sedan en längre tid 'mycket över det normala'. Ska man våga försöket att tolka det snöiga landskapets visuella värden får fotoarkivet komma till hjälp. Jag väljer några bilder från Drottningholm, som visar ett par olika sidor av en vinterpark.<sup>734</sup>

Slik de fleste landskapsmalerier er malt inne i atelieret, skrives kritikken sjelden *ute i anlegget*.<sup>735</sup> Bauers kritikk gjør dette forholdet eksplisitt ved at han fremstiller en situasjon som åpenbart er helt ulik den han befinner seg i når han skriver kritikken «Vinterlandskap i Drottningholm». Skrevet på en regnfull og unormalt varm januardag illustrerer kritikken tydelig anledningen til å fremkalle varierte forestillinger om et spesifikt anlegg, på tvers av årstider og vær-situasjoner, ved betraktning av fotografier som avbilder anlegget:

En novemberdag efter årets första snö, tveksamt om den ska ligga kvar men tillräcklig ändå för att förändra kontrasterna i mark och luft. Svarta trädstammar, alars och knäckepilars, speglar sig i dammarnas mörka vatten. Den engelska parken blir ännu mera romantisk i denna vinterskymning. Det finns avsnitt som påminner om någon gravyr av Jonas Carl Linnerhielm från början av 1800-talet.<sup>736</sup>

Bauer viser frem Drottningholms foranderlige kvaliteter – snø som trolig snart forsvinner og vegetasjon som fremtrer i vannspeilet. Slik fikserer Bauer det flyktige og utdyper fotografiets tolkning ved å lese sine egne forestilinger inn i bildene han betrakter. Kritikken skiller seg således fra de fleste andre tekster som henviser til fotografier i *Havekunst*, og fremstår som særlig *produktiv*. Bauer fortsetter:

I lustgårdens parterr tecknas infattningshäckarna tydligt mot vitt och mörkgrått. Samma buxbom, som en torr sommardag kan verka alltför svag, får i denna situation en kraft och fyllighet som känns övertygande.

En annan och för Drottningholms breddgrad mera typisk vinterdag finns registrerad i mitt arkiv: Ett öppet fält nära Kanton. Sol och heltäckande snö. Kyla som känns. En grupp ekar med elva stammar under en gemensam krona – ålder omkr. 150 år – tecknas skarpt och tydligt mot vitt och blått. I sitt avlödade tillstånd framträder grenverkets

---

<sup>733</sup> Bauer sitter som svensk medredaktør i perioden 1947–61.

<sup>734</sup> Walter Bauer, «Vinterlandskap i Drottningholm», Landskap 1 (1971): 8. Passasjene som gjengis her, utgjør til sammen kritikken i sin helhet.

<sup>735</sup> Gösta Reuterswärd er, som vi har sett, trolig et unntak her.

<sup>736</sup> Bauer, «Vinterlandskap i Drottningholm», 8.

form mera accentuerat än i novemberskymningens diffusa ljus. Två vinterdagar. Två helt olika värden.<sup>737</sup>

Buksbommens sommerlige uttrykk blir et vagt minne når hekkene på den tidlige vinterdagen fremstår med en overbevisende kraft og fylde. At Bauer trekker dette momentet frem, forsterker effekten av årstidsbildet han skildrer av et anlegg i dvale, hvor frodighet må vike plass for det nakne grenverkets tegninger mot himmelen. Når tregruppens fysiske fremtredelse kommenteres opp i mot eikenes alder, bringer Bauer inn et nytt tidslag i fremstillingen av *Drottningholm* som går ut over årstidenenes syklus. Årstidene gjentar seg og blir til hele år. Henvisningen til de 150 år gamle eiketærne iverksetter et bilde på kontinuitet og bestandighet. Det er altså ikke anleggets første vinter Bauer gjør rede for, men det er to helt spesifikke og distinkte øyeblikk som inngår i et syklisk forløp. At fremstillingen ikke sammenlikner sommer og vinter, men ulike vinterdager, bidrar til særlig nyanserte observasjoner av den kalde årstiden.

John Dixon Hunt knytter nettopp landskapsmaleriets illusoriske rom til dets todimensjonalitet.<sup>738</sup> Vi kunne derfor tenke oss at fraværet av plantegningens oversikt – umuligheten i å se forbi busker og trær, hus eller andre elementer i bildeflaten – virker stimulerende for fantasien og dermed kan bringe frem interessante funderinger. Walter Bauers fremstilling vektlegger ikke spesielt romlige egenskaper, men gjør hageanlegget nærværende ved å skildre stemninger og forestilte sanseerfaringer som utspiller seg i rommet. Fremstillingen av *Drottningholm* bidrar således med en estetisk forståelse for anlegget som Bauer har fremkalt gjennom forestillinger om partikulære hendelser, foranlediget av fotografiene. Ved å anerkjenne fotografiene som tolkninger, og ved å videreføre disse i egne betraktninger, *gestalter* Bauer en estetisk forståelse av *Drottningholms* hage som gjøres tilgjengelig for leserne i kritikken.

Vi kan tenke oss at Gram og Tholle og de andre som viser til fotografier i sine kritikker har betraktet bildene da de satt ved sine skrivebord og skrev kritikkene, selv om dette ikke uttales i teksten. Egil Gabrielsen viser ikke til bilder med henvisninger av typen «som bildet viser» i sin kritikk av Eidsvoll's plass i Oslo, men han gjør sine bildereferanser helt tydelige når han skriver: «Vurderingen av anlegget bygger på min opplevelse av parken på vinterstid, fremlagte planer, sommerbilder fra 1976 og minner om parkanlegget slik det var 10 år tilbake.»<sup>739</sup> Gabrielsens kritikk gis etiketten «anmeldelse» og tenderer i sin form mot å svare til en «sjekklisterkultur». Av størst betydning her er det imidlertid å peke på hvordan fotografiet kan åpne opp for veldig ulike innganger til verket, hvilket igjen peker tilbake på betydningen av kritikerens forventningshorisont og innstilling til skriveoppgaven. Bauer synes i allefall å være estetisk beredt.

---

<sup>737</sup> *Ibid.*

<sup>738</sup> Hunt, *Gardens and the Picturesque*, 9.

<sup>739</sup> Gabrielsen. «Eidsvoll's plass, Oslo», 64.



## 6.4 Et fiksert uttrykk

### En «riktig» plantegning

I «En trädgård från sekelskiftet. En jämförande studie», en kritikk av «den av Glæsel utförda anläggningen vid Carlsbergs direktörbostad», omtaler John Arnell i 1929 den omkring tretti år gamle landskapshagen som på den tiden anses som et av Danmarks best bevarte av sin art. Som kritikens undertittel forteller om, er Arnells tilnærming en sammenlikning av Glæsels plantegning og anlegget slik det fremstår på tidspunktet kritikken skrives: «Visserligen ha under tidernas lopp en del förändringar vidtagits, men i det stora hela är vidstående plan (hämtad från Glæsels skissamlingar) riktig.»<sup>740</sup>

Arnell er åpenbart ikke enig i premissene prosjektet er basert på, det vil si, en fundering i *landsskapshagens* prinsipper. Sammenheng mellom hus og hage var for eksempel ikke relevant for Glæsel i 1899, hvilket Arnell påpeker som en «oppdelning av värden [som ju står] i skarpaste strid med vårt åskådningssätt.»<sup>741</sup> Arnell respekterer likevel betingelsene som direktørens hage er skapt ut ifra, og han legger plantegningen til grunn for en sammenlikning mellom prosjektet slik det oppstod *der og da*, og anlegget slik det fremstår for ham *her og nå*.

Vill man gå videre i jämförelser, måste man ju räkna med olikheterna i den gamla och nye tidens uppfattning av trädgårdens funktion. Medan vi göra den till utvidgning av hemmet, ansågo landskapstilens talesmän, at trädgården borde vara så utformad, att den motverkade den känsla av tvång och begränsning, som gjorde sig gällande i det dagliga livet. Och detta mål vanns till stor del genom at gångarnas och vägarnas buktade linjer gävo illusion av ööverskådlighet.<sup>742</sup>

Med sin kritikk aktualiserer Arnell implisitt en problemstilling knyttet til naturens vekst, utvikling, skjøtsel – eller mangel på sådan: Hva er det originale i et fagfelt hvor forandring står sentralt?<sup>743</sup> Og er det originale i så fall ensbetydende med hva som oppfattes som landskapsarkitekturverket? I motsetning til anlegget, som i sin materialitet for en stor del består av foranderlig natur, har plantegningen en statisk karakter. Den verken vokser eller endres gjennom døgnet eller året. I en situasjon der kritikeren går tilbake i tid for å undersøke prosjektets utgangspunkt, hvilket Arnell gjør, fremstår plantegningen som et håndfast sammenlikningsgrunnlag som anlegget vurderes opp mot. Når Arnell oppgir planen som «riktig», signaliserer han at den betraktes som en slags «fasit». Plantegningen

---

<sup>740</sup> John Arnell, «En trädgård från sekelskiftet. En jämförande studie», *Havekunst* (1929): 113.

<sup>741</sup> *Ibid.*, 114.

<sup>742</sup> *Ibid.*, 114–115

<sup>743</sup> I et notat fra konferansen *Re-theorizing Heritage*, arrangert av den tverrfaglige *Association of Critical Heritage Studies* i Gøteborg 5.–8. juni 2012, formidler Svava Riesto problemstillinger knyttet til fredning av landskapsarkitektur og til spørsmålet om hvordan det foranderlige skal bevares i forbindelse med en ny dansk lovgivning som tillater fredning av selvstendige landskapsarkitekturverk. Se Svava Riesto, «Bevaring af forandelige landskaber. Noter fra en international conference», *Landskab* 6 (2012): 170–173.

fremstilles som verkets referansepunkt i et fagområde der levende materialer som utvikler seg over tid står sentralt.

### **Papirarkitekturens tilgang til historien**

I motsetning til bygninger, som ved restaurering tilbakeføres til originaltilstanden eller tilstanden ved et annet definert tidspunkt, lar ikke landskapsarkitekturen seg like enkelt tilbakeføres til ett tidspunkt. Kunsthistoriker Svava Riesto trekker frem C. Th. Sørensens hager fra femtitallet, som først i dag har et plantevolum som svarer til hans ideer, når hun stiller spørsmål angående denne tematikken:

Hvis man ønsker at fastholde én tilstand – hvilken skal det så være? Skal man i videst mulig utstrækning forsøge at få virkeligheten til at likne en udvalgt skitse? Og med hvilken ret kan man tillade sig at tale om noget som originalt i et felt, hvor alt vokser, formes af vejrliget, forrådner og til tider udsættes for store forandringer?<sup>744</sup>

Spørsmålene belyser at et uavklart moment i landskapsarkitekturens verksforståelse – til hvilket tidspunkt skal verkene fikseres, om de i det hele tatt kan bestemmes på denne måten? I kommentaren antyder Riesto tegningens relevans. Og i kritikken «Tre haver tegnet af Arne Jacobsen» fra 2001 finner jeg nettopp en innstilling til plantegningen som et slags «opprinnelsens dokument». Her kommenterer landskapsarkitekt og «Ph-d.-studerende» Jakob Kamp tre Jacobsen-prosjekter slik anleggene møter ham under en utflukt med den danske landskapsarkitekturforeningen. Jacobsens egen hage Søholm (anlagt omkring 1950), Rütthwen-Jürgensens hage (1956) og direktør Harald Pedersens hage (1957) tematiseres henholdsvis under betegnelsene *struktur*, *flate* og *objekter*. De tre korte kommentarene rammes inn av en felles avslutning og en innledning. I sistnevnte leser vi:<sup>745</sup>

Det var med en romantisk forventning om at oppleve klassisk modernistiske haver i smuk alderdom, at jeg blev med på denne tur. Jeg håbede på at finde 'glemte' haver, hvor udtrykket var blevet den ultimative kontrast imellem gamle, krogede træer og stramme modernistiske strukturer. Men det var naturligvis naivt at tro, at disse tre private haver ikke havde ændret karakter igennem de seneste 40–50 år. Så i stedet for oplevelse af haver i smukt forfald, blev turen en oplevelse af privathavens uforudsigelige udvikling fra plan til virkelighed, udspillet hen over et halvt århundrede.<sup>746</sup>

---

<sup>744</sup> *Ibid.* 171.

<sup>745</sup> Tematiseringen i *struktur*, *flate* og *objekter* leser jeg som en konseptualisering av prosjektene og dermed som et av Kamps tilskudd til forståelsen. I motsetning til Hauxners «vevmetafor» utgjør temaene etablerte profesjonelle kategorier som kanskje i mindre grad åpner opp for *helt* nye betraktninger av prosjektene. For eksempel var flaten 50-tallets viktigste hageelement. Se Malene Hauxners «Troels Erstads havekunst», *Landskab 7* (1990): 110.

<sup>746</sup> Jacob Kamp, «Tre haver tegnet af Arne Jacobsen – rapport fra DL-udflugt», *Landskab 3* (2001): 54.

Forventningene om å oppleve «haver i smukt forfald» innfris åpenbart ikke. Dermed legger kritikken an til en re-aktualisering av Jacobsens prosjekter som åpner opp for alternative forståelser av de tre anerkjente verkene.

I møte med Søholm opererer Kamp med to inndelinger i tid: *det opprinnelige* og *i dag*. Han beskriver først en forestilt opprinnelig situasjon:

Oprindelig kunne haven byde på to meget forskjellige opplevelser, enten fra husets førstesal eller nede i haven. Oppefra gjorde sandstensbelægningen, at haven fremstod som en stor terrasse med udsparede bede, således at det mineralske træder frem i dialog med stranden og Øresunds vand, som man kan se langt ud over heroppefra. Nede i haven var det derimod de mange eksotiske planter, der sprang i øjnene, den nære oplevelse af eksotiske blad- og blomsterformer i kontrast til de skarpe hæskivers lodrette flader. En tryk, indelukket karakter på grund af omgivende bambushække samt de af lærkehækkene dannede mindre rum, men samtidig med labyrintens indbyggede uendelighed.

Vi kjenner her igjen virkemidlene som jeg behandlet i forbindelse med fremstilling av anlegg i forrige kapittel: Beskrivelse av utsikt situerer kritikeren *i* anlegget, og fremstilling av vertikale elementer i hagen indikerer romlige forhold som skaper en oppfatning av tilstedeværelse. I beskrivelsen av lerkehækkene spiller Kamp på poetiske henvisninger til labyrinter og uendelighet. Om anlegget slik det fremstår ved befaringen, skriver han som følger:

I dag er haven forandret. De omgivende bambushække er næsten forsvundet, grundet blomstring og efterfølgende død. Haven er således forandret fra lukkede rum til en have med udsigt til himmel og hav. Nu oplever man nede i haven, hvad man før kun har sæt fra førstesalens balkon – haven har altså mistet en dimension.<sup>747</sup>

Den opprinnelige situasjonen fremstilles dermed vel så detaljert og levende som hagen av *i dag*. Teksten synes å utligne tidsforskjellen og nøytralisere situasjonen slik at fysiske forhold som ikke lenger finnes, gjøres nærværende for leseren.

Hva som driver denne fremførte forestillingen, fremkommer ikke av passasjene over, men distinksjonen *plan* og *virkelighet* i kommentaren om «privathavens uforudsigelige utvikling» i den første passasjen setter meg på sporet av hva det kan være: Skillet mellom det som tilhører plantegningen og det fysiske anlegget, eller virkeligheten, synes å kunne relateres til de to inndelingene i tid: *Virkeligheten* knyttes til samtidige, fysiske forhold og *planen* til noe opprinnelig.

Også hagens omgivelser må ha endret seg i løpet av perioden fra etableringen av Søholm omkring 1950. Forandringene er relevante ikke minst fordi hagen selv er endret fra å ha vært en lukket hage, til å være et åpent sted med utsikt, hvilket betyr at omgivelsene spiller en viktigere rolle enn tidligere:

---

<sup>747</sup> *Ibid.*

Men andre ting trøder nu tydeligere frem; det er de enkelte detaljer, man legger merke til. Skærmen bag havebordet, et næsten high-techagtigt facadeelement fra Toms fabrikken med små hvide keramiske fliser står op imod de lette flethegn, der ellers omgiver haven.<sup>748</sup>

Kamp setter her anlegget inn i en ny sammenheng og tegner et *aktuelt* bilde av Jacobsen-prosjektet som skiller seg fra forventningen Kamp møtte hagen med. Fremstillingen rekonstruerer verket i tråd med en samtidig situasjon. Grunnideens potensielle styrke ligger ifølge Kamp i hvorvidt prosjektet kan ta opp i seg endringene han har beskrevet:

Men netop dette, at det er svært at afgøre, hvad der stammer fra Jacobsens hånd, og hvad der er senere tilføjelser, vidner om, at den overordnede idé med den stramme flade kan optage nye elementer uden problemer, så længe den bevarer sin karakter af én sammenhængende flade.<sup>749</sup>

Det er med andre ord *ideen* som bærer verket, og for Kamp synes plantegningen å representere prosjektets konsept:

Det, der står klarest efter besøget i disse tre haver, ud over mange små, fine detaljer, er først og fremmest de forskellige planløsningers overlevelsesmuligheder. [...] De tre haver er således eksempler på, at en haveplan er nødt til at indeholde visse enkle og stærke elementer, som den enkelte haveejer så kan bygge sin have omkring.<sup>750</sup>

Det fremkommer ingen henvisninger til Jacobsens uttalte intensjoner eller andre eventuelle nedtegnelser fra Søholm, dermed fremstår plantegningen som Kamps eneste historiske kilde. Han avslutter sin kritikk som følger: «En plan til en privat have er ikke så meget planen for et fullendt og avsluttet verk som utgangspunktet for en proces, der løber gjennom mange år.»<sup>751</sup> For Kamp utgjør ikke plantegningen verket, men den er likevel et helt nødvendig utgangspunkt for å forstå det.

Innlemmelsen av en *bestandig* representasjon begrenser ikke landskapsarkitekturverket til å gjelde *ett* uttrykk, men kan forstås som en anerkjennelse av et verk i utvikling. Ved at plantegninger og bilder knyttes til verksforståelsen som bestandige elementer, som det foranderlige kan betraktes opp mot, kan forståelsen for landskapsarkitekturens foranderlige karakter forsterkes. *Verket* i Kamps kritikk, i sin helhet, forstås jeg således som interaksjon mellom sanselige egenskaper ved anlegget slik det fremstår når Kamp besøker hagen, og slik de er formidlet konseptuelt i plantegningen et halvt sekel tidligere. Ved å legge et konsept som kan romme vekst, utvikling og bevaring, til grunn for sin verksforståelse, imøtekommer Kamp utfordringene som ligger i det å fremstille originalitet og opprinnelse i landskapsarkitekturen.

---

<sup>748</sup> *Ibid.*

<sup>749</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>750</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>751</sup> *Ibid.*

## Bildet som opprinnelse

«Der er stadig meget af renessancehaven at spore og frie muligheder for i tankerne at rekonstruere det oprindelige haveanlæg ved brug af kilderne og fantasien,» skriver Guldager og Jakobsen om Villa di Poggio a Cajano i 1996.<sup>752</sup> De presiserer med dette fantasiens rolle for rekonstruksjon av historiske anlegg. Det samme gjør Kamp når han i den omtalte kritikken antyder at Rütthwen-Jürgensens hage er i utakt med det *opprinnelige* uttrykket og skriver at «[d]er skal en god portion fantasi til at forestille sig haven som den oprindelig har taget sig ud, eller som den kunde have taget sig ud, hvis de rigtige elementer var blevet bevaret.»<sup>753</sup> Til sammen utgjør representasjonene og forestillingen, som kan forstås som en slags faglig forankret fantasi, grunnlaget for rekonstruksjonen av Jacobsens hager, som via kritikerens indre bilde fremstilles i kritikken.

Ikke ulikt slik plantegningen anvendes for å få tilgang til forestillinger om forgangne anlegg, benyttes historiske bilder som sammenlikningsgrunnlag for anlegget slik det fremstår i samtiden. Henvisning til denne typen kilder er ikke veldig utbredt i *Havekunsts* kritikker, men jeg finner det blant annet i en kritikk av renessansehagen Villa d'Este utenfor Roma, skrevet av en gruppe danske studenter på studietur. Her er ikke *bildet* et fotografi, men et kobberstikk fra 1573:

Ved sammenligning av [du Peracs kobberstik fra 1573] og havens nuværende karakter ses den forandring haven har undergået. [...] På hver side af urtehaven [ser du på] Peracs stik en labyrint, men i dag er der mod nordøst en skovlignende bevoksning og mod nordvest en græsplæne.<sup>754</sup>

Kobberstikket er naturligvis en tolkning som blant annet kan fortelle mye om 1500-tallets verdisyn. Av størst betydning her er hvordan det representerer anlegget i en bestemt tilstand som samtidens anlegg vurderes opp imot. Studentene forutsetter altså en sammenheng mellom avbildningen og anlegget, slik Arnell og Kamp så til plantegningene da de studerte og kommenterte henholdsvis Glæsels og Jacobsens hageanlegg. I søket etter det forgangne bistår således representasjoner av anlegg med betydningsfull informasjon. Dette finner jeg også i Per Fribergs kritikk «Skabersjö» fra 1967, hvor han viser «fortifikasjonsoffiseren Burmans 'Prospecter' från omkring 1680.»<sup>755</sup>

Hans bild av Skabersjö visar medeltidsborgen med sin borggård med – om ock i enkel form så dock – torn och tinnar, med sin vallgrav runt om och med sin renässanseträdgård där utanför, ett ståndsmässigt attribut i form av ett markområde, avdelat från omgivanda åkra som en utbyggnad – kun til lyst – från den försvarsmässigt anlagda borgen.<sup>756</sup>

---

<sup>752</sup> Guldager og Preben, «Villa di Poggio a Cajano», 199.

<sup>753</sup> Kamp, «Tre haver», 57.

<sup>754</sup> Helger et al., «Villa d'Este – kaskader og fontæner», 14.

<sup>755</sup> Per Friberg, «Skabersjö», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* 6 (1967): 120.

<sup>756</sup> *Ibid.*

En slik tilnærming i kritikk manifesterer prosjektet som en historisk og kulturell gjenstand. Et interessant moment ved Fribergs kritikk er at Burmans tegninger beskrives som noe naive sammenliknet med «de drivna kopparsticken men er til skillnad från dessa säkerligen helt trovärdiga.»<sup>757</sup> Friberg fremmer således det naive, ikke-komplekse som fordelaktig for bildets troverdighet. Sammenliknet med kunstfeltet, hvor det visuelle er komplekst, fremstår bilder i landskapsarkitekturen som forenklinger av en fysisk virkelighet.<sup>758</sup> Dette eksemplifiserer en tendens til å søke mot det entydige eller avklarte, og bort fra en kompleks erfaringsituasjon – en innstilling som er lite forenelig med en estetisk forståelse av landskapsarkitekturverket.

---

<sup>757</sup> *Ibid.*

<sup>758</sup> Charlotte Blanche Myrvold, «Negotiating the image of the city: A discussion of skilled perception and the role of the artist in the redevelopment of Bjørvika», *InFormation – Nordic journal of art and research*, 2/2 (2013): 135. <http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i2.730>. Myrvold gjør sin observasjon når hun undersøker visualiseringer i forbindelse med byutvikling. «While images are always complex and visibility is never simple in art, in urban development, images seem to have one major function, and that is to solve complexity. To render it, art-based approaches to images frequently intend to disclose complexity.» *Ibid.*

## 7 Tekst

«Gamle Kobberstiks 'stive og kedelige' Havegengivelser bliver levende af de i Anlægget nedlagte, ofte geniale Tanker,»<sup>759</sup> skriver Georg Georgsen i artikkelen «Dobbeltopfattelse af Havebegrebet» anno 1925. «Med fuld Ræt kan det da hævdes, at det er Tanken i Anlægget, det *forstandsbetonede*, Arbejde, der giver Anlægget dets egentlige, d. v. s. Blivende Værdi,» fortsetter han fremføringen av sin «Overbevisning, at Glæden over en Have først bliver fuldkommen, naar Haveinteressen suppleres med Haveforstaaelse.»<sup>760</sup> Georgsens *Haveforstaaelse* dreier seg i stor grad om å se hagens romlige utfoldelse i sammenheng med plantegningens struktur, og dermed tillegges en ytterligere dimensjon til det sanselige eller visuelt representerte. For at denne typen forståelse skal kunne formidles, må den gjøres tilgjengelig gjennom språket. Dette kapittelet vies derfor landskapsarkitektur-kritikkens fremstilling av den siste av de definerte prosjektkomponentene – *teksten*. Kapittelet skiller seg fra de to foregående ved at det tar for seg fremstilling av tekst i tekst. Jeg skal vise og drøfte forskjellige måter å innlemme allerede artikulerte tanker eller meninger om landskapsarkitektur på, som i ulik grad og på forskjellig vis fremstiller estetisk forståelse av verkene som omtales.

### 7.1 Landskapsarkitektens beskrivelse

Georgsens forsvar for betydningen av «Tankerne og Ideerne i et Haveanlæg» synes å ha fått respons i form av hyppige henvisninger til de prosjekterendes uttalte forklaringer av egne prosjekter i *Havekunst*s kritikker. Dette forekommer både gjennom eksplisitte henvisninger til, direkte siteringer av eller som formuleringer som på en mer tilslørt måte kommuniserer den prosjekterende landskapsarkitektens hensikt.

#### Uttrykt intensjon

##### **Eksplisitte henvisninger til landskapsarkitektens intensjon**

Helt eksplisitt kommer den prosjekterende landskapsarkitektens tanke bak utformingen av et prosjekt til uttrykk ved en direkte henvisning til *intensjonen*, *ideen* eller *målet* for prosjektet. Dette finner jeg blant annet i Malene Hauxners kritikk av Stig L. Anderssons arbeider, der hun presiserer *ideen* for hans prosjekt på Vestamager i teksten:

---

<sup>759</sup> Georgsen, «Dobbeltopfattelse af Havebegrebet», 12.

<sup>760</sup> *Ibid.*

Forslaget ikke bare bevarede og retablerte som de fleste andre med [et anderledes landskapsarkitektonisk sprog]. Det strukturerte, nuancerede, artikulerede og programmerede landskabstyper som strandenge, overdrev og rørsumpe. Ideen var at synliggjøre og lette aflæsningen af kultur- og naturområder og at skærpe muligheden for erkendelse af det virkelige.<sup>761</sup>

Henvisninger til intensjonen, slik den gjerne er formulert i den utbredte sjangeren «arkitektens beskrivelse», kan spores i kritikker fra store deler av det 90 år lange forløpet som er undersøkt i denne avhandlingen, dog med vekslende betoning. Ifølge Hauxner var landskapsarkitektene gjerrige med forklaringer om prosjektene sine i etterkrigstiden.<sup>762</sup> Og det er i perioden etter tidsskriftets navneskifte i 1981 at jeg finner flest eksempler på referanser til landskapsarkitektens intensjon. Da florerer disse til gjengjeld ved formuleringer av typen: «Hovudidén i planarbetet var att»;<sup>763</sup> «[a]rkitektens intention var därför att»;<sup>764</sup> «[m]ålet for omlægningen af pladsen foran Odense Rådhus, Flakhaven, var at»;<sup>765</sup> «[d]en nedre have er netop forsænket for at kunne opleves fra oven»;<sup>766</sup> eller «[l]andskapsarkitektenes tanke var at»;<sup>767</sup> og så videre. Oppblomstringen av slike henvisninger på 1980- og 1990-tallet er sammenfallende med tidspunktet da forklaringer av prosjektutformingers betydning begynte å flankere publiserte fotografier og tegninger av landskapsarkitekturprosjekter. Dette var også tiden da landskapsarkitekter begynte å redegjøre på konferanser for intensjonene bak prosjekter, ideenes opphav og hva prosjekters utforming betydde.<sup>768</sup>

### Antydninger om en hensikt

Jeg finner også en rekke forklarende språklige uttrykk som *antyder* en intensjon. Ikke sjelden tas formuleringen «for at» i bruk når valg gjort av den prosjekterende skal begrunnes. I «En forbilledlig have» skriver for eksempel Troels Erstad at «[d]en røde tennisbane er lagt lavere end det omgivende terrain for at virke mindre dominerende, og af samme grund løber tennisbanehegnet kun for de to ender av banen og et lille stykke om hjørnet.»<sup>769</sup> At tennisbanen til B. Schepler *er lagt* har jeg tidligere relatert til *anleggelsen* og til *anlegget*. Her ser vi hvordan det at banen er lagt lavere enn terrenget omkring, forklares med formuleringen *for at*, som synes også å peke mot Brandts intensjon for dette grepet ved prosjektet. Tilsvarende måte å begrunne et prosjekteringsvalg finner jeg i kritikken «Odense gågader» fra 1990, der Marie-Anne Weber skriver: «For at tilføre gaderne et

---

<sup>761</sup> Hauxner, «Rytmske uheld eller arkitekten som væver», 134.

<sup>762</sup> Hauxner, Fantasiens have, 28.

<sup>763</sup> Kristina Meynes, «Det gröna i Hammarby sjøstad», Landskab 8 (2003): 169.

<sup>764</sup> Nordin, «För all evighet», S12.

<sup>765</sup> Marie-Anne Weber, «Odense gågader», Landskab 3-4 (1990): DK9–DK12.

<sup>766</sup> Wiegersma, «Het Loo er endnu ikke færdig», 63.

<sup>767</sup> Skarphedinsdottir, «Einar Jónssons skulpturhave», 58.

<sup>768</sup> Treib, «Must Landscape Mean?» 49.

<sup>769</sup> Erstad, «En forbilledlig have», 78.



varieret uttryk og for at give gadeafsnittene hver deres identitet er valgt forskellige træsorter, platan, lind, akacie, spidsløn, ahorn og sort valnød.»<sup>770</sup>

En annen utbredt manøver er bruk av modal verbet «å skulle» for å fremstille en intendert *fremtidig* situasjon for prosjektet. I samme nummer av *Landskab* som Webers kritikk publiseres, forklarer Ola Bettum nyutformingen av Aker brygge i Oslo som følger: «Store trær skal etter hvert prege deler av området, men trevegetasjonen er holdt unna kaiområdet.»<sup>771</sup> Denne måten å antyde en intensjon på er et eksempel på hvordan kritikker i *Havekunst* for en stor del er mer orientert om *hva*-aspektet enn av *hvordan*. En liknende tilnærming gjør seg gjeldende i Malene Hauxners kritikk «Museumsparken Insel Hombroich» fra året før: «Museet, der ikke skulle have karakter af opbevaringssted, er skabt ud fra en filosofi om parallelitet mellem kunst og natur.»<sup>772</sup> Denne måten å fremstille hensikter for prosjektene på setter ikke intensjonen i direkte forbindelse med ideens opphavsperson, og tankene fremføres dermed delvis tilslørt som kritikernes egne observasjoner.

### **Intensjon manifestert i prosjektet**

Når kritikken i stor grad spiller på konkrete opplysninger som *kan* frembringes fra prosjektpresentasjoner, prosjektets tegninger, eller til og med i anlegget, kan det være vanskelig å skille kritikerens eget tilskudd fra det som er den prosjekterende landskapsarkitektens idé, og fra premissene som er gitt i oppdraget. Det er for eksempel ikke gitt at Marie-Anne Webers opplysninger om gågatene i Odense, som jeg refererer over, ikke er hennes egen oppfatning av anlegget slik hun som fagperson forstår det når hun går gjennom gatene. Som en variant av den utbredte appliseringen av uttalte intensjoner på prosjekter kan vi dermed tenke oss at kritikere *tilskriver* prosjektets utforming en intensjon. Et utsagn av Gitte Ramhøy i kritikken «Nordjyllands kunstmuseum» fra 1980 illustrerer dette: «Uderommene er bevidst inddraget i byggeriet og er afgrænset af en hvid mur.»<sup>773</sup> Ramhøy selv kan naturligvis ikke trekke slutningen om at denne delen av utformingen er *bevisst* utført av den prosjekterende rent mentalt. Hun kan naturligvis ha lest det i en prosjektbeskrivelse, men grad av bevissthet kan også avleses i verket for eksempel gjennom konsekvent materialbruk og klare romlige sammenhenger. Det dreier seg i så fall om en form for *tillagt betydning* som er fremkalt av anlegget i møte med kritikerens kunnskap. Ramhøys kritikk synes å være et eksempel på at landskapsarkitekturkritikk som fremstiller noe som kritikeren er lært opp til å se gjennom et institusjonalisert blikk.

Den utbredte henvisningen til intensjonen er imidlertid for en stor del rettet mot intensjonen slik den er *formulert* av den prosjekterende, *der og da*, fremfor slik Ramhøy som kritiker oppfatter intensjonen manifestert i prosjektet, *her og nå*, (men som for kritikkens lesere fremstår som *der og da*). Dette synes å være et symptom på at kritikeren selv i mindre grad bidrar med egne betraktninger i kritikkene.

---

<sup>770</sup> Weber, «Odense gågader», DK10

<sup>771</sup> Bettum, «Aker Brygge, Oslo», N4.

<sup>772</sup> Malene Hauxner, «Museumsparken Insel Hombroich», *Landskab* 3 (1989): 63.

<sup>773</sup> Gitte Ramhøy, «Nordjyllands kunstmuseum», *Landskab* 4-5 (1980): 110.

## En taus henvisning

To år etter at Georgsen skiller mellom fagmannen og amatøreren i artikkelen «Dobbeltopfattelse af Havebegrepet», fremhever Sørensen et tilsvarende skille i sin innledning av kritikken «Junihaven ved Svastika og tre andre haver» (1927):

Det er en kendsgerning, at publikum og fagmandens haveideal i almindelighed falder daarligt sammen. Efterhaanden opdrages publikum til noget mere forstaaelse overfor fagmandens ideal, men det gaar meget langsomt og resulterer alligevel ikke i andet end kompromisser. Som ofte sagt, kan forskellen udtrykkes i, at fagmanden værdsætter det formelle højest, medens publikum foretrækker den indholdsbestemte have.<sup>774</sup>

Sørensen poengterer videre at «det egentlige modsætningsforhold ligger i kravet om indhold, fordi det er et indiscutabelt krav, der kan udtrykke selve havens hensigt, medens publikums vedhængen ved tilvante former ingen virkelig betydning har.»<sup>775</sup> Her posisjonerer Sørensen seg i forhold til Brandt, som i artikkelen «Den kommende Have» publisert på sidene før Sørensens kritikk, uttrykker en større aktelse for amatørerenes ønsker: «Det store Flertal af Haveejere har den primitive, næsten sensuelle Glæde over brogede, prangende Blomster. Denne Glæde er sund, i den er intet Snobberi.»<sup>776</sup> Påstanden er hentet fra en kortversjonen av artikkelen som publiseres i det tyske tidsskriftet *Gartenkunst* samme år, og må forstås som et lite manifest for den Brandtske virksomhet.<sup>777</sup>

Lektor Brandts Junihave «er tænkt som et forsøg paa at skabe en god amatørhave, og det forekommer mig at være lykkedes udmærket,» applauderer Sørensen.<sup>778</sup> Han henviser her til intensjonen for prosjektet – «at skabe en god amatørhave» – men dette er også alt leseren får se til intensjonen for den «lille blomsterhave», avklart som Brandts hensikt i teksten.<sup>779</sup> For en stor del synes Sørensen likevel å legge lektorens artikkel til grunn for sin fremstilling av Junihaven gjennom å ta stilling til flere temaer som fremkommer punktvis i «Den kommende Have». Denne registreringen fremkommer altså ikke i Sørensens kritikk «Junihaven ved Svastika og tre andre haver», men ved å lese Brandts artikkel parallelt med

---

<sup>774</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 103.

<sup>775</sup> *Ibid.*

<sup>776</sup> Brandt, «Den kommende Have», 102.

<sup>777</sup> I en innledende redaksjonell bemerkning opplyses det om at Brandt var korresponderende medlem av det vel ansette *Gesellschaft für Gartenkunst*, som utgir tidsskriftet *Gartenkunst*. Samme sted presenteres artikkelen også som følger: «En klar, usminket Opstilling af Publikums inderste og egentlige Havekrav er ikke før forsøgt opstillet. Brandts Bemærkninger er en udmærket Hjælp til Forstaaelsen heraf, og Brandts Konklusion er da denne, at vor Tids *Havearkitekter bør give Hensynet til Haveejerens Ønsker en Overvægt ved Udformningen af Haveprojektet*. Dette er en Nyorientering, følges denne Opfattelse, vil Havebillede, skifte Karakter.» Se Redaksjonen, Innledning til «Den kommende Have», *Havekunst* (1927): 101.

<sup>778</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

<sup>779</sup> Redaksjonen har imidlertid bemerket i innledningen til Brandts artikkel at det gis noen eksempler i C. Th. Sørensen artikkel som følger umiddelbart etter «Den kommende Have». Se Redaksjonen, Innledning til «Den kommende Have», 101.

kritikken, avdekker jeg en rekke overensstemmelser mellom Sørensen stillingtaken til Junihaven og Brandts artikulerte tankegods. Dette skal jeg vise i det følgende.<sup>780</sup>

Brands Junihave er en særhage med selvstendig karakter, men den utgjør et innslag i en større og mer konvensjonell landskapelig hage.<sup>781</sup> At Sørensens kritikk omhandler nettopp Junihaven, og ikke brygger Vagn Jacobsens hage i sin helhet, må ses i sammenheng med at denne særhagen er et banebrytende prosjekt som tilfører hagekunsten noe nytt. «Enkle bed i gress» skulle bli et særtrekk ved den moderne hage i den grad at man nærmest kan snakke om en type.<sup>782</sup> Sørensen lar leseren få ta del i sine resonnementer når han gjør seg til talsmann for en ny retning i hagekunsten. Kritikken bidrar til å fremme nye faglige perspektiver og justerer med dette hagekunstens forventingshorisont.<sup>783</sup>

«Det er sikkert af stor betydning, at havens bund er græslagt, det virker stærkt samlende og er den smukkeste mulige bund for floret. Den samme rolige virkning kunde ikke opnåes med grusede gange og buxbomindfattede bede, heller ikke med fliser,» påpeker Sørensen.<sup>784</sup> Det som her ser ut til å være Sørensens vurdering, må ses i sammenheng med Brandts innstilling til hvordan hager skal anvendes. I punkt 3 i hans artikkel heter det nettopp at «*Haven skal være brugbar*: [...] Et virkeligt Haveliv lader sig ikke leve paa knirkende Grus, kun ved at færdes og hvile paa Græsset kommer man i den rette Kontakt med Naturen.»<sup>785</sup> Videre forstår jeg Sørensens registrering av at «[j]ordens naturlige, lidt konkave form er bevaret», og hans presisering av betydningen av «haveform[ens] billighed»<sup>786</sup> som utledet fra Brandts formulering av at «*Haven skal være billig i Anlæg*. Dette krever tiden. Havekunstens Stenalder og Gullalder er forbi. Folk skal ikke lokkes til at give Penge for Terrasering og anden Omformning af Terrainet, der tilsigter en arkitektonisk Virkning, som de dog ikke opfatter.»<sup>787</sup> Det siste momentet fra Brandts manifest som jeg identifiserer i Sørensens kritikk, er artikkelens fjerde punkt: «*Haven skal være Legetøj*. Den skal være saaledes indrettet, at Glæden ved at 'lave om' ikke degraderer Haven for meget, den maa kunne taale Ændringer, udført af ukyndige Hænder.»<sup>788</sup>

---

<sup>780</sup> Malene Hauxner mener at det ligger en tydelig stillingtaken i Sørensens beskrivelser, selv om han ikke ville analysere og knapt vurdere hagene, og heller ikke uttaler tankene som er nedlagt i kunstverket – dets idé – i sin gjennomgang av Europas hagekunst. Se *Fantasiens have*, 20.

<sup>781</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>782</sup> Se for eksempel Georg Georgsens hage ved Kaj Gottlobs «Martinihus» og Sørensens hage ved Arne Jacobsen og Flemming Lassens «Fremtidens hus» i arkitektforeningens jubileumsutstilling i 1929. Hauxner påpeker at begge er elegante, men at det er Sørensens hage som er ny. *Ibid.*, 130. Også Troels Erstad henter inn Brandts enkle firkantbed fra Junihaven. Se Hauxners «Troels Erstads Havekunst», 108.

<sup>783</sup> Dette poenget er også understreket av redaksjonen i innledningen til «Den kommende Have». Se note 777. Som Erstad gjør i sin kritikk av B. Scheplers hage, benytter også Sørensen kritikken som en arena for å sette sin egen agenda. Begge to innleder tekstene med noe som må forstås som innlegg i tidens faglige debatt.

<sup>784</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

<sup>785</sup> Brandt, «Den kommende Have», 102.

<sup>786</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104, 105.

<sup>787</sup> Brandt, «Den kommende Have», 102.

<sup>788</sup> *Ibid.*

Sørensens utsagn om at «[bedene] er ligeså egnede til om- og nyplantning som jordstykker i en planteskole, men omgivelserne, græsbanden og de fine kanter, gjør 'gartneriet' til en have», lyder dermed kjent.<sup>789</sup>

«Junihaven har vakt min begejstring, den har udløst gamle idealer og krav, som jeg længe har tumlet med, og den har været grundlag for nogle arbejder af mig selv, som det maa være mig tilladt at behandle i det følgende», skriver Sørensen.<sup>790</sup> Tittelens «tre andre haver» viser til hans presentasjon av tre egne prosjekter som på forskjellig vis er inspirert av og har fellestrekk med Brandts prosjekt. Sørensens proklamering av fordelene ved sine egne prosjekter viser således tilbake til Junihaven. For eksempel hevder Sørensen at eieren av «en lille parcelhave i Brønshøj» er fornøyd med «det smukke og renlige græstæppe».<sup>791</sup> Sørensen og Brandt ser ut til å verdsette de samme elementene, men forstår dem ulikt. For Brandt var de firkantede bedene en romantisk drøm om gartnerens rasjonalisme, mens for Sørensen var de uttrykk for en eksperimenterende formlek.<sup>792</sup> Junihaven begeistrer Sørensen, men før han avslutter sin kritikk, sørger han for å ikke gi Brandt hele æren for den fordelaktige utformingen som Junihaven inspirerte til:

Nå vil jeg nødig, dette skal misforstaas saaledes, at jeg mener, Brandts junihave paa Svastika er en trylleformel, som passer alle vegne og derfor bør efterlignes overalt. – Langtfra. Men den forekommer mig at være klart disponeret som *have* og formet ud fra en frigjort, rationel indstilling.<sup>793</sup>

Gjennom uttalte henvisninger til innholdet i «Den kommende Have» lar Sørensen Brandt komme til orde. Det er den parallelle lesningen som gjør det mulig å se hvordan ideer og tanker som relateres til prosjektets opphavsperson, inngår i fremstillingen av prosjektet, selv om dette ikke uttales i kritikken. Jeg har ikke undersøkt hvorvidt denne typen «taus» kommunisering av den prosjekterendes intensjon og tanker om eget prosjekt gjør seg gjeldende i andre kritikker. Tilfellet over, sett i sammenheng med den utbredte hevisningen til intensjoner som jeg forsøker å illustrere her med dette kapittelets første del, kan imidlertid tyde på at de prosjekterendes oppfatninger inngår i en faglig konvensjon om hvordan landskapsarkitekturprosjekter forstås. Følgelig kan vi tenke oss at hensynet til den prosjekterende sin intensjon er enda mer utbredt enn det som fremkommer av kritikkenes formuleringer. Vi husker for eksempel Anne Galmars «rike» beskrivelse av Barcelonas botaniske hage, som syntes å omfatte både elementer fra prosjektets plantegning og anlegg. Det er imidlertid nærliggende å tenke at Galmar har hentet deler av disse tankene fra den prosjekterende landskapsarkitekten Bet Figuera selv, som hun jo også intervjuer under samme overskrift.<sup>794</sup>

---

<sup>789</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 105.

<sup>790</sup> *Ibid.*

<sup>791</sup> *Ibid.* 105, 108.

<sup>792</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 130.

<sup>793</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 109.

<sup>794</sup> Se kapittel 5 side 167.

Brandt er kjent for å trå helt tilbake fra prosjektene sine og la mottakeren trekke sine egne slutninger på bakgrunn av hans poetiske iscenesettelser. Ved hjelp av «det voksende, assosierende, det bevidst uklare» overlater han tolkningen til beskueren og flytter dermed interessen fra hagearkitektens tanker og over på tilskueren selv.<sup>795</sup> Det er således noe paradoksalt over Sørensen vektlegging av Brandts intensjon. Sørensen forholder seg tett på Brandts tankegodts, til tross for at det strider mot Brandts grunntanke. Dermed fremstår denne informasjonen ikke bare som vesentlig for Sørensens oppfatning av Junihaven, det synes som om forståelsen av verket vanskelig lar seg løsrive fra ideene som ligger til grunn for det. Vi kjenner igjen dette forholdet fra anvendelsen av plantegningen som en helt selvfølgelig komponent for å forstå prosjekter. Gjengivelse av eller henvisning til landskapsarkitekturprosjekters *opphav* fremstår dermed ikke som en bevisst strategi, men snarere som et uttrykk for en tradisjon for erkjennelse av landskapsarkitektur.

### **Intensjonen som evalueringskriterium**

Praksisen å vurdere et landskapsarkitekturprosjekt ut i fra grad av måloppnåelse eller hvorvidt det svarer til uttrykte hensikter er ikke videre utbredt i *Havekunst*. Vi så at en variant av dette da Arnell vurderte anleggets overensstemmelse med plantegningen 30 år etter anleggelsen.<sup>796</sup> Og i kritikken av Parc de la Tête-d-Or, som jeg har nevnt i anledning betraktning av anlegg i bruk, identifiserer Lulu Sato Stephensen formålet for parken og kommenterer prosjektet på dette grunnlaget:

Man får hurtig en fornemmelse af, at den er lagt an på at underholde, at blive brugt. Det var også tanken med den, da den i sin tid blev planlagt. [...] Meningen med denne park er i alle fald ikke til at tage fejl af: det er en have til fornøjelse. Her er både karruseller, beværtninger og vandcykler. Og der er plads til mange. På én gang.<sup>797</sup>

Kritikken som evaluering av grad av måloppnåelse trer enda tydeligere frem i Karen Permins tidligere refererte kritikk «Oasen i Fyllingsdalen». Tidlig i teksten forklarer hun landskapsarkitektens tillagte oppgave som et av prosjektets utgangspunkt: «Udendørs har det været landskapsarkitektens opgave at få parkeringspladserne til at fungere og grunden til næste byggetrin at præsentere sig på den mest tiltalende måde.»<sup>798</sup> Med denne henvisningen til hensikten med prosjektet, legger hun samtidig premisset for en vurdering av det. Slike tilnærminger skriver seg på inn i tradisjonen for kritikk som vurdering, der kritikerens rolle er bestemt til å felle en smaksdom ved å artikulere en begrunnelse.<sup>799</sup> Men Permin artikulere ikke en begrunnelse, og hvorvidt den prosjekterende landskapsarkitekten lykkes med oppgaven, fremgår ikke av Permins tekst. Fremfor å uttrykke *sin* oppfatning av prosjektet, gir hun derimot leseren en mengde informasjon, systematisk presentert under temaer som for eksempel *Tekniske opplysninger*, *Planteliste* (som for øvrig grupperer

---

<sup>795</sup> Hauxner, *Fantasiens have*, 199.

<sup>796</sup> Se kapittel 6 side 181–182.

<sup>797</sup> Stephensen, «Natur i kultur – le Parc de la Tête-d-Or», 64–66. Se kapittel 5 side 127.

<sup>798</sup> Permin, «Oasen i Fyllingsdalen», 102.

<sup>799</sup> Se kapittel 3 side 86.

plantene etter gjennomsnittshøyde,) og *Vedlikehold*. Permins egen stemme er så godt som fraværende. Med den manglende avklaringen føyer eksempelet seg inn i rekken av kritikker der verksforståelsen fremstår som noe det allerede råder en felles enighet om, og som derfor ikke behøver videre forklaring. Dersom landskapsarkitektens hensikt over tid verken utfordres eller nyanseres, står landskapsarkitekturen i fare for å gjøres til gjenstand for en pragmatisk praksis som verdsetter gjennomføringsevne høyere enn refleksjon over det gjennomførte.

### **Hensynsfull konvensjon eller oppskrift på forståelse?**

Mari Lending ser arkitekturfeltets interesse for arkitektenes erklærte siktemål og fortolkende beskrivelser av egne arbeider som «en arkitekturhistoriens variant av litteraturvitenskapens historisk-biografiske metode.»<sup>800</sup> Og selv om litteraturvitenskapen for lengst har utfordret denne lese måten, lever den i beste velgående i *Havekunst*. Gjennom hele perioden som undersøkes i denne avhandlingen synes det å råde en utbredt solidaritet med den prosjekterende landskapsarkitektens intensjon.<sup>801</sup> Interessen for den prosjekterende landskapsarkitekten, det vil si først og fremst ideene hennes, kan ha sine røtter i 1920-tallets ofte svært personfokuserede tekster, som gjerne orienterte om både hagearkitektens karriere og byggherrens familieforhold.<sup>802</sup> Jeg har tidligere antydnet at landskapsarkitekturens lille fagmiljø gir dårlig grobunn for kritiske kritikker, og det synes nærmest å foreligge en stilltiende traktat landskapsarkitekter imellom om å ta hensyn til og fremme hverandres ideer.<sup>803</sup> De hyppige henvisningene til intensjonen kan være en konsekvens av en uuttalt tradisjon, der kritikerene tvinges til å forholde seg til prosjektets opphav.<sup>804</sup>

Det er imidlertid noen forhold ved landskapsarkitekturen som gjør intensjonen mer relevant i dette feltet enn når det gjelder særlig kunstformer som litteratur og film, men også bygningsarkitektur: I forkant av realiseringen av landskapsarkitekturplanlegget virker *intensjonen* som klargjørende instruksjon som veileder anleggelsen av prosjektet. Ved å

---

<sup>800</sup> Lending, Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning, 229.

<sup>801</sup> Mari Lending kommenterer et slikt forhold for bygningsarkitekturen i «Den fraværende arkitekturkritikken», *Bygekunst* 8 (2005): 6. Det synes å råde en forventning om at intensjonen fremlegges, også i dag. Se kritikken av Brochmann i note 75 på side 30 i kapittel 1.

<sup>802</sup> Se for eksempel E. Erstad-Jørgensens prosjektbeskrivelser fra 1923: «Charlottenlund» (s. 34) og «En villahave ved Snoghøj» (s. 55–58). Se for øvrig Eivind Wad-Sørensens introduksjon av kritikken «Arbejder af P. Wad», som tar for seg nettopp hva tittelen tilsier: «Havearkitekten Peter Wad var født i et landbohjem i Hjerm nord for Holstebro den 7. oktober 1887, og han døde i sit hjem i Odense den 8. marts 1944. Wad begyndte som gartner hos Steffensen i Holstebro, kom senere til Brøstrøm i Viborg, blev elev på Vilvorde og tog sluttelig havebrugseksamen ved landbohøjskolen i 1915.» Og så videre. *Op.cit.* Landskab 1 (1982): 11.

<sup>803</sup> Jeg trekker imidlertid slutningen om at det først og fremst er en annen oppfatning av kritikkbegrepet som er grunnen for at de *kritiske* kritikkene er så fåtallige, nemlig *Havekunst* ble betraktet som en arena for presentasjon av «gode» prosjekter. Se kapittel 3 side 89–91.

<sup>804</sup> I innledningen til Martin Pawleys *Strange death of criticism* (1998) spør David Jenkins om kritikerne rett og slett er feiginger? Se David Jenkins, «Introduction», i *The Strange death of architectural criticism: Martin Pawley collected writings*, red. David Jenkins (London: Black Dog Publishing, 2007), 13.

forklare utformingen og hvorfor anleggelsen skal utrettes nettopp *sånn* eller *slik*, fungerer intensjonen, i likhet med plantegningen, som ledd i kommunikasjonen mellom de prosjekterende og utøvende partene. For landskapsarkitekturen fortsetter dette forholdet også etter realisering av prosjekter særlig med tanke på skjøtsel av vegetasjon. Temaet berøres av en skuffet Erstad-Jørgensen, som i 1923 omtaler to egne prosjekter henholdsvis sju og åtte år etter ferdigstilling. Han har oppdaget flere uheldige tiltak i de fysiske anleggene og preiserer avslutningsvis nettopp betydningen av kjennskap til intensjonen ved forvaltning av anlegg:

Det vilde betyde et stor fremskritt, når de, i hvis hænder et sådant nyt anlæg bliver overgivet, altid vilde skaffe sig kendskab til de tanker, der har været bestemmende ved anlæggets tilblivelse, og så vidt mulig følge de intentioner, der her er givet, i stedet for stadig at tænke på, om det ikke kunde være gjort bedre på en anden måde. Før man nøje har sat sig ind i, hvad meningen har været, kan selv den dygtigste ikke være sikker paa, om det virkelig er forbedringer han foretager; ofte viser det sig at være det modsatte.<sup>805</sup>

Kunnskapen om den prosjekterende landskapsarkitektens intensjon kan således betraktes som nødvendig for å kunne pleie anlegget riktig, og for ikke å ødelegge det. Gjengitt i kritikk innlemmes intensjonen som en del av verket. I resepsjonen av prosjektet løper man dermed en risiko for at intensjonen virker som «bruksanvisning» for leseren i hvordan prosjektet skal forstås. En instruksjon i hvordan prosjekter skal brukes eller forstås, kan virke begrensende for den frie tolkningen og hemme de estetiske assosiasjonene prosjektet potensielt kan stimulere til.

Den utbredte henvisningen til intensjoner tyder på at det råder en kultur der kritikeren virker som et «talerør» for den prosjekterende landskapsarkitekten. Kritikken verifiserer intensjonen, fremfor å kommentere effekten av den i anlegget. Slik *bekreftes* intensjon fremfor å gjøres til gjenstand for diskusjon. Dette kan ses i sammenheng med at kritikken i utbredt grad fremstiller intensjonen nærmest som en «riktig» oppfatning av prosjektet. Tilbøyeligheten synes med dette å være et svar på et uuttalt krav om etterrettelighet, ikke ulikt slik jeg har vist at det henvises til plantegninger eller bilder som et slags bevismateriale for kritikerens troverdighet.

Teoretisk forståelse behøver ikke begrenses til tekst.<sup>806</sup> Man kan tenke seg at det teoretiske grunnlaget for et prosjekt kan la seg avlese i anlegget, men dette må nok heller

---

<sup>805</sup> Erstad-Jørgensen, «To parkanlæg i Randers», 79.

<sup>806</sup> Se for eksempel *Thinking eye*-seksjonen i *Journal of Landscape Architecture*. I Submission guidelines datert september 2014 står følgende: «Thinking Eye aims to support critical investigations into visual concepts, methodologies and media, and to promote scholarly discourse on the visual culture of landscape architecture by publishing experiments and methodological innovation, including practices and ideas drawn from the fine and other arts and related design and environmental disciplines that have demonstrable relevance for contemporary landscape architecture theory and practice.» Se [http://www.jola-lab.eu/www/pdf/jola\\_guidelines.pdf](http://www.jola-lab.eu/www/pdf/jola_guidelines.pdf) (lastet ned 7.november 2014.)

kalles prinsipper enn teoretiske betraktninger.<sup>807</sup> Landskapsarkitekturprosjektet fordrer dermed kritikk for at teoriene som er forankret i anlegg, tegninger eller bilder skal komme til uttrykk. Men om intensjonens medium er verbalspråket, er det i anlegget at den materialiseres. Og når jeg leser kritikker i *Havekunst*, fremgår det at intensjonen, enten den opptrer i form av landskapsarkitektens *begrunnelse* for utformingen eller i enkelte tilfeller som en *tillagt* betydning, står i et avhengighetsforhold til anlegget. Det realiserte anlegget er i så måte et omdreiningspunkt: Det forklares og støtter forklaringen. Og slik viser kritikkerne for en stor del til forhold ved *anlegget*, hvilket kan leses som en bekreftelse av den gjengse oppfatningen om at anlegget forstås som *landskapsarkitekturens verk*.

## Ordrett gjengivelse

Som jeg har vist over, er tendensen til å innlemme kunnskap som kan knyttes til den prosjekterende landskapsarkitektens tanker eller intensjoner, svært utbredt i kritikken. I samme periode som disse henvisningene er mest tallrike, det vil si på 1980- og 1990-tallet, finner jeg også de fleste av de fåtallige eksemplene på direkte sitering av landskapsarkitekters uttalte intensjoner for egne prosjekter eller tanker omkring det. Blant annet forklarer journalisten Ulla Strømberg det nye Herning torv gjennom en sammenstilling av den prosjekterende landskapsarkitekten Jeppe Aagaard Andersens tanker om sitt eget prosjekt. Strømberg skriver:

Det var august, solen var fremme, og i Herning rankede man ryggen. Bjarne Riis hadde netop vundet Tour de France, og byen hadde fået et nyt torv, eller rettere – det gamle havde været igennem en landskabsarkitekts kærlige behandling. Pladsen var allerede indviet med ikke færre end 35.000 bysbørns deltagelse, inklusive Bjarne Riis’.

Jeppe Aagaard Andersen havde sat mig stævne på torvet, ved cafeen, og hensigten var naturligvis at gøre det i mange øren lidt hasarderede, nemlig at tale om arkitektur, landskabsarkitektur og byplanlægning i radioen. Men at det lod sig gøre, behøver jeg næppe tilføje.

Det følgende er nogle af Jeppe Aagaard Andersens betragtninger fra denne smukke augustdag 1996. [...] ’Byen ville ikke bare [...] have en ny plads, men opfordrede til en proces. [...] jeg kunne ikke have gennemført processen, hvis ikke både kommunen og jeg selv havde været åbne. For det er altid tre forudsætninger som påvirker arbejdet i forbindelse med landskabsarkitektur: stedets forudsætninger, bygherrens ønsker og det personlige tilskud, man selv kommer med. Men hver gang vægtes elementerne forskelligt.’<sup>808</sup>

Slik avsluttes kritikkens avsnitt *Process*, som i sin helhet er viet gjengivelse av Andersens beretning om nettopp prosjektets prosess. Dette er et viktig tilskudd i forståelsen av det omtalte prosjektet, slik den fremstilles i Strømbergs kritikk. Av ytterligere interesse er

---

<sup>807</sup> Lending, Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning, 62. Lending skriver ikke om prosjekter og anlegg, men om bygninger og det hun kaller «realiserte strukturer».

<sup>808</sup> Ulla Strømberg, «Herning torv», *Landskab 1* (1997): 12–14. Strømberg er journalist ved Danmarks Radio P1 og er således en representant for en annen tekstkultur enn de fleste av *Havekunsts* andre bidragsytere.



kritikkens vekslende sjargong: På den ene siden journalist Strømbergs uformelle og de noe utypiske beskrivelse av de stemningsmessige forholdene som hun erfarer, både på det nye torget og i møte med den landskapsarkitekten som står bak det hele, og på den andre siden landskapsarkitekt Andersens redegjørelse for sin egen arbeidsoppgave og prosessen for prosjektet.<sup>809</sup> To år senere tar Strømberg i bruk en liknende strategi for å forklare plassen foran Arkitekternes Hus i København, et annet prosjekt tegnet av den samme landskapsarkitekten. I kritikken skriver hun blant annet: «Belægningen er et kapitel for sig. For henne ved havnekanten er skabt et trædæk. Med Andersens ord 'for at skabe fornemmelsen af, at man kan tage plankerne op og lade et skib sejle ind, dvs, her er porten til Københavns Havn fra pladsen.'»<sup>810</sup>

Bruk av sitering finner jeg også når Marianne Kristensen i 1998 forklarer fargevalg i Henrik Pøhlsgaards hage ved å gjengi hans egne begrunnelse artikulert som i en dialog:

'Hvorfor blå?' spurgte jeg, da jeg i sommer erfarede, at Henrik Pøhlsgaards pragtfulde have, skulle tilføres et nyt element – en blå mur. 'Jeg vilde folde himmelen ned i haven, derfor må muren være blå. Det er da så enkelt', lød svaret fra havens ejer og arkitekt, 'havde jeg villet folde jordskorpen op i haven, da skulle muren naturligvis have været brun.'<sup>811</sup>

På liknende vis fremkommer hensikten, eller «målet», for Ronneby Brunnsspark i Elisabeth Norrbys kritikk fra 1990, når hun siterer mannen bak parkens utforming, den svenske landskapsarkitekten Sven-Ingvar Andersson: «Som ett mål för sitt arbete anger [Andersson] att 'en gynnsam balans uppnås mellan kulturhistoriska och estetiska hänsyn på den ena sidan, och moderna rekreationsinteressen på den andra'.»<sup>812</sup> Jeg har tidligere vist hvordan Norrbys kritikk *gestalter* Ronneby Brunnsspark som et estetisk verk ved å fremstille en søkende, åpen forestilling.<sup>813</sup> Sitatet over viser derimot en annen side ved kritikken, der hun fremstiller en *kulturelt uttalt estetikk* ved å vise til en intensjon om blant annet å ta estetiske hensyn.

Typen sitering av landskapsarkitekters mål for eller oppfatning av egne prosjekter som jeg har vist over, er definitivt en tydelig måte å formidle den prosjekterende landskapsarkitektens hensikter på, men manøvrer er som nevnt lite utbredt. Enda mindre utbredt er slike uttalelser gjengitt i lengre passasjer. Ved å forflytte meg ut av 1990-tallet og tilbake til 1939 finner jeg ett av noen på eksempler på dette når Erstad-Jørgensens siterer

---

<sup>809</sup> Strømberg og Andersens ulike bakgrunn spiller nok inn på hvordan de formulerer seg, men jeg finner også andre kritikker som tilnærmer seg prosjekter på en uformell måte. Se for eksempel Lars Gemsøes kritikk «Barcelona: Et laboratorium for byrumsdesign» diskutert på side kapittel 5 side 148 –149. Strømbergs kritikk inneholder for øvrig flere lengre sitater av Jeppe Aagaard Andersen.

<sup>810</sup> Ulla Strømberg, «Vand som inspirationskilde og medspiller», *Landskab 8* (1998): 183. Se også side 182, der et sitat av den prosjekterende landskapsarkitekten innledes med følgende formulering: «Og som Jeppe Aagaard Andersen siger: 'Det er egentlig en paradoksal situation. For hvem freder man for, når dokken alligevel tildækkes? [...]'.»

<sup>811</sup> Marianne Kristensen, «Henriks have», *Landskab 8* (1998): 175.

<sup>812</sup> Norrby, «Frisk vatten – Ronneby Brunnsspark», S4.

<sup>813</sup> Se kapittel 5 side 153.

*gartnergestalterin fraulein* Elisabeth Hagenacker fra Köln. Hun har omtalt sitt egen prosjekt i tidsskriftet *Gartenschönheit*, som også synes å være Erstad-Jørgensens gjenstand for omtale i *Havekunst*:

Den ganske kortfattede artikel som ledsagede plan og billeder begynder med disse ord: 'Ligesom enhver ren glæde skyldes en koncentration, således er her livet i haven og livet med haven fremstået af en begrænsning og en gennemtænkt tilpasning af de forhenværende muligheder – med afkald på uopfyldelige ønsker.' Et klart og rigtig grundlag at begynde med, og enhver vil kunne se at dette virkelig har været ledetråden der er fulgt gennem alle forhold.<sup>814</sup>

Vi ser her hvordan Erstad-Jørgensen sier seg hjertens enig med Hagenacker, og sitatene fremstår som nøye utvalgte. Litt senere i kritikken innleder Erstad-Jørgensen et nytt avsnitt med på ny å gjengi utdrag fra Hagenackers presentasjon, og da i en lengre passasje:

'Vel blomstrer denne have stadig og viser i årets kredsløb alle sine ynder i farvers og formers kommen og gåen, men den stedseblomstrende stauderabat, den der skal opvise alt som forefindes, den mangler. Den lange skråning foran terrassen er ikke tumleplads for utallige arter af pudeplanter, men det er ganske enkelte planter og plantesamfund, der her er kommet til orde. Den rummelige, overdækkede terrasse med to siddepladser giver opholdsrum ganske efter lyst og behov. Mere fremme hvor det foregår, eller mere i rolige og iagttagende tilbagetrukkethed.

Herfra ses og opleves haven så vel i blændende middagssol som ved de billeder der glimtvis lyser frem under et aftenlig tordenvejr.' Så smukt og malende skriver vor tyske kollega om sin have, og hun slutter med en forvisning om at havens planter, under disse gode forhold vil være sikre på al den kærlighed og tålmod af deres ejer og plejer.<sup>815</sup>

Hagenacker skildrer anleggets egenskaper ved å betone skifter gjennom år og døgn i tillegg til romlige og materielle egenskaper. Og Erstad-Jørgensen låner gladelig hennes formuleringer for å formidle den tyske hagen slik Hagenacker selv fremstiller den. Erstad-Jørgensen kommenterer *ordlyden* i presentasjonen, men sier lite om *hvordan* han selv erfarer prosjektet som sådan. Kanskje er sitatene i den grad i overensstemmelse med Erstad-Jørgensens egen oppfatning av prosjektet at de ikke behøver ytterligere forklaring? Eller kanskje har han aldri satt sine ben i hagen og kjenner den kun gjennom presentasjonen i tidsskriftet *Gartenschönheit*? I så fall fungerer kritikken som hans erfaringsgrunnlag og erstatter prosjektet som sådan. Hans begeistring for den tyske hagen fremkommer uansett med tydelighet gjennom kritikkens utelukkende positive vendinger: Prosjektet er valgt ut fordi «det drejer sig om en så helt igennem lykkelig løsning af en haveopgave, at den i særlig grad egner sig som forbillede.»<sup>816</sup> Erstad-Jørgensens kritikk støtter dermed opp under oppfatningen av *Havekunst* som arena for «gode» prosjekter.

---

<sup>814</sup> Erstad-Jørgensen, «En smuk tysk have», 51.

<sup>815</sup> *Ibid.*, 51–54.

<sup>816</sup> *Ibid.*, 51.

For å finne et et annet eksempel der lange sitater av den prosjekterende landskapsarkitekten gjengis i kritikk, må jeg nærme meg 90-tallet igjen. I 1987 gjengir Arne Sælen den norske landskapsarkitekten Torborg Zimmer Frølich's uttalelser om egne prosjekter i to lengre passasjer i en omtale av arbeidene hennes. Her følger et utdrag fra den første, innledet av Sælen:

Bitten Frølich beskriver selv anlegget slik:

'Skibsreder N. Wallems tidligere eiendom ligger på et ness som stikker ut i Eidsvågen, nord for Bergen. I bukten innenfor ligger naustet, og vei fra byen passerer her frem til huset og garasjen. [...] Ut fra stuen mot vest forbinder en stor helleplass hovedhuset med et gjestehus, hvor der også er en badstu. Herfra går en hellesti op forbi et herlig heggetre til et stort svømmebasseng omgitt av rundhuggede granittheller (et arbeid som neppe gjøres nu for tiden). [...] Helleplassen var også roligere og finere før så altfor meget skjedde. Men vel 35 år er forløpet, og det var allikevel en glede å besøke stedet for fotografering nu.'<sup>817</sup>

Tatt i betrakning at Sælens kritikk har en tilbakeskuende karakter, kan siteringen forstås å være en liten hyllest til Frølich, og sitatene kan ha en egenverdi som dokumentasjon av hennes virke og person. Avsnittet om Eidsvågen avsluttes som vist i passasjen over, men i fortsettelsen innleder Sælen et nytt avsnitt om et annet av hennes prosjekter: «Gjenoppbyggingen av Brakanes Hotell i Ulvik ved Hardangerfjorden (1951)», før han igjen overlater ordet til Frølich selv:

'Der var mange aspekter ved det å planlegge hageanlegget ved Brakanes Hotell. Det var en oppgave fra bunnen av. Det gamle hotellet ble brent under krigen, og igjen lå en askehaug ved sjøkanten på et ellers flatt areal. I nærheten var også en bunkers etter okkupantene. Den naturlige tanken var at dette måtte vekk, men så var der noe som strittet imot; fyllmasser fra nærliggende grustak ble brukt til å dekke haugene og lage en bakke opp til hotellet. Tilsammen ble det et 'terreng'.<sup>818</sup>

Med sitatet beskrives i større grad bakgrunnsinformasjon om prosjektet som kunne blitt fremstilt mer effektivt og ryddig med en liten omskrivning. At Sælen velger å gjengi Frølich, fremfor å skrive opplysningene med egne ord, forsterker mitt inntrykk av at sitatene har en egenverdi. Med dette later det til at Sælen er mer opptatt av å vise Frølich's tanker enn å fremme sine egne oppfatninger om prosjektene.

Ordrett gjengivelse må forstås som det retoriske grepet som i størst grad gjengir kilden. Sitering av begrunnelse for prosjekters utforming er dermed den mest eksplisitte form for intensjonsfremstilling. Sitatbruken illustrerer således en ærbødighet ovenfor den prosjekterende landskapsarkitektens tankegods, som noe man ikke tukler med og som må fremkomme i sin opprinnelige form. Samtidig, når jeg leser passasjen over, forstår jeg Frølich dit hen at det er *noe* som taler til henne i den sørgelige situasjonen hun er satt til å gjøre noe med, «noe som strittet imot». Denne vage følelsen, kanskje en slags faglig

---

<sup>817</sup> Sælen, «Med naturen som veiviser», 84–85.

<sup>818</sup> *Ibid.*, 86.

intuisjon, formidles kanskje best, og kanskje bare, gjennom hennes egne ord. Som en fremstilling *i* språk av språk som allerede foreligger som formuleringer, ligger tolkningen i redigeringsarbeidet. Kritikkenes fortolkende fremstilling styres av utvelgelse og sammensetning av sitater som artikulere noe som kritikeren selv ønsker å formidle. Og ved å gjengi nettopp sitatet som jeg referer over, kan vi tenke oss at Sælen faktisk *ønsker* å formidle en fornemmelse som peker mot en estetisk innstilling til prosjektets tilblivelse, i tråd med ordlyden av Frølichs beskrivelse kan fremkalle.

### **En verksforståelse styrt av prosjekterende landskapsarkitekter?**

Henvisningene til den prosjekterende landskapsarkitektens intensjon i kritikkenes konstituerer en rekke forskjellige og mer nyanserte verk enn hva som fremkommer i denne lesningen. For å kunne si noe mer presist om verksforståelsen i forbindelse med alle enkeltprosjektene som er gjenstand for kritikkenes jeg referer her, måtte jeg gått grundigere inn i motivasjonen for hvert enkelt prosjekt enn hva denne avhandlingens rammer tillater. Det som er av størst betydning i dette kapittelet er imidlertid at landskapsarkitekturprosjekter for en stor del forklares ved hjelp av den prosjekterende landskapsarkitektens opprinnelige intensjon, ikke ut ifra kritikkerens direkte møte med anlegget eller de visuelle representasjonene av anlegget. I den grad kritikken formidler et estetisk tilsnitt, kan vi derfor først og fremst snakke om en kulturelt uttalt estetikk, i form av et uttalt ønske om å tilrettelegge for en estetisk erfaring. Dette betyr ikke, som jeg har vist, at en kritiker ikke også kan *gestalte* en estetisk forståelse i den samme kritikken.

At den prosjekterende landskapsarkitekten sitter på interessant og viktig informasjon om prosjektet er åpenbart. Men når de prosjekterende landskapsarkitektens meninger om eget arbeid gis prioritet fremfor kritikkerens egne refleksjoner om prosjektene, risikerer landskapsarkitekturen at *forståelsen* av faget styres av én enkelt gruppe. Når kritikken bekrefter det som allerede er artikulert, fremfor å utfordre etablerte oppfatninger, svikter den i det viktige oppdraget å tilføre noe nytt til forståelsen av prosjekter og til kunnskapsutviklingen i fagfeltet generelt. Fagets diskusjoner og utvikling taper seg om ikke kritikken bidrar til refleksjon. Konsekvensen er færre stemmer i fagdebatten, som igjen kan lede til en mindre nyansert meningsutveksling. Når kritikern retter sin oppmerksomhet mot opphavspersonens ideer og intensjoner, fremfor mot å sin egen skape oppfatning og formidle sin egen forståelse av prosjektet, *kan* det også trekkes i tvil om det i det hele tatt kan være snakk om en kritisk virksomhet.

## 7.2 Ytterligere skrevne uttalelser

At kritikken influerer leserne i større eller mindre grad, er et grunnleggende prinsipp for denne avhandlingen og en forutsetning for at verket formidles til publikum. Når vi leser en kritikk og lar oss overbevise, inspirere eller provosere, *her og nå*, kan vi tenke oss at kritikeren, som samtidig også er en leser, kan være tilsvarende influert av noe hun har lest, *der og da*. Slik kan tekster som er oppstått utenfor prosjektet, eventuelt også tekster som omhandler forhold som opprinnelig lå utenfor det aktuelle prosjektet, spille inn for forståelsen av verket. Det er ikke alltid verken mulig eller hensiktsmessig å skille slike

tekster fra intensjonen, da det i stor grad dreier seg om informasjon som omgir oss, og som den prosjekterende landskapsarkitekten kan forsyne seg av og gjøre til sin *begrunnelse* for prosjektets utforming.<sup>819</sup> Eksempler på dette kan være hensyn i utformingen tatt på bakgrunn av stedlige, naturgitte, praktiske eller økonomiske forhold, eller avveininger knyttet til historiske eller kulturbetingede omstendigheter.

## Andre kritikker og faglige ytringer

John Dixon Hunt foreslår i *The Afterlife of Gardens* (1994) å se til andres nedtegnede erfaringer fra et prosjekt. I noen av *Havekunsts* kritikker finner jeg nettopp dette gjort ved at det refereres til andre kritikker som omtaler det samme prosjektet. I 1948 henter blant annet Ole Olesen informasjon om det skånske slottet Vrams-Gunnarstorp fra «Svenska Trädgårdskonsten» ved å sitere *stadsträdgårdsmästaren* i Helsingborg, Sten Anjou:

Om buxbomhækkeme skriver nuværende stadsträdgårdsmästare i Helsingborg, Sten Anjou 1931 i 'Svenska Trädgårdskonsten', at de 'utgöra Vrams-Gunnarstorps största prydnad ock en av vårt lands mest omtalade dendrologiska märkligheter.'<sup>820</sup>

Utsagnet gis autoritet ved at det kan ledes tilbake til bygartneren. Og i tråd med denne avhandlingens fundament – kritikken konstituerer verket – synes ikke minst ytringen å tillegges en særlig status ved å være publisert. Et annet eksempel på gjengitte faguttalelser finner jeg i Magne Bruuns kritikk av en hage i tilknytning til Munchmuseet på Tøyen i Oslo, som åpnet dørene i 1963, 100 år etter Edvard Munchs fødsel. To år etter åpningen skriver Bruun at «Munchmuseets arkitekter har forstått at man ikke kommer til museet for å oppleve arkitektur, men for å oppleve Munch. De har derfor, skriver Chr. Norberg-Schulz, 'slettet arkitekturen ut' og 'gjort bygningen til et enkelt skjelett'.»<sup>821</sup> Her siterer Bruun arkitekt og arkitekturteoretiker Christian Norberg-Schulz fra en artikkel om det samme museet. Med dette tilfører han en mer billedlig sjargong som skiller seg fra Bruuns egne formuleringer. Vi kan tenke oss at det at den kommer fra Norberg-Schulz, som allerede den gang var anerkjent i sitt virke, gir beskrivelsen en ekstra tyngde.

I 1987 blir Norberg-Schulz henvist til på ny, denne gangen av Lis Park når hun omtaler klosteret i Meritxell beliggende i Andorras fjellandskap, og kun i form av enkeltord knyttet til arkitekturteoretikerens begrep «genius loci».<sup>822</sup>

---

<sup>819</sup> Begrunnelse knyttes i flere tilfeller til betydning. «Landscape architects now write of their attempts to imbue designs with significance by referring to such conditions as existing natural forms or to the historic aspect of the sight», skriver Marc Treib om *betydningens* plass i landskapsarkitekturen på 1980-tallet. Se Treib, «Must Landscape Mean?» 47.

<sup>820</sup> Ole Olesen, «Vrams-Gunnarstorp», *Havekunst* (1948): 95.

<sup>821</sup> Magne Bruun, «Gårdshage i Munchmuseet, Oslo», *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1965): 44. Se for øvrig Norberg-Schulz' artikkel «Omkring Munchmuseet» publisert i *Byggekunst* 6 (1963): 149.

<sup>822</sup> Lis Park, «Bofill og landskabets iboende kraft», *Landskab* 3 (1987): 42.

## Filosofisk kritikk

I den her stadig omtalte kritikken «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver» fra 2001 fremstiller Malene Hauxner Stig L. Anderssons prosjekter ved hjelp av virksomme metaforer. Noen sider ut i kritikken avslører hun at disse konstruktive bildene er hentet fra en kritikk skrevet av den franske filosofen Jacques Derrida, publisert i 1989-årgangen av filosofitidsskriftet *Philosophia*, hvorfra Hauxner også siterer:

'Arkitekt – væver. Han planlægger væv og fletter en kædes tråde, hans skrift udspænder et net. Et væv væver altid et væv i forskellige retninger forskellige betydninger og hinsides betydning. En netværksstrategi og således et særligt greb. Hvilket? Netværket udgøres af en opløst serie af 'punkter', røde punkter, der fordeler en mangfoldighed af matricer eller generative celler, hvor transformationer aldrig lader sig berolige, stabilisere, installere, identificere i et kontinuum. I sig selv delelige peger disse celler også mod momenter af brud, diskontinuitet, adskillelse. Men samtidig eller snarere gennem en række uheld, rytmiske farvegenskaber eller aforistiske tankespring – samler foliens punkt det, som den netop har spredt, den samler det igen som spredning.' Det er hvad Jacques Derrida skriver om Bernard Tschumis Villetteproject.<sup>823</sup>

Berøringspunktene mellom Tschumis og Anderssons prosjekter er flere, men Hauxner betrakter ikke Anderssons prosjekter direkte opp mot Parc de la Villette. Sammenlikningen går *via* Derrida-sitatet:

Stig L. Anderssons arbejder ligner ikke umiddelbart. Og alligevel får dette sproglig noget specielle citat klokke til at ringe. Man genkender vævet, netværksstrategien, spredningen, punkterne, de mangfoldige matricer og i endnu højere grad de generative celler. Hvert øjeblik forventer man, at cellerne formerer sig, flytter sig, forsvinder, at uheld, rytmiske gentagelser og aforistiske tankespring [...] samler det spredte.<sup>824</sup>

Hauxner inviterer til en estetisk betraktning av prosjektene i lys av metaforen Derrida tilbyr, og hans konsept blir dermed styrende for forståelsen og fremstillingen av den danske landskapsarkitektens arbeider. Som nevnt etablerer Hauxner samtidig et tolkningsredskap som kan la seg overføre på andre prosjekter og åpne opp for nye betraktninger av både aktuelle og historiske verk. Gjengivelsen av passasjen fra *Philosophia* blir således svært fruktbar. Både sitatet i seg selv og aktualiseringen av dets metaforer fungerer som Hauxners åpnende gest til leseren.

## Bokkilden og trykksaken

---

<sup>823</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 129. Hauxner opplyser i en referanseliste at sitatet er hentet fra «Point de folie – Maintenant l'Architecture», *Philosophia* 2-4 (1989): 84.

<sup>824</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 130.

Da jeg ovenfor diskuterte verksforståelse relatert til en anleggende handling, viste jeg Preben Skaarups beskrivelse av hvordan bølgebeplantningen ved Iglsø kirke ble skjøttet.<sup>825</sup> Informasjonen om dette finner Skaarup i en trykksak om den aktuelle kirken og kirkegårdens historie, som han også referer fra: «Heri stod at kirkegården var regulert og omlagt først i 60'erne efter plan af landskabsarkitekt Arne Levin.»<sup>826</sup>

En rekke kritikker anvender innhold fra andre omtaler om de aktuelle prosjektene, og fremstiller på denne måten allerede artikulert kunnskap som foreligger tilgjengelig som tekst. For eksempel røper Michael Varming at hans omtale fra 1970, av greske Pikioni's prosjekter, baserer seg på «et ufuldstændigt billede af et ufuldstændigt uddrag af hans selvbiografi, som den fremtræder i den græske arkitektforeningens redaktion.»<sup>827</sup> Studenten Eivind Wad-Sørensen gjengir i kritikken «Arbejder af P. Wad» fra 1982 lange sitater fra Wads bok *Landbohaven* «[f]or at komme på sporet af Wad's udgangspunkt, idealer, haveopfattelse og arbejds metode.»<sup>828</sup> Også Marie-Anne Weber anvender aktivt en offentliggjort tekst når hun gjengir en fagdommers begrunnelse for å tildele utformingen av Kongensgate en pris, her i et utdrag: «En meget enkel og harmonisk bearbejding af et gaderum, et forløb hvor belægningssten og udformningen af det faste inventar og udstyr inngår i en eksemplarisk helhed i kraft af en forfinet og arkitektonisk fornem detaillering.»<sup>829</sup> Dette er kun noen eksempler. I skrivearbeid hentes inspirasjon og informasjon fra mange kilder. Vi kan derfor bare tenke oss alle tekstarbeidene som mer eller mindre direkte innlemmes i kritikkene i *Havekunst*.

## Bakgrunnskunnskap og historie

### Assosiasjonsfremkallende navnssetting

«Et navn er ikke så likegyldig en ting, som mange tænker, og der lægges desværre altfor ringe vægt på at skaffe vore anlæg et godt betegnende navn», skriver Erstad-Jørgensen og viser til ulike benvendelser av *Bibliothekshaven* i kritikken med samme navn.<sup>830</sup> Et prosjekts navn kan fungere som kritikkens kortversjon, ved å poengtere bestemte forhold og dermed fremheve nettopp disse aspektene ved et prosjekt. I tillegg kan prosjekters navn eller benevnelse av elementer i et prosjekt vekke assosiasjoner som leder til estetisk forståelse hos leseren. Dette kan illustreres av Hauxners kritikk, når hun for eksempel forklarer at lykten som benyttes i Stig L. Anderssons prosjekt Skibby hovedgate, kalles «stjerneasteren».<sup>831</sup> Informasjonen om lampens egenskap kan aktivisere leserens forestilling av hvordan Skibby hovedgate erfares *in situ*, nettopp med en lampe som gir et helt spesielt lys. Kjennskap til betegnelsen bidrar dermed til et utvidet grunnlag for en

---

<sup>825</sup> Se kapittel 5 side 124.

<sup>826</sup> Skaarup, «Iglsø kirkegård», 69.

<sup>827</sup> Varming, «Dimitros Pikionis», 65.

<sup>828</sup> Wad-Sørensen, «Arbejder af P. Wad», 11. Passasjer fra Wads bok finner jeg på sidene 11–13.

<sup>829</sup> Weber, «Odense gågader», DK9.

<sup>830</sup> Erstad-Jørgensen, «Bibliothekshaven», 43.

<sup>831</sup> Hauxner, «Rytmiske uheld eller arkitekten som væver», 130.

estetisk forståelse av prosjektet som omtales. Et liknende eksempel finner jeg når Sørensen understreker hvorfor Junihaven heter nettopp dette: «G. N. Brandt har i brygger Vagn Jacobsens have i Rungsted anlagt en lille blomsterhave, Junihaven kaldet, fordi den i det væsentlige rummer juniblostmstrende stauder.»<sup>832</sup> Når vi hører navnet, og forstår hvorfor den kalles nettopp dette, forstår vi samtidig at hagen fremstår på en ganske annen måte på forsommeren enn eksempelvis i august. Ønsker vi å oppleve blomsterprakt, da er det i juni vi må besøke hagen. Vissheten om den konsentrerte blomstringstiden er samtidig en påminnelse om naturens syklus – vekst og forfall – og verket konnoterer disse egenskapene ved at Sørensen forklarer navnsettingen i kritikken.

### Historiekilder

Annemarie Lunds kritikk av hagen ved Castello Balduino skiller seg fra majoriteten av kritikkene i *Havekunst* ved at den uttalt er skrevet uten omfattende forkunnskaper.

Det kunde være at jeg skulle fortælle lidt om havens oprindelse, udseende, m.v. Heldigvis – og jeg mener heldigvis – har jeg næsten ingen beskrivelser kunnet finde, selv om jeg har skrevet til flere italienske universiteter og ledt i hver en bog om havekunst. Det bekræfter for mig dets sjældenhed og gør den til MIN HAVE.<sup>833</sup>

Hagen har i liten grad vært kjent for tidsskriftets publikum, «den [er] næsten umulig at finde. Den er der uden nogen ved det.»<sup>834</sup> Når Lund her, for *Landskaps* lesere, etablerer referansegrunnlaget som hun selv savnet, belyses kritikkenes verkskonstituerende egenskap: Kritikken formidler ikke bare kunnskap, men konstituerer et tidligere «ukjent» prosjekt som verk, tilgjengelig for *Havekunst*s lesere. Lund starter imidlertid ikke helt på bar bakke, som vi først får inntrykk av, og hun avslører kilden som ledet henne til Castello Balduino i utgangspunktet: «Helt ærligt havde jeg selvfølgelig aldrig fundet haven, hvis den ikke havde været nævnt i Georgina Massons bog: *Italian Gardens* (1966).» Og herfra henter og referer hun informasjon om prosjektet:

Deri står, at slottet oprindeligt i 1200-tallet var en borg, hvor familien Belcredi kunne trække sig tilbage og forsvare sig. Senere blev bygningen ombygget til dens nuværende udseende. I 1735 ble arkitekt Giovanni Antonio Veneroni indkaldt for at omforme og genopbygge borgen til en 'villa' med tilhørende haver. Omkring 1900 ble 'villa' og den forfaldne have kjøbt af familien Balduino, som også ejer den i dag. En italiensk arkitekt Chevalley satte såvel have som bygning i stand.<sup>835</sup>

At Lund har søkt etter informasjon om prosjektet, forteller noe om hennes syn på betydningen av bakgrunnskunnskap for å forstå prosjektet. Passasjen viser også hvordan Lund som kritiker velger ut og forvalter historiekunnskap om prosjektet, og dermed

---

<sup>832</sup> Sørensen, «Junihaven ved Svastika», 104.

<sup>833</sup> Lund, «Min italienske have», 180.

<sup>834</sup> *Ibid.*

<sup>835</sup> *Ibid.*, 180–181.



innlemmer det historiske perspektivet i verket som fremstilles i kritikken. Innretningen som denne passasjen representerer, konstituerer et kulturelt verk.

Et annet eksempel der kjennskap til historien er av åpenbar betydning for verksforståelsen, finner jeg i den svenske landskapsarkitekten Klaus Stritzkes kritikk «Det portugisiske kulturlandskapet» fra 1971. Her skriver han følgende:

Karmelitermunkar kom vid slutet av 1600-talet till denna då ödsliga trakt [Bussaco]. I deras klosterreglar ingick at plantera ett visst antal träd varje år. Bruk av yxan hotades av bannlysning. Munkarna verkade i 200 år. Resultatet är en magnifik blandskog av många km<sup>2</sup> storlek, som lär vara ett rikt arboretum med hundratals städsegröna trädarter.<sup>836</sup>

Stritzke omtaler ikke et typisk landskapsarkitekturprosjekt, men konstituerer et kulturlandskap som verk i kraft av sin kritikk. Det som er av størst interesse her, er hvordan fortellingen om munkenes forvaltning av skogen på 1700- og 1800-tallet influerer forståelsen av skogen slik den fremstår for Stritzke. Å legge betydning til landskapsarkitektur, eller kulturlandskap som i dette tilfellet, innebærer en oppfatning av prosjekter som meningsbærende objekter i den forstand at de formidler en historie eller et bestemt verdisyn.<sup>837</sup> Og beskrevet som et resultat av bestemte historiske hendelser fremstår blandingsskogen nettopp som et kulturelt objekt. Samtidig blir den *noe mer* i lys av historien om munkenes skjøtsel, eller kanskje snarere mangel på sådan. For har man kjennskap til bakgrunnen for blandingsskogens tilblivelse, kan den ikke forstås uavhengig av denne. Den uåndsriplege tilleggsdimensjonen kommuniseres dermed, helt enkelt, som konnotasjoner iverksatt av historien selv. Og således fremstilles skogen med et estetisk tilsnitt i Stritzkes kritikk.

### **En komplett fremstilling?**

Sørensens kritikk av Brandts Junihave fremstår som et uttrykk for en åpen innstilling til prosjektet i forstand av å ha *et ønske om å forstå*. Og for å oppfylle dette ønsket finner Sørensens verdifulle referanser i Brandts tankegods. Også Permins kritikk kan leses som et uttrykk for et slikt ønske idett hun så å si blottlegger prosjektet i Fyllingsdalen når hun formidler de mange faktaopplysningene hun har funnet frem. I tillegg til sine nøyaktige beskrivelser av anleggelsen og sine henvisninger til intensjoner og formål for prosjektet formidler hun informasjon av kvantitativ og økonomisk art. For eksempel beskriver hun kjøpesenteret som «et kostbart anlegg, hvor udgifterne alene til de grønne områder inklusiv parkeringsanlegg til 1000 biler og indendørs torv allerede har rundet den første million kroner».<sup>838</sup> Sett under ett later det til at Permin skriver sin kritikk som en presentasjon av faktaopplysninger som publikum ellers ikke ville ha tilgang til, og på hvilket grunnlag

---

<sup>836</sup> Klaus Stritzke, «Det portugisiske kulturlandskapet», *Landskab 2* (1971): 28.

<sup>837</sup> Jamfør min diskusjon av sanseerfaringens tillagte betydning, kapittel 4 side 103–105.

<sup>838</sup> Permin, «Oasen i Fyllingsdalen», 100. Det er for øvrig interessant at hun her innlemmer 1000 parkeringsplasser i «de grønne områder». Se også kapittel 6 side 165.

leseren kan gjøre seg opp sin egen mening, i tråd med en litt forenklet forståelse av T. S. Eliot kritikkoppfatning.<sup>839</sup>

Tor Eystein Øverås belyser denne måten å fremstille landskapsarkitektur på når han skriver at «[f]orfattere som praktiserer naturalistisk beskrivelse og modernistisk stream of consciousness, er ute av stand til å velge, ute av stand til å skille viktig fra uviktig: Alt skal med.»<sup>840</sup> Ved å «fange» prosjektet slik det «egentlig» er gjennom en naturalistisk beskrivelse, betones heller ikke det som er av betydning.<sup>841</sup> Jeg har tidligere vist hvordan henvisninger til representasjoner som entydige objekter, der tegninger eller bilder verken oppfattes som uttrykk eller gjenstand for tolkning, kan lede til misforståelser. Og at det dessuten innebærer i at leseren får et redusert erfaringsgrunnlag for å gjøre seg opp en mening, sammenliknet med det opprinnelige utgangspunktet som kritikeren selv hadde. Dette synes selvfølgelig, men er likevel et viktig poeng når leseren ikke blir presentert noen uttalte standpunkter, men er overlatt til kritikkens henvisning til noe utenfor tekstens som sådan for å gjøre seg opp en mening om prosjektet som omtales. Tilsvarende skjer når bakgrunnskunnskap om et prosjekt benyttes som et forsøksvis *nøytralt* grunnlag for å vurdere prosjektet.

Permins informerende kritikk er konstruktiv i den forstand at den legger grunnlag for sammenlikning av prosjekter med omtrent samme økonomi og program, i den grad landskapsarkitektorens stedsbetingede prosjekter lar seg sammenlikne. I forlengelsen av denne tanken kan kanskje hennes plikttoppfyllende gjengivelse av informasjon, med Eliots tenkte manøver, betraktes som en åpnende gest som inviterer lesere til selv å reflektere over verket? Men Lyotard advarer mot en forpliktelse til å «si alt» om verket, og med henblikk til ham illustrerer Permins fremstilling at kritikken kan ikke uttømme kildene til det estetiske, for dette «alt-som-burde-siges» kan i virkeligheten aldri bli sagt. Når kritikken likevel objektiverer verket gjennom en forsøksvis komplett fremstilling, er verkets transcendens oversett.<sup>842</sup> Kritikkopp-gaven springer ut ifra utøvelsen av en språklig ferdighet, men manøveren å forsøke å «si alt», som Permin tilsynelatende forsøker seg på, resulterer i en en objektivering av verket som ikke gir rom for estetisk refleksjon.

### **Nye språklige konstellasjoner I**

Jeg har tidligere i dette kaptittelet stilt spørsmål ved hvorvidt vi kan snakke om kritisk virksomhet når kritikken bekrefter noe som allerede er artikulert. Jeg har også tidligere bemerket at kritikkers grad av nytenkning ikke spiller inn på hvorvidt de influerer leserens forståelse av verket eller ikke. En kommentar om montasjeteknikken hos Walter Benjamin hjelper meg å belyse hvordan kritikk ikke nødvendigvis behøver å fremme informasjon eller tanker som ikke før har vært artikulert, for å bidra med ny verksforståelse.

Benjamin var inspirert av bruken av collage og montasje i samtidens litteratur, film og billedkunst, og i forskningen om Paris' passasjer på 1920-tallet så han sin oppgave som

---

<sup>839</sup> Se kapittel 3 side 87.

<sup>840</sup> Øverås, I dette landskap, 265.

<sup>841</sup> *Ibid.*, 265, 267. Øverås skriver riktignok om livet, ikke om et landskapsarkitekturprosjekt, men poenget hans er ikke mindre treffende av den grunn.

<sup>842</sup> Lyotard, «Gestus», 22. Se kapittel 4 side 115.

intellektuell i å etablere «byggestener» i form av sitater om de overbygde arkadene og kulturen de stod for. I sin litterære montasje ser han mot arkitekturen og arkitektens virke når han skriver, anordner eller konstruerer tekst. Ved å tenke boksidene som værelser i et byggverk, anlegger han dem som oppdagelsesrom for leseren. Og den romlige organiseringen av teksten som leseren møter underveis, er avgjørende for betydningen lesningen fremkaller. Ved å organisere disse som bestanddeler i et større tekstbygningverk, uten selv å tilføye noe eller omformulere teksten i særlig grad, kunne Benjamin som forfatter på skriftspråkets plattform påta seg det som den arkitekturorienterte litteraturviteren Henrik Reeh betegner som arkitektens tilbaketrukne rolle i den her allerede omtalte artikkelen «Blik i brug – Walter Benjamin og erfaringens arkitektur».<sup>843</sup> Det er ikke beskrivelse, men *fremvisning* som er Benjamins anliggende: «Jeg har intet at si. Kun at vise,» skriver han, og hevder at han ikke legger noe til i sin fremvisning.<sup>844</sup> Montasjen må imidlertid ikke oppfattes som en pur gjengivelse, ettersom tekstmaterialets sammensetning er helt avgjørende for betydningen av det. Og slik anvendte Benjamin eksisterende formuleringer for å fortelle en ny historie. En bevisst sammensetning av for eksempel formulerte intensjoner eller historien til et område kan gjøre landskapsarkitekturkritikken til en frittstående fremstilling, der de nye språklige konstellasjonene bidrar med en utvidet innsikt og forståelse. Kritikken fordrer dermed ikke informasjon som ikke tidligere har foreligget, men en nytenkning omkring *hvordan* den kan forstås og anvendes. Noen sammensetninger er dermed mer fruktbare enn andre, og kritikkoppgaven kan besvares på interessante eller mindre interessante måter. For eksempel synes forholdene for nye, interessante refleksjoner å være mindre tilrettelagt når kritikken formuleres ut ifra en «sjekklisterkultur», enn om prosjektet settes inn i og drøftes ut ifra en helt ny meningskontekst. Konteksten prosjektet skrives inn i, innvirker på hva slags kunnskap som genereres. Og i faget landskapsarkitektur er variasjonsmulighetene mange også i fysisk forstand. Alexandra Lange forklarer:

Context for us [the design critics], is not a slog through previous novels, or even biography. It can be a tour of all the architect's other buildings, searching for tics. It can be a stroll down the block, to see what's been cropped out of the photographs of the latest architectural marvel. It can be as easy as trying to buy a ticket at the swoopy box office, or as difficult as tracing the historical references.<sup>845</sup>

Hvis prosjekter skrives inn i alternative sammenhenger, kan det genereres nye, kanskje uventede assosiasjoner løsrevet fra etablerte oppfatninger.<sup>846</sup> Således kan en omsorgsfull

---

<sup>843</sup> Henrik Reeh, «Blik i brug – Walter Benjamin og erfaringens arkitektur», i «Filosofi & arkitektur i det 20. århundrede, red. Carsten Thau (København: Kunsthøgskolens Arkitekturskole, 2006), 115.

<sup>844</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>845</sup> Lange, «Critics, Critical, Criticism».

<sup>846</sup> Gunnar Danbolt viser til denne effekten av å betrakte historiske kunstverk i sammenheng med moderne bilder når han forklarer sin aktualiserende tolkning. Se Danbolt, «Kunsten mellom historie og aktualitet», 42–45. Se også min kommentar om Danbolts aktualiserende tolkningsstrategi i kapittel 4 side 112–113.

manøvrering av kjente forhold, både artikulerte oppfatninger og fysiske områder, åpne opp for alternative forståelser.<sup>847</sup>

## 7.3 Poetiske referanser

### Poetisk sjargong i *Havekunst*

Ut over å omfavne det som ikke lar seg telle og måle, kan den poetiske fremstillingen få oss til å åpne øynene for nye måter å betrakte landskapsarkitektur på.<sup>848</sup> Således synes kritikkers poetiske tilsnitt å være en måte å fremstille landskapsarkitekturprosjekter på som estetiske verk. I *Havekunst* publiseres et bredt spekter uttrykksformer, fra det prosaiske til det poetiske. Og selv om den sistnevnte kategorien er underrepresentert, finner jeg enkelte beskrivelser som tenderer mot det poetiske, særlig i de tidlige årene, og først og fremst i artikler om vegetasjon eller i prosjektpresentasjoner, som ligger utenfor denne avhandlingens nedslagsfelt. Av betydning her er imidlertid at denne typen artikuleringer finnes, og at de finnes side om side med de mer nøkterne. For eksempel innleder Poul Herring i sin artikkel «Vildroseskjønnhet» fra 1928 med å fremføre et utdrag fra C. J. L. Almqvists «Törnrosens bok» om den nordiske vildrosen. Her følger et utdrag av passasjen:

Betrakta [Nyponbuskens] lilla, enkla ljusröda blomma, och känn den utomordentligt fina, nästan svaga lukten, den ädlaste likväl som luften bär. Här är ingen yppig rik bladighet, icke den fullsaftiga, högröda, om brånad påminnande söderländska törnrosen, och icke heller här den starka narkotiske ångan, en syster till ambra, mysk och all österländsk rökelse.<sup>849</sup>

Siden forklarer Herring at *Rosa foetida* og *Rosa bicolor* er vanskelige å dyrke og at buskene angripes lett av sopp, «men hvilken Farveskønhed har ikke deres Blomster! Ingen rose eier et gult så dypt, så blødt. Så deilig som *foetida*».<sup>850</sup> Slik kombineres en formålstjenlig informasjon om roser med beskrivelser som skildrer sanselige egenskaper ved bruk av adjektiver som *grasiøs*, *yndefull*, *nydelige*, *bedårende* eller formuleringer av typen «et Mørkerødt, der er som gennemlyst af en dyb Kobbertone – en Tinte, som næsten er umulig at beskrive.»<sup>851</sup> Også Erstad-Jørgensen har en tilsvarende sammensatt ordlyd i beskrivelsen av egne prosjekter i «To parkanlæg i Randers» fra 1923. Han skildrer først vegetasjonen med malende formuleringer som dette utdraget er et eksempel på:

---

<sup>847</sup> Eva Gustavsson fremmer en liknedne påstand når hun skriver følgende: «It is through [new stories] together with lived experience in place that new meanings will revise our views of landscape and help us to 'remap the terrain' while also providing open invitations to users to shape individual or collective meanings.» Se Gustavsson, «Meaning versus signification», 30.

<sup>848</sup> Se Grillners kommentar om kunstneriske bidrag i «Narratives of Cities and Landscapes», 11–12.

<sup>849</sup> Poul Herring, «Vildroseskjønnhet», *Havekunst* (1928): 69–70.

<sup>850</sup> *Ibid.*, 71–72.

<sup>851</sup> *Ibid.*, 75.

Grupper af italienske popler vil med tiden komme til at dominere det flade landskab og spejle sig i vandet; tjørn og hæg, slåen og guldrejn blomstrer i forsommeren, sambucus canadensis maxima, æbleroser og rugosaroser følger efter ud på sommeren, og når efteråret får løvet til at drysse fra kvistene, skinner de røde bær fra røn og evonymus, tjørn og ulvsrøn og fra rosernes krat.<sup>852</sup>

Deretter har Erstad-Jørgensen en mer praktisk tilnærming når han forklarer begrensningen i hvilke planter som kan vokse på stedet: «Vingevalnøt (pterocarya fraxinifolia), der ellers vilde have passet udmærket for jordbunden derude, fryser således regelmæssigt tilbage hvert forår.»<sup>853</sup> Disse eksemplene viser hvordan tekstens *innhold* kan bestå av fakta og informasjon som er relevant for leserens forståelse, men at språkføringen, tekstens *form*, er av betydning for hva slags forståelse teksten appellerer til.

### Skjønnlitterære fragmenter

«Her nordpå har vi ikke tradition for at uttrykke os så indgående om de sanselige forhold, der berøres af det havekunstneriske uttrykk,» skriver Susanne Guldager i anledning en omtale av to bøker om den kunstorienterte sveitsiske landskapsarkitekten Dieter Kienast i *Landskab* i 2000.<sup>854</sup> I forlengelsen av sitatet hevder hun at «[b]øgenes poetiske indhold og de referencer, der sætter vores gøren og laden ind i et større perspektiv, er derfor et vigtigt bidrag og en god anledning til eftertanke.»<sup>855</sup>

Om landskapsarkitekturens språklige konvensjon ikke rommer begreper eller formuleringsmåter som fremstiller en estetisk forståelse av landskapsarkitekturverk, finnes det en omfattende og rik litterær verden som kritikere av landskapsarkitektur kan la seg inspirere av, for eksempel i skjønnlitteratur og reiseskildringer.<sup>856</sup> Gillette hevder at dette er en underutforsket kilde til informasjon, særlig når det gjelder historiske hager.<sup>857</sup> Også noen av fagfeltets egne store språklige bidragsytere synes å forvalte landskapsarkitekturen med en poetisk språkføring. For eksempel er C. W. Schnitlers *Norske haver* (1916) tidvis skrevet i en tilnærmet skjønnlitterær sjargong.<sup>858</sup> Ved hjelp av lånte formuleringer kan

---

<sup>852</sup> Erstad-Jørgensen, «To parkanlæg i Randers», 75.

<sup>853</sup> *Ibid.*

<sup>854</sup> Susanne Guldager, «Dieter Kienast – to bøger og en verdensutstilling», *Landskab* 8 (2000): 213.

<sup>855</sup> *Ibid.*, 213.

<sup>856</sup> Noen eksempler er John Dixon Hunt, *The Oxford Book of garden Verse* (Oxford: Oxford University Press, 1993), Stephen Siddalls lesninger av litteratur med utgangspunkt i landskap: *Landscape and Litterature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) og Tom Stoppards skuespill *Arcadia* (London: Faber and faber, 1993). Se for øvrig John Dixon Hunt, «'A breakthrough in dahlia studies' on *Arcadia* by Tom Stoppard», *Landscape Journal* 15/Spring (1996): 58–64.

<sup>857</sup> Jane Gillette, «Gardens of Misery and Perfection: Introducing an Annotated Bibliography», *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 30/4 (2010): 316.

<sup>858</sup> Carl W. Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid: norsk havekunsts historie med oversikt over de europæiske havers utvikling* (Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1916). Dette eksemplet har jeg blitt oppmerksom på av Mari Lending, som omtaler det som en «like skjønnlitterært som arkitektonisk anlagt studie om hagekunsten», i *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*, 58.

kritikeren formidle aspekter ved et prosjekt som hun selv ikke finner ord for, og gjøre sin forståelse av prosjektet tilgjengelig *i tekst*. I sitt essay om Walter Benjamin belyser Reeh nettopp hvordan skjønnlitteratur kan gi nye betraktninger om faktiske steder:

Erfaringen kan udløses i konkrete rum [...], men den kan også fremprovokeres af rumforestillinger, som skyldes læsning af litteratur og måske ikke har noget modsvar i virkeligheden. Således kan litterære fremstillinger – med inddragelse af fiksjonens kræfter – skabe opmærksomhed om steder og rumtyper, som læseren aldrig har bemærket i den umiddelbare verden, men takket være kunstneriske repræsentationer (gengivelser eller fremstillinger) får mentalt blik for, ja, intens fornemmelse af.<sup>859</sup>

Reeh lar oss her forstå hvorfor skjønnlitteraturens referanser kan komme til nytte i omtalen av landskapsarkitektur. En poetisk representasjon kan romme «de många icke-kvantifierbara aspekterna i vår livsmiljö,» forklarer Grillner.<sup>860</sup> Jeg har vist over hvordan uttrykksformer med et poetisk tilsnitt, men som likevel er tett på faget, kan appellere til en estetisk forståelse. Kritik som er komponert med fragmenter fra skjønnlitteratur, kan kanskje i enda større grad åpne opp for assosiative, estetiske forestillinger om konkrete prosjekter, skjønt slik kritikk finnes knapt i *Havekunst*, og først i siste halvdel av tidsskriftets levetid. Nedenfor skal jeg vise et enkeltstående eksempel der sitater fra skjønnlitteratur anvendes for å fremstille et estetisk verk.

### Nye språklige konstellasjoner II

Lone van Deurs kritikk «Bois des Moutiers, En have i Normandiet» fra 1996 omtaler et samarbeidsprosjekt mellom arkitekt Sir Edwin Lutyen og Gertrud Jekyll fra omkring forrige århundreskifte. I kritikken innlemmes sitater fra romanen *Le Potomac* skrevet av den franske forfatteren Jean Cocteau i 1913–14, etter at han hadde avlagt hagen et besøk. I likhet med Benjamin forsøker ikke van Deur å integrere fragmentene fra Cocteaus tekst som sine egne, men lar dem stå som separate små avsnitt avsluttet med stjerne (\*) som refererer til kilden, *Le Potomac*:

Lutyens og Jekylls have ligger som en præcist gennemtegnede plan, den er organiseret, så den i sine linier og proportionering er en forlængelse, en slags udbygning af selve huset. Mure og lave takshække skaber grønne rum og perspektiver, en rytme af lys og skygge, der knyttes sammen af pergola og portaler.

'Det var, Persicaire, et udstrakt område, i tussmørket: en nattens daggry. Man kunne ikke høre havet. Så vidt jeg kan huske, kom man igennem fire små klostergårde à la l'Italienne.'\*

'Den hvide have', 'haven mellem murene', 'pergolahaven' og 'haven ved soluret' er de fire originale haver, som findes nogenlunde intakte og meget velplejede. Man genfinder stadig de for Lutyens og Jekyll så karakteristiske detaljer i belægningernes materialevalg og detaljering, pergolaen med sine gennemtegnede linier og

---

<sup>859</sup> Reeh, «Blik i brug», 113.

<sup>860</sup> Katja Grillner, «Leder: Berättelser i stad och landskap», i *Journal of Architectural Research* 1-2 (1998), ikke paginert innledning.

skyggevirksomheter og plantekomposisjonane, som er stramt styrede og dog bruser af fest og farveførmelse.<sup>861</sup>

I kritikken fremstilles ulik forståelse om prosjektet gjennom en nyansert retorikk. van Deurs kritikk fremstiller i så måte Lutyen og Jekylls prosjekt som et sammensatt verk, bestående av fattbare, praktiske aspekter, men kanskje også med en annen poetisk side. Passasjene hentet fra Cocteaus roman *antyder* mer enn de definerer prosjektets egenskaper, og formidler en estetisk forståelse gjennom beskrivelser av stemning og fravær av lyder. Formuleringer ført i pennen av van Deur selv, fremstiller de mer håndgripelige aspektene ved verket, som plantegningens organisering og romdannende elementer, i tillegg til lys og skygge, blant annet. Samtidig har også van Deurs formuleringer et poetisk tilsnitt. Kritikken avsnitt med underoverskriften «*Den hvide have*» illustrerer dette, og lyder som følger:

Som en fortsættelse af husets musikværelse dukker den hvide have op mellem bu[ks]bomhækkene. Hvide tulipaner afløses af hortensier, heliotrop og roser. Ren uskyld og poesi i hvidt og lyserødt.  
'Vent, man får lyst til å dreje til højre... En duft af heliotrop. Jeg tæller syv skridt. Vi må forvente at høre klavermusik,'\*<sup>862</sup>

Overgangen til Cocteaus ordlyd er klar, men ikke påfallende. Majoriteten av kritikken i *Havekunst* ville nok skilt seg mye tydeligere fra de skjønnlitterære sitatene enn hva van Deurs formuleringer gjør. Kanskje kan dette ses i sammenheng med at det fordrer en estetisk innstilling i skriveakten å søke formuleringsskisse fra ukonvensjonelle kilder, som romanen er et eksempel på, hvilket igjen gir utslag i kritikken ordlyd? Tilnærmingen van Deur praktiserer, fordrer dermed ikke kun en lesende kritiker som besitter relevante litterære referanser, men en kritiker som er innstilt på å fremstille et estetisk verk. Og når anvendelse av skjønnlitteratur i kritiker eller fremstilling av landskapsarkitekturprosjekter med andre liberale metoder i *Havekunst* er i den grad begrenset, kan det følgelig være et symptom på en tilsvarende begrenset innstilling til landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet.

### **Paragone**

I diskusjonen om *betydning* i landskapsarkitekturen hevder Jane Gillette at romanens hage *må* ha betydning fordi den ikke har noen annen hensikt.<sup>863</sup> Standpunktet utdypes i hennes introduksjon av en bibliografi der hun kommenterer fremstilling av hager i romaner. Hager som kommer til uttrykk i romaner har, ifølge Gillette, en mer nyansert betydning både i denotativ og konnotativ forstand, og er bedre i stand til å uttrykke interaksjonen mellom den besøkende og de sanselige forholdene enn hager som sådan.<sup>864</sup> Gillettes argumentasjon for tekstens fortrinn som presist uttrykksmedium har paralleller til *paragone*, en betegnelse

<sup>861</sup> Lone van Deur, «Le bois des moutiers. En have i Normandiet», *Landskab* 3 (1996): 54.

<sup>862</sup> *Ibid.*

<sup>863</sup> Se kapittel 3 side 103–104.

<sup>864</sup> Gillette, «Gardens of Misery and Perfection», 316.

som henviser til diskusjoner om hvorvidt litteratur eller maleri er det mest overbevisende og best beskrivende medium. Oppfatningen om at skapelsen er knyttet til ordet, kan skape en forestilling om at ordet har forrang. Ifølge professor i nordisk litteraturvitenskap Ole Karlsen har forholdet imidlertid endret seg gjennom ulike kunst- og litteraturhistoriske perioder.<sup>865</sup> For landskapsarkitekturens del, i perioden jeg har undersøkt i *Havekunst*, synes det imidlertid å råde en kultur for å søke mot bilder fremfor tekst.<sup>866</sup>

Relasjonen bilde og verbalspråk diskuteres også i *Det sublime og avantgarden*, hvor Lyotard hevder at den britiske filosofen Edmund Burke (1729–1797) tar parti for poesien fremfor maleriet. «Maleriet er dømt til å etterlikne modeller og til å gi figurative fremstillinger av dem. Men om kunstens formål er å få mottakerne til å kjenne sterke følelser, er billedmessig figurasjon en tvangstrøye som begrenser mulighetene til å skape følelsesmessige uttrykk», forklarer Lyotard.<sup>867</sup> I de språklige kunstformene er evnen til å *bevege* leseren derimot fristilt fra figurative forestillinger, så for å uttrykke følelser, besitter ordene atskillige fordeler. Hos Lyotard spør Burke: «Hvordan kan man male 'et dødens univers' og skape like sterke følelser som disse ordene som omslutter de falne englenes reise i Miltons *Det tapte paradys*?»<sup>868</sup> Burke fremmer påstanden om at ordene er ladet med lidenskapelige assosiasjoner, og at «ved hjelp av ord står det i vår makt å skape kombinasjoner som er umulige med alle andre metoder.»<sup>869</sup> Tekst utmerker seg i så måte som presist og assosiativt medium.

---

<sup>865</sup> Karlsen, «Ekfrasen», 16.

<sup>866</sup> Katja Grillner beretter at Thomas Whatley ga avhandlingen sin undertittelen «Illustrated by descriptions», hvilket provoserte fordi den ikke inneholdt noen visuelle beskrivelser. Whatleys respons på kritikken var kanskje ikke mindre provoserende: «The most beautiful perspectives in nature are almost always very uninteresting in a painting. Furthermore, our gardens present such numerous and varied scenery, that I know not how to procure even mediocre engravings without very much trouble and expense.» Se Grillner, «Re-Writing Landscape», 29. Grillner har hentet Whatleys sitat, som jeg over presenterer i utdrag, i *L'art de former les jardins modernes ou L'Art des jardins angl[ais]*, Paris: Charles Antoine Jombert, 1771, Introduction, pp. lii–liii.

<sup>867</sup> Lyotard, «Det sublime og avantgarden», 481.

<sup>868</sup> *Ibid.*

<sup>869</sup> *Ibid.*



## 8 Avsluttende betraktning

### Verksforståelse fremstilt i *Havekunsts* kritikker

Kritikkene i *Havekunst* byr på en variert tematikk og en broket retorikk. Kategoriene *anlegg, tegning og bilde* og *tekst* er tilsvarende sammensatte og består av en lite ensartet samling språklige formuleringer. Å diskutere de mange lesningene i del II *kan* dermed fremstå som å diskutere epler og pærer. Jeg ser det imidlertid på en annen måte: Sammenstillingen av så forskjellige størrelser som eksempelvis romlige erfaringer og intensjonsbeskrivelser understreker snarere mangfoldet av kvaliteter som kan inngå i ett og samme landskapsarkitekturverk og viser at kritikken gjør det mulig å fremstille flere ulike forhold i én og samme tekst.

### Det spesifikke og det antydende

Fysisk tilvirkning og skjøtsel av anlegg, kroppslig tilnærming til det romlige og materielle, bevegelse, posisjonering og utsikt, opplevelse av avstand og tid, samt oppfordringer om å erfare anlegg *in situ* er ulike forhold som fremstilles i kritikker i *Havekunst*. De underbygger alle betydningen av det sanselige og manifesterer statusen til prosjektkomponenten *anlegg* i verkskonstitusjonen. Men en sanseerfaring er ikke nødvendigvis estetisk. Og ut over kritikerens valg av prosjektkomponentene som danner grunnlaget for kritikkens *innhold*, er kritikkens språklige kvalitet eller *form* av betydning for hvorvidt og hvordan verket konstitueres estetisk. Jeg har vist at fremstilling av helt spesifikke sanselige erfaringer, faktiske så vel som forestilte, kan berike og nyansere leserens forståelse av verkene, fremfor mer generelle redegjørelser om prosjektene som ikke fremstiller en individuell erfaring. Slike erfaringsnære fremstillinger muliggjør en *gestaltet* estetisk innsikt og tilbyr frittstående og potensielt *inviterende* leseropplevelser. Det er således en måte å fremstille kritikken som et eget verk som appellerer til estetisk forståelse, slik Jean-François Lyotard en kritikk som er et verk i seg selv – analogt til det estetiske verket. Gjennom lesningen av kritikker i *Havekunst* finner jeg også poetiske, antydende og metaforiske uttrykksformer som *gestalter* estetiske landskapsarkitekturverk ved å antyde noe eller la noe være usagt, og dermed invitere til leserens egne estetiske refleksjoner. Både denne typen formuleringer og de spesifikke fremstillingene fordrer en aktiv leser som tar stilling til det skrevne. Jeg finner også kritikker som ved en omsorgsfull redigering av et foreliggende tekstmateriale skaper språklige konstellasjoner som åpner opp for estetisk forståelse av et prosjekt. At kritikerne i *Havekunst* i liten grad benytter seg av slike tolknings- og fremstillingsstrategier, kan tyde på at de som skriver, ikke erkjenner prosjektene som estetiske verk, enten i skriveprosessen eller i sanseerfaringen i forkant.

### Den språklige konvensjonen

Balansegangen mellom den fruktbare antydningen og en tilsløring i språket er hårfin, og en tentativ poetisk formulering kan fort resultere i en klisjé. I *Havekunst*s kritikker gjør artikuleringsvanskelighetene seg gjeldende selv når relativt håndfaste egenskaper ved et prosjekt skal forklares. Mer utbredt enn floskler er imidlertid bruk av konvensjonelle faglige uttrykksformer som synes å ha tapt sitt opprinnelige metaforiske innhold. I mange kritikker ligger meningen som et underforstått budskap som leseren må kjenne til fra før for å kunne forstå. Jeg finner også kritikker der tradisjonelle teorier tilsvarende opptrer som underliggende forståelsesformer og på denne måten inngår i en ubevisst tolkningspraksis. Men uten en avklart og virksom referanse i språket fremstår disse uttrykksformene å være uten innhold og de kan derfor ikke berike verksforståelsen. Særlig fremtredende er bruken av «tomme» formuleringer når anlegget *som sådan* fremstilles: *Forståelsen* må artikuleres etter kritikerens egen forståelse og *tillegges* anlegget, som i seg selv ikke formidler annen kunnskap enn hva det romlige og materielle kommuniserer. Kritikerens kunnskap og innstilling blir derfor spesielt viktig i dette møtet.

En landskapsarkitekturkritiker som skriver for *Havekunst*, kan regne med at leseren kjenner fagets terminologi og sentrale referanser. Men dette språket må være virksomt, og en språklige uforpliktende kritikk ikke kan konstituere nyanserte og assosiative verk. Derfor kan heller ikke en produktiv kritikk anvende utdaterte uttrykksformer som for samtiden fremstår uten innhold benyttes i fremstillinger. Kritikker som uttrykker et budskap som er innforstått, risikerer snarere å redusere det aktuelle verket ved å la et potensial for en nyansert forståelse gå til spille. Et slikt språk begrenser den estetiske tenkningen, fremfor å være et redskap for refleksjon. Dersom en kritiker ikke evner å se anlegget eller å uttrykke en estetisk erkjennelse basert på erfaringen av det, blir anleggets tilfang av differensierte, sanselige erfaringer også en begrensning for erkjennelsen av det som estetisk verk.

### Prosjektets opphav

I kritikkene i *Havekunst* tilskrives de prosjekterende landskapsarkitektenes intensjon stor vekt, både når de er satt i forbindelse med opphavspersonen eller tilslørt som kritikerens egen observasjon. Kritikerer opptrer tidvis som et «talerør» som bekrefter fremfor å diskutere hensikten med prosjektet. I resepsjon av landskapsarkitektur kan intensjon fremstilt i kritikk fungere som en *bruksanvisning* for tolkningen som begrenser leserens frie estetiske assosiasjoner. Og når landskapsarkitektens tanker om eget arbeid verken utfordres eller nyanseres, konstitueres landskapsarkitekturen som en pragmatisk praksis som verdsetter gjennomføringsevne over refleksjon om det gjennomførte. Det råder nærmest en ærbødighet for prosjektets opphav, verbalt eller visuelt artikulert som henholdsvis intensjoner og plantegninger. I mange kritikker fremstår plantegningen nærmest som uunnværlig i vurderingen av et prosjekt, på samme tid som informasjonen den presenterer blir tatt for gitt. Anlegget synes dermed ikke å kunne forstås løsrevet fra dets representasjoner eller intensjonen som det er anlagt med. Dette viser at kunnskapen som tegningen er bærer av, manifesteres i kritikker som en konvensjon for faglig forståelse ikke ulikt Georgsens *Haveforstaaelse*.

Ut over den respektfulle behandlingen av prosjektets opphav finnes flere forhold som påvirker den estetiske verksforståelsen. Jeg finner blant annet henvisninger til plantegninger og bilder for å formidle en bestemt oppfatning av prosjekter. Kritikerne presiserer imidlertid i varierende grad *hva* ved representasjonene som er tenkt formidlet, og så godt som aldri *hvordan* de skal forstås. Jeg finner også tilfeller der kritikere et stykke på vei formulerer en estetisk fremstilling av prosjektet, men som likevel overlater leseren til en tegning, et bilde eller en intensjon for å *forstå* verket. Slik konkluderes verk uten at de begrunnes i språket. Henvisningen setter så å si et punktum for en potensiell flom av estetiske assosiasjoner. En forklaring av verket gjennom henvisninger til prosjektets opphav impliserer en oppfatning av representasjoner som entydige uttrykksformer. Dette tyder på at det leses ut av prosjektene blir tatt for gitt, noe det tilsynelatende råder enighet om, og at kritikere for en stor del overser at representasjoner ikke bare *er uttrykk for* fortolkninger, men også *gjenstand for* fortolkning. Prosjektets opphav fungerer også for en stor del som en forsikring om at kritikken fremstiller prosjektet «riktig». Estetikk taler imidlertid ikke bare til forstanden og kan heller ikke fremstilles i språket med et språk som *begriper* verket i Lyotards forstand. Kritikers forsøk på å fremstå troverdig ved å uttale seg på et grunnlag som kan dokumenteres, er lite fruktbar for en estetisk verksforståelse. Dessuten underkjennes tekstens potensielle bidrag til faglig forståelse til fordel for representasjonen. Erkjennelsen fremføres ikke i språket, og kritikeren fraskriver seg ansvaret for å artikulere en forståelse av verket. At kritikken på et visst nivå *kan* skape estetiske assosiasjoner hos leseren, uten at det tilrettelegges for dette i språket, kan forklares med at kritikken som sjangeren etablerer en «museal kontekst» som initierer en estetisk modus og med dette *åpner opp* for estetisk innstilling i lesningen. Det estetiske bidraget tilføres imidlertid da av leseren, ikke av kritikeren.

En stor del av kritikkene i *Havekunst* favoriserer fremstilling av tegninger og bilder fremfor å basere sin omtale på anlegget. Tendensen kan ses i forlengelsen av tendensen til å ville fremstå troverdig, samtidig som den antyder en forståelse som favoriserer *representasjoner* behandlet som fattbare versjoner av prosjektet, fremfor kompleksiteten i det som utspiller seg mellom en erfarende kritiker og anleggets tid og rom. Kritikkene i *Havekunst* konstituerer dermed i utbredt grad en forståelse av landskapsarkitektur som noe kvantifiserbart og beviselig. Når sanseerfaringen, faktisk eller forestilt, ikke fremføres som sådan, virker kritikken tidvis som et supplement til en anleggserfaring, og ikke som et eget verk som tilbyr leseren en forståelse av verket gjennom en leseropplevelse. I den grad leseren er overlatt til representasjoner for å gjøre seg opp en egen mening om verket, forholder hun seg til et begrenset grunnlag sammenliknet med det kritikeren har til rådighet, det vil si *hele prosjektet*. Tilsvarende gjelder når kritikere oppfordrer til å besøke de aktuelle anleggene, ettersom leseren i prinsippet kun har tilgang til verket gjennom teksten, *her og nå*. Dermed underkjennes sanseerfaringen som grunnlag for estetisk erkjennelse. Og en overforenkling av både kritikerens og leserens erfaringsgrunnlag kan lede til at verkets estetiske dimensjon tapes av syne.

Ut over det at prosjektets opphav faktisk oppfattes som sentralt for verksforståelsen, *kan* manglende følelse av mestring i skrivningen og liten språklig kompetanse være en medvirkende årsak til at mange kritikere fremstiller verk gjennom formuleringer som er tett på den praktiske utøvelsen av faget, gjennom å beskrive tegninger og intensjoner, fremfor

gjennom et språk som forsøker å formidle mer «ubegripelige» forhold. Den utbredte henvisningen til prosjektets opphav kan også være uttrykk for et behov for å *begripe* verket – noe Lyotard advarer mot. I den grad estetiske aspekter gjør seg gjeldende i disse kritikkene, er det i form av gjengitte intensjoner om estetisk erfaring, altså en *formalisert estetikk*. Fremfor å beskrive den *estetiske effekten* som et prosjekt bidrar til, henviser kritikker altså i større grad til *et uttalt ønske om en estetisk effekt*. Estetikken behandles dermed som en kognitiv størrelse, ikke som et sanselig anliggende – landskapsarkitekturen fremstilles som en kulturell fremfor som en estetisk virksomhet.

### **Det forestilte anlegget**

Kritikkene i *Havekunst* befatter seg i utstrakt grad med landskapsarkitekturens *anlegg*. Dette bekrefter delvis den gjengse oppfatningen av at *anlegget* oppfattes som landskapsarkitekturens verk. Det fremstilles imidlertid i liten grad i seg selv eller i kraft av dets karakteristiske sanselige egenskaper. Snarere fremstilles en *forestilling* om et anlegget *via* referansen til plantegninger og bilder, eller *via* prosjektenes formulerte hensikter og konsepter. I kritikkene der jeg finner *produktive* henvisninger til representasjoner er nettopp forestillingen bærende. Ved å presiseres tegningenes og bildenes innhold etableres en fruktbar felles forståelse av representasjonen som grunnlag for en virksom forestilling i lesningen. Jeg finner også eksempler der representasjoner vektlegges som noe *bestandig*, slik at landskapsarkitekturverket anerkjennes som noe *foranderlig*. På denne måten kan kritikken fremstille estetiske verksforståelser ved å spille på anleggets karakteristiske egenskaper og forestillingen om naturens syklus.

«Haveforstaaelsen» som I. P. Andersen og Georg Georgsen talte for, impliserte en faglig virksomhet som omsluttet både en profesjonskultur for prosjektering og publikums møte med prosjektene; en tilvirkning og en bruk av anlegg; plantegninger, perspektiviske fremstillinger og stedlig opplevelse; det tenkte og det følte; det umiddelbart sanselige og det kontemplerte og kognitive. Alle disse forholdene kommer i større eller mindre grad til uttrykk i kritikkene i *Havekunst*, og jeg betrakter dem som gjensidig berikende i fremstillingen av verkene i alle årgangene som er gjenstand for denne undersøkelsen. Samspillet mellom de ulike prosjektkomponentene og egenskapene de er bærere av, synes å være helt nødvendig for kritikernes forståelse av landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet. Men – for å få tilgang til landskapsarkitekturverk som rommer alt dette, er forestillingsevnen helt avgjørende, både for kritikeren i erfaringen og skriveakten, og for leseren av kritikken. Hvorvidt fremstilling av sanseerfaringer er resultat av en faktisk, fysisk erfaring eller en forestilt sådan, kan leseren ikke vite, og det influerer heller ikke *erkjennelsen* av verket, slik det konstitueres i kritikken. Det epistemologiske hierarkiet oppløses i kritikkens tekstmedium fordi teksten utligner forskjellen mellom det faktiske og det forestilte. *Forestillingen om anlegget* er dermed like virksom for leseren uavhengig av erfaringens opphav.

## Lesningens implikasjoner

### Den «riktige» og nøytrale fremstillingen

Lesingen av kritikkene i *Havekunst* avdekker en tendens som speiler John Dixon Hunts påstand om at konvensjonelle studier av landskapsarkitektur i all hovedsak har prosjektene tilblivelse i fokus. Stadige henvisninger til prosjektets opphav som en «riktig» oppfatning av verket signaliserer en streben etter en beviselig og forsøksvis nøytral fremstilling, hvilket impliserer at landskapsarkitekturverket er noe dokumenterbart. Simon Swaffield har påpekt at landskapsarkitekturen, ved å adoptere det han benevner som et '*subjectivist*' *paradigm*, lider under manglende troverdighet i politiske og institusjonelle miljøer som søker beviselig argumentasjon for avgjørelser som skal tas om offentlig utforming.<sup>870</sup> Landskapsarkitekturkritikkene synes å være en motreaksjon på dette ved å forsøke å fremstå troverdig. Selv om det i utgangspunktet ikke stilles samme formelle krav til kritikken som til enkelte andre deler av landskapsarkitekturens tekstproduksjon, synes tilbøyeligheten å kunne knyttes til en profesjonskultur, slik den for eksempel er påvist å komme til uttrykk landskapsanalyser.<sup>871</sup> I kritikken som møtepunktet for en faglig saklighet og en kunstfaglig vurderingstradisjon må det siste gi tapt for et naturvitenskapelig ideal. En forsøksvis nøytral fremstilling av landskapsarkitekturen som underkjenner den individuelle erfaringen, er kritikkverdig i et estetisk perspektiv og vanskeliggjør konstitusjon av estetiske verk.

### Kritikkens tause verksforståelse

Distinksjonen prosjekt–verk tydeliggjør nødvendigheten av presise refleksjoner for å unngå misforståelser av helt grunnleggende karakter: Vi kan føre en samtale over det samme *prosjektet*, men samtidig snakke om helt forskjellige *verk*. Klarhet i språket er derfor ikke bare viktig, men helt nødvendig. Mange kritikere i *Havekunst* synes imidlertid å operere som om det finnes en felles verksforståelse, uten at denne er avklart i språket. Vi kan kanskje snakke om en taushet i diskursen, der et estetisk verdisett og andre faglige normer trer i kraft gjennom uuttalte normer for forståelse. Men for at kritikeren skal kunne formidle en estetisk verksforståelse, må den fremføres i språket. Og når *kritikken konstituerer verket*, blir artikuleringen av den estetiske erfaringen grunnleggende for erkjennelsen av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet og kritikken stedet der erkjennelsen fremstilles og språket utvikles.

At kritikk er uttrykk for en *erkjennelse*, belyser sammenhengen mellom tenkning og språk. Kritikkens tradisjon for fremstilling må således ses i sammenheng med konvensjonen for erkjennelse av landskapsarkitekturverket. At landskapsarkitekturen for en stor del fremstilles som noe som kan dokumenteres, og at estetikken sjelden finner klangbunn i kritikkene som et sanselig anliggende, forteller dermed noe om en tanketradisjon. Denne erkjennelsen synes ikke å være til stede i en faglig bevissthet – slik den kommer til uttrykk i kritikken –, og avhandlingen avdekker dermed et underliggende tankesett om landskapsarkitektur.

---

<sup>870</sup> Swaffield, «Theory and Critique in Landscape Architecture», 24.

<sup>871</sup> Se for eksempel Fiskevold, «Veien som vilje og forestilling».

Kritikkene er skrevet og publisert over et nesten hundre år langt tidsspenn. Lesningen av disse til dels oversatte tekstene i sammenheng avdekker en rekke fellestrekk i tilnærmingene til prosjektene over tid. Innholdet i tidsskriftet *Havekunst* speiler ulike perioders tematiske fokuseringer, men det fremkommer ingen distinkte skifter i kritikkens behandling av landskapsarkitekturprosjektet i fremstillingen.<sup>872</sup> Empirien er snarere preget av kontinuitet. Denne innsikten tilfører en historisk dimensjon til verksforståelsen.

Gjennom lesningen av kritikkene i *Havekunst* har det blitt mulig å komme på sporet av fremstillinger som favner alt fra det helt prosaiske til det poetiske. Det finnes kritikker i *Havekunst* som konstituerer estetiske verk. Dessuten eksisterer det et stort repertoar av skrivemåter i andre sjangre som ikke er forbeholdt skjønnlitterære forfattere, som kritikerne kan la seg inspirere av om de ønsker det. Manglende språk for å artikulere estetisk erfaring kan derfor ikke alene forklare kritikkens prioritering av «det begripelige». Tilbøyeligheten til å henvise til prosjektets opphav forstås således ikke som en bevisst strategi, men som et uttrykk for en tradisjon som kritikkene skrives innenfor. Vi kan kanskje kalle det en tradisjon for ubevisst og vanemessig språklig behandling av landskapsarkitektur.

### **Språk og forståelse**

«Å utvikle evnen til oppmerksomhet er å utvikle språket vi har til disposisjon for å beskrive verden,» skriver Toril Moi.<sup>873</sup> Hun forklarer påstanden med eksempelet om at en person som ikke kjenner tyrefektingens språk, heller ikke ser tyrefektingens detaljer, dermed kan hun ikke bedømme verken oksens eller matadorens kvalitet. På samme måte er språket viktig for landskapsarkitekturen: Gjennom skrivingen fremmer kritikeren et blikk som institusjonaliseres i kritikken. Tekstens – og dermed denne avhandlingens empiriske materiales – sprengkraft ligger nettopp i hvordan den språklige artikuleringen styrer erfaring av landskapsarkitektur og *vice versa*. Ved å formidle en måte å betrakte landskapsarkitekturprosjekter på, som en metodisk innfallsvinkel til beskrivelse, kan kritikken påvirke hvordan vi tenker og praktiserer faget, men også hvordan landskapsarkitektur erfares. Dermed blir kritikkens og skrivingens betydning for landskapsarkitekturen åpenbar.

Om vi erkjenner estetikk *som en måte å forstå landskapsarkitektur på*, erkjenner vi samtidig innholdet i estetikkbegrepet som denne avhandlingen funderes i: Estetikk dreier seg ikke om nedfelte konvensjoner om hva som er stygt eller pent, bra eller dårlig, men betegner en åpen innstilling til omgivelsene slik de møter oss gjennom sanseerfaringer og forestillinger. Landskapsarkitekturen *kan* ikke forvaltes som en estetisk virksomhet uten et språk som på et visst nivå begriper en slik praksis. Og uten en kritikk som fremstiller estetiske verk risikerer fagfeltet å miste denne dimensjonen av syne. Kanskje ville våre omgivelser sett annerledes ut dersom landskapsarkitekturen ble formet ut ifra et språk som i

---

<sup>872</sup> I artikkelen «Typologisering av kritikker i *Havekunst*: Skriftlig fremstilt landskapsarkitektur som uttrykk for en tanketradisjon» argumenterer jeg for at man kan skille mellom to typer kritikker som henholdsvis vektlegger *anlegg* og *representasjoner*. Artikkelen konkluderer med at kritikkene reflekterer et tosidig fagfelt bestående av materielle anlegg og representasjoner av disse. Denne tosidigheten har virket som en kontinuerlig tradisjon fra 1920 og frem til vår tid, til tross for endring av samarbeidsforhold og generell faglig utvikling.

<sup>873</sup> Moi, Språk og oppmerksomhet, 25.

større grad vektla estetiske forhold? Men kanskje ville vi også i større grad evnet å få øye på landskapsarkitekturens estetiske dimensjon dersom vi hadde et dertil egnet språk til rådighet?

## Avhandlingens bidrag

### Teori om landskapsarkitekturverket

Avhandlingens hovedbidrag til fagfeltet er teorien jeg fremsetter om hvordan landskapsarkitekturverk konstitueres i *Havekunst*, og diskusjonen av hvordan og i hvilken grad landskapsarkitekturen kommer til uttrykk som estetisk virksomhet i kritikken. Dette kan oppsummeres som følger: Kritikken i *Havekunst* befatter seg i utstrakt grad med landskapsarkitekturens *anlegg*, men anlegget kommer for en stor del til uttrykk *via* andre prosjektkomponenter eller allerede formulerte oppfatninger. Anlegget åpenbares dermed i kraft av forestillingen, og det er derfor *forestillinger* om anlegg som konstitueres som verk gjennom kritikken. Holdningen, slik den fortøner seg i de fleste av tidsskriftets kritikker, synes dermed å være at tegninger og fotografier utgjør vesentlige komponenter i erkjennelsen av landskapsarkitekturprosjekter som verk. Kritikken i *Havekunst* er imidlertid mer komplekse, og fremstiller verksoppfatninger der samspill mellom ulike prosjektkomponenter, og mellom det kognitive og det sanselige ved faget, står sentralt – mulig gjort gjennom forestillingen. Likevel kommer estetiske aspekter i liten grad til uttrykk i kritikkenes språk, og dermed konstitueres heller ikke denne dimensjonen ved verkene. Ved å legge kritikkttekster til grunn for en undersøkelse av verkskonstitusjonen i faget avdekkes en lite uttalt faglig tradisjon som underkommuniserer kritikerens individuelle erfaring og forestillingsevne, og favoriserer dokumenterbare fremfor estetiske kvaliteter ved verket. Kritikken i *Havekunst* fremstiller således landskapsarkitekturen i liten grad som estetisk virksomhet.

### Teoribidrag

Avhandlingen tilfører nye teoretiske perspektiver på landskapsarkitekturen. Ved at jeg benytter estetisk filosofi og dels litteraturvitenskapelig teori, adapterer denne avhandlingen teoretiske aspekter fra andre tradisjoner enn landskapsarkitekturen og bidrar til en utvidelse av fagets teoretiske horisont. Kontekstualiseringen av *Havekunsts* kritikker i kritikkteoretiske tradisjoner inngår som en del av dette bidraget. Argumentasjonen for hvorfor og hvordan landskapsarkitekturen kan betraktes som estetisk virksomhet, er tilsvarende et teoribidrag som aktualiserer og forsterker denne tradisjonen i fagfeltet. Denne avhandlingen belyser estetikkenes betydning for faget landskapsarkitektur ved å forklare estetikk som en innstilling til faget. Gjennom teoretisk avklaring og diskusjon av konkrete kritikker forklarer jeg hvordan den estetiske innstillingen muliggjør en betraktning av det vante med et nytt blikk. En slik tilnærming er helt avgjørende for at landskapsarkitekturen skal forvalte våre omgivelser etter en samtidig situasjon både som sanselige og kognitive størrelser. Ved å presisere sammenhengen mellom språk og erkjennelse bidrar avhandlingen til å tydeliggjøre språkets betydning for landskapsarkitekturen. Gjennom presentasjon og drøfting av verkene som konstitueres i kritikker, illustreres kritikkenes språk som helt essensielt for faget – det er gjennom dette vi utvikler og etablerer forståelse for

landskapsarkitekturen. Avhandlingen viser dermed kritikkens potensial til å gjøre estetikkens relevans eksplisitt ved å ta opp estetiske temaer og i seg selv å fremstille estetisk forståelse gjennom anvendelse av bestemte tolkningsstrategier og språklige uttrykksformer. Dermed synliggjøres også kritikken som en brobygger mellom de praktiserende og akademiske delene av fagfeltet.

### **Metodetilskudd**

Landskapsarkitekturen behøver andre redskap enn intrikate dataprogrammer for å utvikle og videreføre en faglig tradisjon, og skrivning fremheves i dette arbeidet som metode ved å være et redskap for refleksjon. Dette metodiske konseptet er vel etablert i humanvitenskapene, men den eksplisitte anvendelse av skrivning som «tenketeknologi» må betraktes som et tilskudd i en landskapsarkitekturfaglig sammenheng.

Avhandlingens redegjørelse for landskapsarkitektur som både uttrykk for tolkning og gjenstand for fortolkning utgjør en del av en estetisk forståelse av fagfeltet som også manifesterer seg som en metodisk innstilling. Fremfor å avsløre og avklare alle sammenhenger mellom landskapsarkitekturtekst og verksforståelse, løfter denne avhandlingen frem på et tema og åpner opp for videre studier av dette forholdet. Andre del av denne avhandlingen betraktes således som et utkast til en metode der lesning, drøfting og redigering av tekst står sentralt. Med avhandlingen utforsker jeg tekst som forskningsmateriale og skrivning som metode. I sin helhet kan arbeidet betraktes som en brikke i bygging av en tradisjon for denne typen forskning og tenkning. At tekststudien bidrar med ny innsikt om landskapsarkitekturens verksforståelse, underbygger betydningen av tekst som forskningsobjekt.

Et reelt, men underordnet bidrag er den direkte nytteverdien som retorisk bevissthet kan ha i praktiserende landskapsarkitekters arbeidshverdag, hvor kommunikasjon og argumentasjon kan være avgjørende i arbeidsprosessen.

### **Fremvisning og aktualisering av *Havekunst***

Kritikkene i *Havekunst* utgjør avhandlingens empiriske materiale som verksforståelsen i landskapsarkitekturen drøftes på bakgrunn av. Anvendelsen av disse tekstene innebærer samtidig en *fremvisning* av tidsskriftets rike, men lite presenterte innhold. Med dette presenterer avhandlingen et viktig materiale som ellers kunne ha blitt værende mellom tidsskriftsamlingens permer. Et underordnet tilskudd er presentasjonene av korte eller lengre passasjer fra *Havekunst*, som kan leses som et repertoar av ulike språklige uttrykksformer, og som kan inspirere videre skrivning. Som en del av presentasjonen av *Havekunst* inngår en skissert historie som danner en bakgrunn for min lesning av kritikkene, men som også er et bidrag i seg selv. Denne historiske fremstillingen gjør det mulig å forankre tendenser i kritikkens fremstilling i forholdene tidsskriftet oppstår under. Kritikkene fremstiller så å si en kontinuerlig verksforståelse på tvers av tidens skiftende stiler og faglige ideologier. Lesningen av kritikker publisert over et vel 90 år langt tidsspenn bidrar dermed til en innsikt i sammenhengen mellom kritikkens tradisjon og samtidig praksis.



### Bemerkning til lesningen

Jeg har studert verksforståelse i kritikker i *Havekunst* med utgangspunkt i landskapsarkitekturprosjektets bestanddeler. Lesningene i del II har således en analytisk tilnærming i den forstand at kritikkene er lest og passasjene valgt ut for å identifisere ulike komponenter og de forståelser som disse frembringer og som et verk kan romme. Fremstillingen av lesningene har tidvis vært utfordrende nettopp på grunn av kritikkens sammensatte karakter. I enkelte kritikker formidler ett avsnitt, eller én setning, ulike bestanddeler og forståelser av et prosjekt. Flere steder viser jeg derfor utdrag av kritikker i *Havekunst* som kan belyse forskjellige forhold og som kan leses på forskjellige måter, men som jeg kun drøfter opp imot det aktuelle temaet. Flere steder begrenser jeg sitatene til kun å omfatte det som har relevans som empiri i denne sammenhengen.

Lesningen av kritikker i del II betrakter jeg som *en kritikk av kritikken*, slik jeg har illustrert prinsipielt med landskapsarkitektorens tolkningsrekke og betegnelsene *her og nå* og *der og da*.<sup>874</sup> En bemerkning til min erfaring fra dette arbeidet belyser dette: Slik estetiske aspekter synes å være vanskelig å artikulere i kritikk, viste de seg også å være krevende å identifisere og kategorisere i lesningen – jeg måtte være i en bestemt modus. Tilsvarende har jeg erfart, som sikkert mange har, hvordan skriving av enkelte av avhandlingens deler fordret en *særlig* oppmerksom innstilling for i det hele tatt å kunne ta form. Avhandlingen har blitt skrevet og omformulert gjentatte ganger. Og slik den foreligger, *her og nå*, er da et uttrykk for et bestemt punkt i en refleksjonsprosess som, vil jeg håpe, holder frem.

Min innstilling i lesningen har vært å forholde meg til teksten som sådan, uten å spekulere i kritikerens antatte motivasjon bak det som er skrevet. En annen bemerkning til denne delen av arbeidet er derfor at min bakgrunn som praktiserende landskapsarkitekt og forforståelse av fagfeltet skulle vise seg å spille en større rolle enn jeg først antok. Fordi kritikkene for en stor del spiller på konvensjoner og uuttalte forhold som tas for gitt, stiller empirien krav til forkunnskap for at leseren i det hele tatt skal kunne forstå hva de *kan* bety. Jeg har derfor stedvis lest kritikkene i lys av det jeg oppfatter som underforståtte budskap. Vel og merke, et slikt antatt motiv forankres i signaler i teksten og i min kjennskap til tekstkulturen den oppstår i.

### Andre lesninger og videre forskning

Nærlesning av *samtlig*e kritikker innenfor hele eller deler av perioden ville trolig avdekket nyanser i tradisjonen som ikke fremgår i denne avhandlingen. For eksempel kunne mindre trendsifter og ulike tendenser hos enkelte kritikere kommet til syne. Undersøkelse av et kortere tidsrom, eventuelt med et bredere utvalg tekster som for eksempel inkluderte prosjektpresentasjoner, ville kunne gi en mer nyansert dekning av én begrenset periode. En slik studie kunne også knyttes til bestemte kritikere eller andre som utpeker gjennom tekstproduksjon. I *Havekunst* finnes et stort materiale for videre utforskning av disse forholdene. En studie med et slikt utvidet tilfang vil imidlertid miste enkelte av aspektene

---

<sup>874</sup> Om jeg tillater meg å tøyne metaperspektivet, kan mine kommentarer *her*, i denne avsluttende betraktningen, tenkes å tilføre et ytterligere lag til avhandlingens tolkningsrekke. Betraktningene er således *en kritikk av kritikken av kritikker* i *Havekunst*, men jeg lar dette forbli en fotnote.

som gjør at det er særlig interessant å legge kritikken under lupen. Som jeg alt antydte ved avklaringen av det empiriske materialet ville det selvfølgelig være særlig interessant å finne et empirisk materiale som tillater en sammenlikning av flere kritikker som omtaler det samme landskapsarkitekturprosjektet.

De mulige tematiske vinklingene for en tekststudie er nærmest ubegrenset. Jeg vil imidlertid peke ut en retning som er særlig interessant i forlengelsen av denne avhandlingen. Gjennom lesningene identifiserer jeg språklige konvensjoner, men antyder også enkelte steder verdigrunnlaget de bygger på. Jeg har også påvist noen konkrete teoretiske tradisjoner som virker som underliggende forståelsesformer. Tekstkorpuset tilbyr nok langt flere tilfeller av dette enn jeg har påvist. Det ville også vært interessant å studere *hva* disse konvensjonene går ut på, samt hvordan tankemønstre som kommer til uttrykk i kritikkene i *Havekunst*, manifesterer seg i konkrete prosjekter. Kan man for eksempel se en sammenheng mellom kritikkens språkuttrykk og prosjektets utforming? Blir landskapsarkitekturen mer ensartet fordi man bruker de samme begrepene for å forklare helt forskjellige typer prosjekter? Det ville også være interessant å undersøke fremstillinger av konkrete prosjekter, eventuelt områder utendørs mer generelt, i skjønnlitteratur, for så videre å utforske hvordan denne teksttypen kan anvendes aktivt og produktivt i kritikk av landskapsarkitektur, og da særlig med tanke på fremstilling av estetiske kvaliteter.

## **Appell: Mot en åpen og åpnende kritikk**

En bevissthet om hvordan tanker manifesteres i tekst, utfordrer til en gjennomgang av hvordan hver enkelt og landskapsarkitekturinstitusjonen som helhet ønsker å forvalte og reflektere over landskapsarkitekturen i tekst. Denne avhandlingen åpenbarer dermed at tiden er inne for en gjennomgang av landskapsarkitekturens fremstillingstradisjoner – om kritikken skal være produktiv for landskapsarkitektur som estetisk virksomhet.

Slik jeg ser det, må traderte normer og verdier både imøtekommes og deretter utfordres i språket gjennom en reflekterende og empirinær kritikk. Kritikeren må fristille seg fra «sjekklisene» og tenke åpent og oppmerksomt og fremstille og dele disse tankene gjennom tekst. Tegninger og bilder må anvendes som produktive tolkninger, fremfor å forstås som faste størrelser og bevismateriale. Dette innebærer at kritikeren presiserer hva hun ønsker å vise for at fremstillingen skal være et avklart utgangspunkt for forestillingen. Ikke minst må hun ta stilling til anlegget og fremstille det slik hun erkjenner det gjennom faktiske eller forestilte sanseerfaringer. På denne måten kan verket drøftes ut ifra en samtidig virkelighet, både kulturelt og fysisk. I landskapsarkitekturens teoretiske tradisjoner ligger dessuten et ubenyttet potensial for estetisk tolkning. Ved å relatere konkrete prosjekter til aktuelle teorier, og slik sammenstille kognitiv og sanselig kunnskap, kan kritikken forene teoretisk innsikt og praktisk utøvelse. Kritikker som fremstiller estetisk forståelse i språket, kan bidra til å reformulere og reparere brutte forbindelser mellom konvensjonelle tenkemåter, uvirksomme metaforer og deres opprinnelige opphav. En slik aktualisering av teori kan bidra til en revitalisering av glemte, men høyst aktuelle referanser som kan være fruktbare

tolkningsredskaper i en samtidig praksis.<sup>875</sup> Kritikeren kan også hente teori fra andre fagområder for å berike forståelsen av landskapsarkitektur. Ved at prosjekter på denne måten drøftes i nye meningssammenhenger, kan uventede assosiasjoner oppstå og nye erkjennelser bidra til utvidet innsikt.<sup>876</sup>

I «Gestus» minner Lyotard om at produksjonen av kunstverk alltid er omgitt av diskusjoner, og han skriver at «der uden sproget ikke ville være nogen form, og at evnen til at skabe en 'anden natur' ud i fra det i naturen givne forudsætter sprogbrugens og sprogsystemets mulighed for at udtrykke alt.»<sup>877</sup> Verket står således i et uløselig forhold til språket. For at landskapsarkitekturen skal forvaltes som en estetisk virksomhet, kreves et språk som tar opp i seg og evner å formidle en estetisk forståelse ved at kritikken selv appellerer til leserens estetiske refleksjon. Det finnes ingen oppskrift for en slik kritikk, den er prisgitt et språklig rammeverk som kan utvides og nyanseres – og en estetisk tenkemåte. Dette fordrer en aksept for et profesjonelt språk som også innbefatter uttrykksformer som skiller seg fra den konvensjonelle språkføringen som preger dagens landskapsarkitektur. For å fremstille landskapsarkitektur som estetisk virksomhet fordres således en åpen og åpnende kritikk med en virksom estetikk i to ledd – for det første i kritikkerens erfaring av prosjektet og innstilling til skriveoppdraget, og for det andre i språkets innhold og form.

Våre omgivelser som tilbyder av estetiske erfaringer er for viktig til å bli overlatt til tilfeldighetene. Vi kan derfor ikke la landskapsarkitekturens verkskonstitusjon stå og falle på vanemessige og kanskje ubevisste formuleringer fremført av praktiserende landskapsarkitekter uten teoretisk utdanning, spesiell kompetanse eller interesse for skrivearbeid. Den språklige kompetansen og bevisstheten i landskapsarkitekturen bør derfor heves om faget skal ha en fruktbar kritikkvirksomhet og en fremtid som estetisk virksomhet.

Denne avhandlingen baserer seg på premisset om at kritikken konstituerer verket. Når kritikken konstituerer verket som en verdiladet erkjennelse av prosjektet, er fremstillingen følgelig et uttrykk for hvordan det tenkes om landskapsarkitektur. Skrivning, erkjennelse og verk utgjør dermed tre momenter som ikke kan betraktes uavhengig av hverandre. All verdens språklig kompetanse gjør derfor ingen nytte om ikke omsorgen for er til stede. For å fremstille estetiske dimensjoner ved landskapsarkitekturen må kritikeren dermed være motivert for å tilnærme seg både prosjektet og skriveoppgaven med en estetisk innstilling. Denne avhandlingen avsluttes derfor med et tilsynelatende banalt, men likevel helt

---

<sup>875</sup> For eksempel utgjør pastoralen, det pittoreske og det stiliserte tradisjoner som lever i beste velstående, men som sjelden uttales.

<sup>876</sup> I tillegg til avhandlingens applisering og tilpasning av estetisk filosofi og litteraturteori vil jeg som et eksempel på en mulig alternativ metodisk lesning av landskapsarkitekturprosjekter nevne Roland Barthes anvendelse av begrepene *studium* og *punctum* i hans betraktninger rundt fotografier. Teorien kan dekke både de profesjonelle forholdene gjennom betegnelsen *studium*, og den personlige, estetiske forståelsen gjennom betegnelsen *punctum*. Se Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oslo: Pax, 2001).

<sup>877</sup> Lyotard, «Gestus», 22. «Annen natur» refererer her til Kants bruk av betegnelsen, hvor naturen har kun benyttet en del av sine formmuligheter: «en form for *anden natur* udspringer af den frigjorte forestillingsevne.» *Ibid.*, 8.

fundamentalt spørsmål: *Ønsker vi oss landskapsarkitektur som praktiseres og reflekteres over som estetisk virksomhet?*

\*\*\*

I mellomtiden har Gilbert utdypet sine synspunkter om kritikk, men Ernest synes fremdeles ikke helt overbevist:

**Ernest:** But is Criticism really a creative art?

**Gilbert:** Why should it not be? It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry?<sup>878</sup>

---

<sup>878</sup> Wilde, *The Critic as Artist*, 41.

# Bibliografi

## Litteraturliste

Aasdal, Kristin, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgård, Tore Rem, Johan L. Tønneson. *Tekst og historie: å lese tekster historisk*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Surkamp, 1973.

Almås, Ingerid Helsing. «Verktøy». (Leder). *Arkitektur N* 8 (2014): 10–11.

Andersen, Nina Marie. «Typologisering av kritikker i Havekunst: Skriftlig fremstilt landskapsarkitektur som uttrykk for en tanketradisjon». Under publisering i *Nordic Journal of Architecture Research*. Godkjent gjennom peer-review juni 2013 og ventes publisert i løpet av 2015.

Andersen, Nina Marie. «Fra hagekunstner til visjonsingeniør – nye roller i foranderlige omgivelser». *Arkitektur N* 5 (2013) 50–63. Intervju med landskapsarkitektene Magne Bruun, Ola Bettum, Ingvild Nesse og Hanna Husum.

Andersen, Nina Marie. «Writing Landscape: Criticism now». Conference review. *Journal of Landscape Architecture Autumn* (2012): 91.

Andersen, Nina Marie. «Boklansering». *Arkitektnytt* 9 (2010): 31.

Andersen, Nina Marie og Marius Fiskevold. «Back to the celebration». I *Man made environment*, redigert av Julie Sjøwall Oftedal, 40–41. Oslo: Norsk Form, 2010.

Andersson, Torbjörn. «A critical View of Landscape Architecture.» *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* «Landschaftsarchitektur und Kritik» 49 (2004): 22–32.

Andersson, Sven-Ingvar og Steen Høyer. C. Th. Sørensen – en havekunstner. København: Arkitektens Forlag, 1993.

Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: University Press, 1999.

Aspesæter, Olav. *Det norske hageselskaps historie 1884–1984*. Oslo: Det norske hageselskap/i kommisjon hos Grøndal & Søn forlag, 1984.

Aspesæter, Olav, E. Grobstok, O. Nordal, Kr. Krafft, E. Strøm. *Vår tids hage*. Oslo: Gyldendal, 1939.

Avermaete, Tom, Christoph Grafe, Klaske Havik, Johan Lagae, Véronique Patteeuw, Hans Teerds, Tom Vandeputte. «Editorial – Constructing Criticism». *OASE: tijdschrift voor architectuur* «Constructing Criticism». 81 (2010): 1–12.

Bale, Kjersti. *Estetikk: en innføring*. Oslo: Pax, 2009.

Barnes, Trevor J. og James S. Duncan. *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London: Routledge, 1992.

- Barthes, Roland. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oslo: Pax, 2001 [1980].
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. «Fra Aesthetica», oversatt av Arnfinn Bø-Rygg. I *Estetisk teori: en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 11–16. Oslo: Universitetsforlaget, 2008 [1750].
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i reproduksjonsalderen. I Kunstverket i reproduksjonsalderen : essays om kultur, litteratur, politikk (1936-39)». I *Estetisk teori: en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø Rygg, 214–239. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Berge, Kjell Lars. «Å skape mening med tekst – et etterord om sakprosa og tekstvitenskap». I *Den flerstemmige sakprosaen*, redigert av Johan L. Tønnesson, 232–242. Bergen: Fagbokforlaget 2002.
- Berleant, Arnold. *Sensibility and Sense: the aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic, 2010.
- Blanchon, Bernadette og Sonia Keravel. «Under the (french) sky. Questioning Case Studies in Landscape Architecture». I *Ethics/Aesthetics*, redigert av Cathrine Dee, Kamni Gill og Anna Jorgensen, 19–20. Sheffield: ECLAS, 2011.
- Bredegård, Karen Marie Odgaard og Svava Riesto. «Om gyldigheten av et estetikkbegrep i arkitekturen». *Byggekunst 1 (2005)*: 36–41.
- Brinckerhoff Jackson, John. *Discovering the vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Brink, Adri van den, og Diedrich Bruns. «Strategies for Enhancing Landscape». *Landscape Research First Article (2012)*: 1–14.
- Bruun, Magne. *75 år for landskap og utemiljø. Norske landskapsarkitekters forening 1929–2004*. Oslo: Norske landskapsarkitekters forening, 2004.
- Bucht, Eivor. «Public Parks in Sweden 1860–1960. The Planning and Design Discourse». PhD avhandling, Sveriges Lantbruksuniversitet, Alnarp, 1997.
- Bürger, Peter. «Definitions and Limitations of Criticism». *OASE: tijdschrift voor architectuur «Constructing Criticism»*. 81 (2010): 14–32.
- Bø-Rygg, Arnfinn. «Å skrive kroppen: Roland Barthes' estetiske diskurs». I *Roland Barthes: en antologi*, redigert av Carsten Meiner, 241–262. København: Museum Tusulanums forlag, 2007.
- Bø-Rygg, Arnfinn. «Et utdatert estetikkbegrep». *Byggekunst 5 (2004)*: 22.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, California: University of California Press, 1984.
- Coffin, David. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton, N. J.: Princeton university Press, 1969.
- Conan, Michel. «Introduction: The New Horizons of Baroque Garden Cultures». I *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, redigert av Michel Conan, 1–36. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 2005.

- Conan, Michel. «Introduction: The Defiance of the Institutional Art World». I Contemporary Garden Aesthetics, Creation and Interpretation, redigert av Michel Conan, 3–15. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007.
- Conan, Michel. «Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time». I Landscape Design and the Experience of Motion, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 24, redigert av Michel Conan, 287–317. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2006.
- Cosgrove, Denis og Stephen Daniels. The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of past Environments, red. Denis Cosgrove og Stephen Daniels (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- Danbolt, Gunnar. «Kunsten mellom historie og aktualitet. ...noen refleksjoner omkring et bilde av Rogier van Der Weyden.» I Grunnlagsproblemer i estetisk forskning, EST II, redigert av Karin Gundersen og Ståle Wikshålands 19–53. Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, 1991.
- Dee, Catherine. «Poetic-critical Drawing in Landscape Architecture.» Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design «Landschaftsarchitektur und Kritik» 49 (2004): 58–65.
- Fiskevold, Marius. «The ELC's Call for Expert Landscape Identification – Conceptual challenges». I Quaderni di Careggi 2, 46–49. Firenze: Careggi, 2013.
- Fiskevold, Marius. «Landskap på avveie? Landskapsanalysen som veiviser i en pluralistisk samtid». Arkitektur N 8 (2012): 12–19. (Artikkelen er vitenskapelig vurdert av forskere utenfor redaksjonen.)
- Fiskevold, Marius. «Veien som vilje og forestilling: analysemetoder for landskap og estetisk erfaring». PhD-avhandling, Universitetet for miljø og biovitenskap, 2011.
- Forty, Adrian, Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture. London: Thames and Hudson, 2000.
- Freire, Maria. «Are Study Trips a Leisure Time for Student and Teachers?» I Landscape of power, 474–477. Warszawa, 2012.
- Fyhn, Håkon. «Anelse og form». I Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode, redigert av Anders Johansen, 163–183. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012.
- Fyhn, Håkon. «Skrikingens vei gjennom formløshet og form». Sakprosa 3/2, artikkel 3 (2011): 1–18.
- Fällblom, Celina. «Kritiken idag är för subjektiv». Intervju med Thorbjörn Andersson. Arkitekten 11 (2005): 34–36.
- Gadamer, Hans Georg. Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk. Oslo: Pax, 2010.[1960].
- Geelmuyden, Anne Katrine. «Landskapsopplevelse og landskap: ideologi eller ideologikritikk? Et essay om de teoretiske vilkårene for vurdering av landskap i arealplanleggingen». Doktorgradsavhandling, Norges landsbrukshøgskole, 1987.

Gillette, Jane, Susan Herrington, Laurie Olin, Marc Treib. *Meaning in Landscape Architecture & Gardens: four Essays, four Commentaries*. Redigert av Marc Treib. London: Routledge, 2011.

Gillette, Jane. «Gardens of Misery and Perfection: Introducing an Annotated Bibliography». *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 30/4 (2010): 315–322.

Gillette, Jane. «Can Gardens mean?». *Landscape Journal* 1 (2005): 85–97.

Gilpin, William. *Observations on the River Wye*. London: Pallas Athene, 2005 [1782]. Denne revisjonen er utgivelsen er reproduisert etter den femte utgivelsen fra 1800.

Goecke, Michael. «Aspekte des Berufbildes im Spiegel der Zeitschrift». *Garten + Landschaft* 6 (1990): 31–35.

Goodchild, Peter. «Complexities and Critique in Landscape Architecture». *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design «Landschaftsarchitektur und Kritik»* 49 (2004): 66–73.

Grillner, Katja. «Re-Writing Landscape: Description as Theory in the Eighteenth Century Landscape Garden». *Nordisk Arkitekturforskning* 4 (2003): 26–34.

Grillner, Katja. «Writing and Landscape – Setting Scenes for Critical Reflection». *The Journal of Architecture Research* 8 sommer (2003): 239–249.

Grillner, Katja. «Ramble, Linger, and Gaze: Dialogues from the Landscape Garden». PhD avhandling, Institutionen för arkitektur och stadsbyggnad, Kungliga tekniska högskolan, 2000.

Grillner, Katja. «Narratives of Cities and Landscapes. The introduction». I *Journal of Architectural Research* 1-2 (1998): 7–19.

Grillner, Katja. «Leder: Berättelser i stad och landskap». I *Journal of Architectural Research* 1-2 (1998). Ikke paginert.

Grindaker landskapsarkitekter. Oslo: Grindaker landskapsarkitekter, 2014.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford university Press, 2004.

Gundersen, Håkon. «Hei, Statsbygg, dette er helt fjernt! Og fint!» *Morgenbladet*. Artikkelen er publisert på nett 19.9.2008. Se [http://morgenbladet.no/samfunn/2008/hei\\_statsbygg\\_dette\\_er\\_helt\\_fjernt\\_og\\_fint#.VM5WvVqESpU](http://morgenbladet.no/samfunn/2008/hei_statsbygg_dette_er_helt_fjernt_og_fint#.VM5WvVqESpU) (lastet ned 13.6.2011).

Gustavsson, Eva. «Meaning versus signification: Towards a More Nuanced View of Landscape Aesthetics». *Journal of Landscape Architecture* Autumn (2012): 28–31.

Gustavsson, Eva. «Flora och bibliotek». *Utblick landskap* 1 (1999): 30–39.

Harrison, Lorraine. *How to read gardens? A Crash Course in Garden Appreciation*. London: Herbert Press, 2010.

Hauxner, Malene. *Med himlen som loft: det moderne gennembruds anden fase 1950-1970: bygning og landskab, rum og værker, byens landskab*. København: Arkitektens Forlag, 2002.



- Hauxner, Malene. *Fantasiens have: det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*. København: Arkitektens Forlag, 1993.
- Herrington, Susan. *On Landscapes*. New York: Routledge, 2009.
- Herrington, Susan. «Gardens can mean». *Landscape Journal* 26/2, (2007): 302–317.
- Hunt, John Dixon. *The Afterlife of Gardens*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Hunt, John Dixon. *Greater Perfections: the Practice of Garden Theory*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Hunt, John Dixon. *The Oxford Book of Garden Verse*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Hunt, John Dixon. *Gardens and the picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- Hunt, John Dixon. «'A Breakthrough in Dahlia Studies' on Arcadia by Tom Stoppard». *Landscape Journal* 15/Spring (1996): 58–64.
- Hvattum, Mari. *Estetikens problem*. *Byggekunst* 1 (2004): 40–45.
- Jackson, John Brinkerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Jannièrè, Hélène. «Architecture Criticism: Identifying an Object of Study». *OASE: tijdschrift voor architectuur «Constructing Criticism»* 81 (2010): 33–55.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jenkins, David. «Introduction». I *Strange Death of Criticism: Martin Pawley: Collected Writings*, redigert av David Jenkins, 13–21. London: Black Dog Publishing, 2007.
- Johansen, Anders. «Skrivemåte og metode». I *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*, redigert av Anders Johansen, 9–28. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012.
- Johansen, Anders. *Skriv!: håndverk i sakprosa*. Oslo: Spartacus, 2012.
- Johansen, Anders. «Litterær kvalitet i sakprosaen». I *Norsk litterær årbok 2011*, redigert av Henning Gujord og Per Arne Michelsen, 98–105. Oslo: Samlaget, 2011.
- Johansen, Anders. *Samtalens tynne tråd: skriveerfaringer*. Oslo: Spartacus, 2003.
- Johanson, Göran. *Personlig meddelelse 19. april 2012*
- Jørgensen, Karsten. «The fabrication of heroes in landscape architecture». I *Specifics. Discussing landscape architecture*, redigert av Christiane Sørensen og Karoline Liedtke, 257–259. Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2014. *Proceedings fra ECLAS-konferanse i Hamburg 22.-25.9.2013*.
- Jørgensen, Karsten og Vilde Stabel. *Ny norsk landskapsarkitektur*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2010.
- Jørgensen, Karsten og Thorbjörn Suneson. «Om etableringen av landskapsarkitektutdanningene i Norge og Sverige». I *Landskapet vi lever i*, redigert av

- Mette Eggen, Anne Katrine Geelmuyden, og Karsten Jørgensen, 251–267. Oslo: Norsk arkitekturforlag, 1999.
- Karlsen, Ole. Poesi og bildekunst: en antologi. Bergen: Fagbokforlaget, 2011.
- Kittang, Atle. «Tolkningsteoriens plass i litteraturstudiet». I *Hermeneutikk og litteratur*, redigert av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, 10–18. Bergen: Universitetsforlaget, 1979.
- Kittang, Atle. «Tre forståingsformer i litteraturforskninga.» I *Litteraturkritiske problem: teori og analyse*, redigert av Atle Kittang, 15–56. Bergen: Universitetsforlaget, 1975.
- Lakoff, George og Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago press. 1980.
- Lange, Alexandra. «Critics, Critical, Criticism». *Places Journal*, March (2012). Se <https://placesjournal.org/article/how-to-be-an-architecture-critic/> (lastet ned 18.4.2012).
- Larsen, Bente. *Innledning til Estetikk: Sansing, erkjennelse og verk*, rediger av Bente Larsen, 7–17. Oslo: Unipub, 2006.
- Lauvland, Gro. «Arkitektur nå!» *Arkitektnytt* 10 (2011): 22–23.
- Lassus, Bernard. «Minimal Intervention». I *The Landscape Approach*, redigert av Bernard Lassus, 50–52. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. Opprinnelig et konferansebidrag fremført i *Gibellina-Nuova, Sicilia*, November 1981.
- Lending, Mari. *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*. Oslo: Pax forlag, 2007.
- Lending, Mari. «Den fraværende arkitekturkritikken». *Byggekunst* 8 (2005): 5–7.
- Levinson, Nancy. «Critical Beats». *Places Journal*, March (2010). Se <https://placesjournal.org/article/critical-beats/> (lastet ned 14.5.2011).
- Lindell, Anna. «Adelsnäs parkanläggning». *Brukskultur Åtvidaberg*, 2002. 1–7. Se [http://www.nostrapagina.com/uploadedFiles/30\\_park.pdf](http://www.nostrapagina.com/uploadedFiles/30_park.pdf) (lastet ned 21.06.2014).
- Lund, Annemarie. *Danmarks havekunst III: 1945–2002*. København: Arkitektens Forlag, 2002.
- Lund, Annemarie. *Guide til dansk havekunst : år 1000-2000*. København: Arkitektens Forlag, 2000.
- Lymer, Gustav. «Demonstrating Professional Vision: The Work of Critique in Architectural Education.» *Mind, Culture and Activity* 16/2 (2009): 145–171. 2009. doi: 10.1080/10749030802590580.
- Lyotard, Jean.-François. «Det sublime og avantgarden, fra L'inhumain: causeries sur le temps», oversatt av Agnete Øye. I *Estetisk teori: en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 473–486. Oslo: Universitetsforlaget, 2008 [1988].
- Lyotard, Jean.-François. *Gestus*. Dansk oversettelse etter det franske originalmanuskriptet av Kasper Nefer Olsen. København: Særtrykk / Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1992.
- Man, Paul de. *Introduksjon til Towards an Aesthetic of Reception* av Hans Robert Jaus. Minnesota: University of Minnesota Press, 1982), i–xxv.

Mitchell, William John Thomas. «Imperial Landscape». I *Landscape and Power*, redigert av William John Thomas Mitchell, 5–34. Chicago og London: The University of Chicago Press, 2002.

Moi, Toril. *Språk og oppmerksomhet*. Oslo: Aschehoug, 2013.

Myrvold, Charlotte Blanche. «Negotiating the Image of the City: A Discussion of Skilled Perception and the Role of the Artist in the Redevelopment of Bjørvika.» *Information Nordic Journal of Art and Research*, Volum 2, No 2 (2013): 124–144.  
<http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i2.730>.

Nyhus, Kathrine. «Gammelmodig syn på arkitektur». *Morgenbladet*. Se [http://morgenbladet.no/debatt/2013/gammelmodig\\_syn\\_pa\\_arkitektur#.VNNfClqESpU](http://morgenbladet.no/debatt/2013/gammelmodig_syn_pa_arkitektur#.VNNfClqESpU) (lastet ned 18.9.2013).

Olin, Laurie. «Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture». *Landscape Journal* 2 (1988): 149–168.

Parshall, Linda. «Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfeld's Theory of Garden Art». I *Landscape Design and the Experience of Motion*, *Dumbarton Oaks Colloquium of the History of Landscape Architecture* 24, redigert av Michel Conan, 35–51. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006.

Pawley, Martin. «The Strange Death of Architectural Criticism». I *The Strange Death of Architectural Criticism: Martin Pawley collected writings*, redigert av David Jenkins, 330–331. London: Black Dog Publishing, 2007.

Pedersen, A., red. *Nordisk illustreret havebrugsleksikon II*. Bind K–Ø. København: G. E. C. Gads forlag, 1936.

Potteiger, Matthew og Jamie Purinton. *Landscape Narratives: Design Practices for telling Stories*. New York: Wiley, 1998.

Pålshaugen, Øyvind. «Er det noen forskjell på en vellykket formulering og et godt argument?» I *Språkets estetiske dimensjon. Vitenskapskritiske essays*, 141–155. Oslo: Spartacus, 2001.

Reeh, Henrik. «Blik i brug – Walter Benjamin og erfaringens arkitektur. I «Filosofi & arkitektur i det 20. århundrede, redigert av Carsten Thau, 83–124. København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2006.

Rendell, Jane. *Site-Writing: the Architecture of Art Criticism*. London: I.B. Tauris, 2010.

Rimbereid, Øyvind. «Om det topografiske diktet». I *Hvorfor ensomt leve*, 79–146. Oslo: Gyldendal, 2006.

Riley, Robert og Brenda Brown. «Most Influential Books». *Landscape Journal* 10/Fall (1991): 173–186.

Sandvik, Margareth, Jan Svennevig og Wenche Vagle. *Tekst og kontekst. En innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk*. Oslo: Cappelen, 1993.

Schlegel, Friedrich. «Om kritikkens vesen». *Vagant* 2 (1991 [1804]): 56–58.

Schnitler, Carl W. «Arkitektur-kritik,» *Byggekunst* (1919): 47–50.

- Schnitler, Carl. W. Norske haver i gammel og ny tid: norsk havekunsts historie med oversikt over de europæiske havers udvikling, Kristiania: Alb. Cammermeyer, 1916.
- Schäfer, Robert. «Editorial». *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* «The narratives of landscapes» 88 (2014): 3.
- Schäfer, Robert. «Texte zur Landschaft: Essays über Entwurf, Stil, Zeit und Raum». *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* (2002).
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser, 2000.
- Siddall, Stephen. *Landscape and Litterature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Snøhetta works. Baden: Lars Müller publ., 2009.
- Spirm, Anna Whistorn. *The Language of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Stephensen, Lulu Salto. *Danmarks havekunst II: 1800–1945*. København: Arkitektens Forlag, 2001.
- Stephensen, Lulu Salto. «Tradition og fornyelse i dansk havekunst: G.N. Brandt og de første årtier af 1900 tallet». Doktorgradsavhandling, Lunds universitet, 1993.
- Stoppard, Tom. *Arcadia*. London: Faber and faber, 1993.
- Sælen, Arne / *Landskap Design, Urban landscapes*. Barcelona: Loft, 2012.
- Sørensen, Carl Theodor. *Haver: Tanker og arbejder*. København. 1975.
- Sørensen, Carl Theodor. *39 haveplaner – typiske haver til et typehus*. København: Arkitektens Forlag, 1966.
- Sørensen, Carl Theodor. *Om Haver*. København: Emil Wienes bokforlag, 1939.
- Swaffield, Simon. «Theory and Critique in Landscape Architecture». *Journal of Landscape Architecture* Spring (2006): 22–29.
- Teubert, Wolfgang. *Meaning, Discourse and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Tostrup, Elisabeth. «Architecture and rhetoric: text and design in architectural competitions, Oslo 1939–90». PhD-avhandling, Oslo school of architecture, 1996).
- Treib, Marc. «Being Critical». *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* «Landschaftsarchitektur und Kritik» 49 (2004): 6–21.
- Treib, Marc. «Verkligheten från ovan». *Utblick landskap* 4 (1998): 6–16.
- Treib, Marc. «Must Landscape Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture». *Landscape Journal* 1 (1995): 47–62.
- Trepl, Ludwig. *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologibewegung*. Bielefeld: Transcript, 2012
- Tønnesson, Johan. L. *Hva er sakprosa?* Oslo: Universitetsforlaget, 2012

Vassenden, Eirik. «Kunsterfaring og fagspråk». I Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode, redigert av Anders Johansen, 89–111. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2012.

Walpole, Horace. The history of modern taste in gardening. New York: Ursus Press, 1995 [1780].

Udo Weilacher: «Those who can, do ... Writing about Landscape Architecture». I Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 24 2010. Göttingen 2011. 53–65. Oppgitte sidetall refererer til artikkelen slik den er tilgjengelig på nett. Se [http://www.lai.ar.tum.de/fileadmin/lai/redakteure/documents/publikationen/UW\\_write.pdf](http://www.lai.ar.tum.de/fileadmin/lai/redakteure/documents/publikationen/UW_write.pdf) (lastet ned 15.3.2012).

Weilacher, Udo. «No Time-Out for Criticism». Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design «Landschaftsarchitektur und Kritik» 49 (2004): 33–39.

Whorf, Benjamin Lee. Language, Thought, and Reality. New York: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1956.

Wilde, Oscar. The Artist as Critic. New York: Mondial, 2007. Opprinnelig publisert i essaysamlingen Intentions, mai 1891.

Øverås, Tor Eystein. I dette landskap. Oslo: Gyldendal, 2012.

### **Redaksjonelle notiser etc.**

Journal of Landscape Architecture: «Important texts for landscape architecture from the last decade». I Journal of Landscape Architecture Autumn (2008): 84–90.

Journal of Landscape Architecture: «Submissions of manuscripts to JoLA». Journal of landscape architecture». I Journal of Landscape Architecture Spring (2006): 74.

Journal of Landscape Architecture: «Submission guidelines. September 2014». [http://www.jola-lab.eu/www/pdf/jola\\_guidelines.pdf](http://www.jola-lab.eu/www/pdf/jola_guidelines.pdf) (lastet ned 7.november 2014.)

Utblick landskap: «Landskapets litteratur». I Utblick landskap «Urkunder» 1 (1992): 7.

Utblick landskap: «Tretton planer». Utblick landskap 4 (1998): 17–39.

### **Nettsteder**

<http://www.landskabsarkitekter.dk/magasin>

<http://www.snl.no>

### **Personlig meddelelse**

Johanson, Göran. Personlig meddelelse 19. april 2012

Lund, Annemarie. Personlig meddelelse per e-post 18.12. 2014.

## Empiri og andre tekster fra Havekunst

Det bemerkes at Havekunsts innbundne årganger ikke gir tilgang på publikasjonenes nummer til og med 1964.

- Aabel, Jette. «Reisebrev fra en landskapsarkitekt i Australien». Landskap 4 (1983): 88–91.
- Andersen, I. P. «Et redaktørskifte». Havekunst (1930): 13–14.
- Andersen, I. P. «Udstillinger som haveanlæg». Havekunst (1929): 61–65.
- Andersen, I. P. «Den større landhave». Havekunst (1926): 65–70.
- Andersen, I. P. «Haveanlægene ved Bispebjerg Hospital». Havekunst (1921): 94–98.
- Andersen, I. P. «Overgangstider». Havekunst (1920): 17–22.
- Andersen, I. P. «Havekunst». Havekunst (1920): 1–2.
- Andersson, Sven Ingvar. «Sophienholm – en haverestaurering». Landskap 1 (1976): 12–17.
- Andersson, Sven Ingvar. «En ny by». Havekunst 2 (1968): 37–38.
- Andersson, Sven-Ingvar. «Kungens nya kläder». Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst 2 (1966): 21–24.
- Arnell, John. «En trädgård i från sekelskiftet. En jämförande studie». Havekunst (1929): 113–117.
- Bauer, Walter. «Vinterlandskap i Drottningholm». Landskap 1 (1971): 8.
- Bettum, Ola. «Mølledammen i Bryne, Time». Landskap 3-4 (1990): N12–N13.
- Bettum, Ola. «Veritasparken, Bærum». Landskap 3-4 (1990): N7–N11.
- Bettum, Ola. «Aker brygge, Oslo». Landskap 3-4 (1990): N1–N6.
- Bobert, Rune; Uwe Koch og Joen Sachs. «Raffinaderiet vid Brofjorden». Landskap 4 (1972): 68–79.
- Boye, Georg. «Dansk havearkitektforening 25 år». Havekunst (1956): 57–60.
- Boye, Georg. «Forladte miner». Havekunst (1952): 24.
- Boye, Georg. «Noridske havekariktektnøde København». Havekunst 6, (1949): 30–44.
- Boye, Georg. «Tilbage til Naturen eller ikke?» Havekunst (1938): 68–69.
- Brandt, Gudmund Nyeland. «Nye Principper for Børnelegepladser». Havekunst 1 (1940): 1–3.
- Brandt, Gudmund Nyeland. «Den kommende Have». Havekunst (1927): 101–102.
- Brandt, Gudmund Nyeland. «Gartenkunst». Havekunst (1925): 34–36.
- Brandt, Gudmund Nyeland. «Haveservitutter». Havekunst (1922): 40–45.
- Bregnballe, Frank. «Økologi og æstetik». Landskap 1 (1974): 2–6.
- Bruun, Andreas. «Den private have i 80 år». Landskap 7-8 (1981): 146–157.

- Bruun, Andreas. «Ballerupplanen 1. Friarealenes udforming.» *Havekunst* (1964): 124–129.
- Bruun, Magne. «Landskapsarkitektur i forbindelse med veibygging». *Landskap 3* (1970): 41–43.
- Bruun, Magne. «Hager med humør». *Havekunst 6* (1966): 119–120.
- Bruun, Magne. «Gårdshage i Munchmuseet, Oslo». *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst* (1965): 44–47.
- Bröchner, Georg. «Professor Carl Milles have. Lidingø, Sverige». *Havekunst* (1926): 38–48.
- Bucht, Eivor og Gretel Hemgård. «Ett eko ur det förgagna eller...? Apropå två artiklar av Sven-Ingvar Andersson, landskap 6 och 8, 1979». *Landskap 2* (1980): 41–43.
- Dam, Torben og Malene Hauxner. «Franske eksempler». *Landskab 8* (2000): 193–203.
- Dam, Torben. «Berlin – ens studiereise verd». *Landskab 2* (1999): 34–41.
- Degnbol, Helge. «Brønshøj Kirkemose som offentlig Park». *Havekunst* (1939): 25–27
- Deurs, Lone van. «Le bois des moutiers. En have i Normandiet». *Landskab 3* (1996): 54–59.
- Dyring, Anne-Katrine. «Vegetasjon og utbygging». *Landskap 7* (1979): 151–153.
- Dzidzinyo, Victor. «Skal Afrika føre an?». *Landskap 2* (1971): 30–37
- Ejiofor, Annemarie og Lis Park. «Traktørhaven 'Hyldebo'». *Landskap 5* (1974): 92–93.
- Errboe, Birger. «Phlox decussata syn. paniculata». *Havekunst* (1925): 137–144.
- Erstad, Troels. «En forbilledlig have». *Havekunst* (1941): 73–80 .
- Erstad-Jørgensen, Erik. «En smuk tysk have». *Havekunst* (1939): 50–54.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Bypark i Hederslev». *Havekunst* (1934): 61–68.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «En Have paa Fuglebakkevej». *Havekunst* (1923): 94–96
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Stammehække». *Havekunst* (1923): 92–93.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Tulipa kaufmanniana». *Havekunst* (1923): 91.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «To parkanlæg i Randers». *Havekunst* (1923): 73–79.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «En villahave ved Snoghøj». *Havekunst* (1923): 55–58
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Bibliothekshaven». *Havekunst* (1923): 37–43.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Charlottenlund». *Havekunst* (1923): 34.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Birk». *Havekunst* (1923): 13–15.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «En villahave i Odense». *Havekunst* (1922): 13–14.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Vintergrønne træer i København». *Havekunst* (1922): 3–12.
- Erstad-Jørgensen, Erik. «Havekunst». *Havekunst 1* (1921): 1–9.
- Fisch, Mogens. «En nøgle til kunsten». *Havekunst 6* (1966): 120.

- Fontell, Ingel. «Bostäder för människor». Havekunst 2 (1968): 36–37.
- Friberg, Per. «Kärnkraftverk i Barsebäck». Landskap 4 (1972): 62–65
- Friberg, Per. «Skabersjö». Havekunst 6 (1967): 120–121.
- Friberg, Per. «Hus och terräng i god kombination», Havekunst (1945): 16–19.
- Gabrielsen, Egil. «Eidsvolls plass, Oslo». Landskap 3 (1977): 64–67.
- Gabrielsen, Egil. «Landskapsarkitektutdannelsen i Norge: Institutt for hagekunst». Landskap 3 (1973): 35–36.
- Gabrielsen, Egil. «Sandblåst 'naturbetong'». Havekunst (1960): 10–11
- Galmar, Anne. «Bet Figueras, Prosjekter og tanker». Landskab 4 (2003): 73–83.
- Gehl, Jan. «En gjennomgang av Albertslund». Landskap 2 (1969): 33–39.
- Gemsøe, Lars. «Barcelona: Et laboratorium for byrumsdesign». Landskab 1 (1989): 10–22.
- Georgsen, Georg. «Gartnerudstillingen. København – September 1927». Havekunst (1927): 113–124.
- Georgsen, Georg. «Nye eller lite kjente stauder». Havekunst (1927): 110–111.
- Georgsen, Georg. «Dahlia (Georginer)». Havekunst (1927): 85–100.
- Georgsen, Georg. «Kolonihaverne ved Enghaveplads». Havekunst (1926): 119–128.
- Georgsen, Georg. «Vendeplasser» Havekunst (1925): 105–106.
- Georgsen, Georg. «Danske haveanlæg 1915–1925». Havekunst (1925): 39–46.
- Georgsen, Georg. «Le jardin danois 1915–1925. Jardins-pelouses». Havekunst (1925): 49–58.
- Georgsen, Georg. «Værn landsbykirkegaardene». Havekunst (1925): 31–33;
- Georgsen, Georg. «Haveinteresse og Haveforståelse». Havekunst (1925): 21–24.
- Georgsen, Georg. «Dobbeltopfattelse af Havebegrebet». Havekunst 1 (1925): 12.
- Georgsen, Georg. «Æbleblomster. Anlægsgartneriske betragtninger». Havekunst (1924): 104–105;
- Gibson, Sylvia. «Nordisk landskapsforskning. Rapport från ett symposium på Alnarp». Landskap 3 (1973): 59–61.
- Gibson, Sylvia. «Tristessen i Gladby». Havekunst 2 (1968): 37–38.
- Gibson, Sylvia. «Intryk från spanska trädgårdar och landskap». Havekunst (1950): 47–55.
- Gram, Michael. «Haver ved Sommerhoteller og liknede Etablissementer». Havekunst (1938): 97–104.
- Gram, Michael. «L'illustration Le Jardin». Havekunst (1933): 24.
- Guldager, Susanne. «Begravelsespladsen i Grønnehave skov». Landskab 1 (2006): 13–15.
- Guldager, Susanne. «Dieter Kienast – to bøger og en verdensutstilling». Landskab 8 (2000): 212–215 .



- Guldager, Susanne og Preben Jakobsen. «Villa di Poggio a Cajano». Landskab 8 (1996): 196–199.
- Hansen, Jens Scherup. «Parco di Pinocchio – en fordomsfuld oplevelse», Landskab 8 (1996): 206.
- Hansen, Knut C. og Georg Jensen. «Exempler paa vendepladser». Havekunst (1925):106–116.
- Hansen, Sven A. «Kunstakademiets Havearkitektuge». Havekunst (1944): 73–74.
- Hansen, Ursula. «Friluftsbadet Letzigraben». Havekunst (1957): 21–23.
- Hansen, Valdemar. «Taarnby kommunes alderdomshjem». Havekunst (1932): 94–96.
- Hansen, Valdemar. «Dansk anlægsgartner- og havearkitektforening». Havekunst 1 (1927): 1–6.
- Hauxner, Malene. «Rytmske uheld eller arkitekten som væver – arbejder af Stig L Andersson». Landskab 6 (2001): 126–135.
- Hauxner, Malene. «Troels Erstads havekunst». Landskab 7 (1990): 104–113.
- Hauxner, Malene. «Museumsparken Insel Hombroich». Landskab 3 (1989): 62–67.
- Helger, Jens, Nina Munkstrup, Alice Petersen, Lars Bo Tuxen. «Villa d'Este – kaskader og fontæner. Intrykk og oppmålinger fra en studierejse til Italien mai 1982». Landskab 1 (1983): 12–19.
- Hemgård, Gretel. «Leninparken. Stadspark i Helsingfors». Landskab 2 (1987): S14–S16.
- Hermelin, Sven. «Nyt fra Tyskland». Havekunst (1949): 28–29.
- Hermelin, Sven A. «Trädgårdskonsten och dess förhållande till landskapet». Havekunst (1935): 118–119.
- Herring, Poul. «Vildroseskønhed». Havekunst (1928): 69–80.
- Holst, Peter; Karen Kristiansen, Peder Duelund Mortensen og Hans Peder Pedersen, «Ayala Green Belt Park. Manila, Philippines». Landskab 8 (1978): 172–173.
- Irminger, V. «I Haveselskabets Have». Havekunst (1928): 81.
- Jellicoe, G. A. «International havekunst». Havekunst (1954): 41–45.
- Jensen, Clemen. «Rosenborg have». Havekunst (1920): 37–42.
- Jensen, Georg og Knut C. Hansen. «Exempler paa vendepladser». Havekunst (1925): 106–116.
- Joffet, Robert. «Parker i Storparis». Havekunst 1 (1953): 9–15.
- Johansen, Martin Theill. «Gantry Plaza State Park». Landskab 2 (2010): 32–34.
- Johnsen, Arild. «Friluftspland for Østfold Fylke». Landskab 4 (1974): 72–75.
- Julin, Richard J. «Moderne dansk havekunst og landskapsarkitektur set med amerikanske øyne». Havekunst (1968): 133–139. «Originaltittel: An American View of Contemporary Landscape Design in Denmark». Dansk oversettelse ved Marianne Stølen.

- Jørgensen, Palle S. «De store haver – Tsarskoje Selo – Drottningholm slotspark». Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst 1 (1966): 12–18.
- Jännes, Jussi. «Tapiolas parker». Havekunst 5 (1965): 81–87.
- Kamp, Jacob. «Tre haver tegnet af Arne Jacobsen – rapport fra DL-udflugt». Landskab 3 (2001): 54–57.
- Kaper, Anne Marie. «G.A. Jellicoe, «International havekunst». Havekunst (1954): 41–44.
- Kaper, Anne Marie. «Parker i Storparis». Havekunst (1953): 9–16.
- Karlsson, Roland. «Fotomontage – en presentationsmetode som alla förstår». Landskap 5 (1975): 102–105.
- Kock, Elisabeth. «Kottby trädgårdsstad i Helsingfors». Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst 5 (1965): 88–93.
- Koinberg, Sture. «Mediceernes trädgårdar». Landskab 8 (1996): 200–203.
- Kristensen, Marianne. «Henriks have». Landskab 8 (1998): 174–177.
- Kvam, Anders. «Naturvern og Vestlandskomite». Landskab 3 (1970): 62–63.
- Langkilde, Eyvind. «Lidt om havebøger», Havekunst (1956): 36–37.
- Lagerström, Thomas. «Vegetationsbehandling». Landskab 4 (1979): 92.
- Landskapsarkitektstuderande vid Landbrukshögskolans Alnarpsdel, «Landskapsarkitektutbildningen i Sverige. Utbildningens uppläggning enligt ny utredning 1971». Landskab 3 (1973): 54–57.
- Larsen, Fredrik. «Professoren holder fridag». Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst 6 (1966): 119.
- Laurén, Christina. «Allaktivitetshus i Malmgård». Landskab 3 (1979): 50–51.
- Lindhem, Tone. «Fra bakgård til byhage: Kvartal på Grünerløkka avgrenset av Steenstrupsgate, Seildukgata, Fossveien og Helgesensgate». Landskab 5 (1986): 103–109.
- Lindholdt, Arne. «Grøn Square». Havekunst (1959): 35.
- Lindholdt, Arne. «Have for arkitekt Ib Andersen.» Havekunst (1959): 31.
- Lindholdt, Arne «En havearkitekts have». Havekunst (1958): 90–91.
- Lund, Annemarie. «Faghistorie». Landskab 5 (2011): 117.
- Lund, Annemarie. «DL 75 år: Opsummering – og så videre». Landskab 8 (2005): 177.
- Lund, Annemarie. «Byparken – et fællesnordisk temahefte». Landskab 2 (1987): 28.
- Lund, Annemarie. «Min italienske have». Landskab 8 (1977): 180–183.
- Lundahl, Gunilla. «I maktens alléer. Riksplan Stockholm». Landskab 3-4 (1990): S15–S17.
- Martinsson, Gunnar. «Restaurangträdgård i Anzio». Havekunst (1958): 46–47.
- Messerschmidt, Agnete. «En offentlig automobil-lejr». Havekunst (1925): 73–75;

Meynes, Kristina. «Det gröna i Hammarby sjøstad». *Landskab 8* (2003): 169–173.

Michelsen, Torben. «Om kirkegårds konkurrencer». *Landskab 3* (1969): 52–53.

Moen, Olav. «Dilletantbetragtninger om haver». *Havekunst* (1960) 48.

Moos, Gunnar. «Have ved Kolding fjord». *Havekunst* (1959): 15.

Mygind, Agnete. «Parkeringstorv ved K.A.S». *Havekunst* (1958): 87.

Mygind, Erik H. «Den geografiske have ved Kolding». *Havekunst* (1942): 113–119.

Nielsen, Per Pandrup. «Børn og trafik». *Landskab 3* (1979): 64–65.

Nielsen, Volmer Ruud. «Et grønt aandehul». *Havekunst* (1939): 121–124.

Nordin, Helén. «För all evighet – Augerums Griftegård». *Landskab 3-4* (1990): S10–S13.

Norrby, Elisabeth. «Frisk vatten – Ronneby Brunnspark». *Landskab 3-4* (1990): S1–S5.

Nørgård, Ole. «Albertsund syd». *Havekunst 2* (1969): 21–32.

Olsen, Aksel. «Liljer. Historie». *Havekunst* (1925): 25–30.

Olesen, Ole. «Vrams-Gunnarstorp». *Havekunst* (1948): 95–97.

Olsen, Aksel. «Længeblomstrende stauder». *Havekunst* (1922): 46–48.

Olsson, Paul. «Villa Gullranda (Kultaranta)». *Havekunst* (1933): 25–29.

Paludan, Hother. «Rosenborg slot». *Havekunst Hagekunst Trädgårdskonst 1* (1968): 2–3.

Park, Lis. «Bofill og landskabets iboende kraft». *Landskab 3* (1987): 40–43.

Permin, Karen. «Oasen i Fyllingsdalen». *Landskab 5* (1971): 100–103.

Permin, Karen. «Torvet som skiftede ansigt». *Landskab 4* (1971): 80–81.

Preisler, Knud. «De kongelige haver». *Landskab 1* (1976): 2–6.

Ramhøy, Gitte. «Nordjyllands kunstmuseum». *Landskab 4-5* (1980): 110–111.

Riesto, Svava. «Bevaring af forandelige landskaber. Noter fra en international konference». *Landskab 6* (2012): 170–173.

Reuteswärd, Gösta. «Adelsnäs». *Havekunst 1* (1920): 56–59.

Röhne, Marius. «Fra Norge». *Havekunst* (1933): 29–30.

Schmidt, Palle. «Radiohusets takhaver». *Havekunst* (1958) 84–85.

Schønherr, Torben. «Græs». *Landskab 5* (1991): 112–113.

Skaarup, Preben. «Iglø kirkegård». *Landskab 3* (1981): 69.

Skarphedinsdóttir, Ragnhildur. «Einar Jónssons skulpturhave». *Landskab 3* (1985): 58–60.

Skibsted, Charlotte. «Monets have». *Landskab 6* (1983): 140–141.

Stenersen, Ingegerd. «Costa Smeralda». *Havekunst 8* (1967): 147–151.

Stephensen, Lulu Salto. «Natur i kultur – le Parc de la Tête-d-Or». *Landskab 2* (2000): 64–67.

- Stephensen, Lulu Salto. «Christiansø – en øgruppe i Østersøen». Landskab 3-4 (1999): 50–57.
- Stephensen, Hannes og Lulu Salto Stephensen. «Ulla Molins have». Landskab 8 (1985): 188–193.
- Stritzke, Klaus. «Det portugisiske kulturlandskapet». Landskab 2 (1971): 28–29.
- Strøm, Eyvind. «Forhagesaken i Oslo». Havekunst 1 (1934): 7–10.
- Strømberg, Ulla. «Vand som inspirationskilde og medspiller». Landskab 8 (1998): 181–188.
- Strømberg, Ulla. «Herning torv». Landskab 1 (1997): 12–17.
- Sundt, Trygve. «Karen Permin – en nordisk landskabsarkitekt». Landskab 2 (1987): 26–27.
- Sundt, Trygve. «Lykke til!» Landskab 8 (1980): 169.
- Sundt, Trygve. «Landskap». (lederartikkel), Landskab 1 (1980): A4.
- Sæland, Pål. «Hagekunsten og dens forhold til landskapet». Havekunst (1935): 137–138.
- Sælen, Arne. «Med naturen som veiviser. Arbeider av landskapsarkitekt Torborg Zimmer Frølich». Landskab 5 (1987): 81–87.
- Sørensen, Carl Theodor. «Tanker om arboreter». Landskab 5 (1972): 85–89.
- Sørensen, Carl Theodor. «Tidsskriftet 'Gartenkunst'». Havekunst 1 (1933): 9–10.
- Sørensen, Carl Theodor. «Ved nytaar 1932». Havekunst 1 (1932): 2–5.
- Sørensen, Carl Theodor. «Junihaven ved Svastika og tre andre haver». Havekunst (1927): 103–108.
- Sørensen, Carl Theodor. «En amerikansk tegnemaade». Havekunst (1927): 83.
- Sørensen, Carl Theodor. «Parcelhavens forenkling». Havekunst (1925): 88–96.
- Sørensen, Carl Theodor. «Løvgange». Havekunst (1923): 49–52.
- Sørensen, Carl Theodor. «Bondehaven». Havekunst (1922): 61–67.
- Tholle, Johannes. «Rækkehusene paa Fuglebakken». Havekunst (1930): 116–127.
- Tholle, Johannes. «Det kongelig danske haveselskab og dets haver – i de 100 år der svandt». Havekunst (1930): 77–94.
- Tholle, Johannes. «Skolehaven». Havekunst (1930): 49–55, 59–63.
- Tholle, Johannes. «Tidens krav til enkelthed i haveanlægget. (Med anmeldelse af 'Das schöne Heim')». Havekunst (1930): 19–22.
- Tholle, Johannes. «Kolonihavesagens udvikling i Danmark». Havekunst (1929): 7–11, 20–24.
- Tholle, Johannes. «Utstillingshaver repræsenterer ubestandighed». Havekunst (1925): 85–87.
- Tholle, Johannes. «Agaven og dens anvendelse». Havekunst (1925): 77–79.

- Tholle, Johannes. «En kildtstensmur». *Havekunst* (1923): 102–103.
- Tholle, Johannes. «Nyere svenske begravelsespladser». *Havekunst* (1921): 81–86.
- Uddenberg, Eva. «Søndergatan med bigator som blev gågator i Malmö». *Landskap 1* (1972): 4–5.
- Varming, Michael. «Dimitros Pikionis». *Landskap 4* (1970): 65–72.
- Vik, Endre. «Årets utfordring». *Landskap 1* (1972): 1 (blå sider).
- Vilhjalmsson, Reynir. «En have i Island». *Havekunst 1* (1960): 1.
- Wad, Poul Peter Jensen. «Fabrikant Thriges have i Odense». *Havekunst* (1925): 100–102.
- Wad, Poul Peter Jensen. «Døckerslund park». *Havekunst* (1922): 24–25.
- Wad-Sørensen, Eivind. «Arbejder af P. Wad». *Landskab 1* (1982): 11–20.
- Weber, Marie-Anne. «Odense gågader». *Landskab 3-4* (1990): DK9–DK12.
- Wedborn, Inger. «Anlægning ved Statens Historiska Museum». *Havekunst* (1944): 17–21.
- Wedborn, Inger. «Fürst Püklers park vid Muskau». *Havekunst* (1940): 25–29.
- Wessing, H. C. «Planlægning for Mandø». *Landskab 1* (1974): 10–13.
- Wiegersma, Lodewijk. «Het Loo er endnu ikke færdig». *Landskab 3* (1986): 57–63.

**Artikler eller notiser, usignerte eller signert «Redaksjonen»:**

- «Nyhed, Architectura 1». *Landskap 2* (1979): A17.
- «Et nordisk tidsskrift: nordisk redaktionsudvalg». *Landskap 1* (1978): A3.
- «Kritisk debat». *Havekunst 2* (1968): 36.
- «Havekunst 1952». *Havekunst 1* (1952): 1.
- «Tillægsblad til *Havekunst*». *Havekunst* (1947): 64.
- «Fra Amerika». *Havekunst* (1935): 36.
- «Hvad er Vedligeholdelse? *Havekunst* udskriver en konkurrence om spørgsmaalet». *Havekunst 1* (1928): 1–2.
- «Udstillingen i Paris og 'Havekunst'». *Havekunst* (1925): 36.
- Innledning til «Den kommende Have». *Havekunst* (1927): 101.
- Innledning til tre bokanmeldelser. *Havekunst 6* (1966): 119–120.