

# Det naturskønnes genkomst? – om relationelle metamorfoser

Ellen Braae

Nordic Journal of Architectural Research  
Volume 20, No 2, 2008, 12 pages

Nordic Association for Architectural Research

Ellen Braae

Department of Landscape and Urbanism, The Aarhus School of Architecture, Denmark

TOPIC: LANDSKAB OG LANDSKABSARKITEKTUR

## Abstract:

In the 1990ies landscape architecture after a long time of attempt undergoes remarkable changes, which indicates a shift of paradigm. New projects breaks up syntaxes within the landscape discourse at that time and opens a discussion of the notion of landscape. The dismantling of centrale dichotomies like natural/unnatural, culture/nature, new/old inherent in the projects questions the values, praxis and aesthetics of landscape architecture. This situation provides the background for this article seeking to uncover changes in meaning and content of central notions and to outline the perspectives.

The notion of landscape as an aesthetic category can be seen as either exhausted or as a point of departure for reformulating the aesthetics.

Whether this provides the basis for a rediscovering of the specific aesthetic category 'natural beauty', which for a long time has been displaced from modern aesthetics, is the main con-

cern of this article. Drawing on philosophers as Adorno, Ritter, Seel and both Hartmut and Gernot Böhme a discussion on the relation between the whole nature and the nature as a whole; between subject and object and the notion of atmosphere is carried out pointing at the necessity of the reestablishment of a new aesthetic of nature. Based on the inner relation between 'the good' and 'the beautiful', ethics and aesthetics, the antique notion of *kalokagathia* is reintroduced. This idea of an aesthetics of nature is to a higher extent linked to the 'working nature', to the dynamics of nature, to the *natura naturata* than to *natura naturans*.

## Keywords:

landscape architecture, landscape urbanism, shift of paradigm, philosophy of nature, aesthetic of nature, aesth/ethic, natural beauty, subject/object, atmosphere

## Indvarslingen

Hvornår ser man kombinationen af gennemlyste glasbyggesten og blomstrende magnolietræer som et bærende landskabsarkitektonisk motiv. Eller tilsvarende: en kombination af figentræer og artiskokker blandet op med hvidløgsplanter? I midten af 1990'erne var dette et særsyn. Det var heller ikke gængs landskabsarkitektonisk praksis at anvende knuste teglsten og store, dovne græskarplanter i samspil med gule, solmodne pærer og et rustent spejlbassin ved indgangen til en førsteklases restaurant. Eller at gennempløje et spørgelsesliggende plantesammensurium med stilfragmenter i arbitrære vinkler eller male fluorescerende, neonrøde striber på asfalten hen under en kraftigt stynet træække, for ikke at tale om hvidmalede træstammer eller hævede stålbrosser, som maser sig gennem en uvejsom under-skov.

Disse sjældenheder så jeg gengivet i bogen om landskabsarkitekten Yves Brunier, og virkningen af disse collageagtige 'images de projets' – stående midt i en parisisk boghandel – var der ingen tvivl om. De var dybt sanselige – på en gang smukke og grufulde, raffinerede og småvulgære.

Jeg tog bogen med hjem.

Her opdagede jeg videre, at Brunier gennem sine projekter artikulerede et opgør med den traditionelle landskabsarkitektur og dens iflg. ham bløde, ubrugelige kvaliteter, formålsløse formalisme og alt i alt tvivlsomme æstetik.

Det paradigmeskifte, som landskabsarkitekten Yves Brunier med andre i begyndelsen af 1990'erne var med til at indvarsle, introducerer en anden selvbevidsthed i havekunsten og landskabsarkitekturen end hhv. modernismen og til dels postmodernismen tillod den at have. Modernismens havekunst handlede i høj grad om forskønnelse eller som den danske havekunstner G.N. Brandt forudsagde det i en kronik allerede i 1930, så ville den kommende have – altså modernismens have – få landskabelig karakter, den ville give plads til et individuelt planteliv, og dens formål var at danne modvægt til det moderne, rationelle byliv.<sup>1</sup> Naturen, som et abstrakt fænomen, blev bragt ind i haven og gjort til arkitekturens modsætning eller bagtæppe. For at overvinde besværet med at håndtere en upersonlig og abstrakt natur anvendte landskabsarkitekterne og havekunstnerne det abstrakte univers, som kubisterne havde introduceret i begyndelsen af århundredet. Modernisternes natur var to ting: blot og bart råstof og et socialt rum. Bruniers

naturbegreb er radikalt anderledes. Som projektet Melun-Sénart – hvor Brunier medvirkede i udarbejdelsen – viser,<sup>2</sup> optræder endvidere den gamle idé om noget naturskønt, som længe havde været forvist. Her i en ny ikklædning, der kodes og afkodes ligesom grænserne mellem natur og kultur. Landskab og arkitektur er ikke længere hverken distinkte eller befordrende for oplevelsen eller kvaliteten af arbejdet.

For landskabsarkitekturen er konsekvensen en påfaldende 'porøsitet' i de begreber, man anvender i begrundelsen af den æstetiske praksis. Uden at gå nogen for nær kunne man sige, at det er et åbent spørgsmål, om professionen kan siges at have haft nogen sammenhængende teori siden spaltningen af natursynet i dels afsjælet, død materie (naturvidenskaberne) dels medium for æstetiske oplevelser eller metafysiske værdier. Selvsagt foreligger der mangfoldige partikulære bud, som begrunder forskellige former for praksis, men uden udsigt til, at de lader sig addere til nogen helhed. En skepsis over for om det er muligt eller nødvendigt synes velbegrundet.

I forvejen er landskabsarkitekturen spændt ud mellem planlægning, modspil til arkitekturen, slægtskabet med skulpturens felt og det biologiske eller økologien. På denne baggrund kan relanceringen af et overleveret begreb som 'det naturskønne' i dag forekomme historisk overhalet og irrelevant i begrundelsen af professionens æstetiske normer, i værste fald antyde en kitsch-agtig forestillingsverden med ekkoer af naiv romantik.

## Det naturskønne som en kunstæstetisk efterklang

Set ud fra en moderne landskabsarkitekturs teori og praksis kunne det ligne en provokation, når en af sidste århundredes mest indflydelsesrige æstetiske filosoffer, Theodor W. Adorno, i sit opus magnum *Ästhetische Theorie* (1970) tildelte netop begrebet om det naturskønne en nøglestatus.<sup>3</sup> Adorno hævdede, at det, som begrebet om det naturskønne henviser til, rummer noget radikalt overskridende og præsenterer potentielt en negation af det, han benævnte "det forvaltede samfund", hvor forvanskningen og tingsliggørelsen af alle normer og begreber er et grundvilkår. Det naturskønne er som en efterklang af en natur og et naturforhold, der ikke er gennemsyret af underkastelse og magtudøvelse. I det forvaltede samfund er det naturskønne blevet hjemløst



*Det naturskønne er iflg. Adorno som en efterklang af en natur og et naturforhold, som ikke er gennemsyret af underkastelse og magtudøvelse og eksisterer derfor ikke længere. En fuldstændig undervunget natur rummer ingen ansatser til hverken frihedsfølelse eller identitetdannelse.*

*[foto: Rambow, Wasteland. Landscape from now on, Giertsberg, F. (ed.), 010 Publishers, Rotterdam 1992, p. 104]*

og erfaringen heraf noget, der kun optræder i "sprækkerne" i det tætte "spind" af magtrelationer, individet er stedt i, og som truer det med "kvælningsdøden". Tilmed er dyrkelsen af skønheden i naturen, der fletter sig sammen med dyrkelsen af det fortidige – landskaber ved ruiner, historiske mindesmærker osv. – "forgiftet af at stå i forbund med den reaktionære tendens."<sup>4</sup> En uskyldig tilegnelse af naturens skønhed i kulturlandskabet ville kun være mulig for "en befriet menneskehed, der havde afskaffet enhver nationalisme."<sup>5</sup> Naiviteten i naturoplevelsen er os forment, når vi vil opleve naturens skønhed. Så snart vi retter blikket mod denne, truer den med at forsvinde. Derfor det naturskønnes flygtighed og nærmere dets fravær, når det iscenesættes som smukke udsigtspunkter osv. Det potentiale, som ligger indlejret i det naturskønnes overskridende eller transcenderende karakter, finder ifølge Adorno alene sin pendant i den modernistiske kunst, der lukker sig om sig selv og modstår fortolkning.<sup>6</sup>

Adorno lokaliserede det historiske omslagspunkt for menneskets direkte relation til natu-

ren ved Kant. Her fandtes der endnu en genklang af, at subjektet kunne føle sig lykkeligt sammenvævet med naturen. Subjektet projicerede sig ud på den uendelige natur, og skønt det vidste sig afspaltet herfra, kunne det stadig føle dens nærhed. Trykket fra det samfundsmæssige fik det til at søge tilflugt i idylliske forestillinger om samhörigheden med naturen. Kunstoplevelsen og den æstetiske naturerfaring har ifølge Adorno påfaldende lighedstræk. Derfor mente han, at den ene lige så godt kan bestemmes ud fra den anden som omvendt. I betragtningen af det naturskønne er indbygget en ærefrygt, som med den overvældende billedliggørelse hele tiden truer med at få det naturskønne til at slå over i sin egen grimasse. Og i virkeligheden står vi over for det paradokse, at naturen som skønhed ikke lader sig afbilde. Det naturskønne, som vi ser det for vore øjne, er allerede billede. Der er tale om en fordobling, en tautologi, idet afbildningen af et billede – her som afbildningen af det naturskønne – gøres til noget håndfast, hvorved det samtidig skaffes af vejen.<sup>7</sup> "Det, der kommer til syne i naturen, bliver ved sin fordobling netop berøvet

den væren i sig selv, som naturerfaringen mætter sig i.”<sup>8</sup> Eller med andre ord: naturen bliver tømt for indhold og i bogstaveligste forstand gjort til noget absolut. Adorno hentyder her til den stivnen i billedet af det naturskønne, der er tale om, når vi fastlåser bestemte naturscenerier som værende ”grandiose”, ”storslåede” osv. Selv smukke landskabelige udsigter bliver til kitsch, og angsten herfor er efterhånden trængt helt ind i vores nervebaner som et billedforbud.

Når Adorno taler om ”det naturskønne i sig selv”, så forholder dette begreb sig til naturen som helhed, hvilket vores oplevelse af vores omverden ikke gør. Følelsen, som bliver tilbage efter denne indsigt, er – måske – at vores daglige verden fremstår som præget af grimhed og ufuldstændighed. På denne vis forlenes skønhedsbegrebet med en utopisk dimension, hvilket i forhold til naturen understreges af udsagnet hos Adorno om, at det naturskønne antyder en anden måde at omgås naturen end den, der gælder i den ’forvaltede’ verden. Lige som kunsten anticiperer et andet forhold mellem mennesker, anticiperer det naturskønne et andet naturforhold.

## To mulige åbninger

Noget tyder således på, at vejen til at kunne skitsere en mere tidssvarende naturopfattelse må gå via den æstetiske erfaring. Som det eksempelvis var tilfældet for impressionisterne. Den åbning, der er forbundet med den æstetiske erfaring, rummer en frihed til at kunne ’vriste’ sig fri af ”den forvaltede verden[s]” blændværk. Denne frihed kan imidlertid føre frem til to forskellige veje. Den ene mulighed er bundet til kunstæstetikken, og er – som Adorno beskriver det – resultatet af,

at vort samfund med det frie individ som centrum i det 20. århundrede (har) udøvet en naturtvang, der indebærer, at naturen ikke længere repræsenterer det ophøjede modstykke, som kunne give individet en forestilling om egen frihed, men alene er fundamentet for iværksættelsen af andres ufrihed.<sup>9</sup>

”Det naturskønnes mindelse om frihed fører på vildspor, fordi den indeholder forhåbninger om frihed i den fortidige tilstands ufrihed.”<sup>10</sup> Friheden er kun tilsyneladende, og etikken forsvinder som dug for solen. Der er ikke nogen identitetsdannelse forbundet med at beherske en fuldstændig undervunget natur, som ikke engang længere spræller. Og det naturskønne

prikker nu kun til et sår. Tilbage som frihedsyttring er følgelig – stadig iflg. Adorno og ligesindede – at kunsten fungerer som negativ provokation. Spørgsmålet er imidlertid, om det overhovedet er muligt at anvende begrebet om det naturskønne uden for en snæver kunstæstetisk diskurs, hvis intentionen er at nå frem til et nutidigt natursyn.

Den anden mulighed, som her skal antydes, består i at erkende vores uafhængighed af den natur, der får os til at opleve os som frie i forhold til den grænse, som naturen markerer.<sup>11</sup> Der er et spændingsfeltet mellem det, som er os og erfares som sådan, og det, som ikke er os, dvs. uden for vores rækkevidde, men som også er uafrysteligt og reelt. Dette møde har som basis den brede, grundlæggende æstetiske erfaring. Altså den erfaring, som er knyttet til vores krop med alle dens sanser, den, der forbinder os med omverdenen – hvad vi så end definerer den som. Dette åbner andre veje. Den totale tilegnelse af landskabet levner ikke plads til ’noget andet’. Alt er påvirket af menneskelig aktivitet, det umiddelbare kan ikke isoleres fra den menneskelige intention. Den fredede hede er fredet, fordi vi har ønsket det, og er som sådan et direkte billede på vores intentioner. Mere indirekte er vores industriområder og beboelseskvarterer, havneanlæggene, vindmølleparkerne og alt det andet lige så et udtryk for en fælles intention. Og endelige kan de fuldstændigt og irreversibelt forurenede områder og det ubeboelige land betragtes som steder, hvor intentionerne er slået om i den fuldstændigt modsatte, kontrafinaliske situation.

Med den totale tilegnelse af naturen følger tilsyneladende en ’afnaturalisering’ af landskabet, som allerede antydet hos impressionisterne. Bylandskaber, økonomiske landskaber, psykologiske landskaber som beskrivelses-kategorier ses som det sted, hvor fænomener fremtræder. Som Holmen har bemærket i sin artikel om landskabsbegrebet, så optræder der her en ny og bredere anvendelse af begrebet landskab, idet det betegner rum for alle typer af fænomener, også menneskelige artefakter. Og hvad mere er, så ”kommer naturen igen til syne i disse kunstige landskaber.”<sup>12</sup> Denne gang ikke som rum, men som tid. Som Adorno påpeger, er vi – uanset hvor gode vi bliver til at genskabe ’naturlige’ landskaber – altid henvist til det billede af billedet, hvorpå det bygger. Eller som Kant beskriver det med nattergalens sang, der synes vidunderlig, indtil vi opdager, at det ’kun’ var en imitation.<sup>13</sup> Fra da vil end ikke den rigtige nattergale sang kunne fornøje os.

Grundlaget for den materielle naturopfattelse er som sagt spændingsfeltet mellem det, som er os og erfares som sådan, og det, som ikke er os, uden for vores rækkevidde, men som samtidig er uafrysteligt og reelt. Det er et møde baseret på en erfaring, som er knyttet til vores krop med alle dens sanser, men for så vidt også med en erindring i den forstand, at denne er forudsætningen for at registrere tid. Naturen som materialitet, en materialitet i evig bevægelse og forandring baseret på de altid pågående processer. Som entropi og evolution. Som rum for tid, for naturens tidslige forløb, med medrivende strøm og tilintetgørende kraft. Strømmen som *natur naturata* og kraften som *natura naturans*, som det umiddelbart kommer til syne for os.<sup>14</sup>

Hos Adorno aktualiseres begrebet om det naturskønne inden for rammerne af en kunsttænkning. Andre filosoffer har hævdet, at dette var historisk overhalet, fordi landskabsbegrebet som æstetisk kategori er ved vejs ende. En yngre tysk filosof som Martin Seel (1954-) følger imidlertid Adorno og lader begrebet være udgangspunkt for en reformulering af æstetikken, som udmærker sig ved ikke kun at omfatte relationen kunst og natur.

### Seels æstetiske erfaringsformer

Seel griber i bogen *Eine Ästhetik der Natur* (1991) tilbage til den grundliggende æstetiske erfaring, som ikke er knyttet til bestemte objekter eller sfærer – hvilket jo også var Baumgartens ærinde med *Aesthetica*. Seel formulerer genstandsfeltet for denne brede æstetiske tilgang som livsverden, som *Lebenswelt*. Heri skelnes der hverken mellem kunst og ikke-kunst, artificielt og naturskabt eller mellem en første og anden natur. Endvidere agiterer Seel for en postmetafysisk æstetik, hvis udgangspunkt er, at det er muligt at opleve såvel det særegne i al dets detaljerigdom som den store sammenhæng, hvor alle indtrykkene blander sig – uden at man behøver at fremmane metafysiske forudsætninger. "For at erfare 'hele' det æstetiske naturrum har vi ikke brug for nogen kultisk 'naturhelhed,'" skriver han med slet henvisning til Joachim Ritter, der med sin velargumenterende artikel "Landschaft" fra 1947 i udstrakt grad har præget udlægningen af et nutidigt landskabsbegreb.<sup>15</sup>

Forskelle mellem Ritters og Seels positioner – som tillige rummer et element af stærkt divergerende kunstopfattelser – kan også illustreres terminologisk. Seel anvender begrebet om den

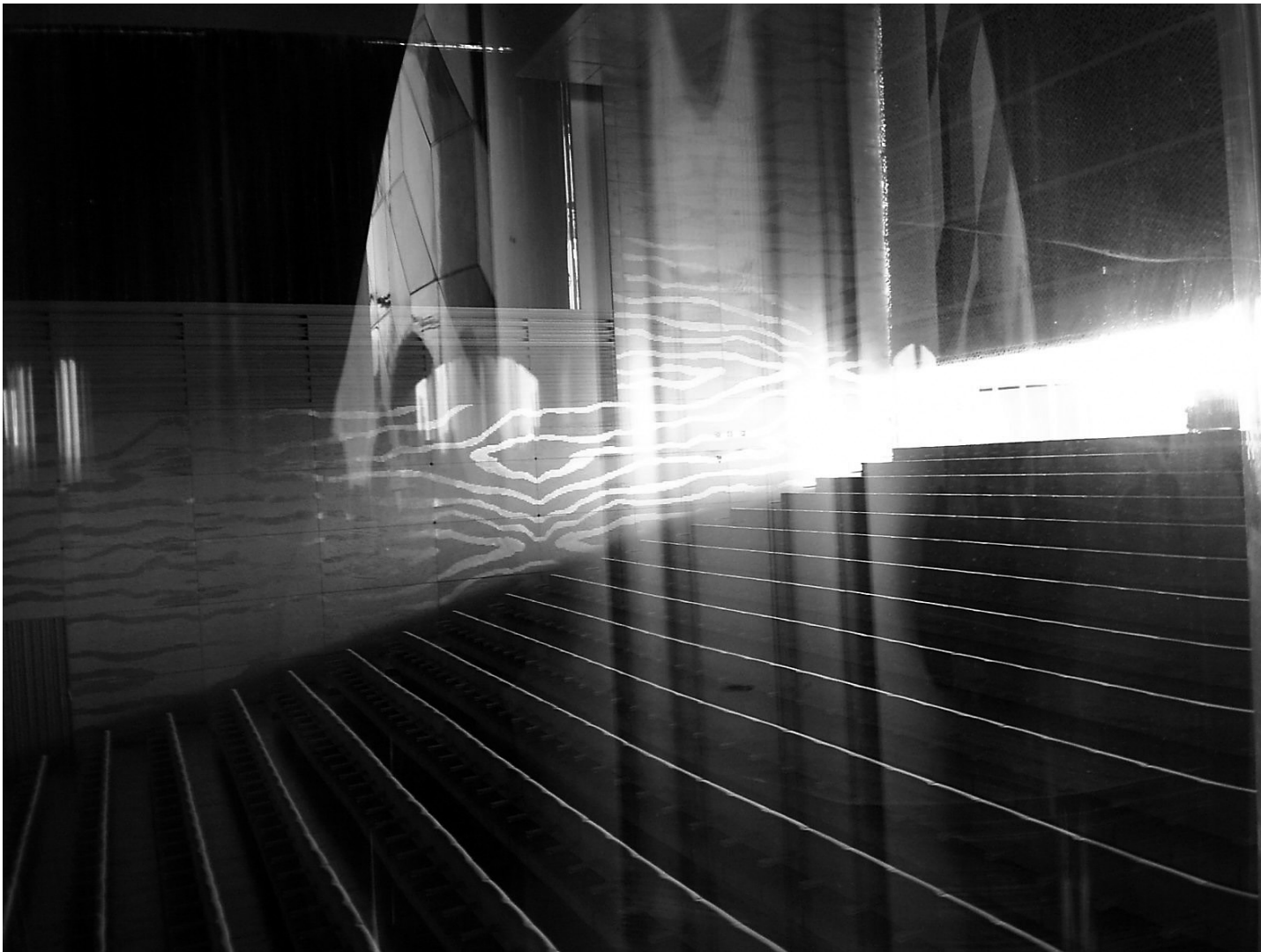
*hele* (gesamte) natur om naturen som en enhed af tid og rum, hvori dens mangeartede og skiftende manifestationer eksisterer. Det enhedsstiftende i vores sansning er foranderligt og ikke afhængigt af nogen metafysisk totalitet. Ritters begreb om den æstetiske *naturhelhed* hviler derimod på den antagelse, at den 'hele' natur i et givet naturrum først bliver til en enhed ved *naturhelhedens* genskin – som vi så kan opleve i landskabet. Seel kalder denne forståelse af sansningen af naturen for restaurering af en førmoderne erfaringsmåde – henvisningen til en metafysisk naturhelhed er irrelevant for forståelsen af moderne perceptionsformer.<sup>17</sup>

I følge Seel bør man endvidere skelne mellem æstetiske iagttagelser og æstetiske erfaringer.<sup>18</sup> De gennemlevede iagttagelser former et erfaringsmønster, som Seel opdeler i tre typer: 1. den kontemplative, 2. korrespondenserfaringen og 3. den projektive imagination.<sup>19</sup> Disse tre momenter, der kan optræde med forskellig vægt og i varierende kombinationer, er samtidig fundamentale i en almen æstetik. De udfoldes blot her over for det mest omfattende æstetiske fænomen: naturen.

Hegels undren over det enhedsstiftende i oplevelsen af landskaber, denne gådefulde "samstemthed", som han taler om i en passus i sin æstetik, finder Seel i særlig grad manifesteret i begrebet om det naturskønne, idet der her er tale om en unik tilstedeværelse – en temporal enhed – af alle de tre nævnte erfaringsmåder. Men det naturskønne – den landskabelige skønhed – er blot ét blandt andre enhedsstiftende æstetiske fænomener.<sup>20</sup> Seel henviser i denne forbindelse til mangfoldigheden af kunstværker. Den traditionelle modstilling af det naturskønne og det kunstske anerkender han ikke.

Seels tre basale måder, hvorpå man kan forholde sig til fx et landskab, kan i det konkrete tilfælde overlappe hinanden og tilmed farves af andre måder at forholde sig, om end de altid vil kunne beskrives inden for den grundlæggende matrice. Når han definerer den første form som den *kontemplative*, sker det uden henvisning til nogen metafysisk dimension, som det fx var tilfældet hos Ritter. Det kontemplative er en meditativ og passiv holdning, der rummer en nydende tilegnelse af naturen og forudsætter en distance til det praktiske liv. De forskellige elementer i landskabet fremtræder her i deres rene umiddelbarhed og uden mellemkomst af en fortolkende bevidsthed.

Anderledes med den næste kategori, det *korrespondive* naturforhold eller den "æstetisk-



eksistentielle naturerfaring.”<sup>21</sup> Heri indgår en tolkning af den menneskelige praksis, hvor naturen nu også bliver et udsagn om den aktuelle mentale tilstand hos iagttageren.<sup>22</sup> Naturoplevelsen kan i denne form rumme alle varianter af æstetisk formidlet natur, dvs. oplevelser af det sublime eller det skønne, det hæslige eller det skrækindjagende. Det æstetiske opleves ikke uformidlet, der tilføjes her en eksistentiel, etisk dimension. “Det æstetiske moment i den æstetisk-eksistentielle erfaring beror på den anskuelige tilstedeværelse af ekspressive genstande, rum og forhold, som samtidig – og det er det *eksistentielle* moment – kan erfares som elementer i og tegn på livsmåder og tilværelsesmuligheder.”<sup>23</sup> Endelig er der den tredje oplevelsesform, som Seel kalder for den *projektivt-imaginære*. Mens det oplevende subjekt i den kontemplative oplevelsesform var passivt og blot lod tingene komme til sig eller befandt sig i en ‘dialogisk’ situation som i den korresponsive, så udfolder

subjektet i den projektivt-imaginære aktivt sin fantasi. Den skønne natur bliver her til et spejl, som kan opfange mange facetter af den menneskelige livsverden. Det inkluderer hele registret af måder, hvorpå naturen kan fungere som projektionsskærm for følelser, stemninger og betydninger. Til forskel fra de to andre kategorier er centrum for betydningstildelingen her den oplevendes bevidsthed. De forskellige naturformer tillægges en særlig mening eller fungerer som akkompagnement og kulisse. Alle tre æstetiske oplevelsesmåder kan forenes i oplevelsen af naturlandskabet. Men det “enhedsstiftende” i oplevelsen ligger ikke i objektet for sansningen, dvs. landskabet, men netop i interaktionen mellem de tre former. For Seel er det afgørende at fastholde, at naturlandskabet og generelt naturen som æstetisk fænomen åbner sig for et mangefold af betydninger. Naturens former og udtryk har potentielle til at gennemspille hele spektret fra det naturskønne over det sublime til det hæslige,

*Den moderne æstetiske naturerfaring konfronterer sig ikke nødvendigvis med objekter, der er intentionelle æstetiske udsagn eller naturfænomener, men alt der æstetisk kan anskues under synsvinklen landskab. Aflæsningen foregår som en mangfoldighed af ‘ekstaser,’ der produceres i et successivt forløb ved kroppens bevægelse gennem det diskontinuerte, heterogene og foranderlige landskab. [foto: forfatteren, Casa di Musica, Porto 2005]*

men det er ved et samvirke mellem alle tre grundmodaliteter, at landskabet kan opleves som bevægende sig fra det naturskønne til det sublime. Bevægeligheden i naturens udtryksformer udgør en forudsætning for skønheden, netop fordi den kun kan optræde temporært. Naturskønhed er altså ikke noget, der fast klæber til et givet landskab, lige som den heller ikke repræsenterer nogen ahistorisk konstant. Den optræder alene som et forbigående moment og viser sig i kraft af simultaniteten af de tre oplevelsesformer.

Disse tre oplevelsesformer er grundlæggende for enhver æstetisk tilegnelse og er derfor ikke knyttet eksklusivt til hverken natur eller kunst. Det væsentlige er at differentiere imellem de forskellige måder, hvorpå disse oplevelsesformer udfoldes – uanset om det sker i forhold til naturen, kunstværker eller andet.

### Omrids af en nutidig naturæstetik

Seel undersøger med sine modaliteter mulighederne for en nutidig æstetisk naturoplevelse. Hensigten er at udarbejde en profan apologi for det naturskønne, hvilket kun kan ske gennem at udvikle en almen æstetik for netop at kunne overskride den traditionelle æstetiks kontekst. Ønsket om at forlade den snævre sammenknytning af æstetik og kunstteori og i stedet lade æstetikken omfatte alle hverdagslivets aspekter er også anliggende for en anden nyere tysk filosof, Hartmut Böhme (1944-). I artiklen "Einführung in die Ästhetik" forsøger han at tage hånd om "andre basale dele af det æstetiske bygværk".<sup>24</sup> I tråd med de seneste årtiers bestræbelser på at åbne teori, historie og filosofi i en kulturdifferentieret og anerkendende, historisk og multikulturel retning peger Böhme på nødvendigheden af at gentænke den europæiske, filosofiske æstetik. Herunder behovet for opløsning af det klassiske modsætningsforhold mellem kunst og teknik ved at anerkende, at teknik er et integreret element ved æstetiske procedurer, ligesom deres sameksistens er både spændingsrig og differentieret. I forlængelse heraf anser Böhme det for helt afgørende at tilbageerobre og opbygge en naturæstetik. Han ser endvidere en indre, ubrydelig sammenhæng mellem æstetik og etik, mellem skønhed og moral. "Naturästhetik ist der Sinn für das Leben in der Natur und das in ihr Gehörige."<sup>25</sup> Naturæstetikken har for Böhme således også en handlingsorienteret, praktisk dimension. Det er Hartmut Böhmes ældre bror, Gernot Böhme (1937-), som har æren af at have introduceret et nyt grundbegreb i den æstetiske

teori: *atmosfære*. Gernot Böhme anerkender Seels arbejde, men mener ikke, at denne er tilstrækkelig radikal. Hvor Seel opretholder en subjekt-objekt relation i sine æstetiske erkendelsesmodaliteter, betragter Gernot Böhme disse distinktioner som sekundære og taler i stedet om atmosfærer. Disse er hverken bundet til mennesket eller til tingen, men befinder sig midt imellem. At noget har atmosfære, og at der findes atmosfærer, ved vi alle. Også at de kan have forskellig karakter og fremtræden. Udfordringen ligger i at fastlægge atmosfærers særlige væsen. Atmosfære eksisterer kun i kraft af *relationer* og skaber gennem disse en egen æstetik.<sup>26</sup> Derved falder begrebet uden for den klassiske filosofis diskurs, hvor egenskaber findes enten hos subjektet eller hos objektet, og indtager rollen som prototypisk 'mellem-fænomen'. Atmosfæren hviler på et samspil mellem den sansende menneskekrop og tingene (ting, konstellationer af ting og personer), der i kraft af deres fysiognomi og karakter træder frem og så at sige præsenterer sig gennem en forening med andre fænomener. Den, der sanser, er ikke kun udstyret med et synsbundet intellekt, men samtidig med en registrerende krop, som indgår i en given kontekst. Det sansede er ekstatiske (dvs. 'står frem') og bestemt ved dets faktiske fremtræden – som både påvirker og lader sig påvirke af dets omgivelser – og ikke alene ved indre egenskaber. Lignende overvejelser kan findes hos den amerikanske pragmatiske filosof Richard Shusterman, der også fremhæver det oplevende subjekts centrale rolle og peger på behovet for en æstetik, der tager udgangspunktet i kroppen som sansesapparat, en somæstetik.<sup>27</sup>

I en atmosfærernes æstetik flyttes fokus fra, hvad tingene repræsenterer, til hvordan vi indgår i dialog hermed, og bringer dermed æstetikken nærmere dens oprindelige bestemmelse, nemlig at være teori for perceptionen. I beskrivelser af atmosfære handler det om at beskrive tingenes præsensformer.

Atmosfærebegrebet ophæver den klassiske værkforståelse til fordel for "scener, livsrum og udstråling," som det fx ses i installations-, performance- og happeningkunsten.<sup>28</sup> Som produktionsteori forudsætter denne æstetik en syntetiserende forestillingsevne, hvor arkitektur og i særdeleshed landskabsarkitektur som total og omsluttende kunst/praksis indtager en fremtrædende plads.

Heri ligger en parallelitet til den status havekunsten havde i 1700-tallet. I *Verlust der Mitte* (1948) skildrer den østrigske kunsthistoriker Sedlmayr, hvordan havekunsten med den

landskabelige have i anden halvdel af det 18. århundrede ligefrem opnåede at blive den førende kunstart eller den, som omgærdedes med den største folkelige bevågenhed.<sup>29</sup> Som æstetisk udtryksform rummer havekunsten da også meget mere end de slyngede, serpentinagtige stiforløb, solitærtræer, vekslende farvechatteringer med græsflader holdt op mod grupper af busketter osv. Den var et opgør med arkitekturens hegemoni og angav iflg. Sedlmayr både et nyt forhold mellem menneske og natur samt en ny kunstforståelse. Havekunsten placeres dermed på et piedestal, fordi den i sig rummer såvel arkitekturen som skulpturen, ligesom arkitekturen på sin side rummer billedkunsten, ornamentet og skulpturen. Havekunsten er med andre ord kontekstuel, hvorfor det er mindst lige så meget et spørgsmål om at være midt i, som at se ud på.<sup>30</sup> I en reformulering af en æstetik forståelsesramme for landskabsarkitekturen kan Böhmes begreb om atmosfære derfor blive et nøglebegreb.

### Det naturskønne – fornyet aktualitet

Hartmut Böhme peger som Seel på nødvendigheden af både at tilbageerobre og at opbygge en naturæstetik. Vi har set begrænsningerne ved den tekniktpe, som skulle løse det økologiske problem – men snarere synes at være dets årsag. Det er i mindre omfang materialerne, men også dem, frem for alt dog det strukturelt forstyrrede menneske-natur forholdsmentale problemer, som bør evalueres inden for rammerne af en ny naturæstetik. For H. Böhme er det afgørende, at der udvikles en tilgang, som kan råbe den hightechkultur op, der ser sig som kulmination på det hundred-millionår lange arbejde med at påvirke den natur, som vi ikke har frembragt. Indtil da gælder det om at orientere sig inden for den.<sup>31</sup> Hos Seel knyttes begrebet om det naturskønne sammen med forestillingen om "det gode liv", som hos forfatteren Stendhal blev formuleret som et løfte om lykke, *une promesse de bonheur*.<sup>32</sup> I en vis forstand kan man derfor sige, at Seel – på dette punkt – fastholder teorien om en sammenhæng mellem det moralske og det æstetiske, som var noget centralt hos både

*En særlig opmærksomhed på naturens regenererings-, successions- og forfaldsprocesser, på dens evne til at tilpasse, mutere, forandre, assimilere og facilitere er centrale elementer i en ny kalokagathia.  
[foto: forfatteren, Westpark, Ruhr 2005]*





Kant, hvor evnen til at genkende det skønne forbindes med moralsk habitus, og såmænd også hos Adorno, der ligefrem gentager dette ved henvisning til solsortens sang om morgenen. I forbindelse med det naturskønne taler Adorno et andet sted om en anstændighed i omgangen med naturen, som det naturskønne rummer en utopi om. Er denne tanke om det naturskønnes forbindelse med det moralske – hos Seel dog tænkt i forlængelse af en *eudaimoni* – en genopretning af det link mellem det æstetiske og det moralske, som blev brudt med *l'art-pour-l'art*?<sup>33</sup> Den indbyrdes sammenhæng har som bekendt linjer tilbage til antikken, hvor æstetikken så at sige blev bestemt af moralske vaneforestillinger.<sup>34</sup> Man kan derfor hævde, at det antikke begreb om sammenhængen mellem det gode og det skønne, *kalo-kagathia*, atter bringes i spil.<sup>35</sup>

At naturæstetikken skal finde sin etos betyder iflg. Hartmut Böhme, at vi skal lære at erkende sårbarheden og døden som uomgængelige momenter i vores liv på denne jord. Den store gestus består i at vælge en naturæstetik, der modstilles den vestlige civilisations kulturelle forkvaklede mål, nemlig den enorme energi, der anvendes i anstrengelserne på at overkomme den rumlige og tidslige endelighed. Hverken verdenstiden eller tidløsheden, hverken verdensrummet eller den rumløse virtualitet kan være grundlag for en passende etos i det naturæstetiske perspektiv. En gyldig etos kan kun findes ved at anerkende Jordens endelighed, dens knappe ressourcer både hvad angår rum og tid, og indse menneskelivets labilitet og begrænsning på den. Ellers er natur reduceret til noget, der underordnes den globale tekniks regi og den totale naturbeherskelse. Følgelig hører spørgsmålet om, hvilken natur vi kan bevare, og hvilken, der kan gestaltes som 'anden natur', til i en naturæstetiks erkendelsesfelt.

Det blev tidligere omtalt, at teknikken for H. Böhme indtog en vigtig rolle i relation til naturæstetikken. Men det er teknik i en anden betydning end den hightech tilgang, som han kritiserer. Det er anerkendelsen af det tekniske aspekt eller æstetikens teknologiske dimension, han ønsker at integrere. Han henviser til, at før det 17. århundrede betragtede man de tekniske aspekter ved kunsten som en selvfølgelig og central dimension. *Techné, machina* og *fabrica* udgjorde ikke et modbillede til kunsten, men var indeholdt i de æstetiske procedurer. Grænserne mellem naturens selvfrembringelsesmekanismer og interaktionen med eller påvirkningen heraf var i denne forståelse slørede.

Hos såvel Seel som hos G. Böhme var det en central præmis, at det 'det gode' og 'det æstetiske' ikke kunne tænkes uafhængigt at hinanden.<sup>36</sup> En tilsvarende holdning finder vi hos nypragmatikere som den amerikanske filosof Richard Rorty. For ham er det et etisk grundprincip, at en idé er både god og sand, hvis den er fordelagtig for vores liv. I den pragmatiske filosofi er der en gennemgående tendens til at lade æstetik og etik glide sammen, undertiden tilmed benævnt som æst/etik.<sup>37</sup> Denne retning er endvidere interessant, fordi den normalt forbindes med anti-essentialisme, anti-metafysik og anti-idealisme, og derfor i modsætning til Kant tager udgangspunkt i det specifikke. Kraften af det ideal, som overensstemmelsen mellem det gode og det skønne havde i en antik sammenhæng, er imidlertid relativiseret. Efter Guds, metafysikkens og andre absolutters død må både det etiske og det æstetiske afgøres i hvert tilfælde og for hver enkelt. Er det overhovedet muligt at definere eller nå frem til bærende udsagn om en moderne æstetisk naturerfaring på disse betingelser? Svend Erik Larsen har her foreslået et skelnen mellem 'den lille etik' og 'den store etik'.<sup>38</sup> Den lille etik er en adfærdsetik, bestemt af vaner og forestillinger om, hvad vi bør. Den store etik rækker ud over her-og-nu handlinger og angiver et sted, hvorfra vi kan reflektere over den lille etik. "Den store etik fortæller, hvad vi bør ville, den lille, hvad vi bør gøre." Synsvinklen er interessant i relation til landskabsarkitekter som James Corner, der også arbejder ud fra en intention om at forbinde det æstetiske og det etiske. Han fremhæver urbaneograferen David Harveys udsagn om at designere og planlæggere burde lægge færre kræfter i at finde nye rumlige og æstetiske fremtrædelsesformer for i stedet at fremelske større social retfærdighed, større politisk frigørelse og et økologisk sundt miks af tidsrumlige produktionsprocesser.<sup>40</sup> Det er vanskeligt at være principielt uenig med Corner eller enhver anden, der i sit arkitektoniske arbejde leder efter etiske fællesnævner. Men svarene på spørgsmålene om, hvordan de skal vægtes i hver enkelt situation, og hvor de skal forhandles med andre specifikke, lokale hensyn, er fortsat ubesvarede. Her er der brug for et mangefold af svar, som nødvendigvis implicerer en æstetik, hvis det værdigrundlag, som etikken dækker over, ikke bare er en følgevirkning, men et aktiv, der kan formidles på flere 'kanaler' så at sige.

Parallelt med muligheden af at gentænke det naturskønne har landskabsbegrebet efterhånden opnået modelstatus i både arkitektonisk

og urbanistisk sammenhæng. Landskab forstået som et åbent, syntetiserende, a-hierarkisk og dynamisk medium og som metafor. Denne modelstatus fortolkes på vidt forskellig måde, også inden for de tendenser, som sammenfattes under begrebet landskabsurbanisme, hvor man kan konstatere varierende betoning fra Corners livsformer, Walls dynamiske flade til Hights horisontalitet.<sup>41</sup> Fælles er imidlertid fokuseringen på, hvordan ting *virker* frem for på deres fremtrædelsesformer; på etikken frem for æstetikken.

Den skønhed, som denne artikel har forsøgt at indkredse, adskiller sig fra den klassiske skønhedsopfattelse med dens betoning af statiske, harmoniske helheder i naturen, bestemt af en større orden. Det er et begreb om en skønhed, der mere knytter sig til den virkende natur, i højere grad til *natura naturata* end *natura naturans*, til naturens dynamikker, dens regenererings-, successions- og forfaldsprocesser, dens evne til at tilpasse, mutere, forandre, assimilere og facilitere. Det er en skønhed, som optræder i et net af relationer mellem tingene indbyrdes og betragteren – hvor hverken genstandene eller den iagttagende er statiske, men i en tilstand af permanent forandring.

Det karakteristiske for den moderne æstetiske naturerfaring er, at den søger at konfrontere sig med objekter, der ikke nødvendigvis er hverken intentionelle æstetiske udsagn eller naturfænomener. Den moderne by er lige så lidt et kunstværk som andre fænomener, der kan anskues æstetisk under synsvinklen landskab. Men byen kan aflæses som en mangfoldighed af 'ekstaser,' der produceres i et successivt forløb ved kroppens bevægelse gennem det diskontinuerte, heterogene og foranderlige urbane landskab.<sup>42</sup> Den har ikke det skønnes kontinuerte fysiognomi. Det skønne er således ikke bundet til nogen helhed, men kan lige så vel optræde i glimt, i partielle atmosfærer af uovertruffen skønhed, hæslighed eller som chokmomenter.

Det var sådanne overvejelser, der begyndte at åbne sig for mig, da jeg stod med Brunierbogen i hånden.

## AUTHOR



**Ellen Braae**

Ph. D., Associate Professor

Department of Landscape and Urbanism, The Aarhus School of Architecture, Denmark

ellen.braae@aarch.dk

## NOTES

<sup>1</sup> Sestoft, J.: "Om modernitet og modernisme", in: *Landskab* 3/93, pp. 54- 59, p. 54. citeret fra Brandt, G.N.: "Der kommende Garten", in: *Wasmuths Monatsheft*, 1930.

<sup>2</sup> Yves Brunier var landskabsarkitekten bag OMAS Melun-Sénart Projekt, se fx "A conversation with Rem Koolhaas", in: *Yves Brunier: landscape architect/paysagiste*, Jacques, M. (ed.), Birkhäuser Verlag, Bordeaux 1996, pp. 89-90, p. 89.

<sup>3</sup> I en omtale af bogen om Yves Brunier (*Yves Brunier: landscape architect/paysagiste*, in: *Landskab* 3/00, pp. 93-95, p.93) bemærker Malene Hauxner lidt forundret, at begrebet om det naturskønne tilsyneladende atter er blevet stuerent. Det sker imidlertid her ikke i forhold til den uberørte natur, som den æstetiske kategori landskab relaterede sig til. Kommentaren knytter sig til Rem Koolhaas' Melun-Sénart-projekt. Ved planlægningen af en helt ny satellitby valgte Koolhaas at anvende smukke landskabsrum og -træk som strukturerende elementer. "På den måde var der tale om en ny romantisk måde at se og læse landskabet som byens modsætning." Tolkningen, som Hauxner antyder, er næppe dækkende for intentionerne bag projektet.

<sup>4</sup> Adorno, Th.W., op.cit., pp. 65-94, pp. 55

<sup>5</sup> Op.cit., p. 70.

<sup>6</sup> Cp. Dehs, J.: "Om forfatterne og de udvalgte tekster", in: Dehs, J. (red): *Æstetiske teorier, En antologi ved Jørgen Dehs*, Odense Universitetsforlag, 1984, pp. 269-278, p. 271

<sup>7</sup> Adorno, Th.W., op.cit., pp. 65-94, p. 74.

<sup>8</sup> Op.cit., p. 75.

<sup>9</sup> Larsen, S.E.: *Naturen er ligeglad*, Munksgaard/Rosinante, Kbh., 1996, p. 141.

<sup>10</sup> Adorno, Th.W., op.cit., pp. 65-94, p. 73.

<sup>11</sup> Larsen, op. cit., pp. 141-142.

<sup>12</sup> Holmen, J.J.: "Landskab, fra natur som rum til natur som tid", in: *Naturopfattelse og landskabsæstetik*, Bek, L. (ed.), Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1989, pp. 74-86, p. 85.

<sup>13</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilkraft*, Philosophische Bibliothek Band 39a, Felix Meiner Verlag, Darmstadt (1968), p.86.

<sup>14</sup> Collingwood, R.G.: *The Idea of Nature*, Part III, p. 94, som beskriver renaissancens naturfilosofiske skelnen mellem den guddommelige og den selvskabende naturs to bestanddele: komplekset af de naturlige forandringer og processer, *natura naturata*, og naturens immanente kraft, som både animerer og styrer naturen, *natura naturans*. Begreberne indgik i en beskrivelse af naturens optræden som en effekt af deres matematiske struktur. Den logiske skelnen blev siden konstitutiv for naturbegrebet i den tyske romantik, først og fremmest i Schellings naturfilosofi.

<sup>15</sup> Seel, M., *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1232, Frankfurt aM 1991, p. 229.

<sup>16</sup> Ritter, J.: "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft", in: *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974. Oversat i Jørgen Dehs (red.):

*Æstetiske teorier, En antologi ved Jørgen Dehs*, Odense Universitetsforlag, 1998, s. 23.

Denne berømte artikel (publiceret første gang 1963) er i diskussionen om det moderne landskabsbegreb blevet nærmest uomgængelig. Ritter udlægger heri det æstetiske landskabsbegreb som led i en overordnet civilisatorisk proces, der i overensstemmelse med hans neo-hegelianisme antages at rumme en meningsfuld fornuft. I slutningen af artiklen redegør Ritter for motiverne til at indrangere landskabet som et positivt, omend kompensatorisk æstetisk begreb. Han siger her: "Vi er i den nuværende situation udsat for presset fra en filosofi, der forkaster den moderne civilisation som "total udnyttelse af jorden" og "menneskets umenneskeliggørelse". Vi er tillige udsat for presset fra en sociologi, der kun forstår civilisationen som en artificiel virkelighed af rationel institutionskarakter, hvor mennesket efterhånden skal blive gjort fremmed for sit eget liv og den verden, som det hører til i og historisk oprinder af." (op.cit. 36).

Overfor dette vil Ritter hævde, at "den samfundsskabte objektive natur historisk hører sammen med naturen som æstetisk formidlet landskab", og at det tab, som den civilisatoriske proces har påført mennesket i form af en nu tingsliggjort natur, kompenseres ved, at den samme proces "driver ånden til at udforme organer, der gør menneskelivets rigdom levende og nærværende." Evnen til æstetisk at tilegne sig naturen som "landskab" er iflg. Ritter et sådant "organ".

Artiklen fremstår i dag som et forsvar for en konservativ, ja måske ligefrem reaktionær natur-holdning, og den rummer ikke mange produktive vinkler for landskabsarkitekturen set i sammenhæng med mit tema. For mig – som for mange andre – har artiklen imidlertid været vigtig i tilegnelsen af den teoretiske problematik omkring landskabsbegrebet.

<sup>17</sup> Der findes en langt mere enkel indvending imod Ritters teori: den forholder sig ikke blot til et fordums naturbehov, men også til en fordums natur. Ritters begreb om den æstetiske natur forudsætter en uberørt, ubeboet, af menneskehånd uberørt natur, som man i dag næppe kan møde nogetsteds. Hans teori er i virkeligheden kun delvis bundet til dette. Dens grundpræmis er ikke den fuldstændige frihed i naturen, det er snarere tale om en samfundsmæssig frihed fra natur. Seel kalder dette træk hos Ritter for "den dobbelte fremmedhed". Fortroligheden med eller distancen til – fremmedheden over for – de samme naturfænomener kan bryde igennem når som helst og give anledning til vidt forskellige æstetiske oplevelser.

<sup>18</sup> "Det æstetiskes aktualitet. Samtale med fire filosoffer", in: Friberg, C., Bisgaard, U. (eds.), *Det æstetiskes aktualitet*, Cell Press, Århus 2006, pp. 250-266, p. 254.

<sup>19</sup> Seel, op.cit. p. 18.

<sup>20</sup> Jørgen Dehs har i en instruktiv artikel udfoldet dette tema i forbindelse med Hegels undren sig over, hvad der skaber sammenhængen, "samstemtheden", i vores oplevelse af landskabets heterogene elemen-

ter, når den landskabelige natur ikke kan siges at afspejle en idé. Jvf. op.cit.

<sup>21</sup> Som alternativ til det lidt hjemmegjorte ord "korrespondens" har Bernd Kleimann i *Das ästhetische Weltverhältnis*, München 2002, p. 115, foreslået at kalde relationen for "den æstetisk-eksistentielle naturerfaring," fordi termen "korresponsiv" kunne antyde en kongruens mellem naturen og den individuelle oplevelse. Når der er tale om en "lykkelig" korrespondens, som det sker ved oplevelsen af fænomenet det naturskønne, er Martin Seels betegnelse dog velvalgt. Det fremgår da også af Seels eksempler, at det primært er det naturskønne som billede på "det gode liv", han her har i tankerne. Som et vellykket eksempel på denne oplevelsesform kunne man henvise til Goethes digt, "Wanderers Nachtlied", som også Adorno trækker frem i sin artikel "Det naturskønne", in: Dehs, J. (ed.), *Æstetiske teorier*, op.cit.

<sup>22</sup> "Umiddelbart er den korresponsive oplevelse (perception) relateret til en genstands eller et rums udtryk og form og dermed umiddelbart til den oplevendes livsopfattelse. Begge forhold hører sammen. Når de forbindes, er der tale om korrespondens." Seel, op.cit. p. 241.

<sup>23</sup> Kleimann, op.cit., p.114.

<sup>24</sup> Böhme, H.: "Einführung in die Ästhetik", in: *Paragrana* Bd. 4, H. 32, Berlin 1995, pp. 240-254. Se også <http://www.culture.hu-berlin.de/HB/volltexte/texte/aestheti.html>.

<sup>25</sup> Böhme, H, ibid., afsnit B.3.

<sup>26</sup> Böhme, G.: "Atmosphere as an Aesthetic Concept", in: *Daidalos*, No. 68, 1998, pp. 112-115, p. 112.

<sup>27</sup> Shusterman, R.: *Performing live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

<sup>28</sup> Böhme, G., ibid., p. 114.

<sup>29</sup> Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Wien 1998, p. 19 ff. og 93 ff.

<sup>30</sup> Udfordringen ved at overkomme denne principielle modstilling mellem det Daidalos'ske blik og in situ-blikket har ligesom dialektikken mellem medium og repræsentation længe været udfordret i både land art kunsten og en urbanisme praksis. Robert Smithson spidsformulerede så at sige disse relationer med *Site/Non-Site* værkerne.

<sup>31</sup> Böhme, H., op.cit.

<sup>32</sup> Proust siger i *La prisonnière* (1923), at "On a dit que la beauté est une promesse de bonheur. Inversement, la possibilité du plaisir peut être un commencement de beauté."

<sup>33</sup> Eudaimoni her forstået som "Sokratisk intellektualisme", hvor alle menneskets håb og handlinger er rettet mod det ultimativt gode, eudaimoni.

<sup>34</sup> Böhme, H., op.cit.

<sup>35</sup> Udtrykket har rod i antikken og er sammensat af *kalos*, som omfatter både den legemlige, den sjælelige og den åndelige skønhed samt den kosmiske orden, og *agathos*, der henviser til en etik/moralsk dimension. Det atheniensiske aristokrati anvendte denne betegnelse om sig selv.

<sup>36</sup> Böhme, G., "Ethics or Aesthetics in Architecture", in: Bergmann, S. (ed.), *Architecture, Aesth/Ethics and Religion*, IKO, Frankfurt 2005. I Tom Nielsens bog: *Gode intentioner og uregerlige byer*, Arkitekt skolens Forlag, Århus 2008, behandles dette tema indgående med reference til Wolfgang Welsch's begreb æst/etik.

<sup>37</sup> Sigurd Bergmann har introduceret betegnelsen i sin bog *Architecture, Aesth/Ethics, and Religion*. Tom Nielsen oversætter denne term til æst/etik i *Gode intentioner og uregerlige byer*.

<sup>38</sup> Larsen, op.cit., pp.140-158.

<sup>39</sup> Op.cit., p. 149.

<sup>40</sup> Corner, J.: "Landscape Urbanism", in: Mostafavi, M., Najle, C. (eds.), *Landscape Urbanism. A Manual for the Machinic Landscape*, AA publication, London 2003, pp. 58-63, p. 61.

<sup>41</sup> Corner, J., "Ecology and Landscape as Agents of Creativity". In: George F. Thompson, & Frederick R. Steiner (eds.): *Ecological Design and Planning*, John Wiley & Sons, New York 1997, pp. 81-108; Wall, A., "Programming the Urban Surface" in: Corner, J. (ed.), *Recovering Landscape*, Princeton Architectural Press, pp. 233-250; Hight, C., "Portraying the Urban Landscape: Landscape in Architectural Criticism and Theory, 1960-Present", in: Mostafavi, M., Najle, C. (eds.), *Landscape Urbanism. A Manual for the Machinic Landscape*, AA publication, London 2003, pp. 22-32.

<sup>42</sup> En af opdagelserne i det 19. århundrede var netop, at byen som fænomen, som "naturgroet" virvar af gader, facader, ansigter osv., bedre tilfredsstillede dette behov for æstetiske naturoplevelser. I det 19. århundredes litteratur kunne man fx overføre metaforer for vildmarken på byen Paris, der nu beskrives som "jungle", som naturlignende labyrint med farer, der jager skræk i indbyggerne tilsvarende vildmarkens farlige dyr.