



Genom skötsel och formgivning i kontinuerlig förening läggs grunden för trädgårdens vidmakthållande och förändring. Häckklippning i konstnären Ton ter Lindens visningsträdgård i Holland.

Trädgårdskonst eller trädgård som konst – om trädgårdskonst som skapande handling

Eva Gustavsson

I ntresset för trädgårdar numerallmänt utbrett än vad det varit på många år. Efter flera decenniers dominans av mer neutralt utformade utemiljöer, så finns idag ett växande behov av emotionell utlevelse och kreativitet med anknytning till trädgård. Som miljö är trädgården en av de traditionsrika platser, där de vanor och den historia som vi bär med oss, tydligt låter sig konfronteras med den verklighet vi befinner oss i. Under århundraden har den avspeglat människors uppfattningar om natur och kultur, såsom de tagit form på ett personligt såväl som samhälleligt plan. Likaväl som trädgården kan ses som ett uttryck för enskilt skapande, kan den också vara föremål för olika samförståndslösningars ideologier. Trädgården har tveklöst en laddning som grundar sig i mänskliga livgivande behov och som utifrån olika samhälleliga anspråk kan låta sig formas till vitt skilda uttryck.

Avsikten med denna artikel är att försöka skärskåda trädgårdens speciella attraktionskraft som meningsfull miljö, dvs. att avtäckta den mening som satt sitt bo i just trädgården. Trots att ämnet kan tyckas inbjuda till

både lättillgängliga och mer djupsinniga funderingar, så är det anmärkningsvärt få ansatser som gjorts, för att ur filosofisk synvinkel utforska vår tids trädgårdar och deras värden. Det är främst med anknytning till USA, som frågan om trädgårdens estetiska grundidéer och meningsdimensioner har behandlats. Här har också ett antal böcker publicerats, som på olika sätt närmat sig detta ämne.¹ De betraktelseperspektiv, som här framskymtar i dessa författares tolkning av trädgårdens mening, kan sammanfattningsvis sägas ta sin utgångspunkt i trädgården som antingen idé, plats, objekt eller handling. Om vi utifrån denna bakgrund utgår ifrån att det är just vårt sätt att förhålla sig till trädgård som styr dess mening, så blir det också av största vikt att försöka förstå vad just dessa mer grundläggande filosofiska betraktelsesätt innebär.

Med trädgården betraktad som plats framförs det ofta att trädgården ger utrymme för människors kreativitet och tillgodoser deras behov av identifikation. Trädgården blir då platsen för den personliga utlevelsen av skaparlust, lika väl som den mer än andra platser just har fått symbolisera den ideala platsen för

kompenserande kontroll och försoning i en snabbt föränderlig värld. Som objekt betraktat brukar andra synvinklar anläggas. Här har det, inte minst alltsedan modernismens genombrott, pågått ansträngningar för att låta trädgården behålla sin ställning bland de sköna konsterna och att därigenom ge trädgården den kulturella status man tycker att den förtjänar. Utifrån objektperspektivet har trädgården numera också blivit ett populärt föremål för applicering av samtidens förföriskt modeinriktade mediakultur.

Att studera trädgården som idé har förvisso en både filosofisk och teoretisk dimension, men även studier av platser och objekt kan ha idémässiga grunder. Förutsättningen för en idégrundad relation till en plats eller ett objekt är dock att någon form av mänsklig intention kan uttryckas i handling. För att vi ska kunna studera trädgården som plats eller objekt måste dessutom trädgården ha kunnat ta gestalt, inte bara i rent fysisk bemärkelse utan också som den föreställning eller metaforiska bild, som vi genom trädgårdens fysiska uppenbarelse förmedlar eller upplever. I essaysamlingen *The Meaning of Gardens* har ett antal av dessa olika uppfattningar om mening behandlats. Även om infallsvinklarna varierar, så är det intressant att konstatera att de båda redaktörerna inledningsvis understryker, att det finns en ökad tendens till att utvärdera betydelsen av trädgården som handling:

Traditionally the garden has been examined as an idea, a place, or an action. Garden as idea is the dominion of the philosopher and design theorist. Historians, landscape architects, and occasionally geographers study the garden as a place. And recently, the garden as action has interested medical researchers, psychologists, and sociologists.²

Det sätt som handling uttryckts på i det refererade citatet, visar att siktet här i första hand är inställt på mening ur ett terapeutiskt, rekreativt eller socialt perspektiv. Meningen finns här inbäddad i enskilda människors trädgårdsupplevelser, men den kan också visa sig genom den typ av trädgård, som blir resultatet av praktiskt trädgårdsskapande. En möjlighet är således att utifrån ett ganska konkret användarperspektiv fokusera på mening. Detta är en inriktning, som har

fått sitt genombrott i en sådan modern företeelse som trädgårdsterapi, men som dock inte kommer att beröras vidare i denna artikel. Min ambition har istället varit att fokusera på det handlingsperspektiv, som rör den yrkesmässigt trädgårdsgestaltande verksamheten. Meningen blir då en fråga om innebörden i de ideal som en landskapsarkitekt eller trädgårdsdesigner önskar förmedla och hur denna mening i sin tur förstås av de personer som trädgården är avsedd för. Även denna typ av studier bygger på tolkningar av hur intentioner och meningsdimensioner kommer till uttryck i handling. Att identifiera konkreta exempel på mänskliga handlingssituationer och relatera dessa till ett antal mer allmängiltigt formulerade, filosofiska utgångspunkter, kan därmed få sin självklara koppling till själva designarbetet.

Avsikten med denna artikel är att på olika sätt försöka ringa in den mening, som vi genom trädgårdsskapande formulerar i det spelrum, som finns tillgängligt mellan idétraditionernas arv och vår strävan mot nyskapande. Av central betydelse blir därvid de begrepp, genom vilka vi formulerat vår verklighet inom trädgårdskonstens eller den moderna landskapsarkitekturs område. I detta sammanhang har jag också funnit anledning till några reflektioner kring den moderna tidsuppfattning, som utgör grunden för den modernistiska föreställningen om avantgarde. Artikeln övergår därefter i en kritisk granskning av det förhållningssätt till trädgård, som utgår från en analys av trädgårdar som estetiska objekt. I stället för att försöka förstå ett fenomen genom att förtingliga det, så vill jag här framhålla uppfattningen att förståelse är liktydigt med att förstå mening. I likhet med andra intentionella handlingar vill jag slutligen framhålla vad som kännetecknar den konsthandling, som inriktats mot att genom trädgårdsgestaltning uttrycka mening. Hur denna mening kan överföras eller på andra sätt låta förstås, är ytterst en fråga om kommunikation mellan människor. Ur detta perspektiv, så är det inriktningen på denna kommunikativa handling, som ytterst kan ge svar på frågor om meningsfullhet eller meningslöshet.

Trädgårdens meningsdimensioner

Under de senaste åren har det presenterats många



förklaringsmodeller, som kastat nytt ljus över människans förmåga att hantera och omsätta kunskap i handling.³ I min egen strävan efter insikt i trädgårdsskapandets villkor har jag på olika sätt försökt anknyta till de teorier om design, konst och historiesyn, som kan ha relevans för det gestaltande arbetets praktiska genomförande. Eftersom min ambition emellertid har varit att synliggöra de värderingar, som ytterst ligger till grund för hur tillgodogjorda erfarenheter och förvärvad skicklighet omsätts till praktisk verklighet, så har mitt intresse efterhand blivit alltmer koncentrerat till designarbetets etiskt uppfattbara värderingsgrunder. Det betraktelsesätt, som på ett logiskt och övertygande sätt har fått många av mina tankar kring estetiskt omdöme, etiska överväganden och praktiskt förnuft att sammanfalla till en meningsfull helhet är den humanvetenskapliga handlingsteorin, såsom den utvecklats av José Luis Ramírez.⁴

För att speciellt kunna framhålla den etiska dimensionen skiljer Ramírez mellan de två begreppen att göra (poiesis) och att handla (praxis). Denna åtskillnad mellan att göra något och att handla på ett visst sätt görs normalt inte i svenskt språkbruk. Inom handlingsteorin kännetecknas görandet av sitt instrumentella perspektiv, där det centrala är kunskapen om hur något rent tekniskt kan produceras. Handlandet karakteriseras däremot av sin intentionella dimension, men är samtidigt beroende av ett görande för att komma till uttryck i världen, dvs. för att kunna synliggöra sin mening.⁵ Det är denna mänskliga förmåga att uttrycka sig i handling och att kommunicera genom språket, som är grunden för allt socialt beteende och när det gäller utformning eller design, så förmedlar handlingen som regel en stark intentionalitet. Utifrån ett handlingsteoretiskt synsätt på design, så är det således de eftersträvansvärda idealen som poängteras

framför de funktionellt inriktade problemlösningarna och de konkreta resultaten. Design av fysiska miljöer blir därmed i hög grad en fråga om etiskt grundade, mänskliga val, vilka tar sin utgångspunkt i det praktiska förnuftets förmåga att skilja mellan gott och ont eller rätt och orätt. Med denna utgångspunkt, så visar sig meningen i det som görs, men den låter sig aldrig beskrivas eller definieras och i än mindre grad går den att fasthålla. Då meningen inte kan vara något annat än själva menandet, så kan meningen inte heller utgöra en egenskap som kan tillskrivas ett objekt eller symboliskt injiceras i en plats. Ett trädgårdsobjekt skulle därmed inte ha någon annan mening än den som ligger inbyggd i den gestaltande handling, vars syfte varit att åstadkomma detta objekt.

I en artikel med titeln "Must Landscapes Mean?: Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture"⁶ förhåller sig författaren Marc Treib följdriktigt kritisk till möjligheterna att i landskapsarkitekturen bygga in en semantisk dimension i syfte att kommunicera kring en anläggnings mening. Treib gör emellertid ingen tydlig åtskillnad mellan de två engelska begreppen "meaning" och "significance" och med hänvisning till flera andra författare, som ägnat sig åt att klargöra mening inom landskapsarkitekturen skriver han:

My own effort will probably be no different from that of almost all previous writers in that I will discuss the question of significance without precisely defining it. To some degree this lacuna is problematic, in other ways it may not be so troublesome. I would like to think that we can discuss the meaning of meaning in landscape without a definition applicable to all landscape circumstances. Or at least I will operate under that premise. We can at least establish a broad theater in which meaning is taken simply as an integral aspect of human lives, beyond any basic attachment to land through familiarity. Meaning thus comprises ethics, values, history, affect, all of them taken singly or as a group.⁷

Med detta citat framhåller Treib det uppenbart problematiska i att försöka formulera definitioner för en entydig användning av meningsrelaterade begrepp i förhållande till olika landskapliga situationer. Om landskapsarkitekturens praktiskt inriktade verksam-

hetsområde ska kunna utveckla sin teoretiska grund, så måste dock även många förgivettagna filosofiska utgångspunkter skärskådas. Därmed måste det bland annat till en ökad precision kring sådana begrepp som mening och betydelse, där en åtskillnad görs mellan semantiska innebörder och mer etiskt grundläggande förhållningssätt, dvs. mellan representation och genuina uttryck. Utifrån en handlingsteoretisk infallsvinkel kan denna skillnad formuleras som ett ömsesidigt beroende, där meningen är den källa från vilken olika betydelse framspringer. Medan meningen således har sin grund i en intentionellt skapande aktivitet, så uppkommer en betydelse först när en innebörd kan anses som mer allmänt vedertagen. För Ramírez är betydelse "ett faktum, hänvisar alltid till det förflutna, men kan inte förutsäga ordets eller tecknets nya betydelse i framtiden."⁸ Meningen beskriver han däremot som "en odefinierad känsla av vad vi vill med våra liv, fördjupad genom erfarenhet".⁹ Då varje handling dessutom bygger på en för varje situation unik kombination av gamla och nyvunna erfarenheter, så är meningen utsatt för en ständig modifiering. Med utgångspunkt från den mening, som inte låter sig fångas gör Ramírez också en jämförelse med det som Wittgenstein benämner "det osägbara". I denna finner han det logiskt att "det som säger (det etiska) inte själv kan sägas, på samma sätt som handen inte kan gripa sig själv".¹⁰

När meningen på detta sätt kopplas till skapandet istället för att tillskrivas de produkter som skapats, så blir det mindre viktigt att försöka rättfärdiga trädgårdens funktion som konstobjekt eller symbolbäare. Istället förskjuts intresset mot att försöka förstå de olika situationer där en trädgårdsgestaltare kan låta mening uppstå och bli förstådd, dvs. den topik som utgör den trädgårdsskapande diskursens platser.¹¹ För att förstå aktuella praktiska situationer krävs således reflektion över hur dessa kan relateras till de mer allmängiltiga förhållanden som bygger på insikt om det som kännetecknar andra, jämförbara situationer i nuet, historien och framtiden.

Även i trädgårdsskapandets topik finns den mänskliga handlingskontext, som möjliggör kommunikation och igenkännande och som också anger riktningen för det fortsatta handlandet. I sin bok Människans natur



och handlingsliv¹² utvecklar den amerikanske filosofen John Dewey betydelsen av historisk tradition och etiska överväganden för det, som han kallar individuellt och samhälleligt grundade vanor i handlingslivet. Inledningsvis belyser han sin uppfattning genom ett exempel, som har anknytning till både handling, mening och trädgård:

En verklig kärlek till blommornas skönhet uppstår icke inom ett i sig själv slutet själsliv. Den är en återspeglning av en värld, där man redan förut odlat och älskat vackra blommor. Önskan och längtan representerar ett föregående objektivt faktum, som åter försättes i aktion för att betrygga dess bestånd och tillväxt. Längtan efter blommor följer på en verklig uppskattning av blommor. Men den kommer före arbetet, som kommer öknen att blomstra, den kommer före kultiveringen av blommor. Varje ideal föregås av ett faktum. Men idealet är något

annat och mer än blott en upprepning av faktum i fantasien. Det framställer i någon tryggare och rikare form ett värde, som man tidigare erfarit på ett osäkert, tillfälligt och flyktigt sätt.¹³

Med detta citat uttrycker Dewey indirekt, att enskilda individers handlingsmönster utgör länkar i mänsklighetens ändlösa kedja av arbete och liv. Handlingarnas intentionalitet syftar här inte bara till att forma de rådande samhällsförutsättningarna, utan den låter sig också formas av dessa.¹⁴ Eftersom en av Dewey's huvudteser dessutom är, att det som människan genom sina handlingar strävar mot är det som hon kan ta moraliskt ansvar för, så sätter han också de etiskt grundade valen i direkt relation till den personliga drivkraften för handling.

En jämförbar utgångspunkt har Finn Werne valt, när han i sitt arbete Arkitekturens ismer försöker att för-

stå arkitektens arbete, såsom det "utspelar sig i spänningsfältet mellan det som är och det som ska bli".¹⁵ För att kunna artikulera och tolka hur arkitekturens ideal förändras över tiden har Werne använt sig av begreppen intentionell respektive extentionell kontext. Den intentionella kontexten innefattar här den avsikt, vilja eller mening som leder de aktuella projekten och verksamheterna i en viss riktning. Vad som ingår i ett extentionellt sammanhang är däremot ett projekts reella förutsättningar i tid och rum, men även de för tiden rådande gestaltungsidealerna. Ur ett handlingsperspektiv är också dessa extentionella sammanhang resultatet av en uppsättning tidigare genomförda intentionella handlingar, som tillsammans bildat den tradition gentemot vilken nya handlingar söker sin mening.¹⁶ Om det inbördes sambandet mellan de två handlingsperspektiv, som detta ger upphov till skriver Werne:

Intentionella meningar och betydelser förhåller sig alltid, mer eller mindre medvetet, till den extentionella kontexten i avsikt att förändra den eller helt enkelt genom att etablera eller upprätthålla en skillnad.¹⁷

Eftersom arkitektur, såväl som landskaps- eller trädgårdsarkitektur alltid innebär en förändring, så grundar sig också den framåtsyftande visionen på ett mer eller mindre medvetet ställningstagande gentemot rådande konventioner och ideal. Det blir således mot bakgrund av någon form av historisk verklighet, som de framtida intentionerna tar sin ansats. Att vinna insikt om vår nutid och att se möjligheterna i vår framtid handlar således också om historia.

Mellan tradition och fantasi

Historiefilosofen R.G. Collingwood har fört fram uppfattningen, att med en tolkning om vad vi kan lära av historien utifrån vår egen tids uppfattning, så blir historieskrivningen primärt inte inriktad på att relatera en serie redan passerade händelser. Att med fokus på det universellt mänskliga försöka förstå hur konkreta verkligheter förhåller sig till olika historiska sammanhang i tid och rum handlar snarare om att försöka åstadkomma en modern rekonstruktion av äldre tiders historia.¹⁸ En strävan mot någon slags allmängiltig historisk erfarenhet medför således en koncentration på

det som förenar historia och nutid, dvs. de intentioner och drivkrafter som under historiens gång kontinuerligt artikuleras i handling. Ingen situation är någonsin den andra lik, men genom jämförelser och beskrivningar kan de etiska grundvalarna för människors viljetryningar i högre eller mindre grad låta sig avtäckas.

Trädgård är emellertid inte bara ett resultat av historisk erfarenhet och de traditioner, som leder oss in i nutiden. Trädgårdsskapande kan i likhet med många andra uttrycksformer också vara konst. Huruvida det kan betraktas som konst eller ej är dock beroende av den innebörd vi ger begreppet konst. Collingwood skiljer mellan det mer fullödiga uttryck, som han kallar "äka konst" (art proper) och "konst som teknik" (art falsely so called), en skillnad som i första hand rör konstens syfte.¹⁹ Till konstens tekniska kategorier hänför han de handlingar, som medvetet syftar till att uppnå ett förutbestämt resultat. Detta resultat kan inkludera såväl praktiskt användbara produkter som emotionella reaktioner och innefattar därmed konst som hantverk, konst som representation, konst som magi och konst som förströelse (amusement). I motsats till detta ställer Collingwood den äka konsten, vilken inte styrs av någon på förhand definierad bild eller föreställning om det som ska skapas, utan istället kommer till uttryck genom själva handlingen. Det kan här vara på sin plats att också poängtera att den skillnad, som han gör mellan "äka konst" och "konst som teknik", inte är detsamma som skillnaden mellan god och dålig konst. Lika lite som äka konst alltid skulle vara god konst, så anser han inte att konst som teknik skulle vara synonymt med dålig konst. Följande citat är belysande för hans uppfattning: "A bad work of art is an activity in which the agent tries to express a given emotion, but fails." Han fortsätter vidare: "In art falsely so called there is no failure to express, because there is no attempt at expression".²⁰

En praktiskt syftande inriktning på handlingarna begränsar således inte automatiskt möjligheterna för en meningsskapande konsthandling. Att uttrycka mening ligger i människans natur och även om hänsyn till praktiska och ekonomiska krav är kännetecknande för arkitekturen, så är arkitektur lika väl som trädgårdskonst eller landskapsarkitektur också ett sätt att ut-



trycka mening. Strävan att finna uttryck kan därmed sägas känneteckna såväl poesi och måleri som arkitektur och hantverk. I det följande kommer jag att betrakta den del av landskapsarkitekturen som kan benämnas trädgårdskonst utifrån denna breda syn på konsten. Jag kommer också att försöka påvisa det meningslösa i att försöka fasthålla ett synsätt, som grundar sig på en statusmässig gradering mellan olika konstarter, något som lett till många fruktlösa försök att rättfärdiga trädgården som konstnärlig skapelse.

Med utgångspunkt i Collingwood ligger det nära till hands att också referera till den italienske filosofen Benedetto Croce.²¹ Båda intresserar sig för handlingen som konst, varför estetiken blir till deras gemensamma filosofiska utgångspunkt. Genom att Croce´s förståelse av världen grundar sig på det, som han benämner "intuition" tillför han ytterligare en intressant dimension.

Om intuitionen kan man förenklat säga, att det är något som uppstår i syntesen mellan perceptionen av erfarna bilder och mänsklig känsla. I inledningen till den svenska översättningen av Croces Estetiskt breviarium preciserar Alf Nyman hans uppfattning om intuitionen genom att framhålla att den fysiska världen för Croce endast existerar som känslor, strävanden, viljeakter, föreställningar och tankar. Någon "oförnummen verklighet" finnes därmed inte för Croce.²² Av stor betydelse för den mening som styr intentionella handlingar är den distinktion som Croce gör mellan historisk intuition och konstnärlig intuition. Här skiljer han mellan att erfara redan inträffade realiteter och att genom fantasin uttrycka det möjligas perspektiv. Historia hänför han således till redan uttryckta intuitioner, medan konsten är det som uttrycks i nuet.²³ Med hänvisning till Croce kan man säga att de fantasier som formar

framtida trädgårdar har sin grund i konsten, medan de föreställningar som ger fantasin näring har sin grund i historien.

En intressant fråga är därmed hur dessa historiska intuitioner kan låta sig fångas och beskrivas. En given och väletablerad modell för detta är biografien, som genom inlevelsefulla skildringar av enskilda personers livsgärningar implicit kan förmedla de drivkrafter som legat till grund för deras handlingar. Användbara är också sådana monografiska framställningar, som utifrån ett sammanhållet perspektiv försöker skapa förståelse kring mer komplexa samhällsliga handlingsmönster. Att försöka förstå blir då liktydigt med att försöka artikulera den etik, som ligger inbäddad i handlingens och talets olika uttryck. Den humanvetenskapliga handlingsteorins främsta redskap för detta utgörs av den aristoteliska retoriken.²⁴ Genom beskrivningar av vad som skapats, hur det skapats och för vem det skapats kan vi nämligen få meningen att framträda klarare. Att förstå sammanhanget ger en klarsyn, som överskuggar den eventuella frustration, som utifrån ett naturvetenskapligt synsätt skulle vara den logiska följderna av att meningen i sig inte låter sig formuleras i exakta beskrivningar.²⁵

Med intuitionen som redskap för förståelse har ett logiskt samband mellan historia och konst uppenbarat sig. Detta är tillämpligt på förståelsen av hur tankar om design föds och kan utbildas ur den idétradition som efterhand växer fram inom trädgård, såväl som inom andra områden. Både den design som anpassar sig till traditionen och den som främst söker nya vägar visar implicit ett sätt att förhålla sig till traditionen. Eftersom människan för att kunna uttrycka sig och kommunicera är beroende av världsliga tecken, så är förståelsen av design dessutom intimt förknippad med teorier om språkpraktik, begreppsbildning och diskursiva strukturer. I sin filosofiska utgångspunkt har den humanvetenskapliga handlingsteorin därför många beröringspunkter med de språk-, konst-, erfarenhets- och historieteorier, som formulerats av R.G. Collingwood och Benedetto Croce och bland vilka även den svenske filosofen Folke Leander hör hemma. De representerar samtliga en kunskapstradition som går tillbaka till den italienske filosofen Giambattista Vico

och vars särskiljande kännetecken återfinns i följande beskrivning av José Luis Ramírez:

På 1700-talet, då den moderna vetenskapssynen höll på att bli etablerad, lanserade Giambattista Vico, i polemik mot Descartes, sin tes om Factum verum (det sanna är det gjorda), för att hävda en kunskap om det som människor skapar, gentemot en kunskap om det som är givet i sig och som, enligt Vico, "bara Gud kan förstå". Reduktionen av all kunskap till faktakunskap utestänger, som det sades tidigare, frihetsbegreppet från all rationell diskurs och skapar en kausal-deterministisk världsbild. Det står dock klart för oss moderna människor att den viktigaste frågan för vårt samhälles fortbestånd är att utöna hur vi brukar vår handlingsfrihet och hur vi utövar vårt ansvar.²⁶

Från trädgårdsodling till landskapsplanering

Alltsedan trädgårdskonstens upprinnelse genom de nu snart tretusenåriga trädgårdsdrömmarna i Mesopotamien har den kompensatoriska paradistanken varit ett återkommande ledmotiv. Allan Gunnarsson har i sin avhandling Frukträden och paradiset presenterat historiskt stöd för den ursprungliga trädgårdstankens samhörighet med längtan efter det förlorade paradiset, samtidigt som han påvisat det utopiska paradisybyggets betydelse för visionära samhällsbyggen i såväl skönlitteratur som i många idealstadsprojekt. Gunnarsson visar att den paradisiska prägeln är beroende av att det finns en förenlighet mellan kraven på produktivitet och skönhet.²⁷ Renässansen blev i detta avseende en kulturell vändpunkt. Med ett mer medvetet framhävande av trädgårdens estetiska kvaliteter blev utövandet av trädgårdskonst ett nytt sätt att förhålla sig till trädgård, varvid konsten ställdes i motsatsställning till odlingen. Därmed kom också trädgårdskonst och trädgårdsodling att representera två delvis skilda verksamheter, vilka istället för att verka mot samma mål, ofta befunnit sig i konkurrens om den trädgårdsintresserade människans uppmärksamhet. Det starka odlingsintresse som kännetecknade 1800-talets senare del fick till följd att trädgård mer eller mindre likställdes med odling. Ideal och principer för formgivning fick därmed stå tillbaka för råd och



anvisningar om hur växter skulle odlas och hur trädgården ur ett ganska snävt produktionsperspektiv skulle skötas.²⁸

Den under tidigt 1900-tal uppblomstrande nyklassicismen var ett försök att återuppliva arvet från de klassiska akademiernas "sköna konst". De nya sociala förväntningar som kännetecknar 1930-talets stadsplanering medförde dock snart ett allt större avståndstagande från proportionslärorens klassiska estetik och uppmärksamheten riktades istället mot trädgårdarnas och parkernas funktionella ordnande. För att belysa denna förändrade meningsinnebörd inom trädgårdskonsten, har Eivor Bucht i sin engelskspråkiga beskrivning av denna periods svenska parkutveckling valt att från år 1930 växla uttryck från 'garden art' till det mer funktionsorienterade 'garden design'.²⁹ Med den engelska vokabulären fanns således en möjlighet att

poängtera denna distinktion mellan klassisk konst och formgivning, medan motsvarande formuleringar saknades i det svenska språket.

Problemen med de begreppsliga glidningarna kompliceras ytterligare av att det under den tid då många krafter sattes in på att legitimera trädgårdsarkitektyrket, också ansågs viktigt att framhäva trädgårdsarkitektens yrkeskunnande. Det senare gjorde man genom att i benämningarna knyta an till dess specifika material- och anläggningskunnande. Samtidigt som trädgårdskonst således användes som ett överordnat begrepp för att markera verksamhetens gestaltungs-mässiga ambitioner, så visar den parallella användningen av flera motsvarande begrepp med odlings- och hantverksanknytning på ambivalensen i dessa frågor. Handlingsbaserade synonymer var ord som "trädgårdsanläggningskonst", "trädgårdsanläggning"

och "parkanläggning", vilka länge skulle tillhöra de mest vedertagna benämningarna. Inte förrän under 40-talet, så började en viss omvärdering av begreppens centrala innebörd att göra sig gällande. Då kom till exempel ett mer stadsbyggnadsmässigt begrepp som park, att tränga ut de odlingsorienterade synonymerna "offentlig plantering" och "plantering".³⁰

Trots att trädgårdsarkitekt var den accepterade yrkesbenämningen alltsedan seklets början, så var det trädgårdskonst och inte trädgårdsarkitektur, som under lång tid framöver skulle fortsätta att fungera som den sammanfattande benämningen för alla de ambitioner och intentioner som uttrycktes genom yrkesområdets verksamhet. Det var först under 1960-talet, som trädgårdsarkitektur började bli ett mer inarbetat begrepp. Då skulle det emellertid inte dröja mer än ytterligare något decennium innan samtliga dessa äldre, trädgårdsrelaterade begrepp fick lämna företräde för de vidare begreppen landskapsarkitektur och landskapsplanering.³¹ Så sent som 1963 belyser Sylvia Gibson de begreppsliga problem, som hon som svensk delegat inom den internationella federationen för landskapsarkitekter (IFLA) upplevde under världskongressen i Israel:

För varje kongress blir jag mer övertygad om att trädgårdskonst och landskapsplanering snart måste välja väg, kanske flera vägar, för att kunna utvecklas. Vad sysslar vi egentligen med? Gartenkunst, Tuinkunst, Havekunst, Trädgårdskonst heter det i den germanska språkgruppen, Landscape Architecture och Architecture paysagiste i den engelsk-latinska. Orden anger en absolut skillnad i inställning till uppgiften. Vid IFLA:s kongresser finner man alltid två grupper som har mycket litet gemensamt: den ena arbetar med planering i anknytning till stadsbyggnad, jordbruksplanering, regionplanering och ofta naturvård, den andra intresserar sig mest för formgivning av trädgård och landskap, för arkitektur och andra konstarter.³²

Nittonhundratalets stora samhällsförändringar har med nödvändighet lett till att nya föreställningar kommit att präglade trädgårdsarkitektyrkets ansvarsområden. Samtidigt som den yrkesmässiga benämningen var på väg att skifta från trädgårds- till land-

skapsarkitekt riktades ett allt större intresse mot landskapets mer övergripande planeringsfrågor. Sylvia Gibson pekade redan 1963 på tendensen att "alla fackmän lappar ihop sina gamla yrken i hopp om att de skall duga också till alla nya uppgifter" och att det kanske skulle behövas helt nya yrken som komplettering. Hon efterfrågade utvecklingsmöjligheter för olika inriktningar, men kunde då inte förutse att en av följderna av de nya kompetensernas inträde på marknaden, var att det odlingsinriktade och hantverksanknutna trädgårds-kunnandet i princip helt skulle få ge upp sin dittillsvarande position.

I slutet av 60-talet skulle det stå helt klart, att den tidigare så centrala kärnkompetensen inom trädgårdsområdet, inte längre var ekonomiskt bärkraftig. Den hade då förlorat allt som kunde sammanliknas med status och förpassades generat till yrkesområdets definitiva skuggtillvaro. Den minskade tonvikten på traditionellt, praktiskt trädgårds-kunnande kan direkt avläsas i de förändrade kraven på praktik. Under seklets första decennier uppgick de blivande trädgårdsarkitekternas sammanlagda tid för praktik och grundläggande praktisk utbildning ofta till 10 år. Den högre utbildningen inom trädgård startade vid Alnarpsinstitutet år 1933 och för antagning krävdes tillgodräknande av 3–5 års praktik. Praktikkraven levde sedan vidare genom ett obligatoriskt propedeutiskt år för den år 1961 inrättade högskoleutbildningen till hortonom. Med landskapsarkitektutbildningens införande hade praktikkraven tio år senare förvandlats till en inom utbildningen förlagd praktikperiod på fyra månader.³³

Att begreppen trädgårdskonst och trädgårdsarkitektur blivit inneslutna i de övergripande begreppen landskapsarkitektur och landskapsplanering har inte bara handlat om att byta ett ord mot ett annat. Ordbytet har förstärkt ett synsätt, som fått betydligt mer långtgående konsekvenser och som påverkat hela den professionella hållningen till möjligheterna att uttrycka sig genom trädgårdens former och material. Den meningsförskjutning som uppstått handlar i grunden om ett begreppsligt rollövertagande, där den ursprungliga meningsinnehörden fått ge vika för det tolkningsföreträde som dominerar det övertagande begreppet.³⁴ Språkliga fenomen, som innebär att helhetsbetydelser innesluter delbetydelser och vice versa



är exempel på de metonymiska relationer, som inom retoriken går under benämningen synekdoke, något som speciellt uppmärksammats av José Luis Ramírez. De kan på ett tydligt sätt illustreras genom följande metaforiska saga, såsom den berättats av Ramírez:

Människor föds av människor och i människor. Det lilla embryot som alstras i sin moders sköte kommer ut i världen, separerar från moderns bröst och faderns dominans (le Nom du père c'est le NON du père, faderns namn är faderns Nej – skulle Lacan säga) och blir en självständig individ. Föräldrarna blir förtjusta när avkommans personlighetsutveckling motsvarar eller överträffar deras förväntningar. Men låt oss ge sagan en dramatisk vändning i oedipal riktning. Det lilla barnet som var en del av modern har blivit sin egen. Låt oss anta att det är en vuxen pojke som till utseendet är 'sin far upp i dagen', som man brukar säga. Han beslutar att göra sig

av med fadern, att mörda honom. Han lyckas dessutom med att helt undanröja liket. Därefter övertar han faderns identitetshandlingar, börjar kalla sig med hans namn och lyckas med konsten att inbilla omgivningen att det är hans far som lever vidare.³⁵

Genom att relatera till det refererade släktmordet, så kan många tvetydigheter inom landskapsarkitekturen få något av ett förklaringsljus över sig. Att landskapsarkitektur av idag inte är detsamma som trädgårdskonst är för de flesta en självklarhet. Lika klart är det emellertid inte att trädgårdskonsten i princip har "ätits upp" av landskapsarkitekturen, vilken dock fortfarande uppbär skenet av att innefatta den verksamhet som benämnes trädgårdskonst. Utifrån detta är det min uppfattning att det är hög tid att fokusera på de värden som ursprungligen representerades av trädgårdskonsten eller trädgårdsarkitekturen och

hur de har förändrats över tiden. De meningsförskjutningar som här skett ger ingångar till förståelse av hur tidigare epokers hantverkskunskap successivt har kunnat överges för att ersättas av alltmer abstrakta idéer om design.

När ett nymornat intresse för trädgård, efter nära tre decennier av slumrande tillvaro nu åter visar sig, så är det inte speciellt märkligt att det åtföljs av ett intresse för de meningsdimensioner som hör trädgårdskonsten till. De amerikanska filosoferna Stephanie Ross och Mara Miller tillhör de författare, som under det senaste decenniet ingående har behandlat dessa frågor.³⁶ De tar båda sin utgångspunkt i konsten, men eftersom deras uppfattningar på olika sätt skiljer sig från mitt eget handlingsteoretiska perspektiv på konst och estetik, så har jag funnit det intressant att i det följande fokusera på några konsekvenser av dessa skillnader i synsätt. Utifrån historiefilosofiska utgångspunkter kommer jag inledningsvis att i polemik med Ross diskutera konstens utveckling ur ett tidsperspektiv. I ett försök att uttrycka trädgårdens mening kommer jag därefter, med utgångspunkt i Millers arbete, att ställa hennes objektrelaterade synsätt på trädgården mot ett handlingsorienterat.

Konsekvenser av en renodlat avantgardistisk tidsuppfattning

Att modernismens idéer i grunden innebar en brytning med de sköna konsternas hegemoni, fick också återverkningar på de konstteoretiska grundvalarna. Många av modernismens företrädare strävade mot att helt frigöra sig från fastlåsta uppfattningar om stilar, vilket även inom trädgårdskonsten ledde till ett mer fritt experimenterande med rumsliga kompositioner och formmässigt abstrakta uttryck. Den inflytelserike engelske landskapsarkitekten Sir Geoffrey Jellicoe har i sina skrifter speciellt poängterat den moderna konstens roll som inspirationskälla för landskapsarkitekturen, varvid han också har berört trädgårdens symboliska dimensioner. Intressant är den distinktion som han gjort mellan symboliskt landskap, "symbolic landscape", och sådana landskap, som innehåller symboliskt hänsyftande objekt, "landscape of symbols". Det symboliska landskapet kännetecknas av att det domineras av en enda idé, där den persiska paradi-

strädgården står som det mest kända exemplet.³⁷ Beträffande landskapets symboliska objekt hänvisar Jellicoe till den schweiziske arkitekturteoretikern Sigfried Giedion, som speciellt intresserat sig för funktionalisternas arkitekturuppfattning. Enligt Giedion skulle den modernistiska periodens devalvering av historiskt relaterade symbolvärden komma att ersättas av mer "anonyma" symboler, som inte refererar till något annat än den magiska form, som präglade den moderna konsten.³⁸

Mot denna bakgrund är det minst sagt motsägande, att så många tolkningar av den moderna trädgårdskonstens mening i så hög grad upptas av trädgårdens relation till de klassiskt sköna konsterna. I sin önskan att utröna frågan om vad som i dagens och morgondagens trädgårdsskapande skulle kunna bidra till en utveckling av stor och äkta konst, så går Stephanie Ross i närkamp med det utanförskap som under lång tid kännetecknat trädgårdskonstens relation till andra konstarter. Med utgångspunkt i 1700-talets engelska storhetstid för trädgård söker hon i sin bok *What Gardens Mean* efter den trädgårdens konstform som idag kan uppvisa en motsvarande potential. I detta sökande tar hon avstamp i Horace Walpole's bevingade 1700-talscitat:

Poetry, Painting, and Gardening, or the Science of Landscape, will forever by men of Taste be deemed Three Sisters, or the Three New Graces who dress and adorn Nature.³⁹

Yttrandet fälldes under en tid då måleri och poesi tillsammans med trädgårdskonst utgjorde den likvärdiga treenighet som därmed tas som intäkt för att representera trädgårdskonstens kulturella höjdpunkt.

Stephanie Ross diskuterar bl. a. konstteoretikern Arthur Danto's mimetiska och Hegel-inspirerade konstmodeller, vilka på olika sätt förespråkar att konsten som sådan befinner sig i en återvändsgränd.⁴⁰ Utifrån ett kritiskt förhållningssätt till dessa teorier, där hon speciellt poängterar de kulturella förutsättningarna för olika konstarter, så riktar hon istället in sig på frågeställningen att enskilda konstformer kan förlora sin vitalitet och därmed riskera ett utdöende. Med paralleller till konstformer som bildvävna och färgat konstglas,



men med viss reservation för att företräda ett ensidigt amerikanskt perspektiv, så menar Ross att trädgårds-konstens traditionella utvecklingsmöjligheter är ut-tömda. Hennes huvudargument är att det inte längre görs några epokgörande konstuttryck i trädgårdens form. Vid den jämförelse hon gör med hur den bild-mässiga framställningskonsten i form av vävnader och glas kommit att överskuggas av oljemåleriet, så skulle trädgårdskonsten nu vara redo att identifiera en motsvarande efterföljare. Möjligheterna att uppbåda det kraftfulla och lätthanterliga medium, som inom trädgårdskonsten skulle kunna förutspås få samma betydelse som utvecklingen inom bildkonsten, skulle enligt Ross ligga inom olika former av "environmental art".⁴¹ Följande citat illustrerar också tydligt att det är de avantgardistiska uttrycken som står i centrum för Ross' intresse:

We haven't ceased to admire past examples of these arts, but any examples produced today are likely to be backward-looking reprises of earlier forms and concerns (...) If I am right that some arts die when supplanted by more vigorous successors, then this process could not eventuate in the death of art. Like an artistic version of natural selection, it could only leave the art-world stronger.⁴²

När konstkritikern Torsten Ekbom lyfter fram begreppet avantgarde, så sätter han det i relation till dess ursprungliga militära betydelse av förtrupp. Avantgarde är en term, som enligt Ekbom myntades i mitten av 1800-talet och som höll sina ställningar i ungefär ett sekel. Från att ha varit kännetecknande för de ideal som företräddes av denna tids utopister, så kom det tidiga 1900-talets avantgarde att fa-

vorisera den historielösa attityden som progressiv. Att förändring mot något nytt också innebar att man hela tiden rörde sig mot högre nivåer blev därmed ett mer eller mindre accepterat synsätt.⁴³ Evolutionsmodellens framstegstanke och det linjära tidsbegrepp som avantgardemodellen utgår ifrån, bygger således på idén om en ständigt framåtskridande utveckling. Trädgårdskonsten är emellertid ett kulturellt fenomen och inte resultatet av ett biologiskt evolutionstänkande. Trädgårdskonstens diskurs utgörs inte heller av att en serie händelser staplas på varandra, vartefter som de har förklarats som döda. En avantgardistisk tankemodell för utveckling blir därmed något, som jag vill ifrågasätta för att istället föra fram den tidigare refererade historiefilosofi, som utgår ifrån att incitamenten till förändring uppstår genom samverkan mellan de historiska och konstnärliga intuitionerna.

Ett förenklat framhållande av "environmental art" som efterträdare till en dödförklarad trädgårdskonst har flera paralleller till den synekdotiska saga, som tidigare relaterats med hänsyftning på trädgårdskonstens uppgående i landskapsarkitekturen. Skillnaden är dock att meningsförskjutningen här går i motsatt riktning, dvs. från en delbetydelse som innesluter en helhetsbetydelse och inte tvärtom. Kanske är det också symptomatiskt för en tid, då den episodiska landskapsarkitekturen får en alltmer framträdande roll, att det övertagande begreppet i detta avseende gör en helomvändning. Ett synekdotiskt förhållningssätt är öppet för registrering av meningsförskjutningar, men avståndstagandet till en dikotomisk motsatsställning av begrepp.⁴⁴ Det kan därför vara på sin plats att framhålla, att mycket av den konst som går under beteckningen "environmental art", i likhet med mycket av den konst som såg dagens ljus under den tidiga modernismen, kan ha ett fruktbart inflytande på trädgårdskonsten. Sökandet efter trädgårdskonstens möjligheter kommer ständigt att fortgå, men det starkt ökande allmänna intresset för trädgård visar åtminstone, att det medium som hittills varit grunden för uttryck inom trädgård framstår som högst levande. Liksom konsten i övrigt, så kräver dock även trädgårdskonsten sin oro och sina utmaningar. Denna nödvändighet sammanfattar Torsten Ekbohm med följande ord:

Den som dödförklarar avantgardet förklarar samtidigt att det inte längre finns några tabugränser att överskrida, att 'tryggheten' är vårt eviga predikament. Att nyfikenheten har slocknat. Förtruppen befinner sig fortfarande i no man's land. Evolutionens hinderlopp kan vi undvara, men inte sökandet.⁴⁵

Trädgård som estetiskt objekt

Frågan om trädgården som konstform berör grundläggande uppfattningar om vad som menas med estetiska värderingar och skönhet och handlar ytterst om vad vi vill uppnå med våra trädgårdar. I sin bok *The Garden as an Art* lyfter Mara Miller fram argument för att trädgårdar är av den beskaftenheten, att de också kan kvalificera sig som konstverk.⁴⁶ Hennes ambition är här att med tonvikt på konsten som objekt, undersöka trädgården utifrån ett antal olika estetiska teories konstuppfattning. Genom sitt arbete vill Mara Miller påvisa att många av de trädgårdar, som skapats genom tiderna kan betraktas som konstverk, men att trädgården på ett konkret sätt också visar på ohållbarheten i de estetiska teoriernas distinktioner. Med stöd i filosofer som Arnold Berleant och Susanne Langer utmanar Miller många av de estetiska grundvillkor, som allt sedan Kant haft ett stort inflytande på den västerländska uppfattningen om vad som är konst och vad som inte är konst. I sitt arbete lyfter hon fram Arnold Berleant's understrykande av konstens kommunikations- och meningsdimensioner, men framför allt tar hon stöd i Susanne Langer's ifrågasättande av distinktionen mellan 'fine art' och 'applied art'. Följande uttalande belyser hennes uppfattning:

If gardens are works of art, as it now seems they are, and if they are sometimes great works of art, they are so in spite of the fact that they do not fit our definitions of art. Theories of art have tended to be prescriptive rather than descriptive, embodying modernist biases and preferences and helping to inculcate disinterest and distance as customary ways of seeing, knowing, and relating to the world. Gardens point up the absurdity of a number of distinctions which continue to lie close to the heart of aesthetic theory, long after they have been abandoned by much of the practicing art world.



In particular, the garden, by providing an environment for experience rather than an object of experience, collapses the very foundation of modern aesthetic theory, aesthetic disinterest/distance, or the subject-object dichotomy. With it go concomitant notions of sharp distinctions between art and craft, fine and applied arts, and the utilitarian and the aesthetic.⁴⁷

Miller framhåller i det angivna citatet, att de traditionella estetiska teoriernas förlitande på begrepp som 'disinterest' och 'distance' är en attityd, som passar dåligt på en konst som kontinuerligt samspelar med mänsklig påverkan och engagerat deltagande. Ett något mindre påtagligt, men likartat förhållande gäller frågan om byggnadsarkitektur som konst. I sin utläggning om "The aesthetics of art and nature" har Arnold Berleant påpekat hur de estetiska teorierna måste kompromissa med kravet på känslomässig distanse-

ring och även bortse från distinktionen mellan skönhet och användbarhet. Utifrån ett erkännande av arkitekturens mångsidiga syften ställer han följande fråga:

How, for example, does one deal with architecture? If we put enough distance between ourselves and a building, we may possibly comprehend it in a single view. But surely there is more to a building than a distant visual object.⁴⁸

I sina hänvisningar till Arnold Berleant och hans uppfattning om det estetiska engagemanget, ("engagement"), så antyder Miller teoretiska öppningar, som syftar mot en aktivt deltagande hållning till den estetiska upplevelsen.⁴⁹ Detta är dock ett resonemang, som hon tyvärr inte fullföljer. I bokens avslutande mening visar hon snarare att hon med skohorn vill tränga in trädgården bland de etablerade konstärterna och därmed acceptera de objektrelaterade teoriernas tolkningsfö-

reträde på vad som är konst:

It is time to bring gardens back into the company of the arts and to accept the challenge that their inclusion poses for our understanding of the other arts as well.⁵⁰

Ursprunget till de olika teorierna om konst som estetiskt objekt kan ytterst härledas till renässansens särskiljande av konstens estetiska kvalitéer. Fortfarande har denna grunduppfattning ett starkt inflytande på vad som betraktas som konst eller ej. I sin förtingligade form kan trädgårdskonsten betraktas som konstverk. Synsättet är dock väsensskilt från de perspektiv, som tar sin utgångspunkt i trädgårdskonsten som estetisk handling. Med hänvisning till de infallsvinklar, som kännetecknar den humanvetenskapliga handlingsteorin, så är det inte teorierna om det sköna som är det centrala. Istället framträder konsten som den aktivitet, genom vilken meningen artikuleras. Denna uppfattning om konsten som meningsskapande aktivitet har större likheter med det antika Greklands vida konstbegrepp än med den konstdefinition som enbart innefattar de sköna konsterna. Om den historiska bakgrunden för en konstuppfattning, som utifrån en upprinnelse i olika former av utövad skicklighet inom ett kunskapsområde synekdotiskt kom att begränsas till att endast innefatta de sköna konsterna skriver Collingwood:

In the late eighteenth century the disentanglement had gone so far as to establish a distinction between the fine arts and the useful arts; where 'fine' arts meant, not delicate or highly skilled arts, but 'beautiful' arts (les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst). In the nineteenth century this phrase, abbreviated by leaving out the epithet and generalized by substituting the singular for the distributive plural, became 'art'⁵¹

Trädgård som konsthandling

När perspektivet på konst växlar från objektet till den trädgårdsskapande handlingen, så innebär det också att den bakomliggande meningdimensionen med just trädgårdsskapande får en innebörd, som mer direkt kan relateras till skapandeprocessens etiska överväganden. I detta perspektiv så blir trädgårdskonst helt enkelt en fråga om, att med utnyttjande av trädgårdens

material och landskapliga förutsättningar uttrycka en konstnärlig åskådning, där trädgårdshistorien utgör den klangbotten mot vilken visionerna för framtiden tar spjörn. Som en följd av att uppmärksamheten på detta sätt riktas mot själva uttrycket, så ökar intresset för de medel eller instrument, som inom olika områden används för att skapa dessa uttryck. I detta uppstår också givna anknytningspunkter till de teorier om språk, som bl. a. företräds av filosoferna Collingwood, Croce och Leander.

Trädgårdskonstens anknytning till språkteori äremellertid något som avfärdas av Mara Miller, som för sin uppfattning tar stöd i Susanne Langers konstteoretiska arbete *Feeling and Form*.⁵² I den tolkning som Langer gjort av Collingwoods arbete *The Principles of Art* står hon nära Collingwood i hans uppfattning om t.ex. vad som kännetecknar den goda konsten.⁵³ Däremot har hon svårt för att acceptera hans uppfattning om språket, vilken hon uppfattar som alltför vid.⁵⁴ Eftersom Langer uppfattar Collingwood's tekniska konstkategori som ett särskiljande av hantverket från konsten, så är även detta något hon förhåller sig kritisk till. För henne är konsten något som formuleras för att uttryckas som symbol, medan Collingwood menar att konsten är själva formuleringen, dvs. den uttryckande akten.⁵⁵ Konstnärliga uttryck är dock för Collingwood att "tala" fritt ur sitt hjärta och att framföra de hemligheter, som berör honom i sin egenskap av talesman för ett samhälle eller en kultur.⁵⁶ För den som försöker förstå huruvida detta "talande" också inbegriper den gode hantverkaren är han emellertid inte särskilt tydlig.

För att utveckla den distinktion som Collingwood gjort gentemot konstens tekniska sida, har Ramírez funnit att Aristoteles särskiljande mellan det meningsskapande handlandet (praxis) och det instrumentella görandet (poiesis) är användbar. I motsats till Kants uppfattning om det estetiska omdömet som en bro mellan det teoretiska och praktiska ser Ramírez det estetiska som bron mellan praxis och poiesis.⁵⁷ Innebörden av detta är att alla meningar som uttrycks kräver en mer eller mindre instrumentell tillägnad teknik, där görandet är själva operationaliseringen av ett intentionellt och etiskt grundat handlande. Detta gör det intressant att återigen relatera till den inled-



ningsvis presenterade jämförelsen med Finn Wernes intentionella och extentionella sammanhang. Werne för fram uppfattningen, att när en stabil konsensus breder ut sig inom arkitekturen, så har det historiskt sett fått till följd att arkitekternas argumenterande och reflekterande förmåga gått förlorad. Den liknöjdhet som bl. a. kännetecknade 60- och 70-talets stagnerade arkitekturklimat resulterade därmed i en "utbytbar" eller "intentionslös" arkitektur. Mot bakgrund av att intentionslösa projekt knappast kan kallas arkitektur, så ser Werne den reproducerande arkitekten som en paradox.⁵⁸ Ur ett handlingsteoretiskt perspektiv kan denna "professionella kris" liknas vid ett rutinmässigt görande som tappat bort det skapande momentet. Ett handlande som begränsas till ett görande utnyttjar således inte människans handlingsklokhets för att på bästa sätt finna de intentionella möjligheterna i de exten-

tionella villkoren för sitt görande.

Då själva förutsättningen för en väl uttryckt intention dessutom är att man behärskar det språk, varigenom meningen ska förmedlas, så är det intressant att se vad detta konkret kan innebära för fullödiga uttryck inom trädgårdskonsten. Jag har tidigare argumenterat mot den objektinriktade synen på konst, där det inte finns någon direkt automatik mellan trädgårdsmediet som sådant och konstnärligheten i dess uttryck. Mediernas antal är oändligt och rymmer därmed såväl poesi och måleri som trädgård. Att ett konstverk alltid är ett konstverk, vare sig det passar in i något klassifikatoriskt fack eller ej är en uppfattning, som också har förts fram av Folke Leander.⁵⁹ Följande uttalanden av Leander belyser att sådana i grunden rent praktiska indelningar handlar mer om status än om konst:



Vad alla konstverk ha gemensamt, är estetisk 'form'. De traditionella klassifikationerna äro i verkligheten klassifikationer av de material, som underkastas estetisk formgivning; och här kunna inga skarpa gränser dragas, då de olika slagen av material utgöra ett kontinuum med alla tänkbara mellanformer, med kombinationer, lån och ömsesidiga intrång i all oändlighet. Om vi skilja mellan estetisk 'form' och det 'material', som formas, förefaller det tydligt, att skillnaderna mellan olika 'konstarter' tillhöra materiensida och ej beröra den estetiska formen". (...) "Ingen betvivlar, att medierna kunna indelas på varjehanda sätt eller att bestående historiska traditioner finnas; meningsmotsättningarna gäller blott den status, som ska tilldelas dessa begrepp.⁶⁰

Vad man i detta sammanhang dock kan fundera över är varför människor väljer det ena eller andra mediet.

Bakgrunden till valet av uttrycksmedium beror enligt Leander på naturliga anlag, personliga livsomständigheter eller ren slump, men som konstnär kan man inte vara helt främmande för möjligheterna att ombilda sitt medium. Det kan behövas för att göra det till bärare av det som man vill säga.⁶¹ Betraktat som språk, så använder sig arkitekturen i likhet med andra konstnärliga uttrycksformer av en uppsättning kroppsligt relaterade gester. Liksom en målares uttryck är förbundna med det som formas genom handens rörelser med penseln, så är det talade och skrivna språket också förbundet med själva sägandet och skrivandet. Folke Leander skriver att "en diktares mening med sina ord är alltså den intuition han formulerar i dessa ord".⁶² På motsvarande sätt utgör kännedomen om hur man kan forma med växter, jord och andra byggmaterial det språkliga verktyg, som är själva förutsättningen

för ett adekvat trädgårdsuttryck. Trädgården är beroende av den plats och det material, som krävs för att meningen ska kunna uttryckas som just trädgård. Ta bort växter, jord och annat material, som vi bygger med och det blir helt enkelt inte möjligt att uttrycka sina intentioner med trädgårdens språkbruk! Påståendet är en parafra av motsvarande uppfattning hos Collingwood:

Take away the language, and you take away what it expressed; there is nothing left but crude feeling at the merely psychic level.⁶³

Collingwood utvecklar vidare sin uppfattning om språkets meningsdimension genom att skilja mellan dess ursprungliga och dess intellektualiserade form:

Language in its intellectualized form has both expressiveness and meaning. As language, it expresses a certain emotion. As symbolism, it refers to beyond that emotion to the thought whose emotional charge it is.⁶⁴

utifrån en retorisk och metaforisk infallsvinkel. I ett konstaterande av de retoriska redskapens dåliga utnyttjande inom landskapsarkitekturen framhåller han, att det som till stor del komplicerat detta är materialets egenskaper som sådana. Att ett material som används till att forma miljöer också är levande, gör det implicit till både mål och medel och utifrån en semantisk tolkning uppträder då meningen som både "betecknat" och "betecknare". Centrala uttrycksmedel som växter och landskapliga förutsättningar kan därmed sägas bli sin egen mening. Inte minst blir detta problem kännbart, när det gäller den symbolik som kan formuleras i det som Olin uppfattar som det mest kraftfulla av alla språkliga redskap, nämligen metaforen.⁶⁷

På samma sätt som Miller och Ross refererar till sådana historiskt klassiska verk, som har varit nydanande för trädgårdskonsten, så tar även Olin sin utgångspunkt i dessa. Hans slutledning av dessa jämförelser blir dock av en annan karaktär. För honom är det den professionella lyhördsenheten för sitt medium, som gjorde att

Ett parallellt resonemang skulle här kunna föras om det fysiska erfandet av byggande, planterande eller vattnande och dess förhållande till det arbete, som utförs vid ritbordet. För den som arbetar med inlevelse och egen praktiskt genomlevd erfarenhet behöver steget till en föreställande designlösning på ett papper inte vara så stort. Annorlunda förhåller det sig för den som inte besitter denna i kroppen införlivade kunskap och som inte har erfarenhet av hur spadar eller grävmaskiner kan användas. Ritningen symboliserar själva byggandet, med allt vad det kan innebära för förutseende av framtida konsekvenser. Den är därmed det förmedlande instrument som kan jämföras ett språks grammatiskt reglerade system.

Intresset för språket hör primärt samman med dess ständigt skiftande förmåga att fungera som betydelsebärare. Varje sammanhang kräver dock sin speciella tolkning och det är här som retoriken kommer till användning.⁶⁵ Ett värdefullt bidrag till en sådan tolkning har formulerats av den amerikanske landskapsarkitekten Laurie Olin. I en artikel med titeln "Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture"⁶⁶ har han behandlat olika riktningar inom landskapsarkitekturen

barockens och den engelska landskapsstilens stora trädgårdskonstnärer lyckades skapa sådana meningsfulla uttryck i direkt relation till sin samtids kultur- och naturuppfattning:

If one returns to my opening thesis that the strength of landscape architecture derives from the fulsome sensual properties of the medium, its expression of the relationship of society to nature, and the centrality of nature as the ur-metaphor of art, it is not difficult to understand why the works of Brown and Le Nôtre are among the very greatest in the field.⁶⁸

När Olin sedan för diskussionen vidare mot dagens och morgondagens landskapsarkitektur gör han det utifrån en meningsuppfattning, som står i relation till de uttrycksmöjligheter, som kännetecknar just landskapsarkitekturen. Liksom Ross behandlar han 1900-talskonsten och dess influenser, med speciell tonvikt på den konst som överskrider gränserna för det hittills

väletablerade och kulturellt accepterade. Speciellt framhåller han dessa verks inriktning på att bryta konventioner, vare sig det gäller materialanvändning, form eller komposition. I detta förhållande ligger dock inte bara de möjligheter till förnyelse som poängteras av Ross. Olin konstaterar att den avantgardistiska landskapsarkitekturen visserligen har en gemensam nämnare i sin brett definierade estetiska funktion, men att den många gånger också saknar andra, för landskapsarkitekturen kännetecknande dimensioner. Här framhåller han speciellt den programskrivning, som tar sin utgångspunkt i såväl sociala funktioner som biologiska förutsättningar. Inte minst är det utifrån sådana definitiva brytningar med landskapsarkitekturens historiska traditioner och arbetssätt, som betänkligheter kan formuleras mot att dessa projekt ensidigt skulle anses representera synen på utveckling inom ett i sig betydligt större verksamhetsfält. Olin väljer att formulera dem på följande sätt:

One dilemma of much recent avant-garde landscape design is that, in the desire to reinvigorate the field, many have turned to devices and strategies that lead away from the central source of its power: Nature. In the attempt to avoid banality and transcend imitation, a crisis of abstraction has developed. By adopting strategies borrowed directly from other fields and by referring to work that is itself an abstraction from the referent, many contemporary landscape designers are producing work that is thin, at best a second- or third-hand emotional or artistic encounter.⁶⁹

Ett växande avstånd till en praktiskt förankrad materialanvändning och till landskapet som biologiskt system måste ofrånkomligen få en alltmer abstraherad design som resultat. Historien har redan visat att konsten att skapa trädgårdar är intimt förbunden med en i kroppen införlivad, praktikbaserad erfarenhetskunskap, som inte helt kan ersättas av en teoretiskt transformerad ström av faktauppgifter. Av den tidigare redovisade genomgången av trädgårdsområdets språkbruk har det också framgått att förskjutningar av vad som uppfattas som central kunskap ur ett handlingsperspektiv härrör från de uppfattningar som dominerar samhällsutvecklingen i stort. När det gäller utbildning, så erbjuds det idag kurser i "gestaltning" och "planering", medan 30-talets under-

visningsschema dominerades av kurser i "trädgårdsanläggning" och "parkanläggning".

Med ett ökat intresse för trädgård, så är det en utmaning att försöka bevara såväl som att förnya kunskapen om trädgårdens speciella uttrycksformer. Om estetiskt adekvata trädgårdsuttryck ska kunna åstadkommas i framtiden, så måste trädgårdskonsten utan att förlora sig själv och sin historiska förankring också kunna låta sig befruktas av den moderna konstens möjligheter. Några garantier för den goda trädgården finns emellertid inte. Utifrån ett handlingsteoretiskt synsätt är trädgårdskonst en skapande aktivitet, vars intentioner i bästa fall kan förmedlas för att förstås av andra människor. Ett lyckat resultat visar sig därmed genom den meningsfullhet som kan förknippas med de upplevelser som vistelse i denna miljö kan erbjuda.

Noter

1. Se bl.a. Francis & Hester (red.), 1991, *The Meaning of Gardens*; Miller, 1993, *The Garden as an Art*; Kemal & Gaskell (red.), 1993, *Landscape, natural beauty and the arts*; Lewis, 1996, *Green Nature/Human nature* och Ross, 1998, *What Gardens Mean*. I de två förorden till Weilacher, 1996, *Between Landscape Architecture and Land Art* (s. 6–8) skriver John Dixon Hunt: "The dread of what is called 'theory', at least in the United States is striking" medan Stephen Bann ställer frågan "what it means to be a landscape architect".
2. Francis, Mark & Hester, Jr., Randolph, T., 1991, s. 2.
3. Om designteorins utveckling, se vidare Lundequist, 1992, *Projekteringsmetodikens teoretiska bakgrund*; Cross, 1994, *Developments in Design Methodology* och Tovey, 1986, *Thinking Styles and Modelling Systems*. Om informationsprocesser och kunskap inom landskapsarkitektur se speciellt Persson, 1997, *Kunskapsöverföring till yrkesverksamma inom landskapsarkitektens arbetsfält*.
4. Se vidare bl.a. Ramírez, 1995b.
5. Om den redovisade distinktionen mellan praxis och poiesis finns bl.a. att läsa i Ramírez, 1995b, s. 8–9.
6. Treib, 1995.
7. Treib, 1995, s. 48.
8. Ramírez, 1995a, s. 62.
9. Ramírez, 1995b, s. 141.
10. Ramírez, 1995b, s. 163.
11. Ramírez hänvisar till dansk forskning om problemtänkandets teknik. Ole Togeby (1986) har här använt sig av det grekiska ordet *topoi* i betydelsen av "gemensamma platser" samt ordets singularform *topos* för "plats".

Ramírez översätter dessa begrepp med topiker resp. topik. Den topiska metoden sätts här i motsatsställning till den logiskt systematiska metoden genom att den fokuserar på problemen snarare än på bevisen. (Ramírez, 1995b, s. 265–266)

12. Dewey, 1936.
13. Dewey, 1936, s. 25.
14. John Dewey (1859–1952) räknas som en av de främsta företrädarna för den filosofiska riktning, som benämnes den amerikanska pragmatismen. Hans uppfattning sammanfaller delvis med de föreställningar som karaktäriserar den tradition, som den humanvetenskapliga handlingsteorin bygger på. Dewey utgår från det som reellt kan upplevas och lägger således tyngdpunkten vid det praktiskt-sociala livet. Även om filosofer som Croce och Leander också utgår från det konkreta handlingslivet (se vidare avsnittet "Mellan tradition och fantasi"), så skiljer sig deras uppfattning genom att de utgår från det universellt gemensamma som den grundläggande kunskapskällan. De skiljer därvid mellan empirisk erfarenhet och intuition och hänvisar till en grundläggande mänsklig visdom, som sträcker sig bortom de rent empiriska erfarenheterna. Se vidare Leander, 1943, s. 9–13.
15. Werne, 1997, s. 13.
16. Jmf. den aristoteliska distinktionen mellan att handla (praxis) och att göra (poiesis), där de extentionella sammanhangen inte är något deterministiskt, på förhand givet utan resultatet av tidigare gjorda, mänskliga val. Se vidare avsnittet "Trädgård som konsthandling".
17. Werne, 1997, s. 14.
18. Historiens betydelse för förståelse av nutidsharingsgående behandlats av R.G. Collingwood (1889–1943) i *The Idea of History*. Se Collingwood, 1994 [1946].
19. Denna filosofiska framställning av konsten som estetiskt fenomen är en av huvudprinciperna i R.G. Col-



Eva Gustavsson, universitetsadjunkt och doktorand,
Institutionen för landskapsplanering Alnarp

lingwoods *The Principles of Art*. Se Collingwood, 1958 [1938].

20. Båda citaten hänförs till Collingwood 1958 [1938], s. 282.
21. För Benedetto Croce (1866–1952) har även den svenske filosofen Folke Leander (1910–1981) intresserat sig.
22. Alf Nyman inledning hänförs till Croce, 1963. Nyman har här ambitionen att sätta in Croce's skrift i ett filosofiskt sammanhang. På s. 21 framför Nyman kritik mot det som han uppfattade som Croce's "ringaktning för tekniken", där han menar att Croce har förbisett den betydelse som tekniken ytterst har för att visionerna ska kunna bli uppfattbara. Ur ett handlingsteoretiskt perspektiv kan tekniken i detta avseende jämföras med det instrumentella görande (poiesis), som här utgör en förutsättning för förverkligandet av Croces viljeakter. Jmf. även avsnittet "Trädgård som konsthandling", där motsvarande kritik framförs av Susanne Langer gentemot Collingwood.
23. Croce, 1969, s. 46–47.
24. Retorik i denna mening är kunskapen om hur språk överhuvudtaget utövas och ska inte sammanblandas med den manipulativa argumentationsteknik, som utgår från ett speciellt ordbruk med inriktning på att uppnå vissa syften. Med utgångspunkt från topiken serverar Ramírez följande jämförelse: "Mycket av den moderna reklam- och propagandatekniken går ut på att stryka mottagaren medhårs genom att vara medveten om dennes 'platser'. En manipulativ topikkunskap försöker ta vara på publikens eller konsumenternas topiker men döljer reklammakarens eller talarens intentioner. Kreativitet förvandlas då till teknik och receptföljande och har ingenting med dialog att göra. Den dialogiska retoriken är en diskurs som upprinner ur den egna övertygelsen och strömmar samman med andra källflöden." (Ramírez, 1995b, s. 271)
25. Det som uttrycks i form av trädgård framträder både genom det som görs och det som sägs. För en djupare förståelse av meningen hänsyftas här på tre grundbegrepp i Ramírez aristoteliska retorik: *lógos* (det som sägs), *ét-hos* (vem som säger det) och *páthos* (till vem det sägs). (Ramírez, 1995b, s. 208–209)
26. Ramírez, 1998a, s. 3.
27. Gunnarsson, 1992.
28. En belysning av hur begreppet trädgård har behandlats under olika historiska epoker återfinns i Lundquist, 1997.
29. Bucht, 1997, s. 15–16.
30. Bytet av terminologi kan studeras i Föreningen Sveriges Stadsträdgårdsmästares årsmötesprotokoll från 1940-talet. Här är det stadsträdgårdsmästarna Holger Blom i Stockholm och Birger Myllenberg i Malmö, som i flera av sina föredrag övergår till att använda ordet park i stället för plantering. Ordvalet kommenterades aldrig, utan det

- uppstod som en naturlig följd av en ökad fokusering på mer sociala parkfrågor. (Föreningen Sveriges Stadsträdgårdsmästare, 1930–1950)
31. Inom den svenska utbildningen visar samtida studieplaner att det var först i samband med inrättandet av en formellt sett självständig landskapsarkitektutbildning år 1971, som begreppet trädgårdskonst försvann från kursplaner samt ämnes- och institutionsbenämningar.
 32. Gibson, 1963, s. 16.
 33. Uppgifter om trädgårdsutbildningarna vid Alnarp har hämtats ur Carlsson & Svensson, 1982.
 34. Begreppsbytena har också medfört att ett trädgårds-gestaltande synsätt har överförts till planering av mer landskapliga sammanhang, något som kanske fått sina mest långtgående konsekvenser i ett land som England. Här finns också möjligheter att för både planering och trädgårdskonst jämföra med de starka och långa traditioner, som finns inom andra närliggande discipliner. I en artikel om detta framhåller Stiles (1992), att det arv som trädgårdskonsten fört med sig till planeringsområdet också kommit att betraktats som en hämsko på utvecklingen av de engelska landskapsarkitekternas planeringskompetens.
 35. Ramírez, 1998b, s. 79.
 36. Ross, 1993 resp. 1998; Miller, 1993.
 37. Jellicoe, 1970, s. 1.
 38. Jellicoe, 1970, s. 14–15.
 39. Ross 1998, s. xiii. Se även Ross 1993, s. 162.
 40. Ross, 1998, s. 193–201.
 41. De refererade uppfattningarna hänförs till Ross, 1998, s. 190–193; 201–202 och 224.
 42. Ross, 1998, s. 193.
 43. Ekbom, 1995, s. 11 och 16.
 44. Den synekdotiska relation, som kännetecknar många av våra mest levande begrepp är av en annan karaktär än den rationella begreppsstruktur, som utifrån en förgivet-tagen "antingen-eller"- princip fasthåller begreppspar som dikotomier. Den dialektik som här istället förespråkas utgår ifrån att många av våra relationer mellan ord inte bara grundar sig i skillnader, utan också avspeglar oupplösliga föreningar. Se vidare Ramírez, 1998b. Om perspektivens betydelse för tolkning och förståelse av begrepp finns också att läsa i Ramírez 1996.
 45. Ekbom, 1995, s. 18.
 46. Miller, 1993.
 47. Miller, 1993, s. 178.
 48. Berleant, 1993, s. 230.
 49. Miller, 1993, s. 109.
 50. Miller, 1993, s. 180.
 51. Collingwood, 1958 [1938], s.6.
 52. Miller, 1993, s. 147–155.
 53. Langer, 1953, s. 380–381.
 54. Om detta skriver Langer: "Then he stretches the term 'language' to cover everything I would call 'symbols', including religious icons, rites, and works of art". (Langer, 1953, s. X i "Introduction")
 55. Uttryckt med Langers ord så är skillnaden: "Art is envisagement of feeling, which involves its formulation and expression in what I call a symbol and Mr. Collingwood calls "language". (Langer, 1953, s. 380)
 56. Collingwood, 1958 [1938], s. 336.
 57. Se vidare Ramírez, 1995b, s. 183
 58. Werne, 1997, s. 23 och 142–144.
 59. Se vidare Leander, 1998 [1950], s. 106–108.
 60. Leander, 1998 [1950], s. 106 resp. s. 108.
 61. Leander, 1998 [1950], s. 107.
 62. Leander, odaterad, s. 38. Kapitlet "Några kommentarer till Croces estetik" med sidnumreringen 37–46 har erhållits från José Ramírez, vilken i sin tur fått tillgång till texten via Folke Leanders änka. Ursprunglig datering och källa har ej gått att finna.
 63. Collingwood, 1958 [1938], s. 244.
 64. Collingwood, 1958 [1938], s. 269.
 65. Se vidare Ramírez 1995b, s. 197–209.
 66. Olin, 1988.
 67. Olin, 1988, s. 164–165.
 68. Olin, 1988, s. 156.
 69. Olin, 1988, s. 151.

Referenser

- Berleant, Arnold, 1993, "The aesthetics of art and nature", ur Salim Kemal & Ivan Gaskell (ed.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, s. 228–243.
- Bucht, Eivor, 1997, *Public Parks in Sweden 1860–1960. The planning and design discourse*, Department of Landscape Planning Alnarp, Swedish University of Agricultural Sciences, Agraria 56.
- Carlsson, Mårten; Svensson, Ulla, 1982, "Trädgårdsutbildningens utveckling", ur *Vårt lantbruksuniversitet, En bok till Lennart Hjelm, Sveriges lantbruksuniversitet, Allmänna skrifter 6*, Uppsala.
- Collingwood, R.G., 1958 [1938], *The Principles of Art*, Oxford University Press.
- Collingwood, R.G., 1994 [1946], *The Idea of History*, revised edition, Oxford University Press.
- Croce, Benedetto, 1963, (inledning av Alf Nyman, översättning av Klara Johanson), *Estetiskt breviarium*, Casa Editrice, Stockholm-Roma.
- Croce, Benedetto, 1969, (översatt fra italiensk av Dome-

- nico Aiello og Truls Winther), *Estetik som vitenskapen om uttrykket*, Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Cross, Nigel, 1994 [1984], *Developments in Design Methodology*, John Wiley & Sons, Chichester, New York.
- Dewey, John, 1936, (svensk översättning av Alf Ahlberg), *Människans natur och handlingsliv. Inledning till en social psykologi*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.
- Ekbo, Torsten, 1995, *Bildstorm*, Bonnierförlagen, Stockholm.
- Francis, Mark & Hester, Jr., Randolph, T. (ed.), 1991 (2 impr.), *The Meaning of Gardens. Idea, Place and Action*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- Föreningen Sveriges Stadsträdgårdsmästare, Årsmötesprotokoll 1930–1950.
- Gibson, Sylvia, 1963, "I. F. L. A. -kongressen i Israel", *Havekunst* 1963, s. 14–16.
- Gunnarsson, Allan, 1992, *Frukträden och paradiset, Stad & Land*, nr. 105, Movium/ Inst. för landskapsplanering, Sveriges lantbruksuniversitet, Alnarp.
- Jellicoe, G.A., 1970, *Studies in Landscape Design. Volume III*, Oxford University Press, London / New York / Toronto.
- Kemal, Salim & Gaskell, Ivan (ed.), 1993, *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press.
- Langer, Susanne, K., 1953, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's sons, New York.
- Leander, Folke, odaterad, *Några kommentarer till Croce estetik*, (huvudkälla ej känd), sid. 37–46.
- Leander, Folke, 1943, *Några språkteoretiska grundfrågor*, Göteborgs kungl. Vetenskaps- och vitterhetssamhälles handlingar, Sjätte följden, Ser. A, Band 1, N:o 4, Göteborg.
- Leander, Folke, 1998 [1950], *Estetik och kunskapsteori*, Croce -Cassirer-Dewey, Erfarenhetskollegiet diaLOGOS forskarkooperativ, ek. för., Stockholm.
- Lewis, Charles, A., 1996, *Green Nature/Human Nature. The Meaning of Plants in Our Lives*, An Illini Book from the University of Illinois Press.
- Lundequist, Jerker, 1992, *Projekteringsmetodikens teoretiska bakgrund*, *Projekteringsmetodik*, Kungl. Tekniska högskolan, Institutionen för arkitektur, Vetenskap och Konst, Stockholm.
- Lundquist, Kjell, 1997, "Något om begreppet trädgård och dess förändrade innebörd", *Nordisk arkitekturforskning* 1997:4, s. 38–58.
- Miller, Mara, 1993, *The Garden as an Art*, State University of New York Press, Albany.
- Olin, Laurie, 1988, "Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture", *Landscape Journal* 1988, vol.7, no 2, s. 149–168.
- Persson, Bengt, 1997, *Kunskapsöverföring till yrkesverksamma inom landskapsarkitektens arbetsfält*, Institutionen för landskapsplanering Alnarp, Swedish University of Agricultural Sciences, Agraria 33.
- Ramírez, José Luis, 1995a, *Om meningens nedkomst. En studie i antropologisk topologi*, Nordiska institutet för samhällsplanering, *Avhandling 13:3*, Nordplan.
- Ramírez, José Luis, 1995b, *Skapandemening, En begrepps-genealogisk undersökning om rationalitet, vetenskap och planering*, Nordiska institutet för samhällsplanering, *Avhandling 13:2*, Nordplan.
- Ramírez, José Luis, 1996, "Ps. 6996 – Lära och leva / leva och lära, Om kiasmens heuristik och om kunskaps-etik", ur *Chimärerna – Porträtt från en forskarutbildning*, Nordiska institutet för samhällsplanering 1971–1995, sammanställning av Gunnar Olsson, Nordiska institutet för samhällsplanering, Stockholm, 201–212.
- Ramírez, José Luis, 1998a, *Forskarseminarium i humanvetenskaplig handlings- och planeringsteori*, Institutionen för landskapsplanering Alnarp, SLU. (stencil)
- Ramírez, José Luis, 1998b, "Synekdoke – Om begrepps-fenomenologi och om retorik som praktikens kunskapsteori", ur *Kunnskapsproduksjon i endring*, Nye erfarings- og organisasjonsformer, Artikelsamling fra konferansen Kunnskap og Handling II, Sociologiska institutionen, Lunds Universitet, red. Olav Eikeland og Knut Fossetøl, Arbeidsforskningsinstituttet, Oslo, s. 77–93.
- Ross, Stephanie, 1993, "Gardens, earthworks, and environmental art", ur Salim Kemal & Ivan Gaskell (ed.),

- Landscape, natural beauty and the arts, Cambridge University Press, s. 158–182.
- Ross, Stephanie, 1998, *What Gardens Mean*, The University of Chicago Press.
- Stiles, Richard, 1992, *Überholte Paradigmen und neue Trends*, Past paradigms and present trends, *Topos*, Sept. 1992, s. 125–133.
- Togeby, Ole, 1986, "Steder" i bevisthedens landskab – grene på ideernes træ, Gyldendal, København.
- Tovey, Michael, 1986, "Thinking Styles and Modelling Systems", *Design Studies*, Vol. 7, No 1, January 1986, pp 20–30.
- Treib, Marc, 1995, "Must Landscapes Mean?: Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture", *Landscape Journal*, Volume 14, Number 1, Spring 1995.
- Weilacher, Udo, 1996, (with forwards by John Dixon Hunt and Stephen Bann), *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel.
- Werne, Finn, 1997, *Arkitekturens ismer*, Byggförlaget, Stockholm.