

# **Trädgårdsideal och kunskapssyn**

En studie av meningens uttryck  
med exempel från Gösta Reuterswårds och Ulla Molins  
skapande handling

**Eva Gustavsson**

*Institutionen för landskapsplanering  
Alnarp*

**Doctoral thesis  
Swedish University of Agricultural Sciences  
Alnarp 2001**

**Acta Universitatis Agriculturæ Sueciæ**  
Agraria 262

ISSN 1401-6249

ISBN 91-576-5785-8

© 2001 Eva Gustavsson, Alnarp

# Abstract

Gustavsson, E., 2001. *Garden Ideals and Views of Knowledge. A study in the expression of meaning, with examples from the work of Gösta Reuterswärd and Ulla Molin*. Doctor's dissertation.

ISSN 1401-6249, ISBN 91-576-5785-8

The thesis has its point of departure in a view of knowledge which is directed at understanding garden design and landscape architecture as knowledge in action. It is organised as three short articles and a longer essay.

The unifying philosophical approach of the thesis is presented in concentrated form in the initial article. With reference to the scientific understanding named *action-oriented humanistic theory*, the article examines how our attitude towards gardens changes when focus shifts from aesthetic qualities and symbolic significance to the underlying ideals and intentions which are aesthetically expressed when translated into action. This is a notion of art which perhaps has more to do with the legacy of Ancient Greece than the aesthetic theories of what is beauty originating in the Age of Enlightenment. In its critical approach to positivist ideals of objectivity, this article also relates to a continental tradition of historical philosophy and linguistic theory which can be traced back to the Italian philosopher Giambattista Vico.

The second and third articles in the paper have their empirical application in the gardening work practised by Gösta Reuterswärd and Ulla Molin in the mid 20<sup>th</sup> century. In this connection, two different biographical means of attack have been attempted. While the one builds on an interpretation based on original research, the other is characterised by its restriction to two types of primary source and how these in their turn have been exploited to illustrate and give concrete examples of the work of a particular individual within the context of prolonging tradition.

The closing essay assumes a more refined view of the action-oriented perspective, in which the intention is, with a methodological starting point in Aristotelian rhetoric, to approach considerations and intentions concealed in the ways in which people choose to work with gardens. In this comparison of the gardening tradition of Gösta Reuterswärd and Ulla Molin, the aim has been to interpret the meaning which has sought its expression through their work.

*Key words:* Garden design; landscape architecture; action-oriented humanistic theory; theory of art; intention; meaning; significance; action; aesthetics; ethics; philosophy of history; Aristotle; rhetoric.

*Author's adress:* Eva Gustavsson, Department of landscape planning Alnarp, SLU, S-230 53 ALNARP, Sweden.



# Innehåll

<b>Inledning</b>	7
<b>Bakgrund i personligt kunskapssökande</b>	8
<b>Reflektioner kring de olika delarna</b>	11
Artikel I. Trädgårdskonst eller trädgård som konst – om trädgårdskonst som skapande handling.	11
Artikel II. Gösta Reuterswärd, 1892-1980.	11
Artikel III. Flora och bibliotek.	12
Uppsats IV (Jämförande monografi). Etiska överväganden inom ramen för Ulla Molins och Gösta Reuterswärds estetiska föreställningsvärldar. En retorisk undersökning av personligt förankrade trädgårdsuttryck.	13
<b>Förtydligande och diskussion</b>	13
Estetik som vetenskapen om uttrycket	14
Historieskrivningens kunskapsbyggande roll	15
<i>Det ömsesidiga samspelet mellan kartläggning och tolkning</i>	19
<i>Arkitekturhistoria som arkitekturteori</i>	20
<i>Individuell och gemensam mening</i>	23
<b>Litteratur</b>	28
<b>Tack</b>	30

# Appendix

## Artiklar och uppsats I–IV

Denna avhandling grundar sig på följande studier, till vilka det kommer att refereras genom deras respektive romerska sifferbeteckning.

I. Gustavsson, Eva, 1999, Trädgårdskonst eller trädgård som konst – om trädgårdskonst som skapande handling, *Nordisk Arkitekturforskning* 4·1999, s. 36–58.

II. Gustavsson, Eva, 2000, Gösta Reuterswärd (1892-1980), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyra hundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s.184–193.

III. Gustavsson, Eva, 1999, Flora och bibliotek, *Utblick Landskap*, 1–1999, s. 30-39.

IV. Gustavsson, Eva, 2000, Etiska överväganden inom ramen för Ulla Molins och Gösta Reuterswärds estetiska föreställningsvärldar. En retorisk undersökning av personligt förankrade trädgårdsuttryck. Jämförande monografi.

# Inledning

Synen på vad som menas med kunskap är idag starkt färgad av den moderna naturvetenskapen, vars inflytande alltsedan dess uppkomst under 1600-talet har vuxit sig allt starkare. Dess efterföljande positivistiska vetenskapsuppfattning har inneburit en ensidig inriktning av vetenskapen mot empirisk observation och matematisk bevisföring. Undersökningar av denna typ kan vara relevanta när det gäller att konstatera fakta kring sådant som inte kan vara på annat sätt, men när det gäller frågor om mänskligt beteende och olika samhällsföreteelser måste man också hitta vägar att hantera ideologiska, politiska och etiska aspekter. I en värld som styrs och planeras av människor får kunskapen oftast den praktiska tillämpning som omöjligtvis kan frigöras från värderingar. På det ena eller andra sättet ska även den mest faktabaserade sanning kunna plockas in i ett mänskligt sammanhang och denna uppgift kan inte till fullo lösas med en vetenskap som reducerat sig själv.

Under 1900-talet har den positivistiska vetenskapssynen inte bara tillämpats inom traditionellt faktabaserade vetenskaper, utan den har också blivit förhärskande inom många human- och samhällsvetenskaper. Bekymmersamt är inte minst det starka inflytande som detta synsätt har fått över svensk filosofi. Här har Uppsalaskolan, med dess ensidiga prioritering av analytisk filosofi, alltsedan perioden efter andra världskriget varit den enda accepterade skolbildningen. Hur detta har resulterat i ett akademiskt utestängande av andra filosofiska traditioner framgår bland annat av Jan Bengtssons kartläggning av den fenomenologiska rörelsen i Sverige.<sup>1</sup> Bengtsson har visat att genom den konsekvent avvisande hållningen mot filosofiska strömningar som fenomenologi, strukturalism, kritisk teori och pragmatism kom såväl kontinental som utomeuropeisk filosofi att uteslutas. De argument som restes gentemot filosofer som Heidegger, Sartre och Foucault fick stora återverkningar även för flera svenska filosofer. Att avvika från det analytiska mönstret innebar för dem oftast utestängning från en akademisk karriär.<sup>2</sup> En av de filosofer som fick söka sig andra vägar var Folke Leander, vars bidrag till filosofin är speciellt intressant för den vetenskapliga uppfattning som detta avhandlingsarbete grundar sig på.

I likhet med filosofer som Benedetto Croce och R. G. Collingwood ansåg också Leander att estetiken var en väsentlig del av kunskapsteorin.<sup>3</sup> Detta är också en uppfattning som kännetecknar den humanvetenskapliga handlingsteori, vars teoretiska ramverk framför allt har formulerats av José Luis Ramírez.<sup>4</sup> Förenande är uppfattningen om den kunskapssökande aktivitet som bygger på dialog och som låter mening komma till uttryck i handling. Till sin karaktär kan dessa handlingar vara såväl språkligt som praktiskt inriktade. Ur estetiskt hänseende kan de dock vara mer eller mindre adekvata. Kännetecknande för den estetiskt adekvata handlingen är att den förmår att uttrycka ett sammanhang så pass väl att kommunikation uppstår. Att uttrycka är

---

1. Se vidare i Bengtsson, 1991 med sammanfattning s. 297–300.

2. Se vidare Bengtsson, 1991, s. 218–240.

3. Se framför allt Croce, 1969 och Collingwood 1958 [1938].

4. Se framför allt Ramírez, 1995a–c.

dock inte detsamma som att förstå. Kommunikation är visserligen förståelsens villkor, men den goda kommunikationen förutsätter en dialogisk situation, där grunden utgörs av en gemensam referensram, eller det som Folke Leander har kallat ”gemenskapsmedvetande”.<sup>5</sup> Därmed är det också givet att det för förståelse måste finnas en gemensam grund för hur mening i ett visst sammanhang kan konstrueras och rekonstrueras. Att det som någon nyskapat ska kunna återskapas i någon annans medvetande innebär att det som ska kunna förstås också måste förstås genom något annat, det vill säga genom något som medvetet eller omedvetet kan ha kommit till uttryck genom språket eller genom något uttrycksmedel.

Estetik, handling och mening är således några av hörnstenarna i den humanvetenskapliga handlingsteorin, vars uppfattning om vetenskap också ligger till grund för detta avhandlingsarbete. I sitt arbete med att precisera innehållet för denna kunskapsuppfattning har José Luis Ramírez riktat sitt intresse mot frågorna om rationalitet och vetenskap. Här har han inte minst framhållit risken med att en alltför kategorisk fokusering på skillnaden mellan teori och praktik kan göra oss blinda för att den mest avgörande frågan är den, som handlar om valet mellan effektivitet och meningsfullhet.<sup>6</sup> Genom den humanvetenskapliga handlingsteorins starka koppling till praktiken och dess intresse för hur verkligheten är beskaffad har den klara anknytningar till såväl den amerikanska pragmatismen som fenomenologin. Även i historiefilosofiska sammanhang applicerar den sitt speciella förståelseperspektiv genom att försöka knyta samman historiens olika tidshorisonter kring bärande frågor om mening. En förenande problemställning för forskning om såväl historisk tid som nutid blir därmed den etiskt reflekterade erfarenheten, vilken i form av dygdbegreppet *areté* också har sin självklara hemvist hos Aristoteles. Vad som avses med detta begrepp är inte det moderna språkbrukets begränsade uppfattning om dygd, såsom varande en nästan suspekt moral. Dygd i denna mening kan därför snarast liknas vid en förmåga att med inlevelse och klokhet hantera en bestämd situation.<sup>7</sup>

Med denna korta bakgrundsteckning av de vetenskapsfilosofiska utgångspunkterna för mitt avhandlingsarbete övergår jag till att ge en redogörelse för hur mitt eget sökande efter kunskap på olika vägar har fört fram till det arbete som nu föreligger.

## Bakgrund i personligt kunskapssökande

Detta avhandlingsarbete har alltsedan dess första trevande steg varit inriktat på att förstå landskapsarkitektens kunskap i handling, speciellt såsom den kommit att tillämpas inom gestaltning av trädgårdar. Kunskapssökandets bakgrund står att finna i de frågor som utkristalliserat sig under en period av nästan 15 års arbete med undervisning

---

5. Jämför Leander, 1998 [1950], s. 42.

6. Ramírez, 1995b, s. VII.

7. Angående dygder, se vidare Ramírez, 1999, s. 3–4.



av landskapsarkitekter inom ämnesområdet vegetationsgestaltning och växtkomposition. Inom min undervisning har jag då eftersträvat kunskap genom att låta ett intresse för fakta från mer naturvetenskapligt inriktade studier av biologiska förhållanden kombineras med den erfarenhet som på ett subjektivt plan bland annat kan vinnas genom studiebesök i genomförda anläggningar. Inom ett universitet som i hög grad premierar vetenskaplighet började denna typ av pragmatiskt närmande till mitt eget ämnesområde att efterhand kännas alltmer otillfredsställande. När jag således fick chansen att påbörja mitt avhandlingsarbete var det därför med ganska högt ställda mål på teoretisk förankring, som jag drog upp mina planer. Frågan var bara inom vilken kunskapstradition jag skulle kunna finna det teoretiska stöd, som jag upplevt mig sakna inom landskapsarkitekturen. Mot denna bakgrund slog jag in på en väg som till en början syntes vag och obestämd. Trots alla dess avtagsvägar och sidospår kan det så här i efterhand konstateras, att det ändå tidigt har utkristalliserat sig någon form av huvudriktning.

Det var med en förhållandevis grund bas i olika filosofiska förhållningssätt som jag inledde mitt arbete med empiriska studier av designarbetets praktisering inom trädgårdsområdet. Genom dessa studier hoppades jag erhålla inblick i hur en designstrategi kan påverkas av de specifika hänsyn, som måste tas av den som arbetar med ett levande material som växter. För kunna ge arbetet någon form av teoretisk förankring, låg det då nära till hands att försöka tränga in i den utveckling som designteorin genomgått alltsedan sin konsolidering under tidigt 1960-tal och framåt. Detta var en inriktning, som öppnades för mig genom Jerker Lundequists arbeten och som senare förde vidare till läsning av bland annat Nigel Cross och Donald Schön.<sup>8</sup> Härigenom fick jag insikt i den utveckling som designteorin genomgått från de första årens systematiskt analytiska försök att strukturera designprocessen mot de alltmer komplext problemlösninginriktade modeller, vilka i högre grad försökte göra hela designsituationen rättvisa. Här fanns många arkitekturteoretiskt intressanta bidrag av bland annat designteoretiker som Christopher Alexander, Bryan Lawson och Bill Hillier och här öppnade sig också en värld av renodlat designinriktade tidskrifter, där framför allt bidragen i *Design Studies* kändes relevanta för mitt område.

Efter att ha lagt upp och genomfört ett omfattande arbete med intervjuer av välkända landskapsarkitekter och trädgårdsdesigners från fyra olika länder inledde jag det tolkningsarbete, som efterhand skulle få mig att inse värderingarnas betydelse för tolkningen. När den andra internationella designkonferensen inom *European Academy of Design* avhölls i Stockholm år 1997 hade jag kommit så långt att jag kunde bidra med presentation av ett ”paper” med titeln *Planting Design Concepts*.<sup>9</sup> I motsats till de konferenssessioner, som främst avhandlade resultat från kognitionsforskning, så erbjöd konferensen också sessioner för forskare som försökte komma till rätta med olika redskap och strategier för praktiska designsituationer. Att jag placerades i denna senare session var naturligt med hänsyn till mitt ämnesområde. Emellertid var det de olika bidragen från denna session, som fick mig att omvärdera det forskningsspår som jag

---

8. Lundequist, 1992; Cross, 1994 [1984] och Schön, 1983.

9. Gustavsson, 1997.

dittills rört mig inom. Bland konferensens hundratals presentationer av olika studier kring design var det speciellt ett holländskt bidrag, som skulle visa sig ha flest paralleller till mina försök att reda ut olika strategier för trädgårdsdesign. Dess frågeställning hörde samman med hur design av spelautomater kunde anpassas för yngre användare. Med denna jämförelse blev jag klar över att design uppenbarligen var ett begrepp som kunde rymma de mest skiftande aktiviteter.

Genom sin processinriktning hade mycket av den designforskning, jag dittills kommit i kontakt med, visat ett mycket svagt intresse för mer etiska spörsmål. Att utifrån denna grund formulera några vetenskapligt formulerade påståenden om vad som generellt sett skulle kunna karaktärisera utvecklingen av en designförmåga inom trädgårds- och landskapsarkitektur började i detta skede att kännas som en alltmer ointressant uppgift. Beroende på mina egna förståelsekrav tvingades jag därmed konstatera att de sätt att behandla kunskap på, som jag dittills stött på, inte räckte för de intervjuutlågningar jag ville göra. Inte minst var det svårt att med dessa tillvägagångssätt komma åt de bevekelsegrunder som syntes vara själva drivkraften bakom varje intervjupersons idéer om hur en trädgård skulle skapas.

Utifrån min undran om varför man talade så lite om värderingar och personliga övertygelser var det inspirerande att finna, att dessa frågor hade berörts i en designteoretisk avhandling om databaserad systemutveckling. I en studie över några olika yrkesgruppers designprocesser hade Erik Stolterman ställt frågan om ansvar på sin spets. Med utgångspunkt i de etiskt grundade överväganden som implicit styr inriktningen av en designprocess fanns här ett utkast till det Stolterman kallade ”idealorienterad design”.<sup>10</sup> Inte minst var det detta arbetes referenser till den engelske historiefilosofen R.G. Collingwood som tilldrog sig mitt intresse. Dessa skulle jag emellertid snart få tillfälle att fördjupa mig betydligt djupare i genom mitt möte med José Luis Ramírez och filosofin bakom humanvetenskaplig handlingsteori.

Som genom en ödets tillfällighet kom Ramírez att från sitt tidigare forskningsarbete vid Nordplan i Stockholm vilja närma sig praktiskt inriktade forskare ute på olika planeringsinstitutioner i landet. I ett antal seminarier som riktade sig till forskare från olika discipliner inleddes så under våren 1997 en högre seminarierie vid institutionen för landskapsplanering Alnarp. I återkommande sammankomster har Ramírez här under tre års tid lett diskussioner kring teori och praktik inom humanvetenskaplig handlingsteori.<sup>11</sup> Med stöd i dessa seminarier och den litteratur som här behandlats har jag kunnat bilda mig en allt klarare uppfattning av min egen forskning kring trädgårdsskapandets mening. Här har inte minst Ramírez egna avhandlingsarbete *Skapande mening* varit en inspirerande källa.<sup>12</sup>

---

10. Stolterman, 1991, s. 68–73.

11. Utgångspunkten för denna seminarierie var ett FoU-program kring ”Forskande i Gemenskap” (FiG), vilket med stöd från Bygghörsningsrådet utarbetats av José Luis Ramírez. Se vidare Ramírez, 1997 (opubl.).

12. Ramírez, 1995a–c.

# Reflektioner kring de olika delarna

Den forskningsbakgrund som jag ovan har beskrivit resulterade i att mitt avhandlingsarbete slutligen fick en betydligt större kunskaps- och historiefilosofisk inriktning, än vad jag från början hade tänkt mig. Bakgrundsbeskrivningen utgör indirekt också förklaringen till den form som avhandlingens olika delar antagit. Utifrån tre artiklar och en halv monografi har således den handlingsteoretiska infallsvinkeln undan för undan funnit den form, där kunskap om estetiska och etiska frågeställningar tar sin utgångspunkt i trädgårdskonst och landskapsarkitektur som meningsskapande handling. Det teoretiska sammanhanget kring avhandlingens olika delar kan därmed presenteras enligt följande:

## **Artikel I. Trädgårdskonst eller trädgård som konst – om trädgårdskonst som skapande handling.**

Denna artikel har försökt fånga trädgårdsskapandets mening utifrån det synsätt som ligger till grund för humanvetenskaplig handlingsteori. I koncentrerad form redogörs här för den syn på konst, estetik, språk- och historiefilosofi som är förutsättningen för detta avhandlingsarbetes meningsrelaterade hållning till trädgårdsskapande. Artikeln har i hög grad inriktats på att, som alternativ till en objektrelaterad värdering av trädgården som konstverk, visa på innebörden av det synsätt som tar sin utgångspunkt i handlingens intentionalitet. Härmed skärskådas ett antal internationella studier, vilka utifrån olika estetiska teories semantiska bruk av symbolik och definitioner har haft till syfte att tolka trädgårdens inneboende mening och framtida värde. Då denna artikels utgångspunkt är att meningen visar sig genom den gestaltande handlingen argumenterar den för en förskjutning av fokus från ett förtingligande av estetiska kvalitéer mot mer etiskt uppfattbara värderingsgrunder. Det samband mellan etik och estetik som ligger till grund för ett handlingsinriktat synsätt på konsten utnyttjas här för att kunna finna vägar till tolkning av de bakomliggande ideal och intentioner som en landskapsarkitekt eller trädgårdsdesigner genom sitt arbete ger uttryck för. Detta är ett synsätt som får konsekvenser för de konstuppfattningar som är förbundna med både avantgarde och de klassiskt sköna konsterna.

Eftersom betraktandet av trädgårdskonst som handling fokuserar på de motiv och värderingar som döljer sig bakom olika typer av trädgårdar, så berörs utöver konsten även historiens roll för utbildandet av traditioner och överföring av erfarenhet. I detta sammanhang tangeras också vårt sätt att lära av historien. Bland den variation av möjligheter som finns för historisk tolkning framhålls därvid biografien som en användbar framställningsform. Avslutningsvis antyds också de retoriska redskapen som en utnyttjad möjlighet för en meningsrelaterad tolkning.

## **Artikel II. Gösta Reuterswärd, 1892–1980.**

Trädgårdsarkitekt Gösta Reuterswärd är en av två huvudpersoner för denna avhandlings biografiskt inriktade delar. I denna artikel presenteras hans yrkesverksamma liv utifrån uppgifter som framtagits genom traditionellt källhistorisk forskning. Artikeln ingår i ett trädgårdshistoriskt samlingsverk, som inom en tidsram på 400 år innefattar

ytterligare 27 personers verksamhetsskildringar.<sup>13</sup> Att Gösta Reuterswärd under denna period själv har bidragit med 50 års aktivt yrkesinriktad trädgårdspraktik innebär att hans liv speglar ett i detta sammanhang ansevärt stycke historia. I artikeln visas hur 1900-talets stora samhällförändringar också har format hans arbetsvillkor, uppdrag och yrkesmässiga förhållningssätt. Då detta är den första sammanhängande skildring, som behandlat Gösta Reuterswärds utbildning, anställningar, genomförda verk och författarskap, så har ett stort arbete lagts ner på att genomsöka arkiv och att intervjua de personer, som kunde tänkas förmedla information av olika slag. Utöver sedvanlig redovisning av fakta har ambitionen varit att sätta personen Reuterswärds liv i relation till hans samtid och till andra parallellt verkande personers gärningar. Här finns också en beskrivning av hans arbetssätt och varifrån han kan tänkas ha erhållit sina olika influenser. Givetvis berörs i denna artikel också de områden som tilldragit sig hans huvudsakliga intresse samt vilka av hans insatser, som kan betecknas som de mest bestående för framtiden.

### **Artikel III. Flora och bibliotek.**

Som grund för denna avhandlingens andra biografiska exempel ligger de trädgårdsfrämjande insatser som kan hänföras till Ulla Molin. Som aktiv opinionsbildare inom journalistik, utställningsverksamhet och med tiden också genom egna trädgårdsprojekt har hon haft en betydande påverkan för formulering och spridning av 1900-talets trädgårdsideal. Att hennes pedagogiska insatser på olika sätt aktivt har bidragit till den moderna trädgårdsuppfattningen har bland annat kommit till uttryck genom att landskapsarkitekternas facktidskrift *Utblick Landskap* har ägnat ett speciellt temanummer åt att, ur ett samtidsperspektiv, belysa hennes liv. Denna artikel utgör ett av bidragen till detta temanummer.<sup>14</sup> Som sådant har det inriktats mot en tolkning av hennes verksamhet utifrån två centrala aspekter. De perspektiv, som artikeln därmed tar sin utgångspunkt i, är hennes val av stödjande litteratur och hennes val och användning av växter. Att skildra hennes liv utifrån dessa två synvinklar kan här ses som ett sätt att mer konsekvent pröva historieskrivningens aspektseende.

Ulla Molin var en person som var mycket omsorgsfull i sina val och varken hennes trädgård eller hennes fackbokhyllor visar på ett innehåll som kommit till av ren tillfällighet. I hög grad tycks det vara resultatet av ett avsiktligt handlande. Försöken att tränga in i Ulla Molins växtanvändning gav vid handen ett sätt att betrakta växter, som vittnar om en noggrann bedömning av detta materials estetiska och funktionella egenskaper medan axplocken i hennes bokhyllor demonstrerar ett intresse, som omfattade betydligt mer än trädgård. Bortsett från några av de historiska böcker, som gått i arv från hennes svärfar Adrian Molin, faller det samlade intrycket av hennes bibliotek helt inom ramen för hennes smakideal för bostad, trädgård och konst.<sup>15</sup> På

---

13. Se vidare i Gustavsson, 2000.

14. Gustavsson, 1999a.

15. Under Ulla Molins livstid hade jag tillfälle att göra ett flertal besök i hennes trädgård. Hennes tankar om trädgård finns också formulerade i den bok hon själv skrev om sina trädgårdar. Se vidare i Molin, 1986. Efter Ulla Molins bortgång har en sammanställning gjorts av hennes samlade facklitteratur. (Gustavsson, 1998, opubl.)

så vis fungerade både växter och böcker som centrala ingredienser i ett estetiskt och intellektuellt perfekt sammanhang.

De slutsatser som denna djupdykning resulterat i har också kunnat utnyttjas för de jämförelser som ligger till grund för den avslutande monografi, som utgör avhandlingens fjärde bidrag.

### **Uppsats IV (Jämförande monografi). Etiska överväganden inom ramen för Ulla Molins och Gösta Reuterswårds estetiska föreställningsvärldar. En retorisk undersökning av personligt förankrade trädgårdsuttryck.**

Detta arbete har sin metodologiska grund i aristotelisk retorik. Genom en jämförelse av verksamheterna hos Gösta Reuterswård och Ulla Molin eftersträvas en belysning av de motiv, som gör att människor inom ramen för sitt handlande väljer vissa motiv framför andra. Därvid appliceras ett dialektiskt synsätt mellan sådana förhållanden, som är på förhand givna och det som människor under givna förutsättningar förmår att skapa ur egen vilja. Syftet har varit att på bästa möjliga sätt åstadkomma en tolkning som medger förståelse av de bakomliggande drivkrafter och värderingar, som de två studerade personerna har givit uttryck för i sin trädgårdsgestaltning, genom sitt författande eller genom andra delar av sitt arbete.

Eftersom en retorisk tolkning innebär att förstå någonting genom något annat, faller det sig naturligt att framställningen inte renodlat kan koncentreras till explicita uttryck för de idéer och visioner, som Gösta Reuterswård och Ulla Molin under årens lopp har verkat för. Av intresse är också de motiv som döljer sig bakom dessa uttryck. Vare sig tolkningen avser uppenbara eller underförstådda motiv är den också beroende av konkreta biografiska uppgifter. Dessa kan på en och samma gång både utgöra bakgrund till och resultat av de visioner, som i olika sammanhang figurerat.

Som en introduktion till de specifika vetenskapsfilosofiska och metodologiska grunder som styrt tillvägagångssättet för tolkningarna har arbetet inletts med en orientering kring, för detta arbete grundläggande, historie- och språkteori. Efter den biografiska beskrivningen av Gösta Reuterswårds och Ulla Molins levnadsbanor och deras konkret uttryckta ideal görs ett uppsummerande försök att fånga deras uttryckssätt genom att teckna deras retoriska profiler. Arbetet avslutas sedan med en diskussion utifrån ett antal ideologiskt och estetiskt motiverade reflektioner.

## **Förtydligande och diskussion**

På olika sätt har bidragen till denna avhandling centrerats till frågor om estetik och historia. I det följande avser jag att förtydliga och fördjupa diskussionen kring den uttryckande och kunskapsbyggande aktivitet som har sin grund inom den humanvetenskapliga handlingsteorins uppfattningar om konst- och historiefilosofi. Framställningen

kommer därmed också att präglas av det dialektiska förhållningssätt som kännetecknar denna vetenskapssyns förhållande till de två begreppsparen handling och objekt respektive fakta och tolkning. Avslutningsvis förs en diskussion om historieforskningens beröringspunkter med arkitekters och landskapsarkitekters yrkestraditioner, vilken i sin tur leder vidare mot en diskussion kring förutsättningarna för arkitekturens intentionellitet.

## **Estetik som vetenskapen om uttrycket**

Estetiken är en viktig del i den kunskapsteori som ligger till grund för denna avhandling. I den breda syn på konsten, som kännetecknar filosofer som Croce, Collingwood och Leander och som också ligger till grund för den humanvetenskapliga handlings-teorin, finns klara samband mellan etik och estetik. För en konstsyn som utgår från själva uttryckandet blir kunskap något som visar sig i handling. När konsten att finna uttryck är själva handlingen kan estetiken inte begränsas till känslornas och de rent fysiska förnimmelsernas värld. I motsats till sådana uppfattningar som betraktar estetiken som vetenskapen om det sköna, så hämtar denna avhandling således sitt stöd i en uppfattning som ser estetiken som vetenskapen om uttrycket.<sup>16</sup> På så vis blir det av central betydelse att försöka förstå vad som kan innefattas i det som utgör själva den uttryckande akten. I begreppet uttryck ville Benedetto Croce inte bara inrymma den konstnärliga akten utan alla former av mänskligt skapande, vare sig det utövas av en målare, en talare eller vem det än vara månde. Med följande allmänmänskliga liknelse har han också velat förklara skillnaden mellan att lyckas uttrycka sin intuitioner och att inte lyckas:

”Man hör ofta människor som hävdar att de har många och betydande tankar, men att de inte klarar av att uttrycka dem. Faktum är då att om de verkligen hade dem, skulle de ha kunnat klä dem i många vackra och välklingande ord och därvid kunnat uttrycka dem”.<sup>17</sup>

När kunskap blir en fråga om att finna det rätta uttrycket för en intuition blir kunskap också en fråga om konst. På så vis kan man säga att konst är det som egentligen bör betraktas som kunskap.<sup>18</sup> Uppfattningarna kring dessa konst- och kunskapsteorier skulle i sig kunna göras till en hel avhandling. Eftersom de här endast är ämnade att utgöra bakgrund till de studier som gjorts inom ramen för avhandlingen måste de i detta sammanhang begränsas till denna koncentrerade och förenklade sammanställning.

En av de centrala konklusionerna kring uppfattningen om estetiken som ”vetenskapen om uttrycket” är att vi genom att studera de estetiska uttrycken kan förstå deras etiska grunder. Ur ett sådant perspektiv kan de diskussioner som i artikel I och uppsats IV

---

16. Den estetik som går ut på att värdera det sköna och det behagfulla benämnes av Benedetto Croce som vetenskapen om det sympatiska. Croce, 1969, s. 118.

17. Croce, 1969, s. 19. Översättning här gjord till svenska via den norska översättningen av Benedetto Croces italienska originaltext.

18. Jämför Croce, 1969, s. 30.

förs kring vår förståelse av trädgårds- och parkgestaltning inte reduceras till en fråga om klassificering i tidstypiska stilar. Själva bedömningen av den goda trädgårdskonsten grundar sig då snarare på uppfattningar om hur pass väl någon lyckats åstadkomma och kommunicera ett för tiden och platsen adekvat uttryck. En sådan konstsyn innebär att konsten inte är trädgårdarna, utan det som trädgårds- eller landskapsarkitekter gör.<sup>19</sup> Att den goda trädgårdskonsten sedan blir liktydig med en lyhörd och väl uttryckt intention innebär inte att den per automatik kan uppstå genom en skicklig tillämpning av en yrkeskårs samlade teorier. Lika litet kan några i vissa avseenden banbrytande avantgardistiska uppfinningar ge några garantier för att de skulle utgöra god trädgårdskonst. Gränsen mellan vad som skulle kunna betraktas som god eller dålig konst är emellertid inte denna avhandlings fråga. Här nöjer jag mig därför med att referera till Benedetto Croce när han säger att en sådan gräns är av empirisk natur och omöjlig att definiera.<sup>20</sup> Inom Croce's uppfattning om estetiken finns varken det sympatiska eller det osympatiska. Hur ett objekt kan sammankopplas med människors olika känslor är frågeställningar som rör deras upplevelser och som sådana hör de då främst hemma inom de psykologiska vetenskaperna.<sup>21</sup>

## Historieskrivningens kunskapsbyggande roll

Historiens roll för lärande är ganska given om man betänker att det är först i bakspiegeln, som det blir möjligt att mer samlat reflektera över de betydelser och upplevelsevärden som olika konkreta verkligheter har representerat. Först då är det möjligt att börja skönja intentionerna bakom mänskliga handlingar och fantasier och att börja förstå i vilket förhållande de står till tidens rådande kultur- och natursyn. Historisk kunskap handlar visserligen om det som varit, men med god historisk insikt ökar också insikten om vår nutid, liksom förmågan att finna lösningar för framtiden. Medan historien är ett viktigt redskap för att förstå bakåt syftar handlingen alltid framåt. Historien blir därmed den klangbotten mot vilken nya handlingar låter sig formas.

Den engelske historiefilosofen R.G. Collingwood har framhållit monografin som modell för historieskrivandet. Härvid kan även biografien, genom sin uppbyggnadsform och sin ambition att behandla historien utifrån ett avgränsat ämne, klassas som en speciell form av monografi.<sup>22</sup> Även om ämnet för en biografisk framställning direkt kan relateras till mänskliga handlingar och överväganden är det inte alltid detta som sammankopplas med en biografi. Ett biografiskt skrivande som styrs av ambitionen att teckna ett levnadsmönster så uttömmande som möjligt, kan lätt förblindas av sin egen fullständighetsmani. Att lägga den ena pusselbiten till den andra leder

---

19. Jämför diskussionen i Ramírez, 1996, s. 84. Här görs följande påstående: "Arkitektur är konst. Det betyder att arkitektur inte är husen. Arkitektur är vad arkitekter gör (eller snarare 'hur' arkitekter gör). Husen är bara resultatet därav."

20. Croce, 1969, s. 25.

21. *Ibid.*, s. 124–125.

22. Den historieuppfattning som R.G. Collingwood framför i kapitlet "Outlines of a philosophy of history" (Collingwood, 1994 [1946], s. 426–496) kan sägas ta sin utgångspunkt i följande påstående: "Every history is in fact an historical monograph, a discussion of a limited historical problem: and this is true even of so-called histories of the world, which are always written from some particular point of view and deal with some particular subject or group of subjects to the exclusion of others". (Collingwood, 1994 [1946], s. 421)

inte automatiskt till ett historiskt helhetsperspektiv. I stället för att sträva mot den ultimata historiska sanningen kan det snarare vara legitimt eller till och med önskvärt, att fokusera på sådana aspekter, som för tillfället upplevs som mest intressanta. I sin egen självbiografi har Collingwood ställt sig kritisk till den metod som han gav namnet ”klippa och klistra”. Det alternativ han istället förordade var en historieskrivning som inriktar sig på att försöka finna det meningsfulla i de frågor som historien sökt sin lösning på:

”I had learnt by first-hand experience that history is not an affair of scissors and paste, but is much more like Bacon’s notion of science. The historian has to decide exactly what it is that he wants to know; and if there is no authority to tell him, as in fact (one learns in time) there never is, he has to find a piece of land or something that has got the answer hidden in it, and get the answer out by fair means or foul.”<sup>23</sup>

För alla typer av forskning är det avgörande att de svar man får vid lösandet av en problemställning kan sättas i relation till relevansen hos den fråga man söker svaret på. En meningsfull tolkning av ett svar är ju beroende av den fråga som ställts. Av vilket intresse skulle det annars vara att söka bevis och väga sanningshalter? I Collingwoods fokusering på det, som han benämnde ”det historiska problemet”, finns visserligen många paralleller till den naturvetenskapliga forskningens hypotesställande och bevisföring. Det han koncentrerade sig på var emellertid bevisens relevans. Med ett minskat intresse för historiens synliga resultat riktade han uppmärksamheten mot själva ”rekonstrueringen” av de problem som människor under tidernas gång har försökt lösa. Att genom källorna identifiera problemen blir då detsamma som att lösa dem. Det som återstår för att upptäcka problemet är följaktligen att med utgångspunkt i lösningen argumentera baklänges. Vad kan vi annars göra frågade sig Collingwood.<sup>24</sup>

Collingwoods historiesyn är intimt förknippad med den syn på konst och estetik som han i hög grad delade med Benedetto Croce och som också har behandlats i artikel I och uppsats IV. Att förstå det historiska problemet är enligt Collingwood lika med att förstå de drivkrafter, som funnits bakom historiens olika estetiska uttryck. Till varierande grad är detta en historiesyn som har tillämpats i alla de historieinriktade bidragen till denna avhandling. I den mer traditionella källforskning, som presenterats i artikel II, och i den tolkning som görs via två olika typer av primärkällor i artikel III, tangeras den historiska frågan dock endast indirekt. I uppsats IV följer sedan en tolkning som på ett metodologiskt mer konsekvent sätt avser att precisera de historiska frågor, som inom ramen för Gösta Reuterswärd och Ulla Molins olika verksamheter ibland kunde framstå som tämligen olika.

---

23. Collingwood, 1987 [1939], s. 81.

24. Collingwood, 1987 [1939], s. 70. I Collingwood’s historiefilosofi har begreppet ”re-enactment” givits en central betydelse: ”historical knowledge is the re-enactment in the historian’s mind of the thought whose history he is studying” (Collingwood, 1987 [1939], s. 112).



I artikel II är inte den biografiska framställningsformens främsta syfte att förstå Gösta Reuterswårds personliga överväganden och lösningar i olika situationer. Syftet är snarare det omvända, det vill säga att genom hans verksamhet förstå trädgårdskonstens förändring utifrån ett samhälleligt och yrkesmässigt sammanhang. Biografins roll blir därvid att fånga de mer allmängiltiga tendenserna genom exemplet, det vill säga att förstå något genom något annat. När exemplet Reuterswård används i syfte att skriva yrkeshistoria handlar det främst om att, utöver skildringen av de synliga resultaten, också påvisa de rent yrkesmässiga influenserna och att presentera detta inom ramen för den allmänna tidsandan. Denna typ av historieskildring grundar sig på att människors tillhörighet till olika kulturer är förutsättningen för att en person ska kunna representera ett specifikt handlingsparadigm. I denna inledande artikel om Gösta Reuterswård är det således den yrkesmässiga traditionen som har dominerat, medan hans personliga intressen och bevekelsegrunder endast undantagsvis har fått framskymta.

För den historiska kartläggningen är faktabaserade framställningar outhärliga, men för en historieskrivning, som strävar efter att förstå frågor om personligt ansvar och människors brukande av sin frihet, har jag i min avhandling försökt visa att tyngdpunkten ligger på en mer ingående tolkning. Den ena forskningsinriktningen kan dock inte utesluta den andra och att historieforskningens dialektiska kärna just består av det ömsesidiga samspelet mellan mer renodlad fakta och tolkning, kommer jag nedan att återkomma till under en speciell rubrik. Dessförinnan avser jag, genom en diskussion kring den tolkning som tillämpats för artikel III och uppsats IV, att fortsätta belysningen av tolkningens olika kunskapsperspektiv.

Det tolkningsperspektiv som ligger till grund för artikel III tar på ett konkret fysiskt plan sin utgångspunkt i påtagliga historiska lämningar och spår. Här kan det vara på sin plats att konstatera, att de ting som studeras inte skulle ha funnits eller framstått i ett visst sammanhang, om de inte hade föregåtts av en mänsklig handling. Rimligtvis kommer då handlingen före tinget. Då tinget kan beskrivas, men handlingen bara tolkas uppstår frågan hur handlingen kan tolkas genom tinget. Med José Luis Ramírez ord ligger inte problemet i ”att konstatera vad källorna säger utan snarare vad de avslöjar”.<sup>25</sup> För att förstå är vi hänvisade till att tolka de tecken som kommit till konkreta uttryck i världen.

Thomas Schlereth har genom sina jämförelser av landskapshistorisk forskning med ovanjordisk arkeologi lanserat begreppet ”material culture”.<sup>26</sup> Istället för att lämna tingen för att studera processen, vilket ur ett landskapligt planeringsperspektiv kanske hade varit mer tidsenligt, har även Schlereth knutit sin forskning till avslöjandet av meningen bakom tingen. Eftersom process ur ett handlingsperspektiv dessutom saknar den intentionella dimension, som handlingen har, skulle en tolkning av landskapets olika processer ändå inte varit speciellt fruktbar. Utan intention blir det ju

---

25. Ramírez, 1995b, s. 46.

26. Schlereth, 1990.

tämligen hopplöst att försöka förstå *mening*.<sup>27</sup> Genom att mynta ett begrepp som ”material culture” har Schlereth således bidragit med att sätta namn på en tolkningsaspekt, där det kan finnas något väsentligt att upptäcka. I ett inlägg i en diskussion kring landskapsarkitektutbildningarnas historieundervisning har Dianne Harris hänvisat till det synsätt som han företräder. Här framhåller hon att Schlereth har beskrivit sin metod som ett försök att se igenom tingen: ”whereby we attempt to see through objects (not just the objects themselves) to the cultural meaning to which they relate or that might mediate”.<sup>28</sup>

Med sin koncentration på att förstå bakgrunden till tingens tillblivelse och förekomst har Schlereth understrukt handlingens tolkningsmöjligheter. Handlingen bakom tinget kan då likställas med handlingen bakom skriften eller handlingen bakom en ritning. Villkoren för en tolkning utifrån en sådan nutidsarkeologisk utgångspunkt borde till stor utsträckning då vara desamma som för en tolkning utifrån källhistoriskt mer traditionella skrift- och ritningsdokument. Artikel III kan således betraktas som ett försök till tolkning av Ulla Molins ”materiella kultur”. Arbetet har då inte primärt gått ut på att genom hennes boksamling och trädgård dechiffrera hennes subjektiva uppfattningar. Snarare har det syftat till att, genom de faktiska dokumenten, konkretisera förståelsen av den tradition som hon var bärare av. Vid tolkningen har jag låtit mina egna insikter om denna periods ideal och föreställningar bilda utgångspunkt. Mot denna har jag sedan stämt av med andra skriftliga och muntliga utsagor.

I avhandlingens uppsats IV appliceras slutligen det synsätt på historieforskningen, som mest påtagligt ansluter till den humanvetenskapliga handlingsteorin och dess intresse för handlingens intentionella dimension. Det är en historiesyn som utgår ifrån det meningsfulla i människors handlande och där förståelse blir liktydigt med att förstå den mening som ligger i människors önskan att lösa ett problem. Med detta synsätt blir biografins huvudsyfte inte att åstadkomma en ur alla aspekter fullt rättvisande beskrivning av en persons verksamhet. Det blir istället att försöka fånga tankarnas, motiven och drivkrafternas historia och att utifrån förståelse av en specifik situations givna exempel också sträva mot en mer generellt giltig förståelse. I sitt historiefilosofiska verk *The Idea of History* har Collingwood uttryckt mycket av dessa tankar. Här skiver han bland annat följande:

”Now when we isolate a period of history for study, we do so in virtue of a unity of homogeneity which we see it to possess. Since all history is the history of thought, this unity is a unity of thought – a unity in the thought of the persons whose actions form our period. That is to say, it is a unity of principles or ideals.”<sup>29</sup>

---

27. Genom sin direkta koppling till handlingens intentionalitet ger detta produkt- och aktörsinriktade perspektiv en annan förståelsegrund, än det processtänkande som inte minst brukar framhållas inom arkitektur och planering. Denna skillnad finns vidare utredd i Ramírez, 1993, s. 31–37.

28. Citat av Schlereth i Harris, 1997, s. 194; Schlereth, 1990.

29. Collingwood, 1994 [1946], s. 479.

### *Det ömsesidiga samspelet mellan kartläggning och tolkning*

För de olika betraktelsesätt på biografin, som ovan diskuterats, har det tidigare påpekats att man kan urskilja två diametralt motsatta utgångspunkter. Då den ena har sin grund i faktainsamling och den andra i ett perspektivseende skulle de lätt kunna framstå som oförenliga. Av vad som förhoppningsvis också har framgått av ovanstående resonemang, är att en sådan dikotomisk uppdelning mellan historisk fakta och historisk idé emellertid inte är önskvärd. Mellan historiografiska beskrivningar och tolkningsperspektiv råder nämligen ett dialektiskt förhållande. Tolkningen måste visserligen göras utifrån de konkreta uttrycken, men här är sammanhangen och det inte sagda lika viktigt som det faktiskt sagda. Det som objekten har att berätta kan variera alltefter vad som framkommer från en viss synvinkel sett. Därutöver kan också exakta upplysningar, genom sin blotta existens, ha ett kunskapsvärde. I detta avseende kan beskrivningar av objekt, händelser eller processer också fungera som en check-lista eller påminnelse och indirekt bidra med inspiration för att utveckla nya lösningar. Att läsa beskrivningar över en trädgård eller en växt kan således starta reflektioner som i sin tur kan resultera i en gestaltningssidé. För att förstå innebörden av en beskrivning krävs dock att man har någon form av erfarenhet utifrån verkliga exempel. Annars saknas ju den referensram som är reflektionens egentliga förutsättning. Den betydelse som en stor repertoar av exempel har för en arkitekts möjligheter att finna nya lösningar har inte minst framhållits av Donald Schön i hans numera klassiska designteoretiska verk *The Reflective Practitioner*.<sup>30</sup>

Det som här framhållits om samspelet mellan kartläggande beskrivningar och tolkning skulle också kunna översättas till mer allmänna resonemang kring kunskap och den uppdelning som ofta görs mellan faktainhämtning och problemlösning. Lite motsägelsefullt kan det då synas att man inom modern pedagogik i så hög grad har tagit avstånd från den inläring som bygger på regelrätta beskrivningar och insamling av fakta, för att i stället ta problemet som utgångspunkt. Risken finns då att man slänger ut barnet med badvattnet. En given pedagogisk konsekvens, av att det inte finns några klara gränsmarkeringar mellan intresse för fakta och intresse för idéer och sammanhang, är att betydelsen av förebilder och mer utförliga instruktioner då lätt kan undervärderas. Med en dialektisk syn på kunskap kan detta uppfattas som ett problem. Placerade i ett forståelsesammanhang är det närmast en självklarhet att både fakta och konkreta exempel kan inspirera till en uppövad skicklighet. När en sådan kunskap väl införlivats i en person, finns det dock ingenting som säger att den omedelbart behöver omsättas i en situationsanpassad klok handling.<sup>31</sup> Med en utökad repertoar av exempel och ett medvetandegörande av vårt materials och våra redskaps möjligheter får vi helt enkelt större möjligheter att skilja mellan goda och dåliga lösningar. För att kunna tillvarata exemplens instruktiva värde gäller det dock att undvika en tillämpning som låter exemplen förstelna till orubbliga regler. Ur ett handlingsperspektiv är

---

30. Schön, 1983.

31. Påståendet har sin parallell i Lev Vygotskys uppfattning om att barn inte bara utvecklar ett koncept när det är intellektuellt moget för det. Vygotsky uttrycker det bl.a. som: "What the child can do in cooperation today he can do alone tomorrow." (Vygotsky 1999 [1934], s. 188) Att den goda instruktionen kan hjälpa till att leda en persons utveckling har inte minst visats genom de fördelar, som vi fortfarande kan tillerkänna vissa aspekter av det gamla lärlingsystemet.

exemplet inte detsamma som normen och om vi är kloka nog, att se vad exemplet kan förmedla, har vi också något att lära av de dåliga exemplen.

Genom att argumentera för ett dialektiskt förhållningssätt till olika typer av kunskap har jag velat poängtera att skickligheten utan klokheten förlorar sitt värde, på samma sätt som klokheten har svårt att finna sitt uttryck utan skicklighetens förvärvande. Det beroende som existerar mellan skicklighet och klokhet kan förtydligas genom Ramírez konstaterande att ”etik handlar i första hand om att avgöra målet, men att utan skicklighet blir det svårt att åstadkomma något gott”. Skicklighet relaterar han således till själva genomförandet, medan klokhet innebär att göra det för situationen etiskt riktiga valet.<sup>32</sup> Trots att denna balans mellan klokhet och skicklighet är av central betydelse för alla former av yrkeskunnande, så är det något som ofta blandas samman. Jerker Lundequist har med hänvisning till arkitekturteoretikern Roger Scruton speciellt poängterat den enögda inriktning mot estetiskt regelverk som kännetecknar mycket av modernismens arkitekturteorier:

”Arkitekturens teorier innehåller denna typ av tankefel därför att de i första hand varit avsedda att fungera som sammanhållande ideologi och gemensamt handlingsprogram för en viss grupp av arkitekter under en viss epok. Den ‘typiska’ arkitekturteorin omfattar således ett antal regler, förebilder och kriterier som skall instruera den praktiskt verksamme arkitekten i hur han eller hon *bör* arbeta.”<sup>33</sup>

Att trädgårdshistoria liksom arkitekturhistoria på detta vis har fått bilda underlag för olika arkitektgruppers strävan att tillägna sig kunskap kan därför vara värt en egen utläggning.

### *Arkitekturhistoria som arkitekturteori*

Kännetecknande för mycket av den teoribildning, som uppstått som en konsekvens av arkitektyrkenas strävan mot en erkänd professionalism, är ett sökande efter något som skulle kunna kallas arkitekturens kärna. Om intresset för denna kärna framför allt riktar sig mot det som utgör arkitekturens synliga resultat, så ligger det nära till hands att uppfattningen av objekten också bildar grunden för teorin. En sådan teoribildnings mest självskrivna frågor kommer då att handla om vad som karaktäriserar en viss stil eller historisk förebild. Den mer komplicerade tolkningen av bakomliggande värderingar och hur arkitekturen har stått i dialog med sin samtid är här svårare att komma åt. För den, som endast vill se historien som en regelbok att ösa idéer ur, är en sådan mer kontextbunden tolkning kanske inte heller önskvärd.

En person som förhållit sig kritisk till en uppfattning, där forskning och undervisning inom arkitekturhistoria nästan uteslutande betraktas som professionens förlängda arm, är arkitekturhistorikern Dell Upton. I en artikel ur *Journal of Architectural Education* för han ett resonemang om de outtalade värderingar inom historieforskningen

---

32. Ramírez, 1999, s. 22.

33. Lundequist, 1992, s. 22.

som, genom ett ensidigt framhävande av arkitektoniska milstolpar, låter individuella arkitekter positionera sig längs den goda smakens utvecklingslinje. Den framstegstanke, som denna historiesyn låtit sig färgas av, har enligt hans förmenande i alltför hög grad reducerat historieskrivningen till glorifierande mästareberättelser eller så kallade "master narratives".<sup>34</sup> Upton har menat att denna tyngdpunkt på det originellt nydanade är utmärkande för den arkitekturhistoriska tradition som under 1800-talet utvecklades genom ett ömsesidigt beroende mellan historiker och arkitekter i deras respektive strävan att manifesteras som yrkesgrupp.<sup>35</sup> Att det synsätt som då grundades också har fått konsekvenser för trädgårdskonsten finns avhandlat i artikel I och uppsats IV.<sup>36</sup> I dessa arbeten har jag speciellt poängterat problemen med de avantgardistiska tankemodellernas distansierande betraktande, där den eftersträvar objektiva bedömningen är själva förutsättningen för att kunna fastställa ett objekts eventuella kvalitéer.

I den mån som studier av själva objektet skiljs från den skapande handlingens bakomliggande intentioner och värderingsgrunder uppstår vissa problem för förståelsen. För en mer genuin förståelse kan man knappast nöja sig med att analysera estetiska kvalitéer utifrån en illusion om tidlösa skönhetsvärden. Lika omöjlig är den bedömning som tar sin utgångspunkt i en uttalad mästardimension och som låter verkets upphovsman representera dess värden. Genom sättet att närma sig historieskrivningen görs ett val som också får konsekvenser för allehanda riktningar framåt. Det är nämligen i kampen om privilegiet att formulera historien som det stora avgörandet om definitionsrätten för framtiden ligger. På så vis blir gränssnittet mellan historia och framtid en avgörande punkt också för dem som genom att erövra tolkningsföreträdet eftersträvar makt. Finn Werne har formulerat detta avgörande ögonblick i relation till hur det påverkar och påverkas av den rådande tidsandan. Han skriver:

"Det är just den politiska och intellektuella kampen om historieskrivningen som är det avgörande incitamentet till en karaktärisering av tidsandan. Där framställs nuet som ett resultat av händelser i det förflutna och där bäddas nuets intentioner in. Där utstakas framtida mål som *skilda* från det förgångnas vedervärdiga tillstånd. Fragment av detta nya identifieras passivt av bredare grupper i en utbredd anpassningsprocess, i en extentionell konsumtionskontext, där det mimetiska begärets och rivalitetens styrka bestämmer det nys värde och hastigheten i utbredningsförloppet."<sup>37</sup>

De argument som Finn Werne här för fram ligger helt i linje med den historieuppfattning som kännetecknar humanvetenskaplig handlingsteori. Gemensamt är ett perspektiv som grundar sig på den historiska erfarenhet, som blivit resultatet av de intentioner och drivkrafter som under historiens gång kontinuerligt artikulerats i

---

34. Upton, 1991, s. 195.

35. Ibid.

36. Gustavsson, 1999b, s. 47–50 samt i det avslutande avsnittet om "Stilpreferenser och smakdominans" i uppsats IV, s. 96–100.

37. Werne, 1997, s. 66–67.

handling.<sup>38</sup> Det som i Wernes beskrivning har framställts som tidsandan kan därmed jämföras med den allmängiltiga historiska erfarenhet, som i sin sammansmältning med nya intentioner på olika sätt leder vidare mot framtiden. Hur den historiska anknytningen tolkas kan därför vara av stor betydelse för en yrkeskårs framtida inflytande. Därmed är det också förståeligt att arkitekter och landskapsarkitekter för sin egen framtida legitimitet har använt sig av de historiebegränsningsmetoder som passat dem bäst. I sin fokusering på stilar och avantgarde har de som arkitekturhistoriker därmed också gjort gemensam sak med konsthistorikerna.

Bakgrunden till formuleringen av en för arkitekter gemensam legitimitetsgrund i historien har Dell Upton funnit i två olika strategier, vilka utvecklades av 1800-talets arkitekter. Den ena var en strategi som försäkrade arkitektens överlägsenhet gentemot de rådande modetrenderna; den andra eftersträvade universella koder för den kunskap som skulle garantera kärnan i det som ansågs vara arkitekturyrkets speciella kompetens. När modernismens förkastande av stilar sedan medförde att de handböcker som tidigare haft som mål att redogöra för den rätta stilen miste sin funktion, så var det endast den genom historien traderade kunskapen som blev den explicita. Att arkitekturhistorikern då får ett speciellt dilemma återspeglar sig i följande citat av Dianne Harris:

”Although the landscape architecture profession may need promotion, and landscape architects lack adequate public visibility, the historian’s job is not to glorify the individual designer, nor is it to promote the profession of landscape architecture. Quite the contrary, good historians value their objectivity, their ability to analyze with the distance afforded by lack of embedded interest. This is not to say the historian’s work should lack passion. But it must remain separate from professional advocacy.”<sup>39</sup>

Harris lösning på detta dilemma är uppenbarligen den gode historieskrivarens objektivitet. Den fråga man här måste ställa sig är dock hur den inlevelse som ska känneteckna en god historieskrivare ska kunna förenas med distanserad objektanalys utifrån analyserande begrepp som ”distance” och ”lack of embedded interest”. Att denna form av värdering är problematisk har jag bland annat försökt belysa i artikel I.<sup>40</sup> Ur ett handlingsteoretiskt perspektiv är det nämligen ingen lösning att särskilja arkitektens eller landskapets kvalitéer från den intentionella dimension, som hör samman med såväl människors handlande som deras upplevelse. Den enda lösning, som jag här kan se, är att historieskrivning alltid handlar om aspektseende och att det därför också i grunden är omöjligt att försöka vara objektiv. Beroende av vad som ska uttolkas kan tolkningen göras utifrån många olika perspektiv. Historiens mening ligger inte bara i dess skapande, utan också i dess mottagande och återskapande. Därmed tillhör historien

---

38. Jämför Gustavsson, 1999b, s. 42. Werne använder sig visserligen av ordet händelse i stället för handling. Den koppling han gör till det intentionella gör dock att händelse här får samma meningsinnehåll som begreppet handling.

39. Harris, 1997, s. 193.

40. Gustavsson, 1999b, s. 49–50.

om arkitekturen inte bara arkitekterna, utan också många andra grupper. Av alla de kulturellt betingade meningar som arkitekturen förmedlar kan ingen anses ha speciellt företräde. Att det emellertid är en fördel, om den som tolkar är någorlunda klar över sitt perspektiv, ger förnyad aktualitet åt historiefilosofen R.G. Collingwood och hans framhårdande i vikten av att formulera det historiska problemet.

### *Individuell och gemensam mening*

Det är väl knappast någon överdrift att påstå att vi nu befinner oss i en tid då modernismen har spelat ut sin ledande roll, samtidigt som det är svårt att se något tydligt mönster i hur olika individuella krafter strävar efter att formera sig kring nya ideal. Tydligt är emellertid att det förekommer ett antal sinsemellan motverkande strömningar. Inom den moderna arkitekturen och konsten har det härvid gjorts upprepade försök att befria fantasin genom att överskrida gränserna för vad som hittills betraktats som traditionellt konstnärligt meningsskapande.<sup>41</sup> I vår strävan efter förståelse inom trädgårdskonstens område kan det vara intressant att försöka greppa det, som nu pågår, och att utifrån detta försöka se likheter och skillnader med tidigare skeenden.

Nittonhundratalets trädgårdshistoria uppvisar helt klart en innehållsrik provkarta över hur argumenten för nya tidsperioders gestaltungsideal formulerats just som en motbild till tidigare rådande ideal. På samma sätt som postmodernismen nu inbjuder till kritik av modernismen innebar även modernismen en tidigare kritik av föregående perioders fixering vid stilar. De reaktioner som utlöstes i samband med de modernistiska idéernas intåg inom europeisk trädgårdshistoria kännetecknades av den typ av starka känslor som oftast följer i spåren av att en ideologi segrar och en tvingas kapitulera inför sina motsatta värderingsgrunder. När den danske trädgårdsarkitekten I.P. Andersen omkring år 1930 reflekterade över de känslouttryck som kännetecknade modernismens genombrott kunde han inte undgå att relatera dem till den strid som han endast 30 år tidigare hade personlig erfarenhet av.<sup>42</sup> Det som han då hade fått erfara var kulmen på den långdragna strid, som hade tagit sin början i England och som sedan också skulle leda till meningsmotsättningar inom skandinavisk trädgårdskonst. I sitt förlitande till tidigare epokers klassicistiska arkitekturideal var det inte svårt för den nya tidens tongivande personer att finna nedlåtande kommentarer kring allt det, som i den landskapliga stilen uppfattades som smaklöst. Att i stället för de klassiskt förankrade form- och proportionsidealen förespråka naturens mer organiska former, var då detsamma som att vara ”dilettant” inom sitt eget fackområde.<sup>43</sup>

Till skillnad mot nyklassicisterna var modernisterna övertygade om vikten att låta de konstnärliga uttrycken understödja, snarare än att motarbeta, historiens progressiva förlopp. Med industrialismens pånyttfödda utvecklingsoptimism ville de med sociologen Zygmunt Baumanns ord ”sporra den travande moderniteten till galopp, ge bränsle

---

41. Denis Huisman har kategoriserat sådana fenomen som ”Natur i vardande” hos Mikel Dufrenne och den lustfyllda, flytande kreativiteten hos Gilles Deleuze som anarkistisk estetik. (Huisman 1998 [1992], s. 60–63)

42. Gustavsson 2000, s. 186; Andersen 1931, s. 115.

43. Jämför beskrivningen av sekelskiftets animerade stildiskussion under kapitlet ”Gösta Reuterswårds livs-linje och yrkesbana”, s. 20.

åt historiens motor”.<sup>44</sup> Ett av modernisternas främsta medel var då att bryta banden med den historia som uppfattades som belastande. Deras taktiska grepp var att, genom själva förnekandet av fenomenet stil, effektivt kunna avvärja stilepokens representanter. Att detta försök var fruktlöst har jag visat i uppsats IV.<sup>45</sup> Dess ohållbarhet skulle inte minst visa sig genom postmodernismen. Medan begreppet stil var något som modernisterna hade förpassat till historien kom paradoxalt nog mycket av den postmoderna motreaktionen att just kännetecknas av ett fragmentariskt återupplivande av historiska stilelement.

Att motsättningar brukar uppstå mellan förnyare och bevarare skulle utifrån en för- enklad stilhistorisk betraktelse lätt kunna avfärdas med argument om avantgarde och att utvecklingen måste ha sin gång. I uppsats IV har jag dock försökt belysa hur logiken i en sådan diskurskollision kan fås att framstå i en något annorlunda dager. Jag har där framhållit att både stiltänkande och smakpreferenser är uttryck för mer grundläggande värderingar. Som sådana är de också omöjliga att förneka.<sup>46</sup> Även om definitionen av en stil i grund och botten är en efterkonstruktion för att kunna ringa in vad som kännetecknat den accepterade smaken, under en i efterhand avgränsad period, så minskar det inte intresset för att studera vad som egentligen kom till uttryck genom den. För de uppfattningar som strider om herraväldet i en brytningstid är det emellertid påtagligt hur den rationalistiskt formella logiken även här har lagt grunden för ett dikotomiskt färgat sätt att formulera problemen. Den klassifikatoriska uppdelningen i ett antingen/eller gör sig påmind genom åsikten att det ena måste röjas undan för att ge plats till det andra.<sup>47</sup>

En anledning till, att trädgårdskonsten i så hög grad har präglats av de motsättningar som konstruerats mellan styrd form respektive fri utveckling, skulle möjligtvis kunna vara svårigheterna att hantera de specifika möjligheter som växter som material tillhandahåller. Växter är dels ett material som lever sitt eget liv och som i egenskap av uttrycksmedel endast marginellt låter sig kontrolleras. Utöver sin roll som uttrycksmedel har de också en tydlig funktion som enskilda upplevelseobjekt. Den speciella problematik som för trädgårdskonstens del uppstår ur detta har behandlats i artikel I och uppsats IV.<sup>48</sup>

Eftersom inget nytt kan skapas utan att människors intentioner tillåts komma till uttryck kan inte heller sådana fenomen som olika tiders stilar och ideal ses som resultatet av en intentionslös utvecklingskedja. I uppsats IV har jag visat hur en polarisering mellan de två begreppen individ och kollektiv också påverkar vår syn på individuell ansvarstagande.<sup>49</sup> Resonemanget utgår ifrån att det är enskilda människors viljemässiga handlande som bidrar till att forma ett samhälles gemensamma handlingsparadigm. Ett samhälle är således en praktisk organisation av gemensamma viljor.

---

44. Bauman, 1999 [1997], s. 133.

45. Uppsats IV, s. 98.

46. *Ibid.*, s. 97–98.

47. *Ibid.*

48. Gustavsson, 1999b, s. 53; Uppsats IV, s. 12–14.

49. Jämför uppsats IV, s. 75 och Aristoteles Pol. 1261a, rad 14–24 i Ramírez, 1999, s. 13.



Att detta skulle vara resultatet av någon form av kollektivt uttryckt vilja strider emot den uppfattning som utgår ifrån att det ligger i varje individs ansvar att genom sina val bruka sin frihet.<sup>50</sup> I sin utläggning av tankarna kring dessa frågor har José Luis Ramírez hämtat stöd i den argumentation Aristoteles fört i sin skrift *Politiken*. I behovet av att kortfattat försöka relatera dessa tankar tillåter jag mig här att, från Ramírez, låna detta citat av Aristoteles:

”Stadsgemenskapen är av naturen ett slags mångfald och om man vill göra det till en enhet, förvandlas den till ett slags hushåll och hushållet till en människa, eftersom hushållet är mera enhetlig än staden och individen mer än hushållet. Även om någon skulle kunna reducera staden på detta sätt (till hushållet eller till individen), är det inget bra, ty det förstör staden. Stadsgemenskapen utgörs dock ej enbart av en samling människor, utan också av människor som är olika.”<sup>51</sup>

Medan kollektivismen är det paternalistiska maktsamhällets yttersta konsekvens kan individualismen dock ha svårt för att ta erforderliga samhällshänsyn. På samma gång som individualismen kan utgöra ett hot mot kollektivismen ställs också den individualism, som inte kan spegla sig i en kollektivism, inför omöjligheten att infria sina ideal. Historien har visat att detta beroende och inbördes hot kan fortleva under en period, men att krisen kommer när ”en av de två kombattanterna lämnar fältet och den andra förblir den enda vägen”.<sup>52</sup> Detta var en kris, som drabbade arkitekturen och samhällsbyggandet på 1960- och 70-talen. Att förklaringen till en sådan kris ligger just i denna typ av jämviktsbrott har Finn Werne uttryckt med följande ord:

”I de fall de socioekonomiska relationerna under lång tid konsolideras, som i 60-talets industriländer, eller emanerar ur ett enda centrum, som t.ex. i de gamla öststaterna och i Kina, förefaller utvecklingen obönhörligen gå mot en konventionell eller trivial, «utbyttbar» arkitektur. För de i systemet verksamma arkitekterna gäller det antingen att anpassa sig, det vill säga att utveckla en arkitektur som står helt i överensstämmelse med uppdragsgivares och byggherrars i huvudsak ekonomiska förväntningar, eller att åstadkomma en intentionslös arkitektur enligt förhärskande konventioner.”<sup>53</sup>

När det gäller förhållandet till kollektivism och individualism har postmodernisterna valt en motsatt riktning gentemot modernisternas mest tongivande företrädare. I det moderna skulle samhället uttrycka alla människors ställföreträdande mening. Om modernisterna som en följd av detta medvetet försökte nedmontera den gemensamma mening, som på olika sätt nedärvt mellan generationer inom olika traditioner, tycks det i den postmoderna strävan finnas en längtan efter att återupprätta meningens mångfald. Genom att det postmoderna har sökt sig tillbaka till de historiska fenomen

---

50. Härvid stödjer jag mig på det resonemang som finns utvecklat under rubriken ”Individ och kollektiv: ett öökta par i konflikt” i Ramírez, 1999, s. 12–20.

51. Aristoteles Pol. 1261a, rad 18–24 i Ramírez, 1999, s. 13.

52. Ramírez, 1999, s. 16.

53. Werne, 1997, s. 144.

som tidigare varit bärare av det man uppfattat som mening, så finns här uttryck för såväl menings-mångfald som menings-ofullständighet. Motsättningar visar sig dock även här, inte minst genom de många dekonstruktivistiska försöken till total nedmontering av mening. Bland de senare kan inte minst Bernhard Tschumis Parc de la Villette i norra Paris lyftas fram som ett landskapsarkitekturens eget paradexempel.<sup>54</sup>

Zygmunt Bauman tillhör dem, som ingående studerat postmodernismens olika ansikten och som i dessa sett en etikens renässans i stället för dess skymning. Han har härmed yttrat att ”meningen med den moderna konsten är att öppna portarna för meningens konst”.<sup>55</sup> Med detta har han åsyftat att den postmoderna konstens uppgift just är att, genom sina många olika sätt försöka förstå innebörden av mening, stimulera till meningsskapande processer och att göra detta utan att låta dem förkvävas av moralens totalitära anspråk. I denna diskussion menar Bauman att dörren också måste hållas öppen för vissa garderingar. Ingen kan ju säkert veta vilka vägar det finns för att uttrycka mening, speciellt inte den som tror att det skulle finnas en säker strategi för att hålla meningen levande. Att balansakten, mellan ett förstelnande av gemensamt formulerade meningar och det fria skapandets mening, är hårfin har han bland annat formulerat genom följande deklARATION:

”I en postmodern politik är den individuella friheten det högsta värde efter vilket alla samhällets förtjänster och brister ska bedömas. Men tack vare många bittra prövningar och ännu fler dyrbara misstag har vi nu chansen att inse och acceptera och bli ense om att den individuella friheten faktiskt inte kan förverkligas enbart genom individuella strävanden; om vissa ska kunna uppnå och åtnjuta friheten, måste något göras för att säkra möjligheten för alla att åtnjuta den, och att detta är en uppgift som de fria individerna bara kan engagera sig i tillsammans och i gemensam gärning: i den *politiska gemenskapen*.”<sup>56</sup>

Någonstans i utvecklingen från den tidiga modernismens mångskiftande diskurser mot den kollektiva konventionen försvann således många av dess sinsemellan olika ansatser till en mer pluralistisk mening. När modernismens mångfald av arkitekturintentioner förlorade sig i sin tilltagande kollektivism, så resulterade detta i ett misslyckande som förvandlade ”arkitektkårens etik och estetik till falsk retorik”.<sup>57</sup> Att retoriken blev ihålig hade sin grund i att argumenten för den intentionellt syftande arkitekturen kom att ersättas av en okritisk tillämpning av de normer och regler vars främsta syfte aldrig var att stå som ensamma garantier för en god arkitektur. När arkitekturen blev ett förutsägbart utfall av en krass och förenklad syn på verkligheten fanns inte längre utrymme för några nyanser.

Även om det inom 1960- och 70-talens landskapsarkitektur inte försiggick någon mer ingående diskussion om olika vägval, är det intressant att konstatera att dess lösningar

---

54. *L'invention du parc. Parc de la Villette*, 1984.

55. *Ibid.*, s. 152.

56. Bauman, 1999 [1997], s. 281.

57. Werne, 1997, s. 144.

i mångt och mycket var en konsekvens ett tidigare uttryckt antingen/eller-tänkande. Idealen hade grundlagts redan under 30- och 40-talen, då de första argumenten hade rests för ett förkastande av den regionalistiska landskapsarkitekturens mer nyanserade anpassning till landskapet.<sup>58</sup> Av de argument som kom till användning för att rättfärdiga det effektiva och rationella kan vi nu se att begrepp som formstyrka, enhetlighet och överskådlighet fick en utpräglad positiv laddning. När landskapsarkitekturen skulle infogas i den rationella byggprocessen var det således de formalistiska idealen som bäst kunde motsvara detta byggandes krav på effektivitet.

Att det eftermäle som idag tillägnas modernismen har starka drag av avståndstagande är i ljuset av sådana låsta tankemodeller inte konstigt. Ingen tvekar ju idag inför ett ifrågasättande av modernismens totalitära tendenser. Vad skulle då kunna vara enklare än att instämma i den kören? För att försöka undvika att hamna i vare sig ett fördömande eller ett förhålligande vill jag här avslutningsvis återvända till det retoriska perspektiv som presenterats av den franske filosofen Paul Ricœur. Hans kombination av en ”lyssnande” och ”misstänkande” hållning öppnar möjligheterna för en tids- och rumsuppfattning som förmår att sätta en mer nyanserad förståelse av ett komplext sammanhang före behovet av att fullt ut förkasta eller acceptera.<sup>59</sup>

Om framsteg inte vore detsamma som innovationer, om förkastande av en stil inte av nödvändighet vore förbundet med en motreaktion – ja, då kan det bli angeläget att revidera mycket av modernismens historia. Med den jämförelse som jag i denna avhandling har gjort mellan två personer, vilka ytligt sett kan sägas representera olika stilar, hoppas jag ha kommit en bit närmare den typ av historieskrivning som försöker förstå hur meningen sökt sitt uttryck och därigenom också accepterar meningens mångfald och beroende av situationen. Det är en historieskrivning som inte premierar en kategorisk klassificering utan som snarare intresserar sig för det som vid en första anblick inte låter sig avslöjas. Att modernismen inte kännetecknades av den entydighet som så ofta har lyfts fram, är kanske också orsaken till den vilsenhet som uppstått i dess efterdyningar. Om framtidens mening kommer att betraktas som ett uttryck för flera olika idétraditioner är det antagligen också ett uttryck för att modernismen innehöll idéer som visserligen var undertryckta, men som aldrig har blivit helt avskurna.

---

58. Förändringarna har bland annat beskrivits i uppsats IV, s. 30–32 och s. 41.

59. I sin ingående studie av Ricœurs filosofi skriver Bengt Kristensson Uggla: ”I motsats till tidigare perioder som dominerats av tydligt avgränsade skolbildningar tycks Ricœurs filosofi bäst komma till sin rätt i en tid då också murarna mellan olika filosofiska språkområden och discipliner håller på att raseras. I denna situation erbjuder nämligen Ricœurs författarskap filosofiska resurser som kan göra det möjligt att orientera sig i en ny överskådlighet”. (Kristensson Uggla, 1999, s.28–29)

# Litteratur:

## Tryckta källor:

- Andersen, I.P., 1931, Tilbageblik til omkring Aarhundredskiftet, *Havekunst*, 1931, s. 114–116.
- Aristoteles, *Politiken (Politika / Aristoteles)*, grekisk-svensk uppl., översättning med inledning och kommentar av Karin Blomqvist, 1993, Åströms förlag, Partille.
- Bauman, Zygmunt, 1999 [1997], (svensk översättning: Sven-Erik Torhell), *Vi vantrivs i det post-moderna*, Daidalos, Göteborg.
- Bengtsson, Jan, 1991, *Den fenomenologiska rörelsen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1968*, Daidalos, Göteborg.
- Collingwood, R.G., 1987 [1939], *An Autobiography*, Oxford University Press, Oxford.
- , 1958 [1938], *The principles of Art*, Oxford University Press.
- , 1994 [1946], rev.ed., *The Idea of History*, Oxford University Press.
- Croce, Benedetto, 1969, översatt fra italiensk av Domenico Aiello og Truls Winther, *Estetik som vetenskap om uttrycket*, Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Cross, Nigel (ed.), 1994 [1984 ], *Developments in Design Methodology*, John Wiley & Sons, Chichester, New York.
- Gustavsson, Eva., 1997, *Planting Design Concepts*, European Academy of Design, Second Conference, Stockholm 23–25 April 1997.
- , 1999a, Flora och bibliotek, *Utblick Landskap*, 1–1999, s. 30–39.
- , 1999b, Trädgårds Konst eller trädgården som konst – om trädgårds Konst som skapande handling, *Nordisk Arkitekturforskning 4-1999*, s. 36–58.
- , 2000, Gösta Reuterswärd (1892–1989), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårds Konst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 184–193.
- Harris, Dianne, What History Should We Teach And Why? An Historian's Response, *Landscape Journal*, Volume 16, Number 2, Fall 1997, s. 191–196.
- Huisman, Denis, 1998 [1992], (svensk översättning av Jon Milos & Hans Johansson), *Vad vet jag om estetiken*, Alhambras Pocket Encyklopedi / 63.
- Kristensson Ugglå, Bengt, 1999, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium / Stehag.
- Leander, Folke, 1998 [1950], *Estetik och kunskapsteori*, Croce · Cassirer · Dewey, Erfarenhetskollegiet dia -L-O-G-O-S- forskarkooperativ, ek. för., Stockholm.
- L'invention du parc. Parc de la Villette. Paris concours international 1982–1983*, 1984, Graphite Editions/ E.P.P.V., Paris.
- Lundequist, Jerker, 1992. *Projekteringsmetodikens teoretiska bakgrund*, Projekteringsmetodik, Kungl. Tekniska högskolan, Institutionen för arkitektur, Vetenskap och Konst, Stockholm.
- Molin, Ulla, 1986, *Leva med trädgård*, Wiken.
- Ramírez, José, Luis, 1993, *Strukturer och livsformer. Om design i ett humanvetenskapligt perspektiv*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Meddelande 1993:3, Nordplan.
- , 1995a, *Skapande mening: Bidrag till en humanvetenskaplig handlings- och planeringsteori*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:1, Nordplan.
- , 1995b, *Skapande mening. En begreppsgenealogisk undersökning om rationalitet, vetenskap och planering*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:2, Nordplan.
- , 1995c, *Om meningens nedkomst. En studie i antropologisk tropologi*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:3, Nordplan.
- , 1996, *Genmåle till Kaj Nymans recension av José Luis Ramírez avhandling*, Nordisk arkitekturforskning, Vol. 9, No.2., s. 81–84.
- , 1999, Kollektiv eller gemenskap. Aristoteliska reflexioner om det dygdiga samhället, ur Ramírez, José Luis & Silfverberg, Gunilla (red.), *Dygd och yrke i samhälle. Aristoteliska undersökningar om etisk klokhet och social skicklighet*, Erfarenhetskollegiet dialOGOS, s. 1–27.

- Schlereth, Thomas, 1990, *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes, Museums*, Charlottesville, The University Press of Virginia.
- Schön, Donald, 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books, New York.
- Stolterman, Erik, 1991, *Designarbetets dolda rationalitet. En studie av metodik och systemutveckling*, Institutionen för Informationsbehandling, Administrativ databehandling, Umeå Universitet.
- Upton, Dell, 1991, Architectural History or Landscape History, *Journal of Architectural Education*, Vol.44, 1991, s. 195–199.
- Werne, Finn, 1997, *Arkitekturens ismer*, Byggförlaget, Stockholm.
- Vygotsky, Lev, 1999 [1934], (translation newly revised edited by Alex Kozulin), *Thought and Language*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.

*Otryckta källor:*

- Gustavsson, Eva, 1998, *Litteratur i Ulla Molins bibliotek avseende trädgård, landskap, arkitektur och konst. En sammanställning av en registrering genomförd i mars 1998*, Institutionen för landskapsplanering Alnarp, SLU. (Stencil)
- Ramírez, José Luis, 1997, *Forskande i Gemenskap. Ett sätt att forska om samhällsplanering som aktivitet, om kommunal planeringskunskap och om medborgarkompetens. Inledning till ett FoU-program, dia -L-O-G-O-S- forskarkooperativ*. (Stencil)

# Tack!

Ett stort och varmt tack vill jag framföra till mina båda handledare! Gunnar Sorte har varit min huvudhandledare och utöver många välriktade synpunkter har Gunnar visat det förtroende och den entusiasm som i hög grad drivit detta arbete framåt. När det gäller arbetets filosofiska förankring har jag haft förmånen att kontinuerligt kunna föra diskussioner med min biträdande handledare José Luis Ramírez. Genom att i praktisk handling visa på betydelsen av att söka och förvärva kunskap har José både direkt och indirekt bidragit till att precisera de väsentligaste frågeställningarna i min avhandling.

Till deltagarna i våra återkommande forskarseminarier inom humanvetenskaplig handlingsteori vill jag rikta ett samfällt tack för givande diskussioner under vår gemensamma bildningsresa.

För att vid strategiska vägval ha bidragit med värdefulla kommentarer vill jag särskilt tacka Pirjo Birgerstam, Maria Hellström, Gunilla Lindholm och Kjell Lundquist. Eivor Bucht vill jag tacka för den inspiration det inneburit att under många år kunna dela ett intresse för denna periods trädgårdshistoria. Mina tacksamhetstankar går också till Barbara Johnson och Bengt Persson för den bekräftelse de gav mina problemställningar, i ett skede när det kanske som bäst behövdes.

Ett samfällt tack riktas till alla mina kolleger i det dagliga institutionsarbetet. Trevlig samvaro, förståelse och uppmuntran har varit viktiga bidrag för att få arbetet att framskrida. Anna Jakobsson har i arbetets slutskede lagt ner ett stort arbete på att korrekturläsa och värdefulla språk- och faktakommentarer har jag också erhållit genom Åsa Ahlklo och Inger Strömberg.

Det intresse och vänliga bemötande som jag alltid erfarit i mina kontakter med Ingela Molin, Lisa Bauer och Måns Reuterswärd har varit en viktig förutsättning för detta arbete. Lisa har med sin skarpa berättartalang lyckats levandegöra sammanhanget kring både personer och olika tidstypiska fenomen. Tack allra varmast för det!

För att bättre förstå innebörden av olika tidsbundna ideal har jag genomfört intervjuer med Per Friberg, John Dormling och Karl-Axel Bladh. Ulf Nilsson och Jörgen Orback har varit välvilliga med att ställa ovärderligt källmaterial till förfogande. Peter Baston har svarat för engelsk översättning av abstract-texter. Tack till alla er och till Pether Larsson som inför tryckningen har svarat för materialets slutredigering och därvid kommit med värdefulla synpunkter.

Starkt bidragande till att hålla intresset för trädgård levande har de återkommande resorna, kontakterna och arrangemangen inom det internationella nätverket Perennial Perspectives varit. Tack alla kolleger från Sverige och andra länder!

Att jag kom till det avgörande beslutet att inleda denna forskningsbana har jag dåvarande dekanus Jan Persson vid lantbruksvetenskapliga fakulteten, SLU, att tacka för. SLU har haft finansieringsansvaret, men ett avgörande finansiellt stöd har också erhållits från Skogs- och jordbrukets forskningsråd, SJFR.

Till min familj – Mattis, Linn och Roland – riktar jag slutligen ett varmt tack för ert praktiska stöd i de dagliga göromålen, men framför allt för de många inspirerande diskussioner vi har haft kring frågor som på olika sätt tangerat de grundläggande uppfattningar som denna avhandling vilar på. Mattis har genom eftertänksamma kommentarer och värdefulla litteraturtips varit angelägen om att hålla den filosofiska diskussionen levande och Linn har utifrån egen erfarenhet bidragit med kloka synpunkter kring konstens utövande. I Roland har jag haft min starkaste supporter och jag känner stor tacksamhet för den värdegemenskap vi tillsammans har utvecklat, både avseende mer privata intressen och frågor som rör landskapsarkitekturens villkor och forskning.

Avhandlingen tillägnas mina föräldrar Ragnvi och Ingvar Andersson.









# Sammandrag

## Trädgårdskonst eller trädgård som konst

### *– om trädgårdskonst som skapande handling*

Trädgårdens ökade popularitet har bidragit till ett förnyat intresse för dess meningsskapande och betydelsebärande roll. Med syfte att tolka trädgårdens inneboende mening och framtida värde finns nu flera publicerade studier, som i sina försök att definiera trädgården som konstverk har tagit sin utgångspunkt i estetisk teoribildning. En sådan koncentration på trädgården som objekt har här ifrågasatts och som alternativ presenteras ett handlingsorienterat synsätt, där mening är något som uppstår och låter sig artikuleras genom den intentionellt skapande aktiviteten. Perspektivet innebär en förskjutning av fokus från förtingligade estetiska kvalitéer och symboliska betydelser till de bakomliggande ideal och värderingar, som via trädgårdskonst och landskapsarkitektur uttrycks i handling.

*Sökord:* Trädgårdskonst; konst; konstteorier; intention; mening; betydelse; handling; historiefilosofi; retorik.

## Abstract

### Garden art or the garden as art

#### *– considering garden art as an intentional activity*

The increased popularity concerning gardens has promoted a renewed interest into its various dimensions of meaning and significance. Likewise, some studies have been dealing with interpretations of the intrinsic meaning and future value of gardens, using aesthetic theories to study gardens as works of art. This article takes another perspective. It can be described as a change from an object-oriented to an action-oriented standpoint, where the arise and articulation of meaning consequently will be connected to creative and deliberate activities. As a result the focus will shift from aesthetic qualities and symbolic significance related to the garden as an object, towards underlying ideals and ethical values as they are performed by acts of expression in garden design and landscape architecture.

*Keywords:* Garden design; art; theories of art; intention; meaning; significance; action; philosophy of history; rhetoric.



Skötsel och formgivning i kontinuerlig förening läggs grunden för trädgårdens vidmakthållande och förändring. Häckklippning i konstnären Ton ter Lindens strädgård i Holland.

# Trädgårdskonst eller trädgård som konst – om trädgårdskonst som skapande handling

Eva Gustavsson

Intresset för trädgård är nu mer allmänt 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 samförstånds-lösningars 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 avtäcka 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 ut-

forska 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.<sup>1</sup> 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 vår 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 alltseda modernismens genombrott, pågått ansträngningar för att låta trädgården behålla sin ställning bland de sköna konsterna

tt därigenom ge trädgården den kulturella status man  
t att den förtjänar. Utifrån objektperspektivet har träd-  
n numera också blivit ett populärt föremål för applice-  
v samtidens förföriskt modeinriktade mediakultur.

st studera trädgården som *idé* har förvisso en både filo-  
och teoretisk dimension, men även studier av platser  
bjekt kan ha idémässiga grunder. Förutsättningen för  
grundad relation till en plats eller ett objekt är dock  
gon form av mänsklig intention kan uttryckas i *hand-*  
För att vi ska kunna studera trädgården som plats eller  
t måste dessutom trädgården ha kunnat ta gestalt, inte  
rent fysisk bemärkelse utan också som den föreställ-  
ller metaforiska bild, som vi genom trädgårdens fysiska  
nbarelse förmedlar eller upplever. I essaysamlingen  
*Meaning of Gardens* har ett antal av dessa olika uppfatt-  
r om mening behandlats. Även om infallsvinklarna  
ar, så är det intressant att konstatera att de båda redak-  
a inledningsvis understryker, att det finns en ökad ten-  
ill att utvärdera betydelsen av trädgården som handling:

ditionally the garden has been examined as an idea, a place,  
an action. Garden as idea is the dominion of the philo-  
pher and design theorist. Historians, landscape architects,  
l occasionally geographers study the garden as a place. And  
ntly, the garden as action has interested medical researchers,  
chologists, and sociologists.<sup>2</sup>

sätt som handling uttryckts på i det refererade citatet,  
att siktet här i första hand är inställt på mening ur ett  
utiskt, rekreativt eller socialt perspektiv. Meningen finns  
bäddad i enskilda människors trädgårdsupplevelser,  
den kan också visa sig genom den typ av trädgård, som  
resultatet av praktiskt trädgårdsskapande. En möjlighet  
des att utifrån ett ganska konkret användarperspektiv  
era på mening. Detta är en inriktning, som har fått  
nombrott i en sådan modern företeelse som trädgårds-  
s, men som dock inte kommer att beröras vidare i denna  
l. Min ambition har istället varit att fokusera på det  
ingsperspektiv, som rör den yrkesmässigt trädgårds-  
tande verksamheten. Meningen blir då en fråga om  
örden i de ideal som en landskapsarkitekt eller träd-  
designer önskar förmedla och hur denna mening i sin  
örstås av de personer som trädgården är avsedd för.  
denna typ av studier bygger på tolkningar av hur  
tioner och meningsdimensioner kommer till uttryck i

handling. Att identifiera konkreta exempel på mänskliga  
handlingsituationer och relatera dessa till ett antal mer all-  
mängiltigt 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 idé-  
traditionernas arv och vår strävan mot nyskapande. Av central  
betydelse blir därvid de begrepp, genom vilka vi formulerat  
vår verklighet inom trädgårdskonstens eller den moderna  
landskapsarkitekturens område. I detta sammanhang har  
jag också funnit anledning till några reflektioner kring den  
moderna tidsuppfattning, som utgör grunden för den moder-  
nistiska 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 menings-  
fullhet eller meningslöshet.

## Trädgårdens meningsdimensioner

Under de senaste åren har det presenterats många förkla-  
ringsmodeller, som kastat nytt ljus över människans förmåga  
att hantera och omsätta kunskap i handling.<sup>3</sup> 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 för-  
värvat skicklighet omsätts till praktisk verklighet, så har mitt  
intresse efterhand blivit alltmer koncentrerat till designar-  
betets etiskt uppfattbara värderingsgrunder. Det betraktel-  
sesätt, 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



Gråsträdgård i samspel med omgivande landskap. Ton ter Linden's trädgård, Holland.

helhet är den humanvetenskapliga handlingsteorin, såsom den utvecklats av José Luis Ramírez.<sup>4</sup>

För att speciellt kunna framhålla den etiska dimensionen skiljer Ramírez mellan de två begreppen *att göra* (*potesis*) 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 karaktäriseras 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.<sup>5</sup> 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 eftersträvarnsvärda 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 mening i det som görs, men den låter sig aldrig beskrivas eller definieras och i än mindre grad går den att fasthålla. Då mening 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 var att åstadkomma detta objekt.

I en artikel med titeln "Must Landscapes Mean? : Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture"

eller sig författaren Marc Treib följdriktigt kritisk till mytterna att i landskapsarkitekturen bygga in en semantisk dimension i syfte att kommunicera kring en anläggnings mening. Treib gör emellertid ingen tydlig åtskillnad mellan de engelska begreppen "meaning" och "significance" och hänvisning till flera andra författare, som ägnat sig åt att förklara 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.<sup>7</sup>

Med detta citat framhåller Treib det uppenbart problematiska i att försöka formulera definitioner för en entydig användning av meningsrelaterade begrepp i förhållande till landskapliga situationer. Om landskapsarkitekturens uttrycksförmåga i ett inriktat verksamhetsområde ska kunna utvecklas på en teoretisk grund, så måste dock även många försvårande filosofiska utgångspunkter skärskådas. Därmed måste man också vara beredd på att gå från en bred och annan till en ökad precision kring sådana begrepp som mening och betydelse, där en åtskillnad görs mellan olika semantiska innebörder och mer etiskt grundläggande förhållningssätt, dvs. mellan representation och genuina uttryck. När man från en handlingsteoretisk infallsvinkel kan denna skillnad jämföras som ett ömsesidigt beroende, där meningen är beroende av handlingen och vice versa, så kan man säga att de båda utvecklas från vilken olika betydelser framspringer. Medan handlingen således har sin grund i en intentionellt skapande handling, så uppkommer en betydelse först när en innebörd uttrycks och sedan upfattas som mer allmänt vedertagen. För Ramírez är betydelse "ett faktum, hänvisar alltid till det förflutna, men inte förutsäga ordets eller tecknets nya betydelser i framtiden."<sup>8</sup> Meningen beskriver han däremot som "en odefinierad känsla av vad vi vill med våra liv, fördjupad genom handling."<sup>9</sup> Då varje handling dessutom bygger på en förutbestämd situation unik kombination av gamla och nyvunna förhållanden, 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".<sup>10</sup>

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 symbolbärare. Istället förskjuts intresset mot att försöka förstå de olika situationer där en trädgårdsgestaltning kan låta mening uppstå och bli förstådd, dvs. den topik som utgör den trädgårdsskapande diskursens platser.<sup>11</sup> 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 handlingsliv*<sup>12</sup> 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 ögonblick utan genom ett långt och svårt arbete. Den är en återspeglingsbild av en värld, där man redan förut odlat och älskat vackra blommor. Önskan och längtan representerar ett föregående objektiva 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 *kultivering* 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.<sup>13</sup>

Med detta citat uttrycker Dewey indirekt, att enskilda individers handlingsmönster utgör länkar i mänsklighetens ändlösa kedja av arbete och liv. Handlingarnas intentioner syftar här inte bara till att forma de rådande samhälls-





Walter Bauer har genom ett naturranknutet formspråk uttryckt mycket av essensen inom svensk trädgårdstradition. Bilden visar trädgården vid Lisa och Walter Bauers bostadshus på Lidingö.

förutsättningarna, utan den låter sig också formas av dessa.<sup>14</sup> 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 förstå arkitektens arbete, såsom det "utspelar sig i spänningsfältet mellan det som är och det som ska bli".<sup>15</sup> För att kunna artikulera och tolka hur arkitektens 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 gestaltningsidealen. Ur ett handlingsperspektiv är också dess extentionella sammanhang resultatet av en uppsättning tidigare genomförda intentionella handlingar, som tillsammans bildat den tradition gentemot vilken nya handlingar söker sin mening.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

Eftersom arkitektur, såväl som landskaps- eller trädgårdsarkitektur alltid innebär en förändring, så grundar sig också den framåtsyftande visionen på ett mer eller mindre med

ställningstagande gentemot rådande konventioner och Det blir således mot bakgrund av någon form av risk verklighet, som de framtida intentionerna tar sin s. Att vinna insikt om vår nutid och att se möjliga i vår framtid handlar således också om historia.

## En tradition och fantasi

Historiefilosofen R.G. Collingwood har fört fram uppfattningen, att med en tolkning om vad vi kan lära av historien om vår egen tids uppfattning, så blir historieskrivningen helt 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 historisammanhang i tid och rum handlar snarare om att försöka åstadkomma en modern rekonstruktion av äldre tids historia.<sup>18</sup> En strävan mot någon slags allmängiltig historisk erfarenhet medför således en koncentration på det som förörenar historia och nutid, dvs. de intentioner och krafter som under historiens gång kontinuerligt artikuleras i handling. Ingen situation är någonsin den andra lik, och genom jämförelser och beskrivningar kan de etiska skillnaderna för människors viljeyttringar i högre eller lägre grad låta sig avtäckas.

En trädgård är emellertid inte bara ett resultat av historisk verklighet och de traditioner, som leder oss in i nutiden. En 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 uttrycket, som han kallar "äcka konst" (art proper) och "konst som teknik" (art falsely so called), en skillnad som i första hand rör konstens syfte.<sup>19</sup> Till konstens tekniska kategorier hänför han verktygsredskap, 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 äcka 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 en plats att också poängtera att den skillnad, som han skiljer mellan "äcka konst" och "konst som teknik", inte är samma som skillnaden mellan god och dålig konst. Lika

lite som äcka 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".<sup>20</sup>

En praktiskt syftande inriktning på handlingarna begränsar således inte automatiskt möjligheterna för en menings- skapande 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 uttrycka 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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 erfaras redan inträffade realiteter och att genom fantasin uttrycka det möjliga perspektiv. Historia hänför han således till redan uttryckta intuitioner, medan konsten är det som uttrycks i



Odling som en integrerad del av trädgårdskonsten. Trädgård vid nunnekloster på ön Fraueninsel, Tyskland.

nuet.<sup>23</sup> 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 samhälleliga handlingsmönster. Att försöka förstå blir då liktydigt med att försöka artikulera den etik, som ligger inbäddad i handlingens och talets olika uttryck. Den humanvetenskapliga handlings-teoris främsta redskap för detta utgörs av den aristoteliska

retoriken.<sup>24</sup> Genom beskrivningar av vad som skapats, hur det skapats och för vem det skapats kan vi nämligen få en mening att framträda klarare. Att förstå sammanhangen 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.<sup>25</sup>

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 förmedlas 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 ä

elsen av design dessutom intimt förknippad med teorier om arkitekturpraktik, begreppsbyggnad och diskursiva strukturer. En filosofisk utgångspunkt har den humanvetenskapliga landskapsplaningsteorin därför många beröringspunkter med de estetiska, konst-, erfarenhets- och historieteorierna, som formulerade av R.G. Collingwood och Benedetto Croce och bland annat även den svenske filosofen Folke Leander hör hemma. De presenterar samtliga en kunskapstradition som går tillbaka till den italienske filosofen Giambattista Vico och vars uttalande kännetecknas återfinns i följande beskrivning av Luis Ramírez:

1700-talet, då den moderna vetenskapssynen höll på att bli etablerad, lanserade Giambattista Vico, i polemik mot René Descartes, sin tes om *Factum verum* (det sanna är det gjorda), att det är möjligt 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 enbart praktisk kunskap 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 fortlevnad är att uttröna hur vi brukar vår handlingsfrihet och hur vi utövar vårt ansvar.<sup>26</sup>

### Trädgårdsodling till landskapsplanering

Den tidiga trädgårdsodlingens upprinnelse genom de nu snart försvunna trädgårdsdrömmarna i Mesopotamien har den landskapsplanerande paradistanken varit ett återkommande ledmotiv. Allan Gunnarsson har i sin avhandling *Frukträdens paradiset* presenterat historiskt stöd för den ursprungliga trädgårdsodlingens samhörighet med längtan efter det förlorade paradiset, samtidigt som han påvisat det utopiska landskapsbyggets betydelse för visionära samhällsbyggen i den nordiska skönlitteratur som i många idealstadsprojekt. Gunnarsson visar att den paradisiska prägelns utövande är beroende av att det finns en förenlighet mellan kraven på produktivitet och estetiska kvaliteter.<sup>27</sup> Renässansen blev i detta avseende en kulturell vändpunkt. Med ett mer medvetet framhållande av trädgårdens estetiska kvaliteter blev utövandet av trädgårdsodling ett nytt sätt att förhålla sig till trädgård, varvid kontrastställdes i motsatsställning till odlingen. Därmed kom trädgårdsodling och trädgårdsplanering att representera olika typer av verksamheter, vilka istället för att verka

mot samma mål, ofta befunnit sig i konkurrens om den trädgårdsintresserade människans uppmärksamhet. Det starka odlingsintresset 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.<sup>28</sup>

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 meningsinnehåll inom trädgårdsodlingen, 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’.<sup>29</sup> 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 trädgårdsodling således användes som ett överordnat begrepp för att markera verksamhetens gestaltningsmässiga 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”.<sup>30</sup>

Trots att trädgårdsarkitekt var den accepterade yrkesbenämningen alltsedan seklets början, så var det trädgårdsodling



Krukarrangemang i renässansträdgård. Villa Petraia, Italien.

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.<sup>31</sup> 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 trädgårds-konst och landskapsplanering snart måste välja väg, kanske flera vägar, för att kunna utvecklas. Vad sysslar vi egentligen med? Gartenkunst, Tuinkunst, Havekunst, Trädgårds-

konst 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 anknytning till stadsbyggnad, jordbruksplanering, regional planering och ofta naturvård, den andra intressera sig mer för formgivning av trädgård och landskap, för arkitektur och andra konstarter.<sup>32</sup>

Nittonhundralets stora samhällsförändringar har med nödvändighet lett till att nya föreställningar kommit att prägla trädgårdsarkitekturkyrkets ansvarsområden. Samtidigt som den yrkesmässiga benämningen var på väg att skifta från trädgårds- till landskapsarkitekt 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

...duga också till alla nya uppgifter” och att det kanske  
behövas helt nya yrken som komplettering. Hon  
frågade utvecklingsmöjligheter för olika inriktningar,  
kunde då inte förutse att en av följderna av de nya kom-  
mernas inträde på marknaden, var att det odlingsinrik-  
och hantverksanknutna trädgårdskunnandet i princip  
skulle få ge upp sin dittillsvarande position.

Uttaget av 60-talet skulle det stå helt klart, att den tidi-  
gare centrala kärnkompetensen inom trädgårdsområdet,  
som tidigare var ekonomiskt bärkraftig. Den hade då förlorat  
sin status och kunde sammanliknas med status och förpassades  
till yrkesrådets definitiva skuggtillvaro. Den  
trädgårdskonsten tonvikten på traditionellt, praktiskt trädgårdskun-  
de kan direkt avläsas i de förändrade kraven på praktik.  
Under seklets första decennier uppgick de blivande trädgårds-  
konsternas sammanlagda tid för praktik och grundlägg-  
ande praktisk utbildning ofta till 10 år. Den högre utbild-  
ningen inom trädgård startade vid Alnarpsinstitutet år 1933  
och antagning krävdes tillgodräknande av 3–5 års praktik.  
Praktikkraven levde sedan vidare genom ett obligatoriskt  
studieår för den år 1961 inrättade högskoleutbild-  
ningen till hortonom. Med landskapsarkitektutbildningens  
förändring hade praktikkraven tio år senare förvandlats till  
en utbildning förlagd praktikperiod på fyra månader.<sup>33</sup>

De begreppen trädgårdskonst och trädgårdsarkitektur  
inneslutna i de övergripande begreppen landskaps-  
arkitektur och landskapsplanering har inte bara handlat  
om att byta ett ord mot ett annat. Ordbytet har förstärkt ett  
begrepp, som fått betydligt mer långtgående konsekvenser  
som påverkat hela den professionella hållningen till  
konstverksamheterna att uttrycka sig genom trädgårdens former  
och material. Den meningsförskjutning som uppstått handlar  
om den om ett begreppsligt rollövertagande, där den ur-  
sprungliga meningsinnehållningen fått ge vika för det tolknings-  
måttet som dominerar det övertagande begreppet.<sup>34</sup> Språk-  
vetenskapen, som innebär att helhetsbetydelser innesluter  
delbetydelser och vice versa är exempel på de metonymiska  
processer, som inom retoriken går under benämningen  
*metonymi*, något som speciellt uppmärksammats av José  
Ramírez. De kan på ett tydligt sätt illustreras genom  
den metaforiska sagan, såsom den berättats av Ramírez:

...människor föds av människor och i människor. Det lilla  
barnet som alstras i sin moders sköte kommer ut i världen,  
när det bräddas 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 mördra  
 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 om-  
givningerna att det är hans far som lever vidare.<sup>35</sup>

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 trädgårds-  
konsten i princip har "ätits upp" av landskapsarkitekturen,  
vilken dock fortfarande uppbar skenet av att innefatta den  
konstverksamhet som benämnes trädgårdskonst. Utifrån detta är  
det min uppfattning att det är hög tid att fokusera på de  
värden som ursprungligen representerades av trädgårds-  
konsten eller trädgårdsarkitekturen och hur de har för-  
ändrats över tiden. De meningsförskjutningar som här skett  
ger ingång till förståelse av hur tidigare epokers hantverks-  
kunskap successivt har kunnat överges för att ersättas av  
alltmer abstrakta idéer om design.

När ett nymornat intresse för trädgård, efter nära tre de-  
cennier av slumrande tillvaro nu åter visar sig, så är det inte  
speciellt märkligt att det åtföljs av ett intresse för de menings-  
dimensioner 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.<sup>36</sup> 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 utgångs-  
punkt i Millers arbete, att ställa hennes objektrelaterade  
synsätt på trädgården mot ett handlingsorienterat.



Vattenstrålar och gräsvågor. Motiv från den internationella trädgårdsutställningen IGA Stuttgart -93.

## 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 känne-

tecknas av att det domineras av en enda idé, där den persiska paradisträdgården står som det mest kända exemplet. 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 symbolvärde komma att ersättas av mer ”anonyma” symboler, som inte refererar till något annat än den magiska form, som präglade den moderna konsten.<sup>38</sup>

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 uttröna 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

lång tid kännetecknat trädgårdskonstens relation till konstarter. Med utgångspunkt i 1700-talets engelska estetisk tid för trädgård söker hon i sin bok *What Gardens* efter den trädgårdens konstform som idag kan uppvisa motsvarande potential. I detta sökande tar hon avstamp i Walpole's bevingade 1700-talscitat:

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

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

phanie Ross diskuterar bl. a. konstteoretikern Arthur's mimetiska och Hegel-inspirerade konstmodeller, vilka på ett sätt förespråkar att konsten som sådan befinner sig i en landsgränd.<sup>40</sup> Utifrån ett kritiskt förhållningssätt till dessa teorier, där hon speciellt poängterar de kulturella förutsättningarna för olika konstarter, så riktar hon istället in sig på utställningen att enskilda konstformer kan förlora sin vitalitet och därmed riskera ett utdöende. Med paralleller till konstformer som bildvävnad och färgat konstglas, men med observation för att företräda ett ensidigt amerikanskt perspektiv, så menar Ross att trädgårdskonstens traditionella uttrycksmöjligheter är uttömda. Hennes huvudargument är att det inte längre görs några epokgörande konstuttryck i trädgårdens form. Vid den jämförelse hon gör med hur den bildkonst framställningskonsten i form av vävnader och glas har kommit att överskuggas av oljemåleriet, så skulle trädgårdskonsten nu vara redo att identifiera en motsvarande efterföljande möjligheter att uppbåda det kraftfulla och lätthanterade mediet, som inom trädgårdskonsten skulle kunna förutspå samma betydelse som utvecklingen inom bildkonsten. Enligt Ross ligger inom olika former av "environmental art". Följande citat illustrerar också tydligt att det är de avantgardistiska uttrycken som står i centrum för Ross' intresse:

the haven't ceased to admire past examples of these arts, but the examples produced today are likely to be backward-looking reprises of earlier forms and concerns (...) If I am not 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 artworld stronger.<sup>42</sup>

När konstkritikern Torsten Ekblom lyfter fram begreppet avantgarde, så sätter han det i relation till dess ursprungliga militära betydelse av förtrupp. Avantgarde är en term, som enligt Ekblom myntades i mitten av 1800-talet och som höll sina ställningar i ungefär ett sekel. Från att ha varit kännetecknande för de ideal som företrädades av denna tids utopister, så kom det tidiga 1900-talets avantgarde att favorisera 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.<sup>43</sup> 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 synekdochiska 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 synekdochiskt förhållningssätt är öppet för registrering av meningsförskjutningar, men avståndstagande till en dikotomisk motsatsställning av begrepp.<sup>44</sup> 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 fram-





Trädgården kring muséet Gulbenkian i Lissabon tillhör de modernistiska milstolparna.

står 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.<sup>45</sup>

### 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 de beskaffenheten, att de också kan kvalificera sig som konstverk.<sup>46</sup> Hennes ambition är här att med tonvikt på konsten som objekt, undersöka trädgården utifrån ett antal olika estetiska teories konstuppfattning. Genom sitt arbete visar 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 alltsedan 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 distink

n mellan 'fine art' och 'applied art'. Följande uttalande  
er hennes uppfattning:

gardens are works of art, as it now seems they are, and if  
y are sometimes great works of art, they are so in spite of  
fact that they do not fit our definitions of art. Theories  
art have tended to be prescriptive rather than descrip-  
e, embodying modernist biases and preferences and help-  
to inculcate disinterest and distance as customary ways  
seeing, knowing, and relating to the world. Gardens point  
the absurdity of a number of distinctions which con-  
ue to lie close to the heart of aesthetic theory, long after  
y have been abandoned by much of the practicing art  
rld. In particular, the garden, by providing an environ-  
nt for experience rather than an object of experience,  
lapses the very foundation of modern aesthetic theory,  
hetic disinterest/distance, or the subject-object dichot-  
ny. With it go concomitant notions of sharp distinctions  
ween art and craft, fine and applied arts, and the utilit-  
ian and the aesthetic.<sup>47</sup>

r framhåller i det angivna citatet, att de traditionella  
ska teoriernas förlitande på begrepp som 'disinterest'  
distance' är en attityd, som passar dåligt på en konst  
kontinuerligt samspelar med mänsklig påverkan och  
ererat deltagande. Ett något mindre påtagligt, men lik-  
förhållande gäller frågan om byggnadsarkitektur som  
I sin utläggning om "The aesthetics of art and nature"  
rnold Berleant påpekat hur de estetiska teorierna måste  
promissa med kravet på känslomässig distansering och  
portse från distinktionen mellan skönhet och använd-  
t. Utifrån ett erkännande av arkitekturens mångsidiga  
ställer han följande fråga:

ow, for example, does one deal with architecture? If we put  
ough distance between ourselves and a building, we may  
ssibly comprehend it in a single view. But surely there is  
re to a building than a distant visual object.<sup>48</sup>

hänvisningar till Arnold Berleant och hans uppfattning  
et estetiska engagemanget, ("engagement"), så antyder  
teoretiska öppningar, som syftar mot en aktivt delta-  
hållning till den estetiska upplevelsen.<sup>49</sup> Detta är dock  
sonemang, som hon tyvärr inte fullföljer. I bokens  
tande mening visar hon snarare att hon med skohorn  
änga in trädgården bland de etablerade konstarterna

och därmed acceptera de objektrelaterade teoriernas tolk-  
ningsföreträde 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.<sup>50</sup>

Ursprunget till de olika teorierna om konst som estetiskt  
objekt kan ytterst härledas till renässansens särskiljande av  
konstens estetiska kvalitéer. Fortfarande har denna grund-  
uppfattning 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 histo-  
riska 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, abbrevi-  
ated by leaving out the epithet and generalized by substituting  
the singular for the distributive plural, became 'art'<sup>51</sup>

## Trädgård som konsthandling

När perspektivet på konst växlar från objektet till den träd-  
gårdsskapande handlingen, så innebär det också att den  
bakomliggande meningsdimensionen med just trädgårds-  
skapande 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 ut-  
nyttjande av trädgårdens material och landskapliga förut-  
sättningar uttrycka en konstnärlig åskådning, där trädgårds-  
historien utgör den klangbotten mot vilken visionerna för



Trädgård på temat stora, gröna blad. Parc André-Citroën, Paris.

framtiden tar spjörn. Som en följd av att uppmärksamheten på detta sätt riktas mot själva uttryckandet, 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 är emellertid något som avfärdas av Mara Miller, som för sin uppfattning tar stöd i Susanne Langers konstteoretiska arbete *Feeling and Form*.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> Däremot har hon svårt för att acceptera hans uppfattning om språket, vilken hon uppfattar som alltför vid.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Konstnärligt uttryck är dock för Collingwood att "tala" fritt ur sitt hjärta och att framföra de hemligheter, som berör honom i sin egen egenskap av talesman för ett samhälle eller en kultur.<sup>56</sup> För den som försöker förstå huruvida detta "talande" också innebär att begriper 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 hantverket (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*. Innebörden av detta är att alla meningar som uttrycks kräver

er eller mindre instrumentellt tillägnad teknik, där det är själva operationaliseringen av ett intentionellt tiskt grundat handlande. Detta gör det intressant att en relatera till den inledningsvis presenterade jämfö- med Finn Wernes intentionella och extentionella sam- ang. Werne för fram uppfattningen, att när en stabil nus breder ut sig inom arkitekturen, så har det histo- ett fått till följd att arkitekternas argumenterande och erande förmåga gått förlorad. Den liknöjdhet som bl. a. stecknade 60- och 70-talets stagnerade arkitekturklimat erade därmed i en ”utbyttbar” eller ”intentionlös” ktur. Mot bakgrund av att intentionslösa projekt ast kan kallas arkitektur, så ser Werne den reprodu- de arkitekten som en paradox.<sup>58</sup> Ur ett handlingsteo- t perspektiv kan denna ”professionella kris” liknas vid tinmässigt görande som tappat bort det skapande entet. Ett handlande som begränsas till ett görande tjar således inte människans handlingsklokhet för att sta sätt finna de intentionella möjligheterna i de exten- la villkoren för sitt görande.

själva förutsättningen för en väl uttryckt intention dess- är att man behärskar det språk, varigenom meningen rmedlas, så är det intressant att se vad detta konkret nebara för fullödiga uttryck inom trädgårdskonsten. er tidigare argumenterat mot den objektinriktade på konst, där det inte finns någon direkt automatik n trädgårdsmediet som sådant och konstnärligheten uttryck. Mediernas antal är oändligt och rymmer ed såväl poesi och måleri som trädgård. Att ett konst- alltid är ett konstverk, vare sig det passar in i något fikatoriskt fack eller ej är en uppfattning, som också rts fram av Folke Leander.<sup>59</sup> Följande uttalanden av der belyser att sådana i grunden rent praktiska indel- r handlar mer om status än om konst:

d alla konstverk ha gemensamt, är estetisk ’form’. De tra- tionella klassifikationerna äro i verkligheten klassifika- ner av de material, som underkastas estetisk formgivning; h här kunna inga skarpa gränser dragas, då de olika slagen material utgöra ett kontinuum med alla tänkbara mellan- mer, med kombinationer, lån och ömsesidiga intrång i all ndlighet. Om vi skilja mellan estetisk ’form’ och det ’mate- ’, som formas, förefaller det tydligt, att skillnaderna mellan ka ’konstarter’ tillhöra materidesidan och ej beröra den etiska formen”. (...) ”Ingen betvivlar, att medierna kunna

indelas på varjehanda sätt eller att bestående historiska tradi- tioner finnas; meningsmotsättningarna gäller blott den status, som ska tilldelas dessa begrepp.<sup>60</sup>

Vad man i detta sammanhang dock kan fundera över är varför människor väljer det ena eller andra mediet. Bak- grunden till valet av uttrycksmedium beror enligt Leander på naturliga anlag, personliga livsomständigheter eller ren slump, men som konstnär kan man inte vara helt främ- mande för möjligheterna att ombilda sitt medium. Det kan behövas för att göra det till bärare av det som man vill säga.<sup>61</sup> Betraktat som språk, så använder sig arkitekten 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 för- bundet med själva sägandet och skrivandet. Folke Leander skriver att ”en diktares mening med sina ord är alltså den intuition han formulerar i dessa ord”.<sup>62</sup> 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 träd- gård. 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.<sup>63</sup>

Collingwood utvecklar vidare sin uppfattning om språkets meningsdimension genom att skilja mellan dess ursprung- liga 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.<sup>64</sup>

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 rit- bordet. För den som arbetar med inlevelse och egen prak- tiskt genomlevd erfarenhet behöver steget till en förestäl-



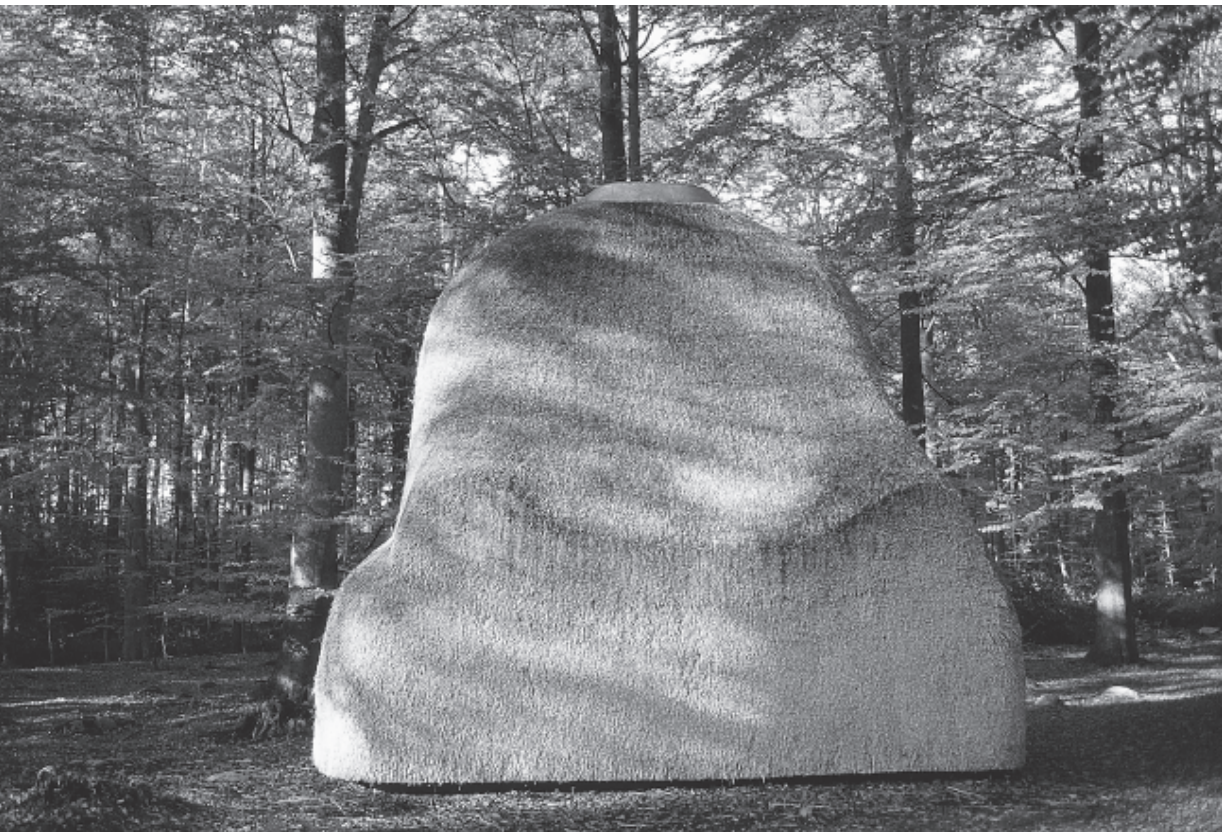
"Tera Maximus", en platsrelaterad installation uppförd av av konstnären Sissel Tolaas i Wanås skulpturpark 1989.

lande 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 med 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.<sup>65</sup> 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"<sup>66</sup> har han behandlat olika riktningar inom landskapsarkitekturen utifrån en retorisk och metaforisk

infallsvinkel. I ett konstaterande av de retoriska redskapernas 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 medel och utifrån en semantisk tolkning uppträder den 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.<sup>67</sup>

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 lyhördheten



"Installation in a Beach Wood", en vasstaksinspirerad installation i skånsk bokskog, uppförd av av den amerikanske konstnären Martin Puryear i Wanås park år 1996. Foto: Maria Hellström.

ett medium, som gjorde att barockens och den engelska landskapsstilens stora trädgårdskonstnärer lyckades skapa sådana meningsfulla uttryck i direkt relation till sin samtids kultur- och naturuppfattning:

...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 Nôtre are among the very greatest in the field.<sup>68</sup>

Olin sedan för diskussionen vidare mot dagens och morgondagens landskapsarkitektur gör han det utifrån en synsuppfattning, som står i relation till de uttrycksformer, som kännetecknar just landskapsarkitekturen. I sin bok behandlar han 1900-talskonsten och dess influenser. Olin 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.<sup>69</sup>

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 förskjut-

ningar av vad som uppfattas som central kunskap ur ett handlingsperspektiv härrör från de uppfattningar som de minerar samhällsutvecklingen i stort. När det gäller utbildning, så erbjuds det idag kurser i ”gestaltning” och ”planering”, medan 30-talets undervisningsschema 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 handlingssteoretiskt 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 problemtänkande i teknik. Ole Togeby (1986) har här använt sig av det grekiska ordet *topoi* i betydelsen av ”gemensamma platser” samt ordet *topos* i betydelsen av ”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 karakteriserar den tradition som den humanvetenskapliga handlingssteorin bygger på. Dewey utgår från det som reellt kan upplevas och lägger således tyngdpunkten vid det praktiskt-sociala livet. Även andra filosofer som Croce och Leander också utgår från det konkreta handlingslivet (se vidare avsnittet ”Mellan tradition och framtid”).

”), så skiljer sig deras uppfattning genom att de utgår från ett universellt gemensamma som den grundläggande kunskaps-  
 llan. 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.

erne, 1997, s. 13.

nf. den aristoteliska distinktionen mellan att handla (praxis) och att göra (poiesis), där de extentionella sammanhangen inte något deterministiskt, på förhand givet utan resultatet av tidigare gjorda, mänskliga val. Se vidare avsnittet ”Trädgård som konsthandling”.

erne, 1997, s. 14.

istoriens betydelse för förståelse av nutid har ingående behandlas av R.G. Collingwood (1889–1943) i *The Idea of History*. Se Collingwood, 1994 [1946].

enna filosofiska framställning av konsten som estetiskt fenomen är en av huvudprinciperna i R.G Collingwoods *The Principles of Art*. Se Collingwood, 1958 [1938].

da citaten hänförs till Collingwood 1958 [1938], s. 282.

r Benedetto Croce (1866–1952) har även den svenske filosofen Folke Leander (1910–1981) intresserat sig.

f Nymans inledning hänförs till Croce, 1963. Nyman har 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 först har för att visionerna ska kunna bli uppfattbara. Ur ett grundläggande teoretiskt perspektiv kan tekniken i detta avseende jämföras med det instrumentella görande (poiesis), som här gör en förutsättning för förverkligandet av Croces viljeakter. Se vidare avsnittet ”Trädgård som konsthandling”, där motvarande kritik framförs av Susanne Langer gentemot Collingwood.

ce, 1969, s. 46–47.

retorik i denna mening är kunskapen om hur språk överhuvudtaget utövas och ska inte sammanblandas med den manipulativa argumentationsteknik, som utgår från ett speciellt syftningssamband med inriktning på att uppnå vissa syften. Med utgångspunkt från topiken serverar Ramírez följande jämförelse: ”Mycket av den moderna reklam- och propagandatekniken bygger ut på att stryka mottagarens medhårs genom att vara medveten om dennes ’platser’. En manipulativ topikkunskap förväntas ta vara på publikens eller konsumenternas topiker men skiljer 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)

et som uttrycks i form av trädgård framträder både genom text som görs och det som sägs. För en djupare förståelse av betydningen hänsyftas här på tre grundbegrepp i Ramírez aristoteliska retorik: *lógos* (det som sägs), *éthos* (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 Stads-  
trädgårdsmästares 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 trädgårdsgestaltande 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. Ekbohm, 1995, s. 11 och 16.
  44. Den synekdochiska relation, som kännetecknar många av våra mest levande begrepp är av en annan karaktär än den rationella begreppsstruktur, som utifrån en förgivettagen ”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. Ekbohm, 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.



Eva Gustavsson, universitetsadjunkt och doktorand, Institutionen för landskapsplanering Alnarp

## Referenser

- BERLEANT, ARNOLD, 1993, ”The aesthetics of art and nature” ur Salim Kemal & Ivan Gaskell (ed.), *Landscape, nature, 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, Alnarp, männa 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), *Eстетiskt breviarium*, Cas Editrice, Stockholm–Roma.
- CROCE, BENEDETTO, 1969, (översatt fra italiensk av Domenico Aiello og Truls Winther), *Eстетikk som vitenskap 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.
- EKBOM, TORSTEN, 1995, *Bildstorm*, Bonnierförlagen, Stockholm.
- FRANCIS, MARK & HESTER, JR., RANDOLPH, T. (ed.), 1991 (2. uppl.), *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”, *Havekunskap* 1963, s. 14–16.
- GUNNARSSON, ALLAN, 1992, *Frukträderna och paradiset*, Stad & Land, nr. 105, Movium/ Inst. för landskapsplanering Sveriges lantbruksuniversitet, Alnarp.
- JELICOE, G.A., 1970, *Studies in Landscape Design. Volume II*, Oxford University Press, London / New York / Toronto

- L, SALIM & GASKELL, IVAN (ed.), 1993, *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press.
- ER, SUSANNE, K., 1953, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's sons, New York.
- DER, FOLKE, odaterad, *Några kommentarer till Croce estetisk*, (huvudkälla ej känd), sid. 37–46.
- DER, FOLKE, 1943, *Några språkvetenskapliga grundfrågor*, Göteborgs kungl. Vetenskaps- och vitterhets-samhälles handlingar, Sjätte följd, Ser. A, Band 1, N:o 4, Göteborg.
- DER, FOLKE, 1998 [1950], *Estetik och kunskapsteori, Croce Cassirer-Dewey*, Erfarenhetskollegiet dia-LOGOS forskarkooperativ, ek. för., Stockholm.
- L, CHARLES, A., 1996, *Green Nature/Human Nature. The Meaning of Plants in Our Lives*, An Illini Book from the University of Illinois Press.
- QUIST, JERKER, 1992, *Projekteringsmetodikens teoretiska bakgrund*, Projekteringsmetodik, Kungl. Tekniska högskolan, Institutionen för arkitektur, Vetenskap och Konst, Stockholm.
- QUIST, KJELL, 1997, "Något om begreppet trädgård och dess förändrade innebörd", *Nordisk arkitekturforskning* 1997:4, s. 38–58.
- ER, MARA, 1993, *The Garden as an Art*, State University of New York Press, Albany.
- LAURIE, 1988, "Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture", *Landscape Journal* 1988, vol.7, no 1, s. 149–168.
- ON, BENGT, 1997, *Kunskapsöverföring till yrkesverksamma inom landskapsarkitektens arbetsfält*, Institutionen för landskapsplanering Alnarp, Swedish University of Agricultural Sciences, Agraria 33.
- REZ, JOSÉ LUIS, 1995a, *Om meningens nedkomst. En studie i antropologisk tropologi*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:3, Nordplan.
- REZ, JOSÉ, LUIS, 1995b, *Skapande mening, En begrepps-enealogisk 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 kunskapsetik", 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 *Kunnskapsproduktion i endring, Nye erfärings- 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.





# Abstract II

## Gösta Reuterswärd, 1892-1980

In the form of a biography I have attempted a personally coloured account of the transition period in the area of gardens, which followed on the heels of industrialisation and urbanisation. When the landscape architect Gösta Reuterswärd began practising his profession, he had spent many years of apprenticeship in the tradition of classical ideals of beauty and a solid knowledge of cultivation. Initially his commissions were dominated by stylistic gardens at castles and country mansions, but he also designed gardens for villas, inner-city yards, open-air restaurants and convalescent homes. However, the strongest impact on his development in garden design was his time as garden director at Swedish Railways. During the most intensive period of the establishment of the Swedish welfare state, Reuterswärd assumed the task of re-designing the nation's many station gardens and railway parks into more everyday open spaces and social meeting places. Through his great interest in plants and flower arrangements he also succeeded in turning these designs into models for garden plots belonging to smaller properties.

*Keywords:* Gösta Reuterswärd; garden; landscape architecture; perennial plants; station garden; railway park.

# Sammandrag II

## Gösta Reuterswärd, 1892-1980

I biografins form har jag här eftersträvat en personligt färgad skildring av den brytningstid, som inom trädgårdsområdet följde på industrialismens expanderande storstadstillväxt. När trädgårdsarkitekt Gösta Reuterswärd började praktisera sitt yrke hade han under många lärlingsår hunnit bekanta sig med den tradition, som hade sina rötter i klassiska skönhetsideal och ett gediget odlingskunnande. Till en början dominerades hans uppdrag av stilträdgårdar vid slott och herrgårdar, men han ritade även trädgårdar vid större villor, innerstadsgårdar, uteserveringar och konvalescenthem. Den starkaste påverkan på trädgårdsutvecklingen fick han dock i egenkap av trädgårdsdirektör vid Statens järnvägar. Under den mest intensiva perioden för det svenska folkhemsbygget axlade Gösta Reuterswärd sin uppgift att omforma landets många stationsträdgårdar och järnvägsparter till mer vardagliga friluftsrum och sociala mötesplatser. Genom sitt stora växtintresse och sina blomsterarrangemang fick han dessa anläggningar att också bli förebilder även för de mindre stugornas trädgårdar.

*Sökord:* Gösta Reuterswärd; trädgård; landskapsarkitektur; perenna växter; stationsträdgård; järnvägsparter.



Redaktion:  
Thorbjörn Andersson  
Tove Jonstojj  
Kjell Lundquist

# Svensk Trädgårdskonst

under fyrahundra år

Byggförlaget • Stockholm  
© 2000 Författarna och Byggförlaget  
ISBN 91-7988-183-1  
(omredigerad version)

## Gösta Reuterswärd (1892–1980)

Eva Gustavsson

Trädgårdsarkitekt Gösta Reuterswärds verksamhet sträcker sig över en period på sammanlagt femtio år. Perioden kännetecknas av stora samhälleliga omstruktureringar, vilket fick betydelse för den moderna inriktningen av yrkesrollen. I likhet med både äldre och yngre kolleger började Gösta Reuterswärd sin trädgårdsutbildning med många praktiska lärlingsår. Dessa var från början inriktade mot odling, men övergick efterhand i anläggningspraktik. Vid seklets början var även den färdigutbildade trädgårdsarkitektens arbete intimt sammankopplat med de praktiska verksamheterna inom odling och anläggning. Hur trädgårdsarkitektyrket därefter kom att förändras illustreras på ett tydligt sätt genom de arbetsuppgifter, som Reuterswärd utförde mellan åren 1910 och 1960. Hans yrkesbana visar hur uppdragen förändrades över tiden – från ett aktivt deltagande i själva utförandet mot en alltmer avgränsad arkitektroll. Rådgivarrollen gentemot välbeställda uppdragsgivare ersattes efterhand av ett ökande socialt engagemang och ett samhälleligt ansvarstagande, där trädgården och parken ingick som centrala komponenter i den svenska folkhemsmodellen.

Kännetecknande för många av denna periods trädgårdsarkitekter var också viljan och förmågan att i skrift sprida sina budskap. Att så brett som möjligt försöka nå ut med tidens nya uppfattningar om trädgårdsutformning var av central betydelse för den som ville påverka utvecklingen och sina egna arbetsmöjligheter. Reuterswärds omfattande författargärning står här som ett av de främsta exemplen. Trots att han rönt stor uppmärksamhet genom sina böcker var det emellertid i egenskap av trädgårdsdirektör vid SJ, Statens Järnvägar, som han fick störst genomslagskraft för sina idéer. Genom arbetet med att skapa stationsträdgårdar och järnvägsparter iscensatte han en landsomfattande spridning av folklig trädgårdskultur och stimulerade ett allmänt ökande intresse för prydnadsväxter. Arbetet vid SJ medförde också en tydlig förändring i hans egen inställning till trädgårdens roll och utformningsprinciper. Det statliga förordnandet han erhöll år 1938 kom därmed att bli ett skiljemerke mellan två tydligt urskiljbara epoker i hans trädgårdsskapande: tiden med eget företag och tiden som statstjänsteman.

Gösta Reuterswärds breda kunnande inom odlingsområdet var av stor betydelse för hans yrkesprofil. Han hade börjat med fem år som trädgårdselev hos några av dåtidens

mest kända trädgårdsspecialister, nämligen J.E.Landström vid Gränna plantskola, Frans Johansson vid Stensborgs plantskolor i Västerås och överträdgårdsmästare Axel Holzhausen vid Göteborgs trädgårdsförening.<sup>1</sup> När Reuterswärd år 1927 skaffade bostad med kontor ute vid Djurgårdsbrunn i Stockholm uppstod också möjligheten att i anslutning till denna arrendera de växthus, där han under det följande decenniet parallellt drev en handelsträdgård. Trädgårdsarkitektyrket var då långt ifrån inarbetat och han fick ofta känna på svårigheterna i att marknadsföra dess förhållandevis okända tjänster. I en tidningsintervju beskrev han förvåningen hos många av sina uppdragsgivare när ”den overallklädde mannen med det fina namnet, som de talat med i telefon, själv kom med sin skottkärra och sina verktyg.”<sup>2</sup>

Född 1892 var Gösta Reuterswärd jämngammal med de välkända danska trädgårdsarkitekterna C.Th.Sørensen och Georg Georgsen.<sup>3</sup> Jämförelsen är intressant, eftersom det var i Danmark Reuterswärd fick sin högre utbildning och tillägnade sig de ideal, som han under lång tid blev trogen. Här tillbringade han åren 1918–1921 med studier och praktiktjänstgöring på de två då mest erkända kontoren, hos Erstad-Jørgensen och I.P.Andersen.<sup>4</sup> Kontoren hade också ansvaret för det praktiska genomförandet av anläggningarna och Reuterswärds huvudsakliga arbetsuppgifter bestod av inmätning och arbetsledning. Som regel var det nämligen de unga kontorslärlingarna, som fick i uppdrag att leda de arbetare som lokalt anlätades för de olika projektens genomförande. Hos Erstad-Jørgensen träffade Reuterswärd också C.Th.Sørensen, vilken var knuten till kontoret under en längre tid. Sørensen hade det större förtroendet att renrita Erstad-Jørgensens skisser och utifrån dessa sedan kalkera arbetsplanerna.<sup>5</sup> När Reuterswärd vid 30 års ålder återvände till Stockholm, var det för att själv få möjlighet att arbeta med de gestaltande uppgifterna.

De danska influenserna märks tydligt i de svenska herrgårds- och villaträdgårdar som Gösta Reuterswärd efterhand fick i uppdrag att forma, men här finns också drag av den Arts and Crafts-influerade engelska trädgårdstraditionen. Som avslutning på sin läroperiod i Danmark hade han tillsammans med Georg Georgsen gjort en lång studieresa i England, där de tog sig runt per cykel.<sup>6</sup> Väl hemkommen till Sverige skrev Reuterswärd sin första trädgårdsbok, *Blomstergårdens rika möjligheter* 1925. Hans nyligen förvärvade stilideal blev en självklar utgångspunkt för denna boks innehåll. Det var i enlighet med de nyklassicistiska stildragen som en trädgårdsgrus- och plattgångar, häckar och långa rabatter skulle arrangeras. Genom raka linjer och stora, plana gräsytor skulle trädgårdens rum kopplas samman med husets, men inom de strikta ramarna gavs det sedan stort utrymme för växternas fria utveckling. Även om man kan spåra vissa drag av samtidens strävan efter förenkling, är likheten med de principer som tjugofem år tidigare hade torgförts av Erstad-Jørgensen i hans bok *Villahaven* slående.<sup>7</sup>

Erstad-Jørgensens bok hade förespråkade en ny stil för den mindre trädgårdens anläggning och härmed opponerat sig mot landskapsträdgården som stilhistorisk pastisch. I ett tillbakablickande uttalande om Erstad-Jørgensens bok framhåller I.P. Andersen att denna stilbrytning ingalunda hade gått obemärkt förbi. Med övergången till 1930-talet fann han det intressant med en jämförelse. Andersen konstaterade att ingen



av de unga, som kämpade mot det gamla och för modernismens genombrott, kunde förstå hur Erstad-Jørgensens bok endast trettio år tidigare hade kunnat riva upp så starka känslor.<sup>8</sup> Även för Gösta Reuterswärd måste det tidiga 1900-talets nyklassicistiska idéer om den arkitektoniska trädgården ha varit omvälvande och angelägna att introducera för en svensk läsekrets. Vid tiden för Reuterswärds bok hade emellertid utvecklingen i Danmark redan gått vidare. Där hade nu trädgårdsarkitekt G.N. Brandt börjat formulera de ideologiskt inriktade trädgårdsmanifest, som skulle bereda marken för den ”moderna” tidens stora stilförändring.<sup>9</sup>

I samband med modernismens genombrott kom debatten också att kretsa kring trädgårdsbranschens behov av att få till stånd en kår av trädgårdsarkitekter, vilka helt skulle kunna försörja sig på sitt värv. I Danmark arbetade man för en uppdelning av utbildningen och i Sverige startade redan år 1933 den första renodlade kursen i trädgårdsanläggningskonst, med säte på Alnarp. Som vid så många andra perioder av stilförändringar blev den ständigt återkommande polariseringen av trädgårdsarkitekten som formgivare eller trädgårdsmästare åter aktuell. De diskussioner, som då fördes innebar dock inte att trädgårdsskapandets hantverkskunnande ifrågasattes. Snarare rörde det sig om till vilken grad ett traditionellt, mer odlingsinriktat betraktande av växters användning skulle ha inflytande på det konstnärliga skapandet.<sup>10</sup>

Att på en och samma gång ägna sig åt både ritande, anläggning och odling var för Reuterswärds del en ekonomisk nödvändighet under större delen av 1930-talet. Även om han då trappade ner på verksamheten i sin handelsträdgård, kom dock aldrig hans stora fascination för växter att upphöra. Han var helt enkelt road av växter och deras miljö och för honom hade trädgården en viktig roll som naturlig bas för växters hemhörighet och trivsel.<sup>11</sup> Reuterswärd genomförde många nyanläggnings- och upp- rustningsarbeten i nyklassicistisk anda. I Stockholmstrakten utformade han innerstadsgårdar, uteserveringar, konvalescenthem och större privatträdgårdar,<sup>12</sup> men han verkade även i övriga delar av landet. Tidigt visade han intresse för Norrland och dess speciella odlingsbetingelser.

Den norrländska storslagenheten kan man se i de två trädgårdarna vid bruken Kilafors,<sup>13</sup> söder om Bollnäs, och Wäija, nordväst om Härnösand, som bägge räknas in bland Gösta Reuterswärds mest intressanta anläggningar. Mäktiga perspektiv och utsikter utmärker dessa trädgårdslösningar, som också påminner om de trädgårdar som Reuterswärd utformade vid bland annat Krägga och Ilsholm utanför Stockholm samt vid Forsvik, beläget väster om Vättern. Detsamma gäller de restaureringsförslag, som han lade fram för Övedskloster i Skåne och Ekolsund vid norra delen av sjön Mälaren. Förslagen till de sena anläggningarna Forsvik och Krägga från mitten av 1940-talet, liksom omändringsförslaget för Övedskloster från tidigt sextiotalet, är disponerade på samma sätt som de betydligt äldre anläggningarna från 1920- och 30-talen. Utöver de gemensamma huvuddragen förekommer det även ett eller flera mer särpräglade inslag i de olika miljöerna. På Wäija tillgodosåg Reuterswärd ägarfamiljens behov av rekreationsanläggningar och här tillkom så tidigt som i slutet av 1920-talet både simbassäng och golfbana.<sup>14</sup>



Wäija herrgård, Ångermanland. Reuterswärd kompletterade trädgården med ett utdraget trädgårdsperspektiv som förband huvudbyggnadens ena gavel med den längre bort belägna golfbanan. Foto: Privat ägo

Kännetecknande för Reuterswärd's herrgårdsanläggningar är ett brett, långsträckt perspektiv med kortklippt gräs, som sträcker ut sig i riktning från huvudbyggnaden. I många fall är perspektivet förstärkt genom sluttningar med fina utsikter, inte sällan mot en vattenyta. I Wäija jämnades nivåskillnaden ut i samband med anläggningsarbetet, men som regel bestod lösningen i en uppdelning av ytan i flera plan med hjälp av låga stödmurar. Dessa terrassmurar är byggda av kalksten eller skifferplattor, vilket också är materialet för de trampstigar, som ibland finns inlagda i kanten av gräsytor. På terrassernas murkrön finns ofta låga rosor planterade, medan gräsperspektivets båda sidor flankeras av *perennrabatter*. Längden på perennrabbatterna är ofta flera tiotals meter och för att kunna kombinera behovet av en enkel skötsel med strävan efter storslaget intryck valde Reuterswärd att arbeta med ett begränsat antal sorter. I ett repeterande mönster längs med rabbatterna låter han större grupper av samma växt återkomma.

Reuterswärd lade också fram olika förslag för att få in inkomster för trädgårdens skötsel. En anställd trädgårdsmästare skulle kunna odla frukt, grönsaker och andra växter för såväl eget bruk som för avsalu. I odlingarna ingick förhållandevis vanliga trädgårdsprodukter som äpple, vinbär, hallon, jordgubbar och vindruvor, men också experiment med speciella grödor. Ett av de mer intressanta odlingsförsöken gjordes

på Forsvik, där man hoppades att rödblommade julrosor skulle kunna bli en stor-säljare till Stockholmskunder. Trots stor uppfinningsrikedom i odlingsprojekten blev de som regel ganska kortlivade. De var alltför krävande och det ekonomiska utbytet inte tillräckligt.<sup>15</sup>

Sitt mest prestigefyllda uppdrag påbörjade Gösta Reuterswärd år 1934 vid Ulriksdals slott, vilket då fungerade som sommarbostad åt kung Gustav VI Adolf under hans tid som kronprins. I samband med att slottet några år tidigare rustats upp hade man låtit uppföra ett speciellt växthus för orkidéer. Kronprinsparet hade då besökt den Reuterswärdska handelsträdgården, där olika växtspecialiteter kunde tillhandahållas. Detta ledde senare till att han fick ta sig an omläggningen av slottsparkens centrala delar.<sup>16</sup>

Utgångsläget inför parkens omdaning var en blandning av stilar från de olika tids-epoker som passerat revy. Den allra första anläggningen härstammade från 1640-talet med förebild i tysk renässans, men sin verkliga glansperiod hade trädgården haft under barockens tidevarv. Visserligen hade Gustav III därefter omvandlat Ulriksdals lustträdgård i enlighet med landskapsparkens stilideal, men under det efterföljande 1800-talet var den kungliga familjens intresse för Ulriksdal lågt. Då inleddes det förfall, som vid 1900-talets början hade invaggat trädgården i djupaste törnrosaslummer.<sup>17</sup>

För Gösta Reuterswärd, som hade sin stilbakgrund inom nyklassicismen, var den givna lösningen för Ulriksdal att försöka återknyta till de av anläggningens huvud- drag som hade formats utifrån barockens formspråk. De element som fick bilda utgångspunkt för det nya förslaget var planmönstret från barockparterren, utformad av Jean De la Vallée under 1660-talets inledande år, samt Carl Hårlemans lindboské- er från 1740-talet. För att tillgodose 1930-talets smak för förenkling reducerade Reuterswärd tolv rektangulära gräsplaner till fyra större, varvid flertalet gångvägar lades igen och ersattes med gräs. Härmed skapades ett intryck av stora, samman- hängande gräsytor. Mot denna lugna, gröna yta fick en vattenstråle spela. Vattenskåde- spelet arrangerades i form av en stor, fyrkantig bassäng som placerades i mötet mellan den centrala huvudgången och den korsande gången mot orangeriet. På denna plats hade tidigare barockträdgårdens cirkelrunda damm med inbyggd fontän legat. När Reuterswärds förändringsarbete inleddes utgjordes dock denna plats av en enkel gräsrunnel med en stor urna som utsmyckning.<sup>18</sup>

Reuterswärds lösning för centralaxeln var att närmast slottet behålla de sidorader av stamsyrenor, som planterats några år före restaureringen. För att ytterligare under- stryka denna axel kompletterade han syrenraderna med färgrika blomsterbårder. Bort- om mittpartiets fontän föreslog han vidare att huvudaxeln skulle fortsätta med två parallella gångar, åtskilda av en långsträckt bred gräsyta i mitten. Avgränsningarna mellan de två gångarna och gräsytan skulle utgöras av enkla, arkadklippta lindrader. Efter ytterligare något år utvidgades dock arkadens två rader till fyra.<sup>19</sup> Reuterswärd nämner att influensen till denna arkadlösning kunde härledas till danska slottsänlägg- ningar. Lindarnas avslutande perspektiv fokuserades mot ett lusthus av smala ribbor, beläget i den så kallade engelska parken från tidigt 1800-tal.<sup>20</sup>

Reuterswärd eftersträvade enkelhet i planlösningen, men var på samma gång noga med att låta den strama formen ingå i förening med växtmaterialalets frodighet. Blommande växter skulle ge livfullhet åt trädgården. Som en utvidgning av blomstertemat på Ulriksdal ville kronprinsen anlägga en speciell vårträdgård. Reuterswärd beskriver tillkomsten: ”Kung Gustav VI Adolf älskade blommor och bad mig att mellan häckarna ordna en vårträdgård som man gör i England, alltså med lökväxter och tidiga perenner.”<sup>21</sup> Härlemans lindboskéer från 1740-talet fick härmed en delvis ny funktion. De gamla häckarna ansades för att kunna rymma dels kronprinsens egenhändigt komponerade vårträdgård, dels en rosengård innehållande den nya svenska rossorten ’Prinsessan Ingrid’.<sup>22</sup>

Förändringsarbetet för slottsparken pågick under fyra år och tycks till stor del ha genomförts i form av riktlinjer på plats. Förslaget fick successivt växa fram genom den dialog som kontinuerligt fördes med kungen. Anmärkningsvärt är att den enda ritning med Reuterswärds signatur som återfunnits i de kungliga arkiven är en kopia, som utifrån ett inte fullt skalriktigt förslag visar en etappindelning över arbetenas genomförande. Att någon större energi inte lades ner på ritningsarbete framkommer också i en berättelse av Reuterswärd som belyser hur kungen kom med måttstock för



Genom att förstärka centralaxeln för Ulriksdals slottspark kunde Gösta Reuterswärd knyta an till tidigare epokers klassicistiska stildrag. I bildens vänstra del framträder mönstret av 1700-talets lindboskéer. Inom ramen för dessa anlades de två trädgårdar, där vårblommor respektive rosor fick bilda tema. Foto: Nordiska museets herrgårdsarkiv, 1940-talet

att kontrollmätta ytorna. Kungen, som var mån om att tillräcklig försiktighet vidtogs vid hanteringen av de gamla häckarna, lär då förbryllat ha konstaterat att måtten på boskéerna inte stämde. Den bevarade ritningen visar att kungens invändning var korrekt. Bristen på noggranna förslagsritningar var troligen ett avgörande skäl till att slottsförvaltningens egna anställda i arbetets slutskede upprättade måttriktiga relationsritningar.<sup>23</sup>

Tillträdet på posten som trädgårdsdirektör vid SJ blev inledningen till en funktionalistisk och folklig anpassning av de stilideal som hittills varit vägledande för Gösta Reuterswärd. Inom SJ fanns visserligen en tradition av folkbildning och trädgårdsodling med rötter i tidigt 1860-tal, men med Reuterswärds insatser kom ett intensivt moderniseringsarbete igång. Vid de olika järnvägsstationerna runt om i landet förverkligade han i tidens demokratiska anda sina idéer om enkla och naturliga park- och trädgårdsmiljöer, ett slags anspråkslös form av ”folkparker”. Den representativa och odlingsinriktade funktionen tonades ner och tydligare än sina företrädare poängterade Reuterswärd den betydelse som järnvägsarkitekterna och stationsträdgårdarna kunde ha för att sprida glädje och ge avkoppling. Anläggningarna skulle vara praktiska och inbjudande för järnvägens resenärer, samtidigt som de skulle fungera som samlingspunkt för ortens befolkning. De skulle också utgöra förebilder och mönster för den mindre privatträdgården med dess nya inriktning på rekreation och prydnad.<sup>24</sup>

I takt med att intresset för sociala frågor växte i samhället, förändrades trädgårdsarkitekternas uppdrag. Uppgifterna koncentrerades till bostadsgårdar, fabriks-, skol- och sjukhusträdgårdar samt parker för lek, sport och allmän rekreation. Gösta Reuterswärds engagemang vid SJ ledde till att han inte blev särskilt involverad i just denna typ av projekt. Han tog emellertid ett motsvarande ansvar inom sitt eget speciella arbetsområde. Övertygelsen och entusiasmen gick inte heller att ta miste på, när den tidigare enmansföretagaren år 1938 inledde sitt 23 år långa uppdrag: att leda den omfattande trädgårdsverksamheten vid SJ.

Bortsett från lärlingsåren var Reuterswärds kontakter med trädgårdsarkitektkolleger inte speciellt livaktiga. Han tog inte aktiv del i den nya tidens ideologiska diskussioner och anslöt sig inte heller till modernismens formmässiga idéer, såsom de företräddes av hans jämnåriga danska kolleger. När det gällde det fackliga utbytet med svenska yrkeskolleger tycks Reuterswärd också ha känt ett visst ideologiskt utanförskap.<sup>25</sup> Till detta bidrog säkert att det under lång tid, i Sverige liksom i Danmark, inte var brukligt att personer från konkurrerande firmor umgicks och utbytte tankar.<sup>26</sup> Kampen för överlevnad i branschen var hård och i Sverige hade också det fackliga föreningslivet kommit att bli koncentrerat till Sven Hermelin och den stora skara trädgårdsarkitekter som efter sin utbildning arbetade sig ut i yrkeslivet genom anställning på hans kontor. Som trädgårdsdirektör vid SJ accepterade dock Reuterswärd att, liksom sin företrädare Enoch Cederpalm, bli medlem i Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter, FST.<sup>27</sup>

De funktionalistiska idéernas påverkan på trädgården koncentrerades till praktiska frågor om en klarare behovsinriktning samt större enkelhet och naturlighet i utformningen. Principerna kom till uttryck i de flesta svenska trädgårdsarkitekters

anläggningar och fick betydelse även för Gösta Reuterswårds trädgårdsideologi. Han tilltalades också av de växtsociologiska och naturefterliknande metoderna för växtanvändning som, bland annat genom Sven Hermelin, nådde vårt land från Tyskland. Dessa märktes emellertid främst i hans författarskap. Även om Reuterswårds formella



Stationsanläggning i Sollefteå, Ångermanland, från 1944. Två kvadratiska vattenspeglar omges av en kalkstensbeläggning och en strikt perennplantering med ett vattenväxtparti i mitten.

Foto: Gösta Reuterswård

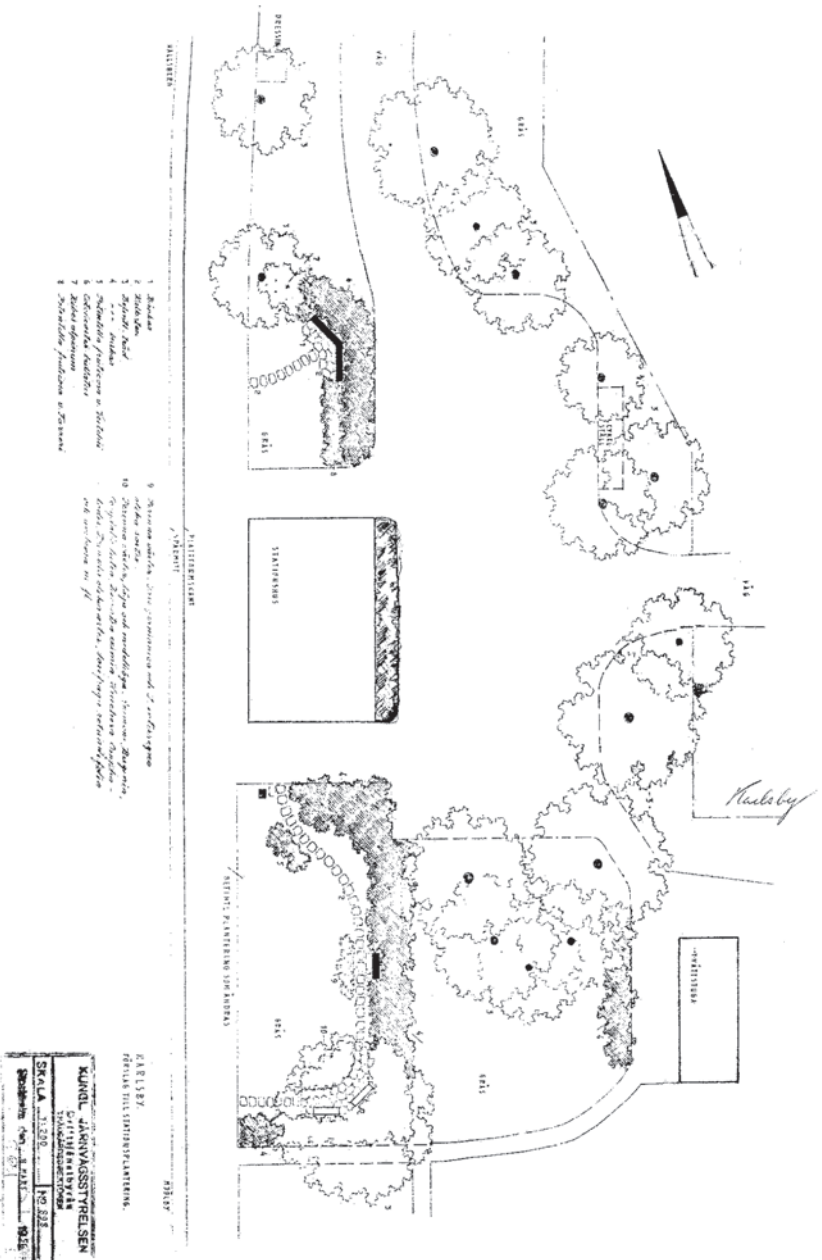
stil hade utvecklats mot mer naturliga former var den starkaste inspirationskällan den traditionella trädgårdskulturen. Det är blomsterglädjen och odlingskunskunden som dominerar även i hans senare anläggningar. De karakteriseras av en fri naturlighet med inslag av hantverksmässiga och klassiskt romantiska trädgårdsattribut.

Under sin period vid SJ medverkade Reuterswärd till större eller mindre förändringar vid sammanlagt 2 000 av landet 3 000 stationsplanteringar. För att konkretisera storleken på verksamheten brukade man jämföra den yta som trädgårdsanläggningarna då omfattade med en markkremsa av 40 meters bredd och en längd som motsvarar sträckan mellan Malmö och Göteborg. ”Världens största trädgårdsföretag ligger inte i Amerika, det ligger i Sverige och är just SJ:s” rapporterade tidningen *Socialdemokraten* år 1943.<sup>28</sup> Vid denna tidpunkt producerade SJ huvuddelen av sina växter i de sex växtdepåer som fanns utspridda över landet. Därutöver hade man tillgång till ett tjugotal mindre plantskolor som tillhörde de olika bansektionerna. Under glansperioden kunde verksamheten förlita sig på drygt fyrtio ansvariga distriktsträdgårdsmästare.<sup>29</sup>

För att inspektera anläggningar och upprätthålla kontakten med trädgårdspersonalen avsatte Gösta Reuterswärd femtio dagar om året till resor. Det återstående arbetet dirigerade han från sitt kontor på Kungl. Järnvägsstyrelsen vid Stockholms centralstation, där hans ritningsmedhjälpare, trädgårdsförmannen John Arnell, också var placerad.<sup>30</sup> Ur en förteckning över ritningar från Reuterswärds verksamhetsperiod kan man utläsa att det producerades ritningar för över 600 platser, alltifrån små hållplatser som Björnänge och Duved på väg mot Storlien i Jämtland och till stora järnvägsknutpunkter som Alvesta, Flen och Norrköping.<sup>31</sup> Tyvärr finns ingen av dessa ritningar bevarade i SJ:s arkiv. Detta är speciellt beklagligt, eftersom de genomförda anläggningarna också i stort sett försvunnit. Det är genom bevarade bilder och samtida skildringar i skrift samt ett fåtal spridda ritningskopior, som man kan få en uppfattning om anläggningarnas huvuddrag.<sup>32</sup>

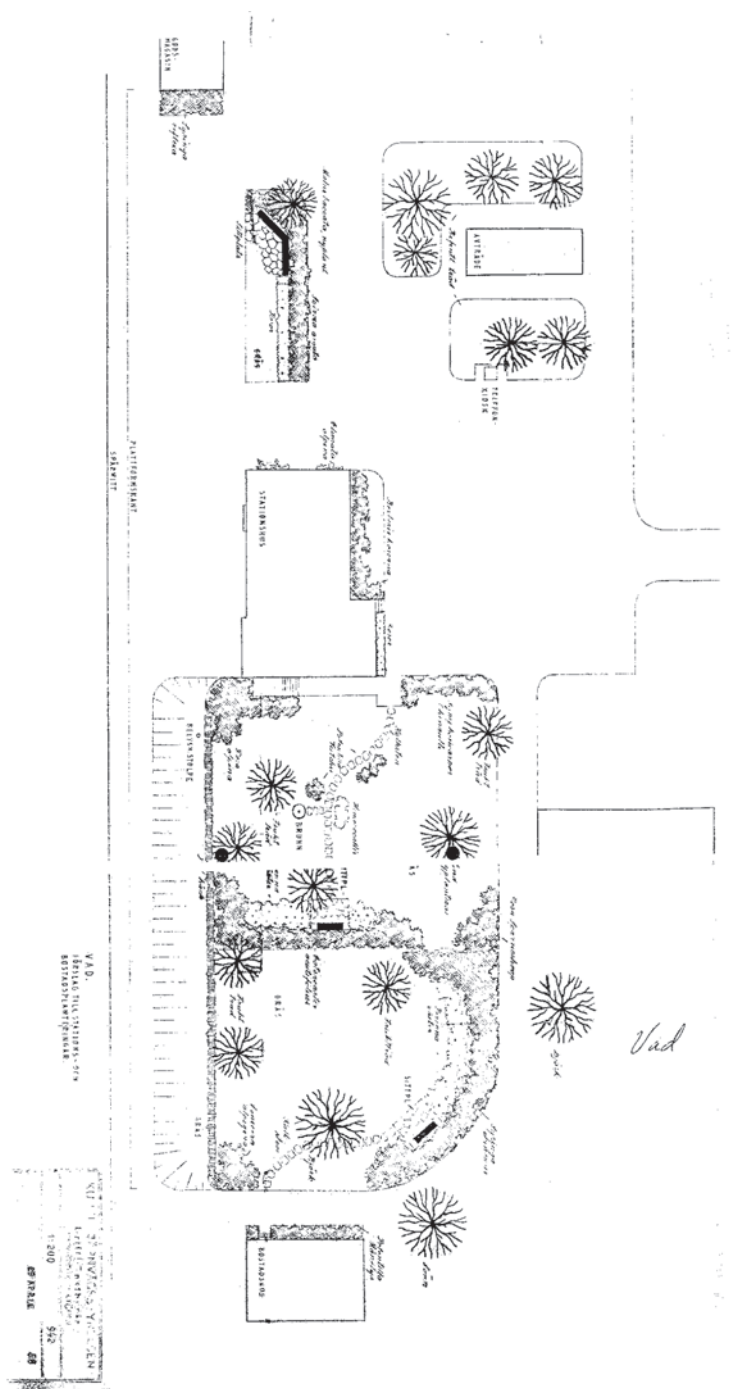
I Reuterswärds stationsanläggningar fick den öppna, lugna gräsmattan stor betydelse. Trädens och buskagens placering var noga uttänkt med tanke på rumslighet och utsikter. Växterna placerades oftast i grupper och många av de jämnt utspridda prydnadsväxterna från tidigare epoker rensades bort. Att arrangera inbjudande platser att sitta på var centralt för dessa anläggningar och beroende på stationernas storlek, så ordnades de efter lite olika principer. Vid de större stationerna infogades sittplatserna som regel i ett stramare mönster, påminnande om grundformerna i Reuterswärds nyklassicistiska herrgårdsanläggningar. Klippa häckar, långa perennrabatter, fyrkantiga dammar och raka gräskanter var här huvudingredienserna. Åt de mindre stationerna gav Reuterswärd en mer informell karaktär. Här kunde sittbänken stå uppställd i skuggan av ett träd eller vid en spaljé. Dammarna kunde vara oregelbundet formade eller ersatta av ett enkelt fågelbad. Perenner förekom i stenpartier, men oftare fanns de samlade framför sittplatsen eller i kanten av ett buskage.

Planteringsverksamhetens stora omfattning kan illustreras av att det år 1943 planterades ut över 82 000 perenna och 319 000 ettåriga växter, men även en ansenlig mängd av träd och buskar. Under Gösta Reuterswärds första år vid SJ ökade den årliga



Förslag till plantering vid Karlsby järnvägsstation, Östergötland, 1956. Här föreslås kalkstensbelagda stiplatser samt komplantering av befintlig plantering genom rumsbildande buskage och perenna växter. Rimningskopia erhalten från Ulf Nilsson, Lund





St:s stations- och bostadsplantering i Vad, Västmanland. Ritning från 1958. Ett tidstypiskt inslag är kalkstensgången som leder fram till brunnen. Växtvalet är anpassat efter ett något kärvare klimat. Rinningskopia erhållen från Ulf Nilsson, Lund

utplanteringen av perenner till det dubbla antalet.<sup>33</sup> Eftersom de olika stationsföreståndarna hade möjlighet att avsätta en del pengar ur den lokala potten till stationens planteringar lade Reuterswärd också ner ett stort arbete för att stimulera till detta. I en tidningsintervju uttryckte han sig målande om den blomsterglädje han ville sprida med följande ord: ”Varje år körde vi med tre fulla blomstertåg med 60 vagnar i varje och satte av växterna vid stationerna – det var en underbar tid [...] alla blev entusiastiska för att det skulle bli fint vid just deras station.”<sup>34</sup>

Stationsmiljöernas största attraktionsvärde var utan tvekan den stora mängden färgrika rabatter. Uppskattningen av dessa visade sig också bland SJ-personalen, bland vilka det växte fram en stor skara blomstervänner med Gösta Reuterswärd som deras ”okrönte blomsterkung”.<sup>35</sup> I sin programförklaring för SJ:s trädgårdsverksamhet poängterade Reuterswärd vikten av att inte använda andra växter, än ”sådana som allmänheten själv kan skaffa sig”. Namnen på växterna skulle också anges på speciella etiketter.<sup>36</sup> Detta kan tolkas som ett sätt att få den tidigare rådande upplysningsandan att leva vidare i enlighet med den nya tidens mjukare folkbildningsideal.



Stationsanläggning i Örskelljunga, Skåne, som omarbetades 1941 av Gösta Reuterswärd. Bilden från 1947 visar en naturlig näckrosdamm med sittplats och rik växtlighet. Foto: Gösta Reuterswärd

Att de prunkande planteringarna rönt stort gensvar, både inom och utom landet, bär många samtida uttalanden vittnesbörd om. I en artikel ur tidningen SJ-nytt från 1957 återges en intervju med radioreportern Sven Jerring, som hade frågat en turistande amerikansk dam om det var något speciellt som frapperade henne under resan i Sverige. Utan ett ögonblicks tvekan hade hon svarat ”blomsterprakten vid era järnvägsstationer”. I samma artikel refereras till ett yttrande av generaldirektören för de franska järnvägarna, där han ”liknat våra trädgårdsanläggningar från Trelleborg till Abisko vid ett radband av ovanlig fågring”.<sup>37</sup>

Järnvägarnas utsträckning över hela landet innebar att SJ fick en avgörande roll för trädgårdskulturens spridning, även i klimatmässigt sett mindre gynnsamma odlingsbygder. I en tidningsartikel från 1939 nämner Reuterswärd ett exempel med lyckad odling av blå klematis, men hans viktigaste insats för landets norra delar gällde främst de perenna växternas spridning. Han lyckades införa dessa fleråriga blomsterväxter till platser långt ovanför Polcirkeln och han uttryckte sin glädje över ”att pröva växter, som man inte trott eller vågat sig på, och som nu visa sig lyckas”.<sup>38</sup> Gösta Reuterswärd var också en flitigt anlita föreläsare, som gärna propagerade för trädgårdens möjligheter i Norrland.<sup>39</sup>

Den satsning som SJ under en hundraårsperiod gjorde på att försköna järnvägarna speglar den stolthet som var förknippad med utbyggnaden av ett modernt transportsystem. De första signalerna om nedrustning kom under 1950-talet och sammanföll med den expansion på transportområdet som bilismen svarade för. När vi idag talar om att göra motorvägsinfarterna mer estetiskt tilltalande, kan det vara intressant att relatera till den tid, då järnvägsstationerna stod i centrum som städernas viktigast inkörsportar. Det obevekliga slutet för ett sekel fyllt av blomstrand trädgårdskultur längs med landets järnvägar framstod efter hand allt bittrare för Gösta Reuterswärd. 1960, vid en ålder av 68 år, lämnade han på egen begäran sitt statliga uppdrag. Han fortsatte dock under ytterligare två decennier sin folkliga trädgårdsbildargärning. De elva böcker han dittills författat blev dubbelt så många och fick en alltmer berättande och naturfilosofisk karaktär.

För Gösta Reuterswärd var begreppet trädgård liktydigt med en plats för samspel mellan människor och växter. Kärleken till växterna kan ses som en sammanfattande programförklaring för hela hans verksamhet. Oavsett om det rörde sig om de mer storslagna anläggningarna vid herrgårdar och slott eller arbetet vid Statens Järnvägar, där han utsetts till trädgårdsmästare för hela svenska folket, så blev blommornas ordnande i trädgården något av varje anläggnings höjdpunkt.

## Noter

1. J.E. Landström (1839–1918) övertog år 1885 Gränna plantskola. Han lade då grunden för en utveckling, som ledde till att denna plantskola vid en jämförelse år 1939 kunde räknas som den arealmässigt största i Norden (Reimer 1939, s.29). Frans Johansson (1858–1935) grundlade år 1890 Stensborgs plantskolor och innehade mellan åren 1903 och 1935 den första ordförandeposten inom SHTF, Sveriges handelsträdgårdsmästares förbund (Dagobert 1994, s.4,6 och 41). Axel Holzhausen (1871–1940) publicerade mellan åren 1916 och 1938 talrika uppslagsverk om trädgårdsväxter, vilka alla var grundade på en lång och allsidig odlingserfarenhet.

2. Brunnsjö 1957, s.11.

3. C.Th. Sørensen (1893–1979) och Georg Georgsen (1893–1968) var båda lektorer och senare professorer vid de danska utbildningarna, knutna till Konstakademiets Arkitektskole resp. Den Kgl. Veterinär- och Landbohøjskole (Hauxner 1993, s.19, 336 och 338). Speciellt stor betydelse för den moderna landskapsarkitekturens förnyelse fick C.Th. Sørensens anläggningar (se vidare Hauxner 1993, s.128–146).

4. E. Erstad-Jørgensen (1871–1945) var en stark förespråkare för den klassicistiska trädgårdsstilen. Han bröt mot den landskapliga trädgårdsmästartraditionen och var först i Danmark med att kalla sig trädgårdsarkitekt (Andersen 1931, s.15; Hansen 1953, s.29). I.P. Andersen (1877–1942) var vid tiden för Gösta Reuterswårds vistelse i Danmark ordförande i Dansk anlægsgartner- og havearkitektforening och även den drivande kraften bakom tillkomsten av facktidskriften *Havekunst* år 1920 (Kaldén 1943, s. 2). Såväl E. Erstad-Jørgensen som I.P. Andersen kan räknas in bland de sista företrädarna för den generation som i likhet med landskapsträdgårdsmästarna både projekterade och utförde sina anläggningar (Hauxner 1993, s.321).

5. Innan det blev vanligt att mångfaldiga ritningar genom ljuskopiering brukade man kalkera arbetsritningar från grundplanen för hand. Därefter utvecklades en något snabbare teknik, som byggde på zinktryck (Hansen 1953, s.30, 32).

6. Till delar deltog även I.P. Andersen i denna resa, vilken inleddes med en tur till Frankrike (Reuterswårds meritförteckning 1938, SJ:s centralarkiv; Reuterswård 1969, s.39–45).

7. Erstad-Jørgensen 1900.

8. Andersen 1931, s. 115 (jfr. även Stephensen 1993, s. 32).

9. ”Kommunegartner” G.N. Brandt (1878–1945) hade också egen praktik och var under åren 1921–1940 också lärare vid Konstakademiets Arkitektskole (Stephensen 1993, s.35, 49–51).

10. C.Th. Sørensen utmanade sina meningsmotståndare i tidskriften *Havekunst* genom att spetsa till frågan om den konstnärliga kompetensen i utbildningen. Hans uppfattning var att det konstnärliga inslaget skulle ökas och att detta skulle ske på bekostnad av den produktionsmässiga odlingsundervisningen. Han bemöttes med argument från bl.a. E. Erstad-Jørgensen och den svenska kollegan Helfrid Löfquist, vilka båda menade att det konstnärliga skapandet också kräver ett grundligt herravälde över materialet (*Havekunst* 1935, s.39–42, s.42–45 resp. s.138–140).

11. Intervju med Måns Reuterswård 1996.

12. Exempel på sådana anläggningar är den numera rivna gården vid livförsäkringsbolaget Thule intill Kungsträdgården, restaurangerna Hasselbacken och Stallmästargården, Geberska konvalescenthemmet vid Orhem, Nynäs kuranstalt samt privatträdgårdarna vid det numera rivna Liljewalchska huset vid Karlavägen och bokförläggare Åke Bonniers hus i Diplomatstaden. Många av dessa anläggningar var projekt för om- och tillbyggnad, med Karl Güettler som huvudansvarig arkitekt (artiklar ur pressklippssamling samt Reuterswårds meritförteckning 1938, SJ:s centralarkiv).

13. Kilafors herrgårdsbyggnad är genom sitt byggår 1936 en av de i Sverige senast uppförda, (Kjellberg m.fl. [red.] 1969, s.265–272 ur bandet ”Dalarna Norrland”). Herrgårdsbyggnaden fungerar idag som turist- och konferenshotell. Trädgårdens huvuddrag är fortfarande intakta, men i behov av upprustning.

14. Gösta Reuterswårds originalritningar finns tyvärr inte bevarade, men många av de uppräknade anläggningarna har kunnat spåras genom de foton som använts som illustration till boken *Din trädgård* (Reuterswård 1946). Uppgifter om Kilafors och Wäija har också hämtats ur Paulsson m.fl. (red.) 1948, s.368–369 resp. 365–367; Sylvén 1940; Bensow 1925 och *Svenska Dagbladet* den 6 sept. 1936. Därutöver har uppgifter om Kilafors, Wäija, Krägga, Ilsholm och Forsvik inhämtats från nuvarande och tidigare ägare. Forsvik har även kunnat studeras genom ritningskopior avseende förslag från 1944, vänligen utlånade av nuvarande ägaren Gunilla Melin-Johansson. Även förslagsritningarna till omändring av trädgården på Övedskloster från 1962 finns bevarade i slottets arkiv (uppgift förmedlad av hortonom Åsa Ahrlund). Förslaget för Ekolsund finns beskrivet i ett brev, daterat den 4 sept. 1928 (Ekolsunds arkiv enligt uppgift från landskapsarkitekt Torbjörn Sunesson).

15. Uppgifter från nuvarande och tidigare ägare vid Krägga, Ilsholm och Forsvik.

16. Reuterswärd 1978.
17. *Trädgårdarna på Ulriksdal*...1994, s.18.
18. Uppgifterna bygger på en tolkning av information som presenterats i *Trädgårdarna på Ulriksdal*...1994, s.10–23; *Svenska Dagbladet* 1935; *Svenska Dagbladet* 1937; Reuterswärd 1978 samt Reuterswärd's ritning från 1934 i Slottsarkitektkontorets arkiv, Kungliga slottet, Stockholm.
19. Statens fastighetsverk 1995; *Svenska Dagbladet* 1936; Reuterswärd 1978.
20. I ett för *Djurgårdsbladet* 1964 återgivet föredrag av Gösta Reuterswärd beskrevs tillkomsten av dubbelarkaden med lind på följande prosaiska sätt: "I verkligheten var det mycket svårare än jag trott, ty drager man upp en mittaxel saknas i det här fallet något, som ögat leder mot. Grottan var ju borta. Emellertid kom jag sent omsider att tänka på danska slottsträdgårdar, där man ofta använder sig av lindarkader på stor höjd. Kunde man här som där få lindar klippta liksom på stammar, så att ett perspektiv drogs samman mot ett befintligt litet lusthus av ribber (sic!), som fanns här troligtvis på Karl XV:s tid, så var allt riktigt och axeln motiverad, den fick sitt motiv på så sätt. Mitt förslag lades fram för såväl nuvarande kungen som prins Eugen. Allt godkändes, och som det var tänkt och ritat så är det idag." (Reuterswärd 1964).
21. Reuterswärd 1978.
22. *Svenska Dagbladet* 1937.
23. Tolkningen bygger på följande källor: *Svenska Dagbladet* 1935 och 1937; Gréen 1971, s.266; Reuterswärd 1978 samt ritningar i Slottsarkitektkontorets arkiv, Kungliga slottet, Stockholm.
24. *Nya Dagligt Allehanda* 1939; Reuterswärd 1942; *Göteborgsposten* 1942; Viola 1940.
25. Intervjuer med Måns Reuterswärd och landskapsarkitekt John Dormling 1996.
26. Jfr Hansen 1953, s.33.
27. Gösta Reuterswärd blev år 1940 medlem i FST, där Enoch Cederpalm även varit ordförande, (medlemslistor för FST, publicerade i *Havekunst*, årgång 1935–1940). FST motsvaras idag av LAR, Landskapsarkitekternas riksförbund.
28. *Socialdemokraten* 1943. Att verksamheten var omfattande framgick även av den mer resignerade artikel, som skrevs fyrtio år senare av landskapsarkitekt Henning Segerros med titeln: "Sveriges största trädgårdsrörelse – ett minne blott" (Segerros 1983).
29. Trädgårdsverksamheten vid SJ, utredning 1962.
30. Intervju med Karl-Axel Bladh 1996.
31. SJ:s centralarkiv, SJ-Ritningsförteckning 1938–1957.
32. Arkiv som har genom sökts med avseende på ritningar är SJ:s centralarkiv, Stockholms stadsarkiv, arkiv tillhörande SJS-hotellen samt Riksarkivets banritningar från ett flertal städer och orter. Den efterforskning som landskapsarkitekt Ulf Nilsson gjorde under åren 1982–84 innefattade bl.a. kontakt med landskapsarkitekt Henning Segerros, vilken i egenskap av konsult verkade som sammanhållande för SJ:s trädgårdsverksamhet efter det att Reuterswärd frånträtt posten som trädgårdsdirektör. På en direkt fråga från Nilsson ger Segerros i ett brev från 1983 följande upplysning om de försvunna ritningarna: "Som Du anar fanns det ett mycket stort antal ritningar centralt förvarade i SJ:s centralförvaltning på Vasagatan. Det äger sin riktighet att det mesta gått förlorat i och med arkivets flyttning till Tomtebodan". Angående Reuterswärd's samling av fotografier skriver Segerros i samma brev: "Däremot finns ett stort antal fotografier från nästan samtliga anläggningar i Sverige här på vårt företag. Jag räddade dem, så att säga". I fotosamlingen finns motiv från närmare 150 olika järnvägsträdgårdar. Enligt upplysningar från SJ:s centralarkiv i december 1995 är det inte sannolikt att det finns ritningsmaterial kvar på bandistriken, eftersom man nyligen avslutat en insamling av alla typer av sådant lokalt arkivmaterial. Svårigheten att få fram lokalt material styrks av att Ulf Nilssons kontakter med ett antal bandistrikt år 1983 endast gav positivt resultat från ett av dessa, nämligen det som var förlagt till Örebro. De ritningskopior som kunnat studeras avser därmed sju olika stationsplanteringar inom Örebro bandistrikt. De ritningar som därutöver funnits att tillgå är publicerade av tidningen *Norrbottnenskuriren* med anläggningarna i Luleå och Kalix den 15 november 1941 och Boden den 12 januari 1949.
33. Enligt statistik hämtad från Redogörelser för verksamheten vid statens järnvägars planteringsväsen under åren 1937–1959, Årsberättelser, SJ:s centralarkiv, Stockholm.
34. VI 1975.
35. Benämningen är hämtad från Brunnsjö 1957, s.10.
36. Reuterswärd 1940, s.40.
37. Brunnsjö 1957, s.10.
38. *Nya Dagligt Allehanda* 1939.
39. Att Reuterswärd även hade föreläsningar i Norrland styrks bl.a. av ett referat av ett föredrag vid Västerbottens läns trädgårdsförbunds årsmöte (*Västerbottens-kuriren* 1945).

## Källor och litteratur

### Otryckta källor

#### Ekolsunds slottsarkiv

Reuterswärd, G. 1928, brev till Herr Direktören Carl Kempe  
Melin-Johansson, Gunilla, Forsvik

Ritning över förändringsförslag för Forsviks parkanläggning  
Nilsson, Ulf, 1983, landskapsarkitekt, Lund

Brev från Henning Segerros

SJ:s centralarkiv, Stockholm.

Redogörelser för verksamheten vid statens järnvägars planteringsväsen under åren 1937–1959, *Årsberättelser*

Reuterswärd, G., 1938, Meritförteckning (samt avskrifter av rekommendationer, intyg och betyg)

SJ – Ritningsförteckning 1938–1957, Förteckning över ritningar på trädgårdsanläggningar åren 1938–1957, Upprättad av Bengt Landé, Stockholm 3 april 1963 (kopia återförd medlad till SJ:s centralarkiv 1996)

Trädgårdsverksamheten vid SJ, utredning, augusti 1962

#### Statens fastighetsverk,

Koncept till åtgärdsförslag för Ulriksdal, 1995 (opubl.)

#### Slottsarkivets kontor, Kungliga slottet, Stockholm

Ritningar över Ulriksdals slottsträdgård (etappindelingsplan från 1934 med Reuterswärds signatur samt relationsritning från 1937)

#### Övedsklosters slottsarkiv

Reuterswärd, G. 1962, Ritning över förändringsförslag för Övedsklosters parkanläggning

Övriga otryckta källor se not 14 och 32

### Muntliga källor

Bladh, Karl-Axel, 1996, chefsarkitekt vid SJ under åren 1950–85, intervju

Dormling, John, 1996, landskapsarkitekt, Stockholm, intervju

Nilsson, Ulf, 1996, landskapsarkitekt, Lund, intervju

Reuterswärd, Måns, 1996, son till Gösta Reuterswärd, intervju

### Tryckta källor och litteratur

Andersen, I.P., 1931, Tillbageblik til omkring Aarhundredskiftet, *Havekunst*, s.114–116.

Bensow, F., 1925, En ombyggnad, *Byggmästaren*, häfte 23, s. 265–269.

Brunnsjö, S.-E., 1957, Vår blomsterkung, Yrkesserien 58, *SJ-nytt* nr 6–7, s.10–11.

Dagobert, J., 1994, *Stensborgs plantskolor och deras växter. En historisk återblick*, Stencil 94:3, Inst. för landskapsplanering, SLU, Alnarp.

Erstad-Jørgensen, E., 1900, *Villahaven. Dens anlæg og vedligholdelse*, Köpenhamn.

Georgsen, G., 1967, Et besøg hos Gertrude Jekyll, *Havekunst* nr 1, s.20.

Gréen, S., 1971, Kunglig trädgårdsmästare, ur Gierow, Karl Ragnar (red.), *Gustav IV Adolf. Hela folkets kung*, Stockholm, s.256–267.

Hansen, U., 1953, Vor bittersøde gerning, *Havekunst*, s.25–40.

Hauxner, M., 1993, *Fantasiens Haver. Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Köpenhamn.

*Havekunst*, 1935, s.39–42, s.42–45 resp. s.138–140. Debattinlägg av C.Th. Sørensen, E. Erstad-Jørgensen resp. Helfrid Löfquist.

*Havekunst*, 1943, s.1, Havearkitekt I. P. Andersen, (redaktionellt).

Kaldén, S., 1943, En föregångsman inom den nordiska trädgårdskonsten har gått ur tiden, *Havekunst*, s.2.

Kjellberg, Sven T. & Svensson, S. Artur (red.), 1969, *Slott och herresäten i Sverige. Ett konst- och kulturhistoriskt samlingsverk, Dalarna-Norrland*, Malmö.

- Klintborg-Ahloklo, Å., 1993, SJ:s rabatter – Statens järnvägar som förmedlare av trädgårdskultur, *Lustgården*, Årg. 73, Föreningen för dendrologi och parkvård, s.41–52.
- Nilsson, U., 1983, Trädgårdspionjären som försvann, *Utemiljö*, nr 2, s.30–32.
- Paulsson, G., Hermelin, S.A., Bauer, W., Blom, Holger (red.), 1948, *Trädgårdskonst. Den moderna trädgårdens och parkens form*, Stockholm.
- Reimer, Ch., 1939, Plantskoleskötseln i Sverige, ur *Svenska trädgårdar*, E. Lind och J.A. Thulin (red.), band 1, Stockholm.
- Reuterswärd, G., 1925, *Blomstergårdens rika möjligheter*, Stockholm.
- , 1936, En större norrlandsträdgård, *Allmän Svensk Trädgårdstidning*, nr 4, s.111–114.
- , 1940, Riktlinjer för planteringen vid statens järnvägars stationer, *Statsbaneingenjören*, s.38–40.
- , 1942, Sveriges störste trädgårdsmästare, *Allmän svensk trädgårdstidning*, nr 9, s.263–266.
- , 1946, *Din trädgård*, Stockholm.
- , 1952, Något om trädgården ur Söderberg, E., *Trädgårdsblommor*, Stockholm, s.123–159.
- , 1964, Lustgården på Jakobsdal (Efter föredrag på platsen av trädgårdsarkitekt Gösta Reuterswärd), *Djurgårdsbladet, Organ för Djurgårdens hembygdsförening*, nr 3.
- , 1969, *Bland blommor och människor. Minnesbilder*, Stockholm.
- , 1978, Drottningen sydde knäskydd, *Gamla stan*, Årg. 35, nr 2, Hembygdsföreningen Gamla stan, s.1 o. 7.
- Segerros, H.E., 1964, Växtmaterial för hela landet. Synpunkter på rationaliseringssträvandena inom SJ:s trädgårdsanläggningsverksamhet, *Viola Trädgårdsvärlden*, 8 april, s.6–7.
- , 1983, Sveriges största trädgårdsrörelse – ett minne blott. Synpunkter på SJ:s rationaliseringar och indragningar, *Viola Trädgårdsvärlden*, 6 oktober, s.8–9.
- Stephensen, L.S., 1993, *Tradition og fornyelse i dansk havekunst*, Lund.
- Sylvén, N., 1940, Från Bottenhavet till Jämtlandsfjällen, *Lustgården*, Årg. 21, Föreningen för dendrologi och parkvård, s.71–123.
- Trädgårdarna på Ulriksdal under 350 år. Historisk sammanställning*, 1994, Statens Fastighetsverk, Stockholm

### Artiklar ur pressklippssamling

Nedanstående referenser ingår i en samling av drygt tre hundra artiklar, bokrecensioner och notiser med anknytning till Gösta Reuterswärds olika roller som trädgårdsarkitekt, rådgivare och författare. Pressklippen har samlats av Gösta Reuterswärds svärfar Ernst Hjortzberg och tillhör idag sonen Måns Reuterswärd.

*Göteborgsposten*, 4 juli 1942, Järnvägen blommar.

*Nya Dagligt Allehanda*, 31 oktober 1939, Fruktodling ovanför barrskogsgården. Rosor och vildvin i Norrbotten.

*Socialdemokraten*, 26 mars 1943, SJ:s prydnadsträdgård den största i världen.

*Svenska Dagbladet*, 20 april 1935, Ulriksdals park moderniseras.

—, 6 september 1936, Modern svensk trädgård på gammal grund.

—, 24 september 1936, Ulriksdals slottspark.

—, 20 juni, 1937, Kronprinsen komponerar trädgård. Ny rosengård på Ulriksdal.

VI, nr 32/33, 9 augusti 1975, Trädgårdens mästare: Gör det inte för jobbigt.

*Viola*, 4 december 1940, Planteringen vid S.J. moderniseras.

*Västerbottens-kuriren*, 11 juli 1945, Västerbottensk trädgård kan bli underbar oas.









# Abstract III

## Plants and books

This article has its origins in two different kinds of primary sources, both of which were central to Ulla Molin and her work in landscape architecture and journalism. The plants in her garden and the books on her shelves have thus functioned as scattered fragments from past horizons. However, it is when attention is paid to contemporary historical awareness that traces of her work can be evaluated and communicated in a wider context. The aim has accordingly not primarily been to decipher Ulla Molin's subjective conceptions, but to consolidate an understanding of the traditions she represented through actual documentation. In this interpretation I have allowed my own insights into this period to form the yardstick against which I have also measured other written and verbal statements.

*Key words:* Ulla Molin; garden; planting design; landscape architecture; architecture; home; functionalism; journalism.

# Sammandrag III

## Flora och bibliotek

Artikeln tar sin utgångspunkt i två olika slag av primärkällor, vilka båda var centrala för Ulla Molin och hennes arbete inom trädgårdsarkitekturen och journalistiken. Växterna i hennes trädgård och böckerna i hennes bokhyllor har härvid fått fungera som skingrade brottstycken från det förflutnas horisont. Det är emellertid först utifrån en samtida historisk medvetenhet som spåren av hennes verksamhet kan få en värderande genomlysning och i ett vidare sammanhang kommuniceras. Syftet har således inte varit att primärt dechiffrera Ulla Molins subjektiva uppfattningar, utan att genom de faktiska dokumenten konkretisera en förståelse av den tradition som hon var bärare av. Vid denna tolkning har jag låtit mina egna insikter om denna period bilda den utgångspunkt, mot vilken jag sedan stämt av med andra skriftliga och muntliga utsagor.

*Sökord:* Ulla Molin; trädgård; växtkomposition; landskapsarkitektur; arkitektur; bostad; functionalism, journalistik.



Nr 1-1999  
Landskapsarkitekternas Riksförbund LAR  
Stockholm  
ISSN 0281-7462  
(omredigerad version)



## Flora och bibliotek

Eva Gustavsson

Ulla Molins tydliga uppfattning om ändamålsenlig och vacker utformning går som en röd tråd genom hela hennes verksamhet. Denna grundsyn innefattade också växternas roll i trädgården, vare sig de utnyttjades som karaktärsskapare eller som utsmyckning. I det arbetet utkristalliserar sig tre huvudteman: arbetet med tiden som begränsning och möjlighet, sökandet efter specifika växtkaraktärer samt viljan till ett lågmålt färgspråk.

Tiden var en viktig medgestaltare för Ulla Molin. Utifrån sitt praktiska förnuft att på bästa sätt försöka använda ett material, försökte hon alltid tänja på möjligheterna. Att ta tillvara vad tiden har format och att på trädgårdsmästarvis se möjligheterna att forma för framtiden var kännetecknande för hennes syn på trädgårdens växande beståndsdelar. Några kvarvarande rester från en tidigare odling kunde vara just vad som behövdes. På så vis kunde hon redan från början få mer av en trädgårds mogna atmosfär:

*Oxelhäcken och ett gammalt äppelträd blev avgörande. Äppelträdet var en rest från en gammal lantgård som en gång legat här. Högvuxet med vacker delad stam och yvig krona avgjorde det köpet praktiskt taget innan huset var ordentligt besiktigt. (Citaten i artikeln är tagna ur Ulla Molins bok *Leva med trädgård*).*

Kanske är det just äppelträdet förmåga att även i ganska unga år frambringa en så tydlig ålderskaraktär, som gjorde det till en av Ulla Molins växtfavoriter.

Även i det nyskapande arbetet var tiden en viktig aktör. Ulla Molin hade förmågan att se den inneboende resursen i växters utveckling över tiden. Det som vanligtvis betraktas som skötsel var hos henne också ett aktivt formgivningsredskap.



Ulla Molin i växthuset på Gröna gården. Foto: Sune Sundahl

Ulla Molin in the greenhouse at the Gröna gården.

Själv har jag vid ett besök i hennes trädgård fått lära mig, att solitära grupper av mjölklockor, *Campanula lactiflora*, drastiskt kan kortas av strax innan de ska gå i blom. Den två veckor fördröjda blomningen uppvägs då av ett stadigare och mer balanserat växtsätt. Ett annat exempel är hennes syn på luktsviolen som marktäckare. I motsats till sin milda framtoning under vår och försommar blir den senare på säsongen väl dominerande i sin yvighet:

*Klipp tillbaka i juli! Då kommer det nya späda små knoppar och en ny blomning i september–oktober.*

Klippta former och fri utveckling i inbördes samspel är ett sätt att som en lek med tid och form öka spänningen i en trädgård. Ulla Molin arrangerade sin scenografi för trädgårdens långsamma skådespel i Höganäs och satte därtill sin personliga signatur. Kontakten som genom ett par skjutbara dörrar fanns mellan trädgården och de inre rummen var avgörande för skådespelets upplevelse:

*Klot och häckar av Taxus skulle bilda kulisser i den scen jag tänkte bygga upp framför tillbyggnadens stora fönster. Tyvärr blev inte all Taxus planterad på en gång. Det borde ha varit ett enhetligt material. Men växter är dyra och Taxus i synnerhet. Tid och klippning får rätta till.*

De små flerstammiga träden är en växttyp som fick en framträdande plats hos Ulla Molin. Surkördsungar och andra grupper av fruktträd utmärkte också trädgårdsarkitekten Ulla Bodorffs 40-talsanläggningar och ännu tidigare hade Emma Lundberg påtalat fruktträdssnårens skönhet. Ulla Molin ville på japanskt vis och med saxens hjälp framhäva växternas karaktäristiska former. Hennes lund av körsbärsplommon i fonden av trädgården i Höganäs är ett gott exempel:

*Men det var inte snår jag ville ha utan just en lund. Ganska snart kunde jag börja gallra i buskarna till två–tre stammar och höja kronorna vartefter. Redan tredje sommaren kunde jag på en slingrande stig ta en promenad.*

Materialet till de små lundarna fann hon bland allehanda arter av högväxande buskar och småväxta trädarter. Deras låga krontak stämde väl för den mindre skalans trädgård. Den plats som bereddes på marken kunde utnyttjas för underplantering med örter. Redan 1943 skriver hon i tidskriften *Hem i Sverige* om skärmar av manchuriska bäraplar och körsbärslundar med mattor av förgätmigej och trädgårdsprimulor. Hon frågar sig också varför så få har insett den självklara elegans som några samplanterade grupper av benved kan utstråla:

*Med sin dekorativa växt borde detta mellanting mellan träd och buske vara mer uppskattat.*

Senare får vi även veta att över buxbomshönsen i hennes trädgård i Ingelstråde ”spände häggmispeln sina skuggande parasoller”. Att se dessa småträd i Ulla Molins trädgårdar gör mig förvissad om deras betydelsefulla karaktär. Fortfarande är det emellertid alltför sällan som de medvetet kommer till användning som gestaltningselement.

Detta gäller också andra växtgrupper som utnyttjades i Ulla Molins vegetationsgestaltning. Även om hon var förtjust i klängväxters förmåga att binda samman byggnaden med trädgårdens olika delar, så kunde hon också se andra möjligheter i exempelvis en förvuxen kaprifol:

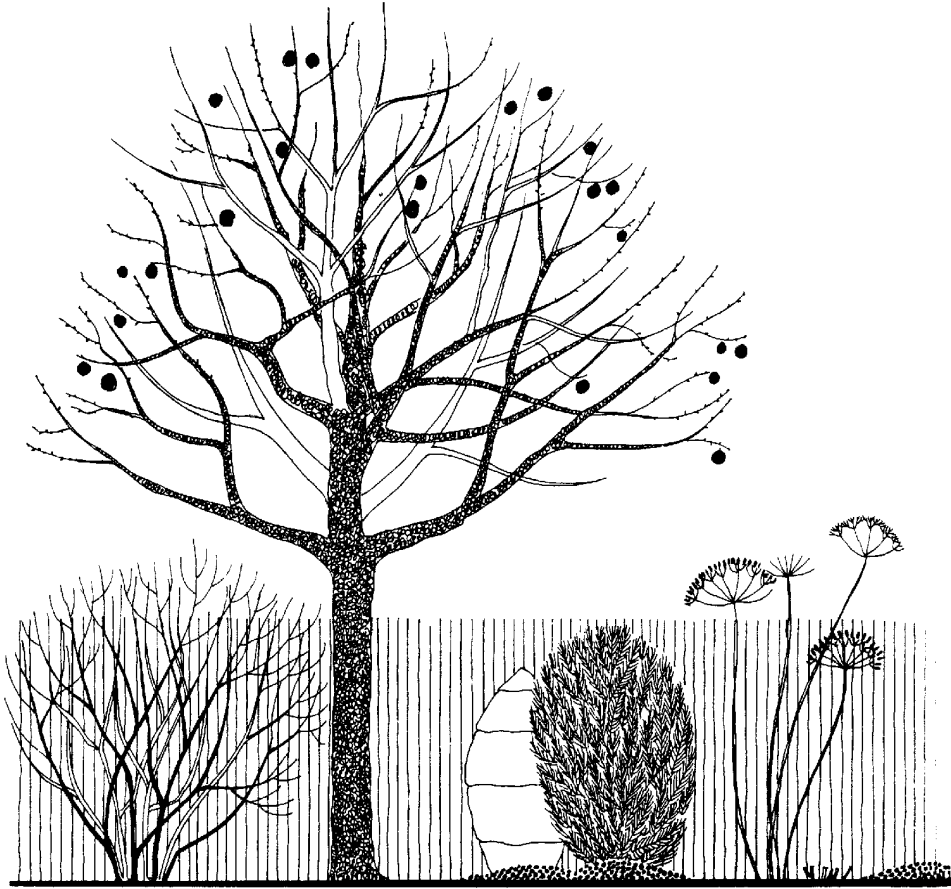


Illustration av Gunnar Martinsson.

Illustration by Gunnar Martinsson.

*Den blir kal nedtill och får en risig ruska upptill. Här fick den helt enkelt bli en vanlig buske. Och vilken buske det blev! Den stod i så gott som obruten blomning långt in på hösten. En alldeles vanlig kaprifol, *Lonicera caprifolium*, med den härligaste av dofter. När revorna blev för långa klipptes de in och busken hölls jämn och rundad i formen.*

På en solfattig takterass i Stockholms innerstad använde hon sin idé för planteringslådor på ben. Kaprifolen skulle med sekatörens hjälp styras till att välla upp som en buske, medan de nedhängande slingorna skulle dölja de spretiga benen.

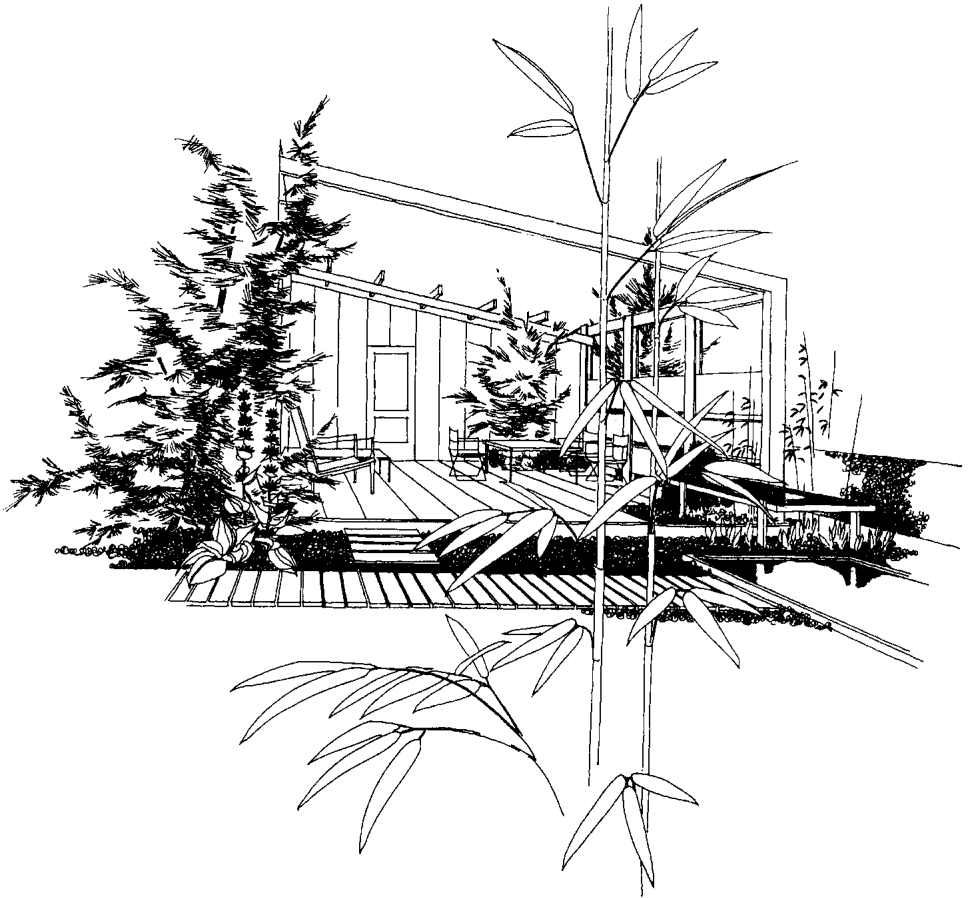
Ulla Molin uppmärksammade också de marktäckande växterna långt innan marktäckare blev svaret på den senmodernistiska trädgårdens illusion om skötselfrihet. På samma sätt var hon förutseende när det gällde vissa växters sammanvävande egenskaper. Det kom senare att tydliggöras genom begreppen *weaver* på engelska och vävarväxt på svenska:



*Snälla markkrypare som Cotula, Sagina, trampnarv och Acaena var några av de första växter jag fäste mig vid på min trädgårdsbana, lärde mig att hålla av där de villigt i stället för gräs kröp in i fogarna i alla de spruckna kalkstensbeläggningar som var så populära på 20-30-40-talen och ännu oroar i många trädgårdar.*

De krypande växterna kunde användas på många olika sätt. Som alternativ till samtidens mekaniskt upplagda stenpartier var hon inte sen att fundera ut mer smakfulla lösningar. I sin bok *Trädgårdsrecept* från 1942 föreslår hon en annan användning för de låga perenner som fastnat i stenpartiernas schabloner:

*På plan mark låter man krypväxternas mattor blanda sig med klungor av mellanhöga växter.*



Förslag till trädgård av Sven-Ingvar Andersson. Perspektiv mot terrassen från bambugården vid en villa i Malmö. HiS 1958

Garden design by Sven-Ingvar Andersson. Perspective view of the terrace from the bamboo courtyard at a villa in Malmö. HiS 1958

Konceptet känns väl igen från Höganästrädgårdens kattfotsmattor med ruggar av mjölk-klocka och drivor av silvrig *Artemisia 'Silver Queen'*. Ulla Rylander, som skrivit *boken Ulla Molin och villaträdgården i Sverige under 1900-talet* (Stad & Land 1988) beskriver detta speciella sätt att arbeta med växter som att komponera en bildväv. I stället för att rikta blicken mot varje enskild planta används växterna som vattenfärgerna i en akvarell. Många plantor av varje växtslag sätts samman och ”flyter” in i varandra.

De marktäckande växternas förmåga att bilda rofyllda bakgrunder och mjuka övergångar blev centrala för Ulla Molins sätt att gestalta trädgårdar. I skuggiga lägen och undangömda hörn arbetade hon omväxlande med revande smultron, hasselört, vintergröna eller myskmadra. För att framhäva både trädgårdsrummets och övriga växters arkitektoniska värde var dessa marktäckare lika viktiga som de omsorgsfullt valda beläggningarna. Att de inte utgjorde den skötselösa lösningen fick hon också erfara genom egna observationer:

*Skulle det komma in något förargligt djuprotat ogräs i mattan eller fogen – ja, då kan det vara lika bra att lyfta upp alltsammans, rensa bort och plantera på nytt. Vitgröe sticker lätt upp i Cotulans matta. Det är bara att hålla efter.*

I trädgårdar som domineras av samstämda rum med milda färgtoner finns det knappast utrymme för färgrika blomsterarrangemang och rabatter. Ulla Molins restriktiva hållning till mer överdådig blomning var emellertid inte detsamma som att blomningen helt saknade betydelse. I en intervju med Ulla Rylander uttryckte hon sin inställning:

*– Blomma ska det göra ... inte så mycket men alltid någonstans i trädgården så att optimismen seglar in.*

Utifrån samma estetiska grundsyn stammar också Ulla Molins intresse för trädgårdens dekorativa tillbehör:

*Viktigt är det med krukorna och deras lite exotiska plantering, de krukor jag samlat under årens lopp och optimistiskt hoppats skulle komma i fabrikation till alla balkong- och terrassägares glädje.*

Hon uppmuntrade utvecklingen av en sparsmakad stil för krukor, fat eller skålar, även under decennier med stark nedgång för trädgårdskulturen. Likt marktäckarmattan skulle de kunna användas för att smakfullt framhäva sitt innehåll, vare sig det var levande växter, höstens frukter eller bara en spegel av klart vatten.

Ulla Molin var en återhållsam person som noga övervägde sina val. Detta märktes i hennes omsorgsfullt inredda hem och trädgård, men kom också till uttryck i hennes bibliotek. Här fanns böckerna noggrant och tematiskt sorterade. Redan en hastig blick avslöjar en balans mellan å ena sidan arkitektur, boendefrågor, heminredning och brukskonst och å andra sidan trädgårdens utformning och växter. Dessutom fanns här litteratur om landskap och ekologi.



Ulla Molins arbetsbord i Höganäs omgavs av en sparsmakad inredning, där bokhyllor mot vita väggar fick inrama fönsterutsikten. Foto: Författaren

Ulla Molin's working table at Höganäs in an austere setting, where bookshelves against white walls frame the window view.

Kring Stockholmsutställningen vid Djurgårdsbrunnskanalen år 1930 samlades de förändringsinriktade krafter som under funktionalismens paroll sökte den nya tidens anda. Stockholmsutställningens generalkommissarie var konsthistorikern Gregor Paulsson, som tillsammans med några av funktionalismens mest inflytelserika arkitekter skrev programskriften *acceptera*. Vid tiden för utställningen hade den då 21-åriga Ulla Månsson just flyttat från Skåne till Djursholm för att arbeta som praktikant på ett trädgårdsarkitektkontor. Hon skulle påverkas av denna utställning och bli en av de främsta företrädarna för ett nytt svenskt kulturarv inom trädgårdsområdet.

Genom samarbetet med *Svenska Slöjdföreningen*, senare *Föreningen Svensk Form*, fick Ulla Molin möjlighet att stifta bekantskap med Gregor Paulsson. I sina två böcker *Den nya arkitekturen* och *Vackrare vardagsvara* hade han redan under 1910-talet formulerat sina estetiskt radikala och socialt belysande program. Han var en person som Ulla Molin ofta refererade till.

Gregor Paulsson attraherades av funktionalismens nya formideal, men hade också varit med att forma idealen för hantverksrörelsen. Hans tro på konstens förening med vardagslivets krav, materialens äkthet och de regionala särdragens betydelse går igen i Ulla Molins syn på trädgård, arkitektur och konsthantverk. Även om hon beundrade William Morris, grundaren av den engelska *Arts and Crafts*-rörelsen, så stod den mindre moderniseringsfientlige Gregor Paulsson närmare hennes ideal.

Svärfadern Adrian Molin var både tidskriften *Hem i Sveriges* och egnahemsrörelsens grundare. När Ulla Molin år 1944 övertog redaktörskapet för tidskriften hade hon under drygt tio år tillägnat sig detta historiska bagage, både som medarbetare och familjemedlem.

Genom tidskriftens breda inriktning på hus, inredning och trädgård blev den ett forum för de ideologiska strömningar som ledde till funktionalismens genombrott i Sverige. Egnahemsrörelsen hade formats i sekelskiftets upplysningsanda och sökte nationella och regionala förebilder utan onödig utsmyckning. Ledande inom det nationalromantiskt färgade villabyggandet var arkitekter som Ivar Tengbom, John Åkerlund och Ragnar Östberg. De var alla representerade i det Molinska biblioteket.

Såsom egnahemsrörelsens arkitekturideal uttrycktes av dess främste språkrör John Åkerlund visade den också paralleller till internationella strömningar inom *Arts and Crafts*. Hantverksrörelsen kännetecknades av en dragkamp mellan konservatism och progressivitet, vilket gjorde sig gällande även i Sverige. Vid 1920-talets slut skulle denna komma till sin mer definitiva uppgörelse och tongångarna känns igen från konstkritikern Gustaf Näsströms bok *Svensk funktionalism* från år 1930, vilken kan räknas in bland funktionalismens stilbildande programskrifter.

Engagemanget för bostadsfrågorna var drivkraften för Ulla Molins verksamhet som redaktör. Med modernistiska förtecken antog hon en smakledande roll, där konsthantverkets materialanvändning kunde ingå förening med funktionalismens mer avskalade och förenklade formspråk. Utifrån denna balansgång mellan hantverkskvalitet och ändamålsenlighet anslöt hon sig till den mer traditionsanpassade inriktning inom funktionalismen, som brukar benämnas nyrealism och som fick stor genomslagskraft inom svenskt bostadsbyggande.

Dessa ideal hade också Malmös starke man i stads- och parkplaneringsfrågor, stadsplaneingenjören Erik Bülow-Hübe. Hans influenser på Ulla Molin utgår i hög grad från två bostadsområden i Malmö; höghusen i Ribershus och radhusen i Friluftstaden. Erik Bülow-Hübe var emellertid också trädgårdskonsulent vid Stockholmsutställningen och hans egen trädgård *Gränsen* i Malmö presenterades i ett särtryck till *Hem i Sverige*. Klippta buxbomsfigurer och en cirkelrund vattensamling som fågelbad är några av hans trädgårds *Arts and Crafts*-inspirerade attribut. De återfinns också i Ulla Molins trädgårdar.

Den dynamiske byggmästaren Erik Sigfrid Persson var ytterligare en central inspiratör för Ulla Molin. Det var han som byggde Ribershus och Friluftsstaden. Senare blev även hans dotter, keramikern Signe Persson-Melin, samarbetspartner till Ulla Molin. Hennes keramik spelade en betydande roll vid iscensättningen av de olika trädgårdsidéer som demonstrerades vid Ulla Molins försäljningsställe *Gröna gården* i Helsingborg.

Ett regionalt och personligt förhållningssätt till modernistisk arkitektur kännetecknar i hög grad också arkitekten Ralph Erskine. Ulla Molin stödde helhjärtat hans sätt

att tillföra folkhemmet nya gestaltungsideal under bevarande av tradition, kvalitet och trädgårdskontakt. Det var genom att synas i *Hem i Sverige* som han fick uppdraget att komplettera och förnya en äldre bruksmiljö; arbetarbostäderna i Gyttorp.

I Ulla Molins boksamling figurerar också professor Nils Ahrbom. Han satt med i juryn för småhustävlingen år 1944 och står som författare till en bok om radhusets planläggning. I hyllorna finns även böcker av eller om arkitekter som Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz och Uno Åhrén.

De internationella utblickarna representeras av arkitekterna Alvar Aalto och Frank Lloyd Wright. Om Ulla Molin någonsin träffade Aalto är oklart, men hon berättade gärna att hon mötte Frank Lloyd Wright. Det sätt som Wrights öppna planlösningar även involverade den yttre omgivningen tilltalade henne. Hon var ju själv en person,



Villa Molin på Lidingö, ritad av Ralph Erskine. Här bodde familjen Molin åren 1948–1966.  
Foto: Sune Sundahl

The Molin residence, designed by Ralph Erskine and home of the Molin family from 1948 to 1966.

som starkt argumenterade för arkitektoniska lösningar med naturliga övergångar mellan ute och inne. Vid ett besök vid Harvarduniversitetet i Cambridge träffade hon också Walter Gropius, tidigare rektor vid Bauhaus-skolan, som hon beundrade.

Amerika intresserade henne även i andra avseenden. På en resa med *Svenska slöjdföreningen* mötte hon den religiösa *Shaker*-sektens formgivningsideal, vars enkelhet och uppfinningsrikedom har påverkat bland annat dansk möbeldesign. Med sig hem till Sverige förde hon intryck och skrifter från denna kväkarrörelse.

Ulla Molin vände också sina blickar mot Danmark och Japan. Bortsett från den italienska produktionen av keramikkrukor var det inte mycket inom trädgård, inredning eller konsthantverk som enligt hennes uppfattning kunde mäta sig med den danska formkänslan. Ulla Molins boksamling visar att hon i likhet med många danska formgivare också hyste stor beundran för det japanska. Här finns en speciell avdelning för japansk och kinesisk kultur. Både Japan och Italien tillhör de länder hon besökte. Alla dessa intryck till trots var hon i första hand en förespråkare för skandinavisk design. Hennes favoriter inom möbelformgivningen var Josef Frank, Carl Malmsten, Bruno Mathsson och den i Danmark verksamme Hans Wegner.

För trädgårdar stakade Ulla Molin ut en stadig kurs där hon undvek såväl överdåd å ena sidan som torftighet å den andra. Hon avvisade traditionella blomsterutställningars förkonstling men riktade samtidigt kritik mot husarkitekters avoga inställning mot det gröna vid H55-utställningen i Helsingborg. Utställningen var avsedd som en manifestation av den tid som gått sedan Stockholmsutställningen, men Ulla Molin ansåg att de radikala funktionalisterna från 1930 var mycket mer blom- och grönsinnade än 1955 års formelarkitekter.

Många av de artiklar som hon själv skrev handlade om detaljer i trädgårdsutformningen, där också växterna spelade en viktig roll. Hon fascinerades av det stora växtkunnande och konstnärliga djup som Gertrude Jekyll representerade. Det starkaste intrycket gjorde emellertid den mer sentida Vita Sackville-West med sina konsekventa färgsammansättningar med växter. Speciellt den silvrigt vita trädgården i Sissinghurst kom att stå Ulla Molin nära.

Den danska färgkonstnärinnan Erna Fries skrev artiklar i *Hem i Sverige* om växtkomposition. Under 60-talets lågsång för trädgård kom sedan inspiration från England via Margery Fisch. Utifrån sina erfarenheter från trädgården vid East Lambrook Manor skrev hon sin bok om de marktäckande växternas möjligheter för den moderna trädgården.

På hemmaplan hade Emma Lundbergs trädgård och författarskap lagt grunden för Ulla Molins trädgårdsinriktning. I likhet med Erik Bülow-Hübe fick Emma Lundberg sin trädgård på Lidingö presenterad i form av ett *Hem i Sverige*-särtryck. Dessa bägge trädgårdar har vissa gemensamma drag och det var Erik Bülow-Hübes dotter Gunlög, som i tidskriften presenterade Emma Lundbergs trädgård som hon kallade *Målet*. Stor betydelse hade också Sven Hermelin, trädgårdsarkitekt och tillika föreståndare



Ett urval titlar från Ulla Molins boksamling om trädgårdar, arkitektur och heminredning.

Foto: Författaren

The titles from Ulla Molin's book collection are referring to gardens, architecture and interior design.

för den svenska trädgårdsarkitektutbildningen. I sin tidskrift såg Ulla Molin till att bereda stort utrymme för hans kunnande om kulturlandskapet och hans principiella resonemang om vilka växter som hör hemma på olika växtplatser.

I Ulla Molins bibliotek upptar den svenska trädgårdskonstlitteraturen från seklets första hälft inte speciellt stor plats. Författare som finns representerade är Emma och Erik Lundberg, kronprinsessan Margareta, societetsfotografen Henry B. Goodwin som hade ett stort trädgårdsintresse och det äkta paret Ellen och Rolf Nordenstreng. Bland de böcker som författats av utbildade trädgårdsarkitekter märks Ester Claessons *Trädgården* från 1923, Ulla Bodorffs *Min trädgård, i skog, på äng och på berg* från 1935, Gösta Reuterswårds *Din trädgård* från 1946 samt två böcker med trädgårdstips av Walter Bauer. Här finns också standardverket *Trädgårdskonst* från 1948, där landets mest tongivande trädgårdsarkitekter presenterar sina projekt.

Under de närmast påföljande årtiondena blev det svenska utbudet av böcker alltmer marginellt. Här står Gunnar Martinssons vackert illustrerade böcker tillsammans med danska storheter som C Th Sørensen, Georg Boye och Eigil Kiaer samt den tyske landskapsarkitekten Otto Valentien. Gunnar Martinssons starka betoning på växters arkitektoniska och texturella värden ligger nära den danska traditionen. Han uppskattade Otto Valentiens lätta, eleganta och arkitektoniskt tydliga trädgårdsstil, en uppskattning han delade med Ulla Molin.

Det danska debattklimatet efter kriget var mycket dynamiskt. I avsaknad på pengar satsade man istället på tävlingar och arkitektoniska visioner. Vid de konferenser och föreläsningar om trädgårds- och landskapsarkitektur som regelbundet ägde rum på *Föreningen Nordens* kursgård Hindsgavl i Danmark var Ulla Molin ofta närvarande. Här hade hon vid 50-talets början tagit till sig C Th Sørensens visioner om utformning och även funnit ideologisk vägledning via Steen Eiler Rasmussen, båda representerade i hennes bibliotek.

På ett mer personligt plan hade Ulla Molin kontakt med den inom trädgårdsområdet formalt precisa arkitekten Arne Jacobsen. Hon hade mött honom som dansk flykting i Sverige och hade en tapet som han hade ritat i sitt kök. Till hennes vänner hörde även trädgårdsarkitekten Georg Boye, som bland annat hade helhetsansvaret för den danska trädgårdsutställningen 1955.

Under 60-talet skedde en förskjutning från småhus med trädgård till mer storskaligt bostadsbyggande, vilket i Sverige kulminerade med miljonprogrammet. En något udda händelse var därför C Th Sørensens bok *39 haveplaner. Typiske haver til et typehus*, som kom 1966. Enligt Sven-Ingvar Andersson var Ulla Molin den enda som skrev en positiv recension. De flesta tycktes mena att Sørensens stora talanger inte skulle förslösas på så ointressanta projekt som privatträdgårdar.

Trots att samtidens yrkesutövare inom trädgård efterhand tappade sitt intresse för den lilla trädgårdens detaljutformning, så var det detta som i allt högre grad blev en hjärtefråga för Ulla Molin.



År 1967 avslutade hon sina år som redaktör för *Hem i Sverige*. Då fick hon också möjlighet att i egna trädgårdar fördjupa de ideal om utformning, som hon tillägnat sig. I sin bok *Leva med trädgård* skildrar hon den ständiga dialog mellan praktiska realiteter och estetiska överväganden, som kännetecknar det långsamma framväxandet av en trädgård.

### *Källor*

Artikeln bygger främst på den dokumentation av Ulla Molins bibliotek, som utförts vid Institutionen för landskapsplanering, Alnarp. Tolkningen av litteraturen har gjorts med utgångspunkt i Ulla Molins egna artiklar och böcker samt utifrån hennes utformning av hem och trädgård i Höganäs. För värdefulla korrigeringar och kompletteringar av mina slutsatser under arbetets gång tackar jag konstnären Lisa Bauer samt professor Sven-Ingvar Andersson, Köpenhamn. Ett stort tack också till Ingela Molin, som generöst har ställt både litteratur och illustrationsmaterial till förfogande.

### *Litteratur*

Bucht, Eivor: *Public Parks in Sweden 1860–1960. The planning and design discourse*, Department of Landscape Planning, Alnarp, SLU 1997, Agria 56.

*Hem i Sverige*, artiklar under åren 1934–1958.

Högström, Martha: *Önsketrädgård för alla, Fem trädgårdsarkitekter planerar din tomt, Sven-Ingvar Andersson, Hans Heidersbach, Ulla Molin, Harald Speer, Roland Swärd*. AWE/Gebers, Stockholm 1977.

Kvant, Christel: *Hommage à Ulla Molin*, särtryck ur tidningen *Femina* 1998.

Molin, Ulla: *Trädgårdsrecept*. Wahlström & Widstrand, Stockholm 1942.

Molin, Ulla: Vardagsträdgård (en serie artiklar på samma tema). *Hem i Sverige* 1943, nr. 2, 3 och 4.

Molin, Ulla och Bauer, Lisa (teckningar): *Leva med trädgård*. Wiken 1986.

Molin, Ulla och Bauer, Lisa (teckningar): *Skönt kring grönt. En idébok*. LT:s förlag, Stockholm 1980.

Rylander, Ulla: *Ulla Molin och villaträdgården i Sverige under 1900-talet. Inspirationer, principer; växtuttryck*. Stad & Land, nr. 63, SLU, Alnarp 1988.

Svedberg, Olle: *Planerarnas århundrade. Europas arkitektur 1900-talet*. Arkitektur Förlag AB 1996.

*Tidevarv*, Riksantikvarieämbetets nyhetsmagasin, nr. 5/1998.

Wickman, Kerstin: Så blir solfattig gård en grön oas, *Dagens Nyheter* 29 maj 1980.

Ulla Molins minnesfond







# Abstract IV

## **Ethical considerations within the framework of Ulla Molin's and Gösta Reuterswärd's aesthetic notions**

*– a rhetorical investigation of personally established garden design.*

The article looks into how different aesthetic means of expression in the garden can be related to values which are basically an ethical standpoint. The work is based on Aristotelian rhetoric which characterises methods of working in action-oriented humanistic theory. A rhetorical interpretation is made of garden design development as pursued over a 30-year period by Reuterswärd and Molin. Since such an interpretation is based on a specific historical and linguistic theoretical view, importance has also been placed on describing the philosophical starting points behind the interpretation. These are characterised among other things by their criticism of the positivist ideal of objectivity which for a long time dominated much of aesthetic science.

As aesthetics here is considered as the science of expression, there is a logical link to intentional action, creativity and ethics. Just as the plants and other arranged natural scenery have no intrinsic meaning, the garden in itself cannot have any meaning. It is when one begins to uncover *how* people work with parks and gardens that there becomes room for meaning. These questions dealing with what drives people to work in a certain way with parks and gardens have been examined from the point of view of two concrete examples in action.

*Key words:* Garden design; landscape architecture; action-oriented humanistic theory; intention; meaning; action; aesthetics; ethics; philosophy of history; rhetoric, Gösta Reuterswärd; Ulla Molin.

# Sammandrag IV

## **Etiska överväganden inom ramen för Ulla Molins och Gösta Reuterswärds estetiska föreställningsvärldar**

*– en retorisk undersökning av personligt förankrade trädgårdsuttryck*

Artikeln behandlar hur olika estetiska uttryckssätt inom trädgård kan sättas i relation till de värderingar som i grunden är ett etiskt ställningstagande. Arbetet tar sin utgångspunkt i den aristoteliska retorik som kännetecknar arbetssättet inom humanvetenskaplig handlingsteori. En retorisk tolkning görs därvid av den trädgårdsverksamhet som med koncentration på en 30-årsperiod bedrivits av Gösta Reuterswärd och Ulla Molin. Eftersom en sådan tolkning bygger på en specifik historie- och språkvetenskaplig uppfattning har vikt också lagts vid att beskriva tolkningens filosofiska utgångspunkter. Dessa kännetecknas bland annat av sin kritik av det positivistiska objektivitetsideal som under lång tid har dominerat mycket av de estetiska vetenskaperna.

Då estetik här betraktas som vetenskapen om uttrycket finns det ett logiskt samband till såväl den intentionella handlingen som meningsskapandet och etiken. Lika lite som växter eller olika arrangerade naturscenerier kan ha någon inneboende mening, så kan trädgården i sig inte heller ha någon mening. Det är först genom att försöka blottlägga *hur* människor arbetar med trädgård, som meningen kan få en möjlighet att framstå. Dessa frågor kring vad det är

som driver människor att arbeta med trädgård på ett visst sätt har i detta arbete bearbetats utifrån två personers konkreta exempel på handlingssituationer.

*Sökord:* Trädgårdskonst; landskapsarkitektur; humanvetenskaplig handlingsteori; intention; mening; handling; estetik; etik; historiefilosofi; retorik; Gösta Reuterswärd; Ulla Molin.

# **Etiska överväganden inom ramen för Ulla Molins och Gösta Reuterswårds estetiska föreställningsvärldar.**

En retorisk undersökning av  
personligt förankrade trädgårdsuttryck

Eva Gustavsson

# Innehåll

<b>1. Introduktion</b>	7
<b>2. Tolkningens retoriska perspektiv</b>	8
Problematisering utifrån det praktiska förnuftets logik	9
Att genom språket utforska handlingens diskurs	11
<i>Att genom lógos förmedla mening</i>	12
<i>Att genom éthos låta mening framträda</i>	14
<i>Att genom páthos kommunicera mening</i>	15
Biografin och det konkreta historiska exemplet	16
<b>3. Två korsande levnadsbanor</b>	17
Gösta Reuterswårds livslinje och yrkesbana	17
Ulla Molins livslinje och yrkesbana	27
<b>4. Den historiska frågans formulering</b>	37
Den samhälleliga topiken och privatträdgårdens tankemodeller	38
Uttryckta idealbilder för trädgård	41
<i>Idealbilder hos Gösta Reuterswård</i>	42
<i>Idealbilder hos Ulla Molin</i>	47
Uttryckssätt och retorisk profil	59
<i>Gösta Reuterswård och retoriken</i>	61
<i>Ulla Molin och retoriken</i>	66
<b>5. Handlingskloketens etiska aspekter</b>	72
Modernismens ideologiska bottnar	74
Folkbildning och skönhetsfostran	80
De estetiskt adekvata uttrycken	85
<i>Konsten i Gösta Reuterswårds trädgårdar</i>	86
<i>Konsten i Ulla Molins trädgårdar</i>	89
<b>6. Slutsatser och diskussion</b>	93
Generationstillhörighet och yrkestradition	94
Stilpreferenser och smakdominans	96
<b>7. Källor och litteratur</b>	101



# 1. Introduktion

Arkitekters och landskapsarkitekters historia har alltför ofta reducerats till en betraktelse över enskilda objekt och deras designlösningar. Genom stilhistoriska belysningar kan man då följa hur nya utformningsideal föds, utvecklas och med tiden avlöser varandra. Som en diametralt motsatt uppfattning står många biologiskt sinnade professioners önskan att se förklaringar till våra landskaps, parkers och trädgårdars utveckling såsom något av naturen förutbestämt. Varken stilhistoriens sekvenser eller naturvetenskapens prognoser är dock tillräckliga som förklaringsmodeller. En inriktning på epokgörande arkitektoniska verk har dessutom många likheter med biologiskt lagbundna utvecklingsförlopp. De utgår båda ifrån att förändring är något som kan likställas med framsteg och genom detta låter de en kausal-deterministisk utvecklingstanke få företräde framför mer sammansatta tolkningar av vad som ytterst styrt människors vilja att forma denna utveckling mot bestämda mål. I strömmen av faktasammansättningar och beskrivningar av historiska utvecklingsförlopp har nämligen den klokhet, som kännetecknar mogna överväganden, en tendens att försvinna.

I detta arbete har jag valt att lyfta fram de motiv, som gör att människor inom en given ram för sitt handlande väljer vissa möjligheter framför andra. Jag vill därmed öppna för ett dialektiskt synsätt mellan sådana förhållanden, som är på förhand givna och det som människor under givna förutsättningar förmår att skapa ur egen vilja. Som framgått av rubriken är det verksamheten hos de två trädgårdsförespråkarna Ulla Molin och Gösta Reuterswärd, som kommer att utgöra referensramen för denna diskussion. De har båda haft en betydande inverkan på formulering och spridning av 1900-talets trädgårdsideal och deras pedagogiska insatser har på olika sätt en fortsatt stor betydelse för det allmänna trädgårdsintresset.

De skillnader som visar sig i Ulla Molins och Gösta Reuterswärd's olika trädgårdsideal kan principiellt sett hänföras till de olika förutsättningar som har präglat deras arbete, såväl personligt och yrkesmässigt som samhälleligt. Hur sådana bakomliggande föreställningar har påverkat deras arbete kan framförallt tydliggöras genom det sätt som deras ideal har uttryckts på. Ett sådant tydliggörande kan dock inte enbart handla om de idéer och visioner, som dessa personer verkat för. I högsta grad är det också beroende av sådana konkreta biografiska uppgifter, som på en och samma gång kan utgöra både bakgrund till och resultat av dessa visioner. Eftersom denna betraktelse utgår från en specifik historie- och språketeoretisk uppfattning, så kommer jag för förståelsens skull att inleda med en beskrivning av den filosofiska utgångspunkten för min tolkningsansats. Av dessa skäl kommer den följande texten att bestå av följande fyra klart urskiljbara delar:

- en teoretisk tolkningsbakgrund
- ett biografiskt beskrivningsavsnitt
- ett tolkningsavsnitt med utgångspunkt i den historiska frågans formulering
- ett antal reflektioner kring den handlingsklokhet och etik, som kännetecknar de handlingar som utgör grunden för detta arbete.

## 2. Tolkningens retoriska perspektiv

Betraktat i ett sammanhang, som sträcker sig bortom de strikt yrkesmässiga eller professionella uppfattningarna finns det många olika ambitioner och viljeyttringar som direkt eller indirekt har satt fysiskt påtagliga avtryck i våra landskap. När nya ideal finner nya uttryck, så tillförs också nya meningslager. Genom att se de olika uttrycken som en spegel av de personliga och samhällseliga ideal som har format vår omvärld kan man bakom trädgårdsskapande, såväl som bakom all annan mänsklig verksamhet finna många olika bevekelsegrunder. Även i mer professionella sammanhang finns det anledning att anta, att motiven för olika gestaltungs- och planeringslösningar kan höra hemma i vitt skilda föreställningsvärldar. För en del människor kan trädgården då vara det givna medlet för att uppfylla önsknningar om romantisk förströelse. För andra kan den kanske bli till ett verktyg att förändra världen med.

Att just försöka skärskåda de koncentrat av bilder, idéer och förhållningssätt som representeras av olika trädgårdsideal kan vara av speciellt intresse, eftersom trädgården många gånger betraktats som urmetaforen för det goda livet. I detta arbete har jag valt att konkretisera dessa föreställningar. Jag har därmed ställt mig frågor kring vad det är vi kan lära av olika tiders idealbild för trädgård? På vilket sätt ger dess former uttryck för olika samhällseliga och personligt ideologiska uppfattningar? Vilka konsekvenser får detta i sin tur för nästa generations sätt att värdera, använda och vidare forma dessa miljöer? Kort sagt hur kan olika estetiska uttryckssätt sättas i relation till de värderingar, som i grunden är ett etiskt ställningstagande?

Alla ambitioner att försöka ge ett uttömmande svar på dessa komplicerade frågor kan lätt betraktas som vidlyftiga, men då vill jag gärna framhålla att min avsikt inte är att behandla alla tänkbara trädgårdsideal. Tvärtom kommer jag att begränsa framställningen till att försöka förstå huvudmotiven bakom två enskilda personers förhållningssätt till trädgård. Genom att göra denna belysning utifrån exempel har jag eftersträvat en konkretisering av den kunskapsteoretiska hållning, som jag här utgått från. Konsten att förstå och assimilera andra människors erfarenheter blir då personligt relaterad. Därmed kan förhoppningsvis både direkta och indirekta paralleller till egna, motsvarande situationer medverka till en större förståelse av de villkor, som både begränsar och öppnar möjligheter för mänskligt handlande eller snarare de villkor som bestämmer hur människor uppfattar de faktiska och mentala ramarna för sin handlingsfrihet.

Genom ett urval av olika tolkningsperspektiv har jag med biografien som utgångspunkt försökt destillera fram vilka samtida frågeställningar som personerna i denna studie har sökt en lösning på. Det är därmed inte några exakta svar på frågor om bra eller dåligt, fullt eller vackert, sant eller osant, som eftersträvas. Det handlar snarare om, att, genom de synsätt som dessa personer representerar, fånga de för tiden aktuella frågorna. Rent vetenskapligt kan många av dessa tankegångar hänföras till den humanvetenskapliga handlingsteorin, såsom den formulerats av José Luis Ramírez.<sup>1</sup> Dess

---

1. I sitt arbete med att utveckla den humanvetenskapliga handlingsteorins redskap har José Luis Ramírez behandlat många centrala frågeställningar, som sammanhänger med människors dagliga ställningstaganden och liv. I en begreppsgenealogisk undersökning om rationalitet, vetenskap och planering gör han bland annat upp med den förgivetagna uppfattningen om att teorin bör hållas åtskild från praktiken. Se vidare Ramírez, 1995b.

syn på kunskap är av ett annat slag än vad som kännetecknar den natur- eller samhällsvetenskapliga forskningen. Inplacerad i en vetenskaplig tradition är det en kunskapsuppfattning, som kan härledas till den polemik som Giambattista Vico redan under 1700-talet förde mot Descartes och hans reduktion av all kunskap till faktakunskap.<sup>2</sup> Med stöd i denna tradition är min avsikt således inte att försöka formulera någon slags ”objektiv” kunskap, som ska kunna omfattas av alla människor och samtidigt riskera att den inte direkt berör någon. Istället blir det viktigt att ställa vars och ens kunskap i centrum. Med detta menas förmågan att i en given, konkret situation utöva sin handlingsklokhets, för att därmed försöka uppnå den i förhållande till omständigheterna godast möjliga lösningen.

Inom den humanvetenskapliga handlingsteorin och för den situationsbundna tolkningen av handlingars meningsinnehåll kan de retoriska infallsvinklarna visa på många metodologiskt intressanta öppningar. Ett speciellt viktigt tolkningsredskap blir retoriken i de fall, där formuleringen av ett forskningsproblem utgår från att försöka ringa in och blottlägga bakomliggande intentioner, personliga drivkrafter och traditioners förvärvade handlingsmönster. Ett motsvarande intresse för det sätt, som handlingsklokhets i olika situationer har visat sig på, är också påtagligt inom den handlingsfilosofi, som grundlades av Aristoteles. En gemensam utgångspunkt är, att den intentionella aspekten i handlandet (*praxis*) framhålls och ställs i ett dialektiskt förhållande till det tekniskt operationella utförande, som här karaktäriseras av görandet (*poiesis*).<sup>3</sup> Med handlandet som forskningsmässig grund blir den viktigaste frågan ”hur något görs”, snarare än ”vad som görs”. Synliggörandet av detta ”hur” kräver dock även ett ”vad”. För att kunna uppfattas är således det intentionella handlandet beroende av sitt görande. Därmed blir det också de faktiska resultaten, som får den verkliga avsikten att framstå. Om ett retoriskt tolkningsperspektivs anläggande på den materiella världen skriver José Luis Ramírez följande:

”Det retoriska perspektivet innebär att dessa föremål (materiella eller symboliska, naturgivna eller konstgjorda) saknar egen mening, men blir platser där meningen sätter bo, där meningen bo-sätter sig. Våra mentala topiker får sin motsvarighet, sin konkretiserande exemplifiering, i världsliga ’bostäder’, i orden och tingen.”<sup>4</sup>

## **Problematisering utifrån det praktiska förnuftets logik**

Att med utgångspunkt i ett retoriskt perspektiv göra en tolkning, fordrar i sin tur ett klaggörande av de betraktelseperspektiv som själva tolkningen utgår ifrån. Förmågan att tillämpa det historiskt rättvisande synsätt, som utifrån det valda perspektivet medger

---

2. Angående Vico, se vidare Ramírez 1995b, s. 92. Ett historiskt perspektiv, som försöker klarlägga historiens orsaker var dock, inte ens på 1700-talet, något helt nytt. Det förespråkades ju redan av Aristoteles när han i *Metafysiken* försökte klarlägga de orsaker som kunde hänföras till objektvärlden och de som kunde styras av subjektet. Trots den tid som sedan dess har gått, så tycks förkärleken för förenklade förklaringsmodeller snarare ha tilltagit, än avtagit. I sin bok om det sakliga tänkandets uppkomst i det antika Grekland visar dock Fredrik Lång hur vi kan ”vända ut och in på Aristoteles gamla rock och se att den ännu är slitstark”. (Lång, 1982, s. 10–11) Det är slitsstyrkan i denna rock, som även jag i detta arbete vill förlita mig till.

3. En mer utförlig beskrivning av dessa begrepp i relation till trädgård finns i Gustavsson, 1999b, s. 39 och s. 51–52.

4. Ramírez, 1995b, s. 269.

inlevelse, kommunikation och meningsutbyte är i sin förlängning själva villkoret för förståelse. Att i en sådan mening förstå trädgårdskonsten som handling förutsätter således att man kan relatera sig till den praktik som varit vägledande, både för hur olika människor arbetat med sina trädgårdar och hur de förmedlat sina tankar om trädgård. Det förutsätter helt enkelt ett mentalt tillträde till de ”gemensamma platser” (*topiker*), som gör att man känner igen sig och kan assimilera de erfarenheter som här uttryckts.<sup>5</sup>

Bortsett från de personliga och samhälleliga förutsättningar som utgör ramen för olika handlingar, så har också varje yrkesgrupp sin speciella topik. I denna ingår de gemensamt etablerade handlingsmönster och sedvänjor som är specifika för yrket. Tillsammans med de förutsättningar som är varje projekts tids- och rumsmässiga utgångspunkter, bildar de en samlad bakgrund till de lösningar som presenteras, inom trädgårdsområdet såväl som inom andra områden. En tolkning som tar sin utgångspunkt i topiken bör få den aktuella platsens och tidens tankemodeller att framträda klarare. Den gör det möjligt att i ord beskriva den kunskap som har sitt ursprung i erfarenheter och handling. Att med topiken som filter använda sig av tolkning för förståelse är ytterst ett sätt att tillämpa det praktiska förnuftets logik.

Det topikmedvetande som detta arbete utgår ifrån har med Ramírez ord varit en förutsättning för konsten ”att hitta rätt sätt att hantera ett problem eller ett ämne, att välja rätt uttrycksmedel, rätta premisser och rätt tankeväg”<sup>6</sup>. Platsens rumsliga sida (*topos*) kompletteras här med dess tidsmässigt lägliga tillfälle (*kairós*), som innebär valet av rätt uttryck vid rätt tidpunkt. Att med topiken som utgångspunkt finna de rätta uttrycken är något som förutsätter en utvecklad handlingsklokhet. Detta är en klokhet, som bygger på den kunskap som visar sig i handling och som inom aristotelisk handlingsfilosofi benämnes *frónesis*.<sup>7</sup> Att därmed försöka åstadkomma en välvgränsad och koncis definition av handlingsklokhet visar sig dock vara en lika omöjlig uppgift, som att ge en exakt definition av vad som menas med konst. Ett begrepp som har en sådan flyktig essens har en tendens att förvandlas till ånga, långt innan det har inneslutits i sin behållare. För att komma problemet lite närmare inpå livet lånar jag därför följande ord av José Luis Ramírez:

”*Frónesis* [...] omfattar en universell men inte abstrakt kunskap. Den utesluter varken konkreta situationer eller specifika detaljer, utan försöker i en enda blick omfatta samtliga möjliga alternativ. Den innebär därför *kairós*, en känsla för den möjlighet som mognat, en känsla för valet av rätt handling vid rätt ögonblick. Den kunskap som uppnås genom *praxis* och bildar *frónesis* kan inte beskrivas, ty det är den som själv säger och beskriver, det är den själv som i talet finner orden och uttrycksmedlen. Den visar sig i ord och gärningar. Det är således en osagd, men inte en tyst kunskap.”<sup>8</sup>

---

5. Se vidare redogörelsen för *topiken* som det ”problematiska tänkandets metodik” i kapitlet ”Diskursens platser”, Ramírez, 1995b, s. 262–275.

6. Ramírez, 1995b, s. 266.

7. Se vidare Ramírez, 1995b, s. 266–267. Att utövandet av denna handlingsklokhet också kan betraktas som äkta konst, är en uppfattning som företräds av filosofer som Benedetto Croce, R.G. Collingwood och Folke Leander. Detta har mer utförligt behandlats i Gustavsson, 1999b, s. 42–43 och 50–55.

8. Ramírez, 1995b, s. 216.

Att människor så ofta ser det som ett dilemma, att inte kunna prestera exakta beskrivningar av de egenskaper som kan karaktärisera ett idérelaterat begrepp som detta, visar på ett annat problem som i grunden är betydligt allvarigare. Det relaterade dilemmat ger en tydlig demonstration av hur den praktiska rationalitetens tanke-modeller helt har kommit att överskuggas av den systematiskt logiska rationalitetens motsvarighet. Även den i grunden humanvetenskapliga kunskapen om människors värderingar och handlingar blir då ofta bakbunden av de exakta vetenskapernas strävan att likställa ett intentionellt handlande med ett operationellt görande. Appliceringen av ett sådant synsätt skulle för denna studie innebära att skillnader och likheter mellan de två huvudpersonernas olika uppfattningar skulle kunna objektiveras och i enlighet med logiskt rationella principer sorteras in i dikotomiskt åtskilda boxar. Om inte sådana objektiveringssträvanden ska dölja möjligheterna är det viktigt att uppmärksamma den återvändsgränd som de kan leda till. I det följande finner jag det därför nödvändigt med en genomgång av de alternativa synsätt, som jag funnit stöd för inom såväl språketeorins som historiefilosofins områden.

### **Att genom språket utforska handlingens diskurs**

Den mest ursprungliga av alla mänskliga handlingar är den språkliga. Genom språket kan vi uttrycka mening och därmed också tillämpa det, som inom den humanvetenskapliga handlingsteorin kallas för det praktiska eller meningsgivande förnuftet. Språket är också förutsättningen för att vi människor ska kunna kommunicera med varandra. Det är denna meddelande handling som ger oss möjligheter att känna igen, särskilja och associera. I och med att den meningfulla kommunikationen förutsätter en tolkning, av den mening som uttrycks genom språket, är den mer än ren överföring av fakta. Därmed kan själva uttryckandet och kommunikationen sägas representera två olika sidor av retoriken, nämligen den meningsskapande och den meningstolkande. För en vetenskap som går ut på att förstå handlingar genom det som är handlingens konkreta uttryck, behövs dock en konst (*téchne*), som ger oss möjlighet att hantera ord och tecken. Retoriken har betecknats som de diskursiva handlingarnas vetenskap, men representerar i sitt utövande också en sådan konst.<sup>9</sup>

Retorik i denna mening utgår från den dialogiska diskursens ömsesidiga tankeutbyte. Den gör det därmed möjligt att precisera olika handlingars innebörd i relation till de idévärldar och inspirationer, där de hör hemma. Denna koppling är i sin tur ett villkor för en meningfull reflektion över handlingars olika resultat, men också för förståelse av de uppfattningar som inte burit förväntad frukt i handling. Här kan det kanske vara på sin plats att markera, att denna innebörd inte begränsar retoriken till den teknik för övertalning, som har ett mer renodlat manipulativt syfte och där det handlar om att finna de argument, som kan förväntas ha störst effekt för att övertyga en annan person. Då denna form av beräknande retorik styrs av en bestämd uppfattning kan

---

9. *Téchne* används här i sin aristoteliska betydelse av praktisk skicklighet eller färdighet och i det utövande tolkningsarbetet kan retoriken således hänföras till denna konst eller *téchne*. Som hjälpmedel för att förstå kan retorik emellertid också betraktas som vetenskap. Då dess vetenskapliga behandling främst rör handlingskunskap, så har den dock en annan inriktning än den vetenskap som primärt behandlar fakta. Ramírez skriver att "retoriken är den enda kunskapen som har sin egen etik inbyggd i sig" (Ramírez, 1995b, s. 209). Hur retoriken kan fungera som diskursens vetenskap finns vidare utvecklat i Ramírez 1995b, s. 206-209.

den i tolkningshänseende hänförs till det, som brukar benämnas ”misstänkens hermeneutik”. I en vidare bemärkelse kan dock den misstänkliggjorda avsikten vara en viktig utgångspunkt för tolkningen och som sådan representeras den av filosofer som Freud, Marx, Nietzsche, Foucault och Ricoeur. Hos Paul Ricoeur blir emellertid den försonande, ”lyssnande” hermeneutiken ett nödvändigt komplement. Den ömsesidiga dialogen mellan en misstänkande och lyssnande hållning är av stor betydelse för de tolkningsprocesser som, samtidigt som de eftersträvar förståelse av det som varit, har en inbyggd tro på framtiden. Det är också denna ömsesidighet i tolkningens olika aspekter, som varit vägledande för detta arbete.<sup>10</sup>

Aspektseende och perspektivval är centralt för allt tolkningsarbete. I detta innefattas också valet av en mer eller mindre nyanserad förklaringsmodell och hur den förhåller sig till en lyssnande respektive misstänkande hållning. Genom att lyfta fram olika aspekter på en persons handlingsmönster kan tolkningar åstadkommas, vilka istället för definitiva omdömen strävar efter rimliga förklaringar. För en sådan typ av artikulering har begreppen *lógos*, *éthos* och *páthos*, alltsedan Aristoteles dagar, framstått som användbara verktyg. För den närmare innebörden av dessa retorikens centrala grundbegrepp har jag förlitat mig på den precisering, som gjorts av José Luis Ramírez. Genom diskursen framställer *lógos* ”det som sägs”, medan *éthos* är ett uttryck för ”vem som säger det” och *páthos* anger ”till vem det sägs”.<sup>11</sup> Som tre olika aspekter av en och samma diskurs bildar de underlag för tolkningen av alla de uppfattningar, som inom en handling eller en text kan komma till uttryck.

### *Att genom lógos förmedla mening*

I ett retoriskt sammanhang står begreppet *lógos* för ”det som sägs”. Utöver uttryckandets rent semantiska aspekt, så innefattar begreppet också den tanke som kommer till uttryck och det sätt som uttryckandet sker på.<sup>12</sup> Att det förhåller sig så öppnar i sin tur dörren för en bredare tolkning av vad som menas med språklig handling och språkligt uttrycksmedel. På samma sätt som varje konstnär har sitt speciella uttrycksmedel varierar uttrycksmedlet för varje meningsskapande handling. I vissa fall kan också en och samma författare, designer eller hantverkare medelst vitt skilda medier sträva efter att förmedla en likartad mening, vare sig den uttrycks genom ord, ritningar eller bearbetning av en mer konkret materia. Med jord, sten och växter kan en uppfattning om trädgård uttryckas på ett mycket påtagligt sätt, men det hindrar inte att samma uppfattning också kan formuleras i det talade, skrivna eller grafiskt illustrerade ordets form.

Väl medveten om att landskapsarkitekturen tillhör vardagslivets konstarter ligger det nära till hands att framhålla, att dess konstnärliga uttryck blir kringskuret av alltför

---

10. Kristensson, 1987, avsnittet ”Att tolka är att misstänka och att lyssna”, s. 46–48.

11. Ramírez, 1995b, s. 208.

12. Den ryske språk- och psykologiforskaren Lev Vygotsky har, delvis i opposition mot de teorier om barns språkliga utveckling som formulerats av Jean Piaget, poängterat det dialektiska förhållande som råder mellan tanke och språk. Han skriver: ”Thought is not the superior authority in this process. Thought is not begotten by thought; it is engendered by motivation, i.e., by our desires and needs, our interests and emotions”. Vygotsky, 1999 [1934], s. 252.

många praktiska och biologiska begränsningar. Att fullt ut bemästra landskapsarkitekturens konstnärliga skapande är dock att utnyttja sin förmåga att se dess kreativa möjligheter i det som också är dess begränsningar, både vad beträffar praktiska funktionslösningar och material. Då växterna är det material som speciellt särskiljer gestaltning av trädgårdar och landskap från andra typer av gestaltning har de också kommit att stå i centrum för olika filosofiska försök att klargöra deras roll. En person, som har formulerat sina tankar kring materialets betydelse och den speciella utmaning som gestaltning med just växter innebär, är den holländske trädgårdsförfattaren och designern Michael King:

”Indeed, every art form is both characterised and constrained by the materials that are used to create it: painting and sculpture, glass and ceramics, music and poetry, for example. And garden art is no exception – plants, stones, bricks and water are some of its basic materials. But of these, the plants stand out as different from almost any other basic material used for the creation of art due to the fact that they grow over time, altering their appearance and the spatial arrangements that surround them.”<sup>13</sup>

Att de retoriska redskapen är en dåligt utnyttjad resurs inom landskapsarkitekturen har påpekats av den amerikanske landskapsarkitekten Laurie Olin.<sup>14</sup> Utifrån en diskussion om landskapets naturgivna material har han menat, att det som komplicerar den retoriska tolkningens tillämpning är det levande uttrycksmaterialets egenskaper. Att växter inte bara är ett material för byggande, utan också utvecklas i enlighet med sina egna liv, gör dem enligt Olin till både mål och medel. Utifrån den semantiska tankegång han här utvecklar ser han det som problematiskt att meningen framträder som både ”betecknare” och ”betecknat”<sup>15</sup>.

”The fact that natural materials, some of them alive, are frequently used to represent aspects of nature and landscape (i.e., the referent and referee may be made of the same substance) greatly complicates the matter. This is especially so when one turns to the most powerful rhetorical device – metaphor.”<sup>16</sup>

Här är Olin inne på en intressant tankegång, som ytterligare skulle kunna utvecklas. Genom att komplettera denna semantiska infallsvinkel med ett handlingsteoretiskt perspektiv skulle frågan delvis kunna fås att framstå i en annan dager. Vad som då blir viktigt, är att försöka skilja mellan det sätt som växterna i en anläggning arrangeras på och det intresse människor kan ha för växten i sig. I en meningsskapande konsthandling

---

13. King, 2000, s. 30.

14. Olin, 1988, s. 164–165. Olin's hänvisning till retoriken har även belysts i Gustavsson, 1999b, s. 53–55.

15. Olin's amerikanska begrepp referent och referee uppfattas här som liktydiga med Signifier och signified, på svenska översatt med Betecknare och betecknat. Begreppen har sitt ursprung i franskans Signifiant (S) och signifié (s), vilka rent språkfilosofiskt utgör grundpelarna i fransmannen Ferdinand de Saussure's tankemodell, S/s, för språkets betydelsebärande struktur. Ramírez har sett denna teckenstruktur som ett abstrakt ”destillat av två tillfälliga och ständigt föränderliga verkligheter”. Därmed har han markerat att den humanvetenskapliga handlingsteorins största intresse mer lutar åt den faktiska meningen, än åt semantiska betydelser. Ramírez, 1995a, s. 60–61.

16. Olin, 1988, s. 165.

fungerar växten således som uttrycksmedel, medan den i egenskap av naturobjekt förmedlar en annan typ av upplevelse. Det är en sådan åtskillnad mellan en skapande handling mer grundläggande ”mening” och ett objekts metaforiska ”betydelse”, som kan göra de retoriska redskapen betydligt mer användbara. Det som Olin har upplevt som problematiskt, kan då också hänföras till en sammanblandning av två olika estetiska fenomen. Det är först när ”estetiken som vetenskap om uttrycket” på ett intellektuellt plan kan särskiljas från ”estetiken som vetenskap om det sympatiska”, som problemet bakom denna ”gordiska knut” får sin lösning.<sup>17</sup> Upplevelsen av växtligheten som en integrerad del av ett konstnärligt uttryck är helt enkelt av en annan art än den upplevelse av växten som naturen i sig förmedlar.

### *Att genom éthos låta mening framträda*

Efter *lógos* kan det vara på sin plats att behandla retorikens etiska dimension, *éthos*, det vill säga ”vem som säger det”. Ur ett handlingsperspektiv, så blir etiken en spegling av varje människas uppfattning om handlingen och vad handlingens syfte egentligen är. Eftersom etiken finns inbyggd i den enskilda människans handlingssituation står den i kontinuerlig dialog med hennes vilja till förändring och nyskapande. Av betydelse är också hur denna vilja i sin tur relaterar sig till de seder och bruk som traditionen bjuder. Detta ömsesidiga samspel, mellan handlingens riktning och vem som handlar, medför att det etiska också måste ses som en spegling av en persons karaktär. Etik är dock inte detsamma som moral. Etik har sin förankring i varje enskild person, medan moralen har sin förankring i en etablerad kultur och dess mer eller mindre uttalade normer för uppskattning respektive fördömande. Satt i relation till den retoriska diskursen är *éthos* dess intentionellt aktörsinriktade aspekt.

Den aristoteliska etiken följer inga fastställda regler. En sådan etik kan endast förmedlas genom tillitsfull kommunikation, men tilliten är också något som kan förstöras av misstanken. Att försöka intala sig att människors strävan mot ett mål inte skulle bygga på en övertygelse om det goda i denna strävan skulle många gånger kännas märkligt. Att det utöver den etiskt goda meningen också finns en instrumentell sida av godheten, kan dock ställa till problem. När människor företar sig något, så vill de göra detta så bra som möjligt. Även om det moraliska syftet med en handling skulle vara förkastligt, så kan denna instrumentella syn på godheten vara det som motiverar en person att göra även en ond handling på ett så bra sätt som möjligt. Att etiken inte kan frikopplas från handlingens beroende av sin topik gör dessutom att vad som är gott för en människa till och med kan vara ont för en annan.

Ramírez skriver att ”människor blir arkitekter och samhällsplanerare för att åstadkomma goda, inte onda resultat, även om de kan missbruka sin kunskap”.<sup>18</sup> En bedömning av vari detta goda sedan består, måste relateras till hur pass adekvata olika uttryck kan anses vara för sitt respektive sammanhang. Eftersom förståelsen av ett

---

17. Denna klagörande infallsvinkel på estetiken hör hemma i den konstfilosofi, som representeras av Benedetto Croce och vars problem speciellt har bearbetats i kapitlet ”Feiltagelser som oppstår när man sammanblander fysikk og estetikk”, s. 144–152 i Croce, 1969.

18. Ramírez, 1995b, s. 207.



ursprungligt uttrycks mening är beroende av dess historiska sammanhang, så kan förståelsen av denna mening skifta närhelst som uttrycket ingår i ett nytt sammanhang. Meningen är således upp till var och en att bedöma och den har inga generella kriterier för sin giltighet. Mot denna bakgrund är det givet att en retorisk tolkning inte har ambitionen att utveckla en logisk bevisföring om det absolut goda, utan att den istället söker ge de rimliga förklaringsgrunder som kan möjliggöra förståelse av handlingens motiv. Tolkningens syfte är inte att fastlägga specifika orsakssamband. Dess mål är snarare inställt på att belysa frågor om handlingsfrihet, valmöjligheter och ansvar.

Om varje sätt att forma en trädgård eller ett landskap i grunden uttrycker en vilja leder denna viljas realisering också vidare, mot någon form av fritt val. Att välja handlar dock inte bara om frihet. Varje val innefattar också ansvaret att bedöma vad, som konstnärligt, ekonomiskt, miljömässigt och socialt sett, är det bästa valet. I detta val framskyntar också de mer eller mindre påtagliga alternativ som här skulle kunnat vara möjliga. Ett utvidgat ansvarstänkande får därmed konsekvenser, som sträcker sig bortom de mer snäva perspektiven för estetisk formgivning. Synsättet innebär att en estetiskt uttryckt intention också representerar ett mer eller mindre medvetet etiskt ställningstagande. Eftersom varje handling således innefattar tvånget att välja mellan vad som är mer eller mindre gott för människor, så är det i praktiken också omöjligt att undslippa det ansvar som hör etiken till. Genom det estetiska (konstfulla) uttrycket ställs *éthos* i relation till handlingens goda uppsåt.<sup>19</sup> Detta kan också uttryckas som att det är genom estetiken, som även etiken kommer till uttryck.

### *Att genom páthos kommunicera mening*

Förmågan att leva sig in i andra människors föreställningsvärldar, önskningar och behov är en förutsättning för att *lógos* såväl som *éthos* ska få något mänskligt värde. Det är denna diskursens kommunikativa aspekt som inom retoriken benämnes *páthos*, dvs. ”till vem det sägs”. Detta är en aspekt som ställer igenkännande och meningsutbyte som ett villkor för att förståelse ska kunna uppstå. En vardagskonst som landskapsarkitektur syftar ju primärt till att skapa miljöer, som ska kunna upplevas som meningsfulla för andra människor. Den landskapsarkitektur som strävar mot att betecknas som god är således beroende av handlingsklokheten (*frónesis*) och dess lyhörddhet för hur den kan uppfattas av andra människor.

Att konkret beskriva vad som kännetecknar en sådan äkta eller genuin dialog, stöter på samma problem, som det i detta arbete tidigare gjorda försöket att beskriva handlingsklokheten.<sup>20</sup> Utan att infoga inlevelse, lyhörddhet och medborgerliga dygder i utövandet av landskapsarkitekturens konst, så skulle man dock kunna säga att den goda landskapsarkitekturen är en i grunden omöjlig uppgift.<sup>21</sup> Viktigt att förstå är då att tolkningen, av vad dessa begrepp i praktiken innebär, inte heller kan ges en rent

---

19. Detta är en konstsyn som härstammar från filosofen Benedetto Croce. I mycket kondenserad form återges här det estetiska tänkande som genomsyrar den av hans böcker, som i norsk översättning har fått titeln *Estetik som vetenskapen om uttrycket*. Croce, 1969.

20. Jmf. tidigare formulering om *frónesis*, s. 10.

21. Jmf. motsvarande resonemang i Ramírez, 1995b, s. 364–373 och Collingwood, 1958 [1938], s. 300–324.

objektiv beskrivning. Uppfattningarna om deras innebörd skiljer sig och är för sin formulering också beroende av den levande dialogen. Denna gestaltning- och planeringskonstens demokratiska aspekt och dess motsats maktutövning har speciellt intresserat José Luis Ramírez. Att experten här sitter i ett etiskt dilemma är något som han eller hon bör vara medveten om. Det hoppfulla i ett sådant dilemma kan sammanfattas med följande citat av Ramírez:

”Att några vet bättre än andra i varje konkret situation är inget hot mot en äkta dialog, om inte deltagarna – som en effekt av ett ostävjat maktbegär – stängs in i bestämda kunskapsklasser eller meritokratier”.<sup>22</sup>

## **Biografin och det konkreta historiska exemplet**

Genom att med utnyttjande av retoriken ta ansats i det konkreta historiska exemplet hoppas jag kunna bidra med insikter som på ett mer generellt plan kan fördjupa vår förståelse av trädgård. Historieskrivningens roll blir då inte primärt att samla in fakta om redan passerade händelser. Den blir snarare inriktad på att framställa den referensram mot vilken vi erfarenhets- och tankemässigt kan förhålla oss till vår nutid. På så vis blir det i spänningsfältet mellan framtiden som ”förväntanshorisont” och det förflutna som ett ”erfarenhetsrum”, mellan ren utopi och död traditionalism, som bland annat filosofen Paul Ricoeur menar att vi kan tala om en levande historia.<sup>23</sup>

Den bärande idén med att framställa historien genom två biografiska exempel har varit att ge den aktuella tidens mångskiftande historiska händelseförlopp ett mer konkret ansikte. Genom att försöka se de enskilda exemplen i ljuset av tidens mer allmängiltiga historiska rörelser hoppas jag att, även på ett mer generellt plan, kunna bidra med en fördjupad insikt om idealen från denna tid. Den personliga anknytningen ska då inte tolkas som ett sätt att förenkla en historieskrivning, utan ska snarare ses som ett medel att nyansera och levandegöra den. Den uppmärksamhet som riktas mot verkliga och komplexa livsmönster bottnar således i en medveten strävan att försöka förmedla sådana allmängiltigt mänskliga erfarenheter, som skulle kunna vara av värde för framtidens uppfattningar om trädgårdens roll och utformning.

För den genuina historiska kunskapen ligger det således en stor utmaning i att försöka förstå de bevekelsegrunder och drivkrafter som styr olika personers handlande. I det faktum, att nya meningar kontinuerligt artikuleras utifrån nya sammanhang, ligger också mycket av biografins egentliga kunskapsvärde. Dess mer allmängiltiga erfarenheter kan vara av värde för den som söker vägledning för framtiden, medan det är fundamentalistens öde att sätta de historiska uppfattningarna som regel.

---

22. Ramírez, 1995b, s. 369.

23. Se vidare bl.a. Kemp, 1987, s. 112.

### 3. Två korsande levnadsbanor

Utifrån ovan presenterade uppfattning om biografins kunskapsmässiga värde är det nu dags att fördjupa sig i de två historiska exempel som har ämnesmässig hemvist inom trädgårdskonstens och landskapsarkitekturens område. Studierna kommer därmed att koncentreras till den del av Gösta Reuterswärds och Ulla Molins trädgårdsanknutna liv som sträcker sig från 1930-talets mitt och trettio år framåt i tiden. De biografiska skildringarna kommer i detta kapitel att presentera de mer faktabaserade uppgifterna, vilka i påföljande kapitel knyts an till de allmänt rådande tidsströmningarna. Mot denna bakgrund följer sedan en tolkning av hur dessa två personers olika övertväganden och beslut kan relateras till olika estetiska uppfattningar och ideologiska föreställningsvärldar.

Både Gösta Reuterswärd och Ulla Molin verkade inom en epok som kännetecknades av ett sjunkande yrkesmässigt intresse för privatträdgården. Samhällsförändringarna hade medfört att uppdragen med mer exklusiva anläggningar i privat ägo i allt högre grad hade ersatts av arbetsuppgifter för framväxande behov inom allmännyttans område. I fokus stod större projekt med park- och gårdsutformningar och när det gällde privatträdgårdens utformning hade den framväxande medelklassen sällan ekonomiska möjligheter att anlita experthjälp. I ett sådant perspektiv kan det betraktas som anmärkningsvärt att Gösta Reuterswärd och Ulla Molin kunde verka med ett så stort engagemang för egna hemmens, radhusens och de mindre stugornas trädgårdar. De sökte dock båda nya vägar för ett mer allmänt spridande av trädgårdskulturen och kom genom sina arbetsformer att till stor del avvika från den rådande diskursen inom trädgårdsyrket.

Gösta Reuterswärd fick leva i 88 år och Ulla Molin uppnådde en ålder av 87 år. Båda två fick därmed möjlighet att efter sin yrkesverksamma period fortsätta verka inom de intresseområden som låg var och en av dem närmast. Trots att Reuterswärd var 17 år äldre än Molin kom deras levnadsbanor i vissa ideologiska avseenden att sammanfalla. I andra avseenden förhåller de sig dock omvänt till varandra. Uppenbarligen finns det en hel del yttre likheter som förenar deras strävanden, men när det gäller deras målgrupper, ideal och arbetssätt finns det också stora skillnader.

#### **Gösta Reuterswärds livslinje och yrkesbana**

Gösta Reuterswärd (1892–1980) hade utbildning som trädgårdsarkitekt och var under perioden 1938–1960 förordnad trädgårdsdirektör vid Statens Järnvägar. Han var också en mycket flitig skribent som utöver en anseelig mängd artiklar och 22 böcker med trädgårdsinriktning medverkade i två samlingsverk om trädgård. Intensiteten i hans författande tilltog med åren och hälften av hans böcker kom i tryck först efter att han slutat med sina uppdrag åt SJ. Från att ha producerat förhållandevis sakliga fackböcker, och i tillägg till detta några fantasifulla barnböcker övergick han då till ett mer anekdotiskt författande.

Under sin barndom och sina tidiga ungdomsår var Gösta Reuterswärd hemmahörande i Stockholm. Hans far, Gustaf Oscar Eugen Reuterswärd, var kapten och tillhörde en adlig släktgren, där många höga militärer fanns representerade. Modern hette som flicka Anna Bendixson och var sångerska och sångpedagog. Hon var av judisk härkomst och inom hennes släkt fanns det många kulturellt och konstnärligt begåvade personer, av vilka flera hade ett intensivt umgänge med den skönhetsivrande och socialt reformerande Ellen Key. Gösta Reuterswärds morbror och moster, Artur och Nanna Bendixson, hörde till de som ingick i Ellen Keys innersta vänkrets. I denna innefattades en kulturell elit av författare, bokförläggare, konstnärer, konstkritiker och pedagoger, många av dem med judisk bakgrund. På sina träffar utbytte de tankar och idéer med förhoppning om en ljusare och mer upplyst framtid. Deras ideologi måste av dem själva ha uppfattats som omvälvande, eftersom de gav denna vänskapsgrupp det revolutionärt och politiskt anspelande namnet ”Juntan”. En annan person som hörde hemma på den reformerande vänsterflygeln var Anna Whitlock. Utifrån idéer om modern pedagogik och gemensam undervisning för pojkar och flickor grundade hon Whitlockska samskolan, där även Ellen Key i två decennier verkade som lärare. Av intresse i detta sammanhang är att de pedagogiska grundtankar som kännetecknade denna skola även delades av släktgrenen Bendixson. Att även Gösta Reuterswärd och hans fru Märta kom att företräda denna grundsyn visade sig genom att de lät sonen Måns få sin grundutbildning i denna skola.<sup>24</sup>

Vid 12 års ålder miste Gösta Reuterswärd sin biologiske far och hans umgänge blev då alltmer koncentrerat till släkten och umgänget kring modern, som snart gifte om sig med kompositören Tor Aulin. Familjen bosatte sig då på Bastugatan, mitt emot det stall där spårvagnskuskarna hade sina hästar. Där kunde den unge Gösta sitta och fantisera om en framtid som hästkusk. För den drömmande pojakens framtida yrkesval skulle Tor Aulin även på andra sätt få en viktig roll. Vid denna tid var han en centralperson för Stockholms musikliv och tillsammans ordnade makarna olika konsertarrangemang ute i landet. I Aulins bekantskapskrets ingick tonsättare som Wilhelm Stenhammar och Emil Sjögren. Till umgänget hörde även skulptören Carl Eldh och författaren August Strindberg.<sup>25</sup> Att även den unge Gösta fick tillfälle att träffa August Strindberg fick troligen också en viss betydelse för hans yrkesval. I en av sina böcker berättar han själv hur han bytte sina drömmar om att bli spårvagnskusk mot ett livslångt intresse för trädgård:

”När emellertid min mor gifte om sig och min styvfar ville ut till det riktiga landet, hyrde vi flygelbyggnader vid olika herrgårdar och där föddes mitt intresse för blommor och natur. Jag ville bli trädgårdsmästare och inte kusk; att peta i jord och så, var bättre än att köra hästar. Intresset höll i sig, många log åt mitt underliga yrkesval, men jag tror att jag har min styvfar att tacka för, att intresset aldrig slocknade. Han berättade för mig att hans vän August Strindberg hade en bror som var trädgårdsmästare och att det var ett förnämt gammalt yrke att pyssla med blommor.

---

24. Bendt, 2000, s. 64–66 och 93 samt Måns Reuterswärd 1996 och 2000, muntligen.

25. Reuterswärd, 1969, s. 11–13 och 23–24 samt Måns Reuterswärd, 1996, muntligen.

Jag förstår efteråt att det man upplever inom sig, det skall man lyssna till och jag har aldrig ångrat mitt val.”<sup>26</sup>

Innan Gösta Reuterswärd mer definitivt kunde slå sig in på sin trädgårdsbana skulle han först skaffa sig en god läroverksutbildning. Detta gjorde han vid den högt ansedda internatskolan Lundsberg i Värmland. När han med denna bakgrund sedan gick vidare mot den lantliga sysselsättningen inom trädgårdsområdet uppfattades det av hans jämnåriga skolkamrater som lite udda och socialt degraderande:

”Det ansågs naturligtvis långt ifrån ’fint’ att bli en sån där som pappa hade hemma på gården. Den unge Gösta gick hela skoltiden under öknamnet ’trädgårdsmästaren’ – och trivdes med det. Ty för honom var det inte något öknamn, snarare en hedersbenämning. Men det begrep inte skolkamraterna.”<sup>27</sup>

En utbildning inom trädgårdsområdet innebar vid denna tid många materiellt kärva och fysiskt slitsamma år. För att som så kallad trädgårdselev kunna tillägna sig kunskaper från de mest ansedda plantskolorna och slottsträdgårdarna fick man vara beredd på att leva i kappsäck. Reuterswärd förvärvade sammanlagt åtta års praktik, varav två och ett halvt år som arbetsledare för danska trädgårdsanläggningsprojekt. Det var under sin högre trädgårdsutbildning i Köpenhamn, som han kom i kontakt med den tidens ledande trädgårdsarkitekter och det var arbetet vid deras kontor som i sin tur gav möjligheter till kvalificerad anläggningspraktik. Gösta Reuterswärd’s första bok hade titeln *Blomstergårdens rika möjligheter* och var delvis en återgivning av de ideal han hade tillägnat sig i Danmark. Boken gavs ut 1925 och det skulle sedan dröja ytterligare tjugo år innan han åter tog upp sitt bokskrivande.

Efter sin gedigna trädgårdsutbildning arbetade Reuterswärd ett år som lärare på Norrlands trädgårdsskola. Därefter öppnade han år 1922 en blomsteraffär vid Stureplan i Stockholm och efter ytterligare något år gifte han sig med balettdansösen och stumfilmsskådespelaren Jenny Hasselqvist.<sup>28</sup> Bortsett från utgivningen av sin första bok kom den treårsperiod som de var gifta att bli en parentes i hans för övrigt trädgårdsverksamma liv. Under denna period upptogs hans tid till stor del av deras gemensamma resor mellan olika teaterscener ute i Europa. Så småningom fick han nog av att ”sköta ridåfallet” på sin frus turnéer och bestämde sig för att återgå till sitt yrke:

”Men när turnén tog slut och det började dofta vår från den fuktiga jorden, då saknade man den ljusa vårhimlen, björkhagarna och blommorna. Hemlängtan blev för stark. Att överge sitt yrke om än för en kort tid är inte så lätt, det gamla ordspråket besannades till fullo: Skomakare bli vid din läst.”<sup>29</sup>

---

26. Reuterswärd 1969, s. 21.

27. Brunnsjö, 1957, s. 10.

28. Utöver sina balettframträdanden tillsammans med ryssen Sacha Leontjev deltog Jenny Hasselqvist även i de filminspelningar av Mauritz Stiller, där även Greta Garbo medverkade. Reuterswärd 1969, s. 53.

29. Reuterswärd, 1969, s. 61.

När Gösta Reuterswärd 1927 gifte om sig, med den konstnärligt begåvade men för sin personliga del betydligt mindre karriärinriktade Märta Hjortzberg, fick han också hennes support för en krävande nysatsning.<sup>30</sup> Samma år öppnade han nämligen både handelsträdgård och anläggningsfirma på Djurgården. Handelsträdgården var tänkt att fungera som den mer säkra inkomstkällan, eftersom det vid denna tid knappt gick att livnära sig på att rita trädgårdar. Efterhand kom dock arkitektuppdragen vid landets herrgårdar, innerstadsgårdar och en del offentliga anläggningar att dominera.

Utförandet av dessa anläggningar visade alla starka drag av den klassicerande stil, som inom den nordeuropeiska trädgårdskonsten hade fått en pånyttfödelse under sent 1800-tal. Stilen var först och främst en reaktion mot den landskapliga stil, som hade vunnit mark under tidigt 1800-tal. Dess tillämpning följdes av en ofta mycket animerad diskussion, vilken i grunden var ett uttryck för två olika perspektiv på trädgårdskonsten, nämligen den å ena sidan naturälskande, odlingsintresserade trädgårdsmästarens perspektiv och å andra sidan den syn som representerades av den rumsskapande arkitekten. I trädgårdssammanhang har denna till klassicismen återknyttande stil gått under många olika namn, vilket har givit upphov till en viss begreppsförvirring. Beroende på om dess förespråkare hämtade sina referenser från Tyskland, så kallades den för den ”arkitektoniska” eller ”regelmässiga” stilen. Begreppet den ”formella stilen” visar dock på ett starkare inflytande från det Arts and Crafts-dominerade England.<sup>31</sup> Att även beteckningar som den ”italienska” eller ”franska stilen” kom till användning visar på att den också har en viss samhörighet med tidens förkärlek för det exotiska och historiserande. I denna form representerades den också i landskapssträdgårdarnas sentida tillägg av italienska terrasser i omedelbar anslutning till de aktuella herrgårdssbyggnaderna. Där var den då snarast en exponent för den så kallade ”blandade stilen”.<sup>32</sup>

Med utgångspunkt i ovanstående utläggning kan man påstå att den stilriktning Gösta Reuterswärd representerade, kan karaktäriseras som en sen form av nyklassicism. Begreppet nyklassicism har oftast använts för att beskriva 1700-talets återgång till antika förebilder. Det har även använts som beteckning för olika klassicerande uttryck från senare perioder. Detta gäller till exempel för en arkitekturhistorisk författare som Kenneth Frampton och hans användning av begreppet ”Neo-Classical architecture”, vilket fått innefatta samtliga de klassicerande uttryck, som kan hänföras till perioden 1750–1900.<sup>33</sup> Om än ganska sparsamt, så återfinns begreppet nyklassicism också i flera nyligen publicerade trädgårdshistoriska skildringar av tidigt 1900-tal.<sup>34</sup>

Man kan således säga att när Gösta Reuterswärd under åren 1918 till 1920 genomförde sina studier i Danmark var det mitt under nyklassicismens glansdagar. Troligt är också att han kommit i kontakt med dessa strömningar under sin tidigare trädgårdsmästarutbildning

---

30. Märtha Reuterswärd stod för restaureringen av det kinesiska sidenmåleriet på Kina slott, Drottningholm. I en artikel om detta arbete beskrevs hon som ”en förtjusande, anspråkslös dam”, hustru till trädgårdsarkitekt Reuterswärd och tillika brorsdotter till konstnären Olle Hjortzberg. (Broström, 1967)

31. Jmf. Hauxner, 1993, kapitlet ”Afklaringsperioden”, fotnot 2, s. 300.

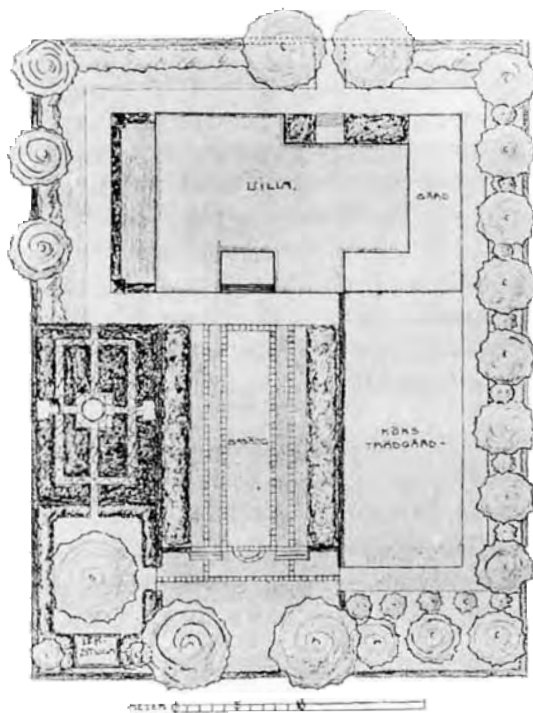
32. Jämför Hauxner, 1993, Appendix, s. 323.

33. Frampton, 1982, s. 12–19.

34. Se bl.a. Hauxner 1993 samt Bucht, Nolin och Gustavsson i Andersson m.fl. (red.), 2000.

vid Adelsnäs i Östergötland. I Sverige var Rudolf Abelin den främste förespråkaren för nyklassicismens idéer. Han hade också varit huvudlärare vid Adelsnäs trädgårdsskola, men hade vid tiden för Reuterswårds studier slutat denna anställning. Emellertid var det först i samband med sin vistelse i Danmark som Gösta Reuterswård, bland annat genom att följa speciella kurser i ”stillära”, mer grundligt kunde tillägna sig dessa ideal. Det var också utifrån denna grundsyn, som han år 1925 skrev sin tidigare omtalade bok, *Blomstergårdens rika möjligheter*.

Nyklassicismen hade sin största förankring bland traditionellt skolade arkitekter och trädgårdsarkitekter. Det var en stil som också kom att tillämpas i flera tongivande parkprojekt, såsom framför allt Hamburger Stadtpark och Pildammsparken i Malmö. Bland mer nytänkande arkitekter och intellektuella individualister fanns också den parallella, men också starkt invävda, Arts and Crafts-rörelsen. Dess romantiska nationalism försökte med konststycket att förena en traditionellt konservativ värderingsgrund kring den hantverksmässiga produktionens värden med progressiva, sociala idéer. Bland dess främsta företrädare märktes framför allt John Ruskin och William Morris i England. I Tyskland och Österrike etablerades motsvarande ideal inom ramen för ”Werkstätten für Kunst im Handwerk”, men de drevs inte av samma sociala patos som sin engelska motsvarighet.<sup>35</sup>



Villaträdgård i nyklassicistisk stil enligt förslag av Gösta Reuterswård. Ritningen ur *Blomstergårdens rika möjligheter*, Reuterswård 1925.

35. Cumming & Kaplan, 1991, s. 200.

Kännetecknande för Art and Crafts-rörelsen var tankarna om hus och trädgård i skön, harmonisk förening. På trädgårdssidan var det framför allt William Morris och Gertrude Jekyll, som mer än några andra har ansetts personifiera dessa ideal. En gängse utbildningsmodell för sekelskiftets unga trädgårdsarkitekter var att genom en europeisk ”grand tour” låta sig inskolas i olika länders olika traditioner. Detta var något som hägrade även för Gösta Reuterswärd, som företog sin resa per cykel i sällskap med den jovialiske, danske trädgårdsarkitekten och sedermera professorn Georg Georgsen, vilken under alla år också förblev en av Reuterswärds närmaste vänner inom yrket. De båda vännerna lät största delen av denna rundtur omfatta en ganska strapatsrik färd i England och det skulle senare visa sig att Reuterswärd och Georgsen blev de enda skandinaviska trädgårdsarkitekter, som hade fått besöka Englands Gertrude Jekyll och där se hennes färgstämda rabatter. Resan har först långt senare beskrivits av både Reuterswärd och Georgsen, men det är bara Georgsen som har beskrivit mötet med Gertrude Jekyll.<sup>36</sup> Med tanke på den mängd böcker och artiklar Reuterswärd författat kan detta utelämnande knappast vara ett förbiseende. Min tolkning är att han vid denna tidpunkt inte hade tillräckligt med referensramar för att kunna urskilja det nya och specifika med denna typ av trädgårdar.

Vad som däremot storligen tycks ha imponerat på Gösta Reuterswärd var deras besök på Hampton Court, vilket också är ingående beskrivet i en artikel, publicerad strax efter hans hemkomst.<sup>37</sup> Intressant är att Hampton Court också hör till de anläggningar som Reginald Blomfield, i egenskap av Englands främste företrädare för den formella trädgårdsstilen, lyfter fram i sin bok *The Formal Garden in England*.<sup>38</sup> Malene Hauxner skriver att i Danmark omnämndes visserligen de böcker som gav insikt i William Robinsons och Gertrude Jekylls teorier av G. N. Brandt. Den bok som framför allt kom att bli ”bibeln i Danmark” var emellertid Blomfields bok, vilken särskilt utnyttjades av de undervisande lärarna C. Th. Sørensen, Georg Georgsen och Georg Boye. Hauxner menar att Jekyll kunde vara en förebild så länge man arbetade med villaträdgårdar. När det handlade om större parkanläggningar med nya, sociala intentioner måste man istället blicka mot Tyskland.<sup>39</sup>

Gösta Reuterswärd var i grunden av en mycket principfast karaktär, vilket också visade sig i att han inte gärna avvek från de ideal han hade tillägnat sig. Han drog sig inte heller för att torgföra sina åsikter om sådant, som han i strid med sin egen uppfattning, ansåg vara facklig inkompetens.<sup>40</sup> Genom sin koppling till teater- och musiklivet är det också troligt att han inte tvekade inför att framträda i mer publika sammanhang. En utåtriktad läggning av det mer underhållande slaget kännetecknade också hans personlighet på

---

36. Vänskapen med Georgsen bekräftad av Måns Reuterswärd, muntligen 1996. Besöket hos Gertrude Jekyll har beskrivits av Georgsen, 1967, s. 20. Ett kåseri om deras gemensamma cykeltur finns i Reuterswärd, 1969, s. 39–45.

37. Reuterswärd, 1921, s. 13–19.

38. Blomfield, 1901 [1892], s. 24–28.

39. Hauxner, 1993, Appendix, s. 326.

40. Måns Reuterswärd, 1996, muntligen; Från dagspressen finns flera exempel på hur Gösta Reuterswärd gav sig in i diskussionen om kontroversiella frågor avseende stadens grönska. Skarpa diskussionsinlägg finns bland annat i *Svenska Dagbladet*, 1944 och *Västerbottens-Kuriren*, 1938.



det privata planet. Hans umgänge inom familjen bestod av många olika sorters konstnärer och i det sammanhanget var han en utpräglad sällskapsmänniska. Han älskade rollen som centralgestalt och eftersom blommor och trädgårdsarkitektur då var något ganska nytt och fräscht var det många som var måna om att få ta del av hans kunskap. Med en för sin samtid dokumenterat god och fängslande berättartalang medverkade



Blommande växtarrangemang och porlande vatten från Gösta Reuterswärd's egen trädgård på Djurgården. Foto: G. Reuterswärd

Reuterswärd även i ett antal radioprogram. När det gällde utbytet med den samtida, svenska trädgårdsarkitektkåren var umgängesförhållandena dock annorlunda. Hans sparsamma utbyte kan kanske delvis förklaras genom att han hade flera dispyter med Sven Hermelin, som under hela den period denna studie omfattar, var den mest tongivande svenska landskapsarkitekten.<sup>41</sup> Som mångårig lärare och ordförande i det fackliga förbundet var Hermelin mån om att inta en ledande roll. Genom åren hade han 35 yngre medarbetare på sitt kontor, vilka han på olika vis stödde och uppmuntrade. Mot äldre kollegor kunde han dock vara både avvisande och revirhävdande.<sup>42</sup>

När Gösta Reuterswärd år 1938 tillträdde posten som trädgårdsdirektör vid Statens Järnvägar innebar det att han axlade ansvaret för skötsel och utveckling av trädgårdsanläggningarna vid landets alla stationsorter. Arbetet var mycket självständigt, varför även umgänget med järnvägskollegorna i Stockholm blev tämligen begränsat. Desto mer intensiv var hans kommunikation gentemot stationspersonal och allmänhet ute i landet. I slutet av 50-talet blev dock signalerna om avveckling av SJ:s trädgårdsverksamhet tydliga och hans efterträdare Henning Segerros fick det mindre tillfredsställande uppdraget, att successivt genomföra de aviserade neddragningarna. År 1973 gick slutligen hela det kulturella trädgårdsarv, som SJ alltsedan järnvägens ”intåg” på 1860-talet hade utvecklat, i graven. Om de gynnsamma arbetsvillkor, som Gösta Reuterswärd under sin tid hade kunnat åtnjuta, har Segerros yttrat följande:

”Gösta hade förmånen att under flera decennier få sätta sin prägel på tusentals stationsmiljöer, från Ystad i söder till Riksgränsen i norr. Han hade nära nog fria händer i en tid av framgång och skicklig ledning inom SJ. Flera växtdepåer fanns, där växternas härdighet och lämplighet testades. De prunkande smakfulla planteringarna runt om i landet väckte stor uppmärksamhet. Även långt upp i Norrland skapades små oaser med dammar, träd, buskar, blommor i aldrig skådad omfattning. Där satt folk och njöt av prakten, inte bara resenärer utan även ortsbefolkningen.”<sup>43</sup>

I Gösta Reuterswärds SJ-trädgårdar fanns många drag av kvardröjande nyklassicism representerade, men under påverkan av modernismen infördes också en mer naturlig och informell attityd till trädgård.<sup>44</sup> Reuterswärds tolkning av modernismen utgick från den naturromantiska uppfattning, som speciellt kännetecknade framväxandet av 1930- och 40-talens svenska trädgårdskonst. Enligt hans uppfattning medgav denna friare stil också ett tillräckligt stort utrymme för den blomsterglädje och det odlingskunnande, som hörde till hans verkligt stora passioner. Inom SJ hade det sedan länge existerat en omfattande plantskoleverksamhet och Reuterswärd kunde såsom aldrig förr ägna sig åt en omfattande blomsterproduktion. Växterna användes direkt i de olika trädgårdarna och för väntsalarnas och kontorens invändiga utsmyckning. Med SJ:s odlingsförutsättningar öppnade sig också möjligheten att utveckla det härdiga och

---

41. Måns Reuterswärd, 1996, muntligen.

42. John Dormling, 1996, muntligen.

43. Segerros, 1980.

44. Beträffande innebörden av ett begrepp som modernism, se dess användning under kapitlet ”Ulla Molins livslinje och yrkesbana” s. 30.

mer förenklade sortiment, som mer låg i linje med hans egen smak. Med denna inriktning mot mer långlivade perenna växter hade han också för avsikt att minska det utbud av ettåriga utplanteringsväxter, som tidigare dominerat.<sup>45</sup> I sitt arbete med att sprida intresset för trädgård hade Gösta Reuterswärd också glädje av sitt naturintresse och sitt kunnande som fotograf. Han lade stor möda på att dokumentera sina trädgårdar och med kameran som följeslagare företog han många studieresor. Speciellt intresse hade han för fjällfloran och hans bildmotiv härstammar från såväl mellaneuropas alper som de svenska fjällen.

I sin ungdom hade Gösta Reuterswärd räknats till den svenska trädgårdskonstens absoluta föregångare, men med tiden blev det allt svårare för honom att följa med i alla förändringar. Så länge järnvägarna var vårt viktigaste kommunikationsmedel var också järnvägsstationerna varje samhälles självklara samlingspunkt och ansikte utåt. Med bilismens starka expansion kom resenärerna att nalkas staden utifrån istället för inifrån och stationsmiljöernas miljömässiga värde och status minskade. När det sena 50-talets tekniska och ekonomiska effektivitetstänkande gjorde sig gällande fick Gösta Reuterswärd motvilligt inse att hans livsgärning inom ramen för SJ hade spelat ut sin roll. Med verksamhetens minskade betydelse sjönk också hans professionella anseende och han fick känna av en bitter maktkamp från en av sina närmaste medarbetare, som med rationaliseringarna vädrade morgonluft för en begränsat effektiv syn på anläggningarnas miljömässiga värden. Kontroverserna ledde till att Reuterswärd lämnade SJ, utan



Prunkande järnvägsträdgård från Vansbro, Dalarna. Foto: G. Reuterswärd, 1955.

45. Viola 1940. Uppgifter om antalet planterade växter finns i Årsberättelser, SJ:s centralarkiv, 1937–1959.

att kräva den ekonomiska kompensation som han borde varit berättigad till.<sup>46</sup> Med sin i grunden optimistiska läggning valde han istället att intensifiera sitt skrivande och på så sätt förvandla sin sorg och bitterhet till nya konstruktiva utmaningar.

Av de tretton böcker som Gösta Reuterswärd producerade efter att ha slutat på SJ, så riktade sig alla till en bred allmänhet. Hans sätt att uttrycka sig skulle kunna tolkas som en lättnad över att äntligen undslippa den renodlade expertrollen. I ett mer frikostigt förmedlande av sin mångåriga erfarenhet, kunde han nu låta en mer ohämmad inspiration flöda. Genom en mer avspänd kunskapsförmedling fick han även de mer upplysande växtbeskrivningarna och råden för trädgårdens anläggning att framtona i ett förnyat skimmer. I tillägg till detta, så gavs också hans personliga reflexioner kring allmänmänskliga insikter en efterhand alltmer framskjuten plats. Som ett led i denna process, kom hans skrivkonst att anta såväl livsfilosofiska som förlåtande och religiösa former. I sin bok "Konsten att leva, se och lyssna" skrev han:



Gösta Reuterswärd vid sitt ritbord ute vid Djurgårdsbrunn. Foto: Gösta Reuterswärds familjarkiv.

---

46. Måns Reuterswärd, 1996, muntligen.

”Man kan säga att de missräkningar och svårigheter som möter oss är tillfälliga moln som drar förbi när sanningen uppenbarar sig för oss. Skapar vi ett slags jämerdal omkring oss, kan det emellertid dröja innan himmelen blir klar igen.”<sup>47</sup>



Ulla Molin i sin korgstol. Foto: Sune Sundahl.

### **Ulla Molins livslinje och yrkesbana**

Ulla Molin (1909–1997) närmade sig trädgårdsområdet genom en kortare, praktiskt inriktad utbildning vid Fredrika Bremerförbundets trädgårdsskola Apelryd, utanför Båstad. Det var emellertid varken trädgårdsskötselns eller trädgårdsritandets praktik, som kom att bli hennes huvudsakliga arbetsuppgifter. Som skribent, opinionsbildare och gränsöverskridande initiativtagare ägnade hon istället sina yrkesintensiva år till att väcka ett intresse för trädgårdens utformning och betydelse som en naturlig ingrediens

---

47. Reuterswärd, 1974a, s. 28.

i det totala boendet. År 1932 började hon som journalist på *Hem i Sverige* och från 1942 till 1965 var hon sedan denna tidskrifts redaktör. Sitt skrivande praktiserade hon också genom 7 olika trädgårdsböcker, till vilka hon står som ensam författare. En reell möjlighet att också ägna sig åt sina egna trädgårdar fick hon först sedan hon lämnat sitt redaktörsskap. Då kunde hon också genom ritningsförslag och rådgivning praktiskt tillämpa sina mer teoretiskt förvärvade kunskaper i några olika trädgårdsprojekt.

I motsats till Gösta Reuterswårds uppväxt i Stockholm och hans tidiga kontakt med delar av dess aristokratiska och kulturella liv, så var Ulla Molin uppvuxen på landet. Som flicka hette hon Månsson och hennes far var lantbrukare. Familjen bodde på en gård utanför Höganäs och när Ulla Månsson var i 10-årsåldern förvärvade familjen en annan gård i närheten och flyttade. Modern var lärarinna och hade ett stort intresse för trädgård. Genom sin kunskapsörst och sina starka uppfattningar inspirerade hon sin dotter, som också tog starka intryck av hennes beslutsamhet att våga lämna den invanda landsbygdsmiljön för att företa en resa till Amerika. I sin ungdom hade Ulla Månsson envisats med att vilja bli "hus-arkitekt", men även här lyssnade hon på sin mor och fick klart för sig att även trädgården var en skapelse som krävde sin formgivning.<sup>48</sup> Efter läroverket i Ängelholm började hon därför på Fredrika Bremerförbundets närbelägna trädgårdsskola, där trädgårdsarkitekt Martin Krook arbetade som lärare. Efter denna utbildning följde ett par års praktik; på vintern med vävning hos en textilkonstnärinna i släkten och under somrarna med växtodling vid de förebildliga perennodlingar, som då drevs i regi av Stockholms stad. Några år senare fick hon chansen att genom en kortare anställning på trädgårdsarkitekt Karl Nylöfs kontor på Djurgården tillägna sig vissa grunder i trädgårdsritandets konst. Bortsett från uppgifterna om de intryck hon tog av sin mor är hennes barn- och ungdomstid mycket sparsamt dokumenterad.

Som nyinflyttad till Stockholm gick Ulla Månsson år 1930 med i högerns ungdomsförbund, där hon träffade sin blivande make, ingenjör K. G. Molin. Paret gifte sig 1932 och deras två barn, Ingela och Anders, föddes 1935 och 1938. Familjen bosatte sig snart i Vissinge herrgårdsbyggnad utanför Täby och under de därpå följande krigsåren hade de flera släktingar som inneboende. När herrgården sedermera såldes flyttade familjen Molin till Kungsholmen. Här hann de med att pröva boende i lägenhet under två olika adresser, innan de slutligen under en vinter hyrde in sig i skådespelaren Sture Lagerwalls sommarstuga på Lidingö.<sup>49</sup> Där var det kallt och primitivt, men troligtvis värt den uppoffring som innebar att de år 1948 kunde flytta in i sin nyuppförda villa på Lidingö. Detta var ett hus, som hade specialritats av den då unge och lovande arkitekten Ralph Erskine och som väl överensstämde med de stora krav på smakfullhet och ändamålsenlighet som Ulla Molin efterhand hade utvecklat.

Ulla Molin hade successivt skolats in i det journalistiska arbetet vid *Hem i Sverige*. När hon vid 25 års ålder skrev sina första trädgårdsartiklar var hon nybliven svärdotter

---

48. Mer personliga intervjuer med Ulla Molin är mycket ovanliga, men i samband med att Ulla Molin år 1979 inledde sin medverkan som trädgårdsexpert i *Hemmets Veckotidning* gjorde Britt Rengheden en intervju, där barndomens minnen och andra inspirationer framskymtar. (Rengheden, 1979, s. 29)

49. Muntliga uppgifter från Ingela Molin, 1999.



Den lutande fasaden till familjen Molins villa på Lidingö är försedd med ett stort fönster för att tillgodose både naturkontakt och inomhusblommors trivsel. Foto: Sune Sundahl.

till tidskriftens grundare Adrian Molin, tillika initiativtagare till den år 1907 etablerade "Nationalföreningen mot emigration". Tidskriften hade således vuxit fram ur en nationalistiskt och socialpolitiskt stark tradition och fram till 1925 hade den fungerat som centralorgan för jordförmedling och egnahemsbyggande. Att förmedla, vad man kallade "opartisk och vederhäftig upplysningsverksamhet" för nybildade småbruk och egnahem, var då ett led i denna tidskrifts målsättning. När emigrationsläget till följd av första världskriget radikalt förändrades hade föreningen ombildats till "Sällskapet Hem i Sverige" och intresset vändes då från förmedling av självförsörjande småbruk mot egnahemsfrågor i en vidare mening.<sup>50</sup>

Ulla Molins första artiklar var av en allmänt rådgivande karaktär och rörde både trädgårdens och blomsterfönstrens utformning och tillbehör. I slutet av 30-talet visade hon en vilja att låta tidningen ta en ledande roll när det gällde mer principiella ställningstaganden för nya trädgårdsideal. Hon lät då den mindre villaträdgården stå i centrum för en ingående fackmannamässig bearbetning. I en serie artiklar presenterade då Sven Hermelin och Magnus Johnson tidens nya trädgårdsidéer, vilka framställdes utifrån deras uppfattningar om den naturliga, ändamålsenliga och lättskötta trädgården.<sup>51</sup> Stor

---

50. Bergholm, 1942, s. 390; *Hem i Sverige*, 1957 nr. 5, s. 153.

51. Hermelin, 1938; Johnson, 1938.



Endast åtskilt av en glasad dörr ligger växthuset utanför köket. Detta var en Ulla Molins alla önskemiljöer, vilka Lisa Bauer lät teckna. Illustration ur Molin, 1969, sid. 67.

vikt lades därmed vid det systemtänkande för växtval, som utgick från växtsociologin som vetenskap. Detta vägledes av principer som tog en naturfilosofisk utgångspunkt i kulturlandskapets olika karaktärsdrag och naturförutsättningar. Teoretiskt kan de härledas till flera av de tyska lärosäten, där svenska landskapsarkitekter vid denna tid ofta inhämtade sin utbildning. Sven Hermelin tillhörde dem som fått sin utbildning i Tyskland och när den högre trädgårdsutbildningen år 1933 startade på Alnarp fick han en inflytelserik position som denna utbildnings huvudlärare. I samband med att hans mer vetenskapliga och landskapligt förankrade syn på trädgården lanserades för *Hem i Sverige* och dess läsare upphörde också den mer underhållande och kåserande artikelserie, vilken fram till dess hade levererats av Gösta Reuterswärd.

Direkt efter andra världskriget var det återigen dags för nya strömningar. Även om intresset för villaträdgårdarnas anpassning till olika naturtyper skulle kvarstå, så var Ulla Molin en av dem, som inom trädgårdsområdet först bejakade den nya estetiska åskådning, som framsprungit ur funktionalismen och som ville försöka dra ut konsekvenserna av dess strävan efter enkelhet och ändamålsenlighet. Inom trädgårdsområdet är det dock sällan som begreppet funktionalism har kommit till användning. För de olika aspekter av trädgårdens mångfacetterade väsen, som uppträdde i spåren av det moderna samhällets intåg, har det snarare varit mer passande att tala om modernismens trädgårdar. Begreppet funktionalism kommer därför att i detta sammanhang reserveras för de formmässigt starka uttryck inom byggnadsarkitekturen som utgick från en mer



sammanhållen ideologi kring periodens proportions- och konstruktionsprinciper. Modernistisk trädgårdskonst blir därmed den paraplybeteckning, som här kommer att användas för den mångfald av uttryck som inom trädgårdsområdet kan härledas till dess skandinaviska brytningstid från åren kring och efter 1930.

I likhet med den moderna arkitekturen och stadsplaneringen kan inte heller Ulla Molin främjande arbete för den moderna trädgården separeras från sin ideologiska grund. Kännetecknande för de modernistiska visionerna är att, även om de rymde många till synes motsägelsefulla strävanden, så förenades de i sin orubbliga tro på framtiden. I denna framtid låg den upplysta människans lycka förborgad och här skulle den samhälleliga humanismen fira sina slutgiltiga triumfer. Det var dock inte alla förunnat att fritt kunna välja sin väg mot en ljusare framtid. Vissa individer var friare än andra och för de flesta kom friheten att likställas med benägenheten att välja det som samhället redan hade definierat som det rätta eller goda. I det modernistiska projektet blev individernas behov formulerade utifrån idealen om det "allmännas bästa". Med argument från vetenskapens och teknikens nyligen uppröjda vägar skulle kampen mot förlegade traditioner inledas. Det kulturella avantgardet antog här den vägledande uppgiften att utarbeta nya smaknormer, vilka även kom att tillämpas inom trädgårdsområdet. Parallellt fanns också en stark ovilja mot att obetingat acceptera allt som var modernt. Den som valde att inte följa den rådande smakinriktningen riskerade dock att bli betecknad som romantisk dilettant.

Placerad i ett sådant sammanhang förvandlas trädgården lätt till ett av de mest intressanta uttrycksmedlen för sin tid. Genom sina gränsöverskridande egenskaper inbjuder den till ett ständigt balanserande mellan det överordnade och det individuella, mellan det strama och det frigjorda och mellan kulturella normer och naturens fria utveckling. Diskussionerna om en mer formstark modernistisk trädgårdskonst fördes inledningsvis nästan uteslutande i Danmark, men de tilldrog sig efterhand ett allt större intresse även från svenska sympatisörer. Till de föreläsningar och seminarier, som arrangerades i Danmark kom många deltagare från Sverige och bland dem, som tidigast fanns på plats, var Ulla Molin. Hon var inte heller sen att ta till sig de uttalat modernistiska strömningar, som redan hade börjat praktiseras inom dansk trädgårdskonst. Genom att i sin tidskrifts regi anordna tävlingar och utställningar kunde hon dessutom aktivt påverka den svenska utvecklingen. På så vis bidrog hon till att bana vägen för den trädgårdsarkitektur, som istället för att förlita sig på naturens egna förebilder, fann sin inspiration inom den funktionalistiska arkitekturen och den moderna bild- och skulpturkonsten.

Även om Molin inte själv praktiserade sina insikter i form av egna anläggningar, så kan hennes betydelse för detta trenderbrott för den svenska landskapsarkitekturens fortsatta utveckling inte underskattas. Hennes inflytande förstärktes genom det stora kontaktnät, som hon efterhand utvecklade gentemot danska arkitekter och trädgårdsarkitekter. Redan under kriget hade hon lärt känna den danske arkitekten Arne Jacobsen, som vistades i Sverige som flykting. Jacobsen hade också profilerat sig inom trädgårdsområdet, bland annat genom sitt samarbete med C.Th. Sørensen, vilken måste betraktas som Danmarks genom tiderna mest betydelsefulla företrädare en mer formalistisk

modernism inom detta fält.<sup>52</sup> Parallellt med en starkt formmässig trädgårdsutveckling fanns, även i Danmark, en mer romantiskt modernistisk tradition. Troels Erstad och Georg Boye representerade båda denna tradition och rönste också stor uppskattning hos Ulla Molin. Deras mer naturliga formspråk och diskreta förening av hus, trädgård och omgivande landskap låg dessutom närmre den tradition som kännetecknade denna periods svenska landskapsarkitektur.

En motsvarande inriktning, med mer traditionella och nationalromantiska drag, fanns även inom den samtida arkitekturen och brukar här benämnas som nyrealism eller regionalism.<sup>53</sup> Dess särdrag kom främst till uttryck vid planeringen av samtidens flerbostadsområden, men de präglade också delar av den gruppbebyggelse som speciellt uppmärksammades av Ulla Molin. Nyrealisterna satte nämligen den anonyma vardagsarkitekturen i centrum, på samma sätt som sekelskiftets nationalrealister. För småhusens utformning intresserade sig bl.a. Erik Sigfrid Persson och Erik Bülow-Hübe med exemplet Friluftsstaden i Malmö samt Ralph Erskine med sitt Gästrik-Hammarby, utanför Storvik i Gästrikland. Deras grundhållning till byggande anammades också som ett ideologiskt rättesnöre för Ulla Molin. Här kan man inte heller bortse ifrån hennes personliga anknytning till värdet av lokala byggnadstraditioner, en uppfattning som mer eller mindre kan betraktas som en nedärvd bostadspolitisk linje för den tidskrift hon representerade.

Ulla Molins främsta medel till förnyelse av gängse bostads- och trädgårdsideal blev kanske presentationerna av de småhustävlingar, som hon arrangerade 1944–45, 1948–49 och 1952. Tävlingarna hade till syfte att föra fram goda alternativ till höghusbyggandet, vilket de bland annat gjorde genom att i tider av stegrande byggkostnader presentera kostnadsmässigt rimliga förslag till enfamiljshus. Det fanns således en uttalat samhällsförbättrande ambition bakom tävlingarnas möjlighet att fungera som konkreta inlägg i den samtida debatten om bostadspolitiken. Att dessa bidrag dessutom fick en förhållandevis stor genomslagskraft har sin förklaring i Ulla Molins förmåga att entusiasmera de unga och nytänkande arkitekter och trädgårdsarkitekter, som i sina förslag kunde förkroppsliga den nya tidsandan. Flera av de mest lovande trädgårdsarkitekterna fick därtill tillfälle att skriva artiklar och mer ingående visa sina planer i tidskriften. På trädgårdssidan kan framför allt nämnas blivande professorer som Sven-Ingvar Andersson, Gunnar Martinsson och Per Friberg. Det är betecknande att kontakterna, trots de uttalat sociala ambitionerna, huvudsakligen skulle komma att omfatta sådana manliga begåvningar, som bedömdes ha goda förutsättningar för att ange tonen för framtidens utformningsideal, såväl inom arkitektur som landskapsarkitektur.

Visst hade Ulla Molin också utbyte med kvinnor, men det var huvudsakligen kvinnor, vilka i likhet med henne själv hade uppnått en tongivande position inom det mer allmänt

---

52. År 1932 hade Arne Jacobsen bland annat uppfört ett vitputsad kubistiskt inspirerad ingenjörsvilla till vilken Sørensen i den danska facktidsskriften *Havekunst* presenterade ett futuristiskt flygperspektiv av sin formstarka trädgård. (Sørensen, 1934, s. 110)

53. Nyrealism är den beteckning som används av Svedberg, 1996 [1988], s. 130–135, medan regionalism är en motsvarande beteckning, använd av Werne, 1997, s. 264–267.

social- och kulturpolitiska samt journalistiska området. Även om många av dem arbetade med att förmedla sin uppfattning om skönhets sinnets betydelse för vardagslivet, så var de samtidigt starka ideologiska företrädare för en samhällssyn som i en vidare mening ville uppnå sociala förändringar. Nämnas kan bl.a. konsumentforskaren Brita Åkerman samt textiler experterna Margit Linnell och Vera Diurson av vilka flera var med om att år 1944 bilda Hemmets forskningsinstitut. Konstnärliga frontpersoner fanns bl.a. i inredningskonstnären Estrid Ericson för Svenskt Tenn och textilkonstnärinnan Edna Martin för Handarbetets Vänner, vilken tidigare också varit knuten till Svenskt Tenn. I gruppen ingick också många journalister, bland annat Eva von Zweigbergk, Barbro Josefsson, Barbro Hähnel och Barbro Alving från Dagens Nyheter samt Synnöve Bellander från Svenska Dagbladet. Här fanns också konsumentupplysaren Willy Maria Lundberg och Célie Brunius (hustru till konst- och arkitekturkritikern August Brunius), vilka brukade förekomma i veckotidningarna *Idun* och *Folket i Bild (FIB)* och samt Birgitta von Hofsten med sin bilaga om olika hushållsfrågor i *VI*.<sup>54</sup>

De kontakter och nätverk, som utvecklades bland dessa kvinnor för gärna tankarna till Ellen Key och hennes sätt att knyta an till andra samhällsengagerade kvinnor. Liksom Ulla Molin hade även Ellen Key verkat i ett kvinnligt nätverk. Med syftet att sprida bildning, skönhet och avkoppling till arbetande kvinnor hade hon år 1891 bildat den sammanslutning som antog namnet ”Tolfterna”. I dess dominerande skikt fanns politiska och sociala agitatorer som Kata Dalström och Anna Lindhagen, men här ingick också den tidigare nämnda Anna Whitlock och Gösta Reuterswårds moster, Nanna Bendixson.<sup>55</sup> Till en senare generation av ”Tolfterna” hörde bland annat Alva Myrdal samt den med Ulla Molin jämnåriga Barbro Alving.<sup>56</sup> Intressant är också att Ulla Molins barn var jämnåriga med Gösta Reuterswårds son och att även familjen Molin såg till att deras barn fick sin skolgång förlagd till den pedagogiskt föredömliga Whitlockska samskola, där Ellen Key tidigare hade verkat.<sup>57</sup> Persongallerierna visar att denna tids kulturella och socialt engagerade företrädare kunde härledas till en förhållandevis begränsad krets, vilken på olika sätt haft påverkan på såväl Ulla Molins som Gösta Reuterswårds liv.

En kvinnlig kollega och vän, som haft stor betydelse för Ulla Molins yrkesmässiga, såväl som personliga liv är konstnären Lisa Bauer. När deras samarbete inleddes hade hennes make, Walter Bauer, redan bidragit till tidskriften med sitt trädgårdskunnande. Det var sedan i egenskap av nybliven redaktör som Ulla Molin inledde den kontakt med Lisa Bauer, som även efter hennes redaktörsår kom att bestå. På ett precist, inspirerande och framgångsrikt sätt illustrerade Lisa Bauer mycket av de tankar och idéer, som Ulla

---

54. Lisa Bauer, 2000, muntligen. Se även fototext i Blennow, 1998, s. 13. *FIB* grundades 1934 av olika folkföreningar med syfte att bland annat ”motverka den banala kolorerade veckopressen”, *Idun* började redan 1887 att ges ut som organ för ”kvinnan och hemmet” och veckotidningen *VI* (1937) började år 1913 att utges av Kooperativa förbundet under namnet *Konsumentbladet*. Citat och årtalsuppgifter från *Bonniers Lexikon*, Band 5, 7 respektive 15, 1966.

55. Jmf. uppgifterna om Anna Whitlock och Nanna Bendixson i kapitlet ”Gösta Reuterswårds livslinje och yrkesbana”, s. 18.

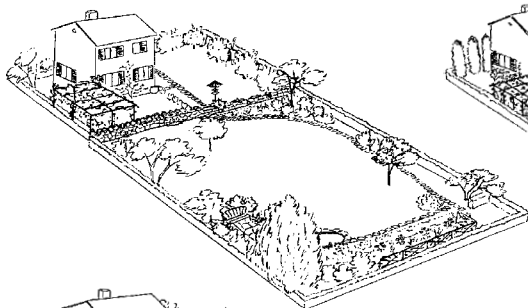
56. Uppgiften om Tolfterna från Bendt, 2000, s. 87.

57. Uppgift om skolgång från Ingela Molin, muntligen 2001.

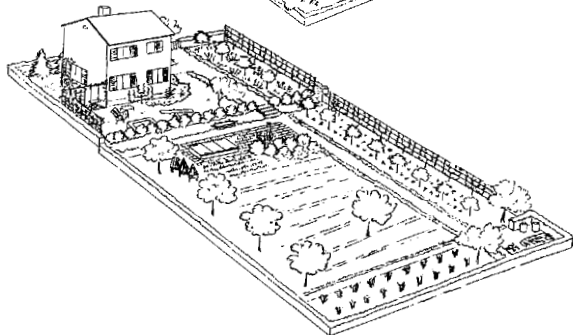
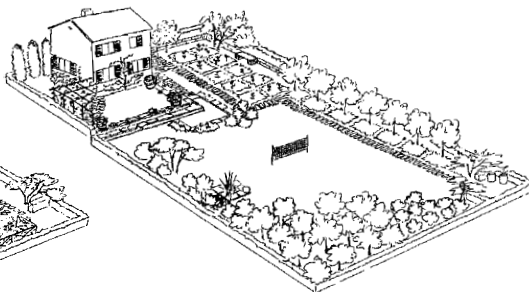
Molin önskade föra fram. Hennes teckningar integrerades i texterna och medverkade starkt till tidskriftens speciella profil.<sup>58</sup> Lisa Bauers självklara och positiva läggning kan också ses som ett värdefullt komplement till Ulla Molins mer seriösa hållning och vetenskapligt tyngda allvar.

Naturligtvis hade också Ulla Molins uppfattningar om hus och trädgård ett samband med hennes egen roll som yrkesarbetande mor. Som alternativ till den borgerliga familjens hembiträdesberoende boendelösning, var det idéer om ett funktionellt, enkelt och ur jämställdhetssynpunkt mer demokratiskt boende som hon ville föra fram. Här tvekade hon inte om att ett sådant boende var synonymt med det egna hemmet och dess tillgång till trädgård. Genom att visa principlösningar för olika typträdgårdar drog hon upp riktlinjer för hur varje familj kunde anpassa sin idealträdgård efter sina respektive behov. Idéerna presenterades i en artikelserie från 1943 under den tidstypiska beteckningen "Vardagsträdgård". I en av dessa artiklar påstod hon frankt att på grund av möjligheterna till utevistelse, så var till och med den lilla stugan att föredra framför den trånga stadsvåningen. Inte minst var det för att fullt ut kunna motivera trädgården som ett grundläggande behov, som hon i allt högre tvingades till att renodla trädgårdens boendefunktionella inriktning:

Arbetsbesparande trädgård för äldre par.



Trädgård för familj med vuxna, sportiga barn.



Ung familj med fyra barn trivs i denna trädgård.

Att trädgården kunde fungera som "den standardiserade villaägarens säkerhetsventil" ville Ulla Molin visa genom dessa egenhändigt producerade idéskisser från en av sina artiklar om vardagsträdgården i *Hem i Sverige*. Molin 1943b.

58. Jmf. Mossige-Norheim, 1999, s. 18–22.

”Att under lång tid på året till trånga boningsrum kunna lägga flera kvadratmeter uterum är en enastående fördel, som inte minst blir påtaglig i familjer med barn. Som grund för trädgårdens anläggning skall också i första hand ligga tanken att iordningställa och ’möblera’ ett stort rum för den gröna årstiden. Därför är vardagsträdgården ett komplement till bostaden och inte ett experimentfält för avancerade trädgårdspekulationer.”<sup>59</sup>

Genom sin trädgårdsjournalistiska gärning iklädde sig Ulla Molin en aktivt opinionsbildande roll, som kom att utsträckas i över tre decennier. När hon slutade sitt arbete som redaktör hade hon varit med om att bryta isen för såväl nya stilideal som ett nytt förhållningssätt till trädgård. Nyckeln till hennes påverkan fanns dock inte bara i hennes skrivande. Tidigt hade det också stått klart för henne, att ett renodlat författande inte var tillräckligt för att på bred front nå fram med sina uppfattningar. Helt i linje med tidigare traditioner inom *Hem i Sverige*, så var det viktigt att engagera sig i utställningar och pilotprojekt av olika slag. Att också få sina tankar realiserade var en vilja, som efterhand växte sig allt starkare hos henne. Med stor envishet lyckades hon således att i Utby, strax utanför Göteborg, genomdriva sin idé om den ekonomiskt överkomliga och flexibelt monteringsbara ”urcellen”. Bostadsutställningen gick av stapeln år 1958 under namnet ”Fyra små hem”. Dessförinnan hade dock *Hem i Sverige* kunnat presentera sitt enfamiljshus ”Skal och kärna” på H55-utställningen i Helsingborg.<sup>60</sup> För att vidareutveckla trädgårdens möjligheter inom ramen för en begränsad yta, föddes därefter idén till utställningen ”Uterummet” på Norrvikens trädgårdar i Båstad. Utställningen öppnades 1961, men med hänsyn till den utvecklingstid, som behövs för att låta växtligheten uppnå ett mer fullödigt uttryck, så hölls den också öppen under påföljande säsonger.<sup>61</sup>

Utställningarna hade givit Ulla Molin bekräftelse på att hennes idéer om det moderna uterummet var en trädgårdsform som tycktes falla många besökare i smaken. Med sina terrassträdgårdar i Båstad var hon tillbaka till platsen, där hon en gång hade påbörjat sin trädgårdsbana. På sätt och vis var hon också tillbaka i de idéer för balkongen och vinterträdgården som också var utgångspunkten för hennes journalistbana. Uterummet var den moderna tidens balkong, men jämfört med den utformning som hon några decennier tidigare hade förespråkade, så var det nya, så kallade sommarrummet, först och främst funktionellt. Det var här familjen skulle tillbringa sin lediga tid under lata sommandagar och inredningen skulle därför anpassas för matlagning och andra praktiska bestyr. Hur detta i detalj skulle kunna lösas och på ett smakfullt sätt formges, var vad Ulla Molin hade i tankarna när hon 1967 invigde sitt projekt ”Gröna Gården” i Helsingborg. Detta var en permanent utställning, som på en och samma gång skulle fylla funktionen av galleri, butik och rådgivningscentral. Erfarenheterna av denna verksamhet skulle dock snart visa, att det hade varit betydligt lättare att i skrift föra

---

59. Molin, 1943a, s. 160.

60. Generalkommissarie för H55 var Åke H. Huldt, tillika ordförande i Svenska slöjdföreningen. En intressant jämförelse kan vara, att det var slöjdföreningens tidigare ordförande Gregor Paulsson, som var generalkommissarie för Stockholmsutställningen 1930. Se även uppgifter på s. 38 och s. 48.

61. Molin, 1961, s. 171.

fram alla nya idéer, än att i verkligheten göra sig ekonomiskt beroende av att de skulle anammas. Tiden var helt enkelt inte mogen för de enkla, men modernt exklusiva budskap, som Ulla Molin här ville föra fram. Kanske skulle den inte heller någonsin bli det.

Som en följd av ett ökande intresse för bostadens och uterummets mer funktionella ordnande, så tycks de mer romantiska idealen från Ulla Molins ungdomsår ha blivit alltmer undertryckta. I bagaget från sin skånska barndomsträdgård och sin tidiga trädgårdsutbildning fanns den mindre rationella kärleken till växterna gömd och nästan glömd. Här fanns bland annat de engelskinfluerade rabatter, som hennes mor hade anlagt utifrån idéer förmedlade av Kronprinsessan Margareta. När hon efter flytten till Skåne fick tid och möjlighet att utveckla sina egna trädgårdar utifrån dessa konkreta platsers speciella villkor, så var det också som representant för en mer romantisk tradition, som hon skulle komma att bidra med inspiration. De trädgårdsuppfattningar som kom att bli kännetecknande för Ulla Molin har mer eller mindre starka band till Emma Lundbergs traditionsanknutna och starka rumskompositioner, Vita Sackville-Wests färgstämnda rabatter och Margery Fischs marktäckarkoncept. Utmärkande för dessa var, att de företräddes av kvinnor, vilka genom arbetet med sina egna trädgårdar hade kunnat utveckla nya skönhetsideal. Här fann Ulla Molin förebilder till de kompositions-idéer kring färg och form som utgick från växterna som material.

I skapandet av sina egna trädgårdar kunde Ulla Molin kombinera sin praktiska läggning med ett utvecklat sinne för trädgårdens olika material. Där kunde hon omsorgsfullt mejsla fram de uttryck och sammanhang, som så här ett par decennier senare har blivit mer aktuella än någonsin. *Leva med trädgård* var titeln på den bok som hon skrev om sina egna trädgårdar.<sup>62</sup> I takt med de djupare praktiska kunskaper om trädgård, som hon efter hand tillägnade sig kunde hon här visa på det ömsesidiga beroendet mellan skapandet av en trädgårds estetiska uttryck och förmågan att utnyttja dess material. Genom sitt aktiva deltagande i trädgårdens utveckling kunde hon också tona ner sin dittills ganska otåligen och resultatnriktade attityd till trädgård, till förmån för en betydligt större tålmodighet.

---

62. Molin, 1986. År 2000 har denna bok åter utgivits i ny upplaga.

## 4. Den historiska frågans formulering

Efter dessa inledande sammanfattningar av filosofiska ansatser och biografiska data återstår nu att försöka finna de historiska frågeställningar, som här har relevans. Svaret på dessa frågor bör då kunna bidra med en mer grundläggande förståelse av några av de mer eller mindre outtalade förutsättningar, som finns införlivade i den moderna trädgårdskonstens kunskapsgrund. Utmärkande för den aktuella perioden, mellan 1930 och 1960, är att den innebar stora förändringar avseende trädgårdsintressets inriktning och utbredning. Periodens början kännetecknades av samförståndsandan kring trädgården som en av folkhemsbyggets stöttepelare, medan dess slut präglades av ett närmast föraktfullt teknokratiskt synsätt på trädgårdens orationella romantik. Trots denna successiva nedgång i intresset, så fortsatte både Gösta Reuterswärd och Ulla Molin att oförtrutet och med stort engagemang måla upp sina visioner och visa på förebilder och lösningar i ett kommunicerande och folkbildande sammanhang.

Vilka var då de historiska frågor som Gösta Reuterswärd och Ulla Molin, var och en på sitt håll, sökte finna lösningar på? Vad var det *egentligen*, som de genom sina idealbilder för hem och trädgård ville säga och vad kännetecknade den bakomliggande ideologi, som förutsatte att just trädgården hade något väsentligt att erbjuda? En meningsfull tolkning av historien är ju beroende av just de frågor som de konkreta historiska händelserna utgör svaret på. För att anknyta till filosofen R.G. Collingwood, så är villkoret för en tillfredsställande tolkning, att dessa frågor också kan identifieras. Hans entydiga uppfattning var dessutom att tolkningens absoluta förutsättning ligger i den historiska frågans lokalisering till sin samtid.<sup>63</sup> Med sådana utgångspunkter borde således många svar kunna knytas till den aktuella periodens allmänna trädgårds- och samhällsdikurs. Bakom denna periods påtagliga lämningar måste det således gå att skönja den spännvidd av problem, som ledde till att Gösta Reuterswärd och Ulla Molin till synes kunde verka mot ett gemensamt mål, trots att de företrädde olika yrkesmässiga ideologier.

Collingwood har också hävdad att efterhand som svaren på en fråga levereras blir den självklara konsekvensen att nya frågor ställs och att den gamla frågan glöms. Den som ställer frågan riktar den primärt till sina samtida kolleger och andra som kan förväntas vara intresserade. Det är därför, som det sätt som dessa frågor ställs på, också indirekt kan berätta om vad frågeställaren ser som problem.<sup>64</sup> Hur Gösta Reuterswärd och Ulla Molin argumenterat för sina lösningar blir därmed av avgörande betydelse. Det är genom en tolkning av deras uttryckssätt, som det borde kunna bli möjligt att förstå vad som gav dem styrka att, delvis i opposition mot den allmänna utvecklingen, föra fram sina uppfattningar.

---

63. Collingwood, 1987 [1939], s. 33–39.

64. Ibid. 1987 [1939], s. 39.

## Den samhälleliga topiken och privatträdgårdens tankemodeller

Ett viktigt ställningstagande för den påföljande tolkningen är, att den aktuella samhällsandan och de samtida samhällsföreteelserna utgör den bakomliggande, förgivettagna grunden för de idévärldar som på olika sätt kommer till uttryck i människors skapande. Det är denna referensram för handlande, som inom retoriken och den humanvetenskapliga handlingsteorin brukar benämnas *topik* och som bildar den gemensamma utgångspunkten för de tidsströmningar och uppfattningar, som representerar tidens tankemodeller. Hur dessa topiska förutsättningar tedde sig under den tid som denna text behandlar, ska jag här kortfattat försöka sammanfatta.

Den tidiga egnahemsrörelsen hade genom sina estetiska ideal en ideologisk koppling till Svenska slöjdföreningen. Både bostaden och trädgården var här ett medel för skolning i den goda smaken och de ansågs därmed också ha stor betydelse som bidrag till såväl kroppslig och själslig, som samhällsmoralisk uppbyggelse. Gregor Paulsson, som sedermera blev generalkommissarie för 1930 års Stockholmsutställning, hade redan innan tillkomsten av denna utställnings funktionalistiska manifestation markerat sin ståndpunkt för ett förenande av det nyttiga med det sköna. I egenkap av ordförande för Svenska slöjdföreningen hade han argumenterat för betydelsen av det moderna vardagslivets konstarter. För att understryka vikten av upplysning i dessa frågor hade han då uttryckt en önskan om att alla officiella företag och institutioner, genom goda exempel, skulle anta en smakledande roll:

”Särskilt på landsbygden, där stationen är så att säga statens och civilisationens synliga utpost, betyder arkitekturens och inredningsföremålets beskaffenhet oerhört mycket för den allmänna smaken. Om folket på land och i stad konsekvent finge se god form i samhällets institutioner, skulle deras smak med säkerhet betydligt höjas. [...] Den andra vägen för samhället att ingripa är genom undervisningen.”<sup>65</sup>

Även om funktionalismen hade många av sina rötter i tidigare epoker kan man säga att den markering som Stockholmsutställningen utgjorde, innebar dess definitiva genombrott. Under de decennier som därefter följde började man på allvar involveras i verkställandet av den vetenskapsanda, som ytterst hade sitt ursprung i upplysningstiden. Under utställningsmottot ”acceptera” skulle de rationellt funktionsgrundade argumenten säljas in på de nya marknader som blivit ett resultat av industrialiseringen. Byggandet kunde expanderas och den allmänna tidsandans inriktning på funktion och saklighet gav arkitektkåren de argument som gjorde att man slutgiltigt kunde överge traditionen från 1800-talets klassiskt sköna konster.<sup>66</sup> Med den nya tidsandan uppstod ett behov av att understryka den irrationalitet som man förband med romantiska och traditionsbundna värden och motsvarande tongångar gjorde sig också gällande inom det sociala området. Inom trädgårdsområdet genomgick man dock inte samma drastiska förändring som inom husarkitekturen, utan här skulle det dröja ytterligare nästan 20 år, innan sakligheten speciellt kom att betonas.

---

65. Paulsson, 1919, s. 52.

66. Resonemanget om saklighet, är något som på ett intressant sätt har vidareutvecklats av Finn Werne. I det sakliga låg just arkitekturens bekräftelse av den totala enighet, som kännetecknade 30-talets rationella tidsanda inom arkitekturen. (Werne, 1997, s. 260)



Visserligen hade 1930-talet medfört att även trädgårdsarkitekterna hade ställts inför nya uppdrag, men en gradvis förskjutning av arbetsuppgifterna hade försiggått alltsedan 1800-talets slut. Intresset för parken som ett centralt stadsbyggnadselement hade ökat i städerna, inte minst beroende på dess sociala och funktionella betydelse.<sup>67</sup> Även trädgårdsutbildningarna hade reformerats och frågan gällde i hög grad när och hur en ny generation av socialt inriktade trädgårdsarkitekter skulle kunna finna former att förnya föregående generationers praktiska och ideologiska arv. Det var emellertid först med ingången till 1930-talet, som utformningsidealen från förmögna disponenter och herrgårdsägares trädgårdar kom att ersättas av andra ideal. Anläggningar från denna tid vittnar om de nya krav som ledsagade utbyggnaden av flerbostadsområden, konvalescenthem, sjukhus, fabriker och kontor. I förändrad form kom också intresset för privatträdgården att kvarstå ytterligare en tid. Det var i hög grad inom ramen för den förändrade synen på privatträdgårdens nya funktion som friluftsrum, som mycket av diskussionerna om tidens nya utformningsideal kom att äga rum.

De trädgårdsarkitekter, som var aktiva under 1930- och 40-talen, hade till stor del sina rötter i långa praktikperioder. Detta betydde att de hade skolats in i den kunskap, som var specifik för slotts- och herrgårdsträdgårdar med omgivande lantlig kultur. Som yrkesgrupp hade man således starka band till odlingen och den traditionella trädgårdskulturen. Under hela 30-talet hade man också problem med att etablera en marknad, som kunde möjliggöra försörjning genom renodlad arkitektverksamhet.<sup>68</sup> Yrket hade låg status och så länge man inte fullt ut kunde bredda sin arbetsmarknad, så blev en fortsatt inriktning på den privata trädgården också en överlevnadsfråga. Dessutom var det ju fortfarande privatträdgården, som erbjöd de lämpligaste förutsättningarna för att utveckla de försköningsstankar, som historiskt sett hade varit trädgårdskonstens främsta motiv.

Helt följdriktigt fick den propagandautställning som Föreningen Svenska Trädgårdsarkitekter (FSTL) ordnade i Stockholm år 1935 också den paradismetamorforiska benämningen ”Vår lustgård”. Utställningen hade det privata trädgårdshemmet i fokus, men visade också exempel på vad som, enligt en samtida recensent, kunde göras från det allmännas sida ”för de stackare som icke ha några egna trädgårdar”.<sup>69</sup> Att det egna trädgårdshemmet var den ideala bostadsformen var ett ofta återkommande förgivettagande för denna tids trädgårdsarkitekter. Uppfattningen fanns också representerad i det samlingsverk kring trädgård, som gavs ut år 1935 under titeln *Trädgårdsodlingen i Sverige*.<sup>70</sup> Här framfördes den av bland annat detta verks redaktör, byrådirektör Nils Sonesson:

---

67. Se vidare Bucht, 1997 och Nolin, 1999.

68. Se bl.a. Nowotny & Persson, 1988, s. 6 och Gustavsson, 2000, s. 185.

69. Hermelin, 1935, s. 38.

70. Sonesson (red.), 1935. Boken var en hyllningsskrift, som utgavs med anledning av att Alnarpsinstitutets föreståndare Carl G. Dahl fyllde 60 år. Genom sin breda uppläggning fick denna skrift karaktären av ett samlat trädgårdsmanifest. Att ”trädgårdsbostaden är den allra bästa formen för en bostad” uttrycktes också av stadsträdgårdsmästare Oscar Ahlström vid ett föredrag på stadsträdgårdsmästarnas årsmöte i Göteborg 1940 (Ahlström, 1940, s. 19) och vid ett flertal tillfällen av Sven Hermelin (bl.a. Hermelin, 1937, s. 81; 1948, s. 215 och 1950, s. 57).

”Idealet för bostaden är det fristående huset. Det ger med sin hemträdgård det största livsvärdet åt individen. Koloniträdgårdsrörelsen är ett uttryck härför. Den är ett utslag av den gamla instinkten hos människan att söka förnyring och förnyelse genom återgång till naturen. Den är jordbrukskulturens samvetsfråga i motsats till stadskulturens förintande av människans samvaro med naturen och glömska av urkällan till hennes livsuppehälle.”<sup>71</sup>

Under 1940-talet fick intresset för privatträdgårdens utformning konkurrens från ett växande engagemang för olika anläggningar inom allmännyttans område. De trädgårdsideal som länge hade omhulats av trädgårdsarkitektkåren fick därmed en allt mindre självklar plats i det samtida samhällsbygget. Samtidigt hade en allt bredare allmänhet börjat efterfråga trädgårdsarkitekternas kompetens för en växande andel egna hem och villor. Detta tycks starkt ha bidragit till att trädgårdens specifika utformningsproblem kunde dra till sig intresse från landets främsta trädgårdsarkitekter under ytterligare en tid. Mycket av det, som diskuterades på konferenser och i artiklar, hade därmed sin givna tillämpning i privatträdgården och vice versa. För småträdgårdar, såväl som för parker och bostadsområden var det nämligen den naturalistiska utformningstraditionen, vilken bland annat hade förts fram av Sven Hermelin, som var förhärskande.<sup>72</sup> Därmed kan man också säga att intresset för utformningen inte var beroende av vilken typ av objekt som skulle utformas. Den rådande värdegemenskapen hade snarare sitt ursprung i mer generellt tillämpbara utformningsideal.

Efterhand som trädgårdsarkitekterna gradvis inriktade sig på att fylla rollen som professionella formgivare av stadens yttre miljö fick de också acceptera de ekonomiska och tekniska arbetsvillkor, som gjorde det alltmer omöjligt att tillmötesgå mer personliga och intima anspråk på utformningen. Att ta sig an de sociala planeringsfrågorna kom i allt högre grad att handla om anpassning till centralt utfärdade rekommendationer och lånenormer. Senare skulle det också visa sig att det behövdes ett miljonprogram för att råda bot på bostadsbristen. Att arbeta med privatträdgården var då enligt professor Sven-Ingvar Andersson närmast att anse som asocialt. Av hans minnesartikel över Ulla Molin framgår det låga intresse som privatträdgården rönt alltsedan slutet av 1950-talet:

”Ulla Molins verksamhet försiggick i stort sett obeaktad av landskapsarkitekterna. Eller möttes med ett överseende leende. Det är ingen överdrift att påstå, att trädgårdskonsten i den lilla skalan överlevde i Sverige tack vare Ulla Molins verksamhet i en period på minst tjugo år. Miljonprogrammet behövde inte trädgårdsarkitekter, trodde man, utan planläggare av stora bostadsområden och tekniska anläggningars anpassning till landskapet.”<sup>73</sup>

---

71. Sonesson (red.), 1935, s. 28.

72. Jämför uppgifterna om dessa designprincipers naturfilosofisk utgångspunkt i kapitlet ”Ulla Molins livslinje och yrkesbana”, s. 29–30. Se också vidare i kapitlet ”Sven Hermelin and the naturalistic design discourse” i Bucht, 1997, s. 91–99.

73. Andersson, 1999, 42.

Avgörande betydelse för den svenska landskapsarkitekturens inriktning hade också de modernistiska ideal, som både direkt och indirekt fördes över från Danmark. Den danska trädgårdsmodernismen hade under 40- och 50-talet sin främste företrädare i C.Th. Sørensen, sedermera Danmarks förste professor i trädgårdskonst. Genom sin undervisning vid konstakademien i Köpenhamn spelade han en förebildlig roll för nästa generation av trädgårdsarkitekter, varibland det också återfanns många svenska gäststudenter. Sørensen företrädde en tydligare markering av enkelhet och formstyrka och tog bland annat stöd i nya, geometriska former. Hans uppfattning stämde väl överens med den samtida nyordningen inom konst och arkitektur och gentemot sådana dominerande strömningar, så blev det givetvis allt svårare att hävda en tradition som uppfattades som romantisk och landskapsidylliserande.

Trots att den svenska naturfilosofiska tradition, som fördes fram av svenska trädgårdsarkitekter under 30- och 40-talet, hade djupa historiska rötter, bidrog dessa nya tongångar under 50-talet till att den alltmer kom på undantag.<sup>74</sup> Många yngre trädgårdsarkitekter var då mycket kritiska till den ”rådande stil”, som representerades av Ulla Bodorff, Inger Vedborn, i viss mån även av Sven Hermelin, men framför allt av Gösta Reuterswärd. Som ”rättrogna funktionalister” vände de sig mot de alltför ”idylliska miljöer”, som skapats utifrån den ”lite pyssliga, feminina modellen”.<sup>75</sup> Det var emellertid med 60- och 70-talens intensiva byggproduktion, som det slutliga avgörandet föll. Då omöjliggjordes förutsättningarna för den naturanpassade traditionens sista utlöpare och miljöerna anpassades till det tekniskt rationella byggandets förutsättningar. Ur stilideologisk synpunkt var marken då redan beredd. Den nya formalistiska stilen passade helt enkelt bättre för den förenkling som efterfrågades. Nästan omärkligt kom den att glida över i det som brukar benämnas den internationella stilen.

## Uttryckta idealbilder för trädgård

Modernismen var en mycket mångfacetterad rörelse och en av de få generaliseringar, som man kan uttala, är att den på olika sätt hängde ihop med storstaden. Kulturskribenten Torsten Ekbohm har framhållit att det var storstadens koncentration av revolutionerande teknik och kosmopolitisk mångfald, som ”skapade en ny livskänsla, en ny kultur”.<sup>76</sup> Intressant är också hans påstående om att många av de ledande modernisterna var uppvuxna i småstaden eller på landet och att detta var en motsättning som bidrog till kraften och intensiteten i de modernistiska strömningarna, men också till många av de motstridigt antiurbana stämningarna.

Ur detta perspektiv är en jämförelse mellan Ulla Molin och Gösta Reuterswärd ganska talande. Gösta Reuterswärd var uppvuxen i en släkt, som umgåtts med många av sekelskiftets stora kulturpersonligheter i Stockholm. Han skulle dock lägga en stor del av

---

74. En mer utförlig genomgång av hur de danska influenserna efterhand kom att överskugga den svenska naturfilosofiska traditionen finns i Bucht, 1997, s. 109–113 och s. 197–198. Jämför kapitlet ”Ulla Molins livs-linje och yrkesbana”, sid. 30–32.

75. Per Friberg, 1996, muntligen.

76. Ekbohm, 1995, s. 20.

sin energi på, att med förhållandevis enkla medel, sprida sitt intresse för växter och trädgård till landsbygdens och småorternas befolkning. Ulla Molin å sin sida var lantbrukardottern som kom till storstaden och som genom sina kontakter blev indragen i den då rådande kulturella eliten. Där verkade hon för trädgårdens betydelse genom sina totallösningar för ett bättre boende och den därmed sammanhängande visionen om ett bättre samhälle.

### *Idealbilder hos Gösta Reuterswärd*

Vid inledningen av 1900-talet hade de skandinaviska trädgårdsidealerna nyligen svängt. Den landskapliga stilens slingrande promenadgångar och förkärlek för blomstergrupper och exotiska träd hade fått ge vika för den återupplivade klassicism, där trädgården först



Gösta Reuterswärds bostad "Skogskällan" vid Djurgårdsbrunn var ett 1700-talshus som tidigare inhyrt den gamla brunnsinrättningens bageri och personalbostäder. Familjen Reuterswärds salong var gustavianskt möblerad och en terrass hade byggts ut för att sörja för en stilmässigt passande övergång mot den mer kuperade trädgården.

Uppgifter: Hemmets veckotidning, 1966. Foto: Gösta Reuterswärd, tidigt 1940-tal.

och främst skulle utgöra en stilmässigt passande inramning till bostaden. Arkitekter och konstnärer hade tagit en ledande roll, för att i spåren på Arts- and Crafts-rörelsens olika förgreningar utveckla en passande estetisk medvetenhet. Diskussionerna om den moderna tidens bostad hade utvidgats till trädgården och den gamla generationen landskaps-trädgårdsmästare hade hamnat i skottgluggen för stundtals mycket hårda angrepp. Detta var en tid, då den raka linjen åter påbjöds och husets bostadsareal utökades ofta med utvändiga terrasser. Även trädgårdens gångar, rabatter, dammar och övriga trädgårdselement skulle då anpassas till stilmässigt mer strikta ramar. Det som uppfattades som den gamla stilens förkonstling, skulle ersättas. Till buds för förändringen stod de traditionellt förankrade klassiska stilförebilderna och genom inflytandet från Arts and Crafts-rörelsen tillfördes även motiv med mer folklig förankring.

I spåren av denna kulturella omsvängning hade Gösta Reuterswärd fått sin skolning. Han hade utbildats i en tradition, där det framför allt gällde att ta avstånd från det, som inom tongivande kulturella skikt hade förkastats som dekadent. Att kalla sig trädgårdsarkitekt och inte trädgårdsmästare var ett sätt att markera sin duglighet för dessa nya uppgifter. Vid övergången till 1920-talet genomförde Gösta Reuterswärd sina studier i Danmark. Han genomförde sin praktik på kontoren hos E. Erstad Jørgensen och I. P. Andersen, vilka båda också brukade anlitas för uppdrag i södra Sverige. Därigenom kom han i kontakt med de personer, som med rötter inom den traditionella trädgårdskonsten var mest tongivande i tillämpningen och spridningen av denna tids nya syn på trädgården. Andersen skulle senare komma att delta i delar av den europeiska cykelfärd, som Reuterswärd genomförde i sällskap med sin mer jämårige vän Georg Georgsen. I den mån som Reuterswärd i sin senare yrkespraktik kom att referera till andra personer med förmåga att skapa god trädgårdskonst var det främst Andersen och Georgsen som nämndes.<sup>77</sup>

Även om det inte går att separera den bredare kulturella strömningen inom Arts and Crafts från de stilförebilder som gick utöver den privata bostaden, så låg tyngdpunkten i Reuterswärds intryck från Danmark på den tyskinfluerade danska trädgårdstradition som hade en mer rationellt funktionell och enkelt klassicistisk inriktning.<sup>78</sup> Det var således främst med ett bagage av nyklassicistiska ideal, som Reuterswärd sedan for hem till Stockholm för att, som en av fortfarande mycket få praktiserande trädgårdsarkitekter, börja tillämpa sina nyförvärvade erfarenheter. I den bok han gav ut år 1925 visade han, med utgångspunkt ifrån egna ritningar, på olika sätt att arrangera den moderna villaträdgården. Att han själv såg sig som företrädare för en ny tids ideal framgår av följande text i denna bok:

”Under det senaste årtiondet har också villaträdgården fått sin egen stilart, då det där gäller att på ett litet begränsat utrymme ordna så många små förtjusande idyller som möjligt.”<sup>79</sup>

---

77. Måns Reuterswärd, 1996, muntligen.

78. Se tidigare försök till gränsdragning mellan nyklassicism och idealen från Arts and Crafts, under kapitlet s. 20–22.

79. Reuterswärd, 1925, s. 8.

Det var emellertid inte bland villaägarna som de lönsamma uppdragen fanns. Reuterswårds kunskaper kom därför som mest till pass när han anlätades av större fastighetsägare och olika offentliga institutioner, men de tillämpades givetvis också i samband med mer traditionella uppdrag åt herrgårdsägare och inte minst vid upprustningen av den kungliga slottsträdgården vid Ulriksdal. Där kunde han arbeta med de klassiskt geometriska formerna och där kunde han också ordna med mäktiga perspektiv, vilka ibland delades upp i terrasser och kantades med rosor och perenner i långa rabatter. Ett visst utrymme fanns således också för den kärlek, som Gösta Reuterswård alltsedan barndomen hade närt till de blommande växterna. Under denna tid fick rabattrosorna sitt stora uppsving. Arts and Crafts-periodens robusta enkelhet hade också öppnat vägen för de perenna växterna och deras mer naturliga uttryck. Den stora skillnaden gentemot tidigare ideal låg dock främst i det sätt, de blommande växterna arrangerades på. Det var inte längre en fråga om att visa upp växten som en märkvärdighet i sig. Intresset koncentrerades istället på att genom perennernas grupperingar skapa kontrast- och harmoniverkan och att därvid använda växtmaterialets mer yviga former till att låta upp trädgårdarnas mer strikta grundmönster.

Den uppgift som trädgårdsdirektör vid SJ, vilken Gösta Reuterswård åtog sig år 1938, var inte ny. Vad han då hade framför sig, var att utveckla en unik svensk tradition, som alltsedan tidigt 1860-tal hade fungerat som pedagogisk vägvisare. När han tillträdde sin plats var det fortfarande många stationsanläggningar, som präglades av den landskapliga stilen och dess i hans tycke då alltför representativa intryck. Han ville göra dessa trädgårdar mer folkliga och arbetade med ett grundmönster som inte främst skulle tillgodose aktiviteter som finpromenader och betraktande av pittoreska inslag. Reuterswård ville inte ha växter placerade som på en utställning. Han ville ha harmoniska och inbjudande sittplatser och utblickar. Ganska snart föresatte han sig också, att rabatter och kantplanteringar med de mer tåliga perenna växterna skulle få ersätta mycket av de ettåriga utplanteringsgrupperna.

I slutet av 1930-talet var inte bara den landskapliga stilen förlegad. Då hade även nyklassicismen placerat sig bland de förgångna stilarterna och Reuterswård tvingades därmed att modifiera sina utformningsideal. Utan svårighet tycks han ha tagit till sig budskapen om en större enkelhet i utformningen. I sina konkreta förslag till utformning hamnade han därmed någonstans i skärningspunkten mellan sina nyklassicistiska skönhetsideal och den nya tidens strävan mot att försöka efterlikna naturens egna formprinciper. På de mindre orterna såg han till att foga de perenna växterna till mer fria grupperingar av träd och buskar. Då de större anläggningarna antagligen uppfattades som mer representativa, så gavs de en mer traditionellt stram utformning. Här dominerade de nyklassicistiska dragen och blommor som ordnades i raka rabatter.

Även om Reuterswårds intresse hade väckts för en enklare och mer funktionell trädgårdsutformning intog han således en ganska avvaktande hållning till de modernistiska utformningsidealerna. Vissa moderna drag hade han dock accepterat fullt ut. Ett sådant var tillämpningen av den nya synen på gräsmattan. Som estetiskt och funktionellt sammanhållande elementet i en anläggning fick den inte sönderstyckas av alltför

många gånger. Motbilden i den gångvägstäta landskapliga stilen var tydlig och den acceptabla kompromissen blev ofta de för 40-talet så typiska, stenbelagda trampstigarna. När det gäller Reuterswårds växtanvändning, så är det svårare att se en klar logik. Hans böcker visar visserligen på en passion för vildflor och alp- och fjällväxter, men i hans egna anläggningar fick de naturinspirerade växtsamhällena ingen större plats. Visst kunde det förekomma ett och annat stenparti, men i grunden var det den traditionella akademismens skönhetstankar och det mer folkliga motivförrådet, som dominerade. Som erfaren trädgårdsman hade Reuterswård också en mycket praktisk inställning till sina trädgårdars uppbyggnad. Eftersom det skulle vara lättkött men prydligt i rabatterna, så skulle växterna helst arrangeras efter vissa principer. Höga växter skulle stå längst bak och rabatten kunde gärna delas in i sektioner, vilka skulle återkomma med viss upprepning.<sup>80</sup>



Den trädgårdsverksamhet som ända fram till 1960 var förknippad med Statens järnvägar medförde ett stort odlings- och växtintresse bland många av de anställda. I skånska Veberöd kunde sinsen stolt visa upp denna försommarprakt. Foto: Kvällsposten, 1951.

80. En utförlig sammanställning av Reuterswårds trädgårdsrekommendationer finns bland annat i en artikel från *Nya Dagligt Allehanda*, 13 april 1938 (Reuterswård, 1938).



Långa, raka rabatter med perenna växter i repeterande sektioner anlades ofta vid större järnvägs-knutar, såsom här i Skövde. Foto: Gösta Reuterswärd, 1945.



Gösta Reuterswärd kunde också glädja sig åt det mer anspråkslösa odlingsintresse som utvecklades längs järnvägslinjerna. Banvakten i Floby vid sin höstanemon. Foto: Gösta Reuterswärd, 1943.



Även om inkörsporten till Gösta Reuterswärds trädgårdsarkitektbana präglades av nyklassicismens sökande efter regler för den universella skönhetens grunder var han också påverkad av den hortikulturella skolning, som han hade fått under sin långvariga tid som trädgårdselev. I olika plantskolor, men även i Drottningholms slottsträdgård hade han lärt sig att uppskatta odlandets konst. Med sitt grundmurade växtintresse var det också naturligt för honom att ta del av tidens nya kunskap om växtsamhällen. Som en röd tråd i hans växtintresse går dock anknytningen till de romantiska och mytologiska upplevelser, som växten i sig kunde förmedla. Därmed var det också helt logiskt, att han fann en så stor personlig fascination i att sätta in sina växter i det naturliga och kulturella sammanhang, där de ursprungligen hört hemma. Julrosen var en sådan historietyngd växt, som hörde till hans absoluta favoriter. Eftersom julrosor var sällsynta i plantskolorna hade han också gjort ett försök att, i ett av sina rådgivande konsultuppdrag, verka för att få den röda julrosen i ekonomiskt lönsam produktion. Helt uppenbart, så var växterna för Reuterswärd ett viktigt medel för att öppna människors ögon inför naturens underverk:

”När jag i min trädgård ser mina alpväxter, glider mina tankar mot dessa platser, där jag första gången såg dem i blom. Jag tänker just nu på de stora backslänterna fyllda med vita julrosor, *Helleborus niger*, och de här hemma sällan sedda stora grönblommiga höga *Helleborus foetidus*. I sitt hemland växer de som små låga buskar fyllda med ett femtiotal gröna blommor. Namnet foetidus berättar att doften inte är särskilt god, men det är inget som plågat mig. Julrosen, den vita som den grönblommande, har alltid ansetts vara giftig vad rötterna beträffar. Min 1700-talsflora berättar så här: ‘Roten är bra att dricka dekokt på för dem som man märker håller på att mista förståndet’.”<sup>81</sup>

Det var viljan att inviga människor i växternas naturliga och kulturella mysterier och att därmed väcka deras förundran, glädje och drömmar, som kännetecknade mycket av Gösta Reuterswärds verksamhet. Genom att vid landets järnvägsträdgårdar speciellt prioritera en intensiv blomsterprakt, så gjorde han också de perenna växterna till något av sitt personliga signum. Perennerna blev ett viktigt medel för honom att med enkla medel låta trädgården bli en del av många människors vardag:

”Det är inte lyxträdgårdar, som avses att skapas, tvärtom är meningen att vara förebild och med enkla anordningar visa allmänheten hur litet var (sic!) med små medel kan skapa åt sig en trevlig trädgård. Denna upplysande verksamhet har visat sig bära god frukt i synnerhet i norra Sverige, där trädgårdarna som regel äro rätt efterblivna.”<sup>82</sup>

### *Idealbilder hos Ulla Molin*

Den estetiska hållning som Ulla Molin företrädde hade sin upprinnelse i ett brett engagemang för boendefrågor. Det är också utifrån detta som hennes insatser inom

---

81. Reuterswärd, 1974b, s. 5.

82. Reuterswärd, 1942, s. 263–264.

trädgårdsområdet främst kan förstås. Från sina första, inledande artiklar om blomsterarrangemang i fönster, på balkonger och i de tidstypiska vinterträdgårdarna, rörde hon sig efterhand alltmer fritt och obehindrat mellan områden som innefattade allt ifrån byggnadens disposition till balkonger, terrasser och de mer fria trädgårdsrummen. I artiklarna om "Vardagsträdgården" från början av 40-talet hade Molin speciellt poängterat trädgårdens funktion av uterum och visat hur dess utformning kunde anpassas till olika familjetypers krav.<sup>83</sup> Här var hon också noga med att poängtera att växter i första hand är ett byggnadsmaterial och att växtodling inte är ett mål i sig:

"I trädgårdsrummet ska man ostörd och ogenerad kunna arbeta och vila. Växterna skola vara medel och inte ändamål, och anordningarna gå hand i hand med möjligheten att sköta dem."<sup>84</sup>

Genom Ulla Molins journalistiska arbete kring bostadens utformningsfrågor fick hon tillfälle att stifta bekantskap med Svenska slöjdföreningen och den tjugo år äldre Gregor Paulsson. Hans tankar om ändamålsenlig skönhet blev också en av hennes stora inspirationskällor. Genom att flitigt deltaga i de mässor och resor som arrangerades genom slöjdföreningen och andra organisationer fick hon också kontakt med många andra ledande formgivare och kulturdebattörer inom arkitektur, inredning och konsthantverk.<sup>85</sup> Som en hängiven företrädare för skandinavisk design och de mer allmängiltigt nordiska uttrycken hade hon också ett stort intresse för jämförande internationella utblickar.

Ulla Molins intensiva utbyte med de mest framträdande förespråkarna för de olika värden, som kunde knytas till hem och hus var, liksom hennes resor och otaliga mässbesök, en förutsättning för den stora och mångskiftande repertoar över tidens smak i designfrågor, som hon med allt större fulländning lärde sig behärska. Det var i relation till de uppfattningar som här formulerades, som hon styrktes i argumenten för sin uppfattning. Avgörande var också den rad av konkreta exempel på tidsriktig design, som här passerade revy. De utgjorde ju själva förutsättningen för hennes förmåga att göra de preciserade estetiska bedömningar, som var grunden för hennes omvittnat goda smakuppfattning. Det var således mitt i denna jakt på nya och framåtsyftande lösningar för det alltigenom perfekta boendet, som Molin också insåg möjligheterna för deras tillämnning inom trädgårdsområdet.

Den sparsmakat medvetna och in i minsta detalj genomtänkta lågmäldheten som blev konsekvensen av denna disciplinerade skolbildning, kom i sin förlängning också att påverka hennes egna trädgårdar. Funktionalismens förnekande av dekorationens betydelse ledde dock till en speciell problematik för trädgården. Att detta var en del av trädgårdens egen självmotsägelse insåg nog Ulla Molin, när hon i ett brev till Sven-Ingvar Andersson ställde frågan om det finns någon gräns för hur långt man

---

83. Artiklar om "Vardagsträdgård", se Molin, 1943, a–c.

84. Molin, 1943b, s. 160.

85. Angående betydelsen av Ulla Molins omfattande kontaktnät, se tidigare avsnitt under rubriken "Ulla Molins livslinje och yrkesbana", se spec. s. 31–33.

kan driva förenkling. ”Lever jag litet till blir det nog inte mycket kvar”, skrev hon således 1989 utifrån ett betraktande av sin egen trädgård. ”Trädgårdskonstens minimalism” gjorde sig tidigt hemmastadd i Ulla Molins föreställningsvärld.<sup>86</sup> Denna grundade sig inte minst i en speciell fascination för den behärskade enkelhet och sparsamt symboliska växtanvändning, som kännetecknar japanska och kinesiska trädgårdar.<sup>87</sup> Hennes strama designuppfattning innebar dock inte att de romantiska elementen och de dekorativa tillbehören var helt bannlysta. Att de dock inte kunde tillföras hur som helst, hade den funktionalistiskt tongivande engelske trädgårdsarkitekten Christopher Tunnard redan uttryckt på följande sätt:

”There is still a need for applied decoration in gardens, but to what degree we find this necessary depends largely on our ideas of what is suitable as decoration itself. Further, if it is to be of value, such decoration must avoid superficiality and bear a direct relationship to the surroundings.”<sup>88</sup>

Att välja formstarka växter och att genom placering eller beskärning ytterligare framhäva deras naturliga former blev ett viktigt kännetecken för den trädgårdsarkitektur, som var mer inriktad mot formen, än det specifika botaniska intresset. Till funktionalismens uttryckta grundidéer hörde dock inte bara de nya formerna, utan även de nya materialen. Växter är dock ett material, som svårigen kan ersättas av något annat likvärdigt material. Därav uppstod behovet av att låta ett traditionellt och i vissa lägen alltför romantiskt belastat material genomgå en intellektuell transformering, så att det åtminstone kunde uppfattas som något nytt. Många trädgårdsarkitekter utvecklade därmed en illustrationsteknik som, inte minst när det gällde växter, inriktades mot att få fram de formbestämmande konturerna. Konsten att med några tunna penndrag kunna fånga det kärnfulla uttrycket hos en växt kännetecknade den tyske trädgårdsarkitekten Otto Valentien, men inte minst kom denna presentationsteknik att sammankopplas med de illustrationer, som Gunnar Martinsson fogade till sina trädgårdsförslag.<sup>89</sup>

När intresset riktades mot växternas formmässigt uttrycksfulla karaktärsdrag, så blev urvalet i det befintliga sortimentet också mer begränsat. I mer formalistiska trädgårdar återfanns därför ofta en mindre grupp favoritarter, vilka främst kvalificerade sig genom sin starka strukturella uppbyggnad och karaktär. Större träd med lätta, luftiga kronor eller småträd med kompakta och rundade kronor kunde här sörja för de rätta effekterna. Som mindre träd fungerade även sådana mer storvuxna buskar, som kunde uppvisa

---

86. Brevet finns citerat i Blennow, 1998, s. 68. Uttrycket ”trädgårdskonstens minimalism” har använts av Sven-Ingvar Andersson i det vänporträtt, som han tecknat av Ulla Molin. Se vidare Andersson, 1999, s. 43.

87. Japan var ett land hon besökte och hon prumerade också på japanska designtidskrifter. I sina bokhyllor hade hon också en speciell hylla för orientalisk litteratur.

88. Tunnard, 1948 [1938], 2nd ed., s. 101. Christopher Tunnard (1910–1979) var fram till 1939 verksam som landskapsarkitekt i England, då han inför det förestående andra världskriget på inbjudan av Bauhausarkitekten Walter Gropius emigrerade till Harvard i USA. Hans bok fick stor betydelse, eftersom den var ett av de första försöken att formulera de funktionalistiskt inspirerade trädgårdsidéer som då hade börjat praktiseras, men av vilket ännu litet hade fått sin ideologiska formulering i skrift. (Neckar, 1993, s. 144–158)

89. Både Martinsson och Valentien visade prov på denna typ av växtillustrationer i de böcker som de stod som författare till. Se bl.a. Martinsson, 1957 och Valentien, 1957.

rena och tydliga former i sin stam-, gren eller bladverkan. Bland de mest genuina arketyperna för denna grupp av ”arkitektväxter” finner man både rönnsumak (*Rhus typhina*) och korstörne (*Gleditsia triacanthos*)<sup>90</sup>, men viktiga var även sådana perenner, som kunde erbjuda möjligheter för en utpräglat god solitärverkan. Parasollblad och skobandsolros hörde till de perenner, som kunde erbjuda de eleganta, men samtidigt neutrala blickfång, som eftersträvades. Till Ulla Molins favoriter hörde flerstammiga buskträd som häggmispel eller benved, utvuxna, skulpturala fruktträd samt en vintergrön marktäckare som till exempel hasselört.

Lite mer förvånande är det, att ett så pass traditionellt trädgårdselement som formklippta figurer av buxbom och andra för ändamålet passande växter kunde finna vägen in till dessa trädgårdar. Tvärtom vad som kunde förväntas av renlärliga funktionalister, så fanns det bevisligen buxbomsfigurer med på 1930 års Stockholmsutställning. Även här var det själva omtolkningen från ett traditionellt till ett nytt sammanhang, som var nyckeln till själva ’accepterandet’. Christopher Tunnard gav följande förklaring till funktionalisternas godtagande av dessa klippta trädgårdsklassiker:



Klippta former i ett skulpturalt arrangemang återkom ofta bland Ulla Molins idéer till utformning. Förslag till förändring av bostadsgård i kv. Fänriken, Stockholm, såsom det framstod i en illustration av Lisa Bauer från 1989.

90. Om dessa växter var dåligt hårdiga eller hade problem med rotskott, besvärande tornar eller allergiframkallande behåring var i relation till deras estetiska framtoning av underordnad betydelse.

”Even the geometrical shapes of topiary, when presented in unconventional arrangements, will be seen to have acquired a meaning apart from their associations with the past.”<sup>91</sup>

Att med ett säkert öga åstadkomma det för tiden rätta sammanhanget lyckades även Ulla Molin med. Klippta former av buxbom och idegran fick därmed en självklar plats i de trädgårdar som hon, med början i Ingelstråde år 1967 och med fortsättning i Höganäs år 1978, skapade i Skåne. I detta avseende hade hon också goda förebilder i en äldre generation trädgårdsförespråkare, vilka i likhet med henne själv, inte hade skaffat sig den formellt gängse trädgårdsutbildningen. Bland dessa fanns många arkitekter och andra personer med konstnärlig bildning, vilka hade funnit inspiration i de engelska ideologier, som emanerade från Arts and Crafts. Det var ju i kombinationen av hyllning till naturen och vördnad för traditionen, som inredningskonstnären William Morris hade kunnat kristallisera fram de skönhetsideal, som skulle influera en hel generation formgivare inom vitt skilda tillämpningsområden. Arts and Crafts-rörelsen hade i sin strävan efter att iscensätta det perfekt formgivna livet också inbjudit



I trädgårdens borte del har lusthuset placerats i en proportionerligt genomtänkt omgivning av klippta volymer och formstarkt grenverk. Ulla Molins trädgård i Höganäs.

Foto: Författaren, 1997.

---

91. Tunnard, 1948 (1930), s. 101.

trädgårdsarkitekten som en som viktig medaktör. Trädgårdens betydelse motiverades emellertid inte enbart utifrån arkitektoniska principer. Här fanns dessutom de naturliga former och organiska strukturer som kunde transformeras till denna epoks dekorativa konstuttryck. Trädgården skulle således inte bara fungera som en rumsligt förmedlande länk till naturen, utan den kom också att utgöra en detaljrik källa för textiliernas, tapeternas, konsthantverkets och andra inredningsdetaljers strukturella mönster.<sup>92</sup>

Arts and Crafts-rörelsens oupplösliga förening av huset med dess omgivning passade väl för de arkitekter som, med klassiska byggnadsmaterial i form av murar, terrasser och trappor, ville utvidga byggnadernas geometriska grundformer till den omgivande terrängen. Med rörelsens breda kulturella bakgrund, så var det inte heller konstigt att mottagligheten för dess omfattande estetiska budskap och deras konsekventa tillämpning oftast var större hos trädgårdsområdets så kallade amatörer, än bland de professionella trädgårdsutövarna. Med hänvisning till den trädgårdsuppfattning, som utgick från den engelske Arts and Crafts-arkitekten Baillie Scott har Malene Hauxner reflekterat över hur intresset för de enskilda växterna ofta fick ge vika för en allt striktare arkitektonisk kontroll och stramt rumslig ordning.

”I sin ene yderste konsekvens er haverne så rustikke og befæstede, at man kan glemme, at det drejer sig om haver. Frodigheden er forsvundet pga. de mange bygninger og stenmaterialer, og fordi træerne ikke tillagdes betydning. Det fritvoksende skulpturelle skyggegivende træ fra det engelske bakke- og overdrevslandskab og 1700- og 1800-tallets landskabshaver intresserede næsten ikke. [...] Med den opfattelse, at haven ’bare’ var et hus uden tag, tog arkitekterne teten, og gartnerne gjorde sig til arkitekter.”<sup>93</sup>

Även om det naturligtvis förekom många överbryggande uppfattningar, så var det just i respekten för växternas möjligheter som arkitektoniskt uttrycksmedel som skiljelinjen kom att gå mellan arkitekters och trädgårdsarkitekters tillämpning av idealen från Arts and Crafts. Kanske var det just denna avsaknad på respekt för det biologiska, som också bidrog till att dessa ideal aldrig kom att bli så starkt företrädade bland landets trädgårdsutbildade yrkeskår. Avgörande för sättet att betrakta trädgården var hur man som formgivare närmade sig uppgiften, dvs. om trädgården kunde tillåtas att ha ett eget rumsligt, funktionellt och estetiskt värde eller om dess formgivning främst var ägnat att följa samma principer som för byggnaden. Bland de trädgårdar som hade en starkt uttalad förebild i Arts and Crafts, så var det anmärkningsvärt många, som kom att utföras av projekterande husarkitekter och som således också formades med utgångspunkt i byggnaden. Den arkitekt, som tidigt fick ett stort inflytande över denna gren av svensk trädgårdskonst var Lars Israel Wahlman. Utöver de exempel han visade genom sina egna projekt, kunde han som professor vid arkitektutbildningen i Stockholm också utnyttja möjligheterna, att genom föreläsningar,

---

92. Angående Morris inflytande se *Duchess of Hamilton m.fl.*, 1999, s. 9–10.

93. Hauxner, 1993, s. 323.

artiklar och juryarbete föra fram trädgårdens vitala betydelse för det kompletta boendet.<sup>94</sup>

Genom att hon också satte växtkunnandet i centrum, var det nog ändå Emma Lundberg, som efterhand blev den mest accepterade förespråkaren för Arts and Crafts inom trädgårdsvärlden. På ett mycket konkret sätt använde hon sin egen trädgård ”Målet” på Lidingö för att uttrycka sina tankar om trädgård och genom sitt författande och sitt måleri fann hon ett vardagligt poetiskt sätt att brett kunna förmedla dem. Emma Lundberg hade på samma sätt som den 40 år yngre Ulla Molin sina rötter i den skånska allmogeträdgården. Båda kom också att bo på Lidingö. Ulla Molin besökte den Lundbergska trädgården i samband med att den skulle skildras och därtill illustreras med teckningar av Lisa Bauer.<sup>95</sup> Hennes trädgård skulle ingå i den särtrycksserie om privatträdgårdar, som Ulla Molin startade inom ramen för *Hem i Sverige*.<sup>96</sup> Den andra personen, vars trädgård också skulle skildras här var den framgångsrike stadsplaneraren och trädgårdsentusiasten Erik Bülow-Hübe i Malmö, vilken i sin tur var 30 år äldre än Ulla Molin. Såväl Emma Lundberg som Erik Bülow-Hübe var helt självlärda utövare av trädgårdskonsten. Emma Lundberg var konstnär och Erik Bülow-Hübe var utbildad ingenjör, men gemensamt för dem båda var ett trädgårdsintresse som tog sin utgångspunkt i ett intresse för naturen och det växande.<sup>97</sup>

I likhet med Wahlman hade Lundberg och Bülow-Hübe fått en stor del av sin inspiration från England. Båda hade de också haft tillgång till tidskriften *The Studio*, där Baillie Scotts hus och trädgårdskompositioner fanns publicerade.<sup>98</sup> Här måste de till exempel ha funnit argumenten för de klippta former som sedan också kunde accepteras som moderna. I en Arts and Crafts-trädgård utgjorde nämligen de klippta formationerna ett viktigt medel för den som ville åstadkomma en verkan av rytm, färg och passande skalproportioner.<sup>99</sup> Medan Emma Lundberg huvudsakligen vände sina blickar mot England och bland annat tog stöd i den engelskinspirerade August Brunius böcker om hus och hem, så hade Bülow-Hübe dock tidigt visat intresse för Tyskland och det kring Willy Lange här växande intresset för växter och deras användning enligt växtsociologiska principer.<sup>100</sup> På så vis stod han också närmre landets trädgårdsutbildade yrkeskår.

---

94. Beträffande Wahlman, se speciellt Nolin, 2000a, s. 147–153.

95. Emma Lundberg levde mellan 1869 och 1953 (Westerlund, 1997, s. 11). Lisa Bauer hade viss kontakt med familjen Lundberg genom att hennes faster var nära vän med Emma Lundbergs dotter Barbro Nilsson. Något nära umgänge fanns dock inte mellan Ulla Molin och Emma Lundberg. (Lisa Bauer, 1998, muntligen)

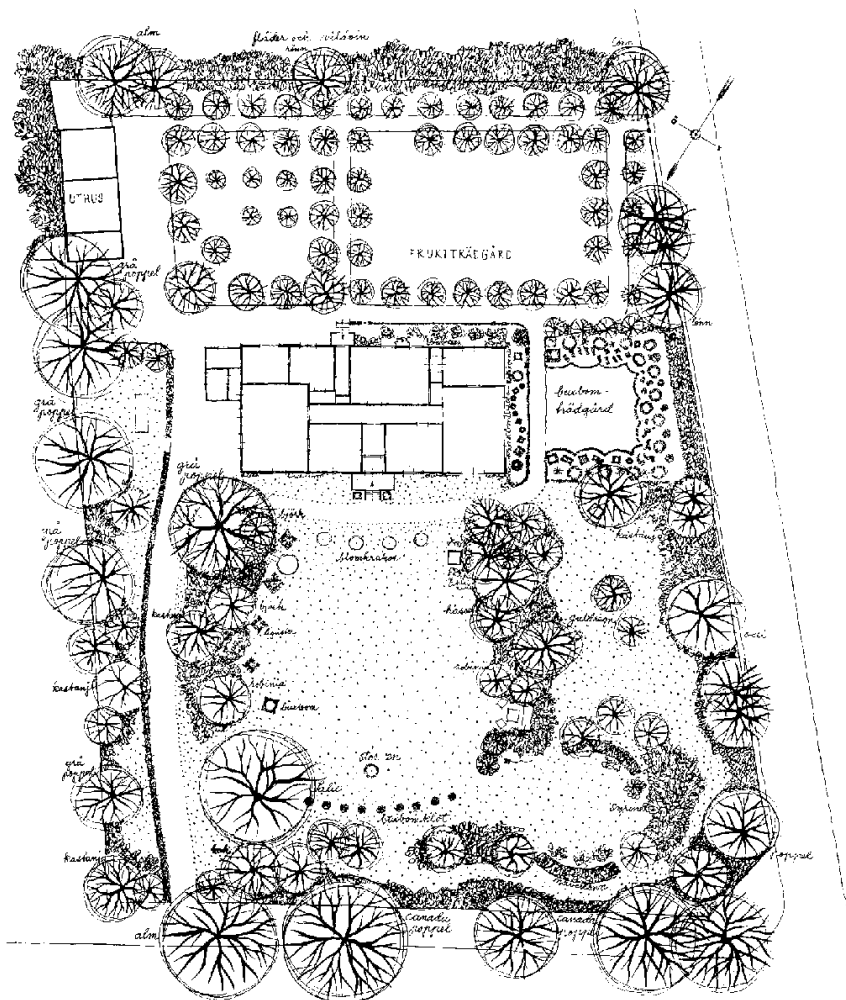
96. Trädgårdarna finns presenterade i Bülow-Hübe, G., 1951 och Bülow-Hübe, E., 1954. Det finns mycket som tyder på att de båda familjerna Bülow-Hübe och Lundberg hade en viss kontakt sinsemellan. Bülow-Hübes dotter Gunlög skrev texten i publikationen om Emma Lundbergs trädgård och en av bilderna i publikationen av Bülow-Hübes trädgård har tagits av Emma Lundberg. Fram till 1904 hade Emma Lundberg inrättat sin första trädgård vid Limhamsvägen i Malmö. Invid samma väg skulle Erik Bülow-Hübe sjutton år senare bygga sin tredje trädgård. Uppgifterna om respektive trädgård finns i Westerlund, 1997, s. 49–53 och Bülow-Hübe, 1954, s. 6. Angående Ulla Molins inspiration från Arts and Crafts, jmf. även Blennow, 1998, s. 47.

97. Westerlund, 1997, s. 13–18, Bülow-Hübe, 1954, s. 3. Bülow-Hübe levde mellan 1879–1963 (Rasmussen, 1963, s. 48).

98. Lundberg, 1934, s. 13; Bülow-Hübe, 1954, s. 3.

99. Jämför Cumming & Kaplan, 1991, s. 46.

100. Uppgifter ur Westerlund, 1997, s. 71 resp. Bülow-Hübe, 1954, s. 3.



På planen över Erik Bülow-Hübes trädgård "Gränsen" framträder randplanteringen med sin "filosofgång". Dess övergång mot gräsytan kantas av grupper med formklippt buxbom och där dessa ansluter mot huset har också det runda fågelbadet fått sin plats. Illustration ur Bülow-Hübe, 1954.

Med sitt 30-åriga åldersförsprång hade Bülow-Hübe under många år hunnit odla sina trädgårdar på olika platser i landet. Hans inkörspport till trädgård var det stora växtintresse som han framför allt hade utvecklat i sin trädgård i Saltsjöbaden. När han efter 1921 började bygga upp sin trädgård i Malmö, så var det inte längre de enskilda växterna som främst fascinerade honom, utan hur detta material kunde utnyttjas för att bygga trädgårdsrum. Vid en närmare jämförelse finner man att Ulla Molins Höganäs-trädgård har omisskännliga drag från Bülow-Hübes Arts and Crafts- inspirerade Limhamnsträdgård "Gränsen". Båda trädgårdarna karaktäriseras av en omslutande skyddsplantering, grupperingar av klippta växtformationer och ett stort, plant fågelbad i den öppna mittytan. Den stig som genomkorsade Bülow-Hübes lundartade randplanteringar hade med inspiration från den banbrytande trädgårdsmodernismens fader, G. N. Brandt i



Danmark, fått namnet ”filosofgången”.<sup>101</sup> I sitt avslutande trädgårdskonstverk i Högnäs kunde Ulla Molin på motsvarande sätt vandra på en stig genom sin över förväntan fint utvecklade plommonlund.

Även Emma Lundberg hade erfarenhet av en egen trädgård i Skåne. Det var nämligen på Limhamnsområdet, utanför Malmös dåvarande stadskärna, som även hon, under åren kring sekelskiftet, hade låtit anlägga sin familjs första trädgård. För Ulla Molin, såväl som för Emma Lundberg och Erik Bülow-Hübe, har således kopplingarna till det skånska landskapet givit en speciell förutsättning för trädgårdsskapande. I det öppna och ofta blåsiga landskapet var det naturligt för dem att sluta trädgården mot sin omgivning, en egenhet som inte bara öppnar för förening med Arts and Crafts-traditionen, utan också binder kulturella band till Danmark. Den skånska anknytningen är intressant, eftersom det var just skillnader i landskaplig särart, som föranledde Sven Hermelin att i en debattliknande artikel dra upp en gränslinje mellan trädgårdskulturen i Danmark och Skåne gentemot Sverige i övrigt. Den mest avgörande skillnaden mellan dessa två trädgårdskulturer hade enligt Hermelin sitt ursprung i de olika uppfattningarna om hur trädgården skulle avgränsas utåt.<sup>102</sup> Emma Lundberg hade tidigare uttryckt sin åsikt om behovet av att skapa intimitet och avskildhet i sin trädgård. Hermelin, som i sin artikel främst skulle skildra sina intryck från en studieresa i Danmark, tog dock tillfället i akt för att också framföra sin egen trädgårdsuppfattning. I opposition mot Lundberg hävdade Hermelin, att behovet av att bygga en skyddad idyll inte var lika stort för de trädgårdar, som mer direkt hade ett naturlandskap att anknyta till. I Emma Lundbergs argument fanns många nämnare, som senare skulle bli gemensamma med de Molinska idealen:

”En skåning kunde år 1910, då denna trädgård blev anlagd i samband med byggandet av vår bostad, inte tänka sig att placera sitt hus på en bergknalle och ordna en trädgård mellan barrträd. Jag reagerade starkt emot villabebyggelsen här omkring Stockholm, ansåg den utåtvänd, så att säga presenterad på bricka. Den oftast använda höga stengrunden, som så starkt avskiljer hemmet från den omgivande trädgården, kunde jag heller inte godtaga.”<sup>103</sup>

Redan vid 1930-talets början är det således intressant att notera att de ideal, som Ulla Molin senare kom att dela med Emma Lundberg och Erik Bülow-Hübe, på väsentliga punkter skilde sig från den uppfattning som rimligtvis måste ha förmedlats av Sven Hermelin i sin egenskap av nytillträdd lärare vid den högre trädgårdsutbildningen i Sverige. Gemensamt för Molin, Lundberg och Bülow-Hübe var också, att de bland sin samtids husarkitekter tycks ha mötts av betydligt större intresse än många utbildade trädgårdsarkitekter. Emma Lundbergs trädgårdssyn fick till exempel en stor spridning i kulturella kretsar, både inom och utom landet. Bülow-Hübe fick i sin

---

101. Bülow-Hübe, 1954, s. 16. Se även Rasmussen, 1963, s. 50. Idén med en trädgårdens ”filosofgång” har också figurerat i Ellen Keys trädgård vid hennes Arts- and Crafts-inspirerade hus Strand. Här döpte hon, antagligen redan före 1920, en liknande gång till ”Rousseaus gång” (Bendt, 2000, s. 131)

102. Hermelin, 1934, s. 25–26.

103. Lundberg, 1934, s. 13.

tur förtroendet att verka som trädgårdskonsulent på 1930 års Stockholmsutställning. Att han saknade trädgårdsutbildning tycks i dessa sammanhang snarare ha varit en merit, än en nackdel. Det viktiga var ju öppenheten inför de funktionalistiska tongångarna. Bülow-Hübe hade tidigare än någon annan ställt frågan om hur funktionalismen skulle kunna anpassas till trädgårdskonsten. I det föredrag han höll år 1930 inför Föreningen för dendrologi och parkvård poängterade han att en arkitektonisk skolning av hortikulturellt utbildade människor var viktig, inte minst för att lära sig avstå från ”onödiga stilmotiv”. Han menade vidare att trädgårdskonstens funktionalism skulle få sitt genomslag när både allmänhet och utövande trädgårdsarkitekter hade lärt sig att uppskatta trädgårdens värden som en del i det totala boendet, och inte efter graden av ”blomsterrikedom och pinsamt underhåll”. Med en förändrad syn skulle man helt enkelt kunna undvika det som han kallade ”villadom” och som innebar höjden av trånghet, enformighet och småborgerlighet.<sup>104</sup>

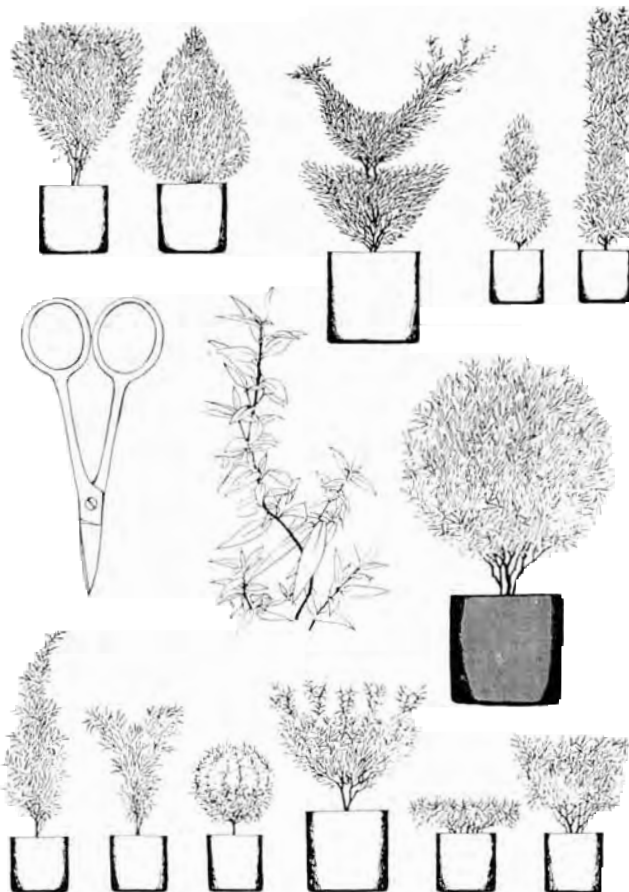
Genom sitt redaktörsskap för *Hem i Sverige* var Ulla Molins givna uppgift att verka mitt i denna tids sjudande diskussion kring det framväxande folkhemmets bostads- och konsumentupplysningsfrågor. I en sådan situation var det närmast en självklarhet att försöka förena de olika aspekterna kring hus, inredning och trädgård. Till en början lade hon också stor vikt vid betydelsen av praktiska och ändamålsenliga lösningar och att, för trädgårdens vidkommande, inte heller försumma odlingsaspekten. Med tiden fick dock de estetiska frågorna ett ökat utrymme. Det var genom estetiken som ideologin blev tydlig. Från den emanerade de synliga bevisen på den sammanhållna ideologi som skulle förmå modernistiska företrädare för olika områden att sluta leden. Genom nya estetiska skepnader presenterades nya sociala verkligheter. Estetiken kunde visa att världen förändrats till det bättre. Att också upplysa människor i trädgårdsmakens mer moderna anda, blev därmed en prioriterad uppgift för den som ville förmedla vägledning för det perfekta arrangemanget kring människors hela bostads-situation.

Den estetiska perfektionismen blev den huvudfråga, vars lösning kom att sysselsätta Ulla Molin, även efter hennes yrkesverksamma liv. Med tiden fick hon i allt högre grad möjlighet att i sina egna trädgårdar ägna sig åt att iscensätta olika skulpturala och rumsliga kompositioner. Slutligen fick hon så också möjligheten att, i anslutning till de skjutbara glasörrarna till huset i Höganäs, avnjuta en estetiskt perfekt trädgårdskomposition. Med följande ord har hon beskrivit det grundmönster, som kunde uppfattas som en spegling av själva himlen:

”Småningom formades denna stomme likt gråa moln som sveper fram över himlen en sommardag. Lite optimistiskt blått i form av förgätmigej, *Brunnera macrophylla*, *Veronica* av skilda arter och blåklocka, *Campanula* av olika höjd och intensitet fick ge löfte om klara dagar. Scenens kulisser byggdes först av lite lägre bumlingar lavendel och längst ut mörkt gröna distinkta *Taxus*-klot. Likaså en *Taxus*-skärm i förgrunden och en bakom sittplatsen under äppelträden. Det gav

---

104. Föredraget finns återgivet i Bülow-Hübe, 1930, s. 15–17.



Ulla Molin och Lisa Bauer har här fantiserat kring renässanssträdgårdens skulpturala former, överfört till myrten i kruka. Illustration Lisa Bauer, ur Molin m.fl., 1956, s. 13.

alla årstider en fasthet i bilden. I fonden stod plommonlundens kronor skiftande efter årstiderna.”<sup>105</sup>

I detta genomtänkta skådespel finns klara paralleller till en artikel, som i slutet av 50-talet skrevs för *Hem i Sverige* av Sven-Ingvar Andersson. På temat om den oföränderliga trädgårdens illusion refererar här Andersson till den danske arkitekturprofessorn Steen Eiler Rasmussen:

”Trädgårdsplanering är inte heminredning. Det är iscensättning. [...] Trädgårdsplanering är iscensättning av en pjäs där rollerna – växterna har sin egen vilja men söker sin författare till samordning. Trädgården är ett långsamt drama, som Steen Eiler Rasmussen säger.”<sup>106</sup>

105. Molin, 1986, s. 67.

106. Andersson, 1959, s. 19.



Höganäs trädgårdens iscensatta skådespel med växter, såsom det kunde upplevas i riktning från lusthus mot bostadshus. Foto: Författaren 1997.

Det är denna förskjutning från heminredning till iscensättning, som kännetecknar de trädgårdar som Ulla Molin själv fick skapa. Den betydelse av tiden som finns invävd i hennes trädgårdsbeskrivning är den designdimension, som återfinns i uttrycket ”det långsamma skådespelet”, vilket Rasmussen myntade i början av 1940-talet.<sup>107</sup> Rasmussen hade ett stort ideologiskt inflytande över den moderna trädgårdskonstens utveckling i Danmark. Alltsedan 20-talet hade han haft ett personligt utbyte med C. Th. Sørensen och vid de kurser som under 40- och 50-talet anordnades genom Sørensen och Konstakademins försorg, var han flitigt anlitaad som föreläsare. Vid slutet av 40-talet var kurserna förlagda till Föreningen Nordens kursgård Hindsgavl och bland deltagarna fanns då även Ulla Molin, som lät sig fascineras av hans storartade sätt att föreläsa.<sup>108</sup> Rasmussens syn på förverkligandet av en trädgårdsidé kan inte komma så mycket närmre den konkreta scenbild, som Ulla Molin slutligen målade upp i sin egen trädgård :

---

107. Uttrycket härrör ursprungligen från en rubrik ur Rasmussens essaysamling *I Danmarks Have*. Se vidare Rasmussen, 1941, s. 17.

108. Rasmussen hade sedan 20-talet haft ett personligt utbyte med C. Th. Sørensen. Han hade också föreläst vid huvuddelen av de kurser som Konstakademien under 40- och 50-talet, genom Sørensen's försorg, årligen anordnade för yngre trädgårdsarkitekter. (Sørensen, 1958, s. 11) Vid slutet av 40-talet var kurserna förlagda till Föreningen Nordens kursgård Hindsgavl och bland deltagarna fanns då även Lisa Bauer. (*Havekunst* nr. 4–5, 1949, s. 49; Lisa Bauer, 1998, muntligen)

”Evnen til at arbejde med en anden Tidsmaalestok, end vi gør i det daglige, er nødvendig for den, der vil forstaa, hvad Havekunst er. Det maa slaas fast, at det er en Kunst. Den indtager en Særstilling blandt andre Kunstarter ved at arbejde med et levende Materiale, der ændres og udvikler sig gennem lange Tidsrum. Mange tror, det kun drejer sig om et Slags Arrangement, ligesom naar man møblerer en Stue. Men det er helt forkert. Det maa snarere sammenlignes med Iscenesættelsen af et Drama, der maaske kan komme til at strække sig over Aarhundreder.”<sup>109</sup>

## Uttrycksätt och retorisk profil

Syftet med att i detta arbete presentera Gösta Reuterswårds och Ulla Molins olika livs- och yrkesbanor har primärt varit att åstadkomma konkreta beskrivningar av de handlingar, vilka ytterst kan karaktäriseras som resultatet av deras etiska överväganden och estetiska föreställningsvärldar. Det har då framför allt handlat om att sammanfatta de synliga resultaten av deras livsverk och att dessutom försöka relatera dessa till sådana samtida händelser, som på det ena eller andra sättet haft betydelse. Jag hoppas det också har framgått att denna texts avsikt inte är att försöka identifiera vilka enskilda faktorer, som har haft större eller mindre betydelse i någon slags systematiskt logisk analys av orsak och verkan. Att beskriva en handling utifrån ett speciellt motiv är inte detsamma som att beskriva en händelse framkallad av ett specifikt orsakssammanhang. Det kan därför finnas anledning att skilja mellan det intentionella skälet och den kausala orsaken bakom en handling, men att samtidigt poängtera att en handling som är en direkt följd av en orsak inte behöver stå i konflikt med att den också skulle kunna ha ett motiv.<sup>110</sup>

Detta är också bakgrunden till att även ett försök till en mer renodlad beskrivning kommer att styras av de tolkningar och perspektivval som görs. Vissa händelser poängteras medan andra har skurits bort. Beskrivningen gör således inte anspråk på några absoluta sanningar och det är min vetenskapliga övertygelse att några sådana inte existerar för den historia som är skapad och tolkad av människor. Avsikten är istället att belysa ett urval av konkreta händelser och synliggjorda ställningstaganden. Resultatet kan därmed karaktäriseras som en medvetet vald exposé över några konkreta lösningar på de historiska frågor, såsom under årens lopp har formulerats. Avsnittet om den samhälleliga topiken har därmed fungerat som en samlande handlingsram, där den allmänna tidsandan och ett urval yttre händelser av betydelse för denna har beskrivits. Innan jag nu går vidare med en avslutande diskussion kring frågan om *varför* Gösta Reuterswårds och Ulla Molins handlingar tog sig den form de gjorde, så kommer jag närmast att koncentrera mig på *hur* de sökte sin lösning på de aktuella frågorna.

I arbetet med att försöka förstå det sätt Gösta Reuterswård och Ulla Molin handlade på, får retoriken och tolkningen av de språkliga uttrycken en avgörande betydelse. Såsom tidigare framförts kan språk i detta sammanhang inte endast begränsas till det

---

109. Rasmussen, 1941, s. 19.

110. Dessa tankegångar har bl.a. utvecklats av Ryle under rubriken ”The Reasons and the Causes of Actions”. Se vidare Ryle, 1990 [1949], s. 109–110.

talade och skrivna ordet. I en vidare bemärkelse blir det också intressant att se till den mångfald tekniker människor utnyttjar för att föra fram sina budskap. Då blir det nämligen tydligt att det kan finnas många olika förklaringsgrunder till varför en person just väljer trädgård, journalistiska artiklar, berättelser eller något annat medium för att uttrycka sig igenom. En del av dessa val har att göra med personlig läggning och bakgrund. Annat har sin grund i den rådande situationen och tidsandan, medan vissa val slutligen kan ha sin grund i tillfälligheter.

En studie av hur två personer har utnyttjat sina handlingsmöjligheter kräver således en mångfacetterad tolkning och det är i detta perspektiv, som en retorisk ansats kan ha mycket att tillföra. Nästa steg i tolkningen kommer därför att utgå från de retoriska redskap som stod till buds för Gösta Reuterswårds och Ulla Molins arbete med att åstadkomma de konkreta resultat som deras biografier vittnar om. I arbetets avslutande avsnitt kommer sedan en diskussion att föras om hur den topik som inspirerat till deras olika typer av handlande, kan relateras till olikheter i deras kultur- och yrkesbakgrund samt till olika gruppers yrkes- och intressegemenskap. Vid denna tolkning har jag utgått ifrån att Gösta Reuterswård såväl som Ulla Molin valde att forma sina uttryck, argument och påståenden, så att de stämde överens med de olika former av estetisk topik som de företrädde. Att genom retoriken försöka förstå innebörden av estetiken är också att försöka klargöra det samband som finns mellan topik och etik, ett klargörande som inte har ambitionen att nå total förståelse, men som ändå vill få oss att förstå så bra som möjligt.

Syftet med att teckna en retorisk profil är att få motiven bakom de valda argumenten att framträda tydligare. Härigenom blir det också möjligt att närmare förstå de övertygelser och drivkrafter, som de i sin tur grundar sig på. En viktig förutsättning för goda retoriska tolkningar är att de relateras till sina historiska sammanhang. Dessa sammanhang kan tidsmässigt sett delas in i tre olika huvudgrupper, nämligen framtid, dåtid eller nutid. Det betyder också att de uppfattningar som är avsedda att tolkas kan syfta såväl framåt som bakåt, men att de också kan demonstrera det som anses etablerat här och nu. Beroende på hur en person för fram sina argument i enlighet med dessa tre tidshorisonter kan tre olika retoriska tekniker identifieras. En retorisk profil kan således grunda sig på det som benämnes den ”juridiska retoriken” och som relaterar sig till förfluten tid, den ”samrådande retoriken” som relaterar sig till framtiden eller ”den epidiktiska retoriken” som relaterar sig till samtiden.<sup>111</sup> Eftersom avsikten med att försöka teckna dessa konturer är att tydliggöra de mer grundläggande viljeyttringarna för en verksamhet, så är det inte bara *vad* orden säger som är viktigt, utan *hur* de sägs. Att bli klar över detta *hur*, blir då också att förstå vad personen ifråga *egentligen* har velat uppnå med sitt arbete. I förlängningen av en sådan förståelse kan det också vara av intresse att dra paralleller till sin egen verksamhet.

---

111. Ramírez, 1995b, s. 227–228. Dessa tre retoriska genrens förhållande till tidsaxeln har sin grund i de tankegångar, som Aristoteles utvecklade i sin berömda handbok i retorik. (Aristoteles, Ret. 1358b, rad 1–21) Utifrån de tre olika logosmodaliteter, som präglar olika diskurstyper har Ramírez skilt ut de ”apodiktiska” och ”assertoriska” omdömen som avser kunskap om det som kan förutsägas respektive bevisas. Mot detta ställer han de ”problematiske” omdömen, som handlar om det troliga eller det möjliga.

Att bli varse andra människors hur är också att se sitt eget hur och att därigenom förstå sig själv och sin egen yrkesroll.

### *Gösta Reuterswärd och retoriken*

Gösta Reuterswärd sökte genomslagskraft för sina åsikter genom att tillämpa olika metaforiskt skapande mekanismer i språket. I sitt författande utgick han som regel ifrån ett förhållandevis begränsat antal sedelärande exempel på olika planeringssituationer. Dessa presenterades ofta som åskådliggörande ögonblicksbilder eller korta berättelser och hämtade sin styrka från ett vardagligt igenkännande. Ett exempel som dyker upp i olika variationer är det grälla apelsinskalet eller den vita papperslappen på en gräsmatta. Det används som ett bevis på hur ovidkommande inslag i en trädgård kan störa harmonin och det eftersträvansvärda lugnet.<sup>112</sup> Som metaforer var apelsinskalet och papperslappen avsedda att ge den omedelbara och odiskutabla insikten här och nu och de kompletterades sällan av någon djupare argumentation. Genom att de fungerade som ett slags överrumplande upprop till samsyn var deras viktigaste roll att lägga grunden för ett välvilligt mottagande av de föreskrifter, som sedan följde. I detta avseende kan Reuterswärds retoriska framställning karaktäriseras som epidiktisk och hänsyftande på *Genus demonstrativum* eller *epeideitikon*.<sup>113</sup> En epidiktisk retoriker kännetecknas av förmågan att entusiasmera eller avskräcka och utnyttjar därmed både lovord och klander. Det är en påstående retorik, som utgår från nuet och som kan, men inte behöver, stödja sig på diskursivitet och logisk argumentation.

Med viss modifikation av modernistisk enkelhet var det de klassiska skönhetsidealen om harmoni, balans och rätta proportioner, som för Reuterswärd var det genomgående rättesnöret. Det var dessa ideal, som i början av hans karriär hade gjort stort intryck på honom och som han i grunden aldrig skulle överge. Eftersom det bland många av samtidens trädgårdsintresserade människor fanns denna värdegemenskap kring tidens skönhetsuppfattning var det primära intresset för Reuterswärd inte att argumentera för idealen som sådana. Den historiska frågan var så att säga redan identifierad. Därför var det inte heller märkligt att han inte försökte övertyga om idealens förträfflighet. För honom var det viktigare att inrikta sig på instruktionerna för hur de praktiskt skulle kunna genomföras. Även det som närmast borde ha kunnat liknas vid programförklaringar kom därför att anta formen av riktlinjer.

Alla dessa konkreta och ganska kategoriska råd för hur man skulle uppnå ett lyckat resultat, förstärker därmed bilden av, att den underliggande värderingsgrunden var något som hölls för självklar. Här skilde sig Reuterswärd inte mycket från de uppfattningar, som i stort präglade denna periods akitekturteori. De flesta av samtidens trädgårdsböcker var skrivna med det underförstådda syftet att upplysa om hur den sammanhållande ideologin på bästa sätt skulle kunna förverkligas. Denna karaktär av instruktionsliknande praktiska råd återfinns bland annat i de böcker, som de tio år

---

112. Jmf. Reuterswärd, 1946, s. 5 och Reuterswärd, 1940, s. 39.

113. Se vidare i Ramírez, 1995b, s. 230.

äldre trädgårdsarkitekterna Ester Claesson och Olle Piehl publicerade.<sup>114</sup> Med ett antal förgivettagna ideal som grund kunde arkitekturteorin inte bli annat än denna tids yrkes-etiska regelverk.

Rent språkligt genomsyras Reuterswårds texter av uttryck som ”man bör”, ”det fordras” eller ”man får inte begå det ena eller det andra felet”. Ur retorisk synvinkel kan de därför också tolkas som en form av försvarstal för det rätta sättet att utforma trädgård på. Hans motiv kunde till exempel vara att en viss ”konstnärlig bild” skulle erhållas eller att man skulle undvika att störa en avsedd harmoniverkan eller utsikt. Den som ville göra något bra borde alltså följa reglerna för hur den avsedda effekten bäst skulle kunna uppnås. Reuterswårds övertygelse om den rätta smaken gjorde också att han i sina rekommendationer kunde hänvisa till att ”dessa enkla lagar, som alltid äro bestående, ha ingenting med tillfälliga smakriktningar att göra”.<sup>115</sup> Hans sätt att upprepa de uppfattningar som han själv höll för sanna, visar också att han såg sig själv som försvarare av de sköna konsternas klassiska värden inom trädgårdsområdet. På så vis intog han den juridiske retorikerns roll.<sup>116</sup> En juridisk retoriker hänvisar till *Genus judiciale* eller *dikanikón* och kännetecknas därmed av sitt sätt att föra till bevis.<sup>117</sup> Han eller hon uttrycker sig också gärna i termer av försvar eller åtal. Den juridiska retoriken tar således sin utgångspunkt i förfluten praktik, till vilken den förhåller sig utvärderande. I följande citat av Reuterswård återfinns många påbudsläkande uttryck, vilka jag här givit en kursiv markering. Det var genom att utnyttja sin juridiska teknik, som han som författare här kunde hänvisa till vad han ansåg vara historiskt sett giltiga lagar:

”En regelbunden anläggning *måste* brytas med något oregelbundet, för att skönheten i det regelbundna *skall komma fram*. Har man rosor på båda sidor om entrén och vill plantera något träd, till exempel lönn eller björk, vid grinden, *bör man nöja sig* med ett träd vid ena grindstolpen. Vill man nödvändigt ha träd på båda sidor, *bör man ta bort* den ena rosenrabatten.”<sup>118</sup>

Även om både erfarenheterna från trädgårdsodlingens område och stilförebilderna inom nyklassicismen i hög grad avspeglade sig i Gösta Reuterswårds trädgårdsuppfattning, så bär hans anläggningar från sent 30-tal och framöver bevisligen också spår av modernismen. De värderingsgrunder, som han här tog till sig hörde framför allt hemma inom den svenska naturfilosofiska traditionen.<sup>119</sup> Ytligt sett kan många av hans uttalanden också uppfattas, som att han utan invändningar hade accepterat dessa mer naturanpassade och fria ideal fullt ut. Problemet är dock att de vid en närmare granskning inte

---

114. Claesson, 1923; Piehl, 1924. Det behov av en regelstyrd arkitekturteori, som Gösta Reuterswård gav uttryck för i sin första bok, *Blomstergårdens rika möjligheter* från 1925, bildar också grunden för hans fortsatta yrkesverksamhet. Skillnaden är bara den, att innehållet i råden och rekommendationerna till viss del anpassas efter de nya smakriktningar, som efterhand gör sig gällande.

115. Reuterswård, 1940, s. 40.

116. Om juridisk retorik, se vidare kapitlet ”Logosmodaliteter och diskursens vetenskap” i Ramírez, 1995b, s. 222–233.

117. Se vidare i Ramírez, 1995b, s. 229.

118. Reuterswård, 1946, s. 7. I det ursprungliga citatet är de uppmanande orden inte kursiverade.

119. Jämför diskussionen om Sven Hermelin och de naturalistiska utformningsidealen, s. 29–30 och s. 41.



kan sägas utgå från en mer grundläggande övertygelse. Jag har i min retoriska tolkning försökt komma underfund med vad det är i Reuterswärd argumentation, som gör att han inte kan upplevas som en äkta modernist. Följande utsnitt ur en av hans texter kan ge en illustration av problemet:

”Numera försöker man att skapa trädgården så fri som möjligt, och ofta låter man en stig gå in bland blommorna, i synnerhet om listen är bred. Vetter rabatten direkt mot gräs, kan Cotula, som för övrigt är ett bra trampgräs, få tjänstgöra som ett slags skydd mot närgånget gräs. Ligger blommorna åter direkt mot en grusgång, är en kantsten eller låg häck säkert den bästa avgränsningen.”<sup>120</sup>

I denna text finns en inkonsekvens mellan textens inledande påstående och den efterföljande, mer instruerande texten. I den aktuella rabattens utformning har en viss modernistisk eftergift visserligen gjorts genom den inplacerade gången. Om man emellertid tittar lite närmare på just *hur* de påföljande råden har formulerats kan man avslöja att den fritt formade trädgården fungerar som Reuterswärd's retoriska täckmantel. Genom att han genom detta epidiktiska påstående om självklarheten av modernistisk anpassning överrumplar läsaren, så kan han också fortsätta på sin sedan ungdomen utstakade linje.

Utifrån en ”misstänkande” tolkning skulle denna argumentation kunna uppfattas som manipulativ. En ”lyssnande” tolkning skulle dock snarare framhålla att texten avslöjar just den inkonsekvens, som gör att man uppfattar Reuterswärd's ställning mellan nyklassicism och modernism som vacklande.<sup>121</sup> Med denna senare tolkning skulle problemet inte ligga i ett envist fasthållande av nyklassicismens ideal. Rent utformningsmässigt tycks Reuterswärd ha kunnat acceptera mycket av det som kännetecknade den moderna trädgården. Förklaringen ligger i stället i hans eget inarbetade sätt att förhålla sig till personligt skapande.

En kärnfråga för tolkningen av Reuterswärd's förhållningssätt till trädgården som uttrycksmedel blir då uppfattningen om själva stilbegreppet som sådant. Modernisterna ville ju efterhand göra sig av med den typ av tänkande, som hade med stilar att göra. I sin strävan efter det konstnärligt och ändamålsenligt fulländade var äldre tiders utformningsprinciper något, som enbart inbjöd till kopiering. Det låg således helt i linje med modernismens avantgardistiska strävan att fördöma alla anknytningar till historien och att avfärda dem som historicism.<sup>122</sup> Modernisternas yrkesideologiska diskussion tycks emellertid inte ha intresserat Gösta Reuterswärd. För honom var det viktigare att verka för trädgårdsvärdena på bred front i stället för i frontlinjen. Därmed blev det inte heller aktuellt att skilja mellan utnyttjande av stilförebilder eller att skapa mer fria konstuttryck. Hans intresse låg snarare i att upprätta den dialog, som kunde hållas vid liv genom den äkta fascinationen för allt som kunde uppfattas som trädgårdens specifika traditioner och uttrycksmedel.

---

120. Reuterswärd, 1953, s. 6.

121. Jämför begreppen ”misstänkande” och ”lyssnande” hermeneutik, s. 12.

122. Beträffande uppfattning om stilar, jmf. även Hauxner, 1993, s. 20–21.

Som en märklig motsats till det juridiskt föreskrivande språk, som kännetecknar både Reuterswårds fackböcker och expertutlåtanden, kan man uppfatta hans förkärlek för den fantasifulle berättelsen. Denna mer fiktiva och drömliga framställningsform fann sin fulländning i hans barnböcker och i olika kåserier om trädgårdens glädjeämnen och vedermödor. Här kunde han på ett friare sätt leva ut sin personlighet som folkbildare och få den näring han behövde för att hålla sin entusiasm vid liv. Det var också när han lät sin folkliga framtoning överskugga expertrollen, som hans underfundiga humor fick en chans att komma till sin rätt, ofta på det sätt som följande uttalande om järnvägsträdgårdarna visar:

”Numera badar vi inte i badhus, och vi sitter varken i lusthus eller bersåer och dricker vårt surr. Nej, en SJ-man som njuter sin havanna på en trevlig plats i stationsparken, han störs inte och stör inte, tvärtom alla gläder sig åt, att han någon gång kan få sitta i fred. Det är därför vi tagit bort de flesta bersåerna.”<sup>123</sup>

Reuterswårds poetiska och fångslande berättarförmåga är omvitnad och han var en uppskattad föredragshållare på temat människor och växter. Han var dessutom en duktig fotograf och när han reste runt i landet med sin skioptikonapparat<sup>124</sup> sällade han sig till de folkbildande pionjärer, som också kunde förföra genom sina bildvisningar. Det var när han fick tillfälle att förmedla kunskap och inspiration utifrån de ämnen som låg hans hjärta närmast som han också tycks ha funnit sin mest äkta framställningsform:

”Naturen är alltid intressant genom sin mängd uttrycksformer. Jag tänker bland annat på vår vilda kärrtörel, som växer utmed våra kuster och som bär honungsdoftande stora blomhuvuden och som trivs även om det inte är så fuktigt. Hos mig står ett exemplar vid min damm, men tyvärr får den bara se vattnet och inte suga upp det.”<sup>125</sup>

Ovanstående citat är hämtat från en av de många böcker om växter som Reuterswård skrev under senare år. Växternas kulturhistoriska sammanhang intresserade honom mycket och i sina berättelser lät han gärna både växter och djur ta mänsklig gestalt. Med sin dragning mot det lekfulla och personliga ville han bli betraktad som berättare snarare än författare: ”jag är ingen författare, jag är berättare, jag vill berätta om växter, få människor intresserade”.<sup>126</sup> I berättelsens form kunde han utveckla sina personliga preferenser. Här kombinerade han naturskildringar och blomsterglädje med mänskliga egenskaper och ett omfattande kärleksbudskap. På så vis uttryckte hans författande en hel livsfilosofi, vilken efterhand antog alltmer romantiserande och religiösa former. Mer än att förmedla ett rent botaniskt intresse för växterna var det växterna som symbol för livets paradiset han ville unna alla människor att njuta av. Detta finns mer eller mindre tydligt uttalat i åtskilliga av hans böcker och inleder också hans berättelsesamling *Upplevelser med människor och natur*:

---

123. Reuterswård, 1943, s. 6.

124. Namnet härrör från varumärket för en tidig modell av bildprojektor.

125. Reuterswård, 1974b, s. 63.

126. Citatet av Reuterswård finns i en intervju, som publicerats i tidningen VI. (Larsson, 1975)



Gösta Reuterswärd under en av sina resor mellan landets olika järnvägsträdgårdar.  
Foto. Okänd fotograf vid Norrköpings tidningar, 1943.

”Den som upplever inom sig all jordens skönhet, den personen, kan man säga, lever faktiskt hela livet i ett paradīs. Rik är den personen som förstår att njuta av ett strås skönhet, höra humlans surr och se upp mot himlavalvets olika molnformationer. [...] Lyckan som man kan uppleva inom sig, blir sällsynt, om man inte i tid lär sig förstå, att det väsentliga i livet är kärlek, skönhet och godhet.”<sup>127</sup>

Att nå den värld som finns bakom det materiella blev i allt högre grad det slutliga målet i Gösta Reuterswårds jordiska stråvan med växterna och deras odling. Mot slutet av sitt liv fann han också religiös ledning genom den kristne filosofen Masaharu Tanigushis andliga kärleksbudskap, och vars filosofi han vävde in i sin bok *Konsten att leva, se och lyssna*.<sup>128</sup> Med denna bok skulle man kunna säga att han uttryckligen breddade sin syn på både konsten och det sköna. Utgående från sin uppfattning om naturen som världens mest fulländade underverk lät Gösta Reuterswård sin stråvan efter det högsta Sköna smälta samman med en stråvan mot det högsta Goda. Genom boken tydliggörs mycket av den platoniska kärlek och godhet, som han låtit blommor och djur förkroppsliga, i sina trädgårdsböcker såväl som i sina barnböcker. Den längtan efter evigheten och vilja till rening som uttrycks där tillhör grundtanken inom platonismens estetik. För Platon utgick konstens filosofi just från tanken på detta översinnliga. I Gösta Reuterswårds mer konkreta gärning finns parallellerna till platonismen både i ödmjukheten inför naturens lagbundenhet och i hans grundläggande övertygelse om beskaffenheten av det mest autentiska inom skönhetens område. Det var trots allt de linjer och proportioner, som stammade från det arkaiska och som oberoende av alla nytillkomna smakriktningar för evigt skulle komma att bestå.<sup>129</sup>

### *Ulla Molin och retoriken*

I jämförelse med Gösta Reuterswårds mot slutet allt starkare transcendentala stråvan och hans personligt färgade och berättande texter, lade Ulla Molin tonvikten vid det som kunde betecknas som sakligt och praktiskt beskrivande. Inte ens i beskrivningen av sitt barndomshems trädgård låter hon läsaren förstå att hon har en personlig relation till denna plats.<sup>130</sup> Medan Gösta Reuterswård hade en stark förankring i äldre tiders mer implicita berättartradition hade Ulla Molin låtit sig övertygas av den beskrivande textens mer vetenskapligt färgade anspråk och vikten av en explicit redovisning av sådan fakta som behövs för att övertyga. Samtidigt som hon var mån om en grundlig argumentation undvek hon emellertid de direkta anvisningarna. Om Gösta Reuterswård kunde sägas föredra humoristiska eller sedelärande historier var Ulla Molins metod det lockande exemplet. Hur hon kunde använda de goda exemplen för att indirekt låta sina bestämda uppfattningar komma till tals, kommer jag att återkomma till.

Till sin läggning var Ulla Molin en mycket seriös och ganska allvarlig person, som också ställde stora krav på sig själv.<sup>131</sup> Hennes omfattande yrkesmässiga åsiktsutbyte

---

127. Reuterswård, 1976, s. 5.

128. Se Reuterswård, 1974a.

129. För jämförelsen med platonismen, se Huisman, 1998 [1992], s. 7–14.

130. Att beskrivningen av den skånska gården i Ulla Molins bok *Trädgårdsrecept* (Molin, 1942, s. 112–113) är hennes barndomshem framgår dock ur Blennow, 1998, s. 8.

131. Lisa Bauer, 1998, muntligen.



Ulla Molin och hennes man K.G. under kvällsarbete i sin Lidingövilla. Foto: Sune Sundahl.

garanterade henne både aktuell och grundlig information. Här är det också tydligt att beträffande de väsentliga frågorna om estetik och sociala mål var grundsynen inom hennes kontaktnät av experter förhållandevis samstämmig. Även om rådgörandet och tankeutbytet inom bostadsformgivningens område inte alltid direkt rörde de underliggande idealen, så medförde en uppnådd enighet om den konkreta utformningen indirekt också en samstämmighet kring idealen. På så vis kan man också säga, att dialogen med olika experter i sin förlängning ledde till den ökade estetiska medvetenhet, som gjorde det möjligt för Ulla Molin att erövra sin utvecklade fingertoppskänsla för tidens skönhetsideal. Så länge som privatträdgården i någon mån tilldrog sig ett yrkesmässigt intresse uppfattades hon också som en centralgestalt för en ny generation trädgårdsarkitekter. Hennes intensiva fackliga kontaktnät stod således i kontrast mot Gösta Reuterswärd's mer solitära expertroll. Även om aktiviteten kring Ulla Molin inte var något direkt hot mot den säkerhet som Gösta Reuterswärd med åren förvärvat, så menade han nog ändå att hon var lite för "vildsint" och "populistisk" i att anamma allt det nya.<sup>132</sup> Det tycks således ha varit med ett visst överseende, som Gösta Reuterswärd noterade att hon var en populär person, som under en period stod i centrum för uppmärksamheten.

---

132. Måns Reuterswärd, 1996, muntligen.

Molin excellerade aldrig i blomsterprakt på det sätt, som var typiskt för Reuterswårds mer publika anläggningar. Snarare uttryckte hon en motvilja mot det som kunde betraktas som överdådig och menade att ”den goda smaken och omdömet har förförts av odlar- och yrkesnit”.<sup>133</sup> Hennes med åren alltmer återhållsamma smakriktning ledde in på allt smalare vägar mot det sublimes och sparsmakade. Detta kom inte minst till uttryck i hennes hem. Lisa Bauer har formulerat hennes smakpreferenser i följande citat:

”Hennes hem var mycket annorlunda. Det var så sparsmakat. Hon var ju inte särskilt mycket för gardiner och textilier och sånt. Det tyckte hon bara var besvärligt. Jag minns ett rum med en öppen spis och jag minns att Ulla var klädd i svart jumper som satt väldigt snyggt över axlarna. Överhuvudet hade hon ett slags stram enkelhet, det var första intrycket av henne.”<sup>134</sup>

Hennes utpräglat bestämda smakuppfattning visade sig också när det gällde färgkomposition med växter. Betecknande för hur långt hon i trädgårdssammanhang till sist kunde sträcka sig, är dominansen av de silvrigt grå och vita tonerna i hennes egna trädgårdar. Det mer färgstarka fick här stanna vid ett försiktigt anslag av blått och rosa. Eftersom hennes estetiska uppfattning i grund och botten var alltför exklusiv för att till hela sin vidd kunna omfattas av en genomsnittlig läsare, så passade det henne bra att låta sin modell för övertygande ta stöd i de mer praktiska argument, som fanns inbäddade i hennes beskrivningar. Anna-Maria Blennow har i sin biografi över Ulla Molin också menat att det ”redan från första början funnits en viss konflikt mellan de estetiska och praktiska kraven inom henne”. Att Ulla Molin lät måla upp sina skönhetsvisioner genom praktiska och förnuftiga argument får Blennow att ställa frågan om det inte just var denna ”inre kamp” mellan olika krav, som gjorde henne till en så vital kraft inom sitt område.<sup>135</sup>

Balanseringen mellan det praktiska och estetiska kan exemplifieras med de förhållandevis tidiga beskrivningar, som Ulla Molin år 1943 gjorde över några olika typträdgårdar. Här ville hon vilja åskådliggöra skillnader i de ideal, som till exempel kunde passa för den ”unga familjen med fyra barn” eller ”traktens provinsialläkare”. På samma sätt ville hon visa hur man för de mindre utrymmena kunde knyta utformningsidéer till en ”ungkarlsbalkong” eller en ”terrass för den trädgårdslate”.<sup>136</sup> Tillvägagångssättet gick delvis igen i tävlingarna, där 1944–45 års tävling om familjebostaden inriktades på att lösa boendefrågan för den ”stora medelklass, som ej ha råd att hålla hemhjälp”. Resultaten av tävlingarna väckte intresse även i fackkretsar och i stilbildande hänseende kan man knappast bortse från deras epokgörande funktion. Den namnkunniga prisnämnden i ovannämnda tävling menade i alla fall att det hade blivit genomfört ”en generalmönstring av nutida strömningar inom svensk trädgårdskonst”.<sup>137</sup>

---

133. Molin, 1949, s. 257.

134. Mossige-Norheim, 1999, s. 19.

135. Blennow, 1998, s. 44.

136. Exempelen är hämtade från Molin, 1942, 1943b och 1969.

137. Ahrbom m.fl., 1945, s. 282. Prisnämnden bestod av professor Nils Ahrbom, trädgårdsarkitekt Sven A. Hermelin och Svenska slöjdföreningens ordförande, inredningsarkitekt Åke H. Huldt.

I uppfattningen av sin läsekrets skilde sig Ulla Molin från Gösta Reuterswärd genom att hon inte utgick ifrån att läsaren delade hennes estetiska värderingsgrund. Därför var det inte heller ofta, som hon använde sig av det juridiskt retoriska framställningssättet. Istället för att föreskriva ville hon locka. Hennes tillvägagångssätt för att åstadkomma inlevelse hos sina läsare tog inte heller vägen via en spännande historia, utan genom de stämningsskapande beskrivningar som på ett nästan omärkligt sätt vävde in både praktiska och ekonomiska anvisningar. Den intuitiva känslan av en uppnådd estetisk fulländning ingick så att säga den totala läsoplevelsen:

”Den övriga delen av trädgården får sin karaktär av den vida gräsmattan och raden med tätt planterade körsbär i gränslinjen samt dungen – också av körsbär – i motsatta hörnet. Trädgården kallas allmänt körsbärsträdgården. För att tillfredsställa husmodern, som tycker att det är misslyckat om en trädgård inte kan erbjuda litet persilja, dill, gräslök, sallat, några rabarberstånd samt några sommarblommor som får skäras till husets blomsterpytsar, ha rutorna innanför körsbärsraden kommit till. Varje ruta kantas för ordningens skull med prydliga månadsmultron.”<sup>138</sup>

Sällan stannade Ulla Molins idéer vid svärfångade visioner. Tvärtom, så var det just utifrån de handfasta och detaljerade anvisningarna om hur visionerna i praktiken skulle kunna förverkligas, som hon lät inspirationen flöda:

”Som väl var så räckte stenen på platsen även till en stödmur vid garagedfarten. Alltid en cementmur mindre! Den är fogad med cement, och växtligheten på krönet inskränker sig till ett par bocktörnen (*Lycium halimifolium*) som graciöst skicka ut sina långa slanka grenar ned över muren.”<sup>139</sup>

De här åskådliggjorda exemplen på goda lösningar var således ett viktigt stöd för Molins retoriska framställning. Även om de var detaljerade i sin beskrivning är de presenterade på ett sådant sätt, att de också lämnar ett visst utrymme för läsarens egna fantasier och drömmar. Sådana egna tankar inbjöd Ulla Molin till genom att i sina texter omsorgsfullt och personligt måla upp de situationer, som hon ville inspirera till. Hennes särpräglade förmåga att förmedla den totala trädgårdsupplevelsens lust och glädje skilde sig därmed från mycket av samtidens rikhaltiga flora av föreskrifter och anvisningar för den ideala trädgården.

De mer poetiska uttryckssätt, som förekommer i Ulla Molins texter, visar att det inte bara var Gösta Reuterswärd som använde sig av epidiktisk retorik. Visst ville hon också, precis som Reuterswärd, upplysa och undervisa om den goda smaken. För henne framstod det dock inte som övertygande att använda sig av fantasifulla metaforer eller sedelärande exempel. Det uttalat epidiktiska i hennes retorik hörde snarare samman med hennes målände och inspirerande beskrivningar och det sätt, på vilket dessa kunde appellera till läsarens egen situation. Den insikt hon därmed ville förmedla byggde inte på några abstrakta stötförebilders generalisering. De utgick snarare ifrån en igenkännande

---

138. Molin, 1943b, s. 260.

139. Molin, 1943c, s. 378.

inlevelse i olika konkreta situationer. I dessa personligt riktade estetiska skildringar framträder också en sida av Ulla Molin, som inte bara var reflekterande och analyserande, utan också på ett medryckande sätt fångslande.

Utifrån den konstuppfattning, som den italienske filosofen Benedetto Croce företräder, har i sin tur den svenske filosofen Folke Leander ägnat sig åt att reda ut innebörden av olika inställningar till den språkliga framställningsformen. Leander har härvid speciellt poängterat att poesin är ”språkets djupaste väsen”. Enligt hans uppfattning är språkets viktigaste funktion ”att skapa intuitioner, att ge en bild av någonting, att åskådligt skildra, att ge konkreta föreställningar”.<sup>140</sup> I syfte att skapa intresse och engagemang var ett målände språk något som inte bara Gösta Reuterswärd utnyttjade. I Ulla Molins fall var dock både visionerna och syftet annorlunda. I jämförelse med de fantasifulle intuitioner, som Gösta Reuterswärd skapade genom sina metaforer var Ulla Molins poetiska sida mer prosaisk och nykter. Hon kunde konsten att, genom språkligt levandegjorda och kraftfulla ”intuitioner”, kamouflera även den torraste faktauppräknings.

Om man hos Reuterswärd kan urskilja en epidiktisk retorik i kombination med en bakåtsyftande juridisk retorik, så var Ulla Molin framför allt mån om att låta sin argumentation syfta framåt. Det var mycket sällan, som hon hänsyftade på förebilder i förfluten tid. På så vis kombinerade hon sin epidiktiska teknik med den samrådande diskussion som syftar mot framtiden, dvs. *genus deliberativum, sumbouletikón*.<sup>141</sup> Kännetecknande för den samrådande retoriken är, att den just tar sin utgångspunkt i de framtida förändringar, som man önskar implementera. Genom opinionsbildning ville Molin aktivt ta del i denna framtidens förändringsdiskurs. Hennes agerande blev därmed i hög grad också en fråga om politik och planering. På samma sätt som många samtida planerare, uttryckte hon också gärna sina åsikter i vetenskapligt bekräftande termer.<sup>142</sup>

Den kontinuerliga yrkesmässiga dialogen var en förutsättning för den journalistiska verksamhet, som Ulla Molin bedrev. Den var dock inte bara förutsättningen för hennes övertygelser inom det estetiska området, utan det var också i denna atmosfär som hennes kunskapssyn och auktoritet växte fram. Genom sina olika kontakter blev hon väl insatt i hur en ny och tongivande generation tänkte ifråga om arkitektur, formgivning och konsumentupplysning. Samtidigt som diskussionerna bidrog till att hon kunde finslipa sina argument, så öppnade sig också nya insikter som gav hennes arbete omisskännliga drag av pionjärverksamhet. I denna dynamiska atmosfär uppnådde hon sin säkerhet genom att låta utvecklingen av nya koncept kontinuerligt genomgå en prövning gentemot olika yrkesgrupper. Medlet för att sedan föra fram sina bostadspolitiska åsikter hade hon i sin tidskrift och där kunde hon också välja att publicera artiklar av andra personer, vars uppfattning hon ville ha framförd. Som redaktör utnyttjade hon också möjligheten att blanda egna åsikter med referat från andra personer. Eftersom hon inte alltid signerade sina artiklar kom hennes egen uppfattning att i hög grad bli synonym med tidskriftens officiella uppfattning.

---

140. Leander, 1943, s. 59.

141. Se vidare i Ramírez, 1995b, s. 229.

142. Se vidare kapitlet ”Logosmodaliteter och diskursens vetenskap” i Ramírez, 1995b, speciellt s. 232–233.



I den praktiska rådgivningens nära samband mellan hänvisningar till olika expertutlåtanden och tidens uttalade skönhetsideal ligger mycket av den politiska kraften i Ulla Molins retorik. I detta avseende finns påtagliga likheter med den teknik för övertygande som utnyttjades av den mer renodlade funktionalismens tidiga förespråkare. Konstvetaren Per Råberg har ägnat sig åt att skärskåda det han benämner ”myten om funktionalismens rationalistiska estetik”. Detta var en myt, som ledde till att funktionalismen blev så beroende av sina praktiska argument att det knappast kom att föras någon diskussion utifrån dess estetiska kvalitéer. Råberg menade att den estetiska diskussionen helt enkelt lamslogs av sin nära koppling till det rationella och ändamålsenliga. Därför blev det också desto viktigare för de drivande funktionalisterna att på olika sätt kunna motivera stilen inför praktikerna. Hur detta ledde till ett i dubbel mening snabbt ”accepterande” av de praktiskt motiverade argumenten har Råberg givit följande förklaring:

”Praktiken släpar emellertid efter och härigenom uppstår ett dilemma. Det övervinns snabbt genom att man tillägnar sig en virtuos skicklighet i att motivera formala lösningar med sakliga argument. Minutiösa och ur nyhetssynpunkt skäligen ointressanta redogörelser för använda material och teknisk konstruktion ledsagar den estetiska förnyelsen för att markera vetenskaplighet och saklighet. Och det egentligen helt otroliga inträffar att illusionsnumret lyckas. Ett av arkitekturhistoriens originellaste stilgenombrott trollas bort inför våra ögon.”<sup>143</sup>

Visserligen kan Ulla Molin inte betraktas som en bokstavstrogen funktionalist. Hon hade ju snarare riktat sina preferenser mot den nyrealistiska och traditionsanknutna arkitekturen. Det var dock inte bevarande av traditionen hon ville åstadkomma, utan förnyelse och transformering av gamla ideal mot nya. På så vis ville hon i lika hög grad som funktionalisterna ha en förändring till stånd. Skillnaden mot dessa är dock att deras tekniska och funktionella argument användes för att föra fram funktionalismens estetiserande budskap, långt innan de egentliga genomförandemöjligheterna för det rationella och socialt inriktade byggandet i praktiken förelåg. Ulla Molin kunde på ett annat sätt förankra sina argument i en existerande och känd verklighet. Därmed kunde hon också väva in sina praktiska argument i mer poetiskt inspirerande beskrivningar.

Precis som hos Reuterswärd går det att finna inslag av en mer doserande retorik hos Ulla Molin. Trots att de modernistiska förgrundsgestalterna hade avfärdat allt tal om stilar var det ändå undervisning i den goda smaken, som vid denna tid förmedlades genom *Hem i Sverige*. Att Ulla Molins estetiska budskap inte var lika entydigt formulerat som Gösta Reuterswärd, gjorde det dock mer svårfångat. En ”misstänkande” tolkning kan lätt ta fasta på de uppfostrande övertonerna, medan en ”lyssnande” tolkning också måste sätta människors handlande i relation till den topik, som utgör själva handlingsramen. Angelägna blir då motiven bakom de estetiska budskapen och vem som framstår som deras egentliga adressat.

---

143. Råberg, 1974, s. 5.

## 5. Handlingskloketens etiska aspekter

I inledningen av detta arbete formulerade jag frågan om hur olika estetiska uttryckssätt kan sättas i relation till de värderingar som i grunden är ett etiskt ställningstagande. Det är utifrån perspektiven kring denna fråga, som jag nu avslutningsvis vill föra en diskussion som leder in mot de etiska aspekterna av de handlingar, som utgått från Ulla Molin och Gösta Reuterswärd. Detta ämnar jag göra mot bakgrund av den hittills gjorda genomgången av deras personliga bakgrund, ideal och retoriska framställningssätt.

Vid studien av Reuterswärd och Molin och deras respektive verksamheter har det blivit uppenbart att de arbetade mot mål som delvis sammanföll och delvis divergerade. En ytlig betraktelse kan snabbt ge vid handen att de främst förenades i sitt övergripande syfte, nämligen att bevara och främja trädgårdskulturen. De var ju under en period på cirka 30 år de mest ihärdiga försvararna av de kvalitéter inom landskapsarkitekturen som hör trädgården till. För den i trädgårdsområdet redan invigde, kanske meningen med deras arbete framstår som klar. Den oinvigde kan dock ställa sig betydligt mer undrande och berättigat ställa sig frågan av vilken anledning det kunde upplevas som viktigt, att lägga all denna kraft på att sprida kunskap om just dessa värden.

Att Gösta Reuterswärd och Ulla Molin en gång i tiden hade valt en inriktning mot trädgård berodde förstås på att det var ett medium som de på ett naturligt sätt kommit i kontakt med och som de också hade lärt sig att behärska. Deras under lång tid ihållande trädgårdsintresse visar dessutom att det måste ha varit ett uttrycksmedel som passade deras engagemang och glöd. Eftersom trädgårdsskapande, i lika hög grad som andra samhällsföreteelser, styrs av sina mänskliga övertygelser och ambitioner måste en tolkning av dess meningsskapande funktion också sättas i relation till mer grundläggande etiska förhållningssätt. Lika lite som växter eller olika arrangerade naturscenerier kan ha någon inneboende mening, så kan inte heller trädgården i sig ha någon mening. Det är först genom att försöka blottlägga *hur* människor arbetar med trädgård, som meningen kan framstå.<sup>144</sup> Den viktiga frågan att besvara blir då vad det är som driver människor att arbeta med trädgård på ett visst sätt. Frågans karaktär ger en tydlig fingervisning om att detta inte är en fråga, som kan få alla sina svar genom en inomdisciplinär tolkning.

Utifrån ett aristoteliskt synsätt, så är etik detsamma som handlingskloket, dvs. *frónesis*. Jag har tidigare påpekat att detta inte är liktydigt med den moralfilosofi som grundar sig på bedömning av goda eller onda handlingar, såsom de kan framstå utifrån en viss nyttoaspekt eller en viss pliktuppfattning. Ett etiskt handlande kan därmed inte bindas upp kring en fastställd och klart uttalad regeletik.<sup>145</sup> På samma sätt

---

144. Detta arbetes grundinställning är att estetiken är vetenskapen om uttrycket eller snarare själva uttryckandet. Det är således en handlingsdimension som inte kan sammanblandas med de betydelse, som olika semantiska tolkningar kan tillerkänna ett objekt. Se även jämförelsen mellan semantiskt och handlingsteoretiskt perspektiv i kapitlet ”Att genom *lógos* förmedla mening”, s. 13–14.

145. Se även kapitlet ”Att genom *éthos* låta mening framträda”, s. 14–15. Om regeletik, se vidare Ramírez, 1995b, s. 114–116.

som det är omöjligt att ge begreppet *frónesis* en exakt definition är det också omöjligt att i detalj beskriva det sätt, som människor genom sin handlingsklokhet kan låta *éthos* komma till tals.<sup>146</sup> Handlingsklokhet är inte något som enligt gängse vetenskapliga metoder kan analyseras. Däremot kan man säga att den ”visar sig” genom det sätt som olika personer försöker formulera svaret på den historiska fråga, som de utifrån sin samtids *topik* själva har ställt sig.

Tidigare har jag också framhållit att en hermeneutisk tolkning av avsikter kan utgå ifrån en ”lyssnande” såväl som en ”misstänkande” inställning. Beroende av vilket perspektiv som anläggs kan man för en och samma persons handlande få olika drivkrafter att framstå.<sup>147</sup> En tolkning förhåller sig därmed aldrig neutral, vare sig till den historiska eller den nutida *topiken*. Därmed eftersträvar den inte heller konkreta svar av den typ, som kan dela upp handlandet i en etisk eller oetisk kategori. Vad tolkningen däremot kan göra är att på ett generellt plan bidra med insikter om historien och på så vis också bereda grunden för framtida kloka ställningstaganden. Att kunna tillägna sig erfarenheter av hur andra löst historiska problem, som liknar de som vi står inför idag, kräver en koncentration på någon slags allmängiltig historisk erfarenhet.

Svaren på de historiska frågor Gösta Reuterswärd och Ulla Molin sökte lösning på, har de ju delvis formulerat genom sina sätt att argumentera på. De framgår också genom det sätt som de konkretiserat sina idealbilder för hem och trädgård. Hur detta sedan stämde in i samtidens bedömning av vad som var goda eller dåliga lösningar fanns det, då liksom nu, inga entydiga uppfattningar om. Gemensamt för Reuterswärd och Molin var att de var hängivna den mission som de utifrån sina ideal hade definierat. Under bestämda perioder av deras liv överensstämde också deras respektive värdering väl med de allmänna strömningarna i tiden. Uppenbarligen lyckade de med att göra sina åsikter hörda, men de fick också uppleva perioder när deras uppfattningar var ur fas med tiden. Intressant är att deras verksamhet under perioden 1935–1965 till sin yttre målsättning kunde sammanfalla, trots att det var stora skillnader i de ideal de ville förmedla.

Med den historiska distans vi idag har till de aktuella situationerna kunde det synas lockande, att försöka göra bedömningar av vad vi så här i efterhand finner bra eller dåligt, konserverande eller utvecklande och pådyvlande eller lyhört. En sådan bedömning tenderar dock till att bli dikotomisk och ta formen av det antingen/eller-tänkande, som denna studie i grund och botten vill motverka. Det kan därmed vara på sin plats att återigen understryka, att det inte är de exakta vetenskapernas rationella klassificering, som här eftersträvas. Jag har snarare avsett att förmedla den mer intuitiva förståelse, som på ett mer mångfacetterat plan utgår från retorikens försök att artikulera likheter och skillnader och som sätter sin tillit till vars och ens förmåga att sätta dessa i relation till såväl den historiska, som den förhandenvarande *topiken* och dess specifika förutsättningar.

---

146. Jämför resonemang om *frónesis*, s. 10.

147. Jmf. s. 12, 63 och 71.

Med syftet att öka möjligheterna för att ”förstå bättre” kommer jag därför avslutningsvis att föra en diskussion, där jag sätter fokus på den ideologiska argumentationens förhållande till de faktiskt uppnådda, estetiska uttrycken hos Gösta Reuterswärd och Ulla Molin. Av central betydelse blir då hur deras handlingar på olika sätt kan relateras till begrepp som modernistisk stadsutveckling, folkbildning, skönhetsfostran, konst och teknik.

## **Modernismens olika ideologiska bottnar**

För att bättre förstå de uppfattningar som representerades av Gösta Reuterswärd och Ulla Molin blir deras inställningar till modernismen en av de huvudfrågor som måste klargöras. I denna företeelse finns en viktig nyckel till de ideologiska skillnaderna. För att inte fastna i en schablonbild av modernismen är det dock viktigt att framhålla, att det bakom olika gruppers försök att uppnå samhällsförändring fanns varierande ideal och drivkrafter. Hur skulle det annars vara möjligt att få ihop funktionalismens praktiskt estetiserande attityd med den idylliserande, nyrealistiska attityden? Per Råberg har försökt finna rimliga förklaringar till framväxandet av den exploaterande attityd, som resulterade i 1960- och 70-talens tekniskt-funktionellt rationella planering. Om de oklarheter som försvårat tolkningen av funktionalismen skriver Råberg:

”Först sedan man släppt försöken att finna ett bärande motiv och insett att funktionalismen utgör, inte en syntes men ändå sammansmältning av ett flertal avsikter med oförenligt ursprung, skönjer man en framkomlig väg.”<sup>148</sup>

Inplacerat i ett bredare modernistiskt sammanhang kan detta perspektiv också hjälpa oss att förstå, hur uttrycken för de nyrealistiska idealen kunde ligga så långt från de renodlat funktionalistiska och ändå motiveras utifrån samma typ av argument. Ett sådant perspektiv skulle också kunna förklara hur Ulla Molin, samtidigt som hon värnade om betydelsen av det lokala landskapet och den lokala byggnadstraditionen, också kunde fascineras av funktionalismens mer avskalade formspråk. Kanske låg den principkamp, som hon förde mellan de estetiska och praktiska kraven inom sig, på detta djupare ideologiska plan. Kanske avspeglade hennes konflikt då snarast en vacklande hållning mellan den funktionalistiska ideologin och dess nyrealistiska tillämpning.<sup>149</sup>

Att modernismen på så många plan värnade om skönheten, såväl som om ändamålsenligheten, kan också kasta ljus över de modernistiska ideal Gösta Reuterswärd föredrog. För honom var det inte de bostadsfunktionella lösningarna eller den avskalade estetiken som var det mest tilltalande. Det var snarare enkelheten i lösningarna och kanske framför allt möjligheterna att öppna upp för ljuset. Reuterswärd understrykande av enkelheten och ljuset medförde således inget större ideologiskt brott gentemot han tidigare ställningstagande.<sup>150</sup> Det innebar endast att han till sin klassicistiska basrepertoar av skönhetsideal, också kunde föga ett antal för honom tilltalande stilelement

---

148. Råberg, 1974, s. 4.

149. Jmf. kapitlet ”Ulla Molin och retoriken”, s. 68.

150. Kanske hade Gösta Reuterswärd speciella förkärlek för ljuset också sin grund i att han även som fotograf vinnlade sig om att utnyttja ljuset. (Måns Reuterswärd, 1996, muntligen)

från modernismen. Utifrån hans grundläggande inställning om att på bästa sätt ordna det vackert och därvid inpassa de element, som kunde göra en trädgård smakfull och skön var det inget problem för honom att också anamma en del nya smakideal. I sin övertygelse stod han fast vid de klassiska idealen. Det var dessa som passade hans sociala situation och personliga drivkraft att kommunicera med andra människor. Att han sedan ställde sig positiv till en viss modernistisk anpassning var ingenting som visade att han i grunden förändrat sitt tänkande.

Eftersom Reuterswärd bar på en grundläggande övertygelse om de klassiska idealens förmåga att förmedla den absoluta skönhets tillfredsställelse var det inte heller märkligt att han behöll sin stilmässigt konserverande attityd. Han var känd för att starkt kunna företräda sina åsikter och förutom att han ofta kom till tals i tidningar och radio framkom hans inställning indirekt genom hans anläggningar, böcker och hela hans sätt att vara. Med en sådan övertygelse kunde han knappast ha känt sig positivt berörd av de mest tongivande modernisternas ambition att riva ner de traditionella idealen från grunden. Även om han gjorde sitt bästa för att anpassa sig till situationen förmådde dock inte den modernistiska provokationen att rubba hans grundläggande tillit till det klassiska. Detta måste ha varit det avgörande skälet till att han inte välkomnades i samtidens trädgårdsideologiska yrkesdebatt. Med tiden skulle det visa sig att hans uppfattning också på ett bredare plan skulle komma ur fas med den allmänna tidsandan. Att kompromissen mellan modernism och tradition till slut blev en omöjlig själv motsägelse, skulle han inte minst få erfara på sin egen arbetsplats inom SJ.

Ur ett humanvetenskapligt perspektiv kan olika period- och stilskiten inte ses som resultatet av ett lagbundet kollektivt skeende. Den riktning som förändringarna tar, präglas snarare av den gemensamma vilja, som utgår från den sammantagna effekten av enskilda människors personligt grundade intentioner. Även om man skulle kunna säga att intentionerna i hög grad är en återspeglning av de förändringar som totalt sett pågår i samhället, kan man inte bortse ifrån att de också är en del i en förändringsdiskurs som skulle kunna problematiseras i relation till såväl motstridiga intressen som maktrelationer. Ur ett sådant perspektiv kan det vara intressant att försöka förstå den förening mellan traditionella och moderna värden, som personifierades med Gösta Reuterswärd och som delvis har sin förklaring i att han tidsmässigt kom att tillhöra en överbyggande generation. Att en sådan förening normalt inte brukar föras till modernismens historia hör samman med den utvecklingsdominerade historiesyn, som vi alla, mer eller mindre, är bärare av. Det är en historiesyn, som kännetecknas av avantgardetänkande och linjära tidsbegrepp och som kategoriskt förlägger redan passerade händelser till historien. På så vis riskerar all historieskrivning att bli en materialistisk krönika över de segrande händelsernas historia, vilken med Collingwoods ord tvingas utgå från "en uniform modell av motiv och källor till handling."<sup>151</sup>

---

151. Hur den polarisering av de två begreppen individ och kollektiv, som redan förekom hos Platon, har givit upphov till många motsägelser mellan individuellt ansvarstagande och samhällsideologi finns behandlat i Ramírez, 1999, s. 12–20. Collingwoods uttryck återfinns i följande citat: "What individualizes historical periods is the diversity of the principles on which men act; but the historical materialist is obliged to deny this diversity and impose upon all men alike a single uniform set of motives and springs of action" (Collingwood, 1994 [1946], s. 476.)

Om historia också tillåts innefatta intentionernas och tankarnas historia blir det också möjligt att studera hur en periods mindre accepterade tankar, inte bara kan påverka denna periods historiska utveckling, utan eventuellt också återupptas av kommande generationer. Då idealen från klassicism eller naturefterlikning med jämna mellanrum har återkommit måste det fortfarande anses som en öppen fråga, huruvida de också tillhör framtiden. När det gäller förändring är det således inte bara intressant att se hur vissa ideal ersätts av andra, utan också att studera varje idéhistoriskt spår för sig. Att vissa ideal kan uppfattas som mindre intressanta för stunden, behöver inte nödvändigtvis innebära att de inte längre existerar. De har otvivelaktigt en del i formandet av den historiska processen och så länge de kan återerinnras, kommer de att ingå i mänsklighetens oändliga repertoar av förebilder och inspirationer. All historieförskrivning är i slutändan beroende av vilket perspektiv som väljs. Om detta skriver Collingwood:

”Plainly, history as a whole cannot consist of a single narrative, recounting a single one-dimensional series of events. But it is equally plain that it cannot consist of any number, however large, of such one-dimensional narratives. This is because a sequence of this kind is discoverable only within a period whose limits have already been laid down.”<sup>152</sup>

När man så försöker skärskåda många av de fenomen, som tidsmässigt kan räknas in under modernismen, blir det uppenbart att hand i hand med många av de mer radikala strävandena gick också det konservativa motståndet mot alltför drastiska förändringar. Behovet av att bemästra modernitetens avigsidor hade under egnahemsrörelsens tid antagit formen av nostalgi för det gamla bondesamhällets värden. Det var en värdegrund som också hade präglat den satsning på familjen och villaboendet, som hade varit den viktigaste målsättningen för tidskriften *Hem i Sverige*. Det var ju med syfte att motarbeta emigrationen som tidskriften år 1907 hade instiftats. Under 30- och 40-talen hade dess policy sedan utvecklats mot ett mer allmänt främjande av befolkningsutvecklingen. De två uttalade farhågor man då såg, var dels nativitetsminskningen och dels de hot som fanns inbegripna i samhällets pågående omstrukturering.<sup>153</sup>

Mot denna bakgrund kan man se att uppfattningen om enfamiljshuset med trädgård som den överlägset bästa bostadsformen hade en förhållandevis lång tradition. Den hade uppstått som en följd av medelklassens farhågor inför följderna av en ohämmad storstadstillväxt och det hot mot den individuella rörelsefriheten, som man såg i ett alltmer hopträngt boende. Problemen med de sanitärt och socialt dåliga förhållandena var de som främst hade påtalats, men i praktiken kunde en minst lika stor oro uppfattas inför bristen på skönhet och behag och dess eventuella konsekvenser för ett moraliskt levnadssätt. Dessa estetiskt färgade värderingar var dock sällan explicit uttryckta, utan framkom främst genom de åtgärder som presenterades för att lösa problemen. Att åtgärderna sedan försökte förena den bildade smaken med folklig kultur, ledde till en uppvärdering av den traditionellt framvuxna bostadskulturen. Denna anknytning till

---

152. Collingwood, 1994 [1946], s. 477.

153. *Hem i Sverige*, nr. 5, 1957, s. 153–154.

äldre byggnadskultur var dock inte något specifikt svenskt fenomen. Det var tongångar som kändes igen från både Österrike/Tyskland och England och som gick tillbaks på de stadsplaneringsideal vi kan finna hos förgrundsfigurer som Sitte, Geddes, Howard och Unwin.<sup>154</sup> Det var också strömningar, som flöt samman med den ideologi, som inom Arts and Crafts främst förespråkades av William Morris och John Ruskin. Sammantaget kan man därmed våga påstå att denna typ av ideal hade Ulla Molin genom sitt journalistiska arbete redan tidigt konfronterats med. I de kretsar där hon senare skulle knyta sina kontakter kom de också att utvecklas och leva vidare. Med Lisa Bauers ord skulle det kunna uttryckas som att ”Gregor Paulsson fanns på olika sätt i bakgrunden och alla skulle ju läsa Lewis Mumford”.<sup>155</sup>

Åsikten om det marknära boendets odiskutabla fördelar framför storstadens tilltagande anonymitet och trångboddhet kom att präglade Ulla Molins arbete under hela hennes period som redaktör. Hon hade därmed också tagit ställning för de arkitekter som arbetade med den regionalistiska modernismen som inriktning. Om denna inriktning inom arkitekturen skriver Finn Werne, att det inte längre handlade om att bevara romantikens längtan efter ”det oförstörda folkkyntet eller folksjälén”.<sup>156</sup> På samma sätt som Arts and Crafts var den regionalistiska arkitekturen noga med att inte kopiera traditionella stilar, utan att snarare låta nya uttryck formas i en kontinuerlig dialog med traditionen. Med Ulla Molins bakgrund i en rörelse som värnat om den nationella karaktären måste detta ha varit ett viktigt, om än kanske inte fullt medvetet, ställningstagande.

Det var emellertid inte i alla avseenden som det traditionella intresserade Ulla Molin. Inom det mer renodlat estetiska området kom hon, tydligare än de flesta, att personifiera den moderna, ”goda” smaken. Från att ha tagit sin utgångspunkt inom Arts and Crafts, skulle hon i sin estetiska hållning alltmer komma att identifieras med de modernistiska skönhetsidealens kompromisslösa enkelhet. I sitt avståndstagande från det överlastade och det idylliserande blev hennes ledstjärna den ljusa och vardagliga skönheten. Traditionens ”döda” smakdogmer skulle ersättas med den alltomfattande estetiken, som skulle finna sin vägledning i det rationella förnuftet. Modernismens idé utgick visserligen från en övertygelse om den självständiga människans möjligheter att göra sina egna rationella val, men moraliskt sett blev det ofta liktydigt med ”samhällets bästa”. Därav följde den likriktning av åsikter, som inom de flesta områden betraktade värderingar som fakta och som på det ideologiska planet skulle bereda marken för folkhemstanken och den svenska modellen. Trots att Ulla Molin inte företrädde en socialdemokratisk politik visar det sig nu nästan omöjligt att skilja hennes samhällsnyttigt vardagliga estetiken från den utilitaristiska estetiken, som förlitade sig på den socialpolitik som hade funktionalismen som bärande idé.

Att värdet av den sunda bostadens utformning låg i botten för Ulla Molins hela övertygelse färgade också av sig på hennes trädgårdsuppfattning. Här finns tydliga paralleller

---

154. Se vidare Andersson, 1989, s. 249–253 och Taylor, 1998, s. 27–29.

155. Lisa Bauer, 2000, muntligen.

156. Werne, 1997, s. 265.



På Gröna Gården realiserade Ulla Molin sina ideal kring utevistelse och husmodersvänlig måltidsplats. Foto: Sune Sundahl.







Gösta Reuterswärd ordnade gärna sina sittplatser i nära kontakt med natur och växter. Sittplats från familjens trädgård respektive järnvägsstationen i Diö. Foton: Gösta Reuterswärd.



till den arkitektdominerade argumentationen för Arts and Crafts- rörelsen och dess inordning av trädgården som en del av det goda boendet. Kännetecknande var bland annat tillämpningen av en högre grad arkitektonisk kontroll, både för att utvidga trädgårdens möjligheter och för att begränsa dem. Detta var ett konflikt som Ulla Molin med tilltagande ålder och egna trädgårdserfarenheter blev alltmer medveten om och som hon genom arbetet med sina egna trädgårdar intensivt sökte en lösning på. Vid en jämförelse med Gösta Reuterswärd är det intressant att konstatera att hans uppfattning om bostadens samband med trädgården förutsatte en alldeles egen upplevelsedimension för trädgården. Det var endast i de mer monumentala sammanhangen som trädgården också blev bostadens representativa komplement. Hos Reuterswärd fanns det inte heller några spår av en negativ inställning till staden som boendemiljö. Den person, som i så hög grad hade både Norrland och landsbygden som sin arbetsmiljö, tycks således inte ha funnit någon anledning att, utifrån mer eller mindre moraliska grunder, argumentera mot de moderna företeelserna i staden. Genom sin uppväxt i Stockholm hade han ju också kunnat erfara storstadens positiva sidor, vilka för honom inte minst var förknippade med kulturlivet inom musik och teater.

Kanske var Gösta Reuterswärds inställning också ett tecken på ett allmänt främlingskap inför stadsplaneringsfrågor. Traditionen som Gösta Reuterswärd skolats i hade inte formats med några större utblickar mot samhället. Under en längre tid än för husarkitekterna förblev trädgårdsarkitekternas diskussioner om utformningsideal begränsad till de anläggningar som hörde slotten, herrgårdarna och den större villan till. Som tidigare nämnts var trädgårdsutbildningarnas långa praktiktider i denna typ av anläggningar en bidragande orsak till detta. Även om en stadsplanerare, som till exempel P.O. Hallman eller en kommunalpolitiker som Anna Lindhagen, tidigt fick upp ögonen för den lilla trädgårdens samhällseliga betydelse, så skulle det dröja förhållandevis lång tid innan dessa tankegångar fick mer djupgående konsekvenser för de mindre trädgårdarnas utformning.<sup>157</sup> De utformningsdiskussioner, som skulle få sin tillämpning i den lilla trädgården, skulle följa direkt i spåren av den moderna stadsplaneringens inträde omkring 1930. På så vis kom de trädgårdsarkitekter, som arbetade för parkernas sociala betydelse för stadsbefolkningen, också att bli ledande när det gällde trädgårdens utformningsprinciper.<sup>158</sup>

## Folkbildning och skönhetsfostran

Ur Gösta Reuterswärds levnadsteckning har det framgått, att en av hans stora ambitioner var spridningen av sina trädgårdskunskaper till en brett intresserad publik. Under hans många år vid SJ var en stor del av denna publik också hemmahörande på landsbygden. Han kunde då kombinera sina inspektionsresor med föreläsningar och bildvisningar och genom att han i mångt och mycket uppträdde som den allvetande mästaren iklädde han sig också rollen som traditionell folkbildare. Han arbetade därmed också med

---

157. Per Olof Hallman (1869–1941) ritade stadsplaner i Camillo Sittes anda. Stadsplanerna för Rödabergsområdet (1906) och Gamla Enskede (1907) ritades av Hallman med tydliga förebilder från Camillo Sitte. (Rådberg, 1994, s. 77–78) Anna Lindhagen (1870–1941) var dotter till den store stadsplaneraren Albert Lindhagen och tillika syster med stockholmspolitikern och låghusförespråkaren Carl Lindhagen.

158. Bucht, 1997, s. 84.

förhållandevis enkla medel. Med en förtroendeingivande säkerhet kunde han behandla allehanda jordnära och nyttobetonade frågeställningar. Utan onödiga utvikin- ningar bistod han med de praktiska råd och tips som direkt efterfrågades. Där fanns alltid något för alla att omsätta, vare sig det gällde skötsel och val av växter, odlings- tekniska anvisningar eller smakråd.

Reuterswårds drivkraft till folkbildning bottnade i ett genuint yrkesmässigt intresse och utgick från övertygelsen om, att de glädjeämnen som var viktiga för honom själv, också kunde vara viktiga för andra. Hans egen väg mot trädgårdsvärldens tjustning hade tagit sin början i ett stort odlings- och naturintresse och en ibland nästan omått- lig fascination över allt växande. Det var detta intresse som också förde honom in honom på hans utbildningsbana och som ständigt motiverade honom till att förkovra sig i såväl fotograferandets som odlandets konst. Under tiden som trädgårdsdirektör vid SJ lyckades han med att få järnvägsparkerna och stationsträdgårdarna att bilda centra för, ett i många trakter, nyväckt intresse för trädgård.<sup>159</sup> Kombinationen av hans pedagogiska ambitioner och det grundmurade förtroende, som hans praktiska träd- gårdskunnande ingav, måste här ses som en viktig förklaring till denna framgång.

Folkbildning var på intet sätt främmande för Reuterswård. Det var en tradition, som han redan i barndomen hade kommit i kontakt med. Hans mor och styvfadern Tor Aulin hade inte enbart verkat för ett aktivt kulturliv i Stockholm. Genom privat initiativ start- ade de den verksamhet som idag motsvaras av landets rikskonserter och därigenom kom de själva att resa runt över hela landet för att sprida musikkulturens kultur. Denna genuina förankring i en familjetradition är en viktig förklaring till Reuterswårds stora folkbildarnit.<sup>160</sup>

Även om Ulla Molin, genom sin svärfar, också hade blivit invigd i folkbildningens tradition var det just kring åsikterna om folkbildning, som hennes ståndpunkt skilde sig från Reuterswårds.<sup>161</sup> Framför allt ville hon inte kännas vid de traditionellt pater- nalistiska förebilderna. Dessa hade hon lämnat, till förmån för vad man under denna tid uppfattade som mer värdenneutral och saklig upplysning. Att Molin aktade sig för att komma med direkta anvisningar betydde dock inte att hon avstod från att förmedla en bestämd åsikt. Genom sina praktiskt-estetiska och konkreta visioner, kunde hon på ett mer subtilt sätt överföra direkta förebilder och inbyggda budskap, som kunde vara minst lika styrande. Precis som Reuterswård hade hon en förkärlek för de enkla medlen, men hennes enkelhetsideal blev i praktiken betydligt mer krävande. På ett helt annat sätt än hos Reuterswård var de inflätade i den typen av helhetskoncept, som i grunden förlitar sig på en förändrad samhällssyn. Skulle de accepteras, så fick det vara med konsekvens. En alltför ambivalent estetisk grundhållning kunde lätt få den av- sedda effekten utebli, eller till och med förfelas.

---

159. De större städerna hade egna parkavdelningar, som efterhand hade övertagit förvaltningen av sina järnvägsparkar. Därför hade SJ:s trädgårdsansvar blivit mer riktat mot landsbygden och de mindre orterna.

160. Måns Reuterswård, 1999, muntligen.

161. Ibid.

I egenskap av klassisk folkbildare arbetade Reuterswärd för att, på det ena eller andra sättet, åstadkomma en personlig relation till sina åhörare och sin läsekrets. Molin tillämpade däremot en strategi som byggde på att upplysningen skulle bäras fram av en förhållandevis liten grupp redan införstådda. Eftersom de personer, som var beredda att hylla en konsekvent och alltomfattande syn på boendet, primärt hörde hemma bland den moderna tidens arkitekter och övriga samhällsbyggare kom hennes upplysning främst att präglas av sin professionalitet. I hög grad var det bland de personer Ulla Molin uppfattade som inflytelserika och drivande, som hon sökte acceptans för sina ideal och förebilder. Hennes regelbundna kontakter med tongivande personer inom det journalistiska området, såväl som inom den smakledande utställningsverksamheten, var närmast ett villkor för hennes framgång. Den auktoriserade estetiska samsynen hos denna stockholmska kulturelit kom på så vis att stå som garant för vad som kunde uppfattas som goda omdömen. I det konkreta arbetet med att formulera sina visioner behövde Ulla Molin dessutom de praktiskt verksamma formgivarna och arkitekterna. Detta beroende var dock ömsesidigt, eftersom dessa praktiker också behövde kritikern Ulla Molin för ett godkännande av en viss estetisk uppfattning.

Eftersom boendet som helhet hade förvandlats till en viktig symbol för den modernistiska idévärlden var det inte bara arkitekter som tilldelades den dubbla rollen av sociala samhällsförbättrare och smakledande pionjärer. Förebildliga och skönhetsfostrande idéer om det egna hemmet fanns vid denna tid inom de flesta områden. Genom att de eftersträvansvärda mönsterbilderna i så hög grad hade formats av både egnahemsrörelsen och den hantverksrörelse, som hade framsprungit ur Arts and Crafts, vilade de också på en politiskt konservativ grund. I sin transformerade form kom de senare även att utgöra en viktig grundval för den socialdemokratiska ideologin kring folkhemmet. Denna sammansmältning av konservativa och mer socialt radikala idéer bidrog till den stora ideologiska betydelse, som boendefrågorna under denna tid fick.

Samförståndsandan var således en idépolitisk förutsättning för Ulla Molins arbete för bättre boendevillkor. Viktigt för henne var också att de enkla och ekonomiskt överkomliga boendalternativ hon demonstrerade, inte skulle betraktas som några standardlösningar. Med sin politiska bakgrund var hon inte någon vän av vare sig kollektivisering eller standardiseringstänkande. Att i stället lägga vikten vid det individanpassade och personliga kan nog därför anses vara den främsta personliga drivkraften bakom idéerna kring det typrädgårdstänkande hon presenterade i sin tidskrift. Oaktat hennes intentioner att värna om varje trädgårds individuella anpassning är det också ett faktum att typologiska indelningar har ett nära samband med standardisering och rationalisering. Det är tankar som känns igen från den tidiga egnahemsrörelsens mönsterböcker och som sedan kom att få en vidare tillämpning i den industrialiserade typhusfabrikationen. Även om syftet med att finna generella lösningar för olika familjetyper boende lätt kan tolkas som en totalitär styrning av hur den normala människan borde leva måste man göra åtskillnad mellan styrning och vision. Det visionslösa samhället kan vara lika farligt som det totalitära och det är sällan en fråga om ett antingen eller. En värdering av hur dessa ytterligheter historiskt sett har balanserats, måste därför relateras till den topik, som varit vägledande för olika ställningstaganden och handlingar.

När vi nu har tagit steget i en informationsperiod med starka högteknologiska förtecken kan det vara intressant att fundera över vad som kännetecknade de närliggande kommunikationskulturer som bildade basen för Gösta Reuterswärd och Ulla Molins båda folkbildarroller. Gösta Reuterswärd representerade i hög grad den muntliga såväl som skriftliga, anekdotiska berättarkulturen, medan Ulla Molin med sin strävan efter större vetenskaplighet nästan enbart utnyttjade den skrivna texten. Utifrån en grov retorisk karakteristik skulle man då kunna säga, att Gösta Reuterswärd var den jordnära, kåserande berättaren, medan Ulla Molin var den mer vetenskapligt sinnade agitatorn.

En berättarkultur bygger i hög grad på ett talspråkligt tänkande, där en god historia anpassas till sin publik och därmed kan berättas i en mängd olika versioner. I Reuterswärd's böcker och tidningsintervjuer kan man se att vissa historier återkommer med smärre justeringar. Det är därför rimligt att förutsätta att så också var fallet i hans muntliga berättande. Det viktiga för en berättare är inte att samvetsgrant relatera alla fakta, utan att trots ofullständigheten lyckas med att förmedla någon form av intryck, där åhöraren kan destillera fram något gemensamt universellt. Alltsedan barndomen hade Reuterswärd haft artistvärlden inom räckhåll och därmed hade han också själv kunnat tillägna sig en underhållande skådespelartalang. Denna erfarenhet av talspråkets olika kompositionsprinciper kom väl till pass, då han senare i livet önskade krydda sina berättelser med en lämplig hågkomst av en upplevd episod eller en metaforiskt uttrycksfull liknelse.<sup>162</sup>

Med tiden kom Gösta Reuterswärd's egen övertygelse att styra innehållet i hans berättelser, så att det passade de teman som gällde trädgårdens magiska och tillfredsställande kraft. Vid en nutida läsning kan hans olika anekdoter ibland upplevas som föråldrade, men då måste man komma ihåg att bland det mest specifika för en berättarkultur framstår just det situationsbundna. Berättelsen står därmed också för ett annat tänkande än den mer noggrant bearbetade beskrivningen. Vare sig den framförs muntligt eller skriftligt, så inbegriper den åhörarnas direkta eller förväntade reaktioner. Den representerar således en intensiv form av kommunikation, som också brukar inbegripa berättarens kroppsspråk och tonläge. I sina skriftliga framställningar kunde Gösta Reuterswärd i stället för att själv agera berättare, låta berättaren agera tredje person. Härmed kunde han då utnyttja sitt skrivande för att levandegöra den situation som ett samtal utspelat sig under.

En berättelse kan vara både ordrik och kärnfullt fyndig som i ett ordspråk. Den kan också förmedla stor visdom, men dess fulla tillägnande förutsätter ett "helgjutet och nästan okränkbart socialt sammanhang".<sup>163</sup> Om det fantasifulla berättandet var det som kännetecknade Gösta Reuterswärd var Ulla Molin den samvetsgranne pedagogen, som i sin inställning stod långt ifrån denna klassiska berättarkultur. Eftersom det var det skrivna språket var hennes främsta verktyg, kan det vara av intresse att också beröra något av detta språks villkor. Det skrivna språket är inte på samma sätt utlämnat

---

162. Jämför specifika karaktäristiska för den muntliga berättarkulturen i Ong, 1996 [1982], s. 74–75.

163. Ong, 1996 [1982], s. 121.

till sitt sammanhang. Genom att det ger en helt annan möjlighet till reflektion ger det också möjligheter till en skärpt analys och en ökad precision i användningen av orden. En person som vill övertyga genom vederhäftig upplysning kan lätt uppleva allt berättande som osakliga utvecklingar och arbetar därför ofta med att även få det välbekanta presenterat på ett så uttrycksfullt och exakt sätt som möjligt.

Gösta Reuterswärd var, genom sin anknytning till berättarkulturen, en tydlig företrädare för epidiktisk retorik. Att Ulla Molin utnyttjade en beskrivningsform som byggde på inlevelse, har dock bidragit till att även hennes texter har fått en viss epidiktisk framtoning. Eftersom Gösta Reuterswärd inte upplevde att man nödvändigtvis behövde argumentera för att övertyga blev hans framställningsform dock den mest renodlat epidiktiska. Ulla Molins främsta syfte var att övertyga för att få folk att instämma. Därför behövde hon snarare lägga sin betoning på att argumentera och hämta stöd i mer vetenskapligt understödd fakta. I detta sammanhang var det också viktigt för henne att låta experter och nydanare inom olika områden komma till tals. Därigenom kom hon att också ansluta sig till samma pedagogiska tradition som sin svärfar Adrian Molin, vars framgång till stora delar hade byggts både på ett samarbete med tongivande arkitekter och på att låta trädgården ingå som en naturlig del i de totala anspråken på ett tidsenligt boende.

Den mer intima dialogmodell som kännetecknade Gösta Reuterswärd kan vid en snabb reflektion tyckas stå i motsättning till den mer kyliga och distanserade upplysning, som utövades av Ulla Molin. Att den muntliga dialogen ur ett kommunikativt perspektiv ofta framhållits som mer överlägsen den mer distanserade texten, har Ramírez funnit värt att närmare kommentera.<sup>164</sup> Han har då understrukt risken med att den närvarande ömsesidigheten i det personliga samtalet gör ”kärleken till huvudnumret och förbigår att det också är något som ska kommuniceras”. Med stöd i Paul Ricoeurs texttolkningsteori visar han på det annorlunda perspektiv som följer av att man istället för att fokusera på själva producerandet av en text, lägger vikten vid hur den mottages. Det intressanta är nämligen den läsande mottagarens möjligheter till ”korrigerande och precisering av textens mening”. Genom denna tolkning kan också budskapet frigöras från sitt subjekt och förvandlas från något privat till något offentligt. På så vis kan också den tolkade textens mening relateras till den läsandes förståelse av sin egen situation. Av Ulla Molins texter att döma är detta en relation som hon mer eller mindre medvetet tycks ha utnyttjat.

Både Ulla Molins och Gösta Reuterswärds skicklighet som folkbildare låg i deras respektive förmåga att identifiera sin publik och att därigenom finna de strängar till kommunikation som de intuitivt kunde spela på. Medan Gösta Reuterswärds främsta talang låg i hans förtrollande sätt, att genom det talade och anekdotiska språket närma sig människors romantiska drömmar och skönhetslängtan, så kunde Ulla Molin på ett mer förnuftsmässigt sätt fånga sin läsekrets intresse genom beskrivningar av en annan slags drömvärld. Hon visade här många prov på en stilistisk begåvning, genom vilken

---

164. Se vidare Ramírez, 1995c, s. 40–45.

upplysning och handfasta råd förföriskt kunde förpackas i beskrivningar av vardagliga exempel på estetiskt fulländade miljöer. Därutöver hade hon insett den oslagbara framgången med konceptet att få sina texter illustrerade med sin kollega Lisa Bauers precisa, men mycket personliga teckningar. Med dessa artiklar i bostadsmarknadens första stora hem-, trädgårds- och bostadstidning kunde även hon få folkhemmets många nybyggare att hoppas och att drömma.

## De estetiskt adekvata uttrycken

Från det folkbildande perspektivet blir det så slutligen dags att ta steget in i den värld, som har sin grund i estetiken och i dess konstfilosofiska utgångspunkter. Här är det framför allt den aristoteliska utgångspunkten i topiken, som öppnar för den konst som skapas utifrån platsens och tidens specifika förutsättningar. Detta är ett perspektiv, som utgår ifrån konsten som meningsskapande aktivitet och som skiljer sig från de estetiska teoriernas betraktande av konst som objekt. Den engelske filosofen R.G. Collingwood har med utgångspunkt i denna intentionella dimension dragit en viktig skiljelinje mellan det som ryms inom hans begrepp ”konst som teknik” och den meningsskapande konst som han benämner ”art proper”, här översatt med och ”äkta konst”.<sup>165</sup> Collingwoods konstsyn har många paralleller till den humanvetenskapliga handlingsteorin och får här ligga till grund för mina diskussioner om konst och teknik i förhållande till Ulla Molins och Gösta Reuterswårds olika trädgårdsuttryck.

En viktig utgångspunkt för detta arbete är att spegla den konst som uppstår ur en erfarenhet och som därmed inte kan ha ett uttalat syfte. Som sådan är det en konst som är rent uttryckande och därmed inte beräknande. Gentemot konst som teknik kännetecknas den av, att den inte sätter någon gräns mellan planering och utförande eller mellan medel och mål. Inte heller syftar den till att nödvändigtvis åstadkomma en speciell produkt eller en psykologisk reaktion. Eftersom det är en konst som inte har skapandet av skönhet som sitt huvudsakliga mål passar den inte heller för en analys inom ramen för teorierna om de sköna konsterna eller ”fine arts”. En konstteori som utgår från själva uttryckandet är således något annat än en konstteori, som ämnar till att klassificera konsten utifrån en uppfattning om sköna eller mindre sköna objekt. För tydlighetens skull kan det vara viktigt att påpeka, att vad som här avses med äkta konst inte är detsamma som god konst, lika lite som konst som teknik är detsamma som dålig konst. Den goda konsten är något som uppstår i en väl uttryckt intention, på så sätt att dess mening också kan förstås. Den dåliga konsten är inte något annat än det försök till uttryck, som inte fullt ut lyckades.<sup>166</sup>

Även om trädgårdsskapande, såväl som annat skapande, många gånger kan vara både äkta och god konst är begreppet konst som teknik också intressant som tankemodell för att förstå trädgårdskonstens olika yttringar. Konst som teknik innefattar dock inte bara det som brukar betecknas som hantverk. Det kan också inbegripa sådana uttryck, som till följd av en stimulus-respons reaktion åstadkommer en känsla av magi, glädje

---

165. Collingwood, 1958 [1938], s. 15–41, 104–109.

166. Collingwood, 1958 [1938], s. 280–285. Dessa distinktioner har vidare behandlats i Gustavsson 1999b, s. 42.

eller förströelse.<sup>167</sup> Ytterligare en möjlighet för den tekniskt inriktade konsten ligger i dess representativa funktion.<sup>168</sup> Den representativa konsten kan vara rent avbildande, men den kan också, såsom fallet ofta är med trädgårdskonsten, vara mer eller mindre symbolisk.

### *Konsten i Gösta Reuterswårds trädgårdar*

Ur detta konsteoretiska perspektiv hade Gösta Reuterswård alltför många drag av kopiering och regelföljande för att hans anläggningar i sig själva skulle kunna betraktas som en rent uttryckande konst. I sin kombination av romantiker och praktiker hade han som regel uttalade syften med sina trädgårdar. Med trädgården som medel kunde han skapa de sinnesstämningar, som han trodde skulle tilltala de människor han vände sig till. Självt hade ju Reuterswård också mycket klart poängterat, att det var känslor som glädje, harmoni och lugn, som han framför allt ville överföra till andra människor. I denna önskan att uppnå psykologiska effekter finns klara samband till den magi och den förnöjelse, som han själv förknippade med både trädgård och natur. Ur detta konstfilosofiska perspektiv skulle Reuterswårds trädgårdar också kunna betraktas som en slags symboler för den återskapade paradistanken. Genom trädgårdens sammankoppling med tankar om överdåd och förgänglighet fann han också ingångar till de känslor, som på det ena eller andra sättet har med det mänskliga livet att göra. Med dessa känslomässiga vinklingar blir det snarare utifrån den sympatiska estetiken, än det äkta konstuttrycket, som hans arbete kan bedömas.<sup>169</sup> Följande exempel på vad Collingwood menat med sympatisk estetik kan användas för att belysa, att det finns gemensamma nämnare med Reuterswårds uppfattning om skönhet, glädje och behag:

”The bright eyes of a mouse or the fragile vitality of a flower are things that touch us to the heart, but they touch us with the love that life feels for life, not with a judgement of their aesthetic excellence. A very great deal of what we express by calling natural things beautiful has nothing whatever to do with aesthetic experience. It has to do with that other kind of experience which Plato called eros (love).”<sup>170</sup>

Den hittills förda diskussionen visar att Gösta Reuterswårds konstnärliga förhållningsätt till sina anläggningar huvudsakligen faller inom kategorin konst som teknik. Trädgårdar och parker var emellertid inte det enda, som Reuterswård skapade. Till hans konst måste även hans författande och fotograferande föras. Hans kåserande berättelser och skrönor visar inte bara prov på folklig humor, utan också på en empatisk förmåga att leva sig in i andra människors situation. Detta gäller även hans förmåga att upprätta dialog med en bred allmänhet och att kunna sätta sig in i människors praktiska problem. Frågan är då hur pass mycket denna konst var ett äkta uttryck för en erfaren känsla och hur mycket det gjordes utifrån ett uttalat syfte. Även här har Reuterswård

---

167. Collingwood, 1958 [1938], s. 29–41.

168. Collingwood, 1958 [1938], s. 42–56.

169. Uppfattningen om skönheten som det sympatiska uttrycket har delvis behandlats under ovan relaterade sidor av Collingwood. Mer principiellt och utförligt finns den behandlad i Croce, 1969, s. 131–152.

170. Collingwood, 1958 [1938], s. 39–40. Citatets sista ordet ”eros (love)” är i den ursprungliga texten uttryckt med grekiska bokstäver. Jämför även den platoniska parallellen under kapitlet ”Gösta Reuterswård och retoriken”, s. 66.





klart deklarerat att hans syfte också var av det upplysande slaget, att han genom sitt berättande ville få människor intresserade.<sup>171</sup> Efter en närmare reflektion över detta berättande skulle jag dock ändå vilja påstå att det är i denna berättandets konst, som Reuterswärd blir som mest genuint uppriktig mot sin egen övertygelse. Med denna uppfattning skulle det i själva verket vara hans berättelser, snarare än hans anläggningar, som kan ses som de mest äkta uttrycken för hans skapande.

Först när vi för en stund lyckas frigöra oss från den modernistiska formalismens fixering vid den rent visuella konstupplevelsen blir det möjligt att se, att Gösta Reuterswärds vilja att berätta också finns som ett bärande temat i hans anläggningar. Han var visserligen noga med att fullgöra vad som förväntades av honom som trädgårdsarkitekt och visste därför också hur man på bästa sätt kunde ordna med de praktiskt funktionella lösningarna. Det som emellertid gav honom den verkliga glöden var möjligheterna att få göra den typ av anläggning, som i sin uppenbarelse påminde om jordens paradisiska skapelse och som hjälpte honom att framhålla naturens underverk. Det var



Praktfulla växter var ett kärt samtalsämne för Gösta Reuterswärd, här inbegripen i dialog med en banvaktarhustru från Älgåräs utanför Skövde. Foto: Dagens Nyheter 13 augusti 1943.

---

171. Jmf. den retoriska tolkningen s. 64.

när han genom sitt författande och genom sina trädgårdar lyckades uppnå en medmänsklig dialog, som hans mest genuint meningsskapande konst kunde komma till uttryck. I dessa uttryck fanns inte bara meningen med hans konst, utan också svaret på hans historiska fråga.

### *Konsten i Ulla Molins trädgårdar*

Modernitetens illusion var motsägelsefull i så motto att den byggde på ett erkännande av det individuella, samtidigt som den eftersträvade en ”etik som inbegrep allt och bestämt vägrade att utelämnas någon aspekt av livet”. Dess ”antingen/eller-logik” var på en och samma gång individuell och universell.<sup>172</sup> Även om friheten att välja sina egna uttryck var upp till var och en hade den också sin speciella styrning. Med modernisternas sätt att arbeta var upplysningen det viktigaste sättet att utöva denna styrning. När stilvalsepokens explicita normbyggande metod dessutom hade förkastats var det bara den implicita vägen som kvarstod. I avsaknaden på konkreta stilanvisningar fick i stället de praktiska råden och de konkreta beskrivningarna av olika planerings-situationer en nyckelroll. Det var endast här som det var möjligt att finna ett verklig-hetsanpassat innehåll för den upplysning, som i sin tur skulle garantera att individernas val blev så goda och rätta som möjligt. Huruvida modernismens moralkodex sedan nådde fram eller inte, var något som fick visa sig i den estetiska tillämpningen. Tillhörigheten inom det nya ideala samhället byggde således på individens möjlig-heter att hantera de ofta underförstådda estetiska budskapen.

Vad som många människor säkert upplevde som en kvalitet hos Ulla Molin var att hon inte hade den förutsägbarhet, som präglade den mer traditionella trädgårdslitteraturen. Kontinuerligt var hon sysselsatt med ett otåligt sökande efter svaret på sin egen och sin samtids historiska fråga. De svar, som vi återfinner i hennes estetiska visioner hann knappt bli färdigformulerade, innan hon var på väg mot formuleringen av nya frågor. Hennes förmåga att uppfatta nya strömningar och hennes vilja till utveckling blev en slagkraftig kombination. Det var just i balansgången mellan tillämpningen av tidens universella skönhetskoder och förmågan att uttrycka den äkta känslan som Ulla Molin blev en mästare. Precis som Reuterswärd hade dock även Ulla Molin ett uttalat syfte med sin konst. Eftersom hennes syfte inte primärt var att skapa förtrollning och magi hörde det snarare hemma i den klass som Collingwood benämner representation. Tvärtemot vad som tidigare gällt för de klassiska trädgårdsstilarna var det dock inte fråga om någon övertydlig representation. Det var ju sådana sätt att utmärka sig, som modernisterna genom sin illusion om smakens allmängiltighet ville lämna därhän. Snarare skulle man kunna säga, att det var i den ändamålsenliga estetikens mer för-stulna sätt att förskjuta distinktionen mellan det traditionellt vackra och det traditionellt fula, som den modernistiska representationen låg.

Den ambivalens som kännetecknade modernismen visade sig bland annat i, att det under många på ytan starkt samstämmiga budskap, fanns en mer eller mindre dold oförenlighet. Mer än i de allmänna bostadsfrågorna var det emellertid i sin syn på

---

172. Bauman, 1995 [1993], s. 12.

trädgården, som Ulla Molin visade en kluvenhet inför devisen om att ”det ändamåls-  
enliga är det sköna”. Här kom den utilitaristiska estetiken att finna en stark utmanare  
i det romantiska. Den upptäckarglädje och den känsla av välbehag, som natur och växter  
kunde förmedla, var ju ofta större än den renodlade praktiska nyttan. Den reella möj-  
ligheten att förena dessa motstridiga ideal i ett egenhändigt konstuttryck fick Ulla  
Molin först när hon avslutat sitt arbete som redaktör. Av alla de idéer hon genom  
åren hade samlat på, kunde hon då välja att driva några av dem till praktiskt förverk-  
ligande.

Med syftet att praktiskt demonstrera olika exempel på utformning för den egna träd-  
gården hade hon år 1966 lagt grunden för verksamheten vid Gröna Gården i Helsing-  
borg. Genom att kombinera försäljningsverksamheten med utställningar och konkreta



Prototyp av utemåltidsplats på Gröna gården, 1967. Foto: Sune Sundahl

utformningsexempel ville hon här inspirera till kvalitetsmedvetna och smakfulla arrangemang i trädgården. Pedagogiska ambitioner visade hon inledningsvis också genom sina egna trädgårdar, då hon ville att varje del idémässigt ”skulle kunna översättas till små trädgårdar i villasamhällen och radhusområden”.<sup>173</sup> Även om hon aldrig helt lämnade sina undervisande ambitioner blev det ändå i det dagliga arbetet med utveckla sina mest privata trädgårdslösningar, som hon till slut fann glädjen i ett mer egenhändigt konstnärligt skapande. Genom författandet av *Leva med trädgård* fick hon dessutom möjlighet att på ett övertygande sätt tala om detta trädgårdsskapande från sitt eget hjärta. I denna bok kunde hon låta sin långa erfarenhet av vad hon sett och upplevt sammansmälta med mer personliga tankar och drömmar. Sven-Ingvar Andersson har i sitt porträtt av Ulla Molin begrundat skälen till hennes berömmelse och funnit att även den i hög grad vilar just på hennes trädgårdar. Han uttrycker det så här:

”Georgiones berömmelse vilar på fem målningar. På vad vilar Ulla Molins?

Nej, varken på *Hem i Sverige* eller på Gröna Gården, hur viktiga dessa verksamheter än var. Ulla Molins insats är i själva verket hennes tre hem. Det hon skapade på Lidingö tillsammans med Ralph Erskine och de två hemmen i Skåne; Ingelsträdes gamla byskola och det lilla huset i Höganäs, som hon inrättade i nära samarbete med sin son Anders.”<sup>174</sup>



Ulla Molins terrass hade inte bara den estetiska funktionen av att trola bort en hög sockel. I hög grad bidrog den också till att förstärka upplevelsen av trädgårdskonst som sceneri.

Foto: Ingvar Andersson, Pressens bild.

---

173. Molin, 1986, s. 12.

174. Andersson, 1999, s. 42.

Det är således med denna fysiskt mycket påtagliga insats för trädgårdskulturen, som de flesta människor av idag förknippar Ulla Molin. Det var då inte längre upplysningens konst hon praktiserade, utan det var snarare den konkret uttryckande trädgårdskonst, som man bara kan åstadkomma i dialog med trädgårdens olika material. För Gösta Reuterswärd hade trädgårdskonstens skapande handling i allt högre grad förflyttats mot sina andliga motsvarigheter. För Ulla Molin skulle man däremot kunna säga att det motsatta förhållandet rådde. Det var inte förrän ganska sent i livet, som hon fick ett personligt utrymme för att rent praktiskt pröva trädgårdskonstens möjligheter. Även om hennes trädgårdstankar inte som för Reuterswärd rörde sig på det existentiellt grundläggande planet, så uttrycker hennes bok *Leva med trädgård* en estetiskt medveten trädgårdsmänniskas hela livsfilosofi. Trädgårdarna hade givit henne den estetiska tillfredsställelsen av att få fullborda sin konstnärligt skapande vilja och med sin stilistiska förmåga kunde hon dessutom förmedla sina härigenom vunna erfarenheter. Ulla Molins längtan gav således inte uttryck för eviga värden bortom det materiella, utan den var tvärtom starkt inriktad på att, i text och bild, föreviga den estetiska och praktiska trädgårdsverklighetens förgänglighet. På så vis kunde Ulla Molin understryka sin med åren förvärvade övertygelse om att trädgårdsskapande innebär ett ständigt tänjande av materialets möjligheter, så att det verkligen skulle passa den estetiska visionen.

Många har hävdats att Ulla Molin var före sin tid och det stämmer i så motto, att hon hade erövrats en stark fingertoppskänsla för tidens trender. Det var dock relativt sent som hennes insats fick den stora uppmärksamhet, som idag har lett till att hennes namn förknippas med modern och smakfull trädgårdskonst. Avgörande var hennes arbete med de egna trädgårdarna. Det var här hon lyckades prestera de slutliga bevisen för att hennes idéer hade burit på något nytt och säreget. Främst var det hennes trädgård i Höganäs som, i sin märkliga kombination av kompromisslös konsekvens och engagerad delaktighet i alla detaljers utförande, kunde utvecklas till fulländning. Även om denna trädgård inte står fri från vare sig förebilder eller parallella intryck i tiden är det i anpassningen till den plats, den tid och det liv som här levdes, som den har sin unika särställning. Genom de intentioner, som på denna plats tog medveten fysisk form, skapades ett estetiskt uttryck som mycket väl kan betecknas som äkta konst.

## 6. Slutsatser och diskussion

Med retoriken som forskningsmässig grund har avsikten med detta arbete varit att studera trädgårdskonsten som handling. Arbetsgången har i hög grad inneburit en balansakt mellan att kartlägga konkreta förhållanden och att tolka den mening, som genom dem har uttryckts. Härvid har en förhållandevis stor insats lagts på att beskriva de studerade personernas livsbana samt deras utförda arbete och realiserade anläggningar, både utifrån ett personligt plan och under belysning av samtidens allmänt accepterade yrkespraktik. Arbetets huvudmål har emellertid varit den tolkning, som det retoriska angreppssättet har givit specifika möjligheter till. Min ambition har då inte bara varit att förstå Gösta Reuterswårds och Ulla Molins personliga motiv för deras respektive handlande. Det som jag främst har velat uppnå är en sådan förståelse, som också kan inbjuda till reflektion över de allmängiltiga överväganden och erfarenheter, som i ett mer generellt perspektiv kan sägas känneteckna handlingar av denna typ, oberoende om de är historiska eller framåtsyftande.

Att förstå trädgårdskonsten som handling är att främst förstå dess mening. Ingen mening kan dock förstås utan den kommunikation, som tar sin utgångspunkt i igenkännandet. Om grunden för det egna handlandet finns i motiven är det följaktligen genom de blottlagda intentionerna som det generellt allmänmänskliga kan kommuniceras. Genom att speciellt studera det kommunikativa handlandets tre aspekter *lógos*, *éthos* och *páthos* har jag försökt precisera studiens viktigaste historiska frågor och vad som därmed varit de sammanhängande handlingarnas egentliga syfte. Det retoriska arbetssättets värde ligger till stor del i det förhållande som medger etiken att, genom handlingen och dess estetiska sammanhang, indirekt komma till uttryck. Härvid har det visat sig svårt att skilja mellan de personliga och de yrkesmässiga motiven. En sådan uppdelning svarar sällan mot ett helhjärtat engagemang.

Andra typer av tolkningar kan givetvis också uppvisa likheter och skillnader i den praktik som utövats av Gösta Reuterswård och Ulla Molin. Med ett annat tillvägagångssätt skulle det emellertid vara svårare att komma åt de frågor, som själva kommunikationen avslöjar. Man brukar säga att det är mycket som kommuniceras mellan raderna, men här är det snarast direkt genom raderna, som både medvetna och mindre medvetna avsikter framkommer. Det retoriska arbetssättet har således inbjudit till många slutsatser kring dessa personers liv, vilka genom sin direkta relation till drivkrafter och ansvarstagande också blir ett uttryck för deras etik. Den estetiska handlingens uttryck visar sig därmed inte bara i en fysiskt påtaglig form, utan den blir framför allt ett uttryck för den bakomliggande etiken. Sammanfattningsvis kan man säga, att tolkningen av de specifika uttrycken för Gösta Reuterswårds och Ulla Molins trädgårdsskapande verksamhet inte nöjer sig med att visa på sådana ytliga skillnader, som beror på tidsanda och tillfälliga omständigheter. Min förhoppning är att den företagna studien också har kunnat avslöja mer grundläggande skillnader i deras inställning till trädgårdens möjligheter för kommunikation. Detta är skillnader som i sin förlängning också får konsekvenser för hela deras filosofiskt-estetiska förhållningssätt. Att översködligt och lättfattligt försöka summera slutsatserna från ett så pass komplext tolkningsarbete

låter sig knappast göras, med mindre än att det uppstår risk för misstolkning. Innan jag går vidare med en diskussion om den yrkesmässiga och samhälleliga betydelsen av deras arbete ska jag dock försöka mig på en sammanfattning av deras mest påtagliga drivkrafter, såsom de i denna retoriska studie undan för undan har kristalliserats fram.

Gösta Reuterswärd hade en mycket stark passion för alla de livsformer, som både odlingen och naturen själv kan frambringa. Mer än något annat var det denna förundran inför livets gudomliga dimensioner, som han genom sitt trädgårdsyrke ville delge andra människor. Detta var en grundinställning, som byggde på en övertygelse om existensen av allmängiltiga skönhetsprinciper, men som också inbegrep en andlig längtan efter en överjordisk kärlek. Att kunna höra fåglarna sång och betrakta liljorna på marken tillhörde de upplevelser, som han värdesatte mest av allt och som också vägledde hans arbete som traditionsbevarare. Att Gösta Reuterswärd värnade om traditionen hindrade dock inte att han också kunde visa en stor öppenhet för nyheter. Trygg i sin egen övertygelse kom han antagligen aldrig att uppleva samhällets allmänna strävan efter förnyelse som något större hot. Så länge som begäret efter nyheter inte ledde till ett totalt förnekande av de värden som varit vägledande för hans arbete fanns här alltid något intressant att hämta.

Ulla Molin var i sin tur en förespråkare för den vardagliga estetiken. Därmed måste man också säga att hennes estetiska uppfattning låg långt ifrån den mer platoniska filosofi, som Reuterswärd representerade. Hon hade börjat med en stark tro på upplysningens förmåga och arbetade på ett medryckande sätt för att sprida sina budskap om den utilitaristiska skönhets betydelse. Med koncentration på de olika heminredningsdetaljernas estetiskt perfekta framtoning utvecklade hon ett förhållandevis kompromisslöst smakideal. I dess översättning till trädgårdssammanhang var det följdriktigt också den kontrollerade kompositionen, som stod i centrum. Vartefter som de praktiska aspekterna alltmer tilläts att träda i bakgrunden förvandlade hon sina tidigare tillämpningar av trädgårdens olika heminredningskoncept till en fråga om mer renodlad iscensättning. I hennes nogsamma val av kompositionsmässigt passande växter var det givet att materialet måste underordnas den estetiska visionen.

## **Generationstillhörighet och yrkestradition**

Filosofen Stephen Toulmin har visat på det nära samband, som finns mellan utbildandet av nya tankekoncept och generationsväxlingar. Av stor betydelse för tekniska och stilmässiga innovationer är nämligen den respons, som de kan få bland olika inflytelserika grupper i samhället. Ett kontaktnät av experter som åtnjuter respekt är då den största garantin för att nya koncept ska accepteras och få genomslagskraft.<sup>175</sup> Detta generationstänkande är klagörande för de skillnader som framkommit i jämförelsen mellan Ulla Molins och Gösta Reuterswärds olika trädgårdsuppfattningar. Trots att de till stor del verkade under samma tidsperiod spelade åldersskillnaden en avgörande roll för, såväl för deras generationstillhörighet som för deras uppfattning

---

<sup>175</sup> Toulmin för sitt resonemang utifrån generationsväxlingar inom vetenskapliga discipliner, men låter dess huvudprinciper även gälla icke-vetenskapliga discipliner. Toulmin, 1971, s. 281–302 resp. s. 364–378.



av sin egen yrkesroll. När Ulla Molin år 1932 åtog sig sina första skrivande uppdrag var hon en ung, framåtsyftande kvinna på 23 år. När Reuterswärd år 1938 började med sin trädgårdsmission vid SJ var han en erfaren man. Med uppnådda 46 år kan han inte ha varit speciellt påverkbar ifråga om sina preferenser. Istället såg han möjligheterna att genom sitt arbete få sprida sin övertygelse.

Ulla Molin och Gösta Reuterswärd hade visserligen en förenande bakgrund i att de båda hade fått mycket av sin inspiration från Danmark, men faktum var ändå att deras kontaktnät representerade två olika generationers kulturer. Även om det var Gösta Reuterswärd som var jämnårig med C. Th. Sørensen, så var det Ulla Molin som hade honom som en av sina viktigaste smakledande förebilder. Eftersom Sørensen gick i främsta ledet för att utveckla ett modernt, geometriskt formspråk hade han också på ett tidigt stadium fått slänga sitt historiska bagage överbord. Detta var emellertid det formspråk, som inledningsvis hade haft en revolutionerande innebörd för Gösta Reuterswärd. År 1920 hade han precis avslutat sin trädgårdsutbildning i Danmark. Vid denna tid fanns i den svenska trädgårdsvärlden endast ett fåtal exempel på det som i makarna Nordenstrengs välinitierade trädgårdsstilsöversikt från 1918 kallas ”den moderna trädgårdsstilen”. Utöver det som bland annat publicerats i böckerna av Rudolf Abelin och kronprinsessan Margareta sade man sig sakna ”mästarnamnet, som här skulle kunna göra den nyinförda stilen till verkligt bildande konst”.<sup>176</sup> Att understödja denna utveckling genom att introducera sina då modernt nyklassicistiska erfarenheter från Danmark måste därmed ha framstått som ganska naturligt för Gösta Reuterswärd.

Det var inte förrän med ingången till 1920-talet, som de mer arkitektoniskt strama anläggningarna började bli mer allmänt förekommande inom svensk trädgårdsarkitektur.<sup>177</sup> Fram till dess var det främst den landskapligt oregelbundna stilen, som i såväl privata trädgårdar som i städernas offentliga parker, hade manifesterats. Eftersom Gösta Reuterswärd också startade sin verksamhet under 20-talet måste han ha upplevt att han, efter svenska förhållanden mätt, hade något nytt att bidra med. Då en vilja till förändring också är en vilja bort från något bestående, är det inte heller konstigt om den ger upphov till häftiga diskussioner. Vid en jämförelse med de stridigheter om den formella kontra informella stilen, som försiggått i England, Tyskland och Danmark blev den svenska diskussionen inte speciellt dramatisk.<sup>178</sup> När det gäller utvecklingen inom parkområdet har Eivor Bucht dessutom visat, att dessa arkitektoniska gestaltungsprinciper inte fick så många självständiga uttryck i Sverige. Här var det den naturefterliknande,

---

176. Nordenstreng, 1918, s. 50–51.

177. Trädgårdsarkitekt Ruth Brandberg, som studerat i England och Danmark, fick sina offentliga uppdrag på 20-talet (Nolin, 2000b, s. 155–156), medan den något yngre Ester Claesson öppnade ett annonserande kontor redan i mitten av 10-talet. Ester Claesson hade studerat i England och Tyskland och fick tidigt kontakt med Rudolf Abelin och arkitekt Lars Israel Wahlman (Jonstoj, 2000, s. 178). Wahlman hade tidigt inspirerats av Arts and Crafts-rörelsen och hade alltsedan 1900-talets första år låtit sin projekt innefatta såväl byggnaden som trädgården. (Nolin, 2000a, s. 147–148). På parksidan gjorde sig den stramare arkitektoniska behandlingen främst gällande genom Pildammsparken i Malmö, signerad av Erik Bülow-Hübe år 1926. Planen för Slottsparken i Helsingborg ritades av O.H Landsberg så tidigt som 1909–10 och är därmed ett utmärkande tidigt exempel. (Bucht, 1997, s. 76, 155 och 171).

178. Jämför Bucht, 1997, s. 76.

svenska traditionen, som snabbt skulle vinna terräng.<sup>179</sup> Det skulle inte heller dröja länge, innan de nya växtsociologiskt inspirerade principerna för mer naturanpassade anläggningar skulle börja tillämpas för de flesta typer av anläggningar.

Utifrån skildringen av Ulla Molins verksamhet har vi emellertid också sett, att en arkitektoniskt mer stram tradition senare skulle återuppstå i en mer moderniserad form. Initiativen till de arkitektoniska idealens återinförande under sent 1950-talet härrörde som regel från personer, som hade stark anknytning till samtida arkitekters arbete och som dessutom hade tagit del av influenser från framför allt Danmark. Intresset riktade sig då mot hur C. Th. Sørensen hade använt tidens strömningar för att utveckla denna typ av ”ny-arkitektonisk havekunst”. Sørensen hade visserligen inspirerats av sin föregångare G.N. Brandt, men för honom var modernismen först och främst en möjlighet att staka ut en linje mot införandet av en ”nylandskabelig havestil”. Genom sina banbrytande manifest och anläggningar var Brandt på en och samma gång både en förnyare och en stilförnekare. Genom sitt trädgårdsmästararv skulle han dessutom förbli en traditionsbärare.<sup>180</sup> I likhet med Reuterswärd personifierade Brandt en genuin glädje över trädgårdens speciella upplevelseregister, inte minst genom dess givna associationer till växter och natur.<sup>181</sup> Att ge avkall på omsorgen om växterna var lika främmande för Brandt som för Reuterswärd. I detta kompromisslösa förhållningssätt låg också mycket av dessa båda mäns omedelbara uppskattning i sin samtid. I skenet av den efterföljande utvecklingen kan detta förhållningssätt också ses som tidstypiskt för den grundligt trädgårdsskolade generation, som inte var beredd att göra en total kapitulation inför modernismens rationellt utilitaristiska estetik.

Trots att Gösta Reuterswärd var en man med starka principer blev tvisterna om de ”rätta” stilidealen aldrig en fråga, som han helhjärtat förmådde engagera sig i. Eftersom han hade satt sin roll som förmedlare av en mer anspråkslös trädgårdsglädje i första rummet, intog han en förhållandevis pragmatisk och anpassningsbar attityd till tidens nya strömningar. Utifrån sin ideologiskt formulerade plattform som redaktör för en tongivande tidskrift var det istället Ulla Molin, som kom att ifrågasätta det etablerade och främst se möjligheterna för en utveckling framåt. Det allmänna arvet från Arts and Crafts och den regionala arkitekturen gjorde emellertid att en total brytning med tidigare traditioner inte heller var aktuell för henne. Hennes vision skilde sig dock från Gösta Reuterswärds, främst genom uppfattningen att framtidens trädgårdsvärden inte i första hand skulle grundas på traditionerna från trädgårdsodling och naturfascination. De möjligheter som Ulla Molin såg till utveckling såg hon snarare i arkitekturtraditionen. På så sätt är vi åter tillbaka i den märkliga dualism, som aldrig tycks upphöra att dominera trädgårdsvärlden.

## Stilpreferenser och smakdominans

Med en nästan självskriven automatik har de trädgårdshistoriska skildringarna återkommit till de skenbara motsättningarna mellan styrning och fri utveckling, mellan

---

179. Bucht, 1997, s. 155.

180. Stephensen, 1993, s. 195–196.

181. Om Brandt, se vidare i Stephensen, 1993, s. 195.

klassicistisk (arkitektonisk) och landskaplig, mellan regelbunden och oregelbunden eller mellan formell och informell stil. Kring denna tendens till klassifikatorisk tudelning har jag funnit det intressant att utifrån mitt retoriska synsätt bidra med en reflekterande utveckling. Varje strävan måste någonstans ta sin början och var skulle den då börja, om inte i det bestående. Den främsta utmaningen ligger dock inte i att försöka definiera var man står, utan i att inte riktigt veta vart förändringens riktning bär. Eftersom det enklaste sättet att få denna riktning tydligt identifierad är att särskilja den från sin motsats, så hamnar man dock åter i det läge där förändringen tar sin början. På så vis blir tidpunkten för en omorientering också utgångspunkten för ett försvar av det bestående.

En följd av de olika perspektiv, som kan känneteckna ett begreppspar som formell och informell, är att de uppfattas i en dikotomisk motsatsställning till varandra. Med en positiv bestämning av det ena begreppet reduceras det andra till dess blotta negation. Om det första begreppet tillåts dominera det andra, så blir det underförstått också uppfattat som ett uttryck för den mest accepterade uppfattningen. Av en sådan logik följer också en maktrelation. En annan möjlighet är ett perspektiv, som bygger på det dialektiska förhållande där begreppen ömsesidigt betingar varandra.<sup>182</sup> I stället för att användas som redskap för språklig maktutövning, kan ett sådant perspektiv användas för att förstå hur begreppen skänker varandra mening. Härmed frammanas då frågor, som fokuserar på andra typer av problem. Snarare än att söka svaren på de enklare antingen/eller-frågorna uppstår då ett ifrågasättande av de förutsättningar som på ett mer grundläggande plan rör trädgårdskonstens själva väsen: Är det möjligen på det viset, att det är trädgårdskonstens övermått av dialektiska möjligheter, som också är dess akilleshäla? Varför skulle annars en alltför stelbent, rationalistisk tillämpning av formell logik behöva dominera den praktiska logik, som förmår att utnyttja situationens alla möjligheter? Att dialektikens möjligheter då skulle bli dikotomis problem är något som borde falla på sin egen orimlighet. Trädgårdskonst kan knappast vara en fråga om att kora vare sig den bästa formella trädgården eller den bästa informella trädgården.

Problematiken med dessa tendenser till dikotomisk klassificering pekar på vikten av att försöka urskilja stilhistoriens speciella problematik i förhållande till det mer generella historiska förloppet. Det som av en tillbakablickande arkitektur- eller konsthistoriker kan uppfattas som ett sammanhang måste då framstå som en av många aspekter i ett mer sammansatt historiskt förlopp. Den tyske litteraturvetaren Hans Robert Jauss har aktualiserat frågan om hur den positivistiska historismens objektivitetsanspråk har bidragit till att stilarnas avgränsade spår inom arkitekturens, musikens och litteraturens historia så ofta har förlänats en särskild fasthet i sin konsistens. För den stilhistoria som för sitt vetenskapliggörande grundar sig på ett skenbart objektivt återberättande av fakta har han speciellt framhållit betydelsen av att genomskåda dess understödjande illusioner. Utöver ”illusionen om en objektiv bild av det förgångna” har Jauss också poängterat ”illusionen om det fullständiga förloppet” och ”illu-

---

182. Denna begreppsdistinktion finns närmare utredd i Ramfrez, 1996, s. 203–207.

nen om den första början och det definitiva slutet”.<sup>183</sup> Ett stil- och epoktänkandet kan mycket väl fungera som ett stöd för vår förmåga att strukturera vår tillvaro, men för den historieskrivning som först och främst intresserar sig för en jämförelse med ståndpunkter från vår egen tid är det viktigt att se till, att inte detta stöd blir till insiktens hämsko.

Avgörande för modernisternas förkastande av stilbegreppet var inte bara de låsningar, som stilarna i sig innebar för trädgårdskonstens förnyelse. Tidens demokratiska tongångar riktade sig också mot dominansen av den klassiskt utbildade smak, som varit förbehållen en kulturellt införstådd elit. Därför blev det också viktigt att angripa den från renässansens härrörande uppfattningen om den universella skönhetsens absoluta principer. Visserligen medförde modernismen att dessa skönhetsprinciper blev ordentligt skakade i sina grundvalar, men det var inte en mindre dogmatisk uppfattning som blev resultatet. Med dagens historiska distans kan vi nu se, att försöken att undkomma stilarnas absoluta uppfattningar om skönhet var fåfänga. Stiltänkandet är ju ett uttryck för mer grundläggande värderingar och om dessa värderingar ska kunna kommuniceras så måste de finna sina estetiska uttryck. Modernismens yttersta bidrag blev därför att den samstämmiga kören kring definierade stilar kom att ersättas av uttryck för en mer svårfångad standard.

Ur det perspektiv, som kännetecknar den humanvetenskapliga handlingsteorin förlorar varje uttalande om kultiverad smak sin mening, så fort som det inte sätts i relation till en person eller en kultur. Estetiska uppfattningar som tar sin utgångspunkt i möjligheterna att fastställa kriterier för det universellt sköna har inte minst kritiserats av Pierre Bourdieu. Utifrån ett klassperspektiv visar han på livsstilens betydelse för utbildandet av olika smakuppfattningar och på den styrning av mekanismerna bakom 'downclassing' respektive 'upclassing', som utgår från samhällets kulturella elit. Mycket handlar om att ha tillgång till koderna för vad som uppfattas som god smak och nydanande konst. I den mån den rådande stilen allmänt accepteras som den goda uppstår också en uttalad skillnad mellan de som har insikt och de som inte har det. Genom att i tysthet acceptera den självutnämnda kulturella elitens tolkningsföreträdare och sträva mot ökade insikter i den goda smaken menar Bourdieu att det uppstår en självregenererande process, som för all framtid garanterar de redan invigda sitt oövervinneliga försprång. Den som redan inledningsvis godkänner denna tävlings oöverstigliga handkapsregler är på förhand slagen.<sup>184</sup>

På så vis grundar sig varje estetisk värdering av ett objekt på en jämförelse av detta objekts inpassning i den mer generella referensram, som en inflytelserik samhällsgrupp uppfattar som det högsta och bästa av vad mänsklig kultur kan åstadkomma. Ur detta perspektiv framträder ett annat återkommande mönster, där nationellt och internationellt framgångsrika yrkesföreträdare oberoende av tid tycks finna någon

---

183. I sin utläggning om dessa illusioners roll för stilhistorien knyter Jauss även an till äldre litteraturhistoriska utläggningar. Se vidare Jauss, s. 243–244.

184. Bourdieu, 1984 [1979], s. 163–165.

typ av gemensam nämnare i sin strävan mot denna konstens svårfångade standard, medan regionala, lokala och mindre designprofilerade yrkesutövare som regel har nedvärderats. Om bakgrunden till detta skriver Upton:

”In the professionalizing architects’ and historians’ paradigm, the low was the product of local knowledge, of the craft tradition. It included the ordinary, the regional, the humble – what we might call the vernacular. The high, the realm of the timeless and universal, was ensconed among monumental constructions of the elite and their professional allies.”<sup>185</sup>

Även om Ulla Molins ambitioner aldrig var att föra fram exklusiva budskap var det ändå en begränsad del av medelklassen som kunde uppfatta vidden av hennes ideal. Det tolkningsföreträde som kännetecknade den ledande kulturella eliten gav de redan invigda ett försprång vilket, för många i den grupp som Gösta Reuterswärd ville nå fram till, inte var möjligt att övervinna. På så vis kan man säga att de riktade sig till olika målgrupper, vilka endast i begränsad omfattning hade tillträde till varandras mentala och fysiska trädgårdsrum. Även om deras olika kulturer förenades i sitt sociala patos var skillnaden stor när det gällde mer grundläggande meningsfrågor. Medan Ulla Molin ville ”utveckling av landskapsarkitekturen och den goda smaken” ville Gösta Reuterswärd på ett mer anspråkslöst sätt ”ordna det vackert”.

När innebörden av modernismens subtila skönhetskoder nu har börjat klarna kan vi se, att de också börjat tränga in i medvetandet hos en allt bredare allmänhet. Ideal som inte längre är exklusivt förbehållna den grupp, som var först med att omfatta dem, har också förlorat sitt socialt demarkerande värde. Att smakidealen efterhand återfinns i allt bredare grupper kan då ses som ett förebud om att nya estetiska uttryck är under tillblivelse och att det mer allmänt etablerade snart kommer att betraktas som småborgerligt, pittoreskt och idylliskt. De ideal som minskat i attraktion kommer då huvudsakligen att fungera som den negativa referensram, gentemot vilken nya estetiska ideal tar sin form.<sup>186</sup>

Trots att Ulla Molin och Gösta Reuterswärd hade sin hemhörighet i olika generationers kulturer kunde de åtminstone fram till en bit in på 1950-talet förenas i ett yrkesmässigt intresse för trädgården som allmänt accepterat intresseområde. Vid ingången till 1960-talet fick de emellertid båda uppleva hur detta intresse definitivt hade kommit ur takt med tiden. Den dominerande uppfattningen om vad som skulle utgöra landskapsarkitekturens mest väsentliga arbetsområden hade då mycket litet beröring med traditionella trädgårdskvalitéer. Anmärkningsvärt är dock, att det efter ytterligare ett par decennier skulle komma en förnyad våg av trädgårdsintresse. Intresset har då riktats mot Ulla Molins estetiska hållning, medan Reuterswärds ideal har förts till historien. Vad som nu återstår att se är hur länge Ulla Molins skönhetsideal kan behålla sin attraktionskraft,

---

185. Upton, 1991, s. 196.

186. Bourdieu, 1984 [1979], s. 56–58; s. 163–164.

och på vilket sätt de inom trädgårdsområdet kommer att leva vidare i form av nutidens och framtidens estetiska intuitioner. På samma sätt som nyklassicismen, så måste modernismen betraktas som ett ideal som främst passade sin egen tids uppfattning.

Framtiden kommer med all säkerhet att visa nya sätt att förhålla sig till trädgård, sätt som inte kopierar, utan som utgår från kommande tiders uppfattningar och förutsättningar. Möjligheterna är många och inte på förhand givna. Som estetiska uttryck blir de en spegling av de etiskt grundade övertygelser, som i framtiden vinner mest gehör. Min förhoppning med detta arbete är att jag, utan att kunna förutspå några konkreta framtidsscenarier, ska ha lyckats åstadkomma ett bidrag till framtida överväganden. Jag hoppas därmed att jag har kunnat styrka någon i betydelsen av det fria personliga ansvarstagande och skapande, som inte låter sig låsas i vare sig fixa stilburar eller tillfälliga trender, utan som grundar sig i en lyhördhet för den mening trädgården kan uttrycka i olika sammanhang av mänskligt liv.

## 7. Källor och litteratur

### Tryckta källor och litteratur:

- Ahlström, Oscar, 1940, Koloniträdgårdsanläggningar, dess planlösning med hänsyn till betydelsen som allmänt grönområde, *Föreningen Sveriges Stadsträdgårdsmästare*, föredrag vid årsmötet 1940, s. 19–20.
- Andersson, Lilian, 1989, *Mellan byråkrati och laissez-faire. En studie av Camillos Sittes och Patrick Geddes stadsplaneringsstrategier*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg.
- Andersson, Sven-Ingvar, 1959, Illusionen om den oföränderliga trädgården, *Hem i Sverige*, nr. 1, 1959, s. 18–19.
- , 1999, Giorgione från Kattarp, *Utblick Landskap 1–1999*, s. 40–43.
- Ahrbom, Nils & Hermelin, Sven A. & Huldt, Åke H., 1945, Allmänna synpunkter på tävlingsresultatet, *Hem i Sverige*, nr. 3, 1945, s. 280–285.
- Aristoteles, *Retorik* (originaltitel: *Ars rhetorica*), översat med introduktion af Thure Hastrup, 1991, 2. opl., uaendret genoptryk, Museum Tusulanums Forl., København.
- Bauman, Zygmunt, 1995 [1993], (svensk översättning: Sven-Erik Torhell), *Postmodern etik*, Daidalos Göteborg.
- Bendt, Ingela, 2000, *Ett hem för själen. Ellen Keys Strand*, Albert Bonniers Förlag AB, Stockholm.
- Bergholm, Paul, 1942, Adrian Molin in memoriam, *Hem i Sverige*, nr. 4, 1942, s. 390. Blennow, Anna-Maria, 1998, *Ulla Molin – trädgårdsarkitekt. Ett porträtt*, T & M Förlag, Lund.
- Blomfield, Reginald, 1901 [1892], *The Formal Garden in England*, Macmillan and Co., London.
- Bonniers Lexikon*, Band 5, 7 och 15, 1966, Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- Broström, Ylva, 1967, Kinesiskt sidenmåleri är hennes specialitet, *ICA-kuriren*, april 1967.
- Brunnsjö, Sven-Eric, 1957, Vår blomsterkung, *Yrkesserien 58, SJ-nytt*, nr. 6–7, 1957, s. 10–11.
- Bourdieu, Pierre, 1984 [1979], (translated by Richard Nice), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London.
- 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, Alnarp.
- , 2000, Pehr Boiërth, Carl Fredby, Eric Laufors, ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 194–205.
- Bülow-Hübe, Erik, 1930, När kommer trädgårdskonstens funktionalism. Föredrag vid föreningens för dendrologi och parkvård årsmöte i Stockholm den 18 mars 1930, *Lustgården* årg. 11, 1930.
- , 1954, En grön trädgård, Särtryck ur *Hem i Sverige* nr. 3, 4, 5 och 6, 1954.
- Bülow-Hübe, Gunlög, 1951, "Målet" i Bullerbacken, En Hem i Sverigebok, Stockholm.
- Claesson, Ester, 1923, *Trädgården*, Wahlström & Widstrand, Stockholm.
- Collingwood, R.G., 1987 [1939], *An Autobiography*, Oxford University Press, Oxford.
- , 1958 [1938], *The principles of Art*, Oxford University Press.
- , 1994 [1946], rev.ed., *The Idea of History*, Oxford University Press.
- Croce, Benedetto, 1969, översatt fra italiensk av Domenico Aiello og Truls Winther, *Estetikk som vetenskap om uttrycket*, Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Cumming, Elizabeth & Kaplan, Wendy, 1991, *The Arts and Crafts Movement*, Thames and Hudson.
- Duchess of Hamilton, Jill; Hart, Penny & Simmons, John, 1999, *The Gardens of William Morris*, Stewart, Tabori & Chang, New York.
- Ekbom, Torsten, 1995, *Bildstorm*, Bonnierförlagen, Stockholm.
- Frampton, Kenneth, 1982 [1980], *Modern architecture. A critical history*, Thames and Hudson, London.
- Georgsen, Georg, 1967, Et besøg hos Gertrude Jekyll, *Havekunst* nr. 1, 1967, s. 20.

- Gustavsson, Eva, 1999a, Flora och bibliotek, *Utblick Landskap*, 1–1999, s. 30–39.
- , 1999b, Trädgårdskonst eller trädgården som konst – om trädgårdskonst som skapande handling, *Nordisk Arkitekturforskning*, 4, 1999, s. 36–58.
- , 2000, Gösta Reuterswärd (1892–1989), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 184–193.
- Hauxner, Malene, 1993, *Fantasiens have. Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Arkitektens Forlag, København.
- Havekunst* nr. 4–5, 1949: Kunstakademiets kursus for havearkitekter.
- Hem i Sverige*, nr. 5, 1957, 1907–1957, s. 146–155 och 188.
- Hemmets veckotidning* nr. 25, 1966, Hemma hos – Hem på Djurgården.
- Hermelin, Sven A., 1934, Dansk trädgårdskonst och svensk. Några intryck från Föreningens svenska trädgårdsarkitekters exkursion till Danmark 1933, *Havekunst* 1934, s. 25–28.
- , 1935, Vår Lustgård 1935. Föreningens Svenska Trädgårdsarkitekter propagandautställning av trädgårdskonst i Stockholm, *Havekunst* 1935, s. 37–39.
- , 1937, Hemmet, trädgården och vi själva, *Allmän Svensk Trädgårdstidning*, 1937, s. 81.
- , 1938, Rätt trädgård på rätt tomt, s. 42–46, Trädgården på kulturjord, s. 144–153; Trädgården på ången och i lövskogen, s. 260–264 och 301; Bergs- och skogstomter ur trädgårdsarkitektens synpunkt, s. 390–397; Strandtomtens planering, s. 494–497 och 554, *Hem i Sverige*, vol 31.
- , 1948, Privatträdgårdar, ur Gregor Paulsson m.fl. (red.), *Trädgårdskonst. Den moderna trädgårdens och parkens form*, Stockholm, s. 207–216.
- , 1950, Vår trädgårdskonst. Föredrag vid andra Internationella trädgårdsarkitektkongressen i Madrid, 1950, *Havekunst* 1950, s. 55–58.
- Huisman, Denis, 1998 [1992], (svensk översättning av Jon Milos & Hans Johansson), *Vad vet jag om estetiken*, Alhambras Pocket Encyklopedi / 63.
- Jauss, Hans Robert, 1977, (svensk översättning av Horace Engdahl), Konsternas historia och historieskrivningen, ur Engdahl m.fl. (red.), *Hermeneutik*, Stora tema nova, Rabén & Sjögren.
- Johnson, Magnus, 1938, Tomtvalet och trädgårdens utformning – psykologiska problem, s. 46–47 och 75–79; Växtvalet för tomtens på kulturjord, s. 154 och 189–201. Växtvalet för tomters på ängsmark, i lövskog och lund, s. 265–270; Växtvalet för bergs- och skogstomter, s. 398–403 och 424–435. *Hem i Sverige*, vol 31.
- Jonstoj, Tove, 2000, Ester Claesson (1884–1931), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 172–183.
- Kemp, Peter, 1987, Etik och narrativitet. På spaning efter den implicita etiken i Ricoeurs verk om ”Tid och berättelse”, *Res Publica* 9, 2:a uppl., s. 85–120.
- King, Michael, 2000, Garden art – inspiration and new ideas, ur Titti Olsson and Eva Jansson (ed.), *Garden in Time. Ten personal views on gardening*, Stad & Land, Movium, SLU, Alnarp.
- Kristensson, Bengt, 1987, Paul Ricoeur i tolkningarnas konflikt, *Res Publica* 9, 2:a uppl., s. 37–66.
- Kristensson Uggla, Bengt, 1999, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium / Stehag.
- Larsson, Gertrud, 1975, Trädgårdens mästare: Gör det inte för jobbigt!, *Vi*, nr.32/33, 1975.
- Leander, Folke, 1943, *Några språkteoretiska grundfrågor*, Göteborgs kungl. Vetenskaps- och vitterhets-samhälles handlingar, Sjätte föliden, Ser. A, Band 1, N:o 4, Göteborg.
- Lundberg, Emma, 1934, Min trädgård, *Havekunst* 1934, s. 13–17.
- Lundequist, Jerker, 1992, *Designeteorins kunskapsteoretiska och estetiska utgångspunkter*, Projekteringsmetodik, Kungl. tekniska högskolan, Institutionen för arkitektur, Stockholm.
- Lång, Fredrik, 1982, *När Thales myntade uttryck. En bok om det sakliga tänkandets uppkomst*, Närpes Tryckeri Ab, Närpes.



- Martinsson, Gunnar, 1957, *En bok om trädgårdar. Tomtval – idéritningar – trädgårdsdetaljer*, Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- Molin, Ulla, 1942, *Trädgårdsrecept*, Wahlström & Widstrand, Stockholm.
- , 1943a, Vardagsträdgård, *Hem i Sverige*, nr. 2, 1943, s. 160–162.
- , 1943b, Vardagsträdgård II. Trädgården – den standardiserade villaägarens säkerhetsventil, *Hem i Sverige*, nr. 3, 1943, s. 256–260.
- , 1943c, Vardagsträdgård III. Tjänstemannavilla för två familjer, *Hem i Sverige*, nr. 4, 1943, s. 376–379.
- , 1949, Inga blommor åt utställningsblommor, *Hem i Sverige*, nr. 9, 1949, s. 257.
- Molin, Ulla & Bauer, Lisa (teckningar) & Sundahl, Sune (foto), 1956, *Blommor i fönstret*, En Hem i Sverige-bok.
- Molin, Ulla, 1961, Trädgårdsutställning, *Hem i Sverige*, nr. 5, 1961, s. 171.
- Molin, Ulla & Bauer, Lisa, 1969, *På balkong och terrass. Material/möbler/växter*, ICA-förlaget.
- Molin, Ulla, 1986, *Leva med trädgård*, Wiken.
- Mossige-Norheim, Randi, 1999, Tecknarens porträtt, *Utblick Landskap 1–1999*, sid. 18–22.
- Neckar, Lance, M., 1993, Christopher Tunnard: The Garden in the Modern Landscape, ur Marc Treib (ed.), *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, s. 144–158.
- Nolin, Catharina, 1999, *Till stadsbornas nytta och förlustande. Den offentliga parken i Sverige under 1800-talet*, Byggförlaget, Stockholm.
- , 2000a, Lars Israel Wahlman (1870–1952), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 146–153.
- , 2000b, Ruth Brandberg (1878–1944), ur Thorbjörn Andersson, Tove Jonstoj & Kjell Lundquist (red.), *Svensk Trädgårdskonst under fyrahundra år*, Byggförlaget, Stockholm, s. 154–159.
- Nordenstreng, Ellen & Rolf, 1918, *Blomsterdyrkan och trädgårdskult. Överblickar och framstötter*, Hugo Gebers Förlag, Stockholm.
- Nowotny, Claus & Persson, Bengt, 1988, *Ulla Bodorff. Landskapsarkitekt 1913–1982*, Arkus småskrift nr. 6, Stockholm.
- Olin, Laurie, 1988, Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture, *Landscape Journal* 1988, vol.7, no 2, s. 149–168.
- Ong, Walter, J., 1996 [1982], *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Bokförlaget Anthropos, Göteborg.
- Paulsson, Gregor, 1919, *Vackrare vardagsvara*, Svenska slöjdföreningens första propagandapublikation, Svenska slöjdföreningen, Stockholm.
- Piehl, Olle, 1924, *Trädgårdens anläggning vid det egna hemmet*, Stockholm.
- Ramírez, José, Luis, 1995a, *Om meningens nedkomst. En studie i antropologisk topologi*, Nordiska Institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:3, Nordplan.
- , 1995b, *Skapande mening. En begreppsgenealogisk undersökning om rationalitet, vetenskap och planering*, Nordiska institutet för samhällsplanering, Avhandling 13:2, Nordplan.
- , 1995c, JAG-DU: Dialogmodellen, ur José Luis Ramírez (red.), *Retorik och samhälle. Minnesrapport från ett nordiskt symposium om "Retorik i samhällsplanering och offentlighet", 2–6 december 1991*, Rapport 1995:2, Nordplan, s. 40–47.
- , 1996, Ps. 6996: Lära och leva • leva och lära, Om kiasmens heuristik och om kunskapsetik, ur Gunnar Olsson (red.), *Chimärerna. Porträtt från en forskarutbildning*, Nordiska Institutet för Forskarutbildning, Nordiska Institutet för Samhällsplanering, 1971–1995, Stockholm, s. 201–212.
- , 1999, Kollektiv eller gemenskap. Aristoteliska reflexioner om det dygdiga samhället, ur Ramírez, José, Luis & Silfverberg, Gunilla (red.), *Dygd och yrke i samhälle. Aristoteliska undersökningar om etisk klokhet och social skicklighet*, Erfarenhetskollegiet dia LOGOS, s. 1–27.

- Rasmussen, Steen Eiler, 1941, *I Danmarks Have*, Ny samling, Gyldendalske Boghandel, København.
- , 1963, Havekunstneren Erik Bülow-Hübe, *Havekunst* 1963, s. 48–55.
- Rengheden, Britt, 1979, I det sköna gröna där blommor Ulla, *Hemmets Veckotidning*, nr. 19, s. 29 och 84.
- Reuterswärd, Gösta, 1921, Englands största barockträdgård Hampton Court, *Havekunst* 1921, s. 13–19.
- , 1925, *Blomstergårdens rika möjligheter*, Albert Bonniers förlag.
- , 1938, Ordning i trädgården bland det viktigaste, *Nya Dagligt Allehanda* den 13 april 1938.
- , 1940, Riktlinjer för plantering vid statens järnvägars stationer, *Statsbaneingenjören*, februari 1940, s. 38–40.
- , 1942, Sveriges störste trädgårdsmästare, *Allmän svensk trädgårdstidning*, nr. 9, 1942, s. 263–266.
- , 1943, SJ-trädgården – några synpunkter, *SJ-nytt*, årg. 1, nr.3, 1943, s. 6.
- , 1946, *Din trädgård*, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm.
- , 1953, *Vildflor och trädgårdsblommor*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm.
- , 1969, *Bland blommor och människor. Minnesbilder*, Natur och Kultur, Stockholm.
- , 1974a, *Konsten att leva, se och lyssna*, Förlags AB Hem i Sverige.
- , 1974b, *Om blommor kunde tala...*, Förlags AB Hem i Sveige.
- , 1976, *Upplevelser med människor och natur*, Scangraf.
- , 1977, *Mitt blommande paradiset*, PR-Inter, Stockholm.
- Rylander, Ulla, 1988, *Ulla Molin och villaträdgården under 1900-talet. Inspirationer, principer; växtuttryck*, Stad & Land, Nr 63.
- Ryle, Gilbert, 1990 [1949], *The Concept of Mind*, Penguin Books.
- Råberg, Per G., 1974, Funktionalismen som myt eller verklighet, *Arkitektur* nr.7, 1974, s. 3–6.
- Segerros, Henning, 1980, Gösta Reuterswärd död: Gjorde SJ:s stationshus till blomstrande oaser. Bildade skola i Norrland, *Svenska Dagbladet* 10:e december 1980.
- Sonesson, Nils (red), 1935, *Trädgårdsodlingen i Sverige. Hyllningskrift tillägnad Carl G. Dahl på sextioårsdagen den 17 juni 1935*, Saxon & Lindströms förlag, Stockholm.
- Stephensen, Lulu Salto, 1993, *Tradition og fornyelse i dansk havekunst. G.N. Brandt og de første årtier af 1900 tallet*, Lunds universitet.
- Svedberg, Olle, 1996 [1988], *Planerarnas århundrade. Europas arkitektur 1900-talet*, Arkitektur Förlag AB.
- Svenska Dagbladet*, 18 mars 1944, Rör inte pilarna vid Molins fontän! Hr Abelins förslag orimligt, säger SJ:s trädgårdsdirektör.
- Sørensen, C.Th., 1934, Ingenjör Jens J. Jarls have, *Havekunst*, 10 Hefte, 1934, s. 109–112.
- , 1958, Om at opleve arkitektur, Anmeldt af professor C.Th. Sørensen, *Havekunst*, nr. 1, 1958, s.11.
- Taylor, Nigel, 1998, *Urban Planning Theory since 1945*, Paul Chapman, London.
- Toulmin, Stephen, 1971, *Human Understanding. The Collective Use and Evolution of Concepts*, Princeton University Press, New Jersey.
- Tunnard, Christopher, 1948, 2 rev.ed., [1938], *Gardens in the Modern Landscape*, London, New York.
- Upton, Dell, 1991, Architectural History or Landscape History, *Journal of Architectural Education*, Vol.44, 1991, s. 195–199.
- Valentien, Otto, 1957, *Neue Gärten*, Otto Maier Verlag, Ravensburg.
- Werne, Finn, 1997, *Arkitekturens ismer*, Byggförlaget, Stockholm.
- Westerlund, Stella & Johnson, Barbara, 1997, *Emma Lundbergs trädgårdskonst*, Nordiska Muséets Förlag, Stockholm.
- Viola*, 4 december, 1940: Planteringenarna vid S.J. moderniseras.
- Vygotsky, Lev, 1999 [1934], (translation newly revised edited by Alex Kozulin), *Thought and Language*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- Västerbottens-Kuriren*, 8 september 1938, Ord och inga visor om trädgårdsintresset i björkarnas stad. Trädgårdsarkitekt Reuterswärd förskräckt över vanvårdad entré.

### *Otryckta källor:*

*Årsberättelser, SJ's centralarkiv*, Redogörelser för verksamheten vid statens järnvägars planteringsväsen under åren 1937–1959, Stockholm.

### Intervjuer:

Sven-Ingvar Andersson (telefon, 1998), professor, landskapsarkitekt.

Lisa Bauer (1998–2001), mångårig vän och medarbetare till Ulla Molin.

Karl-Axel Bladh (1996), chefsarkitekt vid SJ 1950–85.

John Dormling (1995), landskapsarkitekt.

Per Friberg 1996, professor emeritus, landskapsarkitekt.

Ingela Molin (1998–2001), dotter till Ulla Molin.

Måns Reuterswärd (1996–2001), son till Gösta Reuterswärd.

Biografiska data till grund för tolkningen av dessa två personers arbete återfinns i två tidigare artiklar av författaren, samt i skrifter av Anna-Maria Blennow och Ulla Rylander (Gustavsson 2000; Gustavsson, 1999a; Blennow 1998 och Rylander 1988). I övrigt utgörs underlagsmaterialet av Ulla Molins och Gösta Reuterswärds egen produktion rörande artiklar, böcker och trädgårdsanläggningar, artiklar i dags- och veckopress. Värdefulla möjligheter till insikt i Ulla Molins verksamhet har erhållits genom intervjuer av Lisa Bauer, Ingela Molin och Sven-Ingvar Andersson. Gällande Gösta Reuterswärd har intervjuer genomförts med Måns Reuterswärd, Karl-Axel Bladh, John Dormling och Per Friberg. Tolkningen av materialet utgår från den sammanlagda informationen, men bygger helt på egna bedömningar.