Malene Hauxner

Tuinen en gebouwen

Tuinkunst in Denemarken 1940-1960

Garden and Building

Modern Danish Garden Art 1940-1960

In the decades between World War I and II Danish culture was heavily influenced by a new tolerance towards nature, the original, and the *childlike*. This tendency found its expression in the radicalism of various reform and democratic movements, in modern educational theories, in dance and music, and in an admiration of the natural, untouched, and original landscape. The ideal image of the era involved a vision of a pastoral idyll, romanticising everyday middle-class life. Freedom was the first priority.

After World War II the preoccupation shifted towards controlling nature, sexual instincts, and animalism – to establish a distance between man and everything that was natural. As a result, the cultured, the cultivated, and the constructed became synonymous with the correct and the beautiful. Both tendencies affected the way in which nature was treated and understood by landscape designers. The liberation of human instincts in the years between the wars was reflected by the liberation of nature outdoors whereas the struggle against human nature had its analogy in the struggle against nature outside the body and the house. By cultivating nature, by uniting the interior and the exterior and by rendering the garden a constructed outdoor room the language of aesthetics seemed to act as a tool to understand the new society. Within the limits of Danish society, the garden as a constructed realm embodied calmness, purity and regularity, control, standards of propriety and even democracy. Everything made by man had to be beautiful; the garden was conceived as the work of the builder and the gardener rather than that of the shepherd. The aesthetics of the architect triumphed over the aesthetics of the manager of the earth. This obsession with control, however, lasted only for a short period and found its end in the rediscovery of imagination taking over in the aftermath of 1968. In the early 1970s, instigated by new cultural, social, and economic factors, the attitude towards the relation between humans and nature changed drastically again.

In de decennia tussen de Eerste en Tweede Wereldoorlog werd de Deense cultuur sterk beïnvloed door een nieuwe tolerantie ten opzichte van de natuur, het oorspronkelijke, het *kinderlijke*. Deze trend kwam tot uiting in het radicalisme van de hervormings- en democratiseringsbeweging, in moderne opvoedingstheorieën, muziek en dans, en in de bewondering voor het natuurlijke, ongerepte en oorspronkelijke landschap. Het ideaalbeeld van dat tijdperk was een pastorale idylle die de romantiek van het alledaagse burgermansleven verheerlijkte. Vrijheid was de eerste en hoogste prioriteit.

Na de Tweede Wereldoorlog sloeg de stemming radicaal om en ging juist het overwinnen van de natuur, van de seksuele driften en alles wat als dierlijk werd beschouwd als het hoogste menselijke streven gelden: men wilde het natuurlijke ontstijgen. Als gevolg hiervan ging men alles wat cultureel, gecultiveerd en geconstrueerd was als het enig juiste en mooie beschouwen. Zoals in het interbellum de bevrijding van de menselijke instincten doorklonk in de bevrijding van de vrije natuur buiten, zo had ook de strijd tegen de menselijke natuur van na de Tweede Wereldoorlog een parallel in een strijd tegen de natuur buiten het lichaam en het huis. Door de natuur te cultiveren, door te trachten het innerlijke met het uiterlijke te verenigen door van de tuin een geconstrueerde ruimte in de open lucht te maken, kon men de taal van de esthetiek betekenis geven, als instrument om de nieuwe maatschappij te begrijpen. Binnen de grenzen van de Deense samenleving dwong de tuin als geconstrueerd domein tot kalmte, puurheid en regelmaat, beheersing, fatsoen en zelfs democratie. Alles wat de mens schiep werd mooi gevonden; de tuin viel niet langer onder de vlag van de herder, maar kwam onder die van de bouwer en de tuinier. De esthetiek van de architect zegevierde over die van de beheerder. Maar dat duurde niet lang. Toen de verbeelding weer opkwam en in 1968 opnieuw aan de macht kwam, eindigde dit tijdperk. Begin jaren zeventig veranderde, onder invloed van nieuwe culturele, sociale en economische ontwikkelingen, de houding tegenover de relatie tussen mens en natuur. Maar in de jaren vlak na de Tweede Wereldoorlog heerste een nieuwe esthetische taal die haar oorsprong vond in de kunst en die verwees naar de verbanden tussen de taal van de esthetiek en waarden die wij van belang achten.

G.N. Brandt as the Grand Master

In the twentieth century Danish landscape architects fought the Beaux Art style which they called the 'old ugliness', attacking its lack of honesty, its superficial romanticism, its nonsense, its front with no content. Whereas the young architects and landscape architects took up Reginald Blomfield's historicism, G.N. Brandt (1878-1945) adopted Edwin Lutyens' spatial clarity from the English 'Renaissance' Arts and Craft garden, and William Robinson's and Gertrude Jekyll's view on the unique value of plants.[1] G.N. Brandt propagated a search for the past, for old familiar ways, but also demanded, in order to find solutions to temporary social problems, organisations, typification, and innovative views on the potential of the plant itself. These demands were met, for example, in his own garden in Ørnekulsvej, Ordrup (1916), Hellerup Strandpark (1912-1916), and Mariebjerg Cemetery (1925-1936). The small garden at Brandt's house has the equipment and elements of the Arts and Craft garden composed in a classical organisation while at the same time anticipating modern ideas. From the house, which is now gone, one could retreat into a lawn without paths and lay down naked among daisies under apple trees. One of the garden rooms is furnished with an idealized ditch. Literally it is a concrete canal with mars plants on the banks and a short pipe in the brick covered walls. It was Brandt's aesthetic intention to prevent the appearance of a flat wall by introducing the hole. The feeling of something un-enclosed, infinite was intended to give freedom to imagination.

In 1925 Brandt was given the assignment to create a modern cemetery. What he saw as his first and most important task was to re-establish the missing connection between the cemetery and its elements – the graves and the monuments. The grave was accepted in all its ugliness, arranged, organised, positioned in an organic system of regular rooms connected by avenues. Brandt, always a classicist, felt no inclination towards pre-war ideals. Nevertheless he acquired a central role in another rebellion which shifted the balance between the two positions around 1930.[2]

Farmers created forests, commons, meadows, hedgerows, paths, fences and ditches but it needed poets, painters and architects to see their wonders. In Denmark Brandt was the first to show how such an image of the countryside might improve garden design. What was no more than an artistic vision was made 'glorious reality' in numerous garden designs (for example, Svastika, Rungsted, 1925) – all constructed from a particular basic idea which involved turning away from rational urban life, following the

G.N. Brandt als de grootmeester

Aan het begin van de twintigste eeuw zetten de meeste Deense landschapsarchitecten zich af tegen de 'Beaux Arts'-stijl die ze zelf 'de oude lelijkheid' noemden, en tegen de leugenachtigheid, de romantische oppervlakkigheid die volgens hen louter façade zonder enige inhoud of betekenis was. Terwijl jonge architecten en landschapsarchitecten zich aansloten bij het historicisme van Reginald Blomfield, koos G.N. Brandt (1878-1945) zijn eigen weg. Het enige dat hij oppikte uit de 'renaissance' van de Engelse tuin uit de tijd van de *Arts & Crafts*-beweging waren Edwin Luytens' pleidooi voor ruimtelijke helderheid en de door William Robinson en Gertrude Jeckyll benadrukte unieke waarde van planten.[1] G.N. Brandt propageerde een zoektocht naar het verleden, naar oude overgeleverde tradities, maar zocht tegelijkertijd ook naar oplossingen voor eigentijdse sociale problemen, en naar vernieuwing op het gebied van ordening, typologie en beplanting. Voorbeelden van tuinen waar hij dit trachtte te realiseren zijn zijn eigen tuin aan de Ørnekulsvej in Ordrup (1916), het Hellerup Strandpark (1912-1916) en de begraafplaats van Mariebjerg (1925-1936). De kleine tuin bij Brandts eigen woonhuis bevat alle elementen van de *Arts & Crafts*-tuin, op klassieke wijze gerangschikt. Maar tegelijkertijd wijst de tuin al vooruit naar moderne ideeën. Vanuit het huis, dat inmiddels verdwenen is, kon men zich terugtrekken op een grasveld zonder paden om naakt tussen de madeliefjes onder de appelbomen te gaan liggen. Een van de tuinkamers is uitgerust met een soort geïdealiseerde sloot. In feite is het een betonnen geul met moerasplanten op de oevers en een korte pijp in de met baksteen beklede muren. De esthetische bedoeling van de gaten was te voorkomen dat de blik zou blijven hangen op een vlakke muur. Een gevoel van openheid en eindeloosheid moest de verbeelding volledige vrijheid geven.

In 1925 kreeg Brandt de opdracht een moderne begraafplaats te ontwerpen. Wat hij hierbij als zijn eerste en belangrijkste taak beschouwde was het herstellen van het verloren gegane verband tussen het kerkhof en de afzonderlijke elementen ervan, de graven en grafmonumenten. Om dit te bereiken koos hij bewust voor een bepaalde ordening. Het graf werd in al zijn lelijkheid geaccepteerd en daarna opgenomen, gerangschikt, geplaatst in een organisch stelsel van regelmatig gevormde kamers, onderling verbonden door lanen. Als rasclassicist moest Brandt niets hebben van de vooroorlogse idealen. Hij vervulde een belangrijke rol in een opstand die rond 1930 voor een definitieve balansverschuiving tussen beide modellen zorgde.[2]

Terwijl boeren bossen, gemeenschapsgronden, weilanden, heggen, paden en sloten in het landschap aanlegden, zagen dichters, schilders en architecten vooral het wonder ervan. In Denemarken was Brandt de eerste die liet zien hoe dit beeld van het platteland ten goede kon komen aan tuinontwerpen. Wat eerst slechts een artistieke visie was, werd 'grootse werkelijkheid' in een groot aantal tuinen van Brandt (bijvoorbeeld Svastika in Rungsted, 1925), die allemaal werden aangelegd vanuit

new notion of 'infinite' space, and facilitating the life of individual plants. For a generation Brandt was to abide this concept outlined in 'Der kommende Garten', *Wasmuths Monatshefte*, 1930, whose basic elements were a frame of some sort, smooth grass, solitary trees and concealed horticulture, 'a motley jewel amidst neutral green' (for example, the garden at Nympha, Vedbæk 1930).[3]

Brandt's preparations for this free, individual growth, perhaps the most important artistic impression in modern garden and landscape architecture whose beginning can be precisely dated – 1930 – were made much earlier: before and during World War I in *Stauder*, 1914 and in *Vand- og Stenhøjsplanter*, 1917.[4] Brandt selected nature's own grown plants, ascribed to each its own value and character and allowed each its own rate of growth, a fact which to me becomes a way to assign values, to read life; modern man, with his own demands from life just like plants, owned a valuable individuality, was entitled to freedom of thought and action and was to be treated individually. Whereas in Germany the disappearance of humanist thought and the creative spirit as an act of cultural criticism turning dictatorial, Brandt advocated the leaving a precious stone untouched in a finely worked frame, like a jeweller: allowing man to live in a natural balance, in fellowship with animals and plants. The more systematic modern life became, the more the world was organised, standardised, mechanised, and rationalised, the greater the desire for irrationality and thrill, and the greater the longing for sensual experience of totally different types. The garden became a haven representing romanticism and lyricism and counterbalancing the monotony of modern life. To achieve this aim, Brandt used deliberate veiling of sight – a veil which was to facilitate conjectures and dreams. With his remark 'not what has been drawn, and hardly even shaped', Brandt distanced himself from the clarity and avant-garde lecturing and, using growth, free association and deliberate murmur as it were, left interpretation with the observer and, with it, the very interest in the architect's intention. This was no conservative, unrealistic romanticism but a vitalising outlook meant to provoke enterprise or

1
Reginald Blomfield, *The Formal Garden in England*, 1892.
2
Malene Hauxner, *Fantasiens Have: Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab* (The modern break-through in garden art and the traces in the landscape of the city), Copenhagen, 1993.
3
G.N. Brandt, 'Der kommende Garten', in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, April 1930, No. 4, p. 161-176.
4
G.N. Brandt, *Stauder*, Copenhagen, 1914; G.N. Brandt, *Vand-og Stenhøjsplanter*, Copenhagen, 1917.

hetzelfde specifieke concept. Wat hij wilde bereiken was dat het gerationaliseerde stadsleven de rug werd toegekeerd, dat de nieuwe notie van 'oneindige' ruimte gestalte kreeg en dat afzonderlijke planten een eigen bestaansrecht kregen. Een generatie lang zou Brandt vasthouden aan het concept dat hij voor het eerst uiteenzette in 'Der kommende Garten', een artikel dat in 1930 werd gepubliceerd in *Wasmuths Monatshefte*. De basiselementen waren een kader, een glad gazon, solitair geplante bomen en verscholen horticultuur, 'een bont juweel te midden van neutraal groen'. Een voorbeeld hiervan is de tuin in Nympha, Vedbæk (1930).[3]

Met de sterke nadruk die hij legde op vrije groeimogelijkheden voor afzonderlijke planten leverde Brandt een belangrijke artistieke bijdrage (misschien wel de belangrijkste) aan de ontwikkeling van de moderne tuin- en landschapsarchitectuur, waarvan de geboorte precies kan worden gedateerd: 1930. De voorbereidingen hierop begonnen echter al veel eerder, voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog, in *Stauder* (1914) en in *Vand- og Stenhøjsplanter* (1917).[4] Brandt selecteerde planten die in de natuur voorkwamen, kende ze een duidelijk eigen karakter en waarde toe en liet ze ieder in hun eigen tempo groeien. Voor mijzelf werd deze visie op tuinen een manier om ook aan andere dingen een eigen waarde toe te kennen, om het leven te lezen: de moderne mens, die net als planten zeer diverse eisen aan het leven stelt, bezit een waardevolle eigen identiteit, heeft het recht vrij te zijn in zijn denken en handelen en dient als individu te worden behandeld. Terwijl in Duitsland de mens en de creatieve geest werden uitgebannen uit naam van een cultuurkritiek die in een dictatuur zou uitmonden, was Brandts ideaal dat van een edelsmid die een kostbare steen volledig intact laat en in een prachtig bewerkt sieraad zet. De mens wordt in staat gesteld een natuurlijke balans te bereiken in innige verbondenheid met dieren en planten. Hoe systematischer het moderne leven werd, hoe meer de wereld werd georganiseerd, gestandaardiseerd, gemechaniseerd en gerationaliseerd, des te sterker werd het verlangen naar irrationaliteit en gemoedsberoering, naar zintuiglijke ervaringen van totaal verschillende aard. De tuin werd een toevluchtsoord dat stond voor romantiek en poëzie, als tegenwicht voor het monotone leven van alledag. Om dit doel te bereiken werkte Brandt bewust met suggestieve sluiereffecten, waar vermoedens en dromen doorheen schemerden. Met zijn opmerking over 'wat niet uitgetekend en zelfs maar nauwelijks gevormd is' nam Brandt afstand van de helderheid en de leerstellingen van de avant-

1
Reginald Blomfield, *The Formal Garden in England*, 1892.
2
Malene Hauxner, *Fantasiens Have: Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab* (De doorbraak van het modernisme in de tuinkunst en de sporen van het landschap in de stad), Kopenhagen, 1993.
3
G.N. Brandt, 'Der kommende Garten', in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, april 930, nr. 4, pp. 6-76.
4
G.N. Brandt, *Stauder*, Kopenhagen, 1914; G.N. Brandt, *Vand-og Stenhøjsplanter*, Kopenhagen, 1917.

Gemeenschappelijke tuin / Communal garden

action. Imagination, dream, and thought may lead us out of the real world but also towards democracy, to a way of managing one's life – a view Brandt shared with Poul Henningsen (1894-1967), the chief proponent of Danish intellectual radicalism.

Arne Jacobsen as a gardener

To look at plants as building material is not an unknown practice in the history of garden art. But in the modern Danish garden, as it took shape during the period between the wars, this was not their main role. If we exclude sporadic experiments in the 1920s, plants tended to appear in their natural forms – in pastoral landscapes as a poetic touch, which did not relate to the architecture through a precise use of geometry. In this way the architect Arne Jacobsen (1902-1971) had directed planting in his designs for the House of the Future at Forum (1929) and at the town halls for Søllerød and Århus (1937). In other projects from the 1930s Jacobsen created an arcade of lime trees around a car park, or filled in useless surfaces with trimmed shrubs, almost as a background for the individual trees left to grow in their habitual forms. A deliberate, artistic use of plants as space-creating components belongs, however, to the post-war period.

Arne Jacobsen's own garden completed in 1950 was situated near the coast line of the Øresund north of Copenhagen, rising like a bastion on a windy point. On three sides the garden is enclosed by bamboo cut into square forms; on the fourth, a humble but elegant house created the last wall. This south façade read as a perfectly proportioned composition of rectangular forms of varying sizes and materials. Glass, white painted wood, yellow bricks, and fabric window shades joined with the garden's spatial components to create a unified entity. With the façade as its backdrop, the paving and planting elements suggested a painting in three dimensions, a concrete materialisation of a garden view. The floor was carpeted with Norwegian marble divided into rectangular modules. In the gaps between the planters Sagina pushed upward in stripes and amorphous cushions, making it possible to experience the poetical variations of these small-scale plants. The free-standing hedges of larch – only 4-6 inches in width – were cut at different heights, although their consistent alignment organised the garden space and produced visual clarity. G.N. Brandt's modern garden, as he described it in 1930, was a pastoral garden with grass where to play and stroll. The internal scenery of its spaces, bounded by untrimmed shrubs, blurred, hid and stimulated human imagination. In Arne Jacobsen's garden, by contrast, a different spatial division served a

garde en hij liet, met behulp van groei, vrije associatie en een soort opzettelijk geroezemoes, de interpretatie voortaan over aan de beschouwer, en daarmee ook de belangstelling voor de bedoelingen van de architect zelf. Dit was geen conservatieve, onrealistische romantiek, maar een bezielende visie bedoeld om beweging en actie uit te lokken. Volgens Brandt konden de verbeelding, dromen en gedachten ons uit de wereld van de natuur leiden, maar ook naar democratie, naar manieren om ons leven richting te geven. Deze visie deelde Brandt met Poul Henningsen (1894-1967), de belangrijkste tegenstrever van het Deense intellectuele radicalisme.

Arne Jacobsen als tuinier

In de geschiedenis van de tuinkunst was het niet ongebruikelijk planten vooral te beschouwen als bouwstenen. Maar in de moderne Deense tuin, zoals die vorm kreeg in het interbellum, was dat niet hun belangrijkste rol. Enkele sporadische experimenten uit de jaren twintig buiten beschouwing gelaten, werden planten in deze periode vooral in hun natuurlijke vorm gebruikt – als lyrische toets in pastorale landschappen, zonder ze in te passen in de architectuur door middel van een doeltreffend gebruik van geometrische vormen. Dit was ook de wijze waarop de architect Arne Jacobsen (1902-1971) de beplanting invulde in zijn ontwerpen voor het Huis van de Toekomst in Forum (1929) en de stadhuizen van Søleröd en Århus (1937). Bij andere projecten vanaf de jaren dertig tekende Jacobsen een lindenboog rond een parkeerplaats of vulde hij restvlakken op met kort gesnoeide heesters, bijna als een soort achtergrond voor de afzonderlijke bomen die vrij mochten groeien en de kans kregen hun gebruikelijke vorm aan te nemen. Het opzettelijk, artistiek gebruik van beplanting als ruimte scheppend element kwam echter pas in de naoorlogse periode op.

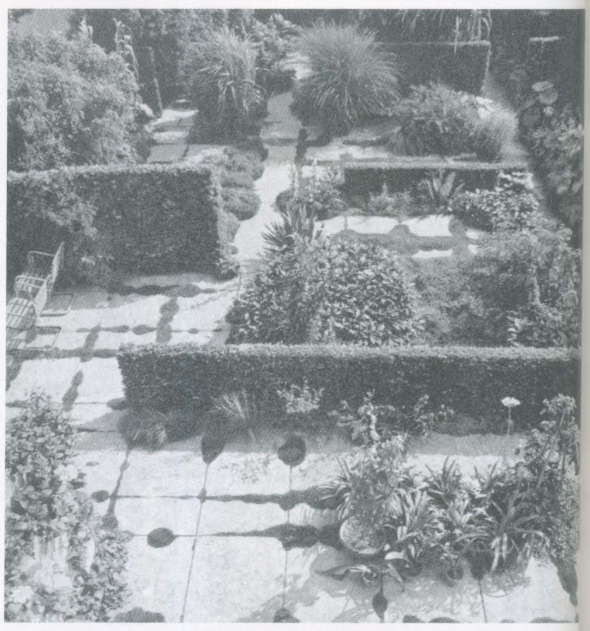
Vlak aan zee, aan de Øresund ten noorden van Kopenhagen, als een bastion oprijzend op een winderige plek, lag Arne Jacobsens eigen tuin, die hij voltooide in 1950. De tuin werd aan drie zijden omringd door vierkante vormen van recht afgezaagd bamboe, terwijl de vierde wand gevormd werd door een bescheiden maar elegant huis. Deze zuidelijke gevel is een volmaakt geproportioneerde compositie van rechthoekige vormen in verschillende maten en materialen. Glas, wit geschilderd hout, gele baksteen en zonweringen van textiel voegden zich tot één geheel met de ruimtelijke componenten van de tuin. Met de gevel als achtergrond gaven de bestratings- en beplantingselementen de suggestie van een driedimensionaal schilderij, een concrete materialisatie van een tuingezicht. De bodem was bekleed met Noors marmer, verdeeld in rechthoekige moduli. In de gaten tussen de bloembakken wrong zich overal sagina naar boven, kleine plantjes die in strepen en vormeloze kussentjes groeiden en zich zo in al hun poëtische variatie aan de beschouwer openbaarden. De vrijstaande lariksbagen (Larix Sp.), die niet meer dan tien tot vijftien centimeter breed waren, werden op verschillende hoogtes gesnoeid, maar door de consequent doorgevoerde rangschikking kreeg de tuin een heldere visuele structuur. G.N. Brandts

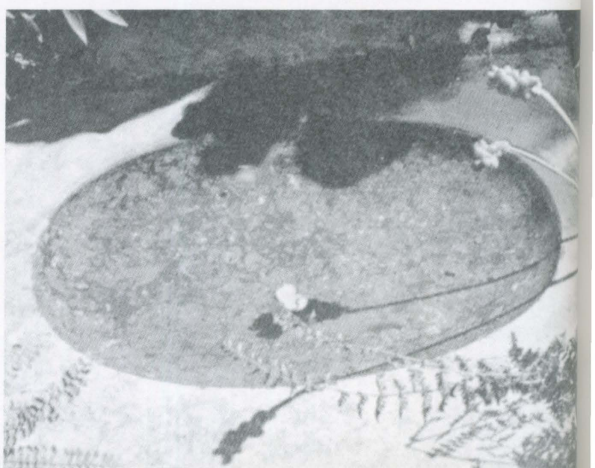
clarifying purpose. Here, we come much closer to Brandt's own garden in Ordrup (1916), which was divided into imagined boxes bounded by hedges arranged according to the Golden Section.

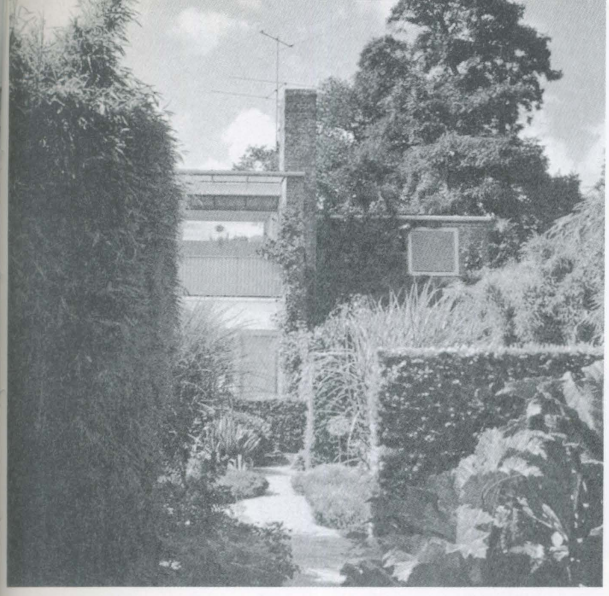
Jacobsen's Munkegårds school buildings of 1950 in Gentofte in the north of Copenhagen were set horizontally, inserted into a slope, like a bastion rising above a grass-covered sports field. Five parallel corridors connected three series of classrooms in single-story buildings; a fourth contains special classrooms in a two-story wing. This organisation produced an interior landscape of seventeen courtyards which could be seen from the corridors through glass walls, and from the classrooms through low child-friendly windows. The courtyards were paved with flagstones identical in material yet differing in shape and configuration: rectangular, square, triangular, circular and hexagonal. They were laid principally in a bond encouraging gaps in which grew Sagina, a small plant, like a synthetic caulking, which can swell into biomorphic cushions. The shapes of the bed could be either irregular or regular; their positioning at angles or parallel to each other; but the modular net always lay underneath the vegetation, providing its support structure. In beds cut into the flagstone field grew exotic and sculptural plants such as hydrangea, magnolia, pyracanthus, bamboo, juniper, and lilies. And perhaps as a very special gift for the children, boxwood was cut into animal shapes such as chickens and dogs. Casts of Greek, Egyptian, and classical Danish art – for example, a portrait bust set on a free-standing pedestal or a relief mounted on a wall – completed a succinct evocation of an atmosphere of 1950s progressive, enlightened child-rearing. At the same time, its historical and aesthetic references added a feeling of admiration for man's cultural achievements.

A room with a ceiling of plane trees and a floor of grass divided an extensive asphalt schoolyard into two paved areas which surrounded the gymnasiums, the bike sheds and lavatories. Along the street front, the direction of the pavement was enhanced by a line of pollard plane trees. Green walls of beech next to the administration buildings continued these spatial divisions between private and public domains and interior and exterior. In this *Gesamtkunstwerk*, which constituted a milestone in Jacobsen's career, also paved the way for the most prominent development in Danish post-war landscape and garden art: the enlargement of interior space outwards in the landscape.

In 1924, when Arne Jacobsen began to study at the Kunstakademiet in Copenhagen, G.N. Brandt taught him as Associate Professor of Garden Art. By that time Brandt had already







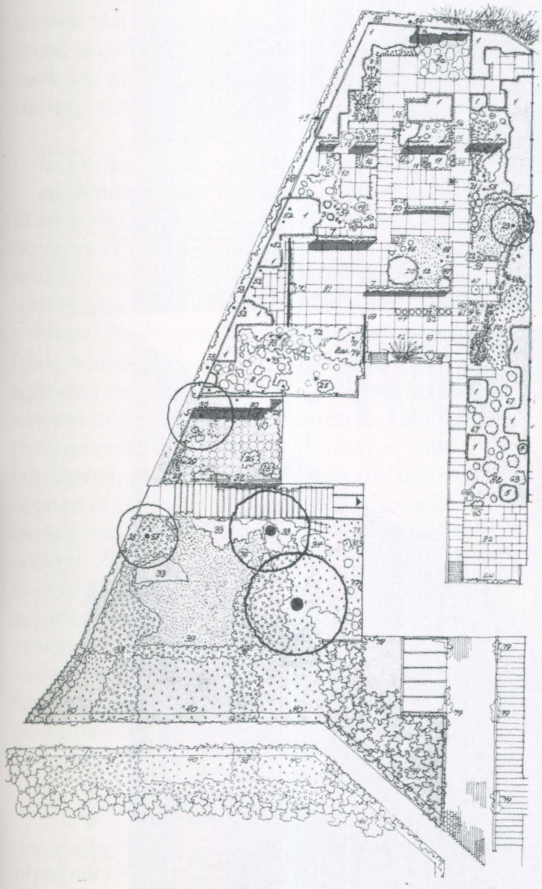
↑ Gemeenschappelijke tuin / Communal garden

← Arne Jacobsens eigen tuin in Søholm, Klampenborg / Arne Jacobsen's own garden at Søholm, Klampenborg

← Zicht vanaf het balkon / View from the balcony

← Vogelbad / Birds' bath

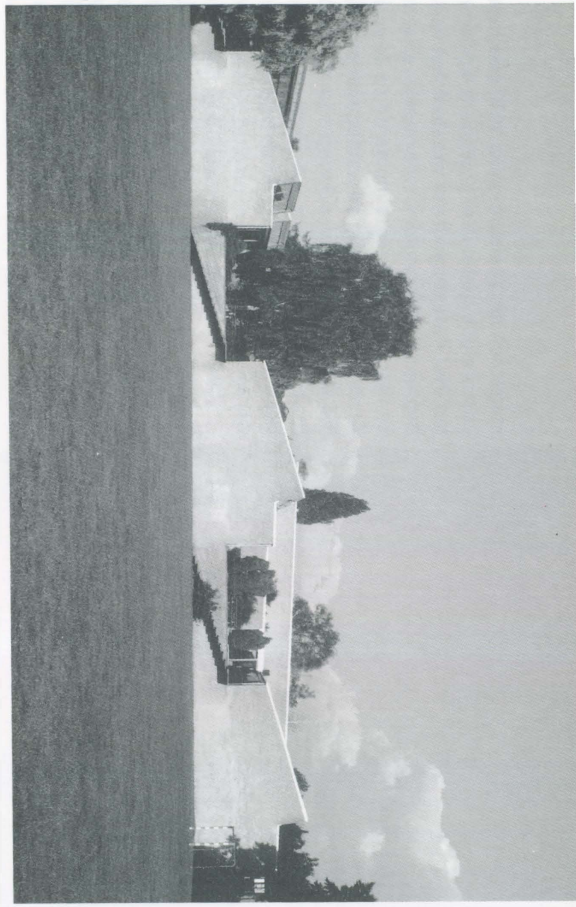
↓ Plattegrond / Plan



moderne tuin, zoals hij die in 1930 beschreef, was een pastorale tuin met veel gras om te spelen en te wandelen. Het inwendige decor van de delen van de tuin, begrensd door ongesnoeide heesters, werkte verhullend en vertroebelend en stimuleerde zo de verbeelding. In Arne Jacobsens tuin daarentegen diende de ruimtelijke indeling juist ter verheldering. Hier komen we veel dichter bij Brandts eigen tuin in Ordrup (1916), die was opgedeeld in denkbeeldige vakken begrensd door hagen die waren gerangschikt volgens de gulden snede.

Jacobsens Munkegårdsskole in Gentofte (Kopenhagen-Noord) uit 1950 waren horizontaal op een helling geplaatst en rezen als een bastion boven een met gras begroeid sportveld uit. Vijf parallel lopende wandelgangen boden toegang tot drie rijen klaslokalen in gebouwen van één verdieping. Een vierde rij bevat speciale lokalen in een vleugel van twee verdiepingen. Door deze structuur ontstond een binnenlandschap bestaande uit zeventien binnenhoven die te zien waren door de glazen wanden van de wandelgangen, en vanuit de klaslokalen met hun kindvriendelijke lage vensters. De binnenhoven waren betegeld met tuintegels van steeds hetzelfde materiaal, maar variërend in vorm en patroon: rechthoekig, vierkant, driehoekig, rond en zeshoekig. Ze waren in een vrij los verband gelegd, zodat in de spleten en gaten tussen de tegels sagina kon groeien, een klein plantje dat als een soort breeuwkatoen tussen de naden gaat zitten en daar opzwelt tot biomorfe kussentjes. De saginabedden konden zowel een rechthoekige als een onregelmatige vorm hebben, en de plaatsing ervan kon zowel parallel als onder een hoek zijn, maar overal lag onder de vegetatie het modulaire net van de tegels dat als dragende structuur diende. In grotere bloembedden die tussen de tegels waren uitgespaard groeiden exotische en sculpturale planten, zoals hortensia's, magnolia's, vuurdoorns, bamboe, jeneverbesstruiken en lelies. Misschien als speciaal cadeautje voor de schoolkinderen was er ook een aantal buxusboompjes die in de vorm van dieren als kippen en honden gesnoeid waren. Afgietsels van Griekse, Egyptische en klassiek-Deense kunstwerken – waaronder portretbustes op vrijstaande sokkels en muurreliëfs – voltooiden het geheel, dat in alles de sfeer moest uitstralen van de progressieve, verlichte opvoedingsidealen van de jaren vijftig. Tegelijkertijd moesten de vele historische en esthetische verwijzingen bewondering oproepen voor de culturele prestaties van de mens.

Een kamer met plataankruinen als plafond en gras als vloerbedekking deelde een groot geasfalteerd schoolplein in tweeën. Op dit plein stonden een sportzaal, fietsenhokken en toiletgebouwen. Aan de straatzijde werd de lijn van het trottoir gemarkeerd door een rij geknotte platanen. Naast de gebouwen waar de administratie was gehuisvest werd deze ruimtelijke scheiding tussen het openbare en het private domein, tussen binnen en buiten, doorgetrokken met behulp van een groene wand van beuken. Dit *Gesamtkunstwerk*, waarvan het architectonische gedeelte algemeen wordt gezien als een belangrijke mijlpaal in Jacobsens carrière, en zelfs in de geschiedenis van de moderne architectuur als geheel, was



Arne Jacobsen, Munkegårdsskolen

produced a significant list of publications and was highly regarded. Since 1918, he had discussed in his lectures the relationship between the clear and the unclear, between a unit and a unified whole, and between the mass and the individual. In an article called 'Træer' (Trees), Brandt discussed the ability of plants to create aesthetic order and clarity, or to strengthen the deliberately unclear, the obscure, the poetic in order to stimulate the imagination.[5]

It is very likely that Jacobsen was familiar with this essay and other aspects of Brandt's theories. Jacobsen's way of working with plants reflects a similar consciousness. He knew the quality of the plant. It can perform as a building material defining rooms as well as a poetic disturbing agent. Jacobsen created simplicity in his gardens by using basic means: green vertical planes of hedges, rows of trees, and horizontal planes of flagstones, configured as modular units. The use of deliberately imprecise planning reveals a poetic dimension generated by the plants in the beds carved into the flagstone floor. From his work in the garden it is evident that Arne Jacobsen entered a new era without nostalgia neither for the past nor for his predecessors. After his death in 1945 Brandt remained the great master. In contrast to the United States, there had been hardly any urge to overcome the pastoral and poetical garden tradition in order to create space for new growth and works. In Denmark, the new garden was welcomed as a part of contemporary life.

C.Th. Sørensen and Ole Nørgård: gardeners as architects

In his book *Parkpolitik i Sogn og Købstad* C.Th. Sørensen (1893-1979) suggested replacing the mixed planting characteristic of municipal parks with hedges and groves of the Danish traditional cultivated landscape: oak groves, beech woodlands, hedges of hawthorn, and fences covered with wild roses.[6] Although his programme was adopted to some degree, the aesthetic language changed radically over time. Whenever buildings spread into the pastoral landscape they were ordered in blocks, and tree plantings were laid out systematically with the precision of the orchard. Plants which hitherto had been allowed to grow naturally, from now on were conceived as parts of the architectural artifacts. While the native oaks surrounding the buildings at Århus University, for example, were grown from seed, the exotic honey locusts which created the spaces between the prefabricated houses in Hjortekær (1948) were planted in rows. At the

5
G.N. Brandt, 'Træer', *Architekten*, 1919, p. 361-369.

6
C.Th. Sørensen, *Parkpolitik i Sogn og Købstad*, Copenhagen, 1931.

daarnaast ook een wegbereider voor een van de belangrijkste ontwikkelingen in de Deense naoorlogse tuin- en landschapskunst: het openbreken van het interieur naar buiten, het landschap in.

In 1924, toen Arne Jacobsen zijn studie aan de kunstacademie in Kopenhagen begon, werd G.N. Brandt daar aangesteld als docent tuinkunst. In die tijd had Brandt al een indrukwekkende lijst publicaties op zijn naam, en hij stond binnen zijn vakgebied in hoog aanzien. Vanaf 1918 richtte hij zich in zijn lezingen en colleges vooral op de relatie tussen het heldere en het onheldere, tussen de basiseenheid en het geheel en tussen de massa en het individuele. In een artikel uit 1919 getiteld 'Træer' (Bomen) besprak hij hoe planten esthetische orde en helderheid kunnen scheppen of juist het opzettelijk onheldere kunnen versterken, het obscure en poëtische dat de verbeelding prikkelt.[5]

We mogen veronderstellen dat Jacobsen dit essay kende en ook goed op de hoogte was van andere aspecten van Brandts theorieën. Jacobsens manier van werken met planten weerspiegelt een zeer vergelijkbaar bewustzijn. Hij weet precies welke kwaliteiten planten hebben. Ze kunnen dienst doen als bouwsteen voor het definiëren van ruimten, maar ook als poëtische onruststoker. Jacobsen zorgde voor eenvoud in zijn tuinen door zeer simpele middelen te gebruiken: groene verticale vlakken van hagen, rijen bomen en horizontale vlakken van tuintegels, gerangschikt als modulaire eenheden. Een opzettelijk onnauwkeurige indeling voegt een poëtische dimensie toe, ontleend aan de beplanting van bloembedden die in de tegelvlakken zijn uitgespaard. Op grond van een interpretatie van zijn tuinwerk lijkt het duidelijk dat Arne Jacobsen zonder enig heimwee, noch naar het verleden, noch naar zijn voorgangers, een nieuw tijdperk binnentrad. Hoewel hij in 1945 overleed, bleef Brandt gelden als de grote meester. Anders dan in de Verenigde Staten, bestond er nauwelijks enige behoefte de pastorale, poëtische tuintraditie terzijde te schuiven om ruimte te maken voor nieuwe groei en nieuwe werken. In Denemarken werd de nieuwe tuin verwelkomd als onderdeel van het moderne leven.

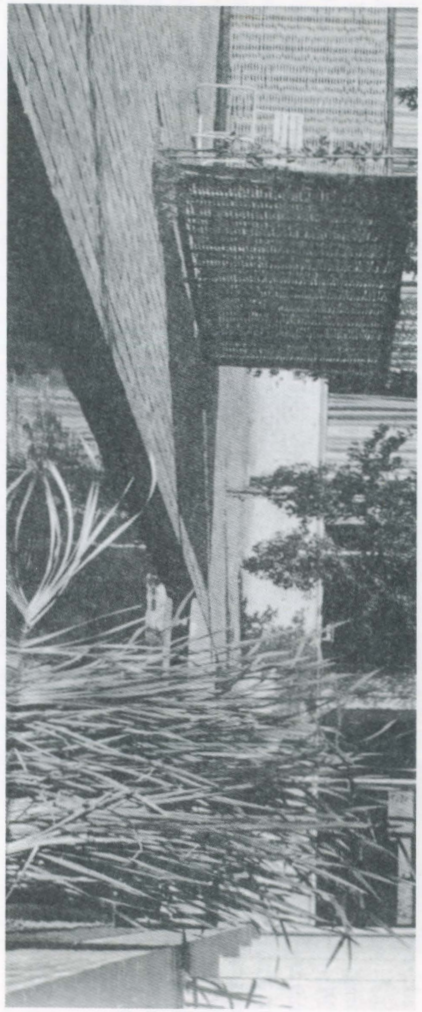
C.Th. Sørensen en Ole Nørgård: tuiniers als architecten

In zijn boek *Parkpolitik i Sogn og Købstad* stelde C.Th. Sørensen (1893-1979) voor de gemengde beplanting die karakteristiek was voor de Deense stadsparken te vervangen door de hagen en bosjes die kenmerkend waren voor het Deense cultuurlandschap: eikenbosjes, beukenbossen, meidoornhagen en hekken begroeid met wilde rozen.[6] Hoewel zijn voorstellen tot op zekere hoogte werden overgenomen, veranderde de esthetische taal in de loop van de tijd radicaal. Toen gebouwen het pastorale landschap binnendrongen, rangschikte men die in blokken en ging men bomen aanplanten met de systematische precisie van de boomgaard. Planten die vroeger op

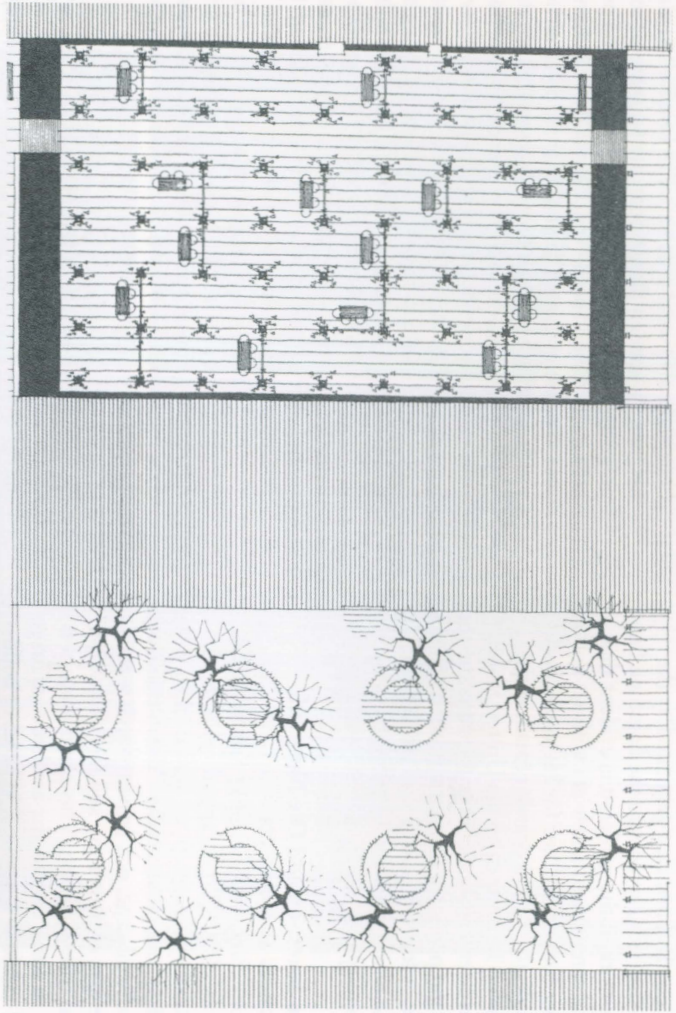
5
G.N. Brandt, 'Træer', in: *Architekten*, 1919, pp. 361-369.

6
C.Th. Sørensen, *Parkpolitik i Sogn og Købstad*, Kopenhagen, 1931.

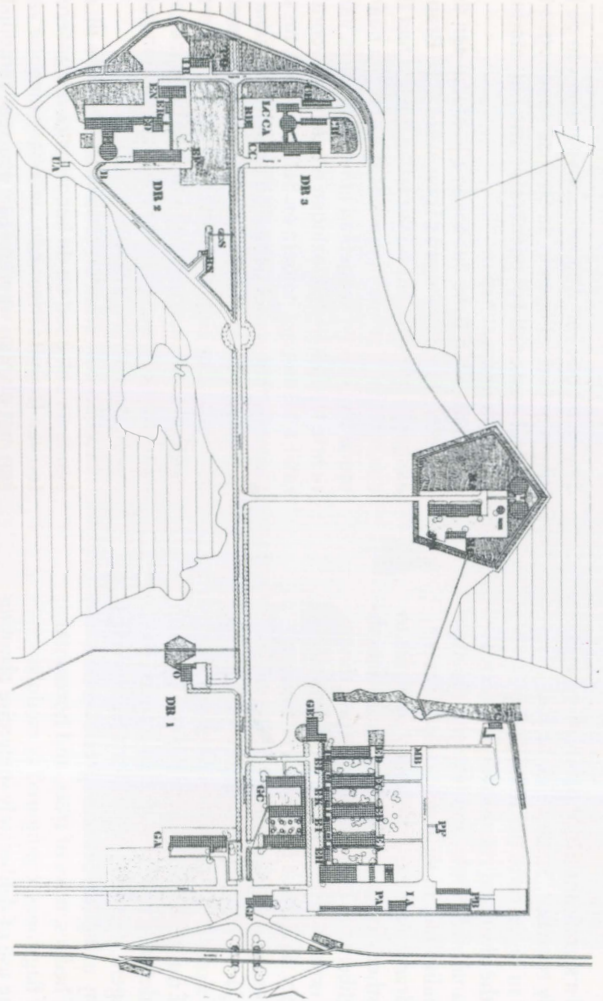
Kerncentrale Risø, 1963, landschapsarchitect C.Th. Sørensen / Risø nuclear plant, 1963, landscape architect C.Th. Sørensen



Tuin bij de kantine / Canteen garden



Tuin bij de kantine en de bibliotheek / Canteen and library garden



Vegetatieplan / Vegetation plan

Åbenrå Stadium (1950) the form of the *allée* of horse chestnuts follows its function as a circulation space; the remainder of the plantings stood upright in the landscape like baroque lanes, independent and powerful. At the Risø nuclear plant (1956) the buildings were linked by a grid of roads, the central one of which was marked by an allée of tall poplars. And the main lane along the gigantic red brick building for the F.L. Schmidt concern (1957) was planted with Canadian poplars. In the years between the wars Sørensen had experimented with circles, squares, ovals, spirals, and free shapes. Now, the shapes were more tightly connected to their function and construction, embodying functionalism or constructivism in a more pure form. In these later projects, the circle and the curve still survived in Sørensen's landscapes, but the straight line and the right angle were developing as the formal vehicles of his future designs. In the unrealised proposal for Eidsvold Værk in Norway (1959), a pathway of plants, strangely unified the vegetation of the baroque garden and the hedges that defined the limits of the fields. Seen at eye level it read as a piece of theatrical scenery. Seen from above, the landscape of the park could be read as part of a constructivist painting. Sørensen's ever-returning mission was fulfilled: to create a certain sense of enclosure while at the same time maintaining distant vistas

natuurlijke wijze mochten groeien, gingen nu deel uitmaken van de architectuur. Terwijl de inheemse eiken rond de gebouwen van de Universiteit van Århus bijvoorbeeld nog gewoon werden gezaaid, werden de exotische valse christusdoorns waarmee in Hjortekær de ruimten tussen prefabhuizen werden opgevuld, in rijen geplant. Bij het Åbenrå Stadion (1950) werd een laan met paardekastanjes aangelegd die zijn vorm uitsluitend ontleende aan zijn functie als rondweg; de rest van de beplanting stond kaarsrecht in het landschap, als barokke lanen, onafhankelijk en krachtig. Bij de kerncentrale van Risø (1956) waren de afzonderlijke gebouwen onderling verbonden door een raster van wegen, waarvan de belangrijkste een rechte laan met hoge smalle populieren was. En langs de hoofdtoegangsweg naar het gigantische, in rode baksteen opgetrokken gebouw van de firma F.L. Schmidt (1957) werden Canadese populieren (Populus canadensis) geplant. In het interbellum had Sørensen al geëxperimenteerd met cirkels, vierkanten, ovalen, spiralen en vrije vormen. Nu werden deze vormen steeds nauwer verbonden met hun functie en constructie, in een tendens naar zuiverder vormen van functionalisme en constructivisme. In deze latere landschapsprojecten van Sørensen kwamen nog steeds cirkels en gebogen lijnen voor, maar de rechte lijn en de rechte hoek waren de formele vehikels voor zijn toekomstige werk. In zijn niet gerealiseerde ontwerp voor het Eidsvold Værk in Noorwegen zorgde een baan van planten op een vreemde manier voor eenheid tussen de vegetatie van de barokke tuin en de hagen die de velden begrensden. Op

J.P. Junggreen, populierenlaan Åbenrå / poplar lane Åbenrå, 1981

of the landscape, creating coherence between inside and outside, near and far. Sørensen's Eidsvold embodied a syntax that by the end of the 1960s appeared in the designs of his successor, Sven-Ingvar Anderson. The design was first published Denmark in the 1960s.[7]

The almost archetypical typologies based on the traditional landscape that C.Th. Sørensen used as unifying and space-creating elements – the canal, the dike, and the row of trees – became important components in the work of other Danish landscape architects who followed him. Among these was his disciple Ole Nørgaard (1925-1978). In the autumn of 1953, the architects Halldor Gunnløgsson and Jørn Nielsen won an open competition for a new town hall for Tårnby; Nørgaard acted as the landscape architect. In the competition entry, two parallel rows of trees created a linear space and roofed a field of parking spaces set at an oblique angle to the trees. Twenty rectangular beds with flowering bushes complemented this arboreal cover. Six years later, in 1959, the town hall was finally inaugurated. By that time, several significant aspects of the landscape plan had evolved compared with the original plan. In the final design, for example, the front yard had changed. The oblique lines of the parking spaces were now aligned, and the rows of trees enclosed a driveway pointing to the entrance of

ooghoogte ziet de tuin eruit als een enorm toneeldecor. Van boven bezien ziet het eruit als een onderdeel van een constructivistisch schilderij. Wat Sørensen steeds weer opnieuw als zijn missie beschouwde, was vervuld: een gevoel van beslotenheid creëren, maar tegelijkertijd ook vergezichten op het landschap behouden, samenhang creëren tussen binnen en buiten, tussen dichtbij en ver weg. Sørensens ontwerp voor Eidsvold laat een syntactische ordening zien die aan het eind van de jaren zestig ook verschijnt in de ontwerpen van zijn opvolger, Sven-Ingvar Anderson. Pas in de jaren zestig werd het ontwerp in Denemarken gepubliceerd.[7]

De bijna archetypische, op het inheemse landschap geënte typologieën die Sørensen gebruikte als verenigende en ruimte scheppende vormen – zoals het kanaal, de dijk en de bomenrij – werden belangrijke componenten in het werk van andere Deense landschapsarchitecten die hem navolgden. Een van hen was zijn leerling Ole Nørgård (1925-1978). In het najaar van 1953 wonnen de architecten Halldor Gunnløgsson en Jørn Nielsen een open prijsvraag voor het nieuwe gemeentehuis van Tårnby; Nørgård werkte met hen samen als landschapsarchitect. In de inzending vormden twee parallelle bomenrijen een lineaire ruimte. De bomen overkapten een veld met parkeerhavens die er schuin tegenaan lagen. Twintig rechthoekige borders met bloeiende struiken completeerden het groene dek. Zes jaar later, in 1959, werd het gemeentehuis eindelijk geopend. Inmiddels was er aan het oorspronkelijke landschapsontwerp nogal wat veranderd, wat betreft de inrichting van het voorplein bijvoor-

Anglifabriek, Denemarken 1969, architect C.F. Møller, landschapsarchitect C.Th. Sørensen /
Angli Factory, Denmark 1969, architect C.F. Møller, landscape architect C.Th. Sørensen

an office providing social services. Together they created an architecture of vegetal elements as powerful as a baroque lane. Yet it was not a *baroque* lane. Set against the main entrance of the town hall the alignments of poplars and a grove of clipped plane trees acted as the walls of a rectangular space and simultaneously as a component of an asymmetrical composition of rectangular volumes. Two stone stripes in the field of granite paving stones directed the eye towards the main entrance of the town hall. In the building's great hall, which is covered with light beige brick and dark steel gray walls, rhododendrons in pots surrounded groups of furniture designed by Poul Kjærholm. With C.Th. Sørensen as a consultant, Ole Nørgård designed this monumental, but subtle composition of spaces that relied on the implication of spaces rather than their physical enclosure. The deep shade between the branches of the plane trees contrasted markedly with the sunny and open square, giving the town hall a set of spaces almost southern European in atmosphere.

As a result of the great educational explosion and reformation in the post-war years, the Polytechnic Institute at Nørrevold moved to the suburbs in 1958. The existing landscape there, as seen with the eyes of Ole Nørgård, was sloped and warped, falling fifty feet from the highest point in the south to the lowest point in the north west. This slope was rearranged in terraces with a difference in level of just about ten feet, to correspond in dimension to the height of the buildings. Through this intelligent manipulation of the terrain the academic buildings would expose two stories at the top and three stories at the bottom, providing light and ventilation. Where no building occupied the terrace, a retaining wall of concrete covered with shells, kept the soil in place. A two hundred fifty foot wide and one and a half mile long ceiling of beech foliage made an inner esplanade with the character of a ballroom, a sort of spatial corridor within the more grandiosely scaled landscape. Since this 'hall' was meant to work as a car park, it was screened by beech hedges and reinforced with concrete paving stones set in regular patterns following functional requirements. Ceilings of plane trees, lime trees, horse chestnuts, hawthorns, and pines established a spatial composition which is by no means inferior to the spatial dynamism composition of Theo van

beeld. De schuine lijnen van de parkeerhavens waren vervangen door rechte en de bomenrijen flankeerden een oprijlaan die naar de ingang van een kantoor leidde waar sociale diensten waren gehuisvest. Alles bijeen genomen hadden ze een architectuur van plantaardige elementen geschapen met de zeggingskracht van een barokke oprijlaan. Maar het was geen barokke oprijlaan. Afgezet tegen de hoofdingang van het gemeentehuis vormden de rijen populieren en een bosje gesnoeide platanen de wanden van een rechthoekige ruimte, maar tegelijkertijd een component van een asymmetrische compositie van rechthoekige volumes. Twee stenen banen in het veld van granieten straatstenen leidden het oog naar de ingang van het gemeentehuis. In de grote zaal van het gebouw, met wanden van lichtbeige baksteen en donkergrijs staal, stonden rododendrons in potten rond meubelgroepen ontworpen door Poul Kjærholm. Met Sørensen als adviseur ontwierp Ole Nørgård deze monumentale, maar nergens stijve ruimtecompositie die eerder steunde op geïmpliceerde dan op daadwerkelijke omsluiting. De diepe schaduw tussen de takken van de platanen contrasteerde sterk met het zonnige open plein. De ruimten die het gemeentehuis omringen verlenen het geheel een bijna Zuid-Europese sfeer.

In het kielzog van de grote onderwijsexplosie en -hervormingen van de jaren na de oorlog verhuisde de Technische Hogeschool van Nørrevold in 1958 naar de buitenwijken. Het landschap dat Ole Nørgård daar aantrof helde sterk. Het verval van het hoogste punt in het zuiden naar het laagste punt in het noordwesten bedroeg vijftig meter. Deze helling werd opgedeeld in terrassen met een hoogteverschil van iets meer dan drie meter, zodat ze correspondeerden met de hoogte van de gebouwen. Door deze intelligente ingreep in de vorm van het bouwterrein konden de academiegebouwen aan de bergzijde twee en aan de dalzijde drie verdiepingen krijgen, om zo veel mogelijk licht en lucht toe te laten. Op de onbebouwde delen van de terrassen werd de grond op zijn plaats gehouden met een betonnen keermuur bedekt met schelpen. Onder een vijftig meter breed en twee kilometer lang bladerdek van beukenbomen ontstond een binnenboulevard met de allure van een danszaal, een soort ruimtelijke corridor binnen het grootschaliger landschap eromheen. Omdat deze 'zaal' als parkeerplaats zou gaan dienen, werden er beukenhagen omheen gezet en werd de bodem versterkt met betonnen tegels in regelmatige patronen, gebaseerd op de eisen van de parkeerfunctie. Het plafond van platanen, linden, paardekastanjes, meidoorns en dennen vormde een ruimtelijke compositie die in ruimtelijke dynamiek niet onderdoet voor Theo van Doesburgs *Ontwerp voor een*

7

For further reading about C.Th. Sørensen, see: Sven-Ingmar Andersson and Steen Høyer, *C.Th. Sørensen – en havekunstner*, Copenhagen, 1993. This book will be published by Arkitektens Forlag in English, translated by Anne Whiston Spirn, in 2000. See also: Hauxner, *Fantasiens Have*. For reading about Sven-Ingvar Andersson, see: Steen Høyer (ed.), *Sven Ingvar Andersson*, festskrift til, Copenhagen, 1994.

7

Voor meer informatie over C.Th. Sørensen zie: Sven-Ingmar Andersson en Steen Høyer, *C.Th. Sørensen – en havekunstner*, Kopenhagen, 993. Een Engelse vertaling van dit boek (door Anne Whiston Spirn) zal in 2000 verschijnen bij Arkitektens Forlag in Kopenhagen. Zie ook: Hauxner, *Fantasiens Have*. Voor meer informatie over Sven-Ingvar Andersson zie: Steen Høyer (red.), *Sven Ingvar Andersson*, festskrift til, Kopenhagen, 1994.

Doesburg's *Design for a House* (1922).[8] Seen from the exterior, Danmarks Tekniske Universitet (The Danish Technical University, as the school was later rebranded), appears as if set in a woodland. From the inside, however, it appears as an open meadow with a free distribution of buildings and planting elements like a glade in an oak forest.

Buildings and Landscape

A characteristic design attitude for this period was to regard gardens and landscapes as architecture, as outdoor rooms that were a part of the architectural ensemble. The interaction between building and landscape – where the modelling of the landscape affects the shape and structure of the buildings, and the buildings are arranged to model the landscape – is regarded as the essence of a particularly Scandinavian architectural idea which has been called both empirical and organic. Nonetheless, this particular sensibility presumably has its origins in the United States, particularly in the work of Frank Lloyd Wright at the turn of the century. One of the best examples is the Louisiana art museum, designed by Jørgen Bo and Vilhelm Wolhert in the years between 1955 and 1958. Excavations for a derelict military harbour dating back to the Napoleon Wars had left in its wake an unobtrusive cliff, and a ravine that extended almost as far as an inland lake set on a rise in the land which at this spot reaches thirty-five feet above the sea. Here the merchant Knud W. Jensen intended to build a museum that would bring together modern painting, sculpture, graphics, crafts, architecture, and garden art. It was named Louisiana. Set back from the shoreline was an elegant nineteenth-century neo-classical house situated in a landscape garden with grass lawns, winding paths, native and exotic trees, and an orchard – slightly hidden from view as was customary in the pastoral gardens of the upper middle class. To make a modern building and a fragile man-made landscape – almost as a surviving shard of prior occupancy – do harmonise with its natural setting was quite an achievement. The determining element of the architectural solution was a glazed corridor connecting the entrance in the renovated villa to the garden, various galleries, a library, and a café with an open fireplace and a glass wall open to the land and sea.

Here, with a stabile by Alexander Calder viewed in silhouette, the visitor was offered a view of the sea. During this promenade, one could have a detour to a larger hall with Alberto Giacometti's figural sculptures set against the reflective surface of a pond beyond a two-story high glass wall. When a gallery was not glazed on two sides, paintings were hung on the closed

huis (1922).[8] Van buiten af ziet Danmarks Tekniske Universitet (Technische Universiteit van Denemarken, de naam die de school later kreeg) eruit als een bosgebied. Binnen overheerst de indruk van een open weide met een vrije verdeling van gebouwen en groene elementen, als een open plek in een eikenwoud.

Gebouwen en landschap

Typisch voor die tijd was dat men tuinen en landschappen vooral als architectonische elementen zag, als buitenkamers die deel uitmaakten van het architectonische geheel. De interactie tussen gebouw en landschap – waarbij de modellering van het landschap medebepalend is voor de vorm en de structuur van de gebouwen en de gebouwen een actieve rol spelen bij het vormgeven van het landschap – wordt beschouwd als de essentie van een typisch Scandinavisch architectuurconcept dat zowel empirisch als organisch is genoemd. Toch ligt de oorsprong van deze ontwerpmethode waarschijnlijk in de Verenigde Staten, waar met name Frank Lloyd Wright al rond 1900 een vergelijkbare visie ontwikkelde. Een van de beste voorbeelden is het kunstmuseum Louisiana, dat tussen 1955 en 1958 werd ontworpen door Jørgen Bo en Vilhelm Wolhert. Opgravingen naar de resten van een militaire haven uit de tijd van de napoleontische oorlogen hadden een onopvallende klif achtergelaten en een kloof die bijna helemaal doorliep tot aan een meer in een hoger gelegen plateau, ongeveer tien meter boven de zeespiegel. Hier wilde de koopman Knud W. Jensen een museum voor moderne kunst laten bouwen, dat plaats moest bieden aan schilderijen, beeldhouwwerken, grafiek, kunstnijverheid, architectuur en tuinkunst. Het museum kreeg de naam Louisiana. Op enige afstand van de kustlijn stond een elegant negentiende-eeuws landhuis in neoklassieke stijl, omringd door een landschapstuin met gazons, kronkelende paadjes, inheemse en exotische bomen en een boomgaard, die enigszins aan het zicht was onttrokken, zoals destijds in burgerlijke pastorale tuinen gebruikelijk was. Om hier een modern gebouw en een fragiel, door de mens gemaakt landschap neer te zetten – bijna als een potscherf die getuigt van eerdere bewoning – dat harmonieerde met de natuurlijke omgeving was een hele prestatie. Het bepalende element van de architectonische oplossing was een glazen wandelgang die de ingang van de verbouwde villa verbond met de tuin, de verschillende museumzalen, een bibliotheek en een café met een open haard en een glazen wand met uitzicht op het land en de zee.

Op deze plek in het café, waar een stabile van Alexander Calder in silhouet te zien was, had de bezoeker uitzicht over zee. Je kon tijdens de wandeling een omweg maken naar een grotere zaal, waar de figuratieve beelden van Alberto Giacometti weerspiegeld werden in het oppervlak van een vijver, voorbij een twee verdiepingen hoge glazen wand. In museumzalen die niet aan beide kanten een glazen wand hadden, waren aan de gesloten kant schilderijen opgehangen. De vlakken van de plafonds en vloeren liepen door voorbij de glazen wanden die de feitelijke begrenzingen van de gangen vormden. Hierdoor was er een vloeiende, niet exact

side. The ceiling and floor planes continued past the glass walls which formed the actual boundaries of the corridor. As a result, the link between outside and inside was fluid and perceptually inexact. The gallery were situated in such a way that the old trees were preserved and deliberately used as a significant force in planning the site. A branch of one beech tree, for example, determined the overall sequence of the built elements.

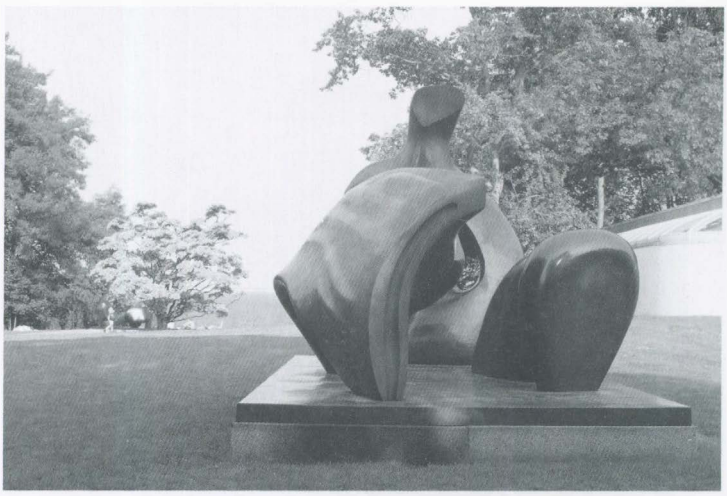
The landscape garden was not popular in the mid-1950s. But by continually utilising the themes of movement with carefully considered moments of repose in the exhibit rooms, which receive their identity from the landscape, the architects fashioned something quite new. In addition to the possibilities for making gardens and outdoor spaces with particular characters structured by the architecture, this string of buildings in the landscape lent a certain identity to each exhibition space. The first garden on the tour towards the sea was a rose garden by Agnete Petersen, designed so unpretentiously

8
Part of Van Doesburgs painting is shown in: Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., 1941.

waarneembare overgang tussen binnen en buiten. De zalen waren zo ten opzichte van elkaar geplaatst dat oude bomen behouden bleven, en zelfs opzettelijk gebruikt konden worden als een van de bepalende factoren bij het ontwerp. Zo bepaalde de tak van een beukenboom de volgorde van de gebouwde elementen.

De landschapstuin was midden jaren vijftig niet populair. De architecten van Louisiana deden echter iets nieuws: door de tentoonstellingszalen telkens te onderbreken met zorgvuldig geplande tussenruimten, die hun identiteit aan het landschap ontleenden, maakten zij gebruik van het thema van de beweging. Zo konden niet alleen tuinen en buitenruimten worden gecreëerd met een specifiek, door de architectuur bepaald karakter; de opeenvolging van gebouwen verleende ook aan iedere afzonderlijke tentoonstellingsruimte een zekere identiteit. De eerste tuin waar men doorheen kwam als men in de richting van de zee liep, was een rozentuin van Agnete Petersen, zo schijnbaar terloops ontworpen dat je bijna zou geloven dat hij er altijd geweest was. Verderop stond onder enkele christusdoorns een vrouwenfiguur van Astrid Noack; ze leek naar het huis toe te lopen over een stenen pad dat in de vorm van stapstenen doorliep

8
Een deel van Van Doesburgs schilderij is te zien in: Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., 1941.



Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert, Louisiana, 1955-1957. Uitzicht vanaf het museum / view from the museum

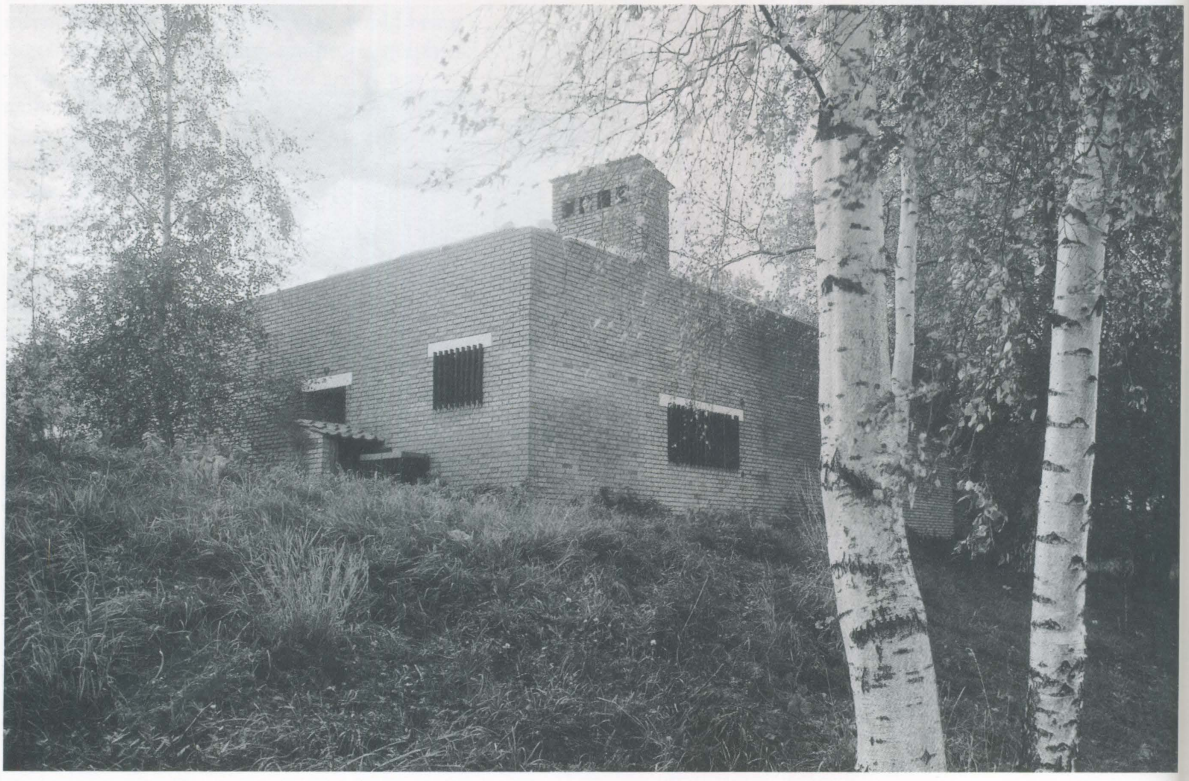
that one assumes that it has always been there. Beyond, a female figure by Astrid Noack was positioned underneath some honey locusts as if walking towards the house on a path of stone continued as stepping stones across a reflecting pool. The brick relief of one of the many white walls, inside as well as outside, called for particular attention. In rows of rectangular planting beds grew rose-coloured Spirea in a ground of grey and grey-green perennials. In general, colour remained muted throughout the landscape. Paintings and flowers are seen at different times, and only calm green courtyards can be enjoyed from the interiors of the buildings. Compact Mountain pines grow from white brick containers placed in the rough part of the garden.

Louisiana demonstrates a balance between understanding the landscape as nature in need of preservation and nature as a means for artistic adaptation. During the post-war years this balance was visible in the joint efforts of the architect and garden designer: ironically, it is often the architect who looks at the picturesque landscape with the eyes of the shepherd, and the garden designer who focuses on the cultivation of plants. One of Louisiana's architects, Jørgen Bo, wrote: 'The preservation of natural areas (in Denmark) has been based primarily on the principle that landscape is something given, some-

over een spiegelende vijver. Het bakstenen reliëf op een van de vele witte binnen- en buitenmuren trok speciaal de aandacht. In rechthoekige borders groeide roze spirea op een bed van grijze en grijsgroene vaste planten. Over het algemeen werd het landschap gekenmerkt door gedempte kleuren. Schilderijen en bloemen konden alleen afzonderlijk bekeken worden, en alleen de rustige groene binnenplaatsen waren van binnenuit te zien. In de witte bakstenen bakken die in het ongecultiveerde gedeelte waren neergezet groeiden compacte bergdennen (Pinus mugo).

Zo werd bij het Louisiana-museum een evenwicht bereikt tussen de opvatting van het landschap als natuur die behouden moet worden en natuur die voor artistieke doeleinden wordt aangewend. In de jaren na de oorlog wordt dit evenwicht zichtbaar in de gezamenlijke inspanningen van architecten en tuinarchitecten: vaak is het de architect die met de blik van een herder naar het schilderachtige landschap kijkt, terwijl de tuinarchitect zich op het kweken van de planten richt. Een van de architecten van Louisiana, Jørgen Bo, schreef: 'Behoud van natuurgebieden (in Denemarken) is voornamelijk gebaseerd op het principe dat het landschap een gegeven is, iets wat niet verbeterd kan worden, maar alleen beschermd moet worden zoals het is. Het landschap heeft echter een eigen leven. Aan zichzelf overgelaten zal het veranderen en veel verschillende gedaanten aannemen. Daaruit zou men kunnen opmaken dat het een illusie is te zeggen dat het landschap in zijn huidige vorm bewaard moet blijven. Het is niet langer voldoende

Jørn Utzon, Kingo-huizen / Kingo houses, Helsingborg



thing which can not be improved, but alone needs to be protected as it is. However, the landscape has its own life. Left alone it will change, and thereby take many different orders. This suggests that saying that the landscape must be left in its present form is illusionary. It is no longer sufficient to make a decision about what is not allowed to happen, in many instances this is necessary but not enough. The growth of the landscape must be planned to develop in harmony with the use desired of it.'

He continued by outlining a new direction for the landscape profession: 'With this new recognition, a new profession is developing. It is difficult to find a suitable name for it, but perhaps "Landscape Treatment" might be suitable. It concerns something practical and something artistic; it implies training in a new technique, especially one of analysing and developing landscape values, securing for natural areas their correct utilisation and management. It is a profession which concerns regional planning at one level and garden and landscape art at the other.'[9]

This organic idea of addition seems at first sight quite humble. On second glance, however, it suggests a very deliberate effort, as Louisiana

9
Jørgen Bo, 'Landskabsbehandling', *Byplan*, No. 84, 1963.

een beslissing te nemen over wat er niet mag gebeuren; dit zal in veel gevallen nodig zijn, maar het is niet genoeg. Het landschap moet zich ontwikkelen op een wijze die in harmonie is met de manier waarop men het wil gebruiken.'

Hij schetste vervolgens een nieuwe richting voor het beroep van landschapsarchitect: 'Met dit nieuwe inzicht ontwikkelt zich een nieuw beroep. Het is moeilijk om daar een geschikte naam voor te bedenken, maar misschien zou je het "landschapsbehandeling" kunnen noemen. Het heeft een praktische en een artistieke kant: het vereist het aanleren van een nieuwe techniek, namelijk het analyseren en ontwikkelen van de waarden van het landschap met het doel ervoor te zorgen dat natuurgebieden op de juiste manier gebruikt en beheerd worden. Het is een beroep dat op het ene niveau met regionale planning te maken heeft en op het andere met tuin- en landschapskunst.'[9]

De ambities van dit nieuwe vakgebied, dat uitgaat van het organische idee van het landschap als toegevoegde waarde, lijken op het eerste gezicht heel bescheiden. Op het tweede gezicht vereist het echter zeer welbewuste inspanningen, zoals hier bij Louisiana het geval was. De museumgebouwen vallen zonder enige twijfel op, zoals ze op de heuvelrug zijn neergezet, op een punt dat evenzeer tot de zee als het land behoort en evenzeer tot de architectuur als het landschap. En toch straalt de relatie

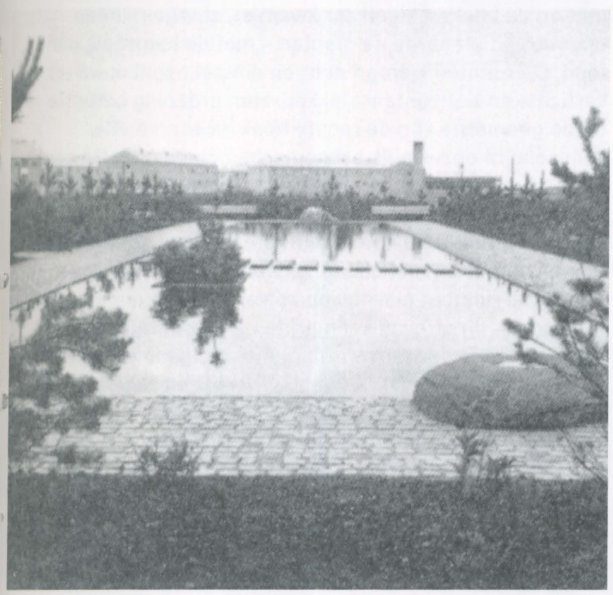
9
Jørgen Bo, 'Landskabsbehandling', in: *Byplan*, nr. 84, 1963.

Het gemeenschappelijke meertje, Kingo-huizen, Helsingør / The communal lake, Kingo houses, Helsingør

illustrates. The museum's buildings, without question, remain conspicuous, sited along the ridge at a point equally of sea and land, of architecture and landscape. And yet there is a humility and quietness about the relation of structure to landscape that has found few equals anywhere in the world, and which epitomises a prominent strain of Danish landscape design in the 1950s.

In the very north of Denmark, just outside Helsingør, Jørn Utzon built the Kingo housing estate in 1958. Also known locally as the Roman houses for their similarity with southern European atrium houses, the ensemble was a configuration of L-shaped dwellings that, together with two low garden walls, created a square yard paved with the yellow brick of the building façades. Tiled roofs sloped towards the courts and emphasised their central location and function. The inner façades facing the courtyards were glazed; the exterior walls were almost solid with few apertures. Each house comprised an element of a greater plan, as a cell might join with its mates to create an organism. Together, the conglomerate blocks appeared as a fortress on the terrain that enhanced the relief of the pond and the slope of the valley. Five larger spaces, varying in profile from concave to convex, shared grass underfoot and walls of yellow brick, but differed in their orientation and ability to catch sunlight. As a group, the buildings not only emphasised but in some respects invented the terrain. The tools and elements used were few and simple; yet they were effectively employed to create a richness of landscape details, even more noticeable in places where the grass was left unmown. Vertical and horizontal planes cultivated the ground form: vertically with building groupings, horizontally by creating mounds and ravines. The entire site, a former gravel pit, enjoyed extensive tree plantings that complemented and punctuated the modelling of the earth. Regulated variation governed the selection of the tree species, including a mixture of birches, willows, beech and pine planted along the streets. Points and plateaus as components, and addition as syntax, recur in Jørn Utzon's aesthetic language, as much in the Roman houses as in his better known Sydney Opera House.

For Denmark, the years 1940-1960 cannot really be described as an defined period. In the period between the first and second world wars, and through a good deal of the 1940s, Denmark was culturally oriented towards the European continent, and Germany in particular. But in 1950 the country chose a side, joining the North Atlantic Pact countries, and the world began to look quite different. The post-war period was first marked by privation, unemploy-



Glostrup Ziekenhuis, landschapsarchitect Sven Hansen / Glostrup Hospital, landscape architect Sven Hansen

↑ Japanse tuin / Japanese garden

↑ Grote vijver in de Japanse tuin / Big pool in the Japanese garden

← Beeldentuin / Sculpture garden

← Vijver / Pool

← Brandweertoegang / Fire precaution area

tussen gebouw en landschap een bescheidenheid en rust uit die nergens in de wereld worden geëvenaard en die typerend zijn voor de stijl in de Deense landschapsarchitectuur in de jaren vijftig.

Helemaal in het noorden van Denemarken, buiten Helsingor, realiseerde Jørn Utzon in 1958 het woningbouwproject Kingo. Dit staat plaatselijk ook bekend als 'de Romeinse huizen' vanwege de gelijkenis met Zuid-Europese atriumwoningen. De basis bestond uit een L-vormige wooneenheid; deze omsloot in combinatie met twee lage muurtjes een vierkante binnenplaats die geplaveid was met dezelfde gele baksteen als waaruit de gevel bestond. Een aflopend pannendak benadrukte de centrale ligging en functie van deze binnenplaats. De binnengevels bestonden uit glas; de buitenmuren waren vrijwel blind. Elk huis bevatte een element van een groter plan, als een cel die samen met zijn medecellen een organisme vormt. Als geheel kwamen de op het terrein samengepakte huizenblokken over als een fort dat extra reliëf verleende aan het meertje en het glooiende dal. Vijf grotere ruimten, waarvan de omtrek uiteenliep van holrond tot bolrond, hadden gele bakstenen muren en een ondergrond van gras met elkaar gemeen, maar verschilden in ligging en de hoeveelheid zon die ze ontvingen. Als groep accentueerden de huizen het terrein niet alleen, ze vonden het in bepaalde opzichten uit. Met een gering aantal eenvoudige hulpmiddelen, die echter wel doeltreffend waren toegepast, werd een rijkdom aan landschappelijke details gecreëerd, die op plaatsen waar het gras niet was gemaaid nog sterker opvielen. De basisvorm bestond uit verticale en horizontale vlakken; groepen gebouwen vormden het verticale, aangelegde heuveltjes en diepten het horizontale element. Overal op de locatie, een voormalige grindgroeve, waren bomen geplant die het gemodelleerde landschap aanvulden en er accenten in vormden. De bomen waren geselecteerd volgens het principe van gereguleerde variatie: er werd een combinatie van berken, wilgen, beuken en dennen langs de straten aangeplant. Punten en plateaus als componenten en de toevoeging als syntactische structuur zijn steeds terugkerende elementen in de vormentaal van Utzon, zowel in de Romeinse huizen als in het bekendere Sydney Opera House van dezelfde architect.

In Denemarken kan men de jaren 1940-1960 niet echt als een tijdperk beschouwen. In het interbellum en nog tot diep in de jaren veertig richtte Denemarken zich op het Europese vasteland, en vooral op Duitsland. Maar in 1950 bekende het land kleur door toe te treden tot de NAVO en begon de wereld er heel anders uit te zien. De naoorlogse periode werd in eerste instantie gekenmerkt door armoede, werkloosheid, schaamte, schuldgevoel en angst. Traditionele structuren als boerengemeenschappen, dorpsgemeenschappen en gezinnen begonnen af te brokkelen. De Deense maatschappij moest sociaal, mentaal en fysiek opnieuw worden opgebouwd en versterkt. Na de nederlaag van de nazi's en het einde van de Tweede Wereldoorlog lag Denemarken er ontredderd bij, met de pijnlijke ervaring dat de menselijke natuur onbetrouwbaar en gevaarlijk is wanneer zij niet onder contro-

ment, shame, guilt, and fear. The structure of the farming community, the village, and the family were beginning to erode. Danish society needed to be re-established and strengthened socially, mentally, and physically. After the defeat of Nazism and the end of the World War II, Denmark stood shattered with the painful experience of human nature as unreliable and dangerous if left uncontrolled. After the decision to build a new democratic welfare community – with man at its centre – implementation had to create, lead, govern, control and cultivate this nature, in such a way that man would never again make the wrong choice. Denmark re-emerged with the help of American capital. Industrialisation, urbanisation, growth, and a belief in the future, developed without little fear of moving in the wrong direction or of disappearing. The atomic bomb, the Cold War, and the fear of Communism made the feeling of community even more important.

Parallel to these political, economic, and cultural changes came a change in the aesthetic language of landscape and garden art. Gardens assumed a form more obviously man-made. They became architectural spaces equal in definition and strength to those of buildings. They became bounded boxes with floors of stones and walls that did not meet at the corners, or free spaces constructed of soil and plants – with the sky as their ceilings. The spaces were pure and simply created by vertical and horizontal planes. The syntax relied on the geometry of the right-angle, and a serial, rhythmical, or deliberately syncopated composition. The construction of form gradually replaced formal experiments as primary motivation for the designer's work. To cultivate nature, to combine culture and nature, to interweave inside and outside, to make gardens into constructed spaces of both architecture and garden art – these intentions and efforts marked the post-war Danish landscape. It was made in a new aesthetic language controlled and ascetic in its idea and architectonic in its forms. This restrained language continued to predominate through a good deal of the 1960s, prompted by social accord, technical possibilities and increased material prosperity. It stopped only in 1968, when students demanded that imagination should return to power; as a result, the inner, as well as the outer nature was released once again.

Postscript

In the summer of 1967 the flower-power hippies danced in the radiance of psychedelic patterns. They wanted love and peace – freedom for nature, the inner as well as the outer. In 1968 the students of the Sorbonne demanded *L'Imagination au pouvoir*. An epoch was over and

le wordt gehouden. Toen eenmaal besloten was een nieuwe democratische verzorgingsstaat op te bouwen met de mens als middelpunt, moest er in de praktijk voor gezorgd worden dat deze natuur gevormd, geleid, bestuurd, beheerst en gecultiveerd werd, en wel zo dat de mens nooit meer de verkeerde keuze zou maken. Denemarken kwam er weer bovenop met behulp van Amerikaans kapitaal en via industrialisatie, urbanisatie, groei en geloof in de toekomst zonder angst om de verkeerde kant op te gaan of te verdwijnen. De atoombom, de Koude Oorlog en de angst voor het communisme maakten het gemeenschapsgevoel nog belangrijker.

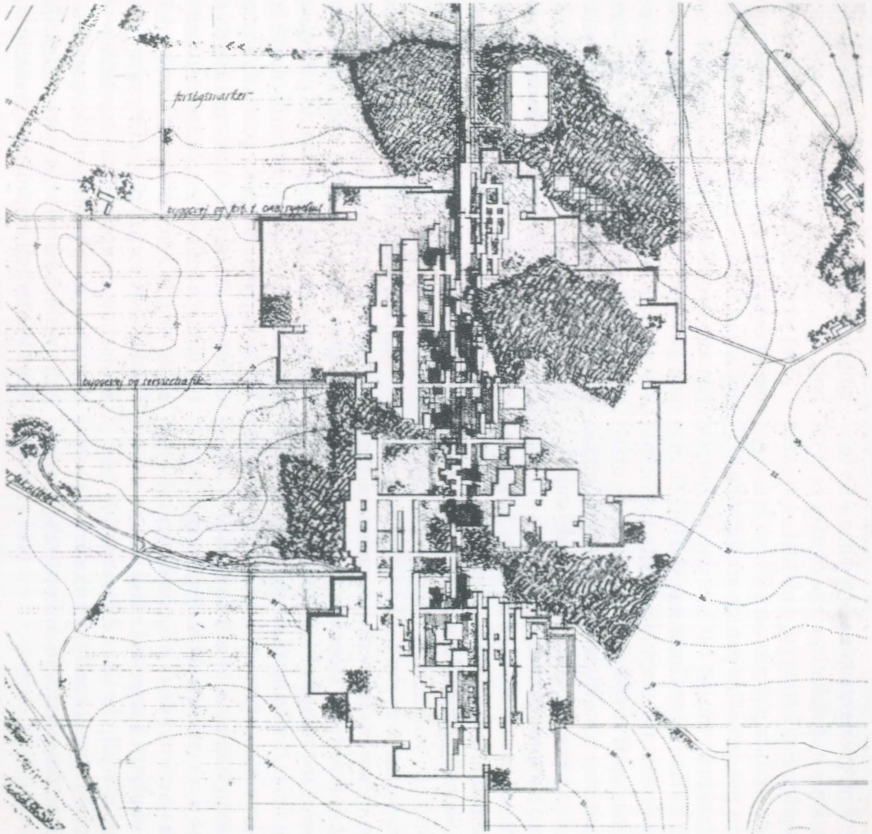
Parallel met deze politieke, economische en culturele veranderingen veranderde ook de vormentaal van de tuin- en landschapskunst. De tuinen kregen een vorm die duidelijker het stempel droegen van menselijk ingrijpen. Het werden even duidelijk omschreven en even krachtige architectonische ruimten als gebouwen. Het werden afgebakende dozen met een stenen vloer en muren die niet op de hoeken bij elkaar kwamen, of vrije ruimten, opgebouwd uit aarde en planten – met de hemel als plafond. De ruimten werden puur en simpel opgebouwd uit verticale en horizontale vlakken. Hun ordening berustte op de geometrie van de rechte hoek en een seriële, ritmische of opzettelijk syncopische compositie. De constructie van de vorm kwam geleidelijk in de plaats voor vormexperimenten als voornaamste drijfveer van de ontwerper. Natuur cultiveren, cultuur en natuur combineren, binnen en buiten met elkaar verweven, tuinen tot geconstrueerde ruimten maken van zowel architectuur als tuinkunst – dit streven kenmerkte het naoorlogse Deense landschap, dat werd vormgegeven volgens een nieuwe esthetiek die naar de geest beheerst en ascetisch en naar de vorm architectonisch was. Deze beheerste vormentaal bleef tot ver in de jaren zestig in zwang, onder invloed van de sociale harmonie, de technische mogelijkheden en de toegenomen materiële welvaart. Pas in 1968 kwam er een eind aan, toen de studenten eisten dat de verbeelding weer aan de macht kwam; ten gevolge hiervan werd zowel de innerlijke als de uiterlijke natuur weer bevrijd.

Naschrift

In de zomer van 1967 dansten de flower-power-hippies in een waas van psychedelisch licht. Zij wilden liefde en vrede – vrijheid voor de natuur, zowel de innerlijke als de uiterlijke. In 1968 eisten de studenten van de Sorbonne dat de verbeelding aan de macht zou komen. Een tijdperk was voorbij, en een nieuw werd ingeluid. De jonge mensen begonnen een Europese revolutie – of voltooiden een Amerikaanse. Deze opstand sloeg blijvende wonden en drukte op alles zijn stempel, ook op de tuinkunst. In 1972 trad Denemarken toe tot de EEG. Het daaropvolgende jaar werd beheerst door de oliecrisis en de werkloosheid. De *happy sixties* en de tijden van voorspoed leken voorbij. Het modernisme stond bloot aan kritiek. Er begon een oorlog tegen het gazon, de monocultuurbeplanting en betonnen bestrating. Ondanks de heersende afkeer van artistieke expressie wist de Deense landschapsarchitectuur te overleven, dankzij de inspan-

Odense University Centre, 1967, landschapsarchitect / landscape architect Jørgen Vesterholt

Gebouwen in het bos / Buildings seen through the woods



Prijsvraagontwerp / Competition entry

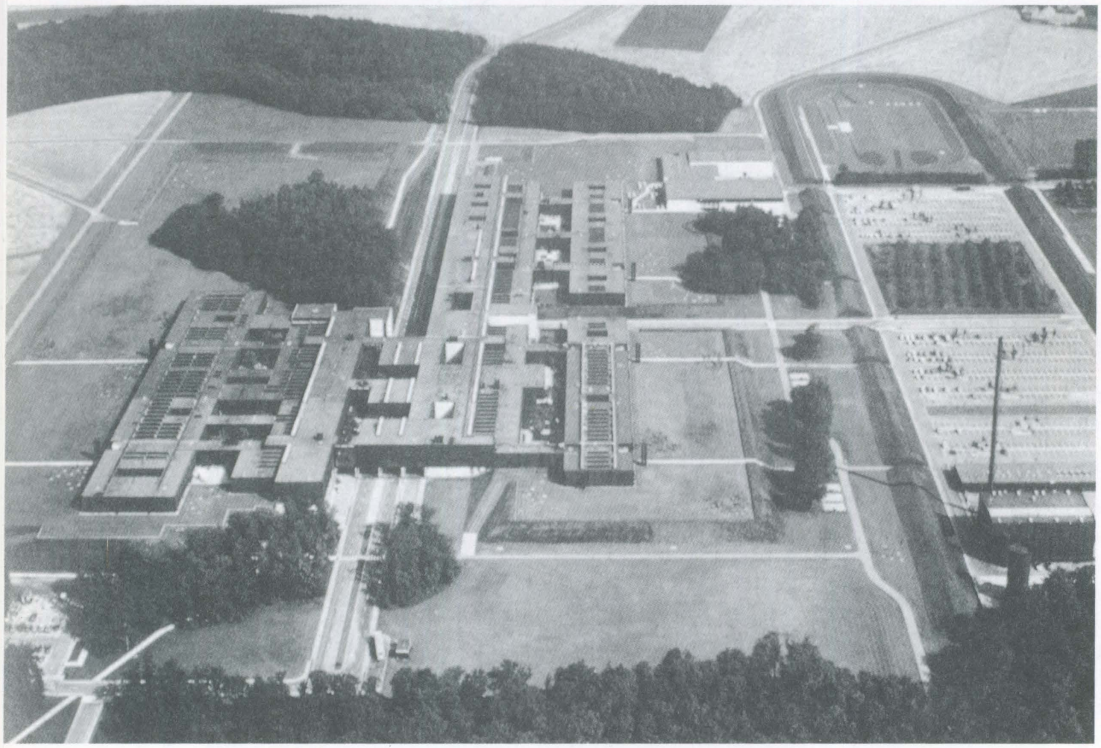
a new on its way. The young people started a European revolution – or fulfilled an American one. This uprising left everlasting wounds and marked everything including garden art. The cultural revolution put an end to garden art for some time and let nature rule. In 1972 Denmark joined the European Common Market. A year later oil crisis and unemployment predominated. The happy 1960s and the good times were on their way out. Modernism was criticised. The war against the lawn, mono-cultural plantings and concrete pavement started. Despite the dislike of artistic expressions Danish landscape architecture succeeded to survive due to efforts of Sven-Ingvar Andersson and Jørgen Vesterholt.

Groves and glades recur in the work of Sven-Ingvar Andersson. They are cultivated in such a way as to remind the viewer of Arcadian groves or as a paraphrase of the massif of forests and the hedges of the fields. Stylising plants became a method which involved nature without imitating it. As a persistent fragment of a melody a little collection of trees emerge. At Karlsplatz in Vienna it becomes a crescendo of elliptical formed features of plants. Large and small in scale, at home and abroad, the line of the coast, the waving line of the ground and the volume of the forest became the essence in Andersson's garden art.

ningen van Sven-Ingvar Andersson en Jørgen Vesterholt.

Het werk van Sven-Ingvar Andersson wordt gekenmerkt door groepjes bomen en open plekken die op een zodanige manier worden gecultiveerd dat zij doen denken aan Arcadische bosschages, of de volumes van bossen en hagen rond weilanden parafraseren. Het stileren van planten werd een manier om de natuur in het ontwerp te betrekken zonder haar te imiteren. Een klein groepje bomen duikt op als een steeds terugkerend thema uit een melodie. Op de Karlsplatz in Wenen zien we als variant hierop een crescendo van ellipsvormige groepjes planten. Op grote of op kleine schaal, in eigen land of daarbuiten, de kustlijn, de golvende lijn van de grond en het bos als volume werden de essentie van Anderssons tuinkunst.

Toen Jørgen Vesterholt in zijn inzending voor de competitie voor de Universiteit van Odense het gebouwencomplex liet doorsnijden door kleine stukjes bos, die zodoende de plaatsing van de gebouwen mede bepaalden, werd een nieuwe of herontdekte esthetiek zichtbaar. Vesterholt maakte geen gebruik van aan het platteland ontleende motieven, maar cultiveerde de archetypen van het landschap: het bos, het weiland en vooral de lanen en de heg. In zijn werk vindt men vaak het latten-effect. Dankzij een zorgvuldige analyse en interpretatie van het landschap, de vormen, de vegetatie en het stempel dat de cultuur erop heeft gedrukt, ontstaat een architectonische vorm die er als het ware natuurlijk uit voortkomt. Toen Vesterholt begin jaren zeventig bij zijn ontwerp



Luchtfoto / Aerial photograph

When Jørgen Vesterholt in the competition for the University of Odense allowed small pieces of forest to cut through and structure the complex of buildings, a new or rediscovered aesthetics appeared. Vesterholt did not use motives from the countryside but cultivated the archetypes of the landscape: the forest, the meadow and especially the avenues and the hedge. The slat effect can be found in many of his works. As a result of a careful analysis and interpretation of the landscape, its forms, vegetation and cultural imprint, the architectural form came into being as a natural consequence. When, in the beginning of the 1970s in the residential area Galgebakken at Albertslund, Vesterholt let the plants swarm into the city, a new or rediscovered aesthetics, which valued individuality, freedom and regional character, could be noticed.

Andersson and Vesterholt created a tradition. Vesterholt died in 1993 and his main project was the University of Odense. Andersson continues to work. As far as I can see, they represent the best of a Nordic, modern tradition incorporating post-modern features.

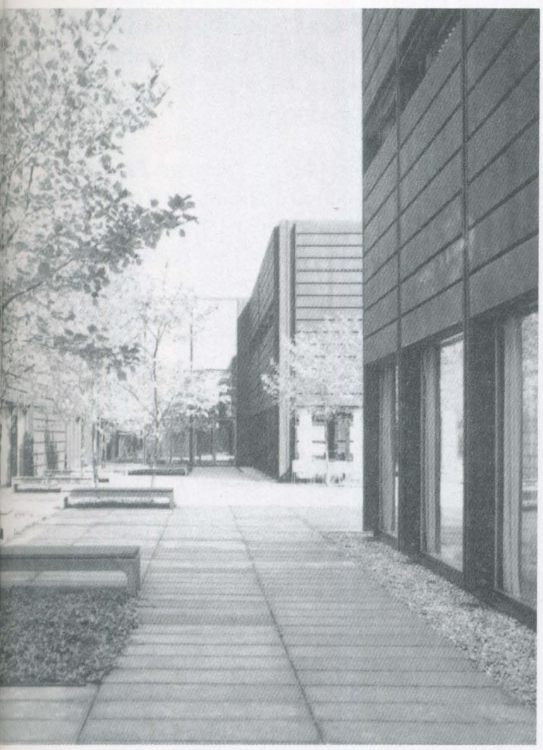
In the early 1980s great events took place in European continental landscape architecture. One of them was the competition of Parc de la Villette in Paris. The park was programmed as a culture park – not a nature park. Andersson

voor de woonwijk Galgebakken in Albertslund de planten de stad in liet zwermen, werd een nieuwe of herontdekte esthetiek zichtbaar, waarin individualiteit, vrijheid en regionaal karakter belangrijke waarden vormen.

Andersson en Vesterholt schiepen een traditie. Vesterholt overleed in 1993, en zijn belangrijkste project was de Universiteit van Odense. Andersson is nog steeds actief. In mijn ogen vertegenwoordigen zij het beste van een moderne Noord-Europese traditie die postmoderne elementen in zich opneemt.

Begin jaren tachtig vonden grote gebeurtenissen plaats in de landschapsarchitectuur op het Europese vasteland, zoals de prijsvraag voor het Parc de la Villette in Parijs. Het park moest een cultuurpark worden, geen natuurpark. Andersson ontving een van de negen eerste prijzen met een voorstel dat bestond uit rijen wilgen opgevat als cultuurbossen, door een architecturale promenade tot een ruimte verdeeld met muren gevormd door bosschages en zacht glooiende heuvels. Zijn hele loopbaan al speelt Sven-Ingvar Andersson met ruimte. Hij heeft zijn eigen manier ontwikkeld om ruimte te creëren, en deze met schitterend resultaat toegepast in projecten in Wenen en Parijs, en onlangs nog in Amsterdam. Zijn methode bestaat simpelweg uit het met inlevingsvermogen analyseren van de betreffende locatie en een grondige bestudering van het programma.

Het Museumplein in Amsterdam is, na Anderssons ingrepen, in de eerste plaats een grasveld dat een aantal museumgebouwen met elkaar verbindt. Op zondag 22 augustus 1999 werd het met uitgebreide festiviteiten in



Centrale binnentuin / Central courtyard

received one of the nine first prizes with a proposal which consisted of rows of willows intended as cultural forests cut by an architectural promenade in a space with walls of groves and soft rounded hills.

Sven-Ingvar Andersson has played with space throughout his career. He has developed his own way of creating space, used in projects in Vienna and Paris and with sublime results most recently in Amsterdam. His method is quite simply to analyse the site with empathy and to make a thorough study of the programme.

The Amsterdam Museumplein is above all a field of grass, which gathers a collection of museum buildings. On Sunday August 22, 1999 it was inaugurated with great festivities. A large part of Amsterdam's population gathered on carpets with picnic baskets, and many sat on the roof of a car underground parking building. The components are a canal and rows of clipped plane trees and red lamp posts which make their own inner spaces. The brilliance of making this area a lawn is not only based on utility. It is good because the space experienced with the solid volume of the Rijksmuseum and its gate as background gives the impression that you have passed the dense, old, inner city. A new situation is born.

A number of Danish landscape architects such as Preben Skaarup, Kristine Jensen, Jeppe Aagaard Andersen, Stig L. Andersson, Steen Høyer and Malene Hauxner were in the 1980s working in this aesthetic tradition of creating spaces with earth, water and vegetation as stronger inspiration than tradition and formal ideas.

Since the beginning of the 1990s it has been possible to observe a change in the architectural language of gardens. Once again it has become orthogonal, structured and controlled. The change has taken place at the same time as the preference for the processes of nature has increased. Water in motion and plants with fruit and flowers, breaking through pavements, have become more evident.

My interpretation is that it is all about control – human control of everything unpredictable and insecure. Nature – the inner as well as the outer – may well be dangerous, as was thought in the 1950s, but nowadays we know that human life depends on it.

The text is based on Malene Hauxner, *Fantasiens Have: Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Copenhagen, 1993, and Malene Hauxner, *With the Sky as Ceiling. Building and Landscape: Space and works: Landscape of the city. The second period of the modern break-through 1950-1970*, Copenhagen (in print, 2001).

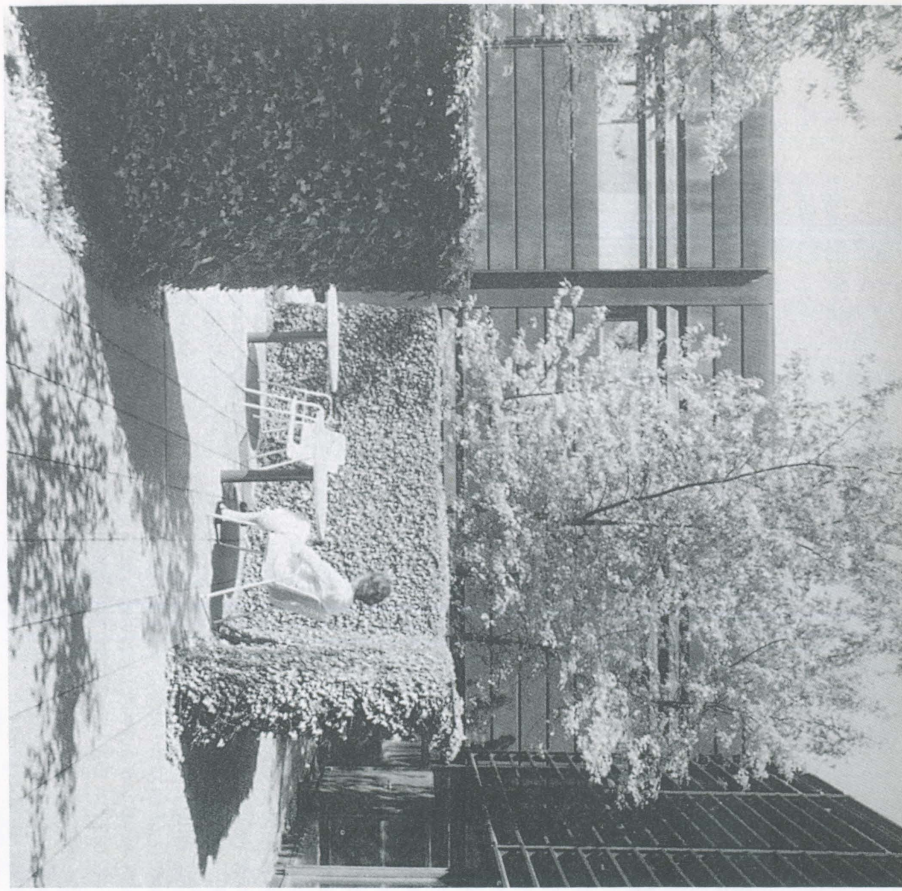
gebruik genomen. Een groot deel van de Amsterdamse bevolking was aanwezig, bijeengezeten op kleedjes en met picknickmandjes; velen waren op het dak van een ondergrondse parkeergarage gaan zitten. De elementen van het ontwerp worden gevormd door een goot en rijen gesnoeide platanen, en rode lantarenpalen die hun eigen binnenruimten creëren. Het briljante idee om van dit terrein een grasveld te maken is niet alleen gebaseerd op overwegingen van praktisch nut. Het werkt zo goed omdat de ervaring van de ruimte, met de massiviteit van het Rijksmuseum en de poort daar onderdoor op de achtergrond, de indruk wekt dat je de dicht bebouwde, oude binnenstad hebt verlaten. Er is een nieuwe situatie ontstaan.

Een aantal Deense landschapsarchitecten, zoals Preben Skaarup, Kristine Jensen, Jeppe Aagaard Andersen, Stig L. Andersson, Steen Høyer en Malene Hauxner, werkte in de jaren tachtig in dit esthetisch idioom, dat meer te maken had met het creëren van ruimte met aarde, water en beplanting, dan met de traditie en formele ideeën.

Sinds begin jaren negentig kan men een verandering waarnemen in de architecturale vormentaal van tuinen: terug naar rechte hoeken, structuur en controle. Deze verandering heeft plaatsgevonden in dezelfde periode waarin ook de belangstelling en voorkeur voor de natuurlijke processen zijn toegenomen. Water in beweging en planten met vruchten en bloemen, die door de bestrating heen breken, zijn duidelijker aanwezig.

Mijn interpretatie is dat het in de eerste plaats gaat om controle – controle van de mens over alles wat onvoorspelbaar en onzeker is. De natuur – zowel de innerlijke als de uiterlijke – kan dan wel gevaarlijk zijn, zoals men in de jaren vijftig dacht, maar we weten nu dat het leven van de mens ervan afhangt.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen

Deze tekst is gebaseerd op Malene Hauxner: *Fantasiens Have: Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Kopenhagen, 1993; en Malene Hauxner, *With the Sky as Ceiling. Building and Landscape: Space and Works: Landscape of the City. The second period of the modern break-through 1950-1970*, Kopenhagen (verschijnt in 2001).

Universiteit Odense / Odense University