

6. Skulptur som geologi: Michael Heizers *Munich Depression* (1969)

Anna-Maria Hällgren

En urgröpning i marken kan tyckas vara ett märkligt val av exempel i en analys som uppmärksammar materialitet. Ett vanligt antagande i en analys av detta slag är nämligen att tingens materialitet bidrar till våra möjligheter att inte bara göra dessa *ting* begripliga, utan också oss själva som individer och samhällsvarelser. Det är också den analytiska utgångspunkten i föreliggande artikel. Men vad är egentligen det materiella i en urgröpning? I den typ av depression som hör marken och inte människan till?¹ I en slags krater som inte ens finns kvar?

Konstnären Michael Heizers *Munich Depression*, uppfört strax utanför München 1969, skapades genom att upprätta ett tomrum – 30 meter i diameter och omkring 5 meter djupt. Genom att ta bort det som fanns där – tätt packad jord och sten – kom verket att bestå av ett negativt rum inramat av sluttande kanter täckta av grävskopornas leriga hjulspår. Uppfört på en byggarbetsplats, ”som om det konkurrerade med de riktiga bygghålen”, varade verket bara några veckor.² Därefter gav det plats åt den framväxande stad, Neuperlach, som byggdes i syfte att decentralisera Münchens storstadstillväxt. Men trots att *Munich Depression* skapades genom att upprätta ett tomrum och trots att vi idag inte har tillgång till verket, är

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hällgren, Anna-Maria, ”Skulptur som geologi: Michael Heizers *Munich Depression* (1969)”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 133–149. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch.g>.
Licens: CC BY-NC



Bild 26. Michael Heizer, *Munich Depression*, 1969. © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung der Galerie am Promenadeplatz, München. Upphovsrättsskyddad.

det fullt möjligt att analysera utifrån ett materialitetsperspektiv. I det följande kommer jag att visa hur.

Därutöver har texten ett ytterligare, mer precist syfte. Den konstnärliga inriktning som kallas *land art* och ibland översätts till jordkonst växte fram parallellt med att miljörelsen växte sig allt starkare. Begreppet ”miljö” politiserades genom att en rad företeelser som tidigare tolkats som disparata problem, som artutrotning eller avskogning, kopplades samman.³ Författaren och biologen Rachel Carson publicerade den snart omtalade *Silent Spring* 1962, en bok som föregåtts av tidigare publikationer tydligt motiverade av en övertygelse som med tiden kom att delas av allt fler: allt levande hänger ihop.⁴ Det är kort sagt inte särskilt märkligt att de tidiga jordkonstnärerna har kopplats ihop med miljörelsen, trots att deras konst ofta förutsatte våldsamma interventioner i

landskapet med hjälp av dynamit och grävskopor. Men att delta i miljörörelsen var sällan någon uttalad drivkraft för dessa konstnärer.⁵ Inom den tidigare forskningen har det också framhållits att politiska och militära konflikter om territoriella och nationella gränser är en rimligare och mer konstruktiv förståelseram för konsten i fråga.⁶ Men vi behöver inte nöja oss med detta. Etablerade tolkningar, som konstvetaren Andrew Patrizio framhåller i *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (2019), kan återbesökas i syfte att tolka det välbekanta på nya sätt.⁷ Genom att relatera Heizers verk till ett antal övriga verk inom den tidiga jordkonsten är syftet med denna artikel därför att visa hur *Munich Depression* kan bidra till markologiska reflektioner i en tid fundamentalt märkt av mänskligt handlande och sätt att leva.⁸ I det följande kommer jag att uppehålla mig vid ett antal, för jordkonsten absolut centrala aspekter: *mark*, *material* och *dokumentation*. Det är här, i skärningspunkten mellan jordkonstens själva beståndsdelar, och i relation till den konstinriktning *Munich Depression* utgjorde en del av, som jag vill göra verket begripligt idag.

Det analytiska intresset för materialitet kräver, liksom alla teoretiska perspektiv, ett reflekterande förhållningsätt. Det kan tyckas självklart, men är värt att understryka. Ett oreflekterat förhållningsätt gentemot de teoretiska grundansatserna riskerar nämligen att förvandla det som kallas "teori" från att vara en *aktivitet* inom vilken man är redo att "ompröva vad man gör och hur man gör det" till att bli "en kombinatorisk övning där studieobjekten förvaras i hyllan till vänster och teorierna i hyllan till höger".⁹ Kort sagt: att tillämpa en viss teori är inte samma sak som att följa en manual författad av en viss auktoritet. Teori är något textförfattaren *tänker* med; tänker *om* med; tänker *vidare* med. Utifrån en sådan utgångspunkt finns det, inte minst ur ett miljöhistoriskt avseende, flera fördelar med att uppmärksamma frågor om materialitet inom den konstvetenskapliga forskningen. Framför skulpturer i marmor och interiörer i mahogny kan vi nämligen behöva

påminnas om tingens förflutna: om stenbrott som alltid kommer att finnas kvar; om den avskogning och slavhandel som krävdes för att en visst typ av träslag skulle förvandlas till en välfärdsmarkör i väst.¹⁰ ”We admire the art and forget the fuel”, som konstvetaren Robin Kelsey har formulerat det.¹¹

Som konstvetenskaplig praktik är alltså analyser av materialitet ofta påtagligt produktiva, men det finns också anledning till eftertanke och besinning. Detta gäller särskilt möjligheten att urskilja agens hos det icke-mänskliga, en möjlighet som ofta grundas i Bruno Latours nätverksteori, *Actor Network Theory* (ANT). Latour, liksom en betydande mängd forskare i hans efterföljd, menar att med tingens vara i världen följer också dessa tings möjlighet att styra och forma denna värld. Det är naturligtvis fullkomligt rimligt att ting bidrar till att skapa förutsättningarna för hur världen fungerar och görs begriplig. När tingen i Latours efterföljd tillskrivs agens avses däremot något mycket mer långtgående: en utjämning mellan människors och tingens förmåga att få saker att hända.¹² Alldeles oavsett det vetenskapligt hållbara i detta finns etiska och politiska överväganden att göra. För den som värnar ekologisk hållbarhet riskerar nämligen tillskrivandet av agens till tingen – eller det icke-mänskliga – att bli direkt kontraproduktivt.¹³ Denna risk blir, som jag kommer att diskutera i det följande, också särskilt tydlig med *Munich Depression* som exempel.

Marken

Det kanske mest utmärkande för konstnärerna inom den tidiga jordkonsten, däribland Walter De Maria, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Robert Smithson och Richard Long, är intresset för landskapet som plats. Intresset bör förstås mot bakgrund av att perioden utmärktes av en insikt om människans långtgående möjligheter att förändra sin fysiska omgivning. Forskningen beskrevs som ett slags ”framstegets motor” och de vetenskapliga

bedrifterna under kalla kriget förvandlade det tidigare otänkbara till realitet.¹⁴ 1961 blev Yuri Gagarin den första människan i rymden; mot slutet av decenniet resulterade Apolloprogrammet i den första månlandningen och snart fångades jorden i sin helhet – till synes utan människoskapade gränser – på ett avstånd om 29 000 kilometer i det fotografi som kom att bli ikoniskt: *The Blue Marble* (1972). Samtidigt ökade medvetenheten om miljörelaterade problem. Vietnamkrigets förödelse – såväl när det gällde människor som mark, kraftigt påverkad av kemisk krigsföring – blev alltmer uppenbara. Stora delar av Europa var ännu märkbart härjat av bombningarna under världskriget ett par decennier tidigare, samtidigt som de pågående konflikterna om territoriella gränser var

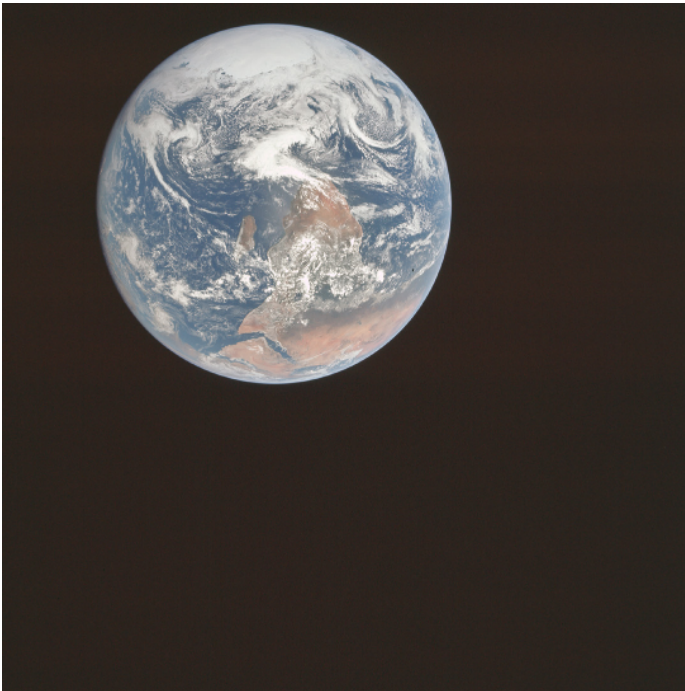


Bild 27. Det fotografi som efter beskärning kom att kallas *The Blue Marble*, AS17-148-22727, 1972. Foto: NASA, via Wikimedia Commons (Public domain).

flertaliga och uppenbara. Det fanns alltså flera skäl till att konstnärer började intressera sig för inte bara landskap, utan också själva marken under denna tid.

Den tidigare konstvetenskapliga forskningen talar ofta om jordkonstnärernas maktanspråk över just marken. I de ofta otillgängliga landskapens utsträckta vidder, som i New Mexico, Nevada eller Arizona, kunde konstnärerna ”ta det okända territoriet i besittning”.¹⁵ Heizers kanske mest välkända verk, *Double negative* (1969), kan tolkas som ett uttryck för just detta. I verket återvänder Heizer till det negativa rum han utforskat i *Munich Depression* genom att med dynamit slå upp två rektangulära passager mitt emot varandra precis i utkanten av en högplåtå i Nevadaöknen. Passagerna sträcker sig över ravinen och bildar tillsammans ett nästan kilometerlångt schakt, omkring 12 meter djupt. Idag är kanterna inte längre skarpa, men även högt från ovan avtecknar sig verket ännu tydligt mot marken.

Men all jordkonst var inte av det storslagna eller oåterkalleliga slaget. Inom den tidiga jordkonsten finns också det mindre anslående och tillfälliga representerat, vilket inte bara *Munich Depression* är ett exempel på. Om den amerikanska jordkonsten ofta präglades av de storvulna gesterna, monumentaliteten och kanske, som det har uttryckts, en explicit vilja att exploatera marken, var den brittiska motsvarigheten betydligt mer småskalig och ofta, som i Richard Longs *A Line Made by Walking* (1967), betydligt mer efemär.¹⁶ Long vandrade fram och tillbaka över ett fält i tjuugo minuter tills en linje uppträdde, för att ganska snart, får man gissa, försvinna igen.

Alldeles oavsett hur marken togs i anspråk – antingen i form av permanenta ingrepp eller mer tillfälliga interventioner – kan vi sluta oss till att jordkonstnärernas förhållande gentemot landskapet utmärker sig i ett vidare, konsthistoriskt perspektiv. I artikeln ”Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation” argumenterar Kelsey för att det gestaltade landskapet som regel bidragit till att både skapa och upprätthålla föreställningar

om ett mänskligt liv bortom själva markens begränsningar (*terrestrial restriction*): "Landscape, for example, has traditionally been a way to make nature beautiful as an unchanging image, viewed at a certain distance. It has been a way, in other words, of making nature over into precisely what an ecosystem is not".¹⁷ Jordkonsten bryter mot detta sätt att låta landskapet ta plats i konsten genom att själv befinna sig i landskapet och betona dess fundamentala föränderlighet. I de fall verken bibehållits har de inte restaurerats kontinuerligt utan låtit förändras i takt med tiden. Heizers *Double negative* vittrar och får så göra i linje med konstnärens önskan om att göra erosionen synlig; Robert Smithsons *Partially Buried Woodshed* (1970), ett hus till hälften täckt av jord och under oklara omständigheter delvis uppeldat 1975, består idag endast av en lätt upphöjning av marken.¹⁸ I en serie fotografier som hastigt visades upp ett efter ett under loppet av några dagar på bästa sändningstid i tysk television 1969, porträtterade Keith Arnatt sig själv i ett landskap som successivt slukade honom helt och hållet. *Munich Depression* var, i sin tur, ett tillfälligt verk, en grop som snart fylldes igen och förvandlades till ett slags minne, idag omöjligt att urskilja på plats. Jordkonsten blev alltså en del av det föränderliga och i flera fall en del av de långsamma, geologiska processer som konstnären Dennis Oppenheim liknade vid en estetisk kvalitet.¹⁹

Material

I *Earthworks: Art and the landscape of the sixties* (2002) framhåller konstvetaren Suzaan Boettger att det var verkens subversiva fysiska närvaro som var mest utmärkande.²⁰ Till detta hör jordkonstens ofta monumentala icke-monumentalitet. Verken är ofta till sitt omfång monumentala, men till sitt utförande enkla. Det kan handla om det traktorlass asfalt som Robert Smithson lät stjälpas över kanten intill en gruva i *Asphalt Rundown* (1969) eller det hus han till hälften lät täcka med jord. För när

jordkonstnärerna valde att intressera sig för landskapet handlade det inte bara om en plats, utan också om ett material – om jord och lera, stenar och grus. Vardagliga och enkla, i bemärkelsen obehandlade material som inte krävde någon konstnärlig hantverksskicklighet. Just detta, frånvaron av något som helst krav på bearbetning resonerade Heizer själv kring i en intervju, där han betonade hur hans arbete borde förstås som en direkt motsats till alla former av skulptural bearbetning.²¹ Användningen av material på detta sätt bör förstås mot bakgrund av att jordkonsten skapades i en tid då konstnärer formulerade explicita frågor om vad konst egentligen ”är”, om varför en del material anses ”höga” och andra ”låga”.

Valet av material handlade delvis om att formulera den komplexa institutionskritik som betraktas som ett återkommande drag inom den tidiga jordkonsten. Flera konstnärer var explicita i sin kritik av konstinstitutionerna, deras arbete och deras antaganden. Kritiken riktades inte minst gentemot konstmarknaden och föreställningen om konsten som en vara: ”One of the implications of Earth Art might be to remove completely the commodity-status of a work of art”, som Heizer formulerade det i en intervju.²² Men konstnärerna var också i regel beroende av exempelvis konsthandlare och gallerister för att förverkliga sina verk och omfamnades mycket snart av det kulturella etablissemangen och blev omskrivna i såväl dagspressen som i konsttidskrifterna.²³ De båda konstvetarna och curatorerna Philipp Kaiser och Miwon Kwon har lyft fram hur jordkonsten snarast skapade en ”hypermedvetenhet” om hur konsten skapades, presenterades och spreds.²⁴ För en del jordkonstnärer, däribland Richard Long, som inte själv betraktade sig som en jordkonstnär, gav detta upphov till kritik. Long uppfattade jordkonsten som en explicit amerikansk rörelse givet de ekonomiska resurser som krävdes för att få tillgång till land och maskiner: ”it was about ownership, real estate, machinery, American attitudes”.²⁵ Jordkonsten var alltså utmärkande för hur den satte fingret på villkoren – inte sällan av

materiell art – för konsten i fråga, samtidigt som denna konst i sig ägde en i konstsammanhang säregen materialitet i form av vad Boettger inte oreflekterat kallar ”*low nature*”.²⁶ Materialet, som jord och lera, var visserligen välförankrat i en konsthistorisk kontext i form av måleriets jordpigment eller skulpturens lera, men hos jordkonstnärerna användes det i en av människan obearbetad form och var därför ”lågt”.

Materialet, men också platsen, vittnade därtill om en förankring i *la longue durée*, för att med historikern Fernand Braudels begrepp ringa in historiens ”långa linjer”: intresset för det djupgående och långsamma snarare än hastiga historiska förändringar. På detta sätt, som antropologen och curatören Robert J. Kett har argumenterat för, anknöt jordkonstnärerna till arkeologens eller geologens förhållande gentemot historien. Det var ett förhållande som enligt Kett belyste gränserna för människans kunskap och som stod i konflikt med antaganden om ”utveckling, rationalitet och teknologisk kontroll”.²⁷ Jordkonsten påminde inte sällan om byggarbetsplatser med sina hål i marken, uppgrävda jordmassor och i marken nedsänkta objekt. Men här fanns varken utveckling, rationalitet eller kontroll. Inga vägar byggdes med Smithsons asfalt, inga vattenledningar fyllde det hålrum Heizers bortsprängda mark lämnade efter sig.

Dokumentation

Även om jordkonsten främst bestod av jord, grus och stenar som vid enstaka tillfällen placerades inom galleriets väggar, kan jordkonsten svårigen skiljas från dokumentationen av densamma. Denna dokumentation, däribland den fotografiska, blev en så pass central del av den tidiga jordkonsten att det är möjligt att tala om inriktningen också som en *medial* praktik.²⁸

Till den fotografiska dokumentationen av *Munich Depression* hör Heizers fotografier inifrån verket, nere i gropan. Denna dokumentation resulterade i ett slags

panorama i skala 1:1, vilket kom att utgöra det fristående verket *Actual Size: Munich Rotary* (1970). Genom den 360-gradiga dokumentationen förväntas betraktaren få intrycket att befinna sig i botten av *Munich Depression*. Det har påpekats att det är ett märkligt fotografi. I en intervju understryker Heizer hur det är möjligt att genom ett fotografi faktiskt få en ”fullständig upplevelse”, även om tilltron till fotografiet ur detta avseende senare var något han tog tillbaka med motiveringen att verket behövde upplevas på plats: ”If you want to see the Pietà, you go to Italy. To see the Great Wall, you go to China. My work isn’t conceptual art, it’s sculpture. You just have to go see it”.²⁹

Actual Size: Munich Rotary är taget inifrån och inte, som brukligt, från ovan. Att jordkonsten ofta dokumenterades från ovan – vilket också skedde med *Munich Depression* – kan tyckas självklart. Givet deras ofta monumentala



Bild 28. Michael Heizer, *Actual Size: Munich Rotary*, 1970, *Open Plan*: Michael Heizer, 2016. Whitney Museum of American Art © 2023 Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala.

skala var det helt enkelt ofta något som krävdes för att förmedla en blick över verket i sin helhet. Men det finns inget självklart i en sådan överblick. Fotografiet, som materiell artefakt, etablerar seendepositioner – det vill säga, specifika punkter utifrån vilka ett avbildat objekt eller vy betraktas. Dessa seendepositioner kan historiseras. Vyn från ovan kan kopplas till antaganden om människans överordning, en överordning genom vilken människan – frikopplad från sin egen kroppslighet – blivit den punkt utifrån vilken världen mätts och värderats.³⁰ Men *Actual Size: Munich Rotary* utgör ett 360-gradigt panorama *inifrån* verket, vilket är högst ovanligt inom jordkonsten. Hur ska detta tolkas?

Munich Depression existerade bara några veckor. Det är inte möjligt att besöka detta verk på samma sätt som det är möjligt att resa till Italien för att se Michelangelos *Pietà*. Men även om *Actual Size: Munich Rotary* är ett



Bild 29. Michael Heizer, *Munich Depression*, 1969, © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung der Galerie am Promenadeplatz, München. Upphovsrättskyddad.

fristående verk kan panoramat återskapa något av den upplevelse *Munich Depression* syftade till att skapa. I nedsänkningen ska de inte helt skarpa kanterna ha skapat en lätt svävande, 360-gradig horisontlinje som innebar att betraktarens orientering – i förhållande till marken, himlen och det egna jaget – inte längre blev självklar.³¹ I förhållande till vyn från ovan, den vy som historiskt sett både utgjort ett uttryck för, och medel till, mänsklig dominans, kom *Munich Depression* med besökaren nere i gropen att knyta samman människa och mark. Det här var vad den materiella erfarenheten av verket, förevisat genom *Actual Size: Munich Rotary*, bidrog till.

Avslutning

Den tidiga jordkonsten hörde vanligen till en specifik plats och ett specifikt material, satt i kontinuerlig förändring. Här är det möjligt att koppla ihop marken – som plats och material – med själva jordens ekologi. Detta är även fallet med *Munich Depression*, trots att verket inte längre finns kvar. *Munich Depression* kräver, som Heizer har uttryckt det i samband med ytterligare ett av sina verk, ett slags kronologiskt seende där vad som bör uppmärksammas både är vad verket en gång var och vad det är nu.³² Verket var avsett att upplevas på plats, gärna nere på botten av själva nedsänkningen. Här, i mötet mellan människa och mark hände nämligen någonting särskilt, något vi idag kan få en förnimmelse av genom det fristående verket *Actual Size: Munich rotary*: nere i gropen ska människan ha blivit desorienterad i tid och rum av den böljande och ojämna horisontlinjen och ställt i fråga var hon själv slutade och resten av världen började. *Munich Depression* må vara försvunnet sedan länge, men existerar idag som en form av *geologi*; som en form av kunskap om jordens själva uppbyggnad. Med gropen i marken tvingade sig Heizer ner i jordens historia, ner i de jordlager som både kan säga oss något om vårt förflutna och hjälpa oss förstå vårt nu. I antropocen räknas människan till denna historia, men frågan är alltså *hur* – enligt *Munich Depression*.

Det skulle ligga nära till hands att resonera kring de upplösta gränser som *Munich Depression* gav upphov till som en slags manifestation av *hybridism* – av avsaknaden av gränser, däribland mellan människa och natur. Antaganden om hybridism är inte ovanliga inom den forskning som uppehållit sig vid frågor om materialitet och det icke-levandes agens. De återkommer exempelvis inom den nymaterialistiska inriktning som Jane Bennett bland andra förespråkar. ”Materiality”, skriver Bennett, ”is a rubric that tends to horizontalize the relations between humans, biota, and abiota. It draws human attention sideways, away from an ontologically ranked Great Chain of Being and toward a greater appreciation of the complex entanglements of humans and nonhumans”.³³ En fördel med detta sätt att resonera är att det påbjuder vad som kan liknas vid en ”utplattad”, horisontell analys. Detta innebär att det analytiska intresset inte per automatik riktar mot de förment självklara aktörerna. Med andra ord: folket blir lika intressant som kungen; skon lika intressant som foten. Men även om detta sätt att resonera innebär att det icke-levande, låt säga en sten eller en bit jord, kan bli föremål för en analys i termer av vad det möjliggör eller får att hända – som ett konstverk i utkanten av München genom vilket den perceptuella upplevelsen av omvärlden förändras – finns här i ett vidare, politiskt sammanhang viktiga anmärkningar att göra om vad som tillskrivs värde och makt. Så har kungen vanligen haft mer att säga till om än folket och foten mer än skon.

Att människan också är natur innebär inte att distinktionen mellan samhälle och natur är omöjlig att göra. Därtill är distinktionen ur ett hållbarhetsperspektiv förmodligen nödvändig. Kathleen McAfee, professor i internationella relationer och särskilt intresserad av frågor om politisk ekologi, har noterat hur politik ytterst handlar om ”vem som är berättigad till vad, vem som är skyldig vad till vem, hur sådana rättigheter ska upprätthållas” och, naturligtvis, vem som bestämmer över detta.³⁴ I klimatkrisens spår är det uppenbart att tingen och det icke-levande kan *få saker och ting att hända*. Översvämningar får

människor att fly och avskogning får djurarter att dö ut. Men jorden gräver inte ur sig själv. Att låta agensen utspela sig i mellanrummen, någonstans mellan marken, grävskopan och människan, riskerar att fungera avpolitiserande när ansvaret återfinns hos ingen.

Mitt förslag är att *Münich Depression* i stället görs begripligt som en manifestation av det *gemensamma*. Ugo Mattei, professor i jämförande rättsvetenskap, har diskuterat människans förhållande till sin omgivning genom att diskutera det gemensamma. För Mattei är detta gemensamma – det kan handla om exempelvis luft, vatten eller land – inte att tolka ytterst som ett objekt. Det kan, som han skriver, ”inte återföras på den moderna idén om en vara” utan ”existerar i själva verket bara i en kvalitativ relation”.³⁵ Detta sätt att resonera är delvis möjligt att återfinna hos ekologen Aldo Leopold och dennes marketik (*land ethic*), genom vilken möjligheten att tala om marken (*the land*) som en gemenskap – vilket inte bara syftar på den bokstavliga marken, utan också på luften och vattnet, växterna, djuren och människorna – också genererar ett ansvar för denna mark.³⁶ För varken Leopold eller Mattei går det att *ha* det gemensamma: vi är snarare *en del* av det gemensamma. Genom det kronologiska seende som Heizer har berört, det seende som inte bara uppmärksammar det vi ser framför, utan också bakom oss, kan *Munich Depression* – en påminnelse om människans förankring i världen, idag inskrivet i själva jordens historia – förmedla en markekologisk insikt om detta gemensamma. Allt levande hänger ihop, gränserna mellan människan och marken är inte alltid, vilket *Münich Depression* påminner oss om, tydliga. Det är en insikt som kan främja det ansvar människan både bör och framför allt, i motsats till stenarna, djuren och insekterna, *kan* ta.

Slutnoter

1. Som geologisk term syftar en depression på ett nedsjunket landområde.

2. André Behncke, ”Die Geburt der Land-Art”, *Süddeutsche Zeitung*, 2015-09-22, www.sueddeutsche.de/kultur/werk-der-wahl-die-geburt-der-land-art-1.2659073 (hämtat 2020-10-22). Egen övers.
3. Paul Warde, Libby Robin, Sverker Sörlin, *The Environment: A History of the Idea*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2018, s. 41.
4. Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, Calif. University of California Press, 2002, s. 39.
5. Boettger, s. 151f.
6. Se Philipp Kaiser och Miwon Kwon, ”Ends of the earth and back”, *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012, s. 11.
7. Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019, s. 46.
8. På engelska används termerna ”Land Art”, ”Earth Art” och ”Earth works”. ”Land art” tolkas ofta som en mer övergripande term.
9. Peter Josephson och Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform*, Lund, Studentlitteratur, 2014, s. 9.
10. Laura Turner Igoe, ”Creative Matter: Tracing the Environmental Context of Materials in American Art”, *Nature’s Nation: American Art and Environment*, red. Karl Kusserow och Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018, s. 142f, 158f.
11. Robin Kelsey, ”Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation”, *American Art*, nr 28, 2014, s. 11.
12. För ett exempel på en analys av detta slag, se Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlunds, 2013, se särsk. s. 27f.
13. Se exempelvis Andreas Malm, *The Progress of this Storm*, London, Verso, 2018; Andreas Malm, ”Against Hybridism: Why We Need to Distinguish between Nature and Society, Now More than Ever”, *Historical Materialism*, vol. 27, nr 2, 2019, s. 156–187.
14. Anna Tunlind och Sven Widmalm, ”Forskning och framtid: Ett historiskt perspektiv”, *Det forskningspolitiska laboratoriet*, red. Anna Tunlind och Sven Widmalm, Lund, Nordic Academic Press, 2016, s. 8f.

15. Karolina Uggla, *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap*, Göteborg, Makadam, 2015, s. 109.
16. Uggla, s. 109f.
17. Kelsey, s. 11.
18. Michael Lailach & Uta Grosenick, *Land Art*, Köln, Taschen, 2007, s. 54.
19. *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, s. 248.
20. Boettger, s. 155
21. *Robert Smithson*, s. 251
22. Se Boettger, s. 210.
23. Boettger, s. 167.
24. Kaiser och Kwon, s. 22.
25. Se Boettger, s. 172.
26. Boettger, s. 167
27. Robert J. Kett. "Monumentality as Method: Archaeology and Land Art in the Cold War", *Representations*, vol. 130, nr. 1, 2015, s. 137.
28. Kaiser och Kwon, s. 27.
29. u.n, "Artist Known for Works Created in Nevada Desert", *New York Times*, 1985-06-03, s. 17.
30. Anna-Maria Hällgren, "Det kännbara landskapet: Om marken som gemenskap", *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 78, 2020, s. 11ff.. För en fördjupad diskussion om fotografierna i jordkonstens spår, se Tom Holert, "Land Art's multiple sites", *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012, särskilt s. 103.
31. Heiner Friedrich, "Michael Heizer", *Interview Magazine*, 2016-03-23, www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer (hämtat 2020-10-22).
32. Douglas C. McGill, *Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Mount Building*, Abrams, New York 1990, s. 43.
33. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010, s. 112.

34. Kathleen McAfee, "The politics of nature in the Anthropocene", *RCC Perspectives*, nr 2, 2016, s. 65. Egen övers.
35. Ugo Mattei, *Gemensam nytta*, Delsbo, Balder, 2016 [2011], s. 107.
36. Aldo Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1968 [1949], s. 201–226.

Vidare läsning

- Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012
- Nature's Nation: American Art and Environment*, red. Karl Kusserow och Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018
- Andreas Malm, "Against Hybridism: Why We Need to Distinguish between Nature and Society, Now More than Ever", *Historical Materialism*, vol. 27, nr 2, 2019
- Ugo Mattei, *Gemensam nytta*, Delsbo, Balder, 2016
- Kate Soper, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Oxford, Blackwell, 1995

