

Det kännbara landskapet: Om marken som gemenskap

av Anna-Maria Hällgren

”Where does Mont Blanc end, and where do I begin?”

LESLIE STEPHEN, *The Playground of Europe* (1871)

Det finns en specifik vy som ständigt återkommer i samband med att klimatförändringarna och nyttjandet av naturens resurser adresseras inom konst och visuell kultur: vyn från ovan. Det är en vy som används för att visa en markanvändning med uppenbart negativa konsekvenser för naturmiljö och ekosystem. Till de faktorer som påverkar förändringarna i klimat och miljö hör givetvis markanvändningen, som i vid mening handlar om ”människans utnyttjande av marken för olika ändamål och innefattar därför aspekter kring både ägande och brukande”.¹ Markanvändning är förstås någonting självklart och nödvändigt – människan behöver bruka marken och hon behöver någonstans att bo. Men som resurs är marken ändlig. Hur marken brukas får alltså konsekvenser, däribland i form av kraftiga utsläpp av koldioxid och kemikalier, eller av en minskad biologisk mångfald och ett utsatt djurliv. En utgångspunkt i denna artikel är att hur den destruktiva markanvändningen visualiseras – däribland genom vyn från ovan – får bäring på hur vi förhåller oss till dessa problem.

Markutnyttjande, som det tidigare vanligen kallades, diskuterades i det allra första numret av *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 1981. Artiklarna i detta första nummer av tidskriften kretsar kring temat ”Norrlands bebyggelse”, men här finns också mer allmänna diskussioner om just bebyggelsehistoria. Så utgörs också den första artikeln, skriven av en av initiativtagarna till tidskriften,

Göran Lindahl (1924–2015), av en redogörelse för de båda begreppen byggnadshistoria och bebyggelsehistoria. Medan den förra termen är snävare är den senare betydligt mer inkluderande: ”Bebyggelsehistoria omfattar mer; i sin mest vidsträckta form kan den sägas inkludera alla former av markutnyttjande”.² Lindahl drar inte någon skarpare gräns mellan de båda termerna, men betonar vikten av systematiska undersökningar av de studieobjekt som termerna pekar ut. Först då blir det enligt Lindahl möjligt att uppmärksamma ”de verkligt stora kraftinsatserna” inom bebyggelsehistorien. Men han tillägger att det omvända naturligtvis också gäller, att uppmärksamma ”minskningen, regressen, ödeläggelsen”.³

Närvaron av översiktsvyerna över den destruktiva markanvändningen inom konst och visuell kultur idag bör förstås mot bakgrund av att förändringarna av jordens klimat och ekosystem inte alltid är omedelbart synliga för det mänskliga ögat. Det handlar snarare om något som utvecklas successivt, om ett slags långsamt våld (”slow violence”) vars konsekvenser i många fall befinner sig bortom vad människan perceptuellt kan erfara.⁴ Genom vyerna från ovan går de drastiskt förändrade landskapen däremot knappast att missa. Men som jag vill visa i det följande är det angeläget att inte bara kritiskt granska den så populära vyn från ovan, utan också att utforska möjliga alternativ. Vyn från ovan rymmer nämligen antaganden om människans för-



FIGUR 1. Omslaget till det första numret av Bebyggelsehistorisk tidskrift visar ett fotografi från sekelskiftet 1900. Fotografiet föreställer en familj med tjänstefolk framför sitt hus på Ön, området för Kirunas tidigare bebyggelse. Fjällandskapet som tornar upp sig i bakgrunden är Kiirunavaara, gruberget som då, under 1900-talets början, i stort sett var intakt. När det första numret av tidskriften gavs ut 1981 var de större delarna av Ön borta. Det var den första stadsdelen som revs i samband med den kraftiga och redan då långvariga gruvbrytningen, som ett antal år senare orsakat de deformationer i marken som tvingat fram stadsflytten av Kiruna. Deformationer av detta slag är inte ovanliga i samband med skivrasbrytning, då hålrum sprängs upp i malmkroppen som därefter rasar ihop från ovan.
FOTO: Borg Mesch, ca 1900.

FIGUR 2. Filmaffischen till Anthropocene: The Human Epoch (2018) utgör ett exempel på hur översiktsyner används för att gestalta klimatförändringarna.
FOTO: ©Edward Burtynsky, med tillstånd av Nicholas Metivier Gallery, Toronto.



den anledningen kommer jag, för det första, att historisera den överblickande seendeposition som återkommer inom dagens visuella kultur och visa hur den rymmer en antropocentrisk och på flera sätt problematisk världsbild. För det andra, att visa hur vyn från ovan – etablerat som ett ideal under 1800-talets lopp – föregicks och delvis överlappade med en radikalt annorlunda seendepraktik, i artikeln särskilt uppmärksammas hos konstkritikern och den sociale tänkaren John Ruskin (1819–1900). För det tredje, att visa hur detta andra sätt att se landskapet, uttryckt hos såväl Ruskin som konstnärer och författare kring mitten av 1800-talet, också främjade ett icke-antropocentriskt, holistiskt perspektiv som det idag finns anledning att återaktualisera. Inte minst i samband med diskussionerna om hur marken kan och bör brukas.

Det alternativa seende genom vilket landskapet kunde betraktas dök upp i en rad olika sammanhang. Av den anledningen sträcker sig också undersökningens empiriska material över tid och rum. Men materialet, i form av både visuella och textuella gestaltningar, äger också en gemensam nämnare i de topografiska formationer – i form av såväl Kiirunavaara som Alperna – som skapats till följd av plattetektoniska processer för miljontals år sedan. Den inom den tidigare forskningen uppmärksammande översiktsvyn kan antas vara särskilt framträdande i samband

hållande till både landskapet och sin omvärld, som det mot bakgrund av rådande klimatförändringar finns anledning att omförhandla.

Syftet med denna artikel är att utforska historiska alternativ till de seendepraktiker som, menar jag, har bidragit till en antropocentrisk och ekologiskt icke-hållbar markanvändning. Av



FIGUR 3. Sprängning av Kiirunavaara 1951, samma decennium som underjordsbrytningen påbörjades.
FOTO: Okänd. Tekniska museet.

med skildringar av och från bergslandskap. Men i själva verket tycks just bergslandskapet, som jag kommer att visa, ha främjat möjligheterna att formulera ett annat sätt att se och ta del av landskapet.

Analysen är förankrad i framför allt två olika forskningsfält. För det första, den humanvetenskapliga forskning som tar sin utgångspunkt i begreppet Antropocen. Det grundläggande antagandet är att mänskligheten har stigit in i en ny, geologisk epok, märkt av människans förehanden. Av särskilt intresse i sammanhanget har decentraliseringen av den inom historievetenskaperna ofta prioriterade, mänskliga aktiviteten.⁵ Om människan betraktas som en geologisk agent, som Dipesh Chakrabarty diskuterar i

”The Climate of History: Four Thesis” (2009), är tidigare distinktioner mellan natur och kultur, mellan jordens historia och människans historia, inte längre meningsfulla. I det föreliggande får denna decentralisering bäring på hur vanligt förekommande gestaltningar av Antropocen kan problematiseras. Analysen är, för det andra, förankrad i den tidigare forskning som uppehåller sig vid hur seendet, utöver att vara en biologisk funktion, också har en historia djupt förankrad i antaganden om både kunskap och makt.⁶ Frågan om vem som kan se vad, när och hur är kort sagt också en fråga om hur maktrelationer skapas och upprätthålls.

Det finns också exempel på tidigare forskning där dessa två forskningsfält, liksom i före-

liggande artikel, möts. Philipp Lепенies har exempelvis kopplat ihop det visuella tillgängliggörandet av världen med främjandet av en antropocentrisk världsbild. Mer specifikt har han undersökt hur uppfinningen av centralperspektivet i 1400-talets Italien bidrog till detta, genom att placera människan till synes i kontroll över sin omgivning och bli den punkt utifrån vilken omvärlden mäts och ordnas. Övertygelsen om att vara i kontroll bidrog, menar Lепенies, till den antagna rätten ”to investigate nature by means of scientific methods and, ultimately, disenchant and control it”.⁷ Avsikten med den föreliggande texten är, liksom hos Lепенies, att visa hur sinnliggörandet av omvärlden får bäring på hur vi kan förstå både omvärlden och oss själva. Genom att lyfta fram historiska alternativ till ett av de medel som främjat mänsklig dominans över naturen, är ambitionen ytterst att göra andra sätt att förstå världen – och oss själva i den – möjliga. Detta i en tid då mycket talar för att människan, som Lindahl uttryckte det i det första numret av *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, bör anpassa sig till ”de naturliga förutsättningarna” istället för att ”[utnyttja] dem till det yttersta”.⁸

Antropocen från ovan

När Elizabeth Kolbert publicerade sin artikel ”Enter the Anthropocene: Age of Man” (2011) i *National Geographic*, hade det gått ett drygt decennium sedan Paul J. Crutzen och Eugene F. Stoermer etablerade termen ”Antropocen” i tidskriften *Global Change Newsletter*.⁹ Sedan 1880-talet har *National Geographic* tagit sig an uppgiften att ”öka och sprida kunskapen om geografi” och är idag endast ett exempel på tidskrifter och dokumentärer som regelbundet gestaltar klimatförändringarna genom överblicksvyer över en destruktiv markanvändning. Så illustreras också Kolberts text med fotografier av oljefält i Kalifornien, storskaliga jordbruk i Spanien och en extrem, urban utbredning i Mexico City. Inom såväl konsten som den bredare, visuella kulturen återkommer vyerna från ovan – över oljeläckor, planteringar och sopberg. Genom fotografier som Edward Burtynsky och Garth Lenz skildras och sprids vyerna i pressen

och i samband med utställningar. Det senare är exempelvis fallet med konstnären och fotografen Helene Schmitz bildserie som lånat sin titel, *Thinking like a mountain*, från Aldo Leopolds *A Sand County Almanac* (1949) – idag en klassiker bland moderna naturskildringar. I bildserien har Schmitz riktat uppmärksamheten mot svenska och isländska landskap märkta av resursutvinning – av skogen, berggrunden, floden och av den heta källan. Inspirerad både av äldre landskapsmåleri och av 1900-talets landskapsfotografi, låter Schmitz människans kolonialisering av landskapet delvis träda fram just från ovan.¹⁰

Men vyn från ovan är inte oproblematiserad. Som David Valentine har noterat har denna vy länge varit den privilegierades perspektiv. Det var av den anledningen som flera intellektuella, däribland Hannah Arendt och Martin Heidegger, i samband med att Yuri Gagarin blev den första människan i rymden 1961 argumenterade för att den mänskliga närvaron i rymden riskerade att fungera avpolitiserande. I samma stund som jorden kunde ses från rymden antogs människan kort sagt att separeras från hennes materiella, andliga och mellanmänskliga förpliktelser.¹¹ Valentine invänder mot dessa argument genom att lyfta fram hur vyn från rymden snarare kan främja gemenskaper och skapa värdefulla sammanhang. Men mot bakgrund av att vyn från ovan har en mycket specifik historia är Arendts och Heideggers kritik inte överraskande. Denna historia har uppmärksamats av Timothy Mitchell för visa hur den främjade ett kolonialt tänkande; av Henri Lefebvre, för att den verkade reducerande: ”That which is merely *seen* is reduced to an image”.¹² Vyn från ovan upprättat kort sagt ett avstånd, både fysiskt och mentalt. Det är också en vy med en specifik historia, förankrad i antaganden om hur kunskap om omvärlden på bästa sätt kunde nås.¹³

Överblickens historia

Särskilt under 1800-talets lopp lyftes vyn från ovan fram som ett ideal inom en rad vitt skilda sammanhang, även om förhoppningar knutna till denna vy hade formulerats tidigare. Redan under det sena 1700-talet hade ”vertikala upptäcktsre-



FIGUR 4. Pablo Lopez Luz, *Vista Aérea de la Ciudad de Mexico XIII, México* (2006), senare publicerat i *National Geographic* 2011. FOTO: ©Pablo Lopez Luz.

sare” som ballongflygare eller bergsbestigare, lyft fram möjligheten att ta del av *hela* horisonten som ett medel att bli upplyst.¹⁴ Under århundradet som följde fångade den franske fotografen Félix Nadar Paris från ovan i en luftballong, medan överblickbara esplanadsystem främjades och utkikstorn, pariserhjul och panoramavyer

etablerades som ett bildande nöje.¹⁵ Trots att dessa exempel skiljer sig åt, rymmer de påfallande likartade förväntningar om den kunskap som vyn från ovan kunde skapa. Hos Nadar handlade det om att nå ”sanningens proportioner” och i det sammanhanget frikopplas från sin egen kroppslighet.¹⁶ I militära sammanhang,



FIGUR 5. *Helene Schmitz, Aesthetics of Violence (2017). FOTO: ©Helene Schmitz.*

de sammanhang där vyn från ovan kom att användas flitigast efter det förra sekelskiftet, utgjorde fotografierna ett medel att nå en slags objektiv, definitiv förståelse av det avbildade landskapet.¹⁷

Vyn från ovan utgjorde kort sagt en förutsättning för den distanserade, objektive betrak-

turen. När en journalist i samband med Stockholmsutställningen 1897 beslöt sig för att sväva över staden i en luftballong, följde en rapport som tydligt satte ord på upplevelsen av att från ovan förefalla förvandlas till en mer högstående varelse: ”man kan bada sin kropp och själ i en atmosfär, som ej sölas af alla de millioner men-

nisko- och djurkroppar och andra levande eller döda organismer, som finnas der nere”.¹⁸

Även om vyn från ovan inte var någonting alldeles nytt förändrades praktikerna kring dessa vyer under 1800-talets lopp.¹⁹ I samband med att reproduceringsteknikerna utvecklades och mängden av överblickar ökade blev de både mer tillgängliga och brukbara. De började exempelvis förekomma i form av behändiga, slitstarka kartor som kunde brukas dagligdags.²⁰ Som Patrick Joyce har påpekat, erbjöd dessa kartor inte bara en kunskap om omgivningen, utan också om den egna kroppen: ”The body itself [was] trained, by the use of the object”.²¹ Överblicken kunde alltså ”föras med”, ned till marknivå.²²

De förändrade praktikerna och dess konsekvenser bör förstås i förhållande till konstvetaren Jonathan Crarys argument om att seendet kom att betraktas som något som behövde styras, ledas och disciplineras. Synsinnet, menar Crary, inordnades under 1800-talet inom en ny kunskapsregim. Hade ögat tidigare ansetts passivt förmedla olika synintryck, kom det under 1800-talets lopp

att förstås på ett annat sätt. Seendet fästes i den enskilda kroppen, vilket också innebar att det både kunde tillskrivas lynnighet och subjektivitet.²³ En ny insikt tog sig alltså form: Seendet var måhända ett kunskapsmedel, kanske det främsta av alla, men det var knappast ett objektivt sådant. Eftersom seendet var ett medel till kunskap om omvärlden, fanns alltså all anledning att vaksamt ordna och styra seendet. Att upprätthålla en distans gentemot vad man såg – exempelvis i form av överblickar – blev ett medel att vända det subjektiva seendet till ett objektivt.²⁴ Vad vyn från ovan uppmuntrade kan beskrivas som en ideal betraktare: en betraktare som lärt sig behärska ett seende som allt oftare kom att betraktas som ett kunskapsmedel, men som också var knutet till den enskilda, subjektiva kroppen.

Men med vyn från ovan följde ytterligare konsekvenser, däribland att den distanserade seendepositionen främjade en tydlig uppdelning i kolonial anda mellan ett ”vi” och ett ”dem”, genom att inbegripa en dualism mellan *att se* och *att bli sedd*.²⁵ Därmed skapades en distink-

FIGUR 6. *Fotografi över Stockholmsutställningen 1897. FOTO: Axel Lindahl. Tekniska museet*





FIGUR 7. Alpturismen genererade inte endast ett ökat resande, utan också en ökande produktion av guideböcker och bildmaterial kopplat till alperna. Stereobild från Schreckhorn, ca 1860-1880.
FOTO: C. Lamy. Tekniska museet.

tion mellan olika människor. Men det handlade också, vill jag framhålla, om någonting mer. Liksom den ballongsvävande journalisten lät antyda handlade det om både människor och djur, om både levande och döda organismer. Här är det alltså möjligt att lyfta fram ytterligare en distinktion – den mellan den upphöjda människan och det nedsänkta landskapet.

Berättelsen om skapandet av en ideal observatör under den andra hälften av 1800-talet är välkänd, men här finns ytterligare en berättelse, delvis överlappande, som jag kommer att argumentera för i det följande. Även i denna historia återkommer en tvekan över hur pålitligt seendet verkligen var. Men snarare än att hantera denna tvekan genom att disciplinera seendet kom såväl intellektuella som konstnärer att utmana okulärcentrismen genom att låta seendet förvandlas till något snarast multisensoriskt. Att se landskapet, var att känna det in på bara kroppen.²⁶

Det multisensoriska seendet

Det multisensoriska seendet, förespråk av konstnärer, författare och intellektuella, framträder i synnerhet i samband med besöken till, liksom gestaltningarna av, det landskap som

kom att väcka särskilt stort intresse en bit in på 1800-talet, nämligen alplandskapet. Från att ha varit ett landskap som resenärer föreslogs undvika på grund av dess vildhet, började det under det sena 1700-talet och det tidiga 1800-talet att successivt omförhandlas och bli ett *locus classicus* i sökandet efter det sublima. Här fanns givetvis adeln och överklassens *grand tours*, de bildningsresor som sedan mitten av 1700-talet fick unga män att korsa Europa, ofta med Italien i sikte, ofta över alperna.²⁷ Strax efter 1800-talets mitt inföll vad som har kallats ”the golden age of alpinism”, det vill säga perioden mellan Wetterhorn bestegs 1854 och Matterhorn bestegs 1865. Denna period präglades av de många försöken att nå alpernas toppar, liksom av en hastigt växande alpturism. Det byggdes också upp en infrastruktur – i form av järnvägar, bergbanor och hotell – som understödde turismen och gjorde alperna mer tillgängliga.²⁸ En rad guideböcker publicerades men också ett stort antal ytterligare skildringar över det alpina landskapet, däribland Leslie Stephens inflytelserika *The Playground of Europe*. Tillsammans med Edward Whymper's *Scrambles Amongst the Alps* (1871) blev Stephens skildring en av de mest centrala böckerna som tematiserade bergsbestigning.



FIGUR 8. JMW Turner (1775–1851), *Grenoble Seen from the River Drac with Mont Blanc in the Distance* (ca 1802). ©Tate, London 2020.

Så vad var det besökarna såg? Och hur? Vänder vi oss till de konstnärer som intresserade sig för alplandskapet finns exempel på ett måleri präglad av pittoreska konventioner. De pittoreska inslagen inom just det romantiska landskapsmåleriet sträckte sig inte endast till att vara en ”stil”, eller en ”genre”, utan kopplades till en praktik genom vilken världen, och inte minst naturen, förvandlas till en *tableau vivant*: till något som, för betraktaren, kräver både avstånd och avskiljande.²⁹ Detta sätt att se landskapet var inte endast avsett för konstnären, utan också den resande, turisten eller flanören.³⁰ Praktiken understöddes av en rad optiska element, inte minst den så kallade Claude-spegeln: det optiska verktyg bestående av en svart, konvex spegel, namngett efter konstnären Claude Lorrain, som användes av konstnärer för att med ryggen mot landskapet erfara landskapets spegelbild, som i spegelns svarta glas både förtydligades och förklarades. Som David Marshall har noterat, bidrog spegeln till att förvandla ”reality into repre-

sentation”.³¹ Genom tonande glas kunde därtill specifika effekter skapas: blått och grått skapade intrycket av månsken medan gult tycktes generera en soluppgång.³²

Med de pittoreska konventionerna var inte allenarådande. Redan under det tidiga 1800-talet utmärkte sig J.M.W. Turner (1775–1851) genom att föreslå andra sätt att se landskapet. Strax efter seklets början reste Turner till det då förhållandevis okända alplandskapet – genom Frankrike och vidare till Schweiz. Det var den första av Turners många resor, under vilka han också skisserade omgivningarna flitigt.³³ Till skillnad från tidigare landskapsmåleri, framhöll Ruskin, lyckades Turner i själva verket ”gestalta naturens innersta idé”.³⁴ Som Ruskin argumenterade för i *Modern Painters* (1843–1860), var Turner ”like nature, and paints more of nature than any man who ever lived”.³⁵ I skisserna och förstudierna visar Turner en omsorg om detaljerna som Ruskin understryker som absolut centralt för den som vill gestalta landskapet: ”every class

of rock, earth, and cloud, must be known by the painter, by geologic and meteorologic accuracy".³⁶ Men syftet är inte att dessa enskildheter nödvändigtvis måste avbildas, utan för att kunskapen om dem ska kunna skapa en slags *helhet-förståelse*. Det är, skriver Ruskin, ett sätt att nå "a more perfect unity".³⁷

Även Ruskin själv var en av dem som intresserade sig för alplandskapet. Han tecknade av det och beskrev det i detalj, om än inte alltid nödvändigtvis som en geolog. De perifera bergskedjorna liknar han vid en rad böcker, lutande mot varandra, eller varför inte likt en deg, ömsom mjuk ömsom torr och sprucken?³⁸ Ruskin kopplar bergskedjorna – de miljontals år gamla – till det familjära, till sådant han redan har en sensorisk upplevelse av. Hans publikationer, däribland om det geologiska landskapet som föremål för konstnärlig avbildning, fick stor spridning. Det fick även hans grundläggande idéer – som att landskapet gav en nyckel till det förflutna, nutiden och framtiden, eller att det stora rymdes i det lilla.³⁹ Den senare övertygelsen gick i linje med en ny förståelse av mikrokosmos, något som sedan antiken till och med 1600-talet framför allt hade åsyftat *människan* som ett mikrokosmos men som, under det sena 1700-talet, kom att vidgas till allt inkludera jordens mest partikulära beståndsdel till det mest storslagna – en tanke som, inte minst, går att finna hos transcendentalister som Henry David Thoreau och Ralph Waldo Emerson.⁴⁰

För Ruskin resulterade tanken om mikrokosmos i övertygelsen om att landskapsmålare borde ägna sig åt studier av exempelvis bergskedjornas enskilda fragment, och inte endast de storslagna topparna eller de sublimes vyerna.⁴¹ Ett stort antal konstnärer, däribland Asher B. Durand, David Johnson och Atkinson Grimshaw ägnade sig också åt ambitiösa stenstudier.⁴² Stenblock av detta slag kunde enligt Ruskin fungera väl som förgrundsobjekt i en landskapsvy eftersom ett dylikt arrangemang uppmuntrade betraktaren att låta ögat vandra från det lilla till det stora och, därmed, nå en förståelse för hur allt hängde ihop.⁴³

Inspirerade av geologin började landskapsmålare alltså att se landskapet på ett nytt sätt.

Till skillnad från 1700-talets landskapsmålare, djupt förankrade i föreställningen om det pittoreska och sökande efter scener som påminde om Lorrains vyer, började ett flertal konstnärer uppmärksamma detaljer som tidigare gått dem förbi. Ett fält med utspridda stenblock blev något mer än utspridda stenblock – det blev en plats, som Rebecca Bedell skriver, "full of evidences that a great glacier once passed over the land".⁴⁴

Som Kevin A. Morrison har noterat, har tidigare forskning som diskuterat litteratur om bergsbestigning ofta tolkat den som ett medel att lyfta fram den brittiska suveräniteten även i de mest avlägsna och skrämmande av världar; som ett medel att skänka nationen "a conceptual model of imperialism".⁴⁵ Med utgångspunkt i Leslie Stephens *The Playground of Europe* (1871) vill Morrison istället lyfta fram de tidiga klättrarnas – och särskilt Stephens – fenomenologiska upplevelse av alplandskapet. Den perceptuella upplevelsen är hos Stephen djupt förankrad i den egna kroppen i mötet med landskapet: "Stephen's theory of embodied perception, in which imaginative powers are figured as coming from direct bodily contact and engagement with the material world."⁴⁶ Genom att registrera bergets topografi i den egna kroppen, kan bergsbestigaren läsa bergets historia.⁴⁷ Den fenomenologiska upplevelsen av berget får Stephen att undra var gränsen mellan honom själv och berget egentligen går. Resonemanget slutar i en holistisk insikt: "The whole universe, from the stars and the planets to the mountains and the insects which creep around their roots, is but a network of forces eternally acting and reacting upon each other."⁴⁸

För Morrison utgör Stephens perspektiv något radikalt annorlunda än Ruskins något tidigare redogörelser för mötet med berget. Ruskin, menar Morrison och flera med honom, lyfte fram kontemplerandet från ett avstånd.⁴⁹ Men kan Ruskins ofta antagna övertygelse om att berg bäst ses på avstånd nyanseras? Uttryckte Ruskin verkligen ett, i förhållande till Stephen, väsensskilt förhållande gentemot bergen och hur de borde erfaras?

Inom den tidigare forskningen har det ofta



FIGUR 9. John Ruskin och Frederick Crawley, *Mer de Glace, Chamonix* (1854). ©Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University.

lyfts fram hur seendet, för Ruskin, inte tycktes helt pålitligt. Under en av sina resor vilar hans öga på en bergstopp och han noterar dystert just detta: Ögat är inte mycket att lita på.⁵⁰ Han var inte ensam. Inspirerad av den omvärdering av naturen som följde i romantikens spår kom den brittiske författaren och poeten Gerard Manley Hopkins, samtida med Ruskin, att uppmärksamma såväl berg i allmänhet som de schweiziska alperna i synnerhet.⁵¹ Även Hopkins, som Hannah Victoria Dunleavy har noterat, uppmärksammade de opålitliga intryck ögat gav.⁵²

Mot bakgrund av Crarys resonemang om hur ögat förlorade sin förmenta objektivitet, har Anne C. Colley argumenterat för att Ruskins tvivel var ett uttryck för de framväxande antagandena om ögats utsatthet. Men hon poängterar också att Ruskins seende var djupt förankrat i den fysiska upplevelsen av bergslandskapet: "To touch, to observe, and to move one's feet over stones were all part of the act of seeing and comprehending."⁵³ Så finns det också hos Ruskin en

rad uttalanden om hur den egna kroppen har påverkats av hans vandringar: Smärtan i benen, den ansträngda andningen, ett ansikte bränt av solen.⁵⁴ Hos Hopkins låter det snarlikt. Det är inte bara i hans poesi som hans upplevelser av berget går att finna, utan också i hans kropp. I Hopkins dagbok från 1868 skriver han om utmattningen, om ömma fötter och öm hud.⁵⁵ Jag vill lyfta fram hur det opålitliga seendet kan tolkas som en resurs att nå en vidare, sensorisk upplevelse av alplandskapet – något som alltså skiljer sig radikalt från det ideal som Crary har framhållit: ett från den subjektiva kroppen frikopplat seende.

Att alplandskapet i själva verket var något som skulle erfaras med *hela* kroppen, snarare än att endast låta blicken vila på en avbildning, var också något Ruskin själv underströk. Det kan därför tyckas motsägelsefullt att Ruskin 1854 anlät Frederick Crawley att ta dagerrotypier av Mont Blanc i syfte att få en mer tillförlitlig vy av alplandskapet.⁵⁶ Men Ruskin utvecklade en

teveksamhet över dessa avbildningar. Under en föreläsning underströk Ruskin vikten av att se det *riktiga* landskapet och inte tro sig kunna ”se det ordentligt” via ett fotografi.⁵⁷ Ruskins uppmaning om att se ”det riktiga landskapet” är en uppmaning om att se landskapet icke-medierat – bortom fotografiska representationer, vilket implicerar ett uteslutande även av den populära Claude-spegeln.

Ruskins upplevelse av bergen ledde till en insikt snarlik Stephens: ”Through his climbing, he quickly learned that it is not only the body and the eye that are vulnerable but also the mountains themselves”, som Colley skriver.⁵⁸ Bergskedjorna, insåg Ruskin, föreföll visserligen stabila, eviga, oföränderliga – men var i själva verket både föränderliga och sköra.⁵⁹ Insikten fick ytterligare bäring på Ruskins tänkande, givet att han såg kopplingarna mellan bergen och de städer som byggts, sten för sten. Det vittrande Venedig kom exempelvis att bli föremål för hans intresse i *The Stones of Venice* (1851–1853). Ruskins upplevelse och erfarenhet av alplandskapet – det ståtliga, men också ständigt vittrande – förhöjde hans oro inför Venedigs stadslandskap: I de vittrande byggnaderna såg han det vittrande alplandskapet.⁶⁰ Det holistiska perspektiv Ruskin därmed nådde fram till, aktualiserades i hans politiska *Unto this last*, skriven 1860 i hans stuga vid foten av Mont Blanc. I publikationen kritiserar Ruskin den moderna nationalekonomin, industrialiseringens ekonomiska grundfundament. Ruskin problematiserar vad och hur något tillskrivs värde, liksom antaganden om hur människan som samhällsvarelse är beskaffad. Utmärks hon verkligen av egennytta och girighet? Var hon verkligen en ”homo economicus”? Eller var hon någonting annat? Ruskin vågade, som Lars Magnusson har formulerat det, insistera ”på en ordning som skulle kunna vara radikalt annorlunda”.⁶¹ Men det förutsatte alltså ett annat sätt att mäta rikedomar än att ha makten över någon – eller *något* – annat. Det förutsatte också ett betydligt mer långsiktigt tänkande – och detta långsiktiga tänkande, liksom hans maktkritik – främjades av hur han – liksom Stephen, såg landskapet: Med hela kroppen, nära – istället för ovanifrån, distanserat och till synes i kontroll.

Marken som gemenskap utsträckt över tid

I Göran Lindahls programförklaring i det första numret av *Bebyggelsehistorisk tidskrift* gör författaren tydligt hur bebyggelsehistorien ytterst är en historia om markutnyttjande. Som sådan bör bebyggelsehistorien inte endast uppmärksamma framgångshistorierna, utan också markanvändningens baksidor. Snart fyrtio år efter att det första numret av tidskriften publicerades, har markanvändningen, tillsammans med förbränningen av fossila bränslen, urskilts som en av de främsta anledningarna till de pågående klimatförändringarna. Men problemet är ur hållbarhetssynpunkt alltså inte markanvändningen i sig. En ekologiskt hållbar markanvändning kan i själva verket *motverka* klimatförändringarna genom att binda koldioxiden istället för att släppa ut den. Problemet är snarare antagandet att marken är en resurs, fri att brukas för att främja människans välmående och välfärd. Inom en icke-antropocentrisk världsbild och etik är utgångspunkten däremot att ”varje påverkan på naturen bör värderas utifrån den effekt den har på alla levande varelser och inte bara utifrån den effekt en sådan har på människan. Att naturen hotas innebär därför primärt att den försvagas i värde i förhållande till sig själv, inte i första hand i förhållande till oss som nyttjare av naturen”.⁶²

Icke-antropocentriska invändningar av detta slag är inte någonting nytt. Redan ett par decennier in på 1900-talet påbörjade exempelvis Leopold arbetet med sin tidigare nämnda *A Sand County Almanac*, i vilken författaren antagandet att marken är en vara [commodity], fri att nyttja som vi behagar, och menar att marken snarare utgör en slags gemenskap [community] som vi själva är en del av.⁶³

I Leopolds essäsamling tillskrivs just berget en särskild vikt, sannolikt på grund av dess förankring i *tiden*. Sedan geologin kom att väcka ett allt större intresse – i Europa sedan slutet av 1700-talet, i USA sedan ett par decennier in på 1800-talet – har berg, stenar och sediment kopplats till möjligheten att förankra sig i en tid långt bortom mänsklighetens existens.⁶⁴ Det var också detta som utmärkte geologin vid sidan av

andra naturvetenskapliga ämnen vars popularitet ökade under 1800-talets lopp, såsom botanik eller zoologi. Geologin uppehöll sig framförallt vid naturens och jordens historia, snarare än dess ordning.⁶⁵

Att låta berg, men också stenar och grus, vittna om en tidsskala som sträcker sig betydligt längre än mänskliga tidsskalor om beräknade livslängder eller generationer, har under senare år kommit att bli allt vanligare inom konst och visuell kultur. För en rad konstnärer har den utsträckta, geologiska tiden som såväl berg som stenar vittnar om, förankrats i antagandet om en vishet som bara tiden ger: Att ha existerat så pass länge att till och med tusentals år av mänsklig civilisation kan sättas i perspektiv.⁶⁶ Så återberättar Leopold i en passage hur han i yngre dagar varit delaktig i att döda en varghona med en kull, övertygad om att hans agerande var fullt rimligt – givet att färre vargar skulle innebära fler rådjur, vilket i sin tur skulle skapa ett "hunters' paradise".⁶⁷ Episoden blev i själva verket startpunkten för Leopolds holistiska perspektiv, det perspektiv som sammanfattas när han, i anknytning till händelsen med vargarna skriver att endast berget "has lived long enough to listen objectively to the howl of a wolf".⁶⁸ Berget äger kort sagt en förmåga som människan saknar. Men titeln till avsnittet, "Thinking like a mountain", antyder att det inte bara handlar om bergets förmåga, utan även om människans potentiella förmåga. Men kan man tänka som ett berg i människans tidsålder? Kanske, genom att lära sig att bokstavligen se annorlunda.

På spaning efter en hållbar markanvändning

Denna artikel har tagit sin analytiska utgångspunkt i närvaron av översiktsvyer över destruktiv markanvändning inom den konst och visuella kultur som adresserar klimatförändringarna. Dessa gestaltningar kan tyckas självklara och är, på flera sätt, också rimliga. Men de rymmer också en specifik problematik. Genom att undersöka de överblickande seendepositioner som dessa framställningar ofta inbegriper, har det varit möjligt att visa hur dessa seendepositioner

korrelerar med en ideal seendeposition, etablerad under andra hälften av 1800-talet. Denna seendeposition svarade på ett uttryckt behov av en objektiv perception, diskuterad bland annat av Jonathan Crary. Medan seendepositionen i fråga etablerade förutsättningar för att bli en förment distanserad, objektiv betraktare, frikopplad från sin egen kroppslighet, upprättade den också ett avstånd, både fysiskt och mentalt. Det är denna problematik som de idag vanliga vyerna över den destruktiva markanvändningen vittnar om. Det är en historia som svårligen kan frikopplas från antaganden om människans rättmätiga överordning, genom vilken hon tillskrivits hegemoni över andra varelser och kommit att utgöra den måttstock utifrån vilken världen mätts och utifrån vilken arter och fenomen tillskrivits värde – eller inte.

Genom att uppmärksamma ett antal konstnärliga natur- och miljöskildringar från samma period har det varit möjligt att argumentera för att den ideala seendepositionen inte var allena-rådande. Tvärtom, det seende som Crary menar var tvunget att disciplineras eftersom det var fäst i den enskilda, subjektiva kroppen, kunde i andra sammanhang uppmuntras i syfte att understödja en multisensorisk upplevelse av den omgivande naturen. De exempel som diskuteras i texten – William Turners framväxande avstånd gentemot det pittoreska landskapet; John Ruskins uppmaningar att besöka alplandskapet, uppmärksamma geologiska detaljer och känna landskapet in på bara kroppen; Leslie Stephens fenomenologiska upplevelse av bergslandskapet och möjligheten att upplösa gränserna mellan jaget och berget – vittnar alla om denna multisensoriska upplevelse av den omgivande naturen. I synnerhet hos Ruskin och Stephen framträder en människa kopplad till, liksom en del av – snarare än avskild – från sin omgivning. Här friläggs en icke-antropocentrisk, holistisk världsbild som det idag finns anledning att återaktualisera. Inte minst i syfte att nå insikt om, liksom vidden av, det faktum att den extraktion av marken som människan länge har ägnat sig åt, är en extraktion av en ändlig mark.

En analys av ovanstående slag bemöter det behov Lindahl uppmärksammade redan i det

allra första numret av *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, det vill säga vikten av att inte endast uppmärksamma markanvändningens positiva effekter utan också dess baksidor. En utgångspunkt i analysen har varit att det visuella tillgänglighöret av omvärlden bidrar till hur denna värld kan bli begriplig. Detta kan, som jag har visat, också få bäring på frågor av ett tämligen konkret slag – som om hur marken kan och bör brukas. Därmed har det också blivit möjligt att utforska historiska alternativ till uttryck för antagandet om en mänsklig överordning, ett antagande som knappast har bidragit till en ekologiskt hållbar markanvändning.

ANNA-MARIA HÄLLGREN är fil. dr i konstvetenskap och verksam som lektor vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Utöver det sena 1800-talets konst och visuella kultur intresserar hon sig för samtidskonsten idag, inte minst mot bakgrund av miljöfrågor.

anna-maria.hallgren@arthistory.su.se
 Institutionen för kultur och estetik
 106 91 Stockholm

Noter

- 1 Markanvändningen i Sverige, sjunde utgåvan 2019, s. 1.
- 2 Lindahl 1981, s. 7.
- 3 Lindahl 1981, s. 7.
- 4 Nixon 2011. Se även Smailbegovic 2015, s. 97.
- 5 Domanska 2010; Jakobsen 2017.
- 6 Se exempelvis Crary 1990.
- 7 Lepenies 2018, s. 584.
- 8 Lindahl 1981, s. 7.
- 9 Crutzen & Stoermer 2004, s. 17.
- 10 Sidén 2018, s. 4.
- 11 Valentine 2016, s. 512.
- 12 Mitchell 1989, s. 229; Lefebvre 1974 [1991], s. 286.
- 13 För en diskussion om hur överblickens fortsatt antagna objektivitet (däribland genom kartor framställda via satellitbilder) kan problematiseras, se Kurgan 2013.
- 14 Billing 2019, s. 63.
- 15 Ekström 2009; Hällgren 2013, s. 90f.; Jarlbrink, 2019, s. 106, 108; Bergwik 2018, s. 190.
- 16 Rice 1997, s. 173.
- 17 Haffner 2013, s. 12.
- 18 "I ballong: En luftresa från utställningen" 1897. Se även Ekström 2006, s. 276.
- 19 Haffner 2013, s. 16. Förväntningarna som knöts till överblicken hade introducerats redan med Jean-Jacques Rousseaus bästsäljande roman *Julie* eller *Den nya Héloïse* (1761). Se Billing 2019, s. 64, 70.
- 20 Hällgren 2013, s. 91.
- 21 Joyce 2003, s. 41.
- 22 Hällgren 2013, s. 96f.
- 23 Crary 1990.
- 24 Ekström 2000, s. 153; Hällgren 2013, s. 28.
- 25 Mitchell 1989, s. 229.
- 26 Inom tidigare forskning har det lyfts fram att det redan för Jean-Jacques Rousseau var nödvändigt att både se och bokstavligen känna landskapet för att kunna se det på "rätt sätt". Se Billing 2017, s. 27. Mot bakgrund av den nya seenderegim som Crary menar att seendet inordnades inom under 1800-talet lopp, förväntar emellertid det i det närmaste multisensoriska seendet som en rad konstnärer, författare och intellektuella förespråkade.
- 27 Tremblet 2016, s. 9; Hannavy 2008, s. 822. Se även Hose 2016, s. 9f.
- 28 Colley 2000, s. 1f., s. 17, 20.
- 29 Marshall 2002, s. 414.
- 30 Bedell 2002, s. 99.
- 31 Marshall 2002, s. 420.
- 32 Mailet 2009, s. 142.
- 33 Blayney Brown 2012, u.s.; Macarthur 1997.
- 34 Magnusson 2018, s. 14.
- 35 Ruskin 1844 [1903], s. 52.
- 36 Ruskin 1844 [1903], s. 38.
- 37 Ruskin 1844 [1903], s. 37.
- 38 Ruskin, 1856 [1904], s. 182.
- 39 Wagner 1988, s. 151, 153.
- 40 Bedell 2002, s. 55.
- 41 Wagner 1988, s. 161; Bedell 2002, s. 50.
- 42 Wagner 1988, s. 161.
- 43 Wagner 1988, s. 16.
- 44 Bedell 2002, s. 14.
- 45 Morrison 2009, s. 499.
- 46 Morrison 2009, s. 500.
- 47 Morrison 2009, s. 506.
- 48 Stephen 1871 [1894], s. 260f.
- 49 Morrison 2009, s. 499, 502. Se även Vincent 2015, s. 188.
- 50 Dunleavy 2010, s. 8.
- 51 Higgens 2017, s. 73.
- 52 Dunleavy 2010, s. 11.
- 53 Colley 2009, s. 44, 50.
- 54 Colley 2009, s. 46f.
- 55 Higgens 2017, s. 73.
- 56 Colley 2009, s. 56; Hannavy 2008, s. 822.
- 57 Colley 2009, s. 56, 58.
- 58 Colley 2009, s. 58.
- 59 Colley 2009, s. 58.
- 60 Colley 2009, s. 61.
- 61 Magnusson 2018, s. 43.
- 62 Stenmark 2000, s. 75.
- 63 Leopold 1949 [1968], s. viii.
- 64 Bedell 2002, s. 5.
- 65 Bedell 2002, s. 4.
- 66 Bland dessa konstnärer kan Julian Charrière och Silvia Noronha nämnas. Se Hällgren 2019.
- 67 Leopold 1949 [1968], s. 130.
- 68 Leopold 1949 [1968], s. 129.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Dunleavy, Hannah Victoria 2010. *The Naked Eye: Vision and risk in the works of Gerard Manley Hopkins*. Publicerad doktorsavhandling, University of York.

Tryckta källor och litteratur

- Bedell, Rebecca 2002. *The anatomy of nature: Geology and American landscape painting, 1825-1875*.
- Bergwik, Staffan 2018, "Panoramic visions: Sven Hedin in 'Transhimalaya' 1906-1909", i Sonya Petersson m.fl. (red.), *The power of the in-between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection*.
- Billing, Björn 2017. *Utsikt från en bergstopp: Jean-Jacques Rousseau och naturen*.
- Billing, Björn 2019. "Circular visions: Viewing the world from above in the late eighteenth century", *Journal of historical geography*. (s. 61-72)
- Blayney Brown, David 2012. "1802-18: Academician and professor", i David Blayney Brown (red.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Tate Research Publication, www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/1802-18-academician-and-professor-11130130. (access 2019-08-23)
- Chakrabarty, Dipesh 2009. "The climate of history: Four theses", *Critical Inquiry* 35:2. (s. 197-222)
- Colley, Ann C. 2009. "John Ruskin: Climbing and the vulnerable eye", *Victorian literature and culture* 37:1. (s. 43-66)
- Colley, Ann C. 2010. *Victorians in the mountains: Sinking the sublime*.
- Crary, Jonathan 1990. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*.
- Crutzen, Paul J. & Stoermer, Eugene F. 2000. "The 'Anthropocene'", *Global Change Newsletter* 41. (s. 17-18)
- Domanska, Ewa 2010. "Beyond anthropocentrism in historical studies", *Historein* 10. (s. 118-130)
- Ekström, Anders 2000. "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådning pedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet", i Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren (red.), *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700-1900*. (s. 125-170)
- Ekström, Anders 2006. "Det vertikala arkivet: Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor", i Anders Ekström, Solveig Jülich, & Pelle Snickars (red.), *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*. (s. 257-307)
- Ekström, Anders 2009. "Seeing from above: A particular history of the general observer", *Nineteenth-Century Contexts* 31:3. (s. 185-207)
- Fort, Monique 2015. "Impact of climate change on mountain environment dynamics", *Journal of Alpine Research* 31:3 [online], DOI 10.4000/rga.2877 (2019-08-23).
- Haffner, Jeanne 2013. *The view from above: The science of social space*.
- Hannavy, John (red.) 2008. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.
- Hose, Thomas A. 2016. "Three centuries (1670-1970) of appreciating physical landscapes", i Thomas A. Hose (red.), *Appreciating Physical Landscapes: Three Hundred Years of Geotourism*.
- Higgins, Lesley 2017. "Gerard Manley Hopkins i Alperna", *OEL: Berg & Infrastruktur* 77-78. (s. 73-74)
- Hällgren, Anna-Maria 2013. *Skåda all världens uselhet: Visuellt pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*.
- Hällgren, Anna-Maria 2019. "(Un)steady as a rock: Believing, in times of make-believe", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 88:1. (s. 33-42)
- "I ballong: En luftresa från utställningen", *Dagens Nyheter* 5/8 1897.
- Jarlbrink, Johan 2019. *Informations- och avfallshantering: Mediearkeologiska perspektiv på det långa 1800-talets tidningar*.
- Jakobsen, Trond Gansmo 2017. "Environmental ethics: Anthropocentrism and non-anthropocentrism revised in light of critical realism", *Journal of Critical Realism* 16:2. (s. 184-199)
- Joyce, Patrick 2003. *The rule of freedom: Liberalism and the modern city*.
- Kurgan, Laura 2013. *Close up at a distance*.
- Lefebvre, Henri 1974 [1991]. *The production of space*.
- Lepenies, Philipp 2018. "The Anthropocene: The invention of linear perspective as a decisive moment in the emergence of a geological age of mankind", *European Review* 26:4 (s. 583-599)
- Lindahl, Göran 1981. "Byggnadshistoria och bebyggelsehistoria", *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 1. (s. 7-12).
- Leopold, Aldo 1949 [1968]. *A Sand County almanac and sketches here and there*.
- Macarthur, John 1997. "The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics", *Assemblage* 32.
- Magnusson, Lars 2018. "John Ruskin - en kritiker av den sociala ekonomin", förord till John Ruskin, *Åt denne siste*.
- Maillet, Arnaud 2009. *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*.
- Markanvändningen i Sverige, sjunde utgåvan, SCB, 2019.
- Marshall, David 2002. "The problem of the Picturesque", *Eighteenth-Century Studies* 35:3. (s. 413-437)
- Mirzoeff, Nicholas 2014. "Visualizing the Anthropocene", *Public Culture* 26:2. (s. 213-237)
- Mitchell, Timothy 1989. "The world as exhibition", *Comparative studies in society and history* 31:2. (s. 217-236)
- Morrison, Kevin A. 2009. "Embodiment and modernity: Ruskin, Stephen, Merleau-Ponty, and the alps", *Comparative Literature Studies* 46:3. (s. 498-511)
- Nixon, Rob 2011. *Slow violence and the environmentalism of the poor*.
- Pielke, Roger A. m.fl. 2002. "The influence of land-use change and landscape dynamics on the climate system: Relevance to climate-change policy beyond the radiative effect of greenhouse gases", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London A* 360:1797, https://doi.org/10.1098/rsta.2002.1027 (2019-08-23).
- Rice, Shelley 1997. *Parisian views*.
- Ruskin, John 1844 [1903]. "Modern Painters vol. I", i E.T. Cook & Alexander Wedderburn (red.), *The works of John Ruskin*.

- Ruskin, John 1856 [1904]. "Modern Painters vol. IV", i E.T. Cook & Alexander Wedderburn (red.), *The works of John Ruskin*.
- Sidén, Karin 2018. "Förord", *Thinking like a mountain/ Helene Schmitz*.
- Smailbegovic, Ada 2015. "Cloud writing: Describing soft architectures of change in the Anthropocene", i Heather Davis & Etienne Turpin (red.), *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. (s. 93-107)
- Stenmark, Mikael 2000. *Miljöetik och miljövärd: Miljöfrågornas värderingsmässiga grund*.
- Stephen, Leslie 1871 [1894]. *The playground of Europe*.
- Tremblet, Aurélie 2016. "The Mountain Sublime of Philip James de Loutherbourg and Joseph Mallord William Turner", *Journal of Alpine Research* 104:2 [online], DOI: 10.4000/rga.3395 (2019-08-23).
- Valentine, David 2016. "Atmosphere: Context, detachment, and the view from above", *American Ethnologist* 43:3 (s. 511-524)
- Vincent, Patrick 2015. "The moral of landscape: John Ruskin and John Muir in the Alps", i Ridvan Askin & Philipp Schweighauser (red.), *Literature, ethics, morality: American studies perspectives*. (s. 175-194)
- Wagner, Virginia 1988. "John Ruskin and artistical geology in America", *Winterthur Portfolio* 23:2-3. (s. 151-167)

The tangible landscape: On land as a community

By Anna-Maria Hällgren

Summary

The main aim of the article is to historicise the view from above, which is recurrent when the ecological crisis is being addressed within contemporary art and visual culture today. The view from above may be considered a reasonable way to picture environmentally harmful land use and its consequences. In many ways this is perfectly justifiable. However, it also contains a few, but essential, problematic traits.

The view from above - of deforestation, opencast coal mining and extreme urbanisation - corresponds with an ideal viewing position established in around the mid-19th century. This viewing position responded, according to art historian Jonathan Crary, to a need for objective perception. It allowed the observer to become supposedly detached, objective and disembodied, yet it also created a distance that was both physical and mental. The starting point in the article is that this viewing position cannot be decoupled from an anthropocentric understanding of the world, through which man has been assigned hegemony over other beings and has become the measure of all things.

This ideal viewing position, however, was not the only one developed during the 19th century. In both art and literature, a multisensory experience of nature and its landscape was articulated, one which anchored people to - rather than separated them from - their surroundings. The examples discussed in the text - J.M.W. Turner's increasing disassociation from the picturesque landscape; John Ruskin's exhortations to visit alpine regions, observe geological detail, and viscerally experience the landscape; and Leslie Stephen's phenomenological experiences of mountain landscapes and his ability to erase the boundary between the Self and the mountain - all testify to a multisensory experience of the surrounding natural world. With Ruskin and Stephen in particular, what emerges is an individual connected and at one with - rather than separated from - the surroundings. Thus, a non-anthropocentric, holistic worldview was fashioned, one which we have reason to re-actualise today.

Keywords: Land use, view from above, climate change, Anthropocene, visibility, John Ruskin, mountains