

Richard Long  
*A Line Made By Walking*, 1967  
© Richard Long  
Alla rättigheter förbehållna,  
DACS/Artimage 2023.  
Foto: Richard Long

Richard Long  
*A Line Made By Walking*, 1967  
© Richard Long  
All Rights Reserved,  
DACS/Artimage 2023.  
Photo: Richard Long



## MARKKÄNNING ANNA-MARIA HÄLLGREN

Den konstnärliga närvaron är inte platsen främmande. När järnvägen byggdes ut kring sekelskiftet 1900 för att underlätta transporten av järnmalm blev de norra delarna av landet betydligt lättillgängligare än tidigare. Vid sidan av en kraftigt ökande turism kom Abisko att bli en populär destination för landskapsmålare på jakt efter en storslagen, norrländsk natur. Resultaten blev ofta både hänförande och stilsamt vackra: färgsprakande skildringar av Lappporten, månsken över Stora Sjöfallet, snötäckta björkar högt upp på Luossavaara. Samtidigt understöddes ett flertal av dessa konstnärer ekonomiskt av aktörer och initiativ knutna till exploateringen av samma natur.<sup>1</sup> Konsten blev – exempelvis genom det påkostade planschverket *Lappland: Det stora svenska framtidslandet* (1908) – en del av marknadsföringen av Norrland som ett ymnighetshorn av ändlösa resurser.

Över ett sekel senare sträcker Bigert & Bergströms *Sensing the Arctic* ut sig över palsmyren i Abisko med sina spångar och uppbrutna växthus, en variant av så kallade open-top chambers som används av forskare för att simulera de framtida temperaturer som prognoserna för Arktis visar. Det är uppenbart att installationen skiljer sig åt en hel del från de äldre landskapsmålningarna. Men med *Sensing the Arctic* skriver konstnärduon också in sig i samma tradition som sina föregångare. Det är en konstnärlig tradition som kan förefalla självklar och given: landskapet. I själva verket hör den till en av de snårigaste.

Inte bara konsten utan tiderna har förändrats. I den varmare världen har det blivit allt svårare att förhålla sig till naturen som en outsinlig resurs att ösa ur. Därtill behöver naturen, däribland i form av en palsmyr i Abisko, få vara något mer än bara vacker, sublim eller pittoresk. Det vill säga, något utöver de sätt naturen ofta har gestaltats inom konsten. I den varmare världen behöver naturen bli föremål för omsorg, men kanske framför allt få utrymme att existera på egna villkor (och inte endast våra). *Sensing the Arctic* pekar tvivelsutan på nödvändigheten av detta utrymme.

I konstvetaren W. J. T Mitchells numera klassiska *Landscape and Power* (1994) argumenterar författaren för att begreppet bör förstås inom ramen för en dialektisk triad som rymmer både plats, rum och landskap. Medan en plats syftar på ett specifikt, avgränsat område, syftar ett rum på en plats präglad av exempelvis rörelse, handlingar eller narrativ; av vad filosofen och sociologen Henri Lefebvre skulle identifiera som en brukad plats. Landskapet utgörs i sin tur av detta rum erfaret som bild eller syn.<sup>2</sup> Mitchell understryker att begreppet bör tolkas som ett verb snarare än ett substantiv och att det intressanta därmed inte är vad ett landskap är och betyder, utan vad det gör.<sup>3</sup> Påståendet var radikalt för sin tid och har fått tydlig bäring inom den efterföljande forskningen. I *Landscape Into Eco Art* (2018) understryker konstvetaren Mark Cheetham exempelvis att konstnärliga verk inom denna tradition inte endast vittnar

1 Curt Persson, Hjalmar Lundbohm: En studie om ledarskap inom LKAB 1890–1921 (Luleå 2015), s. 111 ff.

2 W. J. T Mitchell, "Preface to the second edition of *Landscape and power: Space, place, and landscape*", i W. J. T Mitchell (red.), *Landscape and power: Space, place, and landscape* (Chicago 2002)

3 W. J. T Mitchell, "Introduction", i W. J. T Mitchell (red.), *Landscape and power: Space, place, and landscape* (Chicago 2002), s. 1.

om olika sätt att förhålla sig till omvärlden, utan också kan bidra till att underbygga, utveckla och förstärka specifika relationer till, liksom interaktioner med, denna värld.<sup>4</sup>

Medieringens centrala roll i Mitchells definition, en mediering som förutsätter en särskilt visuell upplevelse, utgör samtidigt kärnan för en väletablerad kritik gentemot landskapet som konstnärlig tradition och genre. Kritiken gentemot landskapet som bild har exempelvis varit drivande inom både den inriktning som från slutet av 1960-talet kallades land art, liksom inom den bredare kategorin eco art, som inkluderar en yngre, ekologiskt medveten konst. Särskilt landskapsmåleriet har kritiserats, ett måleri som under sin glansperiod inte sällan både bildligt och bokstavligt vände naturen ryggen. Med ryggen vänd mot den vy som skulle avbildas och med blicken fäst i en konvex spegel – en så kallad Claude-spegel, döpt efter konstnären Claude Lorraine – framträdde naturen likt en bild.<sup>5</sup> För den miljöhistoriskt orienterade konstvetaren Robin Kelsey har representationer som dessa inneburit att naturen visserligen har framstått som någonting vackert, men också som någonting oföränderligt och statiskt (och därmed allt som ett ekosystem inte är).<sup>6</sup>

Även konstvetaren Amanda Boetzkes har riktat kritik gentemot hur naturen har representerats genom att understryka att naturen överstiger representation. Först med konstnärliga verk där naturen inte behöver vara fullt greppbar kan naturen existera på egna villkor och inte, som så ofta inom landskapsmåleriet, genom att präglas av en dold, mänsklig närvaro eller en neutraliserad, mänsklig dominans. Som ett konstruktivt exempel nämner Boetzkes land art-konstnären Richard Long, känd för de tillfälliga stigar han skapat genom såväl vegetation som lavslätt, däribland i det ikoniska verket *A Line Made by Walking* (1967). Genom att undersöka förbindelsen mellan människa och jord kritiserade och vitaliserade Long landskapstraditionen, en tradition som präglad av en fantasi om att vara något radikalt annorlunda än naturen liksom av ett koloniserande, territoriellt begär.<sup>7</sup> Så hur är det möjligt att förstå Bigert & Bergströms interaktion med myren i norra Norrlands fjällvärld mot bakgrund av denna snåriga tradition?

För det första. *Sensing the Arctic* är ett tillfälligt verk. Som territoriellt anspråk är det således inte särskilt övertygande. Men att det rör sig om ett tillfälligt verk är också en konsekvens av en kritisk realitet. Genom verket studeras den globala uppvärmningens effekter drivna till sin spets, effekter vars orsaker kan spåras långt tillbaka i tiden och som beräknas få ytterligare, högst kritiska konsekvenser i framtiden. Det rör sig i flera fall om en nära förestående framtid. Permafrosten i palsmyrarna beräknas exempelvis smälta om 10–15 år och därmed inte endast innebära slutet för *Sensing the Arctic*, utan också bidra ytterligare till den globala upp-

värmningen genom att frigöra koldioxid och metan. För det andra. *Sensing the Arctic* döljer knappast någon mänsklig närvaro, utan gör den tvärt om uppenbar genom installationens aparta närvaro på myren. Installationen vittnar visserligen tveklöst om mänsklig dominans – genom de uppbrutna växthusen ändras förutsättningarna för markens vegetation – men den är på intet sätt självklar, på intet sätt ”neutral”.

För det tredje. *Sensing the Arctic* handlar inte i första hand om representation, utan om estetisering i ordets bokstavliga bemärkelse: sinnliggörande. Installationen avbildar inte någon statisk, oföränderlig natur, utan framställer en dynamisk och föränderlig natur. Denna föränderliga natur, det är i alla fall tanken, ska i sin tur kunna erfaras genom den egna kroppen, långt ifrån Abisko. Det rör sig därmed om ett utforskande av de förbindelser mellan människa och mark som Boetzkes menar kunna bidra till ett utrymme för naturen att existera på egna premisser. Något sådant utrymme bidrar Bigert & Bergströms installation emellertid inte med: de höjda temperaturer som kommer att bidra till markförändringarna är regisserade i linje med potentiella framtidsscenarier. Men Bigert & Bergström gör något minst lika viktigt: de påminner oss om vikten av att detta utrymme skapas.

Om Bigert & Bergströms verk kan förstås inom ramen för landskapet som konstnärlig tradition, vilka är de relationer eller interaktioner – för att återknyta till Cheetham – som installationen kan underbygga, utveckla eller förstärka? Till skillnad från det äldre landskapsmåleriet är *Sensing the Arctic* knappast i första hand någonting varken vackert, sublimt eller pittoreskt. Men genom att inte vända naturen ryggen, har Bigert & Bergström skapat ett verk som får marken att kännas i den egna kroppen. Om omsorgen för den värld vi alla är en del av inte ens kan börja där, var börjar den då?

4 Mark A. Cheetham, *Landscape into eco art: Articulations of nature since the '60s* (Pennsylvania 2018), s. 4.

5 David Marshall, "The problem of the Picturesque", *Eighteenth-Century Studies* (2002: 3), s. 420.

6 Robin Kelsey, "Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation", *American Art* (2014: 28), s. 11.

7 Amanda Boetzkes, *Ethics of Earth Art* (Minneapolis 2010), s. 15, 17f; "Waste and the sublime landscape", *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review* (2010:1), s. 22.

Claude Lorrains spegel i sitt hajskinnsofodral.  
Bildkälla: Wikimedia Commons,  
Wellcome Images

Claude Lorrain's mirror in its sharkskin case.  
Image source: Wikimedia Commons,  
Wellcome Images



## GROUNDING ANNA-MARIA HÄLLGREN

The place is not unfamiliar with artistic presence. When the railway was extended in the years around 1900 to facilitate the transport of iron ore, the northern parts of Sweden became significantly more accessible than before. Apart from a major influx of tourists, Abisko became a popular destination for landscape painters in search of the magnificent, northern nature. The results were often both captivating and quietly beautiful: depictions of Lappporten bursting in color, moonlight over Stora Sjöfallet, and snow-clad birch high up on Luossavaara. At the same time, several of these artists were supported economically by parties and initiatives associated with the exploitation of the very same landscape.<sup>1</sup> Art became – for example through the lavishly illustrated book *Lappland: Det stora svenska framtidslandet* (1908) – a part of the marketing of Norrland as a cornucopia of endless resources.

More than a century later, Bigert & Bergström's *Sensing the Arctic* extends over the palsa mire in Abisko. Its timber boardwalks and open greenhouses are the artists' version of the so-called open-top chambers that are used by scientists to increase air and soil temperatures to mimic predictions of future temperatures in the Arctic. Although it is obvious that the installation is quite different from the landscape paintings of old, *Sensing the Arctic* still operates within the same artistic genre as its predecessors. The landscape tradition may seem natural and given, but in reality, it is one of the thorniest.

In an ever-warmer climate, both art and the world around it have changed. It has become increasingly difficult to relate to nature as a boundless resource to exploit. In addition, nature, for example in the form of a palsa mire in Abisko, needs to be more than just beautiful, sublime, and picturesque – it needs to be more than how it has been depicted in art. In a warmer world, nature must become the object of care, and above all, be given the space to exist on its own terms (and not just ours). *Sensing the Arctic* clearly points to the necessity for this.

In art historian W. J. T. Mitchell's seminal book *Landscape and Power* (1994), the author argues that the term should be understood within the framework of a dialectic triad including place, space, and landscape. While a place describes a specific, defined area, a space is a 'practiced place', a site activated by movements, actions, narratives, and signs – marked by, for example, movement, actions, or narratives (what the philosopher and sociologist Henri Lefebvre would identify as a produced space). Landscape, in turn, is "that site encountered as image or 'sight'"<sup>2</sup> Mitchell stresses that the term should be interpreted as a verb rather than a noun and that what is interesting about it is not what landscape is or means but rather what it does.<sup>3</sup> This assertion was radical in its time and has had great significance for subsequent research. In *Landscape into Eco Art* (2018), for

1 Curt Persson, Hjalmar Lundbohm: A study in leadership within LKAB 1890–1921 (Luleå 2015), p. 111 ff.

2 W.J.T Mitchell, "Preface to the second edition of Landscape and power: Space, place, and landscape", i W.J.T Mitchell (red.), Landscape and power: Space, place, and landscape (Chicago 2002).

3 W.J.T Mitchell, "Introduction", i W.J.T Mitchell (red.), Landscape and power: Space, place, and landscape (Chicago 2002), p. 1.

example, the art historian Mark Cheetham emphasizes that artworks within this tradition not only testify to different ways of relating to the world, but also contribute towards supporting, developing, and amplifying specific relationships to, and interactions with, this world.<sup>4</sup>

The central role played by mediation in Mitchell's definition, a mediation that presupposes a certain visual experience, is simultaneously the core of a well-established critique of landscape as artistic tradition and genre. The criticism of landscape as the image has, for example, been the driving force behind the movement that from the 1960s onwards has been termed "land art," as well as the broader category of "eco-art," which includes younger, ecologically aware art. Landscape painting, which in its heyday often turned its back on nature both literally and figuratively, has been particularly criticized. With the artist's back turned towards the view and his gaze fixed on a convex mirror – a so-called Claude mirror, after the artist Claude Lorraine – nature appeared like an image. According to the ecologically oriented art historian Robin Kelsey, representations such as these have portrayed nature as beautiful but also as something unchanging, and static, which is the antithesis of an ecosystem.<sup>6</sup>

Amanda Boetzkes is another art historian who has criticized the representation of nature by emphasizing that nature exceeds representation. It is only through artworks in which nature does not need to be fully graspable that it can exist on its own terms and not, as so often within landscape painting, by being marked by a hidden human presence or a neutralizing human dominance. Boetzkes identifies the land art of Richard Long as a constructive example, such as his temporary paths through vegetation and lava fields, including the iconic work *A Line Made by Walking* (1967). By exploring the link between humans and the earth, Long criticized and revitalized the landscape tradition, a tradition marked by a fantasy of being something radically different from nature, as well as a colonizing, territorial desire.<sup>7</sup> So, how are we to understand Bigert & Bergström's interaction with the mire in the mountains of northern Norrland seen against the backdrop of this thorny tradition?

Firstly, *Sensing the Arctic* is a temporary work. As a territorial claim, it is thus not particularly convincing. The fact that it is a temporary artwork also has to do with a certain critical reality. The work studies the effects of global warming taken to extremes, effects whose causes can be traced far back in time and which are projected to cause further, grave consequences in the future. In several cases, these occurrences belong to the near future. The permafrost in the *palsa mire* is calculated to thaw in the coming ten to fifteen years, which would not only be the end of the artwork *Sensing the Arctic* but also contribute to further global warming through the release of carbon dioxide and methane.

Secondly, *Sensing the Arctic* does not try to hide a human presence, but, on the contrary, makes it quite obvious through the installation's strange presence on the mire. While the installation doubtlessly deals with human dominance – the conditions of the vegetation change through the presence of the open greenhouses – it is in no way naturalized, in no way "neutral."

Thirdly, *Sensing the Arctic* is not primarily about representation, but about aestheticizing, in the original sense of the word: making it perceptible to the senses. The installation does not depict nature as static, or unchanging, but rather portrays its dynamic, mutable qualities. This changeable nature is in turn meant to be experienced through one's own body, far away from Abisko. It is thus an exploration of the connections between humans and nature, which is what Boetzkes believes can contribute towards creating a space for nature to exist on its own terms. However, Bigert & Bergström's installation does not provide such a space: the elevated temperatures that will contribute to the changes on the ground are registered in line with potential future scenarios. But Bigert & Bergström achieve something just as vital: they remind us of how important it is for such a space to be created.

If Bigert & Bergström's work is to be understood within the framework of landscape as an artistic tradition, what are the relations and interactions – returning to Cheetham – that the installation can support, develop, or amplify? As opposed to the older landscape painting tradition, *Sensing the Arctic* is hardly primarily something beautiful, sublime, or picturesque. But by not turning their backs on nature, Bigert & Bergström have created an artwork that lets us feel the ground in our own bodies. If taking care of the world we're living in doesn't even start there, where else would it start?

4 Mark A. Cheetham, *Landscape into eco art: Articulations of nature since the '60s* (Pennsylvania 2018), p. 4.

5 David Marshall, "The problem of the Picturesque", *Eighteenth-Century Studies* (2002: 3), p. 420.

6 Robin Kelsey, "Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation", *American Art* (2014: 28), p. 11.

7 Amanda Boetzkes, *Ethics of Earth Art* (Minneapolis 2010), s. 15, 17f; "Waste and the sublime landscape", *RACAR: Revue d'art Canadienne/ Canadian Art Review* (2010:1), p. 22.

