

# DRAUMAR UM ÆGIFEGURÐ Í ÍSLENSKRI SAMTÍMALIST

DREAMS OF THE SUBLIME AND NOWHERE IN CONTEMPORARY ICELANDIC ART



# **DRAUMAR UM ÆGIFEGURÐ Í ÍSLENSKRI SAMTÍMALIST**

**DREAMS OF THE SUBLIME AND NOWHERE IN CONTEMPORARY ICELANDIC ART**

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavik Art Museum

**Draumar um ægifegurð í íslenskrí samtímalist**  
**Dreams of the sublime and nowhere in contemporary Icelandic art**

Eftirtaldir styrktu sýninguna og útgáfu bókarinnar:  
Landsbankinn  
Menntamálaráðuneytið  
Ícelandair  
Icecargo

Draumar um ægifegurð í íslenskrí samtímalist  
Dreams of the sublime and nowhere in contemporary Icelandic art  
Í tilefni sýningarinnar á Kjarvalsstöðum 18. maí – 31. ágúst 2008

© Texti/Text: Halþór Yngvason, Æsa Sigurjónsdóttir, Emily Brady, Sigríður Þorgeirsdóttir  
© Myndir/Photographs: Handhafar höfundaréttar/Copyrightholders

Á bókarkápu/Cover: Ragnar Kjartansson, *Samviskubít/Guilt Trip*, 2007

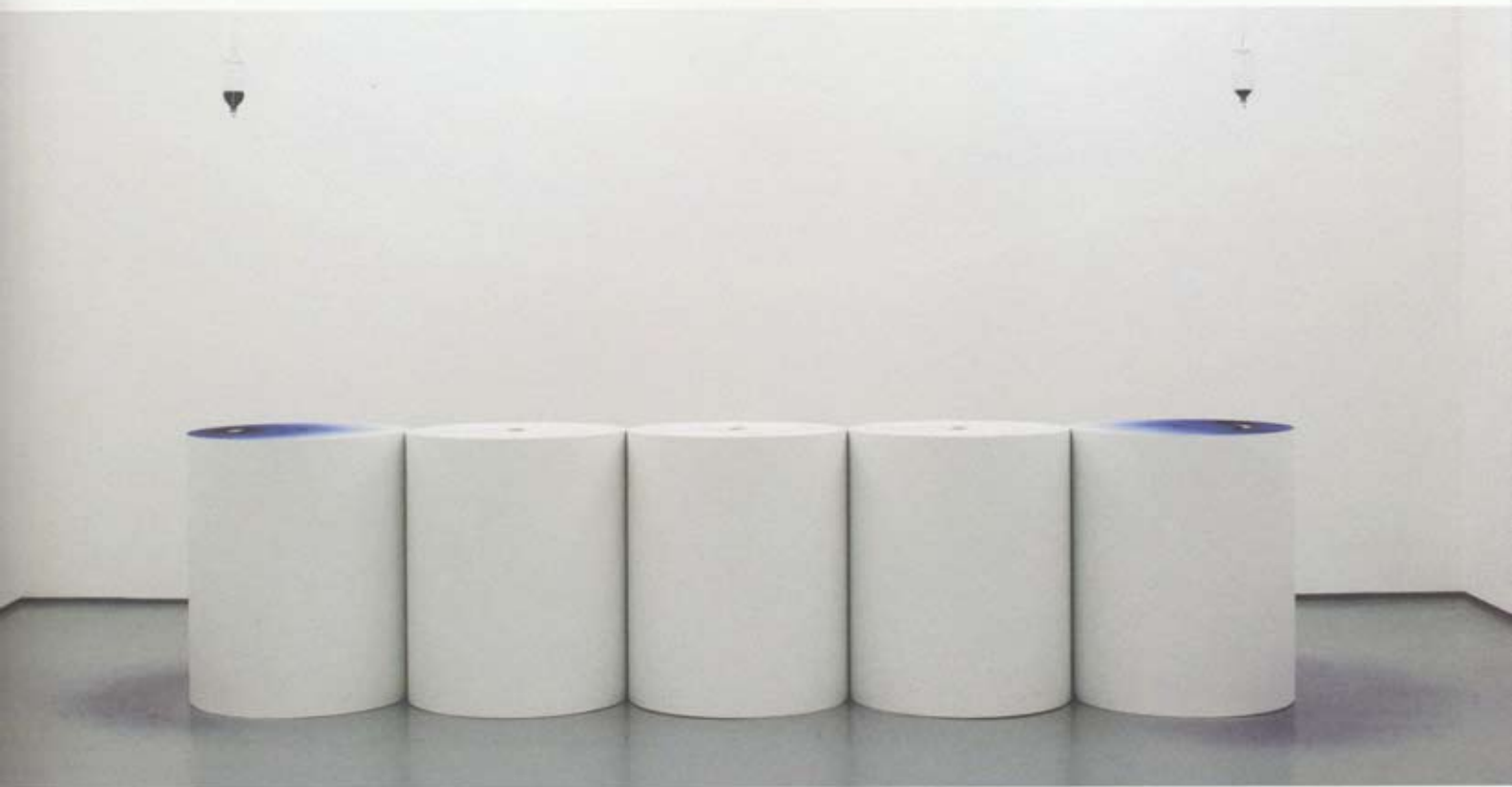
Ritstjórn/Editor: Æsa Sigurjónsdóttir  
Þýðingar/Translations: Egill Arnarson, Magna J. Matthíasdóttir  
Umbrot og hönnun/Layout and design: Sigrún Sigvaldadóttir  
Prentun og bókband/Printed by: Prentmet  
Útgefandi/Published by: Listasafn Reykjavíkur/Reykjavik Art Museum 2008

Printed in Iceland

ISBN 9979-769-35-1

Öll réttindi áskilin

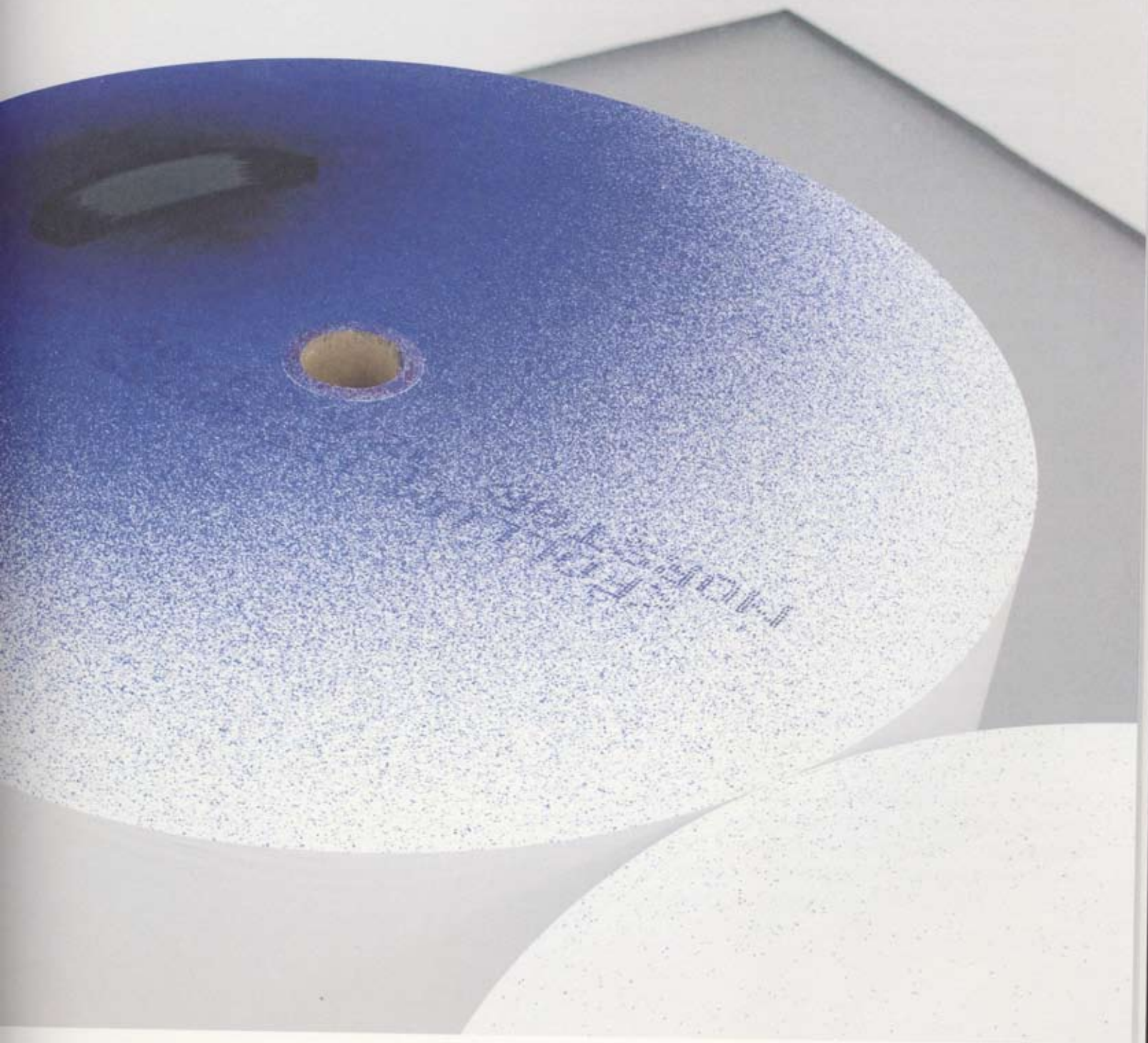
Bók þessa má ekki afrita með neinum hætti, svo sem ljósmyndun, prentun, hljóðritun eða á annan sambærilegan hátt, að hluta eða í heild án skriflegs leyfi höfunda og útgefanda.



## efni/contents

Hafþór Yngvason	
<i>Inngangur/Preface</i>	6
Æsa Sigurjónsdóttir	
<i>Draumar um ægilegurð í íslenskri samtímalist/</i>	11
<i>Dreams of the sublime in contemporary Icelandic art</i>	25
Emily Brady	
<i>Hið háleita og fagurfræði samtímans/</i>	37
<i>The sublime and contemporary aesthetics</i>	49
Sigríður Þorgeirsdóttir	
<i>Heild, framandleiki og neind í upplifunum af náttúrunni/</i>	61
<i>Wholeness, otherness and nothingness in experiences of nature</i>	73
Um listamennina/On the artists	87
Listi yfir ljósmyndir og verk/List of works and photocredits	94





## Inngangur

Á 19. og snemma á 20. öld töluðu íslensk skáld með lotningu um ægifegurð föðurlandsins, tign jöklanna og volduga fossa. Einar Benediktsson lofaði gríðarlegan mátt Dettifoss, sem er sagður öflugasti foss í Evrópu, og orti um „móðutröllsins flóð“ og „vatnsins jötun, frjálsan með breiðan barm“. Íslensk náttúra hefur ekki breyst mikið á liðinni öld en þessar líkingar virðast langsóttar í dag. Fjöllin, jöklarnir og fossarnir eru enn tilkomumikil. Óbyggðirnar eru háskalegar og ógnvekjandi – þar er náttúran *ægifögur* (*sublime*) í þeim skilningi sem Edmund Burke lagði í orðið. Samt er allt breytt. Tækniframfarir hafa gert mögulegt að fjötra „vatnsins jötun“ og virkja krafta hans til framleiðslu. Jöklarnir hopa, hnatthitun nær til allra staða á jarðríki, sama hve afskekktir þeir kunna að vera. Eins og rithöfundurinn Bill McKibban sagði höfum við ekki bara mengað umhverfi okkar, við höfum breytt sjálfu inntaki *Náttúrunnar* – við höfum svipt hana sjálfstæðinu: „Við höfum breytt grundvallarnáttúrulegumálunum í kringum okkur. Við höfum breytt andrúmsloftinu og við það breytist veðrið. Hitastig og úrkoma er ekki lengur algjörlega af völdum ótemjanlegs náttúruafis heldur að hluta til afurð siðvenja okkar, efnahagskerfa og lífshátta.“

Innan þessa veruleika vinna íslenskir listamenn samtímans. Þegar auðn og ægifegurð íslenskrar náttúru koma fram í verkum þeirra er það ávallt í ljósi breyttra aðstæðna. Þeir endurmeta stöðu sína gagnvart náttúrunni og spyrja hvernig hún geti verið *ægifögur* ef hún hefur glatað framandleika sínum. Á þessari sýningu stefnir *Æsa* Sigurjónsdóttir listfræðingur saman verkum margra þeirra svo áhorfandinn geti kannað þau í fjölbreytileika sínum. Hún hefur safnað saman listamönnum af mörgum kynslóðum. Þar á meðal eru nokkrir af þekktustu ungu listamönnum sem nú starfa á Íslandi. *Æsa* er einnig ritstjóri þessa rits og ég vil nota tækifærið og þakka henni fyrir margþætt verk hennar. Þetta er fyrsta sýningin sem kannar stöðu *ægifegurðar* í íslenski samtímalist.

Listasafn Reykjavíkur kom sýningunni á laggirnar með góðum stuðningi menntamálaráðuneytisins og Landsbankans. Hún var fyrst haldin í Bozarlistamiðstöðinni í Brussel sem hluti af íslenski menningarhátíð – sem hét *On the Edge* – frá febrúar til apríl 2008 og síðan á Listasafni Reykjavíkur, Kjarvalsstöðum, frá 18. maí til 31. ágúst í tengslum við Listahátíð Reykjavíkur 2008.

**Halþór Yngvason**

safnstjóri Listasafns Reykjavíkur

## Preface

The Icelandic poets of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century spoke with veneration of the sublimity of their country, of its massive glaciers and mighty waterfalls. In 1905, the poet Einar Benediktsson praised the enormous power of Dettifoss – allegedly the most powerful waterfall in Europe – calling it a “hefty troll” and “the river giant’s flood.” Icelandic nature has not changed much over the last century, but these metaphors seem misplaced today. The mountain ranges, glaciers and waterfalls are still overwhelming. The wilderness remains dangerous and terrifying – it is a *sublime* nature in the sense that Edmund Burke understood the term. Yet everything has changed. Technical advancement has made the potential of damming “the river giant’s flood” an ever-present threat. And the mighty glaciers are melting. No part of the earth, no matter how remote, is outside the range of global warming. As the naturalist Bill McKibban has argued, we have not only polluted our environment, we have changed the very meaning of *Nature* – we have deprived it of its independence: “We have changed the most basic forces around us. We have changed the atmosphere, and that is changing the weather. The temperature and the rainfall are no longer entirely the work of some uncivilizable force but instead are in part a product of our habits, our economies, our ways of life.”

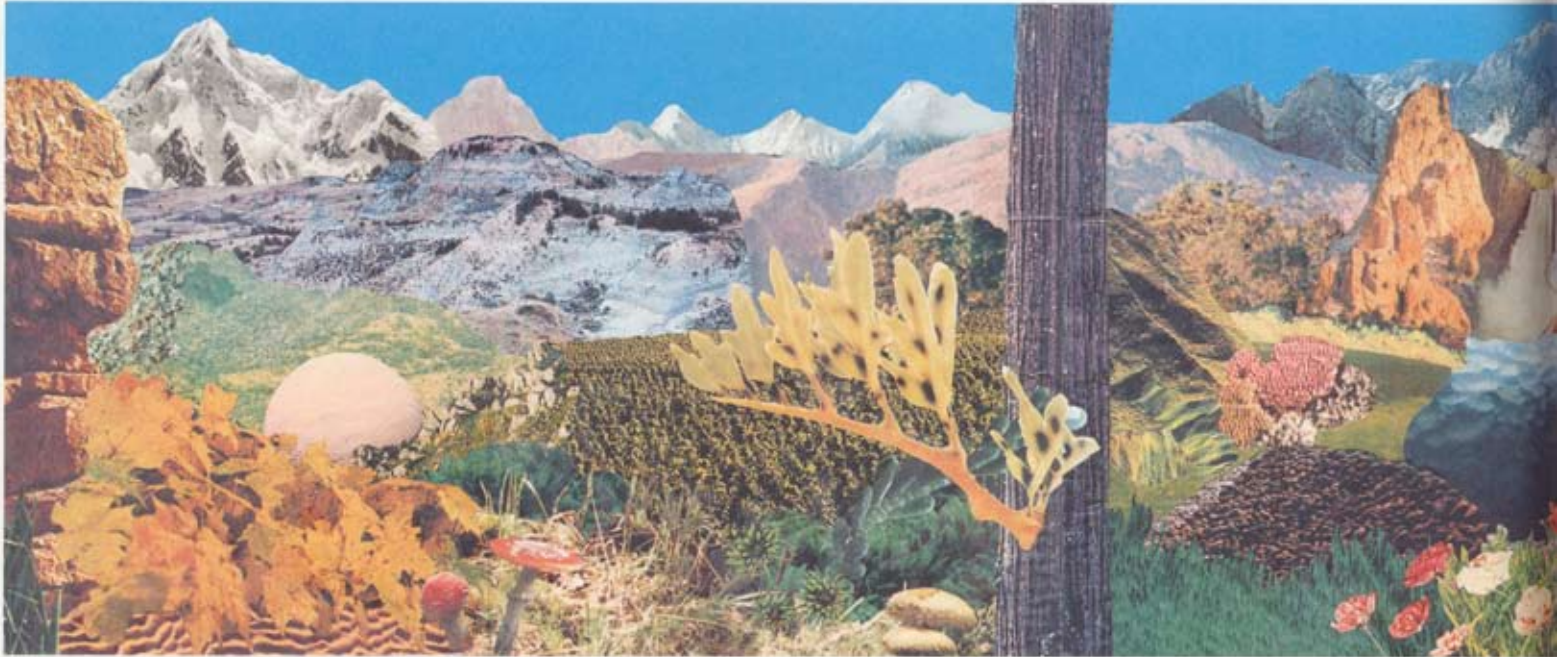
This is the reality that contemporary Icelandic artists work within. As they respond to the sublime and the nowhere of the wilderness, they must grapple with the changes. They must ask themselves how nature can be *sublime* if it has lost its *Otherness*. They must try to rethink their place in nature. In this exhibition, curator Æsa Sigurjónsdóttir brings together many of these responses so the viewer can explore them in all their complexity. She has gathered artists of different generations and included several of the most prominent younger artists working in Iceland today. Æsa Sigurjónsdóttir is also the editor of this book, and I would like to take this opportunity to thank her for her nuanced work. This is the first exhibition that explores the place of the *sublime* in Icelandic visual arts.

The exhibition was produced by the Reykjavík Art Museum with generous support from the Icelandic Ministry of Education, Science and Culture. It was first presented at Bozar, the Centre for Fine Arts in Brussels as part of an Icelandic festival – called *On the Edge* – from February through April 2008 and then at the Reykjavík Art Museum – Kjarvalsstaðir from May 18 through August 31, as part of the Reykjavík Art Festival 2008.

**Hafþór Yngvason**

Director of the Reykjavík Art Museum





Olga Bergmann, *Panorama*, 2001





## Draumar um ægifegurð í íslenskri samtímalist

Það hefur lengi þótt spennandi að ferðast norður á bóginn, og norðrið, og þá ekki síst Ísland, hefur í gegnum aldirnar verið *terra incognita* í augum umheimsins, staður utan alfaraleiðar þar sem „allt getur gerst“. Það eru hinar jarðfræðilegu hræringar af völdum eldsumbrota og hreyfingar jöklanna sem vekja óttakennda lotningu, háleitar tilfinningar í huga flestra Evrópubúa. Snæfellsjökull, í senn eldfjall og jökull, þar sem sögupersónur rithöfundarins Jules Verne hófu ferðina miklu að miðju jarðar, hefur lengi verið táknmynd leyndardóma, en eldfjallið Hekla er aftur á móti sjálft hlíð helvítis.

Það sem helst einkennir þessar háleitu tilfinningar er að þær kalla í senn fram unað og sársauka. Íslenskt landslag kallast ekki síst á við hið „dýnamískt háleita“ í framsetningu Kants, þar sem hrikalegt afl og ógn náttúrunnar vekur upp vitund um hina sérstöku hæfileika okkar sem verur gæddar síðvitund, nánar tiltekið frelsi og mátt rökhyggju, eins og Emily Brady rekur í grein sinni um *Hið háleita og fagurfræði samtímans*.

Öræfin, jöklar, fjallstindar og óbeisluð vatnsföll eru fyrirtaks dæmi sígildra hugmynda um ægifegurð, eins og sjá má í svarthvítum ljósmyndum Vigfúsar Sigurgeirssonar, og heimspekingurinn Edmund Burke (1729–1797) lýsir svo í frægri grein sinni, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757): „Allt það sem vekur hugmynd um sársauka og hættu, það er að segja allt sem á einhvern hátt er ógnvænlegt eða fjallar um ógnvænlega hluti eða virkar hliðstætt ógn, er uppspretta *hins háleita*; það er að segja kallar fram sterkustu kenndir sem hugurinn á til.“<sup>1</sup>

Norðrið táknar einnig óspillta náttúru, víðáttu og örur breytingar lita og birtu. Öflug og áhrifamikil návist óspillts lands vekur sterka meðvitund um þann framandleika náttúrunnar sem hefur hvatt marga listamenn til dáða og verið þeim innblástur, eins og Sigríður Þorgeirsdóttir ræðir annars staðar í þessari bók. Menningarsögulega séð er fyrir því löng hefð að öræfin séu staður myrkurs og dauða, auðn við útjaðar mannlegs samfélags þar sem *hinir* hafast við.

„Landslagið er gríðarlega áhrifamikið og það er ein veigamesta ástæðan fyrir því að ég er hér,“<sup>2</sup> segir bandaríski listamaðurinn Roni Horn sem hefur notað Ísland sem viðfangsefni, „opna vinnustofu af ótakmörkuðu umfangi og nýstárleika“ og stað til að „öðlast reynslu“.<sup>3</sup> Ísland er ein helsta uppspretta *hvergis* í heiminum, segir Horn og samkvæmt orðum hennar felst í *hvergi* ein sjaldgæfasta, viðkvæmasta og dásamlegasta reynsla sem hægt er að upplifa. Hið huglæga *hvergi* er, eins og hún hefur bent á, dýrmæt auðlind í útrýmingarhættu.<sup>4</sup>

Hins vegar er sú rómantíska leit að samruna við náttúruna sem einkennir fjölmörg af þeim persónulegum verkum sem Roni Horn hefur skapað út frá

Æsa Sigurjónsdóttir

listfræðingur og sýningarstjóri

reynslu sinni á Íslandi alls óskyld vangaveltum flestra Íslenskra listamanna. Fingeró túlkun hennar er fjarri hástemmdri og kraftmikilli sköpunargleði þeirra ungu listamanna sem setja ákveðinn fyrirvara við upplifun sína af hinu óspillta fjöðurlandi. Samband þeirra við landið sem heimili, stað á jörðinni og hluta sjálfsmýndar sinnar er flókið, og erfitt fyrir útlending að skilja, ekki síst af því að það byggist á margbrotnum menningarlegum texta- og myndvísunum og jafnframt felast í því viðbrögð við nýrri stöðu Íslands í hnattrænu samhengi umhverfis- og stjórnmála.

Íslenskir samtímalistamenn hafa í síauknum mæli fengist við náttúruna sem uppsprettu, hráefni, stað, ferli – viðfangsefni til að miðla en ekki til að líkja eftir. Deilurnar um nýja virkjun og uppistöðulón á hálendi Íslands, Kárahnjúkavirkjun norðaustan Vatnajökuls, sköpuðu meðal almennings vitund um annars konar vídd í íslenskri náttúru. Þá vídd mætti kalla *Hvergi* eða bara *Eitthvað annað*.<sup>5</sup> Umræðan sem fylgdi í kjölfarið varð kveikja að ögrandi verkum sem opnuðu Íslenskan listaheim og gerðu hann pólitískari en nokkru sinni fyrr. Íslenskir listamenn þurftu að svara alþjóðlegum spurningum um hvað það þýðir að tilheyra ákveðnum stað, hvað það merkir í stærra samhengi að vera búsettur á Íslandi. Þetta kemur fram í vídeóverkinu *Dynasty* (2007), kaldhæðnu ævintýri Gjörningaklúbbsins þar sem þrjár hefðarkonur njóta þeirra forréttinda að dvelja um stund á „síðustu snævi þöktu fjallstindum jarðar“.<sup>6</sup>

Í ljósmyndum sínum af *Aðfluttu landslagi* lætur Pétur Thomsen áhorfandann standa augliti til auglitis við fegurð eyðileggingarinnar. Hann hefur skráð á kerfisbundinn hátt þær umbreytingar sem virkjunarframkvæmdirnar ollu á landslagi, þegar ósnortið yfirborðið var „skrapað af,“ og segist með því vilja benda á ægifegurðina eins og Kant skilgreindi hana. Með því að sýna stórfellt inngrip í landið frá nánast hlutlægum, allt að því sagnfræðilegum sjónarhóli, varpar hann fram spurningum um gildi náttúrunnar og hvernig meta eigi vatn og land. Í nýlegu viðtali segist Pétur afdráttarlaust vera pólitískur í nálgun sinni. „Mér finnst að myndir eigi að hafa einhvern tilgang annan en að vera bara til skrauts. Tilgangurinn með ljósmynduninni er að takast á við eitthvað, fjalla um eitthvað sem skiptir máli.“ Hann vill takast á við málefni samtímans og reynir með því að hafa áhrif á áhorfandann, fá hann til að bera upp gagnrýnar spurningar um eigin heim.<sup>7</sup>

Ljósmyndir Péturs Thomsens af umbreytingu náttúrunnar við iðnvæðingu eru því ekki hugsaðar sem myndir af vettvangi glæps heldur tvíeggjuð skráning og upphafning landslags í stórfenglegustu og uggvænlegustu mynd sinni. Með því að vísa til heimspekilegrar túlkunar á ægifegurð og beina augum að hálendi Íslands í því sambandi leggur hann sitt af mörkum til nýlegra hugmynda um ægifegurð í samhengi umhverfis og fagurfræði. Hann fetar þar í fótspor ýmissa gagnrýninnna erlendra samtímaljósmyndara sem bera þess vitni að um víða veröld stöndum við frammi fyrir nýrri fagurfræði sem byggist á kennileitum hnattræns efnahagskerfis, jafnvel uppi á svokölluðum ósnortnum öræfum Íslands.

## Framlenging (á auga) mannsins

Síðastliðinn áratug hefur Ólafur Elíasson miðlað hugleiðingum sínum um samband líkamans við efnisheiminn í fjölda innsetninga og ljósmyndaraða. Hann leggur út frá hugtaki fyrirbærafræðinnar um *reynsluna*, sjónarhorni þess sem sér, og tengir þar verk sín við heimspeki Merleau-Pontys um samband líkamans við reynsluheiminn. Ólafur vill fá áhorfandann til að staldra við og meta þá upplifun sem sjónin og skynjunin er í tilvist hvers manns.

Í *Jöklaseríunni* (1999) beitir Ólafur hlutlausu „vísindalegu“ sjónarhorni sem næst með tæknilegri framlengingu á auga mannsins til að miðla sjónrænum og vísindalegum fjarlægðum. Skilin á milli listar og vísinda eru af ásettu ráði gerð óskýr og fagurfræðileg umgjörð landslagsins afmáð, samkvæmt þeirri sannfæringu að einungis með aðstoð tækninnar getum við trúað á tilvist staða, eða eins og Ólafur hafi verið að minna okkur á að þekking á náttúrunni fáist í meginatriðum aðeins með menntum vísindanna.

Annað dæmi um kortfræðilega rannsókn hans á náttúrunni þar sem áhersla er lögð á takmörk mannlegrar skynjunar má sjá í loftmyndunum af *Jöklu* (2004). Þar afhjúpar Ólafur árfarveginn sem einfalt sýndarlag, viðkvæmt yfirborð sem hægt er að rífa burt eins og hvert annað skæni.

Í nýjasta verki sínu, *Jökulsvelgjaseríunni* (2007), heldur Ólafur áfram vangaveltum sínum um hrátt eðli heimsins. Enn á ný framlengir hann skynjun mannlíkamans með tæknilegum útbúnaði en beinir linsum í þetta sinn að náttúruyrirbæri sem mannsaugað fær ekki greint, rétt eins og vísindamaður með smásjá. „Maður sér aldrei til botns,“ segir Ólafur, „heyrir bara drunurnar í vatninu þar sem það fossar niður og mætir öðrum vatnsfarvegum.“ Hann bendir á að vatnið sem rennur í gegnum svelgina sé ævafornt – „Maður er bókstaflega að horfa á nið árpúsundanna.“<sup>8</sup>

Með fullyrðingu sinni er Ólafur að greiða ákvedna þakarskuld við þá kynslóð Íslenskra listamanna sem hefur lengi unnið með hugmyndir um tímann. Hreinn Friðfinnsson og Kristján Guðmundsson, lykilmenn í konsept-hreyfingunni, komu íslenskri samtímalist á kortið. Þeir voru hugfangnir af vísindalegum mælieiningum og sýndu og miðluðu altækum hugtökum á borð við fjarlægð, tíma og rúm, á þurrlegan, mínimalískan hátt sem opnaði komandi kynslóðum nýstárlegar leiðir til listsköpunar. „Tími eða hugmyndir um tíma eru ævinlega heillandi. Ég les það sem rekur á fjörur mínar um eðlisfræði og stærðfræði en ég les það sem leikmaður ... Áhugi minn á eðli tímans er einlægur en hvernig ég glími við hann er ekki byggt á þekkingu; það er fremur könnun sem byggist á tilfinningum,“<sup>9</sup> sagði Hreinn í viðtali nýlega og lýsti því hvernig hann brýtur tímaeiningar niður að núllgráðu, eins og sjá má í verki hans *Fyrir ljós, skugga og ryk*. Þannig er list hans hvöss og gagnsæ eins og glerbrot, sársaukafull eins og beitt egg og háleit í nærveru sinni.

Könnun fyrirbæra einkennir einnig verk Kristjáns Guðmundssonar. Málverk hans *Eðlisþyngd jarðar* afhjúpar ástríðu hans til að efnisgera fjarlægðir og vísindalegar mælingar. „Ég sá í vasabók að eðlisþyngi jarðarinnar er 5,52 og hugsaði vá! Gaman væri að mála mynd sem hefði þessa sömu

eðlisþyngd því þá væri ég búinn að mála öll lönd og höf í einni mynd – allt heila klabbíð í gegn. Svo gerði ég þetta eftir bestu getu ef svo mætti segja.<sup>10</sup> *Once around the sun* (1975–76) er bók í tveimur bindum sem hefur að geyma jafnmarga punkta og sekúndurnar sem það tekur jörðina að fara einn hring á braut sinni umhverfis sólu.<sup>11</sup> Í báðum tilvikum fæst hann við að myndgera óendanleikann, tímann og vegalengdir hinna ótakmörkuðu fjarlægða.

Kristján hefur áhuga á eðli og náttúru hlutanna en hefur engan áhuga á stöðum í náttúrunni eða á náttúrunni sjálfri sem slíkri. Hann einbeitir sér að víddinni þar sem allar tilfinningar hafa verið fjarlægðar. Þótt tilfinningalega tjáningu sé yfirleitt ekki að finna í verkum hans þá skapar tilfinningaleysið, sem virðist blátt áfram og eilítið kaldhæðid, þveröfug áhrif, því það flytur áhorfandann inn í ómælisvíddir alheimsins, tímann sem líður, og vekur því upp spurningar um líf og dauða.

Nútíma *Memento mori*, eða áminning um dauðann, stórvirkið *Blá færsla* (1988), er gott dæmi um kaldhæðnislega afstöðu Kristjáns til andlegra hugleiðinga og áhuga hans á hlutunum sjálfum, hráefnum eins og pappír og bleki og aðgerðum eins og teikningu. Virkið er samsett úr fimm rúllum af hvítum iðnaðarpappír, hverri um 600 kíló á þyngd. Fyrir ofan rúllurnar hanga tvær glerflöskur fylltar bláu bleki sem drýpur hægt niður á pappírinn. Þannig skapar Kristján áhrifamikla tákmynd lífs og dauða, kalda áminningu um tímann sem líður.

### Dramatík og dulargervi

Fjölbreyttar tjáningaraðferðir, og þverfaglegt verklag, hafa verið taldar eitt af einkennum ungra Íslenskra myndlistarmanna. Þeir hafa verið kallaðir „blendingar í eðli sínu“ sem ævinlega séu á hreyfingu.<sup>12</sup> Samtvinnun ólíkra listgreina, samspil myndlistar, leikhúss og tónlistar, er ekki eingöngu aðall ungra listamanna eins og Ragnars Kjartanssonar, Sigurðar Guðjónssonar og Gjörningaklúbbsins, heldur líka einkenni listamanna af eldri kynslóð, og má þar nefna Halldór Ásgeirsson. Hann hefur nýtt sér aðferðafræði flúxus-hreyfingarinnar, fléttað saman ólíkum listmiðlum, gjörningum, heimildaskráningu og ljósmyndum, og unnið úr þeim á persónulegan hátt, bæði staðbundin og tímabundin verk.

Þó að hraungjörningar Halldórs Ásgeirssonar séu undir áhrifum af innhverfri kenningu Gastons Bachelards um fyrirbærafræði ljóðræns ímyndunarafis og greiningu hans á sköpunarmætti efnis og lögun hluta, þá setur Halldór gjörninga sína þannig á svið og ræðst með þeim hætti á efnid, hraunið sjálft, með logandi eldi, að slíkt telst fremur til sýningar en heim-speki. Viðfangsefnið er sköpunarmáttur alkemíu og athafnir hans eiga sér stað innan sýningarrammans, þar sem listamaðurinn er í hlutverki alkemistans sem umbreytir eðli hlutanna.

Ragnar Kjartansson ólst upp innan leikhússins og smeygir sér líkt og leikari í ólík gervi. Hann fullyrðir að eftirlætismálverkin sín séu sviðsmyndir.

Í mánaðarlangri innsetningu, *Ókyrrðinni miklu* (2005), sem fór fram í samkomuhúsinu Dagsbrún undir Eyjafjöllum, örskammt frá hringveginum, steig á sviðið ein af eftirlætispersónum hans, trúbadorinn Rassi Prump. Hann sat á yfirgefnu leiksviðinu, þar sem fjölmargir leikarar úr leikfélagi sveitarinnar höfðu sýnt í árunna rás, í riddarabúningi, og engdist af þunglyndislegri sálarkvöl.

Í þessum gjörningi rann eyðilegt yfirbragð hússins saman við háttstemmdar tilfinningar sem sveifluðust á milli þunglyndis og ægifegurðar. Með því að stilla persónu sinni upp berskjaldaðri á tómlegu sviði kallaði Ragnar fram andrúmsloft kaldhæðins einmanaleika, rétt eins og í nýjasta myndbandsverki sínu, *Guð* (2007). Þar birtist enn og aftur hinn einmana trúður, að þessu sinni kveinandi dægurlagasöngvari sem stillir sér upp ásamt hljómsveit við baktjald úr bleiku satíni á meðan viðkvæmnisleg laglínin *Sorrow conquers happiness* verður óbærileg í síendurtekinni hljómylkkju.

Endurtekning gegnir einnig þýðingarmiklu hlutverki í verkum Gjörninga-klúbbsins, þeirra Eirúnar Sigurðardóttur, Jóníar Jónsdóttur og Sigrúnar Hrólfsdóttur. Verk þeirra eru opnar tilraunir þar sem flakkað er á milli listgreina, gjörninga, myndbandalistar, ljósmynda og skúlptúrs – og „allt getur gerst“. Mörkin á milli skráningar og hins eiginlega verks eru óljós og leikmunir og dulargervi sem notuð eru í gjörningum og ljósmyndum sem þeim fylgja eru ýmist listaverk eða leikmunir. Búningarnir eru grundvallaratriði verkanna og gegna fjölbættu markmiði. Þeir auðkenna persónurnar sem settar eru á svið en um leið er hlutverk þeirra að gæta jafnræðis á milli listamannanna sem einstaklinga. Jafnframt minna þeir á táknrænt hlutverk búninga og hvernig þeir framlengja líkamann í leikrænu samhengi.

Gjörningarnir eru í sífelldri endurmótun og ýmsir hlutar og einstök atriði eru endurnýtt á þann hátt að verkin tengjast hvert inn í annað eins og þróunarykkjurnar sem hafa orðið ein af táknmyndum hópsins. *Gestrisni Tjaldkonunnar* (2008) er rökrétt framhald af hugmyndinni um listaverk sem hægt er að klæðast, umbreyta, flytja um set og sauma upp eins og notaða flík. Þó að mörg uppátæki hópsins virðist einkennast af góðlátlegri kímni er undirtónninn háalvarlegur. Verk þeirra lýsa ávallt djúpstæðri, en írónískri, gagnrýninni sannfæringu um jákvætt sköpunarafl og mátt hugans á pólitískum vettvangi. „Hér getum við ljósritað peningaseðla ef við verðum blankar,“ segir Eirún og bendir á ljósritunarvél á yfirlitssýningu um verk þeirra sem haldin var í Listasafni Reykjavíkur fyrir skemmstu.<sup>13</sup>

### Þörf fyrir samfellu

Á tímum gríðarlegra breytinga í heiminum, sem alþjóðlegir fjölmiðlar og farsímakerfi miðla okkur á óhlutbundinn hátt og eru að gjörbreyta hugmyndum nútímansins um staði, er ekki alltaf auðvelt að ná handfestu á þeim djúpstæðu félagslegu og landfræðilegu umskiptum sem verða fyrir augunum á okkur.



Daníel Þorkell Magnússon spyr kaldhæðinna og gagnrýninna spurninga um þjóðarvitund, tungu og þjóðartákn í ljósmyndaröð sinni af íslensku landslagi, en Spessi virðir fyrir sér staði af hljóðu næmi í hlutverki ósýnilega ljósmyndarans sem þræðir mjóa stigu á milli hins hversdagslega og hins einstaka. Á því augnabliki sem hann beinir linsunni að hinu hversdagslega verður viðfangsefnið einstakt og með því móti raskast jafnvægið á milli listar og ekki-listar, á milli hversdagsleika og sköpunar.

Ljósmyndaröð Spessa, *Location*, er vissulega í senn mjög raunverulegt og draumkennt ferðalag út í bláinn. Myndir hans afhjúpa sterka þörf fyrir samfellu, hann vill tengja saman hluti og staði, en forðast frásagnartækni og fylgir einfaldlega eigin mynstri, byggðu á geómetrískri hrynjandi sem fellur undir sjónræna reglufestu sem er táknræn fyrir norrænar breiddargráður.<sup>14</sup>

Hrafnkell Sigurðsson tvinnar saman menningarlega og náttúrulega þætti borgarumhverfisins og leikur sér að því að rugla þessu saman í heillandi myndum sem virðast teknar langt uppi á öræfum en eru yfirleitt gerðar á miðri götu eða í útjaðri borgarinnar, á þeim stað sem náttúran og borgin renna saman.

Almennur borgarbúi framleiðir hálf tón af úrgangi á dag. Í nýrri myndröð, *Conversions*, nýtir Hrafnkell merkingarþrungna táknmynd þrískiptrar altaristöflu, hlutgerir með því ljósmyndina, og skapar helgimynd þar sem teft er saman uppsöfnuninni á ruslahaugunum, tælandi yfirborð plastpokans, og því sem virðist óflekkuð náttúra. Hann beinir augum ævinlega að sléttu yfirborði hlutanna, hreinum flötum, skopast að hrifningu áhorfandans á tölvuskjám, fleygir framan í hann þversögnum samtímans og hræsni vistfræðiumræðunnar, og leiðir okkur á staði sem við viljum ef til vill ekki heimsækja.

Olga Bergmann hefur sótt innblástur í vísindaskáldskap og táknmyndir vísindarita. Verk hennar, *Panorama*, vekur upp efasemdir um það sem koma skal. Er um að ræða glettnislega eða uggvænlega, draumkennda sýn af landslagi framtíðarinnar, eða er þetta sjónræn könnun á því sem franskir félagsfræðingurinn Bruno Latour kallar líftaugina sem gerir tilveru okkar mögulega? Í *Leiðangri*, myndbandsskúlptúr úr tré með tveimur innfelldum skjám, sem hún vann með Önnu Hallin fyrir Selasetrið á Hvammstanga, snýst könnun þeirra á blendingsveröld náttúruvísindanna um óljós mörk hins villta og hins tamda, hins snortna og hins ósnortna, og landamærin á milli raunveruleika og sýndarveruleika þurrkast út.

### Draumar um „hvergið“

Ekkert er kyrrt í fljótandi myndbandamynstrum Steinu Vasulka sem skapar með vídeótækni náttúrumynstur álíka og rennandi vatn. „Hrifning mín á hrauni á rætur að rekja til æsku minnar þegar álfar og tröll voru enn hluti af veruleikanum,“ rifjar Steina upp, en hún og eiginmaður hennar Woody Vasulka voru brautryðjendur í þróun myndbandalistar á síðustu öld. „Ég

man að ef ég starði nógu lengi á hraunbreiðurnar tóku þær að hreyfast og jafnvel að gefa frá sér hljóð. Mörgum árum síðar tók ég sterkt meskalín í Herdísarvík og náði að endurvekja þessar æskuminningar og þau mögnuðu hughrif sem þeim fylgdu. Það er mikil áskorun að koma landslagi sem hefur verið sem frosið öldum saman til að hreyfa sig, já, dansa. Sé Guð alls staðar er nærvera hans vissulega áþreifanlegust í hrauni og mosa.<sup>15</sup>

Tónlist bindur einnig saman í heild brotakenndar frásagnir Sigurðar Guðjónssonar, því upplifunin af hinu mikilfenglega kollvarpar reglu, samhengi og skipulagi.<sup>16</sup> Í myndböndum sínum nýtir hann sér hvítan lit náttúrunnar, myrkur íslensks landslags og veðurofsa sem viðfang draumkenndra verka sem leiða áhorfandann inn í dimma og óræða heima, leitandi og ofsafengna í senn.

Er norðrið síðasti staður á jörðu sem geymir drauma og leyndardóma? „Héðan í frá munu stjórnsmál snúast um að velja tækni til loftslagsstýringar.“ Hér er Bruno Latour að vitna í Peter Sloterdijk sem biður okkur að taka „til gagngerar endurskoðunar viðhorf okkar um hvað það merki að búa á stað“.<sup>17</sup> Íslenskir listamenn hafa haft hraðan á. Þeir hafa máð út mörkin á milli hlutlægni og huglægni, milli stíltegunda og tjáningar, skrásetningar og sköpunar. Verk þeirra eru tvíbent, mött og óræð, því þeir eru gagn teknir af efasemdum. Jafnvel gríðarstór innsetning Kristjáns Guðmundssonar, *Blá færsla*, er ekki skúlptúr; hún er teikning, blek á pappír.

<sup>1</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press [1757] 1998, bls. 36. Rittstj. Adam Phillips.

<sup>2</sup> „I have always taken the weather personally.“ *Icelandic Art News*. Prentuð útg. sumarið 2007, bls. 27. [www.artnews.is](http://www.artnews.is)

<sup>3</sup> Roni Horn, *Vatnasafn. Library of water, Stykkisholmur, Iceland*, Artangel 2007. [www.libraryofwater.is](http://www.libraryofwater.is)

<sup>4</sup> Roni Horn, „Sérkenni Íslands“, *Lesbók Morgunblaðsins* 8. Júní 2002.

[www.mbl.is/mm/gagnasafn/grein.html?grein\\_id=672559](http://www.mbl.is/mm/gagnasafn/grein.html?grein_id=672559). Eins og fjallað er um í grein Sigríðar Þorgeirsdóttur, „Nature's Otherness and the Limits of Visual Representations of Nature“, *Art, Ethics and Environment. A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, Cambridge Scholars Press 2006, bls. 122. Rittstj. Æsa Sigurjónsdóttir og Ólafur Páll Jónsson.

<sup>5</sup> Ósk Vilhjálmisdóttir, „Eitthvað annað“, innsetning í Gallerí Hlemmi, Reykjavík, 2003.

<sup>6</sup> <http://www.ilc.is/ILC/Dynasty.html>

<sup>7</sup> *Morgunblaðið* laugardaginn 29. september 2007 – Menningarblað/Lesbók.

<sup>8</sup> Jökulsvelgjaserían. Niður árpúsundanna í gegnum linsu Ólafs Ellíassonar myndlistarmanns. *Morgunblaðið* laugardaginn 25. ágúst 2007 – Menningarblað/Lesbók.

<sup>9</sup> *Hreinn Fridfinnsson*, sýningarskrá, Serpentine Gallery London og Listasafn Reykjavíkur 2007, bls. 67.

[http://www.serpentinegallery.org/2007/04/hreinn\\_fridfinnsson17\\_july\\_2\\_s.html](http://www.serpentinegallery.org/2007/04/hreinn_fridfinnsson17_july_2_s.html)

<sup>10</sup> Kristján Guðmundsson, Reykjavík 2001, bls. 22.

<sup>11</sup> Kristján Guðmundsson, Reykjavík 2001, bls. 152.

<sup>12</sup> Christian Schoen, „Observation from Inside and Out“, *Icelandic Art News*. Prentuð útg. sumarið 2007, 6. [www.artnews.is](http://www.artnews.is)

<sup>13</sup> [www.grapevine.is/default.aspx?show=paper&part=fullstory&id=1918](http://www.grapevine.is/default.aspx?show=paper&part=fullstory&id=1918)

<sup>14</sup> Æsa Sigurjónsdóttir, „Walking the line“, *Spessi – Location*, New York 2007, bls. 219–223.

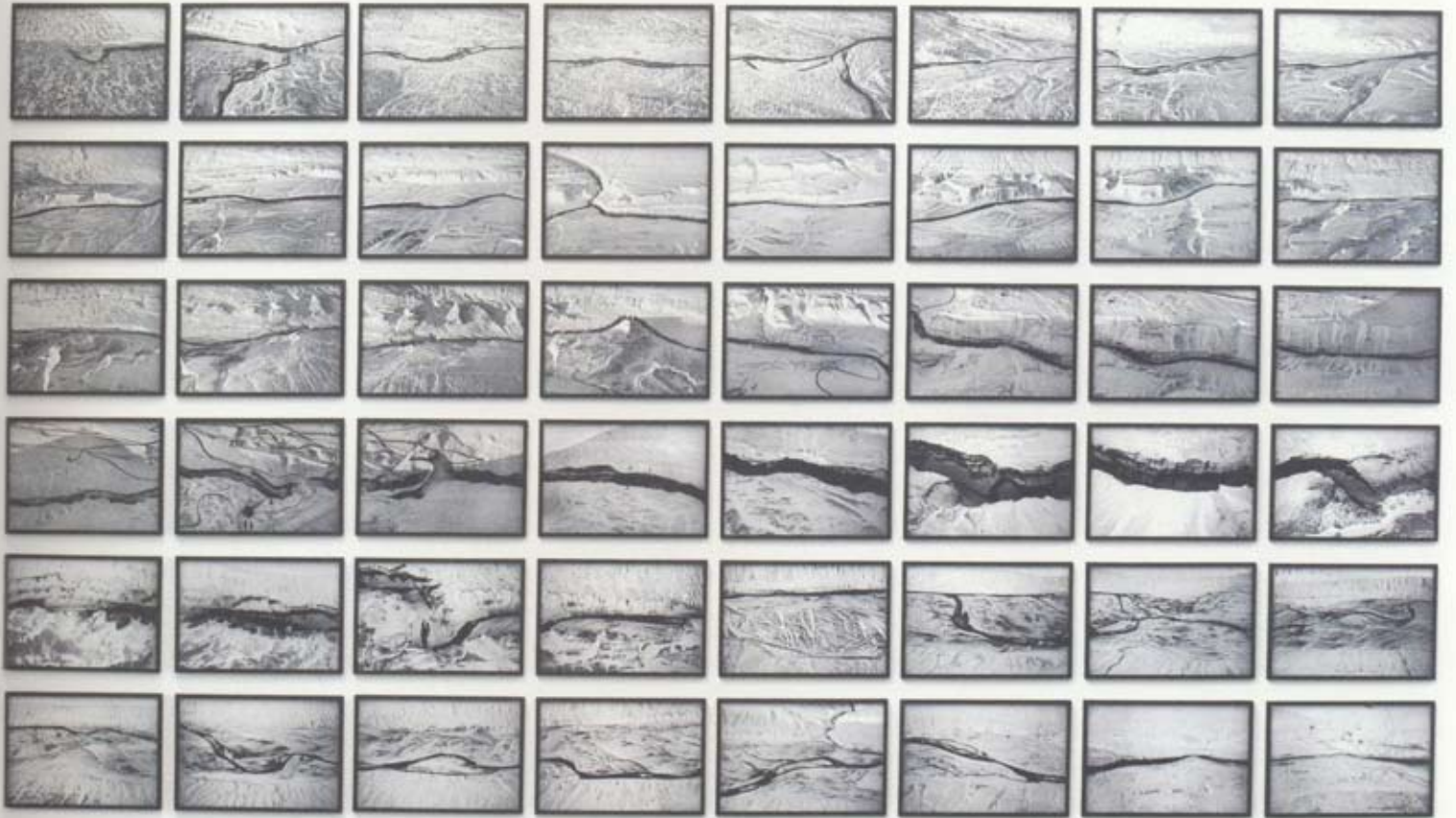
<sup>15</sup> [www.vasulka.org/Steina/Steina\\_LavaAndMoss/LavaAndMoss.html](http://www.vasulka.org/Steina/Steina_LavaAndMoss/LavaAndMoss.html)

<sup>16</sup> Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press 1999, bls. 132.

<sup>17</sup> Bruno Latour, „Air-condition“: our new political fate, *Domus*, March 2004.

[www.bruno-latour.fr/presse/presse\\_art/GB-03%20DOMUS%2003-04.html](http://www.bruno-latour.fr/presse/presse_art/GB-03%20DOMUS%2003-04.html)











Daníel Þorkell Magnússon, *So Fucking Peaceful*, 2001







# NORÐRIÐ

## Dreams of the sublime in contemporary Icelandic art

To travel north has always been a challenge, and the north, and Iceland in particular, has through the ages been *terra incognita* in the eyes of the outside world, a place of nowhere where "everything is possible". As a place of rapid geological changes caused by volcanic eruptions and moving glaciers, Iceland evokes a mixture of wonder and fear, a strong feeling of the sublime, in the imagination of most Europeans. As the glacier-volcano Snæfellsjökull, where Jules Verne's travellers began their journey to the centre of the earth, has always represented the ultimate mysteries, the volcano Hekla embodied the gates of Hell.

A basic characteristic of the sublime is that it evokes a sentiment of pleasure and pain. Icelandic landscape in particular speaks to the Kantian 'dynamically sublime', where the awesome power and threat of nature calls forth a feeling for our distinctive capacities as moral beings, namely, freedom and the power of reason, as Emily Brady argues in her article *The Sublime and Contemporary Aesthetics*. One could also say that the wilderness of the highlands is a prime example of the classical notion of the sublime as represented in the black and white photographs by Vigfús Sigurgeirsson and described in the much quoted *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1757) by the English philosopher Edmund Burke (1729–1797), who set out the definition of the sublime: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."<sup>1</sup>

The north is also synonymous with unspoiled nature, vast landscapes and changes in colours and light. The strong dynamic presence of unspoiled land conveys a strong sense of nature's Otherness that has stimulated and inspired number of artists, as discussed further by Sigríður Þorgeirsdóttir later in this volume. As an imagined space the highlands have a long tradition in the cultural history of Iceland as being a place of darkness and death, a space on the margin of society, hosting the 'Other.'

"One of the biggest reason for me to be here is the powerful influence of the landscape",<sup>2</sup> claims the American artist Roni Horn, who has used Iceland "as an open-air studio of unlimited scale and newness," and as a place to "taste experience".<sup>3</sup> According to her being nowhere is one of the most rare, vulnerable and wonderful experiences one can have and Iceland is the prime supplier of "nowhere" in the world, which is, as she has pointed out, an endangered resource.<sup>4</sup> However, the romantic striving for communion with nature characteristic of so many of the intimate works Horn has created from her Iceland experience are far from the concerns of most Icelandic artists. Her subtle interpretations are distant from the loud

**Æsa Sigurjónsdóttir**

Art Historian, Curator

dynamic creativity of most young Icelandic artists who taste their experience of their unspoiled homeland with a pinch of salt. Their relationship with the island as a home, geographical space and identity is complex and not easily grasped by the foreign observer, as it is constructed around many layers of visual and literary discourses and simultaneously reacting to the changing place of Iceland the global ecological and political context.

Nature as a stage or a medium, as a subject to mediate, is a topic that Icelandic contemporary artists have been dealing with increasingly. The controversy surrounding the construction of a new hydroelectric power station and dam in the highlands of Iceland, north-east of Vatnajökull, the Kárahnjúkar project, created a public awareness of the existence of a different kind of space in Icelandic nature. This space could be called *Nowhere* or just *Something else*.<sup>5</sup> The public debate that followed triggered some challenging art works that opened the Icelandic art scene and made it more political than ever. Icelandic artists became aware of global questions of what it means to belong to a place, as represented in *Dynasty* (2007), an ironic fable told by the Icelandic Love Corporation, where three society ladies enjoy privileged moments on "the Earth's last snow caps".<sup>6</sup>

Confronting the viewer with the beauty of destruction through intense documentation of the "scraping off" the pristine layer of landscape, Pétur Thomsen claims to be seeking to represent the Kantian sublime. By visualising the gigantic intervention into the land from a neutral but monumental point of view, he is asking questions on intrinsic qualities of nature, and how to value water and land. In a recent interview, Thomsen claims to be openly political in his approach. "Images should have a purpose other than being seductive". His aim is to deal with an issue and try to get people to ask questions about their world.<sup>7</sup>

However, Thomsen's photographs representing nature transformed by industrialisation are not photographs of a crime scene, but a double-edged sublimation of a landscape in its most magnificent and frightening visions of it. By introducing a global understanding of the feeling of the sublime, Pétur Thomsen is contributing to a recent notion of the sublime in an environmental and aesthetical context, following the steps of many critical contemporary photographic artists today declaring the fact that all around the world, even in the pristine highlands of Iceland, we have to face the invasive landmarks of global economy.

### **Extension of the human (eye)**

Over the last decade, Ólafur Elíasson has explored in his multiple installations and photographic series the notion of the human body in the material world. He takes as his point of departure the concept of intertwining vision and movement as defined by the French philosopher Merleau-Ponty, in his multilayered idea of the body as being both perceiver and perceived.

In his *Glacier Series* (1999), Elíasson uses the neutral but all embracing “scientific” vantage point, experienced through a technological extension of the human eye to mediate optical and scientific distances. Limits between art and science are being deliberately blurred, the frame of visual landscape aesthetics is wiped out, as if we could only appreciate and believe in the existence of a place through technology, or as if Elíasson is reminding us of the fact that nature becomes essentially knowable through the intermediary of the culture of science.

His cartographic investigation of nature through the limits of human perception, is exemplified by the aerial views of the *Jökla Series* (2004). Here Elíasson exposes the riverbed as a simple representational layer, a fragile surface ready to be ripped off as a thin skin and disappear.

In his most recent work *Jökulsvelgir* (2007), Elíasson continues to mediate on the “brute being” of the world. Once again extending the human body through the means of a complex technical installation, this time pointing his lens at natural phenomena invisible to the human eye; like a scientist with his microscope. “You never see the bottom, you only hear the sound ... The water that runs through the melting glaciers is ancient – in a way you are watching time.”<sup>8</sup>

In this statement Elíasson pays debt to the generation of artists that constructed their thought in the 70s. Hreinn Friðfinnsson and Kristján Guðmundsson, keyfigures of the conceptual movement, put Icelandic artists on the map. Preoccupied with scientific units of measurement, they started visualising and meditating universal concepts as distance, time and space, in a dry minimalist fashion that opened up different ways of making art for the generations to come. In his work *For light, shadow and dust*, Friðfinnsson represents time as duration in the ephemeral transparency characteristic for his work.

“Time, or notions of time, are always compelling. I read what comes my way about physics and mathematics, but I read as one who is uninitiated ... My interest in the essence of time is serious, but my dealing with time is not knowledge-based; it’s more exploratory and feeling-based”,<sup>9</sup> says Friðfinnsson in a recent interview, describing his approach of stripping time elements down to degree zero. Sharp and transparent like broken glass, his art is painful as a cutting edge, and sublime in its presence.

The exploratory approach is also the characteristic of many of Kristján Guðmundsson’s works. His painting of the *Earth’s specific gravity* reveals his desire of materialising distances and measurements. “I read in a pocket book that the specific gravity of the Earth is 5.52 and thought: wow! – it would be nice to paint a picture which had the same specific gravity because then I would have painted all the countries and the oceans in one picture – the whole lot so to speak.”<sup>10</sup> *Once around the sun* is a book that contains as many dots as the seconds it takes the Earth to make a single orbit of the sun.<sup>11</sup> In this case he is dealing with the movement of the unlimited.

While interested in the nature of things, Guðmundsson is not interested in natural places or in nature *per se*, but in the space where all emotions have been drained out. But even though emotional expression is excluded from most of his works, the absence of emotion, its apparent straightforwardness and ironic undertone, creates the opposite effect, and takes the viewer into the unlimited dimensions of cosmos and questions of life and death.

A contemporary *memento mori*, the monumental *Blue Transmission* (1988) is an example of his interest in basic raw materials of drawing, paper and ink. The work consists of five rolls of white industrial paper each about 600 kg. Above the end rolls hang two bottles of blue ink that slowly drip into the rolls. The ink is liberated and after some 35 hours the bottles are empty. By introducing the element of time including the classical symbolic meaning of the hourglass and the modern institutionalised clinical transfusion, Guðmundsson creates a strong metaphor of life and death.

### **Drama and disguise**

Interdisciplinary practice, diversity of expression, has been read as one of the characteristics of young Icelandic artists. They have even been called "intrinsically hybrid" being forever on the move.<sup>12</sup> Crossover of individual art genres and interaction between art, theatre and music is not only the hallmark of young artists like Ragnar Kjartansson, Sigurður Guðjónsson and the art collective Icelandic Love Corporation, but also a characteristic of many of the older generation like Halldór Ásgeirsson who was inspired by the Fluxus way of blending different artistic media and disciplines in the 1960s and 70s.

Even though Ásgeirsson's lava performances are influenced by Gaston Bachelard's introvert theory of the phenomenology of the poetic imagination and his analysis of the imagination of matter and the shape of things, the way Ásgeirsson stages his performances and attacks the matter, the lava itself with a burning flame, is more performative than philosophical. Conceptually dealing with the creativity of alchemy, his actions are situated in the realm of the performance, with the artist in the role of the alchemist transforming the essence of things.

Ragnar Kjartansson, who grew up in the theatre, slides like an actor into different identities, claiming his favourite paintings to be stage sets. In his month-long installation *The Great Unrest* (2005) executed in an abandoned youth clubhouse a few steps from the busy road nr 1, some 150 km distance from the capital, he staged one of his favourite characters, the troubadour Rassi Prump in a colourful dreamlike abandoned settings. Sitting on a broken stage, where so many local performers have been playing through the years, dressed as a knight, he screams his melancholic pain.

The abandoned appearance of the place is mixed with an uncanny feeling oscillating between melancholy and sublime. His use of the solitary human exposed on a deserted stage evokes a feeling of ironic loneliness,

as in his most recent videos *Guilt Trip* and *God* (2007). *Guilt Trip* shows Iceland's most loved comedian, Laddi, walking through a white nothingness with a powerful shotgun. The work is also an important tribute to the paradox of the actor, as being a collection of multitude of identities.

The dramatic role of the sad clown so dear to Ragnar Kjartansson is also the subject of the video loop *God*. There the artist himself performs the role of the lonely crooner framed by his orchestra and a pink satin backdrop. His tender lines *Sorrow conquers happiness* become insupportable in their endless loop.

Repetition is an element that also assumes a crucial role in the work of The Icelandic Love Corporation, a collective of the artists, Eirún Sigurðardóttir; Jóní Jónsdóttir; Sigrún Hrólfsdóttir. Their body of work fluctuates from one genre to another, performances, video installations, photographs, sculptural objects – always left open for further experiments, reinterpretations, where “everything can happen”. Through the concept of masquerade, distinctions between documentation and actual works are blurred and props and costumes used in performances flap between being art objects and just props. Costumes are always the key element of identification, as in a theatre performance as well as a way of equalizing their status as individual artists, underlining the symbolic function of dress as well as the idea of textile being an extension of skin.

Ready to be reused and reshaped, their different actions are linked into each other like the crochet that has become one of their visual emblems. *The Tent Lady's Hospitality*, a video piece commissioned for this exhibition, is a logical continuation of the idea of the wearable art piece that can be transformed, dislocated, relocated and refashioned like an old dress. Even though many of their actions seem light-hearted and humorous their works always yield deep personal critical beliefs in the positive force of creation and the power of mind. “Here we can photocopy money if we run short on cash”, Eirún says and points to a photocopier machine in their recent retrospective at Reykjavik Art Museum.<sup>13</sup> And in their video installation *Dynasty* (2007) the fur-coated society ladies enjoy the ultimate luxury of the close future of the last snow caps.

### **Desire for continuity**

In a period of intense global shifts, abstractly mediated through international media and mobile networks which are radically reforming our contemporary notions of places, it is not always easy to get a grasp on the deep social and geographical changes happening in front of your eyes. When Daníel Þorkell Magnússon asks ironic, critical questions in his photographic series of Icelandic landscape about national identity, language and national symbols, Spessi is observing places, with quiet subtlety, in the role of the invisible photographer who traces the frail border between the

ordinary and the extraordinary. However, pointing the lens at the ordinary makes it already extraordinary as it actively disrupts the balance between art and non-art, between everyday and imaginary.

Spessi's photographic series *Location* is indeed a very real and at the same time dream-like journey into the nowhere. His images reveal strong desire for continuity, for linking things and places together, avoiding narrative mechanisms, and just following his own visual pattern that could be described as based on the staccato rhythm of modern architectural spaces, belonging to the visual formalism inherent to Nordic latitudes.<sup>14</sup>

Hrafnkell Sigurðsson intertwines natural elements with the urban and plays with visual confusion between those two in seductive images that seem to be taken in middle of nowhere, but are usually shot just in the middle of the street or taken at the peripheries of the city. In his much acknowledged tent series he played with confusion between nature and culture in western societies, how we have to start the wilderness hike in the department store.

The urban human creates 1.5 kg of detritus per day. The monumentality of garbage, seductive surface of the carrier bag that ends as a container for our waste, the glossy surface of the photograph, and the loaded symbolism of the triptych are the elements the viewer has to deal with in his recent photographic series *Conversions*. Always focusing on the seductiveness of surfaces and our fascination for the computer screen, Sigurðsson throws at us all the contradictions of contemporaneity city and the hypocrisy of ecological discourse and takes us to places we might not want to go to.

Inspired by science fiction and the iconography of scientific literature, Olga Bergmann's *Panorama* leaves the doubt, is it a humorous or frightening dream like vision of future landscapes, or is it a visual exploration of what Bruno Latour calls the life supports that make our existence possible? In *Expedition*, a video sculpture made in wood with incorporated screens, created with Anna Hallin, for the Seal Observation Center at Hvammstangi, North Iceland, the artists are taking further their exploration of the hybrid world of natural science extended through technology.

### **Dreams from nowhere**

Things don't remain in place in Steina Vasulka's floating video patterns, which turn liquid as running water. "My love affair with lava comes from early childhood, when elves and trolls were still a part of reality", recalls Steina Vasulka, who with her husband Woody Vasulka pioneered in the development of video art in the 1960s. "I remember if I stared long enough at a lava field, it started moving, even making sounds. Many years later I took some potent mescaline in Herdísarvík, and was able to evoke those childhood memories and the immense exuberance that goes with it. It is a great challenge to get landscape, frozen for centuries to move, yes dance. If god is everywhere, his presence certainly is most tangible in lava and moss."<sup>15</sup>

Sigurður Guðjónsson also uses music as an important element in his broken narratives. He plays on the whiteness and darkness of Icelandic landscape and the violence of the weather as a setting for his dreamlike video episodes where his timid and temperamental characters activate themselves in uncanny theatrical settings.

In his most recent video *Ablation*, commissioned for this exhibition, his catharsis goes through a fusional introspection of natural element; a clump of ice.

"The experience of the sublime is, almost by definition, one that subverts order, coherence, a structured organization."<sup>16</sup> Subversion of order is a characteristic of recent Icelandic art. Is the North, the last place on earth where mysteries and dreams are taking place? "Politics from now on, will be a selection of the technology of climate-control": Bruno Latour is citing Peter Sloterdijk who is asking us "to radically modify our point of view on what it means to inhabit a place."<sup>17</sup> Icelandic artists have moved fast. Blurring the limits between objectivity and subjectivity, between genres and expression, documentation and performance, their works are opaque images and objects surrounded by ambivalence and doubt. Even Guðmundsson's monumental installation is not an object; it is a drawing, ink on paper.

<sup>1</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press [1757] 1998, p. 36. Ed. by Adam Phillips.

<sup>2</sup> "I have always taken the weather personally", *Icelandic Art News*. Printed version summer 2007, p. 27. [www.artnews.is](http://www.artnews.is)

<sup>3</sup> Róni Horn, *Vatnasafn. Library of water*, Stykkisholmur, Iceland, Artangel 2007. [www.libraryofwater.is](http://www.libraryofwater.is)

<sup>4</sup> Róni Horn, "Iceland's Difference", *Lesbók Morgunblaðsins*, June 8<sup>th</sup> 2002. [www.mbl.is/mm/gagnasafn/grein.html?grein\\_id=672559](http://www.mbl.is/mm/gagnasafn/grein.html?grein_id=672559). As discussed in Sigríður Þorgeirsdóttir, "Nature's Otherness and the Limits of Visual Representations of Nature", *Art, Ethics and Environment. A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, Cambridge Scholars Press 2006, p. 122. Ed. by Ása Sigurjónsdóttir and Ólafur Páll Jónsson.

<sup>5</sup> Ósk Vilhjálmsdóttir, "Something Else", installation in Gallery Hlemmur, Reykjavík, 2003.

<sup>6</sup> <http://www.ilc.is/ILC/Dynasty.html>

<sup>7</sup> *Morgunblaðið Saturday September 29<sup>th</sup> 2007 – Menningarblað/Lesbók.*

<sup>8</sup> *Morgunblaðið Saturday August 25<sup>th</sup> 2007 – Menningarblað/Lesbók.*

<sup>9</sup> *Hreinn Fridfinnsson*, catalogue of the exhibition, Serpentine Gallery London and Reykjavík Art Museum 2007, p. 67.

[http://www.serpentinegallery.org/2007/04/hreinn\\_fridfinnsson17\\_july\\_2\\_s.html](http://www.serpentinegallery.org/2007/04/hreinn_fridfinnsson17_july_2_s.html)

<sup>10</sup> Kristján Guðmundsson, Reykjavík 2001, p. 22.

<sup>11</sup> Kristján Guðmundsson, Reykjavík 2001, p. 150.

<sup>12</sup> Christian Schoen, *Observation from Inside and Out*, *Icelandic Art News*. Printed version summer 2007, 6. [www.artnews.is](http://www.artnews.is)

<sup>13</sup> [www.grapevine.is/default.aspx?show=paper&part=fullstory&id=1918](http://www.grapevine.is/default.aspx?show=paper&part=fullstory&id=1918)

<sup>14</sup> Ása Sigurjónsdóttir, "Walking the line", *Spessi – Location*, New York 2007, pp. 219–223.

<sup>15</sup> [www.vasulka.org/Steina/Steina\\_LavaAndMoss/LavaAndMoss.html](http://www.vasulka.org/Steina/Steina_LavaAndMoss/LavaAndMoss.html)

<sup>16</sup> Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press 1999, p. 132.

<sup>17</sup> Bruno Latour, "Air-condition": our new political fate, *Domus*, March 2004.

[www.bruno-latour.fr/presse/presse\\_art/GB-03%20DOMUS%2003-04.html](http://www.bruno-latour.fr/presse/presse_art/GB-03%20DOMUS%2003-04.html)







Halldór Ásgeirsson, *Jarðeldhús/Earth Kitchen*, Kyoto, Japan 2002/2005

Halldór Ásgeirsson, *Óendanlegt/Endless*, 2001



Pétur Thomsen, *Aðflutt landslag/Imported Landscape*, 2003–2006





## Vanrækslan á hinu háleita

Heimspekin er nú aftur farin að fást við fegurðina. Skyldi hið háleita geta átt það sama í vændum – skiptir það nokkru máli í samtímafagurfræði? Já, það tel ég en líkast til ekki í jafn ríkum mæli og fegurð, í ljósi þess hversu víðtæk hún er, hvað hennar nýtur víða í sögunnar rás og hvað hún hefur að undanfögnu orðið fyrirferðarmikil á ný. Ég mun á þessum síðum halda því fram að hið háleita eigi vissulega erindi í samtímafagurfræði en að erindi þess takmarkist einkum við umræður á sviði umhverfisfagurfræði og umhverfisheimspeki yfirleitt.

Af hverju stafar þessi vanræksla á hugtakinu, þegar það hefur stöðugt haft mikilvægu hlutverki að gegna á öðrum sviðum, eins og bókmenntafræði og listfræði? Væntanlega er það vegna þess að menn telja hugtak hins háleita hafa fátt fram að færa í þeim deilum sem nú geisa. Verk Mary Mothersill, *Beauty Restored*,<sup>1</sup> er sagt hafa hrundið af stað umræðum um annað hugtak, fegurð, sem hefur gegnt lykilhutverki í sögu fagurfræðinnar og jafnan verið stillt upp sem andstæðu hins háleita.

Fræðirannsóknir á hinu háleita spanna vítt svið og er fengist við það innan heimspeki, bókmenntafræði, gagnrýnnar kenningar, menningarfræði, listfræði, arkitektúr og eflaust fleiri greina til viðbótar. Umfjöllun mín einkoróðast við heimspökilega fagurfræði og sérlega veigamikil málefni innan hennar.<sup>2</sup> Ég skoða tvennskonar mismunandi rök fyrir því af hverju hið háleita hefur verið vanrækt: (1) sögulegu rökin og (2) sjálfhverfurökin. Ég skoða hvor rökin um sig og ýmis svör við þeim. Í lok þessara hugleiðinga sýni ég einnig fram á hvernig megji finna áhugavert dæmi um nútímaskilning á hinu háleita í íslensku umhverfi og hvers vegna hið háleita nýttist sem fagurfræðilegt gildishugtak til þess að túlka það.

## Sögulegu rökin

Sögulegu rökin leita sögulegra róta þess hvers vegna hið háleita hefur verið vanrækt og eru á þá leið að það sé umfram allt gamaldags hugtak. Áður en við hugum að þeim ástæðum er rétt að fara stuttlega yfir sögu hugtaksins. Nú er fyrsta ritið um hið háleita, *Um hið háleita*, jafnan eignað Longinosi, grískum gagnrýnanda frá 1. öld e.Kr. Undir áhrifum klassískra hugmynda um ræðulist, svo sem Aristótelesar, setti Longinos hið háleita fram sem bókmenntastíl. Svo virðist sem ritgerð hans hafi aftur komið í leitirnar á 16. öld og þýðing hennar á ensku og frönsku á 17. öld verið gríðarlega mikilvæg fyrir viðtökur hennar í bókmennta- og fagurfræði 18. aldar.

Heimspökiumfjöllun um hið háleita náði hámarki á 18. öld þegar óvenjulegt þótti að taka *ekki* tillit til hennar í kenningum um smekk. Fagurfræðingar samtímans kannast helst við kenningar Edmunds Burke og Kants um hið háleita en eftir aðra höfunda er einnig að finna mikilvæg verk um efnið,

## Emily Brady

lektor í heimspeki og menningarlandafræði  
við Edinborgarháskóla í Skotlandi

svo sem Addison, Alison, Herder og Mendelssohn. Í raunhyggjunálgun Burkes er það sagt vera háleitt sem er stórt, máttugt, víðfemt, óendanlegt, grófgert, myrkt, drungalegt, tilkomumikið en einnig hávær hjóð, rammur fnykur og ódaunn. Hið háleita skynjum við sem milliliðalaus unaðslega ógnartilfinningu sem kemur fram sem viðbragð við einhverri hættu þegar hættan er þó of fjarlæg til þess að geta valdið raunverulegum sársauka. Háleitir hlutir yfirgnæfa okkur algjörlega: „hugurinn fyllist svo af viðfangi sínu að hann getur hvorki tengst neinu öðru né þar af leiðandi velt því fyrir sér sem heldur honum uppteknum.“<sup>3</sup> Burke heldur því fram, eins og Kant, að hið háleita verði ekki upplifað nema áhorfandinn reyni hinn háleita hlut milliliðalaust þegar hann er staddur í öruggri fjarlægð frá honum.

Hin fullbúna kenning Kants um hið háleita, eins og hana er að finna í *Gagnrýni dómgreindarinnar* (1790) var undir áhrifum frá Burke og öðrum eldri kenningum. Engu að síður þróar Kant hugtakið sem hluta af gagnrýnni og forskilvitlegri heimspeki sinni og sker greining hans sig úr fyrir ríka áherslu á náttúruna.<sup>4</sup> Kant greinir á milli hins „stærðfræðilega háleita“ annars vegar, þar sem skynfærin og ímyndunaraflíð reka sig á ystu mörk getu sinnar þegar þau mæta gnótt náttúrunnar sem virðist óendanleg, svo sem himinhá fjöll eða næturhiminninn, og hins vegar hins „dýnamíska háleita“. Í síðar-nefnda flokknum býr sú angistarfulla nautn sem náttúruöflin og náttúru-ógnin kveikja og vekja okkur á þann hátt til vitundar um sérstakar gáfur okkar sem síðvera, þ.e. um frelsið og mátt skynseminnar.<sup>5</sup> Okkur finnst við vissulega vera getulaus og lítils megnug andspænis mætti náttúrunnar en þó álitum við á endanum okkur sjálf fremur en hlutina vera háleit þegar við uppgötuum hæfni okkar til þess að bera okkur saman við náttúruna.

Eftir þetta hefur hið háleita ekki notið stöðu *lykil*hugtaks fagurfræðilegrar greiningar, enda þótt menn hafi fengist við það innan rómantískrar ljóðlistar og prósa og í heimspekiumræðum á seinni tímum. Sögulegar ástæður fyrir því eru vafalítið margar og margháttáðar og mun ég einungis taka á fáeinum þeirra, með heldur háspekilegum hætti. Ástæður þessa má rekja til breytinga sem urðu á þeim grunni sem hið háleita stóð á, bæði í raunreynslu og á kenningagrunninum. Hugtakið þróaðist fljótt frá því að vera bókmenntalegt hugtak til þess að verða í auknum mæli beitt á náttúruna og á þeim tíma þegar rómantíska hreyfingin upphóf það tengdist það einkum náttúruhlutum og -fyrirbærum. Þegar áherslan tók að færast frá realískri og natúralískri list og að framúrstefnu og expressjónisma dofnaði áhugi heimspekingsa fyrir fagurfræði náttúrunnar, þar með talið hinu háleita. Þar til fyrir skömmu vakti hið síðastnefnda einnig líttinn áhuga innan listarinnar en hefur nú aftur skotið upp kollinum hjá listamönnum og heimspekingum á borð við Barnett Newman og Jean-François Lyotard.

Samhliða þessum umskiptum í fagurfræði og listum hafa grundvallar-breytingar átt sér stað í fagurfræðilegri reynslu fólks og smekk þess fyrir landslagi. Margt hefur verið ritað um hvernig breytingar á landslagssmekk gerðu fólki kleift að njóta hins háleita, þ.e.a.s. við það að skipta óttanum og

andúðinni á háum fjöllum, eyðimörkum og annars konar eyðilegum stöðum út fyrir aðdáun og vegsömun.<sup>6</sup> Þessar breytingar á smekk eiga rót sína að rekja til ýmissa þátta af efnahagslegum, félagslegum, trúarlegum og tæknilegum toga sem gerðu fólki kleift að nálgast sjálft slíka staði á tiltölulega öruggan hátt. Þannig komu kenningar um hið háleita fram á sjónarsviðið um leið og þessi hvörf eiga sér stað, sem gerðu fólki – þó einkum elítunni – fært að njóta náttúrunnar fremur en að óttast hana einvörðungu eða finnst hún kaldranaleg, ef ekki beinlínis vond.

Endurspeglast það áhugaleysi sem ríkir fyrir *orðræðunni* um hið háleita í dvinandi áhuga fólks núorðið fyrir háleitum hlutum og reynslu af þeim? Hefur „smekk“ fólks fyrir hinu háleita hnignað? Því mætti halda fram að dregið hafi úr tækifærum til þess að njóta hins náttúrulega háleita, hugsanlega vegna þess að margir menningarheimar og samfélög bera nú minni lotningu fyrir náttúrunni, óttast hana síður, eftir að hafa þróað tæknilegar lausnir til þess að stjórna henni; fólki finnst það þá beinlínis ráða yfir henni eða umgangast nú orðið fjöll, hafið og annars konar umhverfi mað svo auðveldum hætti að það upplifi vart lengur hina angistarfullu nautn, hina hárbeittu tilfinningu fyrir hinu háleita. Með öðrum orðum hafa samskipti manna við náttúruna í mörgum samfélögum orðið mun átakaminni. Vera má að enn sé rúm fyrir skyld viðbrögð, þ.e. hugtök á borð við lotningu, mikilfengleika og undur en varla lengur (mætti halda fram) fyrir þá flóknu upplifun sem hið háleita er, a.m.k. ef við göngum út frá þeim skilningi sem í hugtakið var lagður á 18. öld. Meginályktunin sem draga má af sögulegu rökunum er því að hið háleita skipti ekki lengur máli fyrir fræðilega umræðu vegna þess sú reynsla sem fólk hafði af því í fyrndinni er einfaldlega ekki lengur fyrir hendi eða, skyldi enn mega verða fyrir henni, þá er hún sannarlega fátíð.

Hér er hrapað að niðurstöðum. Til allrar hamingju tryggir náttúrulegt umhverfi okkar að við getum ítrekað orðið fyrir ýmiss konar reynslu. Tæknin hefur einnig nýst okkur til að komast á staði sem eru enn að miklu leyti villtir – háir fossar, ólgandi fljót, eldgos, víðfeðm höf, geimurinn, eyðimerkur o.s.frv. – og opna fyrir að við sýnum háleit viðbrögð. Vissulega er hugtak hins villta afar umdeilt en þó höfum við reynslu af meira og minna villtum stöðum sem gefa kost á hinu háleita. Það síðastnefnda þarf heldur ekki að takmarkast við fjarlæga staði – á heiðskírri nótt, laus við alla ljósmengun, getum við starað á það sem Kant lofsöng svo mjög: „stjörnuhiminninn fyrir ofan oss.“ Þar eð við getum nú skoðað jörðina alla með nokkrum fingrahreyfingum í Google Earth og svipuðum miðlum eru tækifærin enn fyrir hendi til að upplifa beint hið náttúrulega háleita. Einnig má færa fyrir því rök að samfélög sem eru skemur á veg komin í tækniþróun beri enn meira skynbragð á hið háleita en nú er ég komin út í sálma sem eru heldur háfleygir – reynslurannsóknir þyrftu að styðja fullyrðingar sem þessa. Tilkoma áhættuþróttar er dæmi um hvernig fólk leitar áhættu þar sem hún er kannski ekki lengur til staðar en það þarf einhverja ögn af áhættu (enda þótt óttinn „sé allur í ímynduninni,“ eins og Kant komst að orði) eigi fólk



að upplifa hið háleita. Nú ætla ég ekki að halda því fram að áhættuþróttir séu út af fyrir sig dæmi um reynslu af hinu háleita en þær gefa þó kost á fagurfræðilegri reynslu af þeim toga vegna þess í hvaða stöðu þær setja fólk gagnvart umhverfinu.

Þessi upptalning sýnir að enn á fólk kost á ýmiss konar upplifun sem tengd er við hið háleita og sem réttlætir að við skulum beita hugtakinu nú á tímum. En með því er vandinn ekki leystur. Eigi hið háleita að vera áhuga-vert í umræðu um umhverfið þarf að takast á við önnur gagnrýnisatriði.

## Sjálfhverfurökin

Sjálfhverfurökin byggjast á þeirri fullyrðingu að hið háleita sé í eðli sínu sjálfhverft, einkum hvað varðar tengslin sem í því felast milli manna og náttúrunnar. Ein birtingarmynd þessarar röksemdafærslu gengur út á að það upphefji mannkynið fremur en hluti í náttúrunni, þannig að hið háleita verði að *sjálfsskoðun*. Í mörgum greinargerðum fyrir hinu háleita, einkum þeim sem hafa haft mest áhrif, svo sem hjá Kant, eru það í raun mannkynið, skynsemin, frelsið eða hið siðferðislega sjálf sem eru háleit en ekki náttúran. Kant kemst svo að orði: „það sem er eiginlega háleitt getur ekki verið fólgið í neinu skynjanlegu formi, heldur varðar það aðeins hugmyndir skynseminnar ...“.<sup>7</sup> Eftir ákveðnu „mistúlkunarferli“ skiptum við virðingu fyrir hlutum náttúrunnar út fyrir virðingu fyrir sjálfum okkur eða „skiptum á virðingu fyrir hlutum í stað virðingar fyrir hugmynd mannkynsins í viðfangi okkar“.<sup>8</sup>

Sýn Kants hefur í kjölfarið áhrif á skilning rómantíska tímabilsins á hinu háleita og lýsti skáldið John Keats þannig ljóði Wordsworths *The Prelude* sem „háleitri sjálfhverfu“.<sup>9</sup> Um er að ræða langt sjálfsævisögulegt ljóð og eitt það frægasta sem liggur eftir Wordsworth. Í því sækir hann innblástur í þá náttúrusýn sem hann hafði sem unnanndi heimasvæðis síns, Vatnahéraðsins á Englandi. Eftirfarandi ljóðlínur eru úr þeim hluta sem nefnist „Á skautum“:

Þannig æddum við áfram í myrkri og kulda,  
ekki var rödd sem ei bærðist; og með gný  
... þverhnípin glumdu;  
lauflaus trén og hver einasta klakasprunga  
klingdi líkt og járn.<sup>10</sup>

Enda þótt ljóðlist Wordsworths og annarra rómantískra skálda beri hugsanlega vott um vissa virðingu fyrir náttúrunni gefur hún einnig þeirri gagnrýni byr undir báða vængi að náttúran sé með hinu háleita gerð að meðali sem við beitum til þess að uppgötva okkur sjálf, neisti sem bregður birtu á stöðu okkar í heiminum – sem á margan hátt er álitin æðri náttúrunni sjálfri. Ronald Hepburn kemst þannig að orði um kenningu Kants að hún takmarki „framlag náttúrunnar í þágu einhliða upphafningar hinnar skynsömu sjálfs-

veru<sup>11</sup> og að „hætt sé á að hinn náttúrulegi ytri heimur verði talinn hafa gildi í reynslu af hinu háleita þá aðeins að hann geri einstaklingi kleift að finna fyrir því hversu víðfeðm sál hans er. Það eina sem menn mætu hann fyrir er hversu sterka reynslu hann væri fær um að miðla þeim.“<sup>12</sup> Þar eð reynslan af hinu háleita er af fagurfræðilegum toga – eða fagurfræðilegum og siðferðislegum toga í senn – sem stillir náttúrunni þannig upp sem framandi veruleika, mætti líta á slíka reynslu sem fagurfræðilega smættun náttúrunnar og jafnvel sem afbökun og manngervingu hennar, „með því að smækka hana til þess að hún falli að okkar mælikvörðum“.<sup>13</sup>

Í tengslum við þetta ber að nefna tilbrigði við þessi rök sem eru á þá leið að hið háleita staðsetji náttúruna sem „hinn“ sem einhvern „hinn“ ólíkan okkur sjálfum, eitthvað sem við komumst að á endanum að við höfum vald yfir.<sup>14</sup> Í frægri gagnrýni Williams Cronons á hugtak hins villta heldur hann því fram að hið háleita sé til þess eins að dýpka þá gjá sem er milli manna og náttúrunnar.<sup>15</sup> Ýmsar aðrar mótbárur þekkjast sem má segja að séu hliðstæðar sjálfhverfurökunum og hafa þær verið settar fram á ólíkum forsendum: feminískum, stjórnmálalegum, bókmenntafræðilegum, félagsfræðilegum o.s.frv.<sup>16</sup>

Reynum nú að svara sjálfhverfurökunum og hvorri gagnrýni um sig. Á öðrum stað, þar sem ég fékkst við að endurmeta hið háleita hjá Kant og fagurfræðilegt náttúrumat, hef ég reynt að sýna fram á, að hjá Kant sé hið háleita ekki eins sjálfhverf reynsla og þessi gagnrýni gefur til kynna.<sup>17</sup> Í stuttu máli held ég því fram að í stað þess að smætta skynjun hins háleita í vitundina um siðferðislega skyldu eigum við að virða áherslu Kants á að dómar um hvað teljist háleitt falli skilmerkilega undir umdæmi fagurfræðinnar. Af þeim sökum séu hlutir náttúrunnar ekki aðeins áreiti sem valda háleitri svörun heldur gegni þeir, eins og ég sýni fram á, eigin hlutverki í skynjun okkar á þeim, enda þótt við metum þá þannig með óþeim hætti. Að sama skapi kemur í ljós, ef við leggjum réttan skilning í greinarmuninn milli hins fagurfræðilega og hins siðferðislega í skilningi Kants á hinu háleita, hvernig fagurfræðileg reynsla af þessu tagi einkennir fagurfræðileg og siðferðisleg tengslin sem ríkja milli manns og náttúru.

Á þessum síðum er mér mest í mun að verja hina torskildari og frumspakilegu hugmynd Kants um hið háleita vegna þess að ég álit hana standa nær hugtakinu eins og það hefur þróast innan heimsspekinnar (og í tengslum við hið háleita í náttúrunni). En hvað sem því líður vil ég, til þess að þoka heildarverkefni mínu áleiðis, skýra út í stuttu máli hvers vegna við ættum að huga að skynjun hins háleita í náttúrunni.

Í tengslum manna við náttúruna sem koma fram við reynsluna af hinu háleita má sjá tvo þætti að verki: auðmýkt og sjálfsyfirvegum.<sup>18</sup> Hér eru ekki þægileg tengsl á ferðinni heldur er þeim betur lýst sem órólegum. Ýmsar kenningar um fagurfræðilega skynjun innan umhverfisfagurfræði leggja

áherslu á að í náttúruupplifun sé fólgin djúp hluttekning, ólíkt margs konar tegundum listskynjunar og landslagsskynjunar.<sup>19</sup> Þessum sjónarmiðum er ég sammála og tel hið háleita veita ákveðna reynslu af toga *umhverfis-*fagurfræði en þó ekki sérlega notalega reynslu. Hinu háleita fylgir að finnast maður vera borinn ofurliði af einhverju, vera fullur angistar og máttlaus frammi fyrir fallþunga sjávaraldanna, klettum sem gnæfa hátt yfir manni o.s.frv. Ekki er um að ræða unaðslega reynslu af náttúrunni sem gefur til-efni til hugleiðinga, eins og einkennir ýmis afbrigði fegurðar. Að þessu leyti býður hið háleita ekki upp á samband við ástríka eða vingjarnlega náttúru, heldur er það órólegt, óþægilegt, ef ekki beinlínis strítt.

Við getum betur skilið hvernig sjálfið, í reynslu sinni af hinu háleita, tengist umhverfi sínu með því að leita í heimspeki Lyotards. Enda þótt hann hafi einkum áhuga á hinu háleita eins og það birtist í listinni sýnir Lyotard okkur á hvern hátt sjálfsveran er af-miðjuð í háleitri reynslu þegar hún mætir „því sem ekki verður komið orðum að“, „því sem ekki verður komið til skila“ og hinu óákvarðaða. Í umfjöllun sinni um hið háleita í listsköpun og hugmyndum Barnettts Newmans skrifar Lyotard að „í slíku tilviki bíður viljinn ósigur.“<sup>20</sup> Þegar kemur að náttúrunni getum við tekið saman hugmyndir Lyotards og túlkað hið háleita sem eitthvað sem yfirgnæfir sjálfsveruna, þar sem sjálfið tapar stöðu sinni í kjölfar þeirrar náttúruutilfinningar sem er því ekki að fullu kunnug og sem hefur eitthvað dularfullt við sig; því megi segja að mannleg skynsemi nái ekki að tileinka sér náttúruna.<sup>21</sup> Í túlkun sinni á kenningu Kants sýnir Lyotard þessa hreyfingu sem á sér stað handan sjálfsverunnar sem „finnur í viðfangi sínu fyrir nærveru einhvers sem yfirgnæfir sjálft viðfangið. Fjallstindurinn er fyrirbæri sem gefur til kynna að það sé einnig eitthvað meira en bara fyrirbæri.“<sup>22</sup> Þvert á sjálfhverfurökin sýnir Lyotard því fram á hvernig hið háleita felur í sér „afmennskun“ fagurfræðilegrar reynslu og myndar flókið samband milli manna og náttúru sem sprettur upp úr áhrifamikilli reynslu.

### Hið háleita í íslenskum samtíma

Í reynslu af hinu háleita kemur náttúran manni fyrir sjónir sem flókin, dularfull, myrk, mikil, risavaxin, taumlaus, víðfedm, óreiðukennd, ólöguleg, formlaus, hrá, hávæ, ofsafengin o.s.frv. Hvar fellur mannfólkið inn í þetta allt saman? Það kemur ekki á óvart að í sannri reynslu af hinu háleita finnst okkur við enn vera agnarsmá. Það þýðir þó ekki að við höndlum náttúruna sem „Hinn“ eða sem hún sé okkur *algjörlega* óaðgengileg. Því hvað sem öllu líður njótum við ákveðinna fagurfræðilegra einkenna náttúrunnar. Það er það sem hrærir við okkur og veldur því að okkur finnst við vera svo óburðug. Á þann hátt stofnar hið háleita því til sambands þar sem við virðum viðfang okkar fyrir okkur að einhverju leyti – hlutur gæti ekki talist háleitur ef við óttuðumst hann einvörðungu og þyrftum að leita í skjól undan honum – enda tjáir það að umhverfi af mismunandi toga búi yfir ákveðnum fagurfræðilegum einkennum. Það skyldi heldur engan undra í ljósi þess að

hið háleita kom upphaflega fram á sjónarsviðið til þess að fást við há fjöll, fossa o.a.þ.h. sem nýr fagurfræðilegur smekkur hafði myndast fyrir.

Hér er því um að ræða náttúru sem menn meta fyrir eiginleika sem eru í sterkri mótsögn við blómlegar byggðir. Enda þótt þá eiginleika megi ekki kenna við ljótleika tilheyrja þeir þó flokki eiginleika sem jafnan teljast vera í andstöðu við fegurð. Innan umhverfisfagurfræði hefur að undanförnu verið rætt um hvernig megi greina tegundir af fagurfræðilegu mati þar sem náttúran er metin á sínum eigin forsendum í stað þess að skoða hana úr sjóngleri landslagsmálverksins og hafa ýmsir heimspekingar í því samhengi bent á hversu mikilvægt sé að menn kunni að meta þær landslagstegundir sem þykja yfirleitt ekki gott efni í landslagsmyndir. Hið háleita er ekki endilega „ljótt“ þar eð ýmsar tegundir þess geta skarast við fagurfræði landslagsmynda en er þó örugglega nær því að vera „ógnandi fegurð“ en myndræn fegurð.

Hugtak hins háleita er vel til þess fallið að lýsa íslensku umhverfi. Víða getur íslenskt landslag ekki talist fallett í hefðbundnum skilningi þess orðs. Víðáttumiklar hraunbreiður, jöklar, hrjóstrug, skóglaus fjöll, áhrifamikil eldfjöll o.fl. eru dæmi um hið háleita í samtímanum og jafnframt leið til að ljá slíku umhverfi fagurfræðilegt gildi. Töfrar íslensks landslags – t.d. fyrir manneskju eins og mig sem býr nálægt hinu eldforna hálandi Skotlands – eru í því fólgnir hversu ungt það er í jarðsögulegum skilningi og síkvikt. Þetta bendir til þess að í háleitri reynslu sé ákveðinn þáttur ímyndunar-afslins að verki – hvort sem skynrænir eiginleikar á borð við svartan sand, storknað hraun o.s.frv. vekur það upp – sem semur myndræna frásögu um þau kraftmiklu náttúruferli sem mynduðu íslenskt náttúru í núverandi mynd. Loftslagsbreytingar hafa nú í för með sér að maður þarf ekki að ímynda sér þessi breytingarferli á löngum tíma vegna þess hversu hratt breytingarnar eiga sér stað. Það er ekki svo langt síðan eldgos (séð úr öruggri fjarlægð) þótti sumu fólki vera sjaldgæf upplifun af hinu háleita. Það er mikilvægt að hafa í huga að enda þótt hið háleita gefi „Hinn“ til kynna nær þetta landslag frá því að vera ógreiðfært hálandi til þess að vera kunnuglegri svæði fyrir flesta Íslendinga.

Að lokum vonast ég til þess að hafa, með því að svara bæði sögulegu rökun-um og sjálfhverfurökunum, sýnt fram á að hið háleita er langt frá því að vera úrelt tegund af fagurfræðilegu gildi, heldur hefur það hlutverki að gegna í dag, með því að afmarka sérstakt og þýðingarmikið form fagurfræðilegrar náttúruskynjunar. Þannig má vonast til þess að fagurfræðileg reynsla af hinu háleita myndi samband sem sé í senn fagurfræðilegt og siðferðislegt og sem geti lagt grunninn að aukinni umhyggju manna fyrir náttúrunni.

<sup>1</sup> Mothersill, Mary, *Beauty Restored*, New York: Clarendon Press, 1985.

<sup>2</sup> Á meðal víðameiri rita um hið háleita má nefna Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford: Clarendon Press, 1989; Frances Ferguson, *Solitude and the Sublime*, New York: Routledge, 1992; Kirk Pillow, *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge: MIT Press 2000; James Kirwan, *Sublimity*, New York og London: Routledge, 2005.

<sup>3</sup> Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ritstj. Adam Phillips, Oxford, [1757] 1990, bls. 53.

<sup>4</sup> Um þetta atriði greinir ritskýrendur á. Ég fylgi hér Paul Guyer að máli sem telur Kant alfarir lást við náttúruna. Sjá nmgr. 6.

<sup>5</sup> Þessi aðgreining kemur fyrst fram hjá Francis Hutcheson. Sjá Kirwan, *Sublimity*.

<sup>6</sup> Sjá Marjorie Hope Nicholson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of Aesthetics of the Infinite*, New York: Norton, 1959; Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, end. útg., New Haven og London: Yale University Press, 1967; Max Dehlschlaeger, *The Idea of Wilderness*, New Haven: Yale University Press, 1991.

<sup>7</sup> *Gagnrni dómgreindarinnar*, §23, 5:245. Allar tilvísanir í *Gagnrni dómgreindarinnar* vísa til Nuta, bindis og blaðsíðunúmers þýsku akademísku útgáfunnar, *Kants gesammelte Schriften*, útg. Kgl. preussneska vísindaakademían, Berlin, Georg Reimer/Walter de Gruyter: 1900–.

<sup>8</sup> *Gagnrni dómgreindarinnar*, §25, 5:257. Frekari ummæli Kants um að óviðeigandi sé að allta náttúruna vera háleita má finna í §28, 5:264 og §30, 5:280.

<sup>9</sup> Hitt, C. „Toward an Ecological Sublime“, *New Literary History*, 30:3, 1999, bls. 4.

<sup>10</sup> William Wordsworth, „The Prelude“ Book I, Wordsworth's Poetical Works, 3. bindi, ritstj. William Knight, 1896, www.gutenberg.org, skoðað 26.10. 2007.

<sup>11</sup> Hepburn, R.W., „Landscape and Metaphysical Imagination“, *EV*, 5, 1996, bls. 201.

<sup>12</sup> Ronald Hepburn, „The Concept of the Sublime: Has it Any Relevance for Philosophy Today?“, *Dialectics and Humanism* 1–2, 1988, bls. 143.

<sup>13</sup> Hepburn, „Nature Humanised: Nature Respected“, *Environmental Values*, 7 (1998), bls. 277.

<sup>14</sup> Sjá umfjöllun Sigríðar Þorgeirsdóttur um íslenskt landslag og framandleika náttúrunnar í: *Nature's Wholeness and Nature's Otherness: Aesthetical Aspects of Sustainability?*, ritstj. C.H. Grenholm og N. Kamergrauzis, *Sustainable Development and Global Ethics*. Uppsala Studies in Social Ethics, 33, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2007, bls. 51–64.

<sup>15</sup> Cronon, W. „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Kind of Nature“, *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, ritstj. W. Cronon, New York, 1996.

<sup>16</sup> Sjá t.d. athugasemdir Kate Soper í „Looking at Landscape“, *Capitalism, Nature, Socialism*, 12:2, júní 2001, bls. 134. Hitt vitnar í ýms dæmi úr bókmenntaumfjöllun og fémínískra gagnrýnendur. Sjá Hitt, bls. 1. Aðrir höfundar innan fémínískrar heimspeki og fémínískrar bókmenntafræði telja hið háleita standa fyrir karlkyns vald, sjá t.d. Battersby C., *Gender and Genius*, Indiana University Press, 1990.

<sup>17</sup> Brady, E., „Reassessing Aesthetics Appreciation of Nature in the Kantian Sublime“, óútgefið, 2007.

<sup>18</sup> Ýmsir höfundar vekja máls á þessari tvískiptingu, þ. á m. Hepburn (1998) og Hitt.

<sup>19</sup> Sjá Hepburn, R.W., „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“, *Wonder and Other Essays*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984, upphaflega gefið út í ritstj. Bernard Williams og Alan Montefiore, *British Analytical Philosophy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966; Berleant, A., *Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press, 1992; Carlson, A., *Aesthetics and the Environment*, New York: Routledge and Kegan Paul, 2000; Brady, E., *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

<sup>20</sup> Lyotard, J.-F., „The Sublime and the Avant-Garde“, ritstj. Benjamin, A., *The Lyotard Reader*, Oxford: Blackwell, 1989, bls. 199.

<sup>21</sup> Innan umhverfisfagurfræði eru þessar hugmyndir skyldar „afmíðaðri fagurfræði“ Stan Godlovitch. Sjá eftir hann „Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics“, *Journal of Applied Philosophy*, 11:1, 1994, bls. 26.

<sup>22</sup> Sjá Lyotard, J.-F., „The Communication of Sublime Feeling“, *Lessons of the Analytic of the Sublime*, þýð. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, 1994, endurprentað í ritstj. Droma, K. Og Williams, J. *Lyotard Reader and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, bls. 260.



Spessi, *Location*, 2005











# The Sublime and Contemporary Aesthetics

## The Neglect of the Sublime

Beauty is now back on the philosophical agenda. Is such a future possible for the sublime – does it have any relevance to contemporary aesthetics? Yes, I believe it does, but probably not on the scale of beauty, given the ubiquity of beauty, its role in historical debates and its recent revival. I'll argue here that the sublime is indeed relevant to contemporary aesthetics, but that its relevance is tied, in particular, to debates in environmental aesthetics and environmental philosophy more generally.

Why is the concept neglected, despite its continued importance in other fields such as literature and art theory? Well, presumably because the sublime is a concept considered of little relevance to current debates. Mary Mothersill's *Beauty Restored*<sup>1</sup> is usually credited with reviving discussions of another concept, beauty which, historically, was central to aesthetic theory and was usually set in contrast to the sublime.

Academic study of the sublime is vast, crossing disciplines such as philosophy, literature, critical and cultural theory, art theory, architecture, and no doubt other disciplines as well. My discussion is confined to philosophical aesthetics and issues that are especially relevant within that context.<sup>2</sup> I consider two different arguments for the neglect of the sublime: (1) the historical argument and (2) the egotistical argument. I'll consider each in turn, followed by replies. By the conclusion of this essay, I also show how Icelandic environments offer an interesting case of the contemporary sublime, and why the sublime is a useful category of aesthetic value for interpreting them.

## The Historical Argument

The historical argument draws on historical reasons why the sublime has been neglected and argues that it is essentially an outmoded concept. Before addressing some of these reasons, it is worth giving a brief history of the concept. The first treatise on the sublime, *On the Sublime*, is now generally attributed to Longinus, the first century Greek critic. Influenced by classical discussions of rhetoric, including Aristotle's, Longinus articulated the sublime as a literary style. The treatise was apparently rediscovered in the sixteenth century, and its translation into English and French in the 17th century was pivotal for its reception by eighteenth century literary criticism and aesthetic theory.

Philosophical discussion of the sublime reached a pinnacle in the 18th century, when it was unusual *not* to include it in theories of taste. Contemporary aestheticians are most familiar with Edmund Burke's and Kant's theories of the sublime, but there is significant work on the topic by others, such as Addison, Alison, Herder, and Mendelssohn. In Burke's empirical approach, the sublime is attributed to objects that are great, power-

**Emily Brady**

Lecturer in Philosophy and Cultural Geography  
at the University of Edinburgh in Scotland

ful, vast, infinite, rugged, dark, gloomy, massive, and even to loud sounds, bitter smells and stenches. Our feeling of the sublime is an immediately delightful feeling of terror in response to something dangerous which is distant enough not to cause actual pain. We are completely overwhelmed by sublime objects: 'the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it.'<sup>3</sup> Burke and, later, Kant argue that the sublime response may only occur if the spectator experiences the sublime object first-hand, and when situated in a safe position relative to it.

Kant's mature theory of the sublime, as it appears in the *Critique of the Power of Judgment* (1790) was influenced by Burke and earlier theories. However, Kant develops the concept through his critical and transcendental philosophy, and his account is distinctive for its focus on nature.<sup>4</sup> Kant distinguishes between the 'mathematically sublime', where the senses and imagination are pushed to the very limits of their powers when confronted by the seemingly infinite magnitude of nature, such as high mountains or the night sky, and the 'dynamically sublime', where the awesome power and threat of nature evokes anxious pleasure and calls forth an awareness of our distinctive capacities as moral beings, namely, freedom and the power of reason.<sup>5</sup> We feel insignificant and powerless in comparison to the mightiness of nature, yet ultimately we judge ourselves rather than objects sublime as we discover our own capacity to measure ourselves against nature.

While the sublime was then taken up in Romantic poetry and literature and in some later philosophical discussions, it has since not featured as a *major* category of aesthetic value. The historical reasons for this are no doubt myriad and complex, and I shall address only a few of them, and those rather speculatively. These reasons are tied to shifts in both the empirical and theoretical bases of the sublime. The early development of the concept from its literary to natural treatment, and subsequent celebration by the Romantics, meant that the sublime became deeply associated with natural objects and phenomena. Moves away from realistic or naturalistic art and towards the expressive and avant-garde led to diminished philosophical interest in aesthetics of nature, including the sublime. The sublime has also been of less interest in art until recently, where it has enjoyed resurgence among artists and philosophers, such as Barnett Newman and Jean-Francois Lyotard.

Alongside shifts in aesthetic theory and the arts lie key changes in aesthetic experiences and landscape tastes. Much has been written about how changes in landscape tastes made appreciation of the sublime possible in the first place, where fear and hatred of mountains, deserts and other wild places was replaced with admiration and reverence.<sup>6</sup> These changes in taste were made possible by a number of economic, social, religious and technological factors that enabled people to have direct, relatively safe access to such places. Theories of the sublime emerged in line with these changes,

where many people – typically the elite – were in a position to appreciate nature rather than simply fear it or view it as coarse and evil.

Does the current neglect in *discourse* on the sublime reflect changes in taste and experience away from sublime objects? Has there been a decline in 'taste' for the sublime? It could be argued that opportunities to appreciate the natural sublime have declined, presumably, because many cultures and societies are now even less awed by nature, less fearful of it, having developed technological means to control it, experience real power over it or engage with mountains, the sea and other environments in ways that are now so comfortable that the edgy feeling of the sublime – anxious pleasure – is hardly felt anymore. In other words, for many societies our relationship to nature has become much less troubled. There may still be room for neighbouring categories of response, such as awe, majesty, and wonder, but not really (it might be claimed) for the complex experience of the sublime, at least if we rely upon an understanding of the concept as it was put forward in the 18th c. So, the main conclusion of the historical argument is that the sublime is no longer relevant theoretically because those very experiences so prevalent in the past just no longer exist, or if they exist, they are, in fact, rare.

This conclusion is too swift. The access we have to the natural environment does make many of our experiences, thankfully, safe. But technology has also allowed us to access places that are still wild to a great extent – huge waterfalls, raging rivers, volcanic eruptions, the vast sea, space, deserts and so on – in ways that still leave room for the sublime response. Although the concept of wilderness is highly contested, we still have experiences of more or less wild places which offer possibilities for the sublime. And the sublime need not be limited to remote places – on a clear night, away from light pollution, we can gaze at that very thing celebrated in Kant's theory: 'the starry heavens above'. Granted, the vast earth can now be examined at our fingertips through Google Earth and the like, there are still opportunities for direct experience of the natural sublime. It is also possible to argue that less technologically developed societies retain a greater taste for the sublime, but this is becoming much too speculative – proof would need to be found in empirical studies. The emergence of extreme sports provides an example of ways people find risk where it may no longer exist, and some small degree of risk (if only fear 'incurred in imagination', as Kant put it), is crucial to any experience of the sublime. I'm not suggesting that extreme sports are in themselves experiences of the sublime, but they offer opportunities for aesthetic experience of this kind because of how they situate people in the environment.

These points show that opportunities remain for experiencing objects and phenomena commonly associated with the sublime, thus making our use of the concept still relevant today. But the problem doesn't end there. If the sublime is to be of interest in an environmental context, then it's important to tackle further key objections.

## The Egotistical Argument

The egotistical argument stems from the claim that the sublime is inherently egotistical, especially in terms of the relationship that it sets up between humans and nature. The first thread of this argument claims that it is humanity that is valued rather than natural objects, such that the sublime becomes *self-regarding*. In many accounts of the sublime, especially those that have been most influential, such as Kant's, it is in fact humanity, reason, freedom, moral self-hood that is sublime, not nature itself. Kant writes 'what is properly sublime cannot be contained in any sensible form, but concerns only ideas of reason...' (CPJ, §23, 5:245).<sup>7</sup> Through a process of 'subreption', we substitute respect for ourselves with respect for the natural object, or 'substitution of a respect for the object instead of for the idea of humanity in our subject' (CPJ, §25, 5:257).<sup>8</sup>

Kant's view is carried into the sublime of Romanticism, and it was the poet, John Keats, who described Wordsworth's *The Prelude* as the 'egotistical sublime.'<sup>9</sup> 'The Prelude', a long autobiographical poem, is one of Wordsworth's most famous. Its lines inspire an appreciation of nature shaped by his loving relationship with the landscapes of his home, the English Lake District. These lines are from the section referred to as 'Ice-skating':

So through the darkness and the cold we flew,  
And not a voice was idle; with the din  
...the precipices rang aloud;  
The leafless trees and every icy crag  
Tinkled like iron.<sup>10</sup>

Although the poetry of Wordsworth and other Romantics may reveal a form of respect for nature, it precipitates the criticism that nature becomes the means to our own self-discovery, a mere trigger for realizing our place in the world – one that is in fact seen as greater than nature in many ways. Ronald Hepburn writes that Kant's theory downgrades '*nature's* contribution in favour of the one-sided exalting of the rational subject-self'<sup>11</sup> and 'the natural, external world may come to be seen as of value in the sublime experience, *only* because it can make a person feel the capaciousness of his soul. Intensity of experience may become the solely prized value.'<sup>12</sup> Given that the sublime is a type of aesthetic experience – or aesthetic-moral experience – positing nature as other in this way might be seen as a type of aesthetization of nature indeed even a distorting, humanizing of nature, 'degrading nature to our measure'.<sup>13</sup>

Leading from this, a second thread of the argument is that the sublime posits nature as 'Other', an 'Other' that is different from ourselves and something which we ultimately discover that we have power over. In William Cronon's well known critique of the concept of wilderness, he argues that the sublime only serves to deepen the separation of humans and nature.

There are many other objections that relate to the egotistical argument, they come from a range of positions – feminist, political, literary, sociological, etc.

Let me attempt a reply to the egotistical argument and each of these objections. Elsewhere, in a reassessment of the Kantian sublime and aesthetic valuing of nature, I have tried to show that the Kantian sublime is not as egotistical as these criticisms suggest.<sup>17</sup> Briefly, rather than reducing sublime appreciation to awareness of moral vocation, I argue that we cannot overlook Kant's insistence that judgments of the sublime fall squarely within the aesthetic domain, and as such, natural objects are not mere triggers of the sublime response, I show how they may be given a proper role in appreciation, even if the valuing that goes on is indirect. Also, if the distinction between the aesthetic and moral in the Kantian sublime is understood properly, we may discover how this particular type of aesthetic experience characterizes an aesthetic-moral relationship between humans and nature.

In this essay, I'm most interested in trying to defend the more difficult, metaphysical, Kantian conception of the sublime because I believe it to be truer to the concept as it has developed philosophically (and in relation to the natural sublime). In any case, and for the sake of moving my overall project forward, let me sketch out just why we should care about sublime appreciation of nature.

The relationship between humans and nature in sublime experience can be seen as involving elements of both humility and self-reflection.<sup>18</sup> This is not a cozy relationship, rather, it is characterized by agitation. Many theories of aesthetic appreciation in environmental aesthetics stress the deep engagement afforded by environmental appreciation as contrasted with many forms of artistic appreciation and scenic or picturesque appreciation.<sup>19</sup> I agree with these views, and I do think the sublime affords a type of *environmental* aesthetic experience, but it is not one of the intimate kind. The sublime is typified by feeling overwhelmed, anxious, and insignificant in the face of crashing waves, towering cliffs, etc. This is not a delightful or contemplative experience of nature, as we might find in varieties of the beautiful. In this respect, the sublime does not define a relationship of loving nature, or a friendly one, rather, it is uneasy, uncomfortable, even difficult.

Lyotard's philosophy enhances our understanding of how the self relates to environment in sublime experience. Although mainly interested in the sublime and art, Lyotard shows us how the subject of sublime feeling is de-centred through encounters with the 'inexpressible', the 'unpresentable' and the indeterminate. Discussing the sublime in Barnett Newman's artworks and ideas, Lyotard writes that, 'With the occurrence, the will is defeated.'<sup>20</sup> In the context of nature, we might synthesize Lyotard's ideas

to interpret the sublime as an overwhelming of the subject, where a dislocation of the self comes through a sense of nature not fully known, having some element of mystery; and thus nature *not* appropriated by human reason.<sup>21</sup> Lyotard interprets Kant's theory to show this movement beyond a subject that, 'feels in the object the presence of something that transcends the object. The mountain peak is a phenomenon that indicates that it is also more than a phenomenon'.<sup>22</sup> Against the egotistical argument, then, Lyotard shows how the sublime signifies a 'dehumanising' of aesthetic experience, and renders a complex relationship between humans and nature arising out of an experience of great affect.

### **The Contemporary Sublime in Iceland**

In sublime experience nature is complex, mysterious, dark, great, huge, towering, vast, disordered, shapeless, formless, raw, tumultuous, raging, and so on. Where do humans fit into this? It's not surprising that in true experiences of the sublime we will still feel very small. This doesn't mean, however, that nature is somehow grasped as 'Other' or as *entirely* inaccessible to us. We *are* appreciating aesthetic qualities of nature of a particular kind. This is what affects us and causes the feeling of insignificance. The sublime, then, engenders a relationship that maintains a level of appreciation – it would not be the sublime if we were so fearful we had to run for safety – but one that also delineates a particular aesthetic character of environments. This should come as no surprise, given that the sublime emerged, originally, to cope with the great mountains, waterfalls etc., for which a new aesthetic taste developed.

This is nature appreciated for qualities that contrast strongly with the mixed environments of pastoral landscapes. These qualities, while not equivalent to ugliness, belong to a range normally contrasted with the beautiful. Recent discussions in environmental aesthetics have sought to identify forms of aesthetic valuing that recognize nature on its own terms rather than merely through the lens of the picturesque or the scenic, and some philosophers have argued for the importance of valuing landscapes commonly thought of as 'unscenic'. The sublime is not necessarily the unscenic, since there will be overlaps between some varieties of the sublime and scenic landscapes, but it is certainly closer to a 'terrible beauty' than a scenic one.

The concept of the sublime fits well as a way to characterize Icelandic environments. Many landscapes in Iceland are not conventionally scenic. Vast lava fields, glaciers, barren, treeless mountains, stunning calderas and so on, provide cases of the contemporary sublime, as well as a way to assign aesthetic value to such environments. The wonder of Icelandic landscapes – for someone like myself who lives closer to the very old highlands of Scotland – is that they are geologically young, and highly dynamic. This points to the imaginative component of sublime experience which, evoked

by perceptual qualities such as black sand, ice, solid lava, etc., involves a kind of narrative imagining of the forceful natural processes which have formed the present features of the Icelandic environment. Climate change means that many of these processes need not be imagined through time at all, given the rapid changes that are taking place. And, fairly recently for some people, a volcanic eruption (viewed from a safe place) would be a rare experience of the sublime today. It's important to remember that although the sublime is suggestive of the 'Other', these landscapes range from the remote highlands to more familiar regions for many Icelanders.

In conclusion, by replying to the historical and egotistical arguments, I hope to have shown that far from being an outmoded category of aesthetic value, the sublime has contemporary relevance, distinguishing a valuable and distinctive form of aesthetic appreciation of nature. Sublime aesthetic experiences potentially ground an aesthetic-moral relationship which can lead to care and respect for the natural world.

<sup>1</sup> Mothersill, Mary, *Beauty Restored*, New York: Clarendon Press, 1985.

<sup>2</sup> Recent extended work on the sublime in philosophy includes, Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford: Clarendon Press, 1989; Frances Ferguson, *Solitude and the Sublime*, New York: Routledge, 1992; Kirk Pillow, *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge: MIT Press, 2000; James Kirwan, *Sublimity*, New York and London: Routledge, 2005.

<sup>3</sup> Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Philips, Oxford, [1757] 1990, p. 53.

<sup>4</sup> Commentators differ on this point. I follow Paul Guyer, who argues that Kant is concerned exclusively with nature. See note 6 below.

<sup>5</sup> This distinction can be traced back to Francis Hutcheson. See Kirwan, *Sublimity*.

<sup>6</sup> See Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, New York: Norton, 1959; Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, rev. edn., New Haven and London: Yale University Press, 1967; Max Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness*, New Haven: Yale University Press, 1991.

<sup>7</sup> All references to *Critique of the Power of Judgment* with citations referring to section, volume, and page number of the German Academy Edition, *Kant's Gesammelte Schriften*, ed. Royal Prussian/German Academy of Sciences, Berlin: Georg Reimer/Walter de Gruyter: 1900.

<sup>8</sup> For further remarks in which Kant says it is improper to call nature itself sublime, see CPJ, §28, 5:264; CPJ, §30, 5:280.

<sup>9</sup> Hitt, C. 'Toward an Ecological Sublime', *New Literary History*, 30:3, 1999, p. 4.

<sup>10</sup> William Wordsworth, 'The Prelude' Book I. In *Wordsworth's Poetical Works*, vol. 3, William Knight, ed., 1896, www.gutenberg.org, accessed 26/10/07.

<sup>11</sup> Hepburn, R.W., 'Landscape and Metaphysical Imagination', *EV*, 5, 1996, p. 201.

<sup>12</sup> Ronald Hepburn, 'The Concept of the Sublime: Has it Any Relevance for Philosophy Today?', *Dialectics and Humanism* 1-2, 1988, p. 143.

<sup>13</sup> Hepburn, 'Nature Humanised: Nature Respected', *Environmental Values*, 7 (1998), p. 277.

<sup>14</sup> See Sigríður Þorgeirsdóttir's discussion of Icelandic landscapes and nature's otherness in: 'Nature's Wholeness and Nature's Otherness: Aesthetical Aspects of Sustainability.' In: C.H. Grenholm and N. Kamergrauzis, eds. *Sustainable Development and Global Ethics. Uppsala Studies in Social Ethics*, 33, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2007, pp. 51-64.

<sup>15</sup> Cronon, W. 'The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Kind of Nature', in *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, ed. W. Cronon, New York, 1996.

<sup>16</sup> See, for example, Kate Soper's remarks in, 'Looking at Landscape', *Capitalism, Nature, Socialism*, 12:2, June 2001, p. 134. Hitt cites several examples from literary criticism, including Eagleton, and feminist critics. See Hitt, p. 1. There are certainly others in feminist philosophy and feminist aesthetics, where the sublime is argued to represent masculine power, see for example, Battersby, C. *Gender and Genius*, Indiana University Press, 1990.

<sup>17</sup> Brady, E., 'Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime', manuscript, 2007.

<sup>18</sup> Many writers note this dual respect, including Hepburn (1998) and Hitt.

<sup>19</sup> See Hepburn, R.W., 'Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty' in *Wonder and Other Essays*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984. First published in Bernard Williams and Alan Montefiore (eds), *British Analytical Philosophy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966; Berleant, A. *Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press, 1992; Carlson, A. *Aesthetics and the Environment*, New York: Routledge, 2000; Brady, E. *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

<sup>20</sup> Lyotard, J.F. 'The Sublime and the Avant-Garde'. In Benjamin, A., ed. *The Lyotard Reader*, Oxford: Blackwell, 1989, p. 199.

<sup>21</sup> In environmental aesthetics, these ideas are similar to Stan Godlovitch's 'acentric aesthetic'. See his, 'Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics', *Journal of Applied Philosophy*, 11:1, 1994, p. 26.

<sup>22</sup> See Lyotard, J.F., 'The Communication of Sublime Feeling', in *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, 1994. Reprinted in Crome, K. and Williams, J., ed. *Lyotard Reader and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 260.

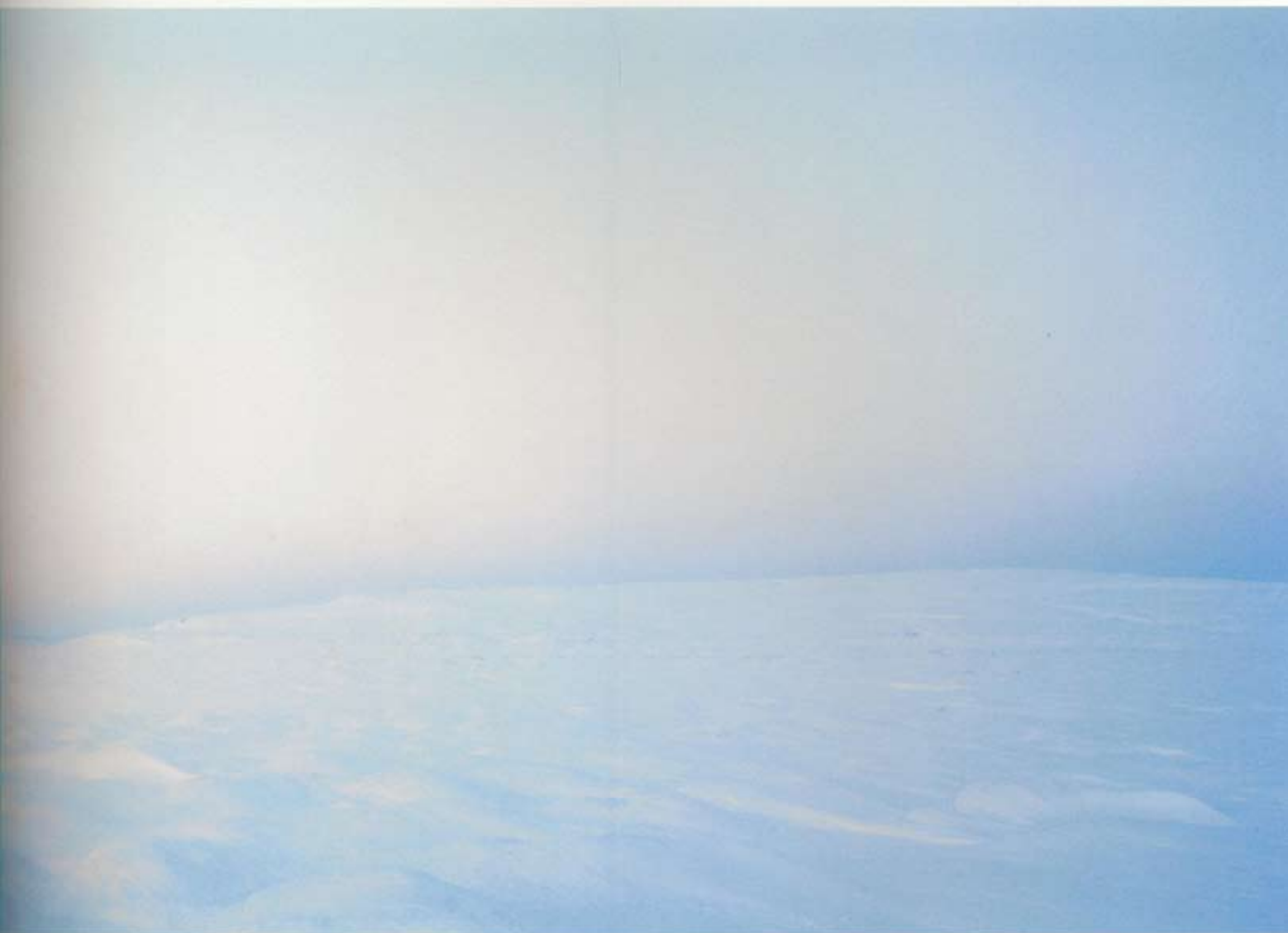




Hrafnkell Sigurðsson, *Coldhouse*, 2004/2008









## Heild, framandleiki og neind í upplifunum af náttúrunni<sup>1</sup>

Heimspækileg skilgreining á heild getur valdið vandkvæðum. Ein ástæðan er sú að hugtakið um heild er yfirleitt tengt heimsmynd fortíðar. Samkvæmt ráðandi stefnum fornrar heimspéki var alheimurinn talinn vitræn og skipuleg heild þar sem allt átti sinn stað eftir lögmálum samræmis og grundvallarreglum samsvörunar. En þó að forni heimsmyndarfræði hafi ekki viðhaldið þegar heimsmynd nútímans spratt fram með uppgangi nútímavísinda var hugmyndin um heild ekki alveg látin fyrir róða ásamt hugmyndinni um heildarskipan náttúrunnar. Hún á sér enn fáeina þekktu talsmenn á vissum jaðarsviðum náttúruvísinda. Í evrópskri heimspéki 20. aldar fyrirfinnst hugmyndin um heild sem frumspekiahugtak byggt á tilvistarreynslu, til dæmis í hugleiðingum Martins Heideggers. Hann setti fram kenningu um heildræna reynslu þar sem hægt er að skynja „allt sem er í heild“.<sup>2</sup> Innan íslenskrar heimspéki hefur Páll Skúlason skrifað um tilvistarlega upplifun af heild þegar hann var staddur á hálendi Íslands. Slíkar hugleiðingar endurspeglar reynslu sem margir kannast við, nefnilega þá að hægt sé að upplifa heild við vissar aðstæður í náttúrunni. Þetta er sú tegund náttúruupplifunar sem örvar hið frumspekilega ímyndunarafi okkar og lætur okkur furða okkur á tilvist okkar á þessari jörð og lífinu sjálfu sem náttúrulegu fyrirbæri. Fyrir marga er þetta mikilvæg ástæða þess að sækja út í villta náttúru þar eð þeir finna hjá sér þörf fyrir að komast í tengsl við eitthvað meira og óræðara án þess þó að það þurfi að vera á trúarlegum forsendum. En hvað merkir það að tala um heild í þessu samhengi? Getur það einungis merkt einstaklingsbundna upplifun af heild sem skynjun á mínum stað í heildarsamhengi náttúrunnar? Nei, þetta er augljóslega ekki bara hrein huglæg upplifun vegna þess að margir kannast við slíka skynjun á náttúrunni og vissar aðstæður í náttúru og landslagi virðast öðrum fremur geta kallað fram slíka skynjun. En hvað hefur hún með náttúruna sjálfa að gera og vísar hún nauðsynlega á hugmyndir um heild í gerð eða skipulagi náttúrunnar?

### Fagurfræðileg upplifun af náttúrunni sem heild

Í bók sinni *Hugleiðingar við Öskju* lýsir Páll Skúlason því hvernig hann skynjaði það sem hann kallar heild við Öskju.<sup>3</sup> Hann lýsir þarna reynslu í óbyggðum sem margir kannast við. Þetta er ekki trúarleg hugmynd um heild, þó að það kunni að líkjast henni. Fremur er þetta sú tilfinning að tilheyra heild á þann hátt að vera hluti af jörðinni. Annað sem einkennir þessa reynslu að dómi Páls er að þeim sem verður fyrir henni finnst hann sjálfur vera heill. Hvað felst eiginlega í þessum hugmyndum? Við hvað eigum við þegar við segjum að okkur finnist við vera orðin heil? Páll kynnir til sögunnar annað hugtak sem styður við þessa hugmynd, en það er hugtakið „tengsl“. Með

Sigríður Þorgeirsdóttir

dósent í heimspéki við Háskóla Íslands

Þessu hugtaki gefur hann í skyn að við verðum heil þegar við komumst í tengsl við náttúruna. Þar fyrir utan gefur hugtakið tengsl til kynna að maður skynji að allt sé einhvern veginn tengt í þessari heildrænu upplifun. Til að leggja áherslu á að þessi tiltekna heildar-upplifun ráðist af stöðum heldur Páll því fram að menn geti líka upplifað heild í borgum, til dæmis í stórborg eins og París.

Hér á eftir ætla ég að fjalla um hvað gæti falist í slíkri reynslu á tilteknum stað eða í vissu umhverfi. Ég ætla síðan að bera hana saman við ólíkar hugmyndir um heild í vísindum og listum. Það sem vekur áhuga minn er hvernig hugmyndir um heildar-upplifun í náttúrunni endurspeglar samband okkar við náttúruna. Ég færi rök gegn hugmyndinni um að upplifa heild sem skynjun á einhverju allsherjarsamhengi náttúrunnar. Þess í stað held ég því fram að hluti af upplifuninni sem Páll lýsir sem reynslu af heild sé að verða áskynja um framandleika náttúrunnar. Á grundvelli ráðandi strauma þeirrar náttúruvísindalegu þekkingar sem við höfum getum við einungis skilið náttúruna „sem brot og í böndum“ svo vitnað sé í gamalt vísibrot. Í fagurfræðilegri upplifun af landslagi getur maður samt skynjað náttúruna sem heild. Sá skilningur á heild verður að mínum dómi samt að fela í sér að maður skynji náttúruna um leið sem eitthvað annað og öðruvísi. Sú hugmynd um heild er lykilatriði í því að veita upp á móti drottunargirnd og vanvirðingu gagnvart náttúrunni. Upplýsingarhefðin í vestrænum vísindum hefur staðið fyrir drottun yfir náttúrunni með þeirri grundvallartrú að vísindin geti í meginatriðum lesið náttúruna. En eins og Sandra Harding hefur sagt er „einn fullkominn vísindalegur lestur á eðli náttúrunnar“ algjörlega óhugsandi.<sup>4</sup> Síðbreytilegt eðli náttúrunnar er eitt af því sem takmarkar læsileikann. Náttúran er alltaf að breytast, af sjálfu sér og fyrir tilstuðlan mannanna, og mörkin milli þess sem er af manna völdum og náttúrulegra ferla eru okkur síður en svo skýr. Þetta tvennt er samofið og síðbreytilegt samspil.

Í raun má segja að náttúran sé ein risavaxin tilraunastofa sem mennirnir starfrækja en eru um leið ofurseldir, eins og Bruno Latour hefur bent á.<sup>5</sup> Í náttúrunni verða til ný fyrirbæri og önnur hverfa og þess vegna verður náttúran hvað eftir annað framandi og ókunnug í okkar augum. Þessi framandleiki náttúrunnar verður okkur ekki hvað síst ljós í fagurfræðilegri reynslu af náttúrunni. Þungamiðjan í eftirfarandi greiningu á heild með vísunum í hugmyndir um framandleika og neind er byggð á vissri gerð af fagurfræðilegri skynjun á náttúru. Þessi upplifun er „fagurfræðileg“ í þeim skilningi að hún er ekki skilyrt af sýn náttúrunýtingar, vísinda eða trúarbragða, heldur felur hún í sér að njóta náttúrunnar sem uppsprettu ýmissa kennda, eins og fegurðar, ljótleika, framandleika, mikilfengleika, samsemdar, óraunveruleika, ógnar og varnarleysis. Svona upplifun er tilfinningalegt ástand sem örvar frumspekilega hugsun í stað þess að skilgreina, nefna og skýra eins og náttúrunýting, vísindi og trúarbrögð leggja áherslu á. Hún er líka líkamlegt ástand í þeim skilningi að öflin sem við skynjum í náttúrunni kallast á við líkama okkar sem hluta af náttúrunni.<sup>6</sup>

Í hugleiðingum sínum staðhæfir Páll Skúlason að landslagið á hálendinu umhverfis Öskju veki hjá sér upplifun af heild, einnig hvað varðar tíma, svo að fortíð, nútíð og framtíð renni saman í eitt. Þetta útskýrir hvernig ótamin náttúra, ósnortin af verkum og smíðisgripum manna, getur komið okkur til að skynja náttúruna sem eilífa og sem slíka án tímamarka, í samanburði við mannsævi sem hefur upphaf og endi. Upplifun af heild markast alltaf af einkennum og eiginleikum viðkomandi staðar. Hugmynd Páls um heild er jafnframt frábrugðin hinni fornu skilgreiningu á heild sem hlutlægu og vitrænu skipulagi raunveruleikans sem heildar. Heild skynjuð sem fagurfræðileg eða upplifun í óbyggðum eða borg merkir að upplifa eins konar samsömun með heild allra hluta.

Þegar menn upplifa borg á þennan hátt er eins og umhverfið sé lifandi og svipti til náttúrunnar. Þetta er ein af ástæðunum fyrir því að við tölum um borgarlandslag. Því getur það komið að haldi í þessu samhengi að rifja upp muninn á náttúru og landslagi eins og Joachim Ritter skilgreindi hann. Í viðkunni grein sinni um „Landslag“ skilgreinir Ritter landslag sem náttúrulegt umhverfi sem maður upplifir fagurfræðilega.<sup>7</sup> Hann gerir greinarmun á hagnýtri og fagurfræðilegri nálgun við náttúrulegt landslag. Ritter þykir mikilvægt að tryggja möguleika á því að njóta landslags á þann hátt að það ræðst ekki af nýtingarsjónarmiðum og hagsýni. Hann telur einnig möguleika á að upplifa heildarkennd sem vísindi nútímans hafa grafið undan með smættunaraðferðum sínum og brotarkenndu viðhorfum til náttúrunnar. Því telur Ritter að eini möguleikinn til að endurheimta glataða tilfinningu um heild náttúrunnar sé fagurfræðileg upplifun af landslagi sem náttúrulegu rými.

Þær hugmyndir um heild sem Páll Skúlason og Ritter varpa fram eru hins vegar fremur vangaveltur eins og þær eru settar fram. Þess vegna ætla ég að kanna og greina frekar hvað það getur merkt að upplifa heild í náttúrunni á þann hátt að það láti okkur velta fyrir okkur frumspekilegum spurningum um líf okkar sem hluta af náttúrunni. Fyrsta skrefið í þá átt er að greina slíkt frá þeim hugmyndum um heild innan náttúruvísinda samtímans sem eru á skjön við brotarkennda sýn þeirra. Það mætti nefnilega ætla að viðleitni til að skýra heildarsamhengi jarðarinnar með hjálp vistfræðilegra lög- mála gæti rennt náttúruvísindalegum stoðum undir þær fagurfræðilegu og tilvistarlegu upplifanir af heild sem þeir Páll og Ritter fjalla um.

Án þess að fara í smáatriði er til dæmis hægt að finna heildarkerfishugtök í hinni svonefndu kerfishugsun sem Fritjof Capra þróaði. Capra heldur því fram að við séum nú að færast burt frá vélhyggjuheimi Descartes og Newtons og taka upp heildstæðari vistvæn sjónarmið.<sup>8</sup> Capra hvetur til vistfræðilegs læsis sem gerði okkur kleift að skapa sjálfbær samfélög, félagslegt og menningarlegt umhverfi sem gæti fullnægt þörfum okkar og þrám án þess að draga úr valmöguleikum komandi kynslóða.



Annað dæmi um heildarhugmyndina innan raunvísinda er kenning Lynn Margulis um samhagsmunalegan heim. Margulis er einn af talsmönnum hinnar svonefndu Gaia-tilgátu.<sup>9</sup> Samkvæmt þeirri tilgátu eru jörðin og neðri lög andrúmsloftsins kerfi sem viðheldur og stýrir sjálfu sér með starfsemi örvera og annarra lífvera.

Þetta eru einungis tvö dæmi um kenningar um heild eða heildstæða nálgun í vistfræði og náttúruvísindum. Slíkum rannsóknum er sem stendur haldið á lofti af tiltölulega litlum hópi þverfaglegra vísindamanna. Þessi nálgun stríðir bæði gegn sundrunu vísindagreina sem stafar af faglegrri klofnun og hefðbundinni smættunarhyggjunálgun sem ræður ríkjum í vísindalegri hugsun í ýmsum geirum.

Hugmyndir um fagurfræðilega upplifun af heild gætu hlotið stuðning frá slíkri viðleitni. Og staðreyndin er sú að innan siðfræði náttúrunnar er að finna kenningar um að afstaða okkar og meðferð á náttúrunni verði ævinlega að taka mið af heildarsamhengi vistkerfisins.<sup>10</sup> Það gæti samt orðið ýmsum vandkvæðum háð, ef við höfum í huga kenningu Páls Skúlasonar. Að minnsta kosti tvenn vandkvæði eru á kenningum um heild sem umlykur alheiminn, jörðina og líf mannsins sem grundvelli fyrir fagurfræðilega heildar-upplifun. Í fyrsta lagi eru slíkar kenningar augljóslega umdeilanlegar vísindalega. Í öðru lagi geta allt-umlykjandi vistfræðilegar kenningar um heild haft pólitísk eftirköst sem erfitt væri að sætta sig við. Fagurfræðilegar hugmyndir um heild yrðu ofhlaðnar ef þær byggðu á slíkum kenningum.

Þá heildarupplifun sem Páll lýsir er einungis hægt að skilja sem skynjun á allri minni ævi, hér og nú í þessu landslagi. Það er ekki líf mitt í þeim skilningi hver ég er sem tiltekinn einstaklingur með vissan menningararf, sögu, reynslu og eigind. Öllu heldur felst upplifunin í því að hefja sig upp yfir þessa þætti í tilveru sinni. Maður fer út fyrir þrönga einstaklingsvitund. Þetta er að upplifa sjálfan sig í miklu víðara samhengi, sem hluta af náttúrunni, hluta af lífinu sjálfu sem hringrás þess að verða til og eyðast. Það minnir mann á að líf manns sjálfs sé skammvinnt en um leið einnig eilífur þáttur í hringrás lífsins. Ein túlkun á því sem Páll lýsir er að í gegnum slíka reynslu skynji maður sjálfan sig í víðara samhengi tilverunnar.

### **Framandleiki náttúrunnar**

Hugleiðingar Páls Skúlasonar um heildarupplifun í náttúrunni má setja í samhengi við fagurfræði mikilfengleikans, hins upphafna eða ægifagra. Einn sameiginlegan þátt í hefðbundnum kenningum um hið mikilfenglega (eins og Kant lýsir til dæmis í sinni fagurfræði) vantar hins vegar í hugleiðingar Páls. Grundvallareinkenni hins mikilfenglega (svo fremi sem það ógnar ekki lífi manns) er að það kallar fram blendnar tilfinningar. Gagnvart stórfenglegu, yfirþyrmandi náttúrulegu landslagi grípur mann lotning sem er sam-

bland af fögnuði og ótta. Náttúran veitir manni líf og sviptir mann því um leið. Okkur þykir vænt um náttúruna og erum háð henni en náttúran kemst af án okkar og skeytir í rauninni ekki um okkur. Þess vegna er náttúran líka eitthvað annað en við, eitthvað utan við okkur, eitthvað sem ekki er hægt að henda reiður á. Þessari skynjun hefur oft verið líkt við að horfa í hyldýpið. Í þeim skilningi á slík skynjun náttúrunnar líka margt sameiginlegt með hugmyndum tilvistarheimspekinnar um tilvist í heiminum. Í *Hvað er frumspeki?* Heideggers er upplifun heildar sett fram samhliða upplifun neindar.

Í skilgreiningu sinni á slíkri heildar-upplifun greindi Heidegger á milli „heildar alls sem er“ („das Seiende im Ganzen“) og „alls sem er í heild“ („das Ganze des Seienden“).<sup>11</sup> Samkvæmt skilningi Heideggers er „heild alls sem er“ hugtakið um heild samkvæmt vísindalegri heimssýn. Frá vísindalegu sjónarmiði er heimurinn mengi allra hluta. Náttúru- og tilraunavísindi eru „hlutlæg“ af því að þau rannsaka og greina hluti. Andstætt þessari heimssýn lýsir Heidegger upplifuninni af „öllu sem er í heild“ sem tilvistar-upplifun. Í framhaldi af þessari aðgreiningu setti Heidegger síðan fram þá tilgátu að úr því að hin vísindalega nálgun fæst sífellt við hið einstaka og getur því ekki skilið heild nema sem „heild alls sem er“, sé þörf á allt annars konar nálgun til að komast að „öllu sem er í heild“ – að sjálfum okkur meðtöldum. Kveikjan að slíkri upplifun á „öllu sem er í heild“ eru vissar tilfinningalegar hneigðir (hvort sem það er lífsangist, leiðindi eða gleði) sem koma okkur til að skynja og skilja heild heimsins okkar á einstakan hátt. Í þessari tilfinningalegu reynslu er vitsmunalegt inntak. Við skynjum alla okkar tilveru í senn og einn af grundvallarþáttum í þessari heildar-upplifun er að öll markast hún af neind. Hugtak Heideggers um neind er torrætt og loðið hugtak. Hann reynir að ljá því skiljanlega merkingu með því að lýsa fremur algengri upplifun. Við upplifum til dæmis neind ef allir þættir sem tilvera okkar byggir á, menningarbakgrunnur okkar og staða, þ.e. allir þættir sem veita okkur öryggiskennd í lífinu, sópast burt á svipstundu. Um leið er þetta líka tilfinning sem getur styrkt okkur. Heidegger heldur því fram að slík upplifun af heild, þar sem neind er eins og hula tilvistar, geri okkur annt um tilveru okkar. Til að gera hugmyndina um upplifun af neind trúverðugri langar mig að „þýða“ hið torræða neindarhugtak sem upplifun af þeim framandleika og ósamræmi sem við upplifum í náttúrunni. Hvað skyldi tilraun til slíks hafa í för með sér?

Að mati Heideggers er tilvistarupplifun af heild/neind ekki háð neinum sérstökum kringumstæðum. Tilfinningalega afstaðan eða stemningarnar sem kalla hana fram (og Heidegger kallar „Stimmung“) geta þyrmt yfir okkur fyrirvaralaust. Upplifunin af heild í náttúrulegu landslagi eins og Páll Skúlason lýsir er aftur á móti einmitt skilyrt af því landslagi. Vissar gerðir landslags bjóða upp á möguleika á að upplifa andrúmsloft sem lætur okkur skynja heild. Það er ekki hægt að lýsa hvaða eiginleikum slíkt landslag þarf að vera gætt en því hefur verið haldið fram að ótamið og óspillt náttúrulegt

umhverfi sé oft hvati að slíkri upplifun. Hið einstaka við landslagið umhverfis Öskju er að það er raunverulega hægt að finna þar fyrir jörðinni í mótun. Askja sjálf varð til fyrir ekki ýkja löngu í eldgosi. Svæðið er jarðfræðilega virkt og stöðugt að breytast, endurskapast í sífellu. Skapandi óútreiknanleiki slíks landslags veldur því að ekki er hægt að lýsa því sem samhljóma heild. Á þessu svæði eru verk náttúrunnar afar ósamkvæm, hvatvís og breytileg. Þetta er landslag sem gerir sýnilegt hvernig náttúran er sífellt að verða til. Hugmyndin um framandleika náttúrunnar sem ófyrirsjáanleika bendir því til stöðugs flæðis, breytinga og skilsmunar. Þessi sköpun er fyrirbæri sem við verðum að lúta og höfum ekki stjórn á.

### **Listrænar vangaveitur um framandleika náttúrunnar**

Síðustu árin hefur hálendi Íslands verið þrætuepli sem hefur valdið meiri klofningi meðal þjóðarinnar en nokkur önnur stjórn málaumræða síðasta áratugar. Íslensk stjórnvöld og Landsvirkjun luku nýlega byggingu stærstu malarstíflu í Evrópu, Kárahnjúkastíflu.<sup>12</sup> Stærsta stíflan í þessum framkvæmdum er næstum 800 metra löng og 200 metra há. Tvær jökulsár hafa verið virkjaðar, 60–70 kílómetra löng göng grafin til að stýra rennsli þeirra og landi verið sökkt. Stærsta lónið er næstum 60 ferkílómetrar og með því var sökkt gróðurlendi, varpstöðvum gæsa og burðarlandi hreindýra. Orkan sem vatnsaflsvirkjunin framleiðir er einungis seld einum aðila, álverksmiðju á Reyðarfirði. Í kjölfar byggingarframkvæmdanna spruttu upp mótmæli sem hefur ekki linnt fram á þennan dag. Listamenn voru sérlega virkir í mótmælahreyfingunni. Í listaverkunum sem fjalla um hálendi Íslands búa að mínu mati glöggar heimspekihugmyndir um framandleika náttúrunnar. Eins og ég hef áður sagt merkir það að listamennirnir reyna að gera grein fyrir framandleika náttúrunnar sem upplifun af því sem er ólíkt og tengist jafnframt hugmyndinni um náttúru í sífelldri sköpun. Athyglisvert má telja að hugmyndin um neind gegnir einnig hlutverki í einum þessara listrænu túlkana á upplifun í auðninni.

Roni Horn er bandarískur listamaður sem hefur þaulkannað íslenskt landslag síðustu tvo áratugi og gert það að umfjöllunarefni. Hún tekur ljósmyndir af landslagi og skrifar einnig um reynslu sína af því. Að hennar mati er hálendið einstakt vegna tómsins og neindarinnar sem hægt er að upplifa þar. Hálendið er „hvergi“ og vera á hálendinu býður því upp á þá „sjaldgæfu, blíðu og dásamlegu“ upplifun að vera hvergi, skrifar hún.<sup>13</sup>

Að mati Horn eru hvergi-staðir orðnir afar sjaldgæfir og þeir eru mjög viðkvæmir og þarfnast verndar. „Hvergi“ gefur til kynna hugtakið að ryðja burt öllu og fá þannig tómarúm. Í þeim skilningi er það náskykt hugtakinu neind. Að vera „hvergi“ og vera „enginn“ (tiltekinn) merkir líka að hefja sig upp fyrir þá þröngu einstaklingsvitund sem upplifun af heild krefst. Því felst í þessu auða rými möguleiki á heild, ekki þó fullri af hlutum heldur fremur

sem opnu rými möguleika af því að staðurinn er laus við þá. Þannig er tómið eins og hin hliðin á heildinni.

Það sem er eftirtektarvert við Roni Horn og aðra listamenn sem fjalla um eyðileggingu á óbyggðum hálendisins í verkum sínum er hin mikla naumhyggja í sjónrænni framsetningu þeirra á landslaginu. Þar ríkir augljós tregða til að hlutgera landslagið sjónrænt. Sjónræn framsetningin er gjörólík öllum glansmyndum af landslagi sem leggja áherslu á fegurð þess eða glæsileika. Þetta er afar áhugavert vegna þess að slíkt póstkort og ljósmyndir hafa leikið mikilvægt áróðurshlutverk í umhverfismáladeilunum um virkjunarframkvæmdirnar á hálendinu. Þessi tilhneiging til mínimalískrar og raunsannrar framsetningar á landslagi blasir við í tveimur dæmum sem ég vil gjarnan nefna.

Ólafur Elíasson ljósmyndaði alla ána Jöklu úr lofti, jökulsá sem hefur verið stífluð, og skrásetti hvernig hún leit út á meðan hún streymdi enn óheft á einkar hlutlægan, raunsannan og jafnvel kuldalegan hátt. Það er næstum eins og listamaðurinn hafi tekið ána, lagt hana á rannsóknarborð eins og sjúkling og ljósmyndað hana lið fyrir lið til að skrásetja hana.<sup>14</sup> Ljósmyndirnar eru einnig sambærilegar við rannsóknir unnar fyrir landmælingar við gerð landakorta. Ljósmyndirnar eru heimild um hinstu mynd landslagsins eins og það var fyrir eyðileggingu. Áin rennur ekki lengur óbeisluð. Stíflan og neðanjarðargöngin sem henni hefur verið veitt í hafa beint rennsli hennar í annan farveg og beislað það.

Í *Archive – Endangered Waters* eftir Rúrí sem sýnt var á Feneyjatvíæringnum 2003 eru myndir af 52 fossum án nokkurs umhverfis. Ljósmyndirnar eru innrammaðar og raðað í stæðu. Það er hægt að draga fram eina mynd í einu, horfa á fossinn og hlusta um leið á upptöku af hljóðum hans. Listaverkið er skrá um fossa sem hefur verið sökkt eða þurrkaðir upp við virkjanaframkvæmdirnar. Fossarnir eru mjög áþekkir, hljóma svipað en allir eru þeir einstakir, eiga sér nafn og sérkenni. Yfir myndaröðinni hvílir glötunin sem vofir yfir þessum fossum þegar þeir voru myndaðir. Það eina sem nú er eftir eru ljósmyndir og upptökur.

Óbeisluð á er aldrei eins. Ljósmyndir Ólafs sýna kyrrstæðar myndir af ánni rétt eins og upptökur Rúríar af fossum festa á band fáein andartök í niðnum þegar þeir hrynja endalaust niður kletta. Það er eins og báðir listamenn séu, hvor á sinn hátt, að varðveita ána á hinstu andartökunum. Hefði áin haldið áfram að streyma óbeisluð hefði hún líka haldið áfram að breytast. Hún flæðir annað veiðið yfir bakka sína, hún kann að breyta um farveg á köflum og svo framvegis. Því leggja listamennirnir áherslu á síbreytilegan svip náttúrunnar. Sjónræn túlkun sem velur andartak af því ferli að verða til getur aldrei gert náttúrunni góð skil af því að á næsta andartaki hefur hún breyst.

Þessi dæmi hafa verið sett fram til að sýna að list er einn vettvangur heim-  
spekilegra vangaveltna um tengsl okkar við náttúruna. Allir listamennirnir  
sem voru nefndir eiga það sameiginlegt að þeim er umhugað um fagurfræði-  
lega skynjun á náttúru og landslagi. Megináherslan er ekki lögð á hvernig  
listamaðurinn sér náttúruna, túlkar hana og lýsir. Landslaginu er lýst eins  
lítið og hægt er og í því birtist andóf gegn klisjum í sjónrænni framsetningu  
á náttúrunni. Roni Horn vill í raun að þetta landslag sé ekki neitt. Ýmsir  
staðir úti í náttúrunni hafa orðið að póstkortalandslagi, stöðum til tiltekinnar  
upplifunar af náttúrunni, og líkjast í þeim skilningi sífellt meira skemmti-  
görðum. Listrænu dæmin sem vitnað var til hér snúast öll um að forðast  
þá upplifun af náttúrunni sem hægt er að verða fyrir á slíkum stöðum, svo  
framarlega sem farið er þangað til að öðlast upplifanir sem eru hugsaðar  
upp og kynntar í þeim tilgangi að markaðssetja ferðamannastaði.

Naumhyggjuframsetninguna má einnig túlka sem breytingu á sjónarhorni.  
Áherslan er ekki lögð á það sem við aukum við náttúruna með framsetningu  
okkar heldur áhrifin sem náttúran hefur á okkur, andrúmsloftið sem við  
getum opnað okkur fyrir og skynjað. Til að náttúran geti haft áhrif á okkur,  
til að við getum skynjað hana, þurfum við líka að losa okkur við sjónræna  
framsetningu á henni. Tómið skapar svigrúm fyrir nýja upplifun. Þarna er  
því ekki um það að ræða að listin bendi okkur á hvað við ættum að sjá og  
ákveða með því móti *hvernig* við ættum að skynja eða upplifa náttúruna.  
Þannig fáum við aftur á móti að upplifa náttúruna sem eitthvað annað. Það  
er ekki hitt í því sama heldur hitt í öllum sínum fjölbreytileika, svo vitnað sé  
til Irigaray.<sup>15</sup> Slík afstaða skapar tóm fyrir óendanlega möguleika. Ef maður  
virðir framandleika þess sem maður stendur andspænis þá viðurkennir  
maður að það geti sífellt komið manni á óvart vegna þess að það er aldrei  
hægt að skilja til fulls.

Er þá til einhver heildarkennd í slíkri upplifun af framandleika náttúrunnar?  
Ef til vill á þann mjög ákveðna hátt sem framandleikinn sem við stöndum  
frammi fyrir í því sem við getum kallað heildar-upplifun veldur okkur furðu.  
Hann vekur hjá okkur óttablandna lotningu og það kallar síðan fram frum-  
spekilegar vangaveltur um hið stærra samhengi hlutanna og sess okkar,  
sem stundum er sérkennilega framandi, innan þess. Í raun hefur þá upp-  
lifun af heild í náttúrunni snúist upp í það að vera sú upplifun sem sýnir  
okkur að heildarsamhengi hlutanna er mannum óhöndlanlegt.

<sup>1</sup> Lengri útgáfa þessarar greinar birtist í riti Carl-Henric Grehnholms og Normunds Kamer-  
grauzis (ritstj.), *Sustainable Development and Global Ethics*, Acta Universitatis Uppsaliensis,  
Uppsala Studies in Social Ethics 32, 2006. Styting greinarinnar hefur kraftif nokkurra  
breytinga og viðbóta frá fyrir gerð. Ég þakka Guðbjörgu R. Jóhannesdóttur doktorsnema í  
heimspeki samræður um etnið og gagnlegar ábendingar.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, [1929], Frankfurt M.: Vittorio Klostermann, 1981.

<sup>3</sup> Páll Skúlason, *Hugleiðingar við Óskju*, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2005. Sjá „Heild sem  
gerir mann heilan, Um siðfræði náttúrulegruðar“, í Salvor Nordal, Röbert Haraldsson og  
Vilhjálmur Árnason (ritstj.), *Hugsad með Páli*, („Heiðursrit“ fyrir Pál Skúlason), Reykjavík  
Háskólaútgáfan, 2005, 163-179.

<sup>4</sup> Sandra Harding, „Gender, Development, and Post-Enlightenment Philosophies of Science“,  
í Uma Narayan and Sandra Harding (ritstj.), *Decentering the Center, Philosophy for a Multicul-  
tural, Postcolonial and Feminist World*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, 255.

<sup>5</sup> Bruno Latour, „Atmosphere, Atmosphere“, í Susan May (ritstj.), Ólafur Eliasson, *The Weath-  
er Project*, London: Tate, 2003, 29-41.

<sup>6</sup> Þetta er meginþráður í hugmyndum franska fyrirbærafraeðingsins Maurice Merleau-Ponty  
um samband manns og náttúru.

<sup>7</sup> Joachim Ritter, „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“  
(1963), í: *Subjektivität*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989, 105-140.

<sup>8</sup> Fritjof Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, New York:  
Anchor Books, 1997.

<sup>9</sup> Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, New York: Basic Books, 2000.

<sup>10</sup> Dæmi um þetta eru kenningar Holmes S. Rolston III, sjá viðtal Þorvarðar Árnasonar við  
Roiiston, „Eigingildi náttúrunnar – heimspeki á villigötum?“, *Hugur*, 17/1, 2006, 12-26.

<sup>11</sup> Heidegger, *Was ist Metaphysik?*

<sup>12</sup> Upplýsingar um gerð stíflu og löns og mótmæli gegn framkvæmdunum má sjá á eftir-  
farandi vefsíðum:

[www.inca.is](http://www.inca.is), [www.landsvirkjun.is](http://www.landsvirkjun.is), [www.natturuvaktin.com](http://www.natturuvaktin.com), [www.savingiceland.org](http://www.savingiceland.org)

<sup>13</sup> Roni Horn, *Iceland's Difference*, í *Íslenski þýðingu, Sérkenni Íslands*, 9. kafli: „Strandaður  
hvalur í líki kletts – Á leiðinni að hugsanlegu hvergi“, í *Lesbók Morgunblaðsins*, 8. júní, 2002.

<sup>14</sup> Ljósmyndir Ólafs Eliassonar voru gefnar út sérstaklega (í rúmlega 100 bis. riti, áin er long)  
sem dreift var með Morgunblaðinu, *Lesbók Morgunblaðsins*, 12. maí 2005.

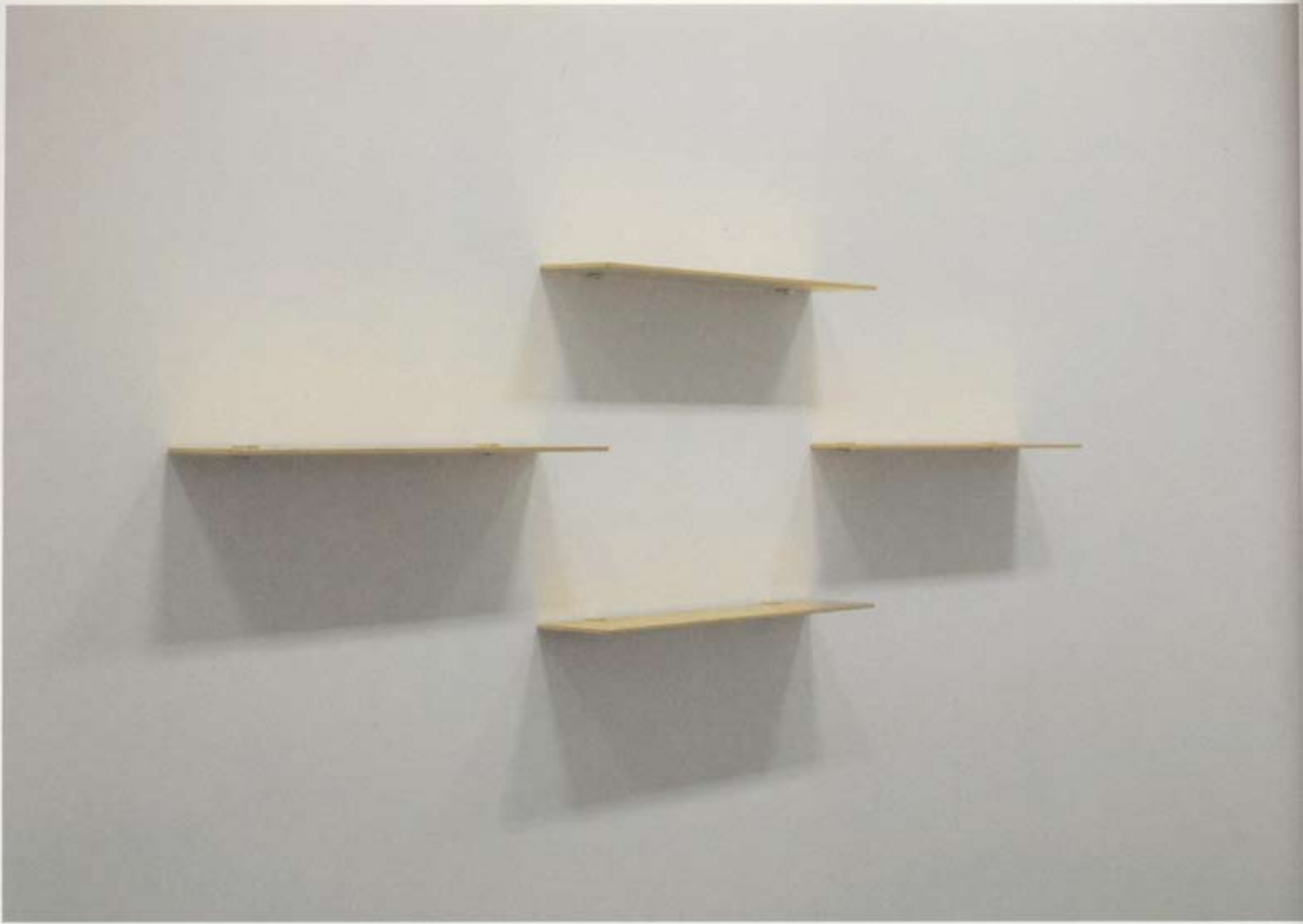
<sup>15</sup> Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, Cornell: Cornell University Press, 1993.











Hreinn Friðfinnsson, *Fyrir ljós, skugga og ryk/For Light, Shadow & Dust*, 1994

# Wholeness, otherness and nothingness in experiences of nature<sup>1</sup>

**Sigríður Þorgeirsdóttir**

Associate Professor of Philosophy at  
the University of Iceland

A philosophical conception of wholeness is problematic. For one, the conception of wholeness is commonly associated with a premodern worldview. According to predominant streams within ancient philosophy the cosmos was thought to be a rationally ordered whole in which everything has its place in accord with laws of harmony and principles of proportion. But even though ancient cosmology did not survive the modern worldview that emerged with the rise of modern science, the idea of wholeness did not go completely overboard with the idea of a rationally ordered totality of the cosmos. In 20th century European philosophy the idea of wholeness is present as a metaphysical conception based on an existential experience, for example in Martin Heidegger's thought. He developed an idea of an experience of wholeness in which one can sense everything that is as a whole.<sup>2</sup> Without further clarification such an idea of an experience of wholeness seems vague and obscure. What is however interesting about it is that it is pre-emptive of notions of wholeness, experienced in nature, encountered in some contemporary philosophical reflections on the matter. I will take one philosophical reflection on a sense of wholeness as a particular experience of nature as a point of departure. Such reflection reflects quite a common idea, namely that one can have a sense of wholeness under certain conditions in nature. Does it make any sense to speak of wholeness in this context? And if so, what does it really mean to do so? What kind of an experience of wholeness are we talking about?

## **Aesthetic experience of nature as wholeness**

The Icelandic philosopher Páll Skúlason has in his book, *Reflections at Askja*<sup>3</sup>, described how he had an experience of wholeness in the highlands of Iceland. He describes how being at Askja, a caldera or a basin shaped volcanic depression, in the wilderness north of Vatnajökull, the greatest glacier in Europe, made him sense wholeness. What he describes is a contemplative experience in wilderness that many people are familiar with. It is not a religious kind of idea of wholeness, although it may have similarities to it. It is rather a sense of belonging to a whole, and this whole, so Skúlason makes him feel that he is part of the earth. A second characteristic of this experience is that it gives one a sense of being whole as well. What do these notions really entail? What do we mean when we say that we feel as if we become whole? Skúlason introduces another concept to support this idea, and that is the notion of "relation". That implies that one senses that everything somehow feels related in this experience of wholeness. In order

to emphasize that this particular kind of wholeness-experience is dependent on a place Skúlason claims that one can also experience a sense of wholeness in a urban environment, for example in a big city like Paris.

In the following I will elaborate what such an experience in a place, or an environment, could entail. I will then compare it to different possible notions of wholeness, in science and in arts. What is of interest to me is how ideas about wholeness-experiences in nature reflect our relation to nature. I argue against the idea of experiencing wholeness as a grasp of totality. Instead I argue that a sense of wholeness one can experience in nature includes otherness of nature. One can have a sense of nature as a whole, but at the same time as something other and different. This kind of idea of wholeness is, as will be argued, instrumental to counteract an attitude of dominance and disrespect towards nature. Our tradition of Western, Enlightenment science has given rise to dominance of nature with its core belief that nature is in principle readable by science. But there is, like Sandra Harding writes, no possibility of "one perfect scientific reading of nature's order."<sup>4</sup> One cause of the limits of nature's readability is its emergent character. Nature is constantly changing, producing new phenomena, discarding others, which repeatedly makes it foreign and other to us. The following analysis of wholeness with reference to notions of otherness and nothingness centres on a certain kind of aesthetic and contemplative approach to nature.

In his reflections Skúlason claims that the highland landscape around Askja gives him a sense of wholeness, also in a temporal way so that past, present and future come together in one. This accounts for how wild nature, untouched by human workings and artefacts, can make us experience nature as eternal and as such timeless compared to human life that has a beginning and an end. A sense of wholeness is always conditioned by the particularities and the attributes of the place at hand. This shows in what way Skúlason's idea of wholeness is different from the pre-modern sense of wholeness as a logical, objective ordering of reality as a whole. Wholeness experienced as an aesthetic or contemplative experience in the wilderness or in the city means experiencing some kind of unity with the whole of things.

When a city is experienced in such a way it feels as if the environment is alive and has similarities with a natural environment. That is one of the reasons we speak of urban landscapes. In this context it is therefore useful to recall the distinction between nature and landscape made by Joachim Ritter. In his well-known article on "Landscape", Ritter defines landscape as a natural environment that one senses aesthetically.<sup>5</sup> He differentiates between a practical approach to natural landscapes and an aesthetical one. It is of importance for Ritter to secure a possibility of appreciation of landscape that is not determined by utility and pragmatic concerns. For him

it is also a possibility of experiencing a sense of wholeness that modern science with its reductionist methods and fragmented view of nature has undermined. So the only possibility of recovering a lost sense of wholeness of nature is according to Ritter an aesthetic experience of a landscape as natural space.

The conceptions of wholeness Skúlason and Ritter propose are however rather speculative as they stand. I will therefore attempt to examine and analyse further what it can mean to experience wholeness in nature. One preliminary step in that direction is to distinguish it from ideas of wholeness found within the biosciences.

Without going into detail there is a holistic conception to be found for example in the so-called system thinking developed by Fritjof Capra. Capra argues that we are now shifting away from the mechanistic world of Descartes and Newton to a holistic, ecological view.<sup>6</sup> Capra calls for ecological literacy that will enable us to create sustainable communities, social and cultural environments that can satisfy our needs and aspirations without diminishing the choices of future generations.

Another example of an idea of wholeness within the biosciences is Lynn Margulis' theory of a symbiotic universe. Margulis is one of the advocates of the so-called Gaia hypothesis.<sup>7</sup> The earth and its lower atmosphere are according to this hypothesis a self-maintaining and self-regulating system made possible by the activities of microbes and other life forms.

These are only two examples of theories of wholeness or holistic approaches in ecological and biological sciences. Such research is currently upheld by a relatively small group of interdisciplinary scientists. This approach challenges both the fragmentation of science caused by disciplinary divisions and the mainstream reductionist approaches that dominate scientific thought within the various disciplines.

Conceptions of aesthetic experiences of wholeness could lend support from such attempts. That is, however, not necessary. In fact it may be rather problematic if we have Skúlason's idea in mind. Theories of wholeness that embrace the universe, the earth and human life are for at least two reasons problematic as a foundation for an aesthetic experience of wholeness. For one, such theories are obviously scientifically controversial. Secondly, encompassing ecological theories of wholeness can have political implications that are difficult to agree to. Aesthetic conceptions of wholeness would be overloaded if they were to be founded in theories of this sort, even though in many respects one can intuitively sympathize with them. The experiences of wholeness Skúlason has in mind cannot have the far-reaching implications such theories have. On the basis of such aesthetic

or contemplative experiences one can make claims about one's relation to nature, and how one conceives of nature and oneself in this relation. It is however impossible on the basis of such experience to make any statements about whether there are principles of wholeness according to which life itself is organized.

The kind of experience of wholeness Skúlason describes can only be understood as a sensing of the whole of *my* life, here and now *in this landscape*. It is not my life in terms of who I am as a specific person with a certain cultural background, history, experiences and identity. It rather consists in a transcendence of these contingencies of one's life. One is drawn beyond narrow individuality. It is an experience of oneself in a much broader context, as part of nature, as part of life itself as a circularity of becoming and degenerating. It reminds one that one's life is temporal, but at the same time also eternal as part of the cycle of life. One interpretation of Skúlason's meaning is that through such an experience one senses oneself in the larger scheme of things.

### **Nature's otherness**

Skúlason's reflections on wholeness experiences in nature belong in certain respects to the tradition of the aesthetics of the sublime. But one common feature of traditional conceptions of the sublime (as for example portrayed in Kant's aesthetics of nature) is however lacking in Skúlason's reflections. A basic characteristic of the sublime is that it evokes an ambivalent sentiment. Against breathtaking, overwhelming natural landscape one senses awe that is a mixture of joy and fright. Nature gives one life, and takes it at the same time. We care about nature and are dependent on it, but nature can live without us, doesn't really bother about us. Nature is therefore also something else than us, something beyond us, something ungraspable. This feeling has often been likened to looking into the abyss. In that sense such a feeling also has much in common with existential philosophical ideas of being in the world. For Heidegger the experience of wholeness in *What is Metaphysics?* is coupled with an experience of nothingness.

In his definition of this experience of wholeness Heidegger distinguished between everything there is as a whole ("das Seiende im Ganzen") and the whole of everything ("das Ganze des Seienden").<sup>8</sup> The whole of everything is for Heidegger the concept of wholeness according to the scientific view of the world. Sciences are occupied with the analysis of particular things. Natural and experimental sciences are "objective" for they examine and analyse objects. The world is according to a scientific outlook the whole of all the objects in the world. As opposed to this view Heidegger describes the experience of everything as a whole as an existential experience. Such an experience is triggered by a certain affective disposition (be it angst,

boredom or joy) that makes us experience and understand the whole of our world in a unique way. This affective experience has a cognitive content. It makes us sense the whole of our existence at once, and one of the basic features of that wholeness experience is that this whole is conditioned by nothingness. Nothingness is an obscure and enigmatic term. It is possible to make sense of this term if we use it to describe quite a common type of experience. For one, it is an experience of nothingness because all the contingent facts of our lives, our cultural background and our status, i.e. all the contingent facts that give us a feeling of security in our lives are instantly swept away. So this is a basic feeling of unsettling or insecurity. At the same time it is also a feeling that can have an empowering effect. Heidegger claims that this experience of wholeness, in which nothingness is like the mask of being, makes us care for our lives. In order to render the idea of the experience of nothingness more plausible I want to "translate" the obscure term of nothingness into the experience of the otherness and difference experienced in nature. What could an attempt to do so entail?

For Heidegger the existential experience of wholeness/nothingness is not dependent on any specific circumstances. The affective disposition that evokes it (Heidegger calls "Stimmung") can overwhelm one out of the blue. The experience of wholeness in a natural landscape Skúlason talks about is on the other hand conditioned by that very landscape. Certain types of landscapes offer the possibility of an experience of wholeness. One cannot prescribe what attributes such a landscape must necessarily have, but it has been argued that a wild and unspoiled natural environment is conducive to such an experience. What is special about the landscape at Askja is that one can really sense the earth in the process of making. Askja itself was formed not so long ago in an eruption. The area is geologically active and constantly changing, being reborn over and over again. This kind of landscape can, due to its creative unpredictability not be described as a harmonious whole. The workings of nature in this area are highly dissonant, impulsive and variable. This is a landscape that makes visible how nature is constantly becoming. The idea of nature's otherness as unpredictability thus implies a constant flux, change and difference. This becoming is a phenomenon that we are subject to and are unable to control.

### **Artistic reflections on nature's otherness**

For the last several years the Icelandic highlands have been the object of a controversy that has split the Icelandic people more so than any other political debate of the last decade. The Icelandic government along with the National Power Company has just finished construction of the largest gravel dam in Europe, the Kárahnjúkardam.<sup>9</sup> The largest dam in this complex will measure almost 800 meters long and 200 meters high. Two glacial rivers have been harnessed, 60–70 kilometres of tunnels built to

direct their flow, and land has been submerged under water. The largest reservoir of almost 60 square kilometres has submerged grown land, nesting grounds of geese, and breeding grounds of reindeer. The energy that will be produced by the power plant will be sold to one sole aluminium smelter in the rural area of the Eastern Fjords. The construction work was accompanied by protests that have continued until this date. Artists have been especially active in the protest movement. The artworks that have the Icelandic highlands as their object offer in my view a distinct philosophy of nature's otherness. As I have argued that means that these artists all try to account for the otherness of nature as an experience of difference that is also related to the notion of nature as constant becoming. Interestingly the idea of nothingness also plays a role in one of these artistic renderings of the wilderness experience.

Roni Horn is an American artist who has for the last two decades studied Icelandic landscapes extensively and turned them into an object of her work. She photographs landscapes and she also writes about her experiences of them. In her view the highlands are special because of the void and the nothingness one can experience. The highlands are a "nowhere", and being in the highlands offers thus the "rare, tender, and wonderful" experience of being nowhere, as she writes.<sup>10</sup>

For Horn nowhere-places have become very rare, and they are very vulnerable and need protection. "Nowhere" implies the notion of clearing and having an empty space. In that sense it has affinity with the idea of nothingness. Being "nowhere" and being "no one" (specific) also means transcending narrow individuality the experience of wholeness entails. So this empty space is the possibility of wholeness, not as filled with parts, but rather making it possible because it is void of them. The emptiness thus is like the flip side of wholeness.

What is interesting about Roni Horn and other artists that are dealing with the destruction of highland wilderness in their works is the highly minimalistic visual representation of the landscapes. There is an evident reluctance to visually objectify the landscape. Their visual representations are a far cry from any glossy photos of landscapes that underscore its beauty or magnificence. That is quite interesting since such postcard-like photos have for propaganda purposes been important in the environmental controversy over the dam construction in the highlands. This trend of minimalistic, factual representations of landscapes is evident in two examples I would like to mention.

Ólafur Elíasson photographed the whole river Jökla, the glacial river that has been be dammed, from the air, documenting how it looked like while it was still flowing freely in a very objective, factual, even cold manner. It

is almost if the artist took the river, put it on an examination table like a patient, and photographed it piece by piece to document it. The photos are also comparable to studies done for land surveys needed for the making of geographic maps.<sup>11</sup> The photos document the final stage of the landscape as it was prior to its destruction. The river does not flow freely any more. With the dam, and the underground tunnels it has been directed into, its flow has been directed and controlled.

In *Archive – Endangered Waters* by Rúri, exhibited at the Venice Biennale 2003, there are pictures of 52 separate waterfalls, without any surroundings. The photos are framed and stacked in a row. One can pull out one picture at a time, look at the waterfall, and at the same time hear the recording of the sound of that same waterfall. This artwork is an archive of waterfalls that have been submerged or dried up in the course of the dam construction. The waterfalls look quite similar, sound similar, but each one is special, with its own name and characteristics. The series is imbued with the death knell hovering over these waterfalls. What is now left are photos and recordings.

A free flowing river is never the same. Elíasson's photographs show static moments of the river, just like Rúri's recordings of the waterfalls pick out a few moments of the sound of their endless falling down the cliff. It is as if both artists, each in their own way, are conserving the river at its very last moment. Had the river continued to flowing freely it would also continue changing. It overflows periodically, it may change its course in places and so on. These artists therefore underscore the emergent aspect of nature. A visual representation that selects a moment out of a process of becoming can thus never do justice to nature for it will have changed at the very next moment.

These examples have been taken here in order to show that art is also a venue for philosophising about our relation to nature. Common to the different artists who have been mentioned is how they are all concerned with perception of nature and landscapes. The emphasis is not on how the artist sees, interprets and portrays nature. In fact these examples have been chosen to show how certain artists protest against cliché types of visualization and representations of nature. Many sites in nature have become postcard type sceneries, sites for certain kinds of experiences of nature, and in that sense more and more like amusement parks. The artistic examples cited here all centre around avoiding the kind of experience of nature to be had in such places, insofar as one goes there to have certain experiences that have been conceived and promoted for purposes of marketing tourist attractions.

The minimalistic representations can also be interpreted as a shift of focus. The emphasis is not on what we project into nature with our representa-



tions, but rather on how nature affects us. In order for it to affect us, in order for us to perceive nature, we also have to free ourselves of visual representations of it. The void creates space for a fresh experience. So it is not a matter of art pointing out to us *what* we should notice, and so determining *how* we should see or perceive nature. That in turn allows us to experience nature as something other. It is not the other of the same, but the other in its great diversity, to use a phrase by Irigaray.<sup>12</sup> One cannot fully control something or someone whose otherness one respects.

So is there some sense of wholeness to this kind of experience of nature's otherness? Perhaps in the very specific way that the otherness that we are confronted with in a wholeness-experience makes us wonder. It gives us a feeling of awe, and that in turn makes us ponder on metaphysical questions about the larger scheme of things, and our at times strangely feeling foreign place within it.

<sup>1</sup> A longer version of this article appeared in Carl-Henric Grenholm and Normunds Kamergrauzis (eds.), *Sustainable Development and Global Ethics*, Acta Universitatis Uppsaliensis, Uppsala Studies in Social Ethics 32, 2006.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, [1929], Frankfurt M.: Vittorio Klostermann, 1981.

<sup>3</sup> Páll Skúlason, *Reflections at Áskja*, Reykjavík: University of Iceland Press, 2005. I have written about this book in Icelandic. See "Heild sem gerir mann heilan. Um síðfræði náttúru-ferðar", in Salvör Nordal, Röbert Haraldsson and Vilhjálmur Árnason (eds.), *Hugsad með Páli*, ("Festschrift" for Páll Skúlason), Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2005, 163-179.

<sup>4</sup> Sandra Harding, "Gender, Development, and Post-Enlightenment Philosophies of Science" in Uma Narayan and Sandra Harding (eds.), *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial and Feminist World*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, 255.

<sup>5</sup> Joachim Ritter, "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft" (1963), in: *Subjektivität*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989, 105-140.

<sup>6</sup> Fritjof Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, New York: Anchor Books, 1997.

<sup>7</sup> Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, New York: Basic Books, 2000.

<sup>8</sup> M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?*

<sup>9</sup> For information on the dam construction and on the protest against it see the following websites: [www.inca.is](http://www.inca.is), [www.landsvirkjun.is](http://www.landsvirkjun.is), [www.naturuvaktin.com](http://www.naturuvaktin.com), [www.savingiceland.org](http://www.savingiceland.org)

<sup>10</sup> Roni Horn, *Iceland's Difference*, in an Icelandic translation, *Sérkenni Íslands*, part 9: "Strandaður hvalur í líki kletts - Á leiðinni að hugsanlegu hvergi", in *Lesbók Morgunblaðsins*, 8. júní, 2002.

<sup>11</sup> Eliasson's pictures were published as a supplement (over 100 pages, the river is long) distributed with the largest daily newspaper in Iceland, *Lesbók Morgunblaðsins*, May 12, 2005.

<sup>12</sup> Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, Cornell: Cornell University Press, 1993.













Frá sýningunni *Dreams of the sublime and nowhere in contemporary Icelandic art*, Bozar Brussel, 18/02-25/04 2008.  
Ljósmynd/Photo Spessi

## Um listamennina/On the artists

### **Daníel Þorkell Magnússon (1958)**

spyr gráglettnislegra, gagnrýninna spurninga um þjóðarímynd, tungumál og þjóðtákn. Hann býr og starfar í Reykjavík. / He asks ironic, critical questions about national identity, language and national symbols. He lives and works in Reykjavík.

### **Gjörningaklúbburinn/The Icelandic Love Corporation: Sigrún Hrólfsdóttir (1973), Jóni Jónsdóttir (1972), Eirún Sigurðardóttir (1971).**

Saman hafa þær sett á svið gjörninga og skapað muni, ljósmynda- og vídeóverk frá 1996. Þær spyrja gagnrýninna pólitískra spurninga og gera oft grín að neysluhyggju landans. Þær búa og starfa í Reykjavík. / They have been producing performances, objects, photographs, and videos together since 1996. They raise critical political questions and poke fun at their countrymen's obsession with the consumption of luxury goods. They live and work in Reykjavík.

### **Halldór Ásgeirsson (1956)**

Með skáldlegu ímyndunarafl og greiningu sinni á efni og lögun hlutanna í anda gullgerðarmanna hefur hann tileinkað sér þá athafnatengdu hugsun sem einkennir hefðbundna Asísku menningu. Hann býr og starfar í Reykjavík. / His poetic imagination and his alchemist analysis of the matter and the shape of things have brought him close to the performative thinking of traditional Asian culture. He lives and works in Reykjavík.

### **Hrafnkell Sigurðsson (1963)**

Viðfangsefni hans eru óstöðug tengsl menningar og náttúru í samtímanum og aðdráttarafi rusls og úrgangs. Með nærmyndarsýn sinni af grunnþáttum hversdagsleikans leikur hann sér að kenndum á borð við þrá og viðbjóð. Hann býr og starfar í Reykjavík. / He examines the unstable nature – culture relationship of contemporary world and the seductiveness of waste and garbage. His close-up vision of everyday elements plays with feelings of desire and repulsion. He lives and works in Reykjavík.

### **Hreinn Friðfinnsson (1943)**

er ásamt Kristjáni Guðmundssyni einn af fremstu konseptlistamönnum landsins. Í einfaldleika sínum og gagnsæi eru verk hans í senn ljóðræn og frumspökileg. Hvort heldur í ljósmyndum, teikningum eða glerinnsetningum byggjast verk hans á einföldum göldrum ljóssins. Hann býr og starfar í Amsterdam. / He is with Kristján Guðmundsson one of Iceland's leading conceptual artists. His works are both poetic and metaphysical in their simplicity and transparency. Often based on the simple magic of light, whether it's in photography, drawings, glass installations, or ready-mades. He lives and works in Amsterdam.



### **Kristján Guðmundsson (1941)**

er ásamt Hreini Friðfinnssyni einn fremsti konseptalistamaður landsins. Verk hans taka á sig mynd „innan spennunnar sem ríkir milli einskis og einhvers“. Með strangri naumhyggju sinni kannar hann eðli efniviða af hrífandi beinskeytni. Hann býr og starfar í Reykjavík. / He is with Hreinn Friðfinnsson one of Iceland's leading conceptual artists. He works "within the tension that exists between nothing and something." Through his sharp minimalist aesthetic he explores the essence of materials and thought with a mind-blowing straightforwardness. He lives and works in Reykjavík.

### **Olga Bergmann (1967) & Anna Hallin (1965)**

Líkt og maðurinn skoðar náttúruna í anda vísindamenningar virða Olga Bergmann og Anna Hallin náttúruna fyrir sér út frá þeim grunnþáttum menningarinnar sem skilyrða náttúrusýn okkar. Þær búa og starfa í Reykjavík. / As man sees nature through the culture of science, Olga Bergmann and Anna Hallin look at nature through the cultural elements that condition our vision of nature. They live and work in Reykjavík.

### **Ólafur Eliasson (1967)**

hefur kannað frumpætti náttúrunnar eins og þeir birtast í íslenskri náttúru og nýtt sér sem innblástur og upphafsreit fyrir fjölda verka og ljósmynda-innsetninga. Í flestum verka hans gegna heimspekilegar hugmyndir um skynjun og spurningar um hvernig líkamar okkar tengjast heiminum lykilhutverki. Hann býr og starfar í Kaupmannahöfn og Berlín. / He has explored Icelandic nature and natural elements as source for inspiration and point of departure for numerous constructions and photographic installations. Philosophical notions of perception and questions about how our bodies hold to the world are the crucial element in most of his monumental installations. He lives and works in Copenhagen and Berlin.

### **Pétur Thomsen (1973)**

var valinn einn af 50 ungum ljósmyndurum framtíðarinnar fyrir ljósmynda-syrpu sína *Aóflutt landslag*. Í myndum hans, sem sýna umbreytta náttúru, er fólgin gagnrýnin og tvíeggjuð upphafning landslagsins eins og það birtist með sem tilkomumestum og hrikalegustum hætti. Hann býr og starfar í Reykjavík. / He was selected in 2005 as one of reGeneration 50 young photographers of tomorrow, for his series *Imported landscape*. His photographs representing transformed nature are a double-edged critical sublimation of a landscape in its most magnificent and frightening visions of it. He lives and works in Reykjavík.

### **Ragnar Kjartansson (1976)**

starfar jöfnum höndum sem myndlistar- og tónlistarmaður og lítur á sjálf-an sig umfram allt sem gjörningalistarmann. Frá 2001 hefur hann unnið að vídeólistaverkum, málverkum og innsetningum. Verk hans einkennast

af samspili mótsagna, hryggóar og gleði, hryllings og fegurðar, drama og kímni. Hann býr og starfar í Reykjavík. / He works simultaneously as an artist and a musician and considers himself mainly as a performance artist. Since 2001 he has made videos, paintings and installations. His pieces are characterised by the interplay between contradictions, sorrow and happiness, horror and beauty, drama and humour. He lives and works in Reykjavík.

**Sigurður Guðjónsson (1975)**

Kvikmyndalist og tónlist, hljóð og ljós – hvort tveggja er jafn mikilvægt í myrkum frásögnum hans. Í þeim má segja að listamaðurinn þreifi sig áfram með þá finlegu kennd sem óhugnaðurinn vekur. Hann býr og starfar í Reykjavík. / Cinematographic and musical elements, sound and light, are equally important in dark atmospheric narratives where the artist explores the fragile feeling of uncanny realities. He lives and works in Reykjavík.

**Spessi (1956)**

Fáir ljósmyndarar hafa tekist á við þær skyndilegu og óheftu efnahags- og þjóðfélagsbreytingar sem orðið hafa undanfarinn áratug. Spessi dregur finlega markalínu milli hins hversdagslega og hins óvenjulega í staðfræðilegri rannsókn sinni á Íslandi samtímans. Hann býr og starfar í Reykjavík. / Few photographers have been dealing with the crude and sudden economic and social changes that have been taking place over the last decade. Spessi traces the frail border between the ordinary and the extraordinary through topographic investigation of contemporary Iceland. He lives and works in Reykjavík.

**Vigfús Sigurgeirsson (1900–1984)**

nam ljósmyndun í Þýskalandi á fjórða áratugnum. Hann var undir áhrifum Nýju hlutlægninnar innan ljósmyndalistarinnar og varð einn mikilhæfasti ljósmyndari og heimildamyndagerðarmaður á Íslandi. / He studied photography in Germany in the 1930's, influenced by the New Objectivity in photography, he became a prominent photographer and documentary film maker in Iceland.









## Listi yfir ljósmyndir og verk/List of works and photocredits

Daníel Þorkell Magnússon (1958)

**So Fucking Peaceful**

2001, (60x70), superchrome, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

**OK**

2001, (60x70), superchrome, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

**Norðrið/The North**

1998, (60x60), superchrome, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Gjörningaklúbburinn/Icelandic Love Corporation (Sigrún Hrólfsdóttir (1973),  
Jóni Jónsdóttir (1972), Eirún Sigurðardóttir (1971)

**Gestrisni Tjaldkonunnar/The Tent Lady's Hospitality**

2008, innsetning/installation, DVD, tjald/tent, Reykjavík Art Museum.  
Ljósmynd/Photo Bernhard Kristinn Ingimundarson

**Dynasty**

2007, video. Ljósmynd/Photo Bernhard Kristinn Ingimundarson

Halldór Ásgeirsson (1956)

**Jarðeldhús/Earth Kitchen**

2002/2005, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

**Óendanlegt/Endless**

2001, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Hrafnkell Sigurðsson (1963)

**Coldhouse**

2004/2008, innsetning, DVD, sjónvörp og gróðurhús/innstallation, DVD, TV  
screens, and greenhouse, (180x180x120). Ljósmynd/Photo France Demarbaix

**Sixth Conversion**

2006, laserchrome print, diasec, (110 x 165 lokuð/closed 110x330 opin/  
open). Ljósmynd/Photo i8

Hreinn Friðfinnsson (1943)

**Fyrir ljós, skugga og ryk/For Light, Shadow & Dust**

1994/2007, gler og gullþynna/glass and gold foil, (1/4 horn/corner), úr  
safni listamannsins/courtesy of the artist. Ljósmynd/Photo i8

Kristján Guðmundsson (1941)

**Blá færsla/Blue Transmission**

1998/2006/2008, innsetning/installation, pappír, blek og 2 flöskur/paper,  
ink and 2 bottles, 5x(126x90cm), courtesy of the artist. Ljósmynd/Photo  
Galleri Riis, Oslo

Olga Bergmann (1967) & Anna Hallin (1965)

**Leiðangur/Expedition**

2007, viður, DVD og sjónvörp/wood, DVD and TV screens, (50x190x90), úr safni listamannanna/courtesy of the artists

Olga Bergmann (1967)

**Panorama**

2001, klippimynd prentuð á striga/collage printed on canvas, 3x(245x400), úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Ólafur Elíasson (1967)

**Jöklaserían/The Glacier Series**

1999, C-prints, 42x(32x48,25), Listasafn Íslands/National Gallery Iceland. Ljósmynd/Photo Listasafn Íslands/National Gallery Iceland

**Jökla/The Jökla Series**

2004, C-prints, 48x(37, 8x55, 8), Kaupþing. Ljósmynd/Photo Terje Östling. Courtesy of the artist

Pétur Thomsen (1973)

**Aðflutt landslag/Imported landscape**

2003–2006, laserchrome print, diasec, 3x(120 x 150), úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Ragnar Kjartansson (1976)

**Samviskubit/Guilt Trip**

2007, video, innsetning/installation, úr safni listamannsins/courtesy of the artist. Ljósmynd/Photo Stephan Stephensen

Sigurður Guðjónsson (1975)

**Leysing/Ablation**

2008, video, innsetning/installation, úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Spessi (1956)

**Location**

2005, laserchrome print, diasec, 4x(100x120), úr safni listamannsins/courtesy of the artist

Vígfús Sigurgeirsson (1900–1984)

**Landslag/Landscapes**

1928–1930, úr safni erfingja listamannsins/courtesy of the family of the artist





LISTASAFN REYKJAVÍKUR  
REYKJAVÍK ART MUSEUM



