

© Petra Schlømer

År 2011

Tittel: Vandringens vei. Om veiens estetikk gjennom Hamish Fulton

Fotografiet på forsiden er et utsnitt av Hamish Fultons *The Pilgrims' Way* (1971), fra boken *Hamish Fulton. Walking Journey*.

Midtvegs på livsens ferd eg mista leia.
Eg fann meg att i mørke skogen inne,
og stirde veglaus som på ville heia.

- Dante¹

¹ Dante Alighieri, *Den Guddommelige Komedie*, overs av Henrik Rytter og Sigmund Skard, (Det norske samlaget, 1999), 86.

Viden vanker
steg og tanker
under felles bølgespenn

Gå og bær din
feil og vær din
egen vandrings følgesvenn.

- Heidegger²

² Heidegger, Martin, «Fra tenkningens erfaring» [Aus der Erfahrung des Denkens], i *Oikos og Techne*, utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes, (Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973), 59.

SAMMENDRAG

I denne oppgaven diskuterer jeg om det finnes en veiens estetikk og hva en veiens estetikk kan være. Først gir jeg eksempler på hvordan veien kommer til syne i litteratur, film og kunsthistorie og viser at veien er et hyppig brukt motiv, og prøver å tilskrive hvilke funksjoner veien gjerne får. Deretter tar jeg utgangspunkt i kunstneren Hamish Fulton som kaller seg en «walking artist» og ser på sammenhengen mellom vandring og objekt. Jeg foretar en grundigere analyse av Fultons *The Pilgrims' Way* for å se om jeg kan finne ut hva en veiens estetikk er. Jeg baserer meg hovedsakelig på Heidegger og utleder fra ham et vidt vandrebegrep der vandring kan stå i forbindelse med å være, representere og skape. Jeg argumenterer for at veiens innkomst i kunsten førte til et alternativ til modernismen, som jeg kaller vandringen bort fra modernismen.

ABSTRACT

This thesis is an attempt to examine *the aesthetic of the road*. I start to account for art, literature and film with the aim to *trace* the roads appearance in the different arts. It exists a frequently use of the road in the arts and my attempt here is to spot different functions the road may have. Before I move on to Hamish Fulton, the «walking artist», through which I will attempt to elaborate an aesthetic of the road. Based on Heideggers philosophy and wide approach, I elaborate a concept where walking as well can be a *way* to live, to represent, to shape. As such, an alternative art start to grow, where art not necessarily is connected with object - not even with something new. The coming of the road in the arts led to an end with modernism. The road itself becomes a substitute for the arts.

FORORD

Denne reisens begynnelse kan trolig spores til en sommer hvor jeg ved sommerens slutt innså at jeg kun hadde lest skjønnlitteratur som tok for seg vei på en eller annen måte; reise, jogging, kjøring, vandring, *tripping*. Slikt blir det tanker av. Jeg begynte å tenke over hvor eksistensielt det egentlig var å gå. Å gå er noe alle gjør, det er noe vi har felles, samtidig som det er noen som går mer enn andre. Selv kommer jeg fra et lite tettsted hvor det ikke var så mye annet å gjøre enn å gå tur, hvilket vi også til stadighet gjorde. Vi gikk de samme turene om igjen og om igjen. Og man kan nærmest si at jeg vokste opp på de turene, så i dag når jeg vender tilbake hender det ofte at jeg går de samme veiene bare for å minnes, for å gå tilbake i en annen tid.

Ved reisens slutt (men tekstens begynnelse) vil jeg først og fremst takke veilederen min Jørgen Lund som har vist stor interesse og engasjement hele veien. Jeg vil også takke for de svært inspirerende samtalene vi har hatt på hans kontor titt og ofte, og for den konstruktive kritikken og tilbakemeldingene han har gitt meg hele veien.

Jeg vil takke moren min, Sissel Schlømer, for diskusjoner vi har hatt, og for innspill og oppmuntring underveis. Jeg vil takke Maren J. Andreassen Lie, Jenny Skumsnes Moe og Ina Sambu for alle de hyggelige turene vi har hatt og som vi fortsetter å gå de sjeldne gangene vi har den gleden av å treffe hverandre.

Sist men ikke minst: Takk til Torbjørn Viksand for kjærlighet, tålmodighet, støtte og forståelse.

INNHOOLD

SAMMENDRAG	5
FORORD	7
1 INNLEDNING: HVA KAN EN «VEIENS ESTETIKK» VÆRE?	11
Problemstillingen	17
Begrepsavklaringer	19
Litteratur, faglig og teoretisk tilnærming.....	20
2 «NO WALK NO ART» -	
HAMISH FULTON FØRST OG FREMST EN VANDRER?	23
Det sporløse og det tinglige	26
Vandring som performance	34
3 HEIDEGGER OG VANDRING SOM BEVARING	41
Vandring som bevaring	43
4 EN VANDRING BORT FRA MODERNISMEN	47
Fra det mediespesifikke til vei	47
Det relasjonelle - Stedet som fravær	51
En romlig vending?	55
5 <i>THE PILGRIMS' WAY</i> OG VANDRING SOM AVSTÅELSE.....	59
Utviskning av originalen – Det kunstige postkortet	61
Postkortets dybde	65
6 TID OG VANDRING I <i>THE PILGRIMS' WAY</i>	69
<i>The Pilgrims' Way</i> som kronotop	71
Vei, vandring, liv	76
7 VED VEIS ENDE	79
<i>The Pilgrims' Way</i> som en filosofisk undersøkelse av vei og vandring	79
Konklusjon – Finnes en veiens estetikk?	81
Veien videre	82
ILLUSTRASJONSLISTE.....	84
LITTERATUR	85

1 INNLEDNING: HVA KAN EN «VEIENS ESTETIKK» VÆRE?

Den lange, lange sti over myrene og inn i skogene hvem har tråkket opp den? Mannen, mennesket, den første som var her. Det var ingen sti før ham. Siden fulgte et og et annet dyr de svake spor over moer og myrer og gjorde dem tydeligere, og siden igjen begynte en og annen lapp å snuse stien opp og gå den når han skulle fra fjell til fjell og se til sin ren. Slik ble stien til gjennom den store allmenning som ingen eiet, det herreløse land.

- Knut Hamsun³

Å vandre er eksistensielt. Fra man tar sine første skritt som et lite barn, til man tar sine siste har det skjedd en hel ferd - en livsferd. Eller *livets gang* om man vil hoppe på metaforene med det samme. Ikke bare henger vandringen sammen med menneskets egen livsferd, men vandringen henger også sammen med menneskenes reise gjennom historien. Sitatet ovenfor fra *Markens Grøde* er et eksempel på hvordan vandringen, eller opptråkningen av stien kan være et symbol på historisk utvikling. Isak, protagonisten i *Markens Grøde* kan ses som en personifisering av menneskers trang til å bygge og på overgangen fra et før-industrielt samfunn til et moderne. I begynnelsen er det ingen sti, men etter hvert som Isak tar til å bygge i landskapet blir stien større og større, tilslutt er det en vei. Stiene blir ofte til som resultat av menneskers eller dyrs trang til å utføre oppgaver, og av behovet for å komme seg fra et sted til et annet.

Etter at jeg først ble var vei som motiv i kunsten begynte veien å dukke opp flere steder for meg. Veien som motiv og tema begynte å ta form som en tendens, og jeg så veien overalt og fant det merkelig at det ikke var skrevet mer om hvilken plass og funksjon vei og vandring har i estetikken. Arne Melberg som har skrevet *Å reise og skrive* forsøker seg med en forklaring når han hevder at reiselitteraturen har en vanskelig definerbar plass i den litterære tradisjonen, den befinner seg i et periferi og noe av grunnen til dette kan ifølge Melberg være at reiselitteraturen ofte inkluderer reportasje og biografi.⁴ Den

³ Hamsun, Knut, *Markens grøde*, (Gyldendal, 2008 [1917]), 7.

⁴ Melberg, Arne, *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, overs av Trond Haugen, (Oslo: Spartacus, 2005), 10-11.

befinner seg gjerne i grenselandet mellom fiksjon og faksjon, og det gjør den vanskelig å sjangerbestemme. I forhold til en veiens estetikk, slik jeg ønsker å skissere den opp, vil en slik problematisering av sjangere snarere ses på som fruktbart. Men før jeg kommer dit vil jeg gi noen eksempler på vei og vandring i estetikken for å tydeliggjøre hva jeg mener med at veien er tilstede i estetikken.

Å overskue benyttelsen av vei og vandring i litteratur og kunst, ville bli et uendelighetsprosjekt. La oss bevege oss i det nære. Knut Hamsun begynte å gå turer i 1945 etter at han ble arrestert, og lagt inn på gamlehjem. *På Gjengrodde stier* ble skrevet som en selvbiografi under dette oppholdet i påvente av dommen etter andre verdenskrig. Samtidig som Hamsun går turer, kan boken ses som en erindring over veien han har gått, men også som en metafor for den usikre fremtiden Hamsun møter som nazist etter andre verdenskrig. Alle dørene er stengt for ham, alle stier er gjengrodde. Vei fungerer her som et symbol på fremtiden.

Michel de Montaigne begynte å skrive essay på 1500-tallet. Han trakk seg tilbake til et tårn, lot tankene vandre ut i verden, og kalte essayene for vandringer. Ordet essay kan bety, og henspiller på, ubestemt form for forsøk eller erfaring. Essayet skulle være spekulerende, og i den forbindelse lanserte Montaigne mottoer som: Jeg undersøker, jeg forstår ingenting og jeg avgjør ingenting. Samtidig kan essayet henge sammen med konstruksjonen av et nytt jeg - Montaigne begynner å skrive essay da han trekker seg tilbake til et tårn for å begynne på nytt. Montaignes måte å skrive på kan ses som forsøk eller undersøkelser hvor han prøver ut en originaltanke. Essay kan slik kobles til selvrefleksjon, prosess, og vekst - metaforer som også kan knyttes til veien. Essayets form kan ses på som en vandring, som en vei som snor seg rundt i landskapet med avstikkere, snarveier og omveier mot et mål. Essayet dreier seg om å være underveis det har et slags veien-blir-til-mens du-går-motto.

Sigurd Hoels roman *Veien til verdens ende* fra 1933, forbinder vei som metafor for livet.

Embret satt og pustet for seg selv. «Det finnes mye rart ute i verden – ute i verden. Det kommer til å hende deg mye rart. Ja.. Og etterpå skjønner du at allting hadde hendt deg før du var ti år. Ja..» Han pustet. «Senere hender det bare oppatt.»[...] «Alle veier går samme steds hen». [...]

Anders så på ham da. [...] Allting hadde hendt før en var ti år? Det hadde ikke hendt ham noen ting ennå. Alle veier førte... Alle veier førte ut i verden.⁵

For Embret, som er en gammel mann, blir veien kortere dess eldre man blir, til den til slutt kun fører samme sted, mens veien for protagonisten, Anders, har uendelig av muligheter. Her blir veien en metafor for livet og hva man opplever underveis i livet. Veien går ut fra en selv, fra ens eget ståsted og ut i verden.

Man kan si boken henleder et fenomenologisk perspektiv fordi protagonisten er kilden til all forståelse og perspektivformidling. Alt formidles gjennom Anders synspunkt:

Så stor er verden. Midt i verden står Anders. Han står i midten av alt. Rundt omkring ham står alt det andre. Mor og far, Gorine og Embret og Andrea, Tora og Kari og Åse og Ket, sengen, puten, teppet og potten, muren og ovnen og slagbordet og den store klokken som står ved veggen i kjøkkenet hele dagen.[...] De nærmeste er de største. Når de går sin vei, blir de mindre og blir borte.⁶

Som enhver protagonist danner Anders midtpunktet, men det som her er spesielt er at fortellingen blir formidlet gjennom et barns begrensede verdensperspektiv. Vi blir fortalt om kjente gjenstander og handlinger på en *ny* nærmest før-begrepslig måte, slik at leseren må gjette hva som foregår. Følgelig blir veien til verdens ende bare lengre og lengre jo eldre vi blir fordi verden blir større etter hvert som vi forstår mer av den. Anders vokser i tråd med at veien til verdens ende vokser. I begynnelsen er veien noe ukjent: «På bortsiden av tunet går veien. Den går ut i verden. Det er to veier som går ut i verden, det er oppover veien, og det er nedover veien. Veien går oppover veien like til toppen av kneiken, og blir borte.»⁷ Veien symboliserer hvor ukjent og farlig verden er for Anders. Mot slutten derimot er veien et springbrett ut i verden, en uendelighet av muligheter.

Et springbrett ut i verden er en funksjon veien likeledes får i Jack Kerouacs *On the Road* (1957). En roman som kan sies å markere en overgang fra reiselitteratur til reisefilmer. Historien blir fortalt av Salvatore "Sal" Paradise, som er et pseudonym for Jack Kerouac. Selv om det er Sal som er forteller, er Dean Moriarty (alias Neal Cassady) den det blir fortalt mest om. Dean er katalysator for reisene, og følgelig for handlingen og fremdriften. Sal forteller at: «With the coming of Dean Moriarty began the part of my life

⁵ Hoel, Sigurd, *Veien til verdens ende i Hoels beste* (Gyldendal, 2006), 40.

⁶ Hoel, *Veien til verdens ende*, 226.

⁷ Hoel, *Veien til verdens ende*, 228.

you could call my life on the road.»⁸ Dean er en person som Sal ønsker å ligne. Han er lovløs, vill og bekymringsløs, og selv om de fleste i *On the Road* stiller seg utenfor samfunnet, er Dean den mest hemningsløse av dem alle. Dette kan komme av den direkte forbindelsen til veien Dean har: «Dean is the perfect guy for the road because he actually was born on the road, when their parents were passing through Salt Lake City in 1926, in a jalopy, on their way to Los Angeles.»⁹ Ettersom Dean er født på veien fungerer han som en metafor for den. Slik har han nærmest et indeksikalt forhold til veien, han har slått rot i den. Dean og veien blir som det samme.

Deans personlighet kan sies å være preget av en slik rotløshet, rastløshet og stedsløshet som de som lever på veien ofte forbindes med:

What is the feeling when you're driving away from people and they recede on the plain til you see their specks dispersing? – it's the too-huge world vaulting us, and it's good-bye. But we lean forward to the next crazy venture beneath the skies.¹⁰

På samme måte som veien strekker seg fremover, lever protagonistene framoverskuende og dynamisk, fordi de konstant søker nye opplevelser som kanskje kan finnes i enden av horisonten. Veien fremtrer som en refleksjon av narrativet, som en slags protagonist og som en spesiell levemåte. Veien får slik funksjon som en fremadgående bevegelse både i narrativet og i protagonistene.

Livet på veien er forbundet med en frihetsfølelse. Det kan i *On the Road* være forbundet med det å tenke fremover fremfor å se seg tilbake, trakte etter nye erfaringer, å transcendere og overstige sin gitte plass i verden. Å være på veien er forbundet med en viss fare og fryktesløshet, men også en rotløshet som henger sammen med et groende syn i samfunnet på denne tiden, som kan knyttes til beatgenerasjonen, som oppstod i kjølvannet av andre verdenskrig, som var en tid hvor ungdommen begynte å søke en egen identitet i USA.

Samme år som den britiske kunstneren Hamish Fulton foretok sine første vandringer kom veifilmene *Bonnie and Clyde* (1967) og *Easy Rider* (1969) ut. Vei kan på den ene siden, som hos Montaigne og Hamsun symbolisere refleksjon. På den andre siden som det kommer frem i *On the Road* kan vei knyttes til frihetsfølelse, og ansvarsfritak, fordi man

⁸ Kerouac, Jack, *On the road*, (Penguin classics, 2000), 3.

⁹ Kerouac, *On the road*, 3.

¹⁰ Kerouac, *On the road*, 141.

befinner seg i en posisjon utenfor samfunnet når man befinner seg på veien. Veien blir et sted hvor ungdom i opprør kan identifisere seg som en opposisjon til hjemmet som institusjon. Noe som er betegnende for livet på veien, er at man befinner seg utenfor klokketiden, man har ikke noe mål mens man er underveis. Bonnie sier til Clyde under et motellopphold på reisen at «You know when we started out I thought we were really going somewhere. But this is it. We're just going, huh?» hvorpå Clyde responderer med: «I love you». At det er noe annet enn klokketiden som er på ferde understøttes i *Easy Rider* når Wyatt kaster av seg klokka før de legger ut på reise.

Kunstformen *Dérive* oppstod på samme tid. *Dérive* ble en måte å lage kunst på innenfor situasjonismen, hvor Guy Debord er en av de teoretiske bakmennene. I «Theory of the dérivé» beskriver han dérivé, eller drifting, som en av de grunnleggende situasjonistpraksisene: «A technique of rapid passage through varied ambiances. Dérives involve playful constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll. »¹¹ Man går hurtig gjennom gateterrenget med det mål å gå en annen vei enn man er vant til, for å se omgivelsene på nytt, for å oppnå nye møter og opplevelser i hverdagen. Man kommer utenfor de vanlige mønstrene og rammene som situasjonistene mente kapitalismen førte med seg.

Situasjonistene var opptatt av å fornye arkitekturen, de var ute etter å skape en syntese av to forskjellige miljøer skapt ut fra følelser tilknyttet spesielle steder. Henholdsvis mellom det abstrakte, som lys, lyd og tid på den ene siden og det fysiske og materielle på den andre siden. Situasjonistene ønsket å bli opptatt og engasjert av omgivelsene på nytt. De slapp alt de hadde i hendene i en viss periode; sine vanlige ruter og handlinger, sine relasjoner, sitt arbeid og fritidsaktiviteter og lot seg selv bli ført av sted etter hvilke attraksjoner og møter som fantes i terrenget. Snarere enn tilfeldige møter, dreier det seg om *Psychogeography* («psykogeografi»). Man utforsket de skjulte, ikke-fysiske forbindelsene mellom steder, og «begjærsmønstre» innenfor et sted. Det romlige omfanget av dérivé kan bestemmes av hvorvidt målet er å studere terrenget, eller å emosjonelt desorientere seg selv.¹² Det ble med skissene, men er interessant i den

¹¹ Debord, Guy, «Theory of the dérive» i *Visual Culture*, red av Joanne Morra og Marquard Smith, (New York: Routledge, 2006), 77.

¹² Debord, «Theory of the dérive», 79,81

forstand at situasjonistene knyttet arkitektur til vandring og persepsjon av omgivelsene, i likhet med flanørene.¹³

En fusjon av de forskjellige funksjonene vei kan ha kan spores hos Jean-Jaques Rousseau som regnes som *den* romantiske vandreren. Rousseau knytter vei til transcendens og frihet, men også til refleksjon. *Den ensomme vandrers drømmerier* er delt inn i ti vandring, som alle er granskninger av Rousseau selv, hvor han vil gjøre opp regnskapet han snart skal avlegge for seg og sitt liv. Rousseau selv mener bestemt at alle mennesker jobber mot ham, skjebnen inkludert, men om vandringen kan han skrive dette:

Mine daglige vandring har ofte vært fylt av hyggelige og givende betraktninger som jeg er lei for å ha glemt. De som ennå måtte komme, vil jeg feste til papiret; og hver gang jeg leser dem, vil jeg kunne nyte dem på nytt. Jeg vil glemme min ulykke, mine forfølgere, min skjensel ved å tenke på prisen mitt hjerte hadde fortjent.¹⁴

Vandring forbinder Rousseau med glede, og det gjør også Thomas Espedal i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. For Espedal finnes forskjellige typer gåere, og det er det å holde ut smerten som skiller mellom en ekte vandringsmann og en «vanlig» vandr. Det kreves tid, slit og mot å bli en ekte vandringsmann: «Jeg klarer ikke tenke på annet enn hvor vondt det gjør å gå. Hvor godt det er å sette seg ned, legge seg i gresset og hvile. Holde føttene høyt: de banker som et hjerte, går i luften, vil ikke stanse, en gåmaskin, de banker og går.»¹⁵ Her knyttes vandring til det fysiske, til smerten. Vandring kan henge sammen med en glede forbundet til det å utfordre sin egen kropp, å slite seg ut maksimalt og slik til overskridelse.

Det er interessant hvordan Espedal forbinder vandring med skriving, for hvem hadde et lignende prosjekt om ikke Marcel Proust? Selve tittelen på Prousts episke verk *På sporet av den tapte tid* benytter vandringsmetaforer: Undersøkelsen, tidsbevegelsen som ligger latent i tittelen, og ikke minst ordet spor som både kan vise til fotavtrykket, men også til

¹³ Noe lignende i norsk sammenheng kan være trønderne Oddvar I.N. Daréns og Lars Paalgards prosjekt Humus Line (1983). Under studietiden på Jan Van Eyck akademiet i Nederland, sopte de sammen hundre meter med jord og avfall fra gulvet i et gammelt fabrikklokale, og fotograferte linen hundre ganger á én meter, slik at hele linjen finnes som nummererte fotografi. Hver fotograferte meter viser til en reell meter fra linen. I tilknytning til dette prosjektet utførte de også en såkalt «Situare walk» i Trondheim i 1981, hvor de vandret rundt i byen og lagde kunst på forskjellige steder i byen ved å stemple «ars situare». Steder som ble stemplet var gjerne åpne rom mellom bygninger, hvor man kunne gå og slik la blikket vandre utover. Ars situare henviser til kunst (ars) og (situare) sted, og selve vandringen som en egen kunstform kommer slik i fokus.

¹⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Den ensomme vandrers drømmerier* (Bokvennen, 1995), 28-29.

¹⁵ Espedal, Thomas, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, (Oslo: Gyldendal, 2006), 82.

hvordan erindring og vandring hører sammen. Dette viser Proust ennå mer ettertrykkelig i *Veien til Swann*, hvor veien danner et slags midtpunkt for erindringen tilbake til barndommen. Vandring var den eneste formen for adspredning protagonisten fikk som lite barn på landstedet.¹⁶

Eksemplene på vei var ment som en kort redegjørelse for å illustrere noen av funksjonene vei kan ha i estetikken. Både i *På gjengrodde stier*, *Veien til verdens ende* og i *On the Road* er veien først og fremst en metafor for fremtiden - veiens ende. Men den er også et motiv, og særlig i *On the Road* utgjør veien en bakgrunns scene, samt en viss måte å leve på forbundet til flyktighet, nomaditet og rotløshet.¹⁷ Veien blir til stadighet knyttet opp mot fortellingens fremdrift, noe som kan henge sammen med at både vei, vandring og fortelling har en fremadskridende bevegelse. Vei som bakgrunns scene og som refleksjon av narrativet finner man igjen i filmene *Bonnie and Clyde* og *Easy Rider*. Her kommer veien som en handlingskatalysator enda sterkere frem, da den filmatiske fortellingen begynner og avslutter med veien. Veien fungerer som en ramme for handlingen som utspiller seg, og bidrar til å sette handlingen inn i både tid og rom. Ytterligere har vi sett at vei kan ha en funksjon knyttet til å skape, gjenskape, presentere. Espedal går fordi han skal skrive en bok, Hamsun og Rousseau skriver og går.

Problemstillingen

I denne oppgaven vil jeg se på det man kunne kalt en veiens estetikkk. Jeg ønsker å vise hvordan veien er til stede, både som metafor for tenkning, som motiv, og som kreativ praksis i kunsten. Mens jeg ovenfor har redegjort for en bredere tilnærming til vei og vandring, vil jeg heretter la den britiske kunstneren Hamish Fultons (1946-) kunstnerskap representere det jeg vil kalle en kroppsliggjøring av en generell reiseproblematikk. Fulton begynte å vandre i 1967 og i 1971 gikk han sin første fottur alene som han stilte ut fotografier fra i etterkant. Dette er en arbeidsmåte som kom til å bli karakteristisk for Fulton, og i dag går han lange turer under mottoet: «No art, no walk». Det som først og fremst fascinerer meg er selve turen Fulton går i forkant av utstillingene, og hva dette får å si for fremstillingene i etterkant. Siden han jobber med naturen, blir han ofte forbundet

¹⁶ Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*, (Gyldendal 1999), 173-174.

¹⁷ Det kunne her være verdt å minne om at «en viss måte å leve på» er forenlig med en åpen – ikke diskriminerende holdning som står sterkt i amerikansk estetikkk på denne tiden. Blant annet hentet kunstnere som Robert Rauschenberg og John Cage inspirasjon fra Zen-buddhisme.

med landartbevegelsen, men til forskjell fra typisk landartkunstnere, rører ikke Fulton naturen. Derimot opptrer et tvetydig forhold mellom tur, erfaring og kunst i arbeidet hans. Vandringer blir presentert som fotografi, skulptur eller tekst for å gi en forsøksvis fremstilling av vandringer.

Noe som er karakteristisk for Fultons «verker» - for det er som vi skal se uklart hva som utgjør verker her - er at de beskriver ruten Fulton har gått, og slik blir selve ruten han legger opp i forkant et viktig aspekt, som også gjenspeiles i verkets tittel, for eksempel i verket *Clouds Stones. Fourteen days walking fourteen nights camping wind river range wyoming summer 1989*. Verket er monumentalt – det er malt over en hel vegg, og består kun av tekst.



Ill.1. *Clouds Stones*, her fra Galerie Tshudi Glarus Switzerland i 1995

Ordene «Clouds» og «Stones» som er skrevet i henholdsvis hvitt og sort utgjør verkets sentrale fokus. De kan ses som allusjoner til stemningen Fulton erfarte fra turen – inntrykkene og erfaringene fra vandringer som gjør akkurat den vandringer spesiell i forhold til de andre. Samtidig som hvert ords farge gir det en symbolsk verdi i forhold til språket: Skyer forbinder vi med noe hvitt og lett, mens stein forbinder vi med noe sort og tyngre. Rutebeskrivelsen som står under i mindre font utgjør et større rammeverk som

henleder betrakterens tanker mot veien Fulton har vandret, og bidrar til at forestillingen betrakteren gjør seg av veien, fremstår som en sentral del av verket.

Det er interessant at det er skrevet lite om Fulton som kunstner, det finnes et fåtall bøker og selv om de stadig øker er det lite sammenlignet med for eksempel Richard Long. Det er nærliggende å sammenligne Fulton og Long ettersom de gikk ut av skolen på samme tid og begge benytter seg av vei i sin kunst. En av forskjellene er midlertidig at Long etterlater seg spor i naturen, mens Fulton ikke gjør det. Attpåtil definerer Fulton seg først og fremst som vandrer, deretter som kunstner. Dette kan trolig sammenlignes med problemet rundt identitet og sjangeroverskridelse som Melberg trekker opp i forbindelse med reiselitteraturen, for hvem er det som snakker? Det oppstår et definisjonsproblem og slik en blanding mellom fiksjon og faksjon: Går Fulton turen som samtidskunstner eller som vanlig fotturist? Fulton benytter seg av dokumentasjon slik en vanlig turist ville gjort med fotografier, postkort og rutebeskrivelser, samtidig som han påstår han kun henger utstillinger for å finansiere sin neste vandring. Med Fultons kunstnerskap som eksempel ønsker jeg å vise hvordan veien er aktuell i samtidskunsten, men også hvilke metaforiske, geografiske og fysiske implikasjoner veien har i kunsten i dag, og hvor aktuell veien har vært og er innenfor kunsten og filosofien.

Begrepsavklaringer

Det er behov for en del presiseringer rundt begreper og ord jeg benytter. *Romlig vending* kommer til å danne et teoretisk bakteppe. Jeg ser på Fultons kunstnerskap som en del av den påståtte romlige vendingen, men den romlige vendingen er også interessant i forhold til hvordan selve begrepet om romlig kan utledes fra vei. I fjerde kapittel kommer jeg til å gi en kort presentasjon av det som blir karakterisert som en romlig vending, og jeg viser også her hvordan Fulton kan samsvare med en slik vending.

Selve kategorien kunstverk blir problematisert i Fultons arbeid, derfor er det også et begrep som her bør spesifiseres. Selve kjernen til problematiseringen ligger i spørsmålet om Fultons kunst skjer mens han vandrer, eller i etterkant av vandringene. Fulton snakker om kunstverkene på en måte som får dem til å fremstå nærmest kun som finansiell verdi; «I sell art to pay for the next walk. [...] I am not an studio artist, I am a survivor.»¹⁸ og

¹⁸ Fulton, Hamish og Angela Vettese, *Hamish Fulton: Walking artist*, (Düsseldorf: Richter, 2001), 8.

«Only art resulting from individual walks»¹⁹, «An artwork cannot re-present the experience of a walk.»²⁰ I denne oppgaven kommer jeg til å kalle det som tradisjonelt sett ville vært «verker» - de fysiske kunstproduktene fremstilt i etterkant av vandringen, som: fremstillingene i etterkant, kunstprodukter, gjengivelse i etterkant eller de fysiske objektene. Med andre ord akkurat det de er. Grunnen er at jeg ønsker å påpeke det fruktbare som en distinksjon mellom vandring og objekt medfører. Det som blir synlig er hvordan verk er forbundet med en tinglighet, eller fysisk status som her står i motsetning til vandringene. De fysiske objektene i etterkant kan dermed hevdes å representere kunstverkets tinglighet.

I andre kapittel, hvor jeg vil presentere Fulton, vil jeg komme nærmere inn på hvordan Fulton forholder seg til vei og vandring og hans forhold mellom det jeg har kalt spor og spurløshet. Slik jeg viste i *Clouds Stones* omhandler verkene vei, men ofte uten å avbilde veien, derimot handler det om fremstilling av vei og hans vandring på andre måter.

Litteratur, faglig og teoretisk tilnærming

Likeledes – eller i tråd med at en romlig vending vil danne oppgavens teoretiske bakgrunn – vil jeg hovedsakelig basere meg på fenomenologisk filosofi. Jeg vil komme innom de franske filosofene Maurice Merleau-Ponty og Henri Bergson. Men også Tim Ingold som er professor i sosialantropologi. Det er verdt å presisere at jeg fortrinnsvis benytter meg av disse teoretikerne, fremfor å forklare dem, på grunn av plassbegrensning. Men litt av grunnen kan også spores til at jeg er ute etter å se hva veienes estetikk kan si om filosofien og om den kan bidra til nye perspektiver, like mye som at fenomenologien slik den kommer frem gjennom disse teoretikerne bidrar til nye perspektiver på vandring og vei.

Heidegger kommer til å være denne oppgavens hovedteoretiker. Jeg kommer først og fremst til å benytte meg av Heidegger for å fremme vei som et alternativt kunstbegrep. Dette er en metode jeg håper vil bidra til å gi nye perspektiver. Jeg kommer ikke til å benytte mye plass på å forklare Heideggers filosofi, det hadde mildt sagt sprengt

¹⁹ Wilson, Andrew, «The blue mountains are constantly walking», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, (London: Tate Publishing, 2002), 21.

²⁰ Fulton, *Walking artist*, 8.

oppgavens rammer, siden Heidegger har en filosofi som ikke skal la seg forklare så lett. Noe av oppgavens mål vil da også kunne sies å være å fremvise språket selv som noe som er forbundet med vei, siden et av mine argumenter vil være at veien henger sammen med en måte å se på, tenke på og følgelig en måte å kommunisere på.

Heideggerforsker Rune Fritz Nicolaisen benytter veimetaforen i forbindelse med Heidegger. Hans bok om Heidegger, for eksempel, heter *Å være underveis*, og han sammenligner det å gå en vei med å lese Heidegger. Tekstene til Heidegger kan ikke betraktes som «verker» ifølge Nicolaisen, snarere må de betraktes som «veier» hvor saken selv mister seg og hvor den fremdeles kan komme til syne.²¹ Heidegger benytter seg også av vei som tilnærming idet han omtaler sine egne tekster som villveier slik han gjør i tekstsamlingen *Holzwege* der blant annet «Kunstverkets opprinnelse» står.

Måten Heidegger skriver på, ifølge Steinar Mathiesen og Einar Øverenget, «består i at han tvinger leseren til å se fenomenet kunst på en ny måte.»²² Man kan ikke forstå Heidegger på «riktig», eller «feil» måte. De fortsetter: «Forståelsen av teksten er fundert i den egne tenkning over fenomenet kunst (som Heidegger setter i gang).»²³ Det er en slik inngang jeg ønsker å ha til Heidegger i denne oppgaven, men like fullt kommer jeg til å forsøke å overføre hans vide kunstbegrep på Fultons måte å arbeide med kunst. I tråd med Heidegger skal kunstverket tale gjennom «meg», i motsetning til «jeg» som selvherlig subjekt som skal briljere ved å utlegge verket.²⁴ Denne oppgavens syn på kunst vil i tråd med dette være et temmelig åpent syn, satt i gang av at Fulton først og fremst kaller seg vandrør – og deretter kunstner. Jeg har forsøkt å la vandringene hans tale for seg, og se hva dette sier om kunsten, fremfor ene og alene hva kunsten kan si om vandringene. Dette speiler seg i min bruk av teori i denne oppgaven, som ikke hovedsakelig har vært hentet inn fra kunsthistorie, men også fra litteraturvitenskap, sosialantropologi, landskapsarkitektur, geografi og filosofi.

²¹ Nicolaisen, Rune Fritz, *Å være underveis. En introduksjon til Heidegger*, (Universitetsforlaget, 2003), 35.

²² Øverenget, Einar og Steinar Mathiesen, «Etterord» i *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax, 2000), 154.

²³ Øverenget og Mathiesen, «Etterord», 155.

²⁴ Ibid

2 «NO WALK, NO ART» - HAMISH FULTON FØRST OG FREMST EN VANDRER?

Hamish Fulton's art is walking: uphill, downhill, over scree and ice. He's a walker and nothing else. Up to the greitest heights. But the roads he travels, which come into existence as he walks and then dissappear behind him, are something he in no way loses, as happens to other walkers along the confines between worlds.²⁵

- Reinhold Messner

Fulton jobber i flere forskjellige medier, både med ren tekst, fotografi, maleri og skulptur. Størrelsene varierer fra monumentale veggarbeider, til miniatyrskisser og tekstarbeider. Likevel kan kjernen i kunstnerskapet sies å være vandring. Vandringen blir gjort på stier og veier gjennom tomme landskap rundt omkring i verden, men også gjennom byer. Han lager ikke et kunstprodukt i landskapet, ei heller bringer han med seg landskapet inn i galleriet. Derimot er målet hans i samsvar med det man kunne kalle en villmarksestetikk å etterlate så lite spor som mulig i naturen.²⁶ Ikke minst har landskapets skiftende uttrykk noe å si for hvordan gjengivelsene blir. Gjennomgående i arbeidene hans er gjerne en undersøkelse av folk og tradisjoner som lever nær naturen og vandrer i den.

Fulton startet opprinnelig med skulptur da han gikk på kunsthøgskolen St. Martins College of Art i London, hvor han gikk skulpturlinjen. Her gikk han i klasse med blant annet Gilbert og George og Richard Long, som har til felles med Fulton at de begynte med en friere tilnærming til hva skulptur skulle være. I 1967 begynte Fulton å vandre sammen med Richard Long. For eksempel arrangerte de en vandring hvor flere av studentene fra St. Martins deltok. Studentene ble bundet sammen slik at de måtte gå i en tett masse og bruke lang tid på en strekning som vanligvis ville tatt få minutter. Samme året haiket Fulton med to medstudenter fra London, til Andorra og tilbake igjen, de reiste kontinuerlig uten pauser og dokumenterte steder de var, og hvor lang tid de benyttet underveis. Fulton gikk

²⁵ Messner, Reinhold, «Hamish Fulton» i *Hamish Fulton. Keep Moving*, Red av Charles Gute, Filomena Moscatelli og Benedetta Tissi (Milano: Charta, 2005), 9.

²⁶ Tufnell, Ben, «Introduction» i *Hamish Fulton. Walking Journey*, red av Ben Tufnell og Andrew Wilson, (London: TatePublishing 2002), 16.

ut av kunstskolen på samme tid som den første betydningsfulle landartutstillingen ble holdt: «Earthworks» (1968) på Dwan Gallery i New York.

I 1969 gikk Fulton ut (både bokstavelig og metaforisk) med Robert Long som deltok på «Earthworks», så man kan si vandring var en tendens som lå i luften. I 1969 begynte Fulton i masterklassen på The Royal Collage of Art i London, og hadde sin første soloutstilling i Düsseldorf. På tilbakeveien fra Düsseldorf dro Fulton til *Badlands*, *The Wounded Knee* og *The Black Hills*. Alle er steder tilknyttet indianere, som Fulton har vært interessert i opp gjennom årene, og dette er et besøk som senere har vært avgjørende for måten Fulton forholder seg til kunst på. Samme året besøkte Fulton en venninne i USA og de levde en stund på veien. De reiste rundt i USA med bil og tok småjobber for å kunne overleve de neste dagene, fremfor jobben som et mål i seg selv. Slik fikk Fulton innblikk i: «the lives of people on the edge of society, drifters, people on the run, and injustice.»²⁷ 1969 er også året Gilbert og George fremfører sitt kanskje mest kjente verk *The singing sculpture*, og Robert Smithson begynner å jobbe med *The Spiral Jetty*.²⁸

I 1971 gikk Fulton sin første landtur og fra da av viet Fulton kunstnerskapet sitt fullt og helt til vandringen. Fulton blir hyppig assosiert med landart, men det kan hevdes han skiller seg fra en slik retning på flere måter og et av målene hans kan sies å være umulig å kategorisere, for Fulton sier om turene sine: «A walk is practical, not theoretical».²⁹ Noe som bidrar til kategoriseringsproblemet i møte med Fulton er at han titulerer seg først og fremst som vandrer, deretter som kunstner: «I sell art to pay for the next walk. [...] I am not an studio artist, I am a survivor.»³⁰ Fultons forhold til landskapet forandret seg på midten av 1970-tallet. Mens det tidligere kun dreide seg om menneskers forhold - og mangelen på forhold – til naturen, dreide det seg fra midten av 1970-tallet også om miljøet.³¹ Fascinasjonen Fulton har for indianere, kan stamme fra at indianerne lever i harmoni med naturen, og derav deres førstehåndserfaring, fremfor kunnskap som kun er hentet fra bøker.³²

²⁷ Tufnell, Ben, «Hamish Fulton interviewed by Ben Tufnell», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, (London: Tate Publishing, 2002), 106.

²⁸ Tufnell, Ben og Louise Hayward, «Chronology», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, (London: Tate Publishing, 2002), 113-115.

²⁹ Fulton, *Walking artist*, 8.

³⁰ Ibid

³¹ Tufnell, Ben, «Hamish Fulton interviewed by Ben Tufnell», 107.

³² Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 25.

At Fulton fikk et annet syn på landskapet manifesterte seg i måten han jobbet på. Siden 1973 har han jobbet under forutsetningen: «Only art resulting from individual walks». Han har delt opp betingelsen i fire ledd, som kan ses som et manifest: «Only» henviser til at det ikke er et alminnelig/generalisert svar til naturen. «Art resulting from» innebærer at først kommer vandringen, deretter kunstproduktet/objektet. «The experience of» peker på at en vandring må bli erfart, den kan ikke forestilles. Og «Individual walks» handler om at hver vandring har en klar start og en klar slutt.³³ Mens det før 1973 var fotografi som utgjorde hovedverket til Fulton, ble det heretter vandringene. Siden det er vandringene som, ifølge Fulton, må ses på som det sentrale *verket*, bidrar det til å nedprioritere verkstatusen til den mer tradisjonelle kunstobjektproduksjonen i etterkant. Dette understøttes av at uttrykksformen, eller mediet varierer fra tur til tur. Selv om den stort sett varierer innenfor tradisjonelle kunstmedier som bilder, installasjoner, tekst eller skulptur.

Det som kan kalles Fultons materielle produksjon kan deles inn i fem kategorier: 1) Landskapsfotografier med tekst under fotografiet, som beskriver lengde, retning, varighet og dato; 11) ord lagt ovenpå fotografiet som beskriver noe som ellers ikke fremtrer i fotografiet; 111) rene tekstarbeider, som beskriver detaljer fra turen, og lengde, retning, varighet og dato; 1v) små pinner, funnet på turen, eller på stedet hvor utstillingen skal være; v) maleskisser/akvareller produsert underveis.

Fotografiene fremstiller ofte en vei som forsvinner i horisonten, og som vi skal se senere er *The Pilgrims' Way*, et eksempel på dette. Men likefullt kan fotografiene være av mennesker Fulton møter langs vandringen, eller av seg selv. Etter at selve vandringen ble hovedformen, sluttet han å arbeide mens han gikk, for å bevare rytmen og holde persepsjonen mest mulig fri og rettet mot naturen. Før 1973 brukte Fulton fotografi som det man kan kalle indeksikalt bevis, eller dokumentasjon.³⁴ Etter 1973 skiftet fotografiene uttrykksform. Det ble ikke *direkte* landskapsfotografi, men var heller ikke rene indeksikale beviser. De ble tvetydige, og upresise, som kun for å foreslå en idé om en følt

³³ Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 21.

³⁴ Med indeksikal mener jeg her at et fotografi er uadskillelig fra sin referent, på samme måte som et fingeravtrykk er indeksikalt, fordi det alltid peker tilbake på sin referent fingeren. Andre indextegn er skygge, eller et fotavtrykk. Index er pekefinger i det engelske språk, og i tråd med indeks som noe som peker på noe annet sier Barthes i *Det lyse rommet [Camera Lucida]* at fotografiet begynner der barnets pekefinger slutter. Fotografiet er for Barthes «da,da,da»: *dette her, sådan, slik er det*. Fotografiet peker alltid, og vil alltid være påpekende fordi det er indeksikalt, fotografiet bærer alltid sin referent med seg. Roland Barthes, *Det lyse rommet*, (Oslo: Pax, 2001), 13-14.

erfaring, men samtidig som et vitne om at det aldri er mulig med en sannferdig fremstilling av en erfaring.³⁵

Mens jeg nå har redegjort for Fultons utdanning, bakgrunn og noen av temaene som er på ferde vil jeg i det følgende se nærmere på to forhold jeg mener er relevant hos Fulton med hensyn til en veiens estetikk. Først vil jeg diskutere relasjonen mellom det sporløse og det tinglige, og deretter relasjonen mellom vandring og performance. Disse to diskusjonene henger sammen med hverandre, siden en diskusjon om det performative hos Fulton kommer som en forlengelse av det jeg kaller det sporløse hos ham.

Det sporløse og det tinglige

Hos Fulton eksisterer en spenning mellom å ikke sette spor på den ene siden - som vandringen representerer. Og insisteringen på sporet i etterkant - som de materielle arbeidene representerer.³⁶ På den ene siden fraværet av spor i naturen, med det mål at det er nærliggende å tenke økologi og ren persepsjon i forbindelse med Fultons kunst. På den andre siden, er den mer tradisjonelle delen av kunstnerskapet, som bidrar til forurensing. Fulton sier at «An artwork cannot re-present the experience of a walk.»³⁷ Så hvorfor ikke bare vandre? Hvorfor insisteringen på fremstillingen av vandringen i etterkant? Det er akkurat som at det å *bare vandre* ikke holder som kunst.

Et av svarene kan være et ønske om via fremstillingen å fremvise umuligheten av en sannferdig fremstilling. De mer tradisjonelle kunstobjektene har snarere en urban, industriell estetikk som blir en strak motsetning til en villmarkens estetikk. Dette gjør at de understreker seg selv som noe som er laget i ettertid, adskilt fra selve vandringen. Verkene har en polert finish, som gjør at de minner mer om reklame eller grafisk design.

Foreksempel *No talking for 14 days*, som er et tekstbasert veggmaleri, der ordene: «No talking for 14 days. A 21 day wandering walk. 20 nights camping. In the beartooth mountains of Montana. Ending with the september full moon 1997» står med hvit skrift

³⁵ Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 26-28.

³⁶ Det kan her nevnes at Preus museum nylig huset utstillingen *New Topographics, Photographs of a Man-altered landscape*. Utstillingen ble opprinnelig satt sammen i New York i 1975, og regnes i dag som en egen stilretning i landskapsfotografi. I stedet for å fokusere på det uberørte landskapet fokuserte man på det hverdagslige og menneskeskapte landskapet, men med et objektivt blikk. For mer utfyllende informasjon om utstillingen: (http://www.preusmuseum.no/norsk/utstill_arkiv_more.php?id=684_0_59_0_C)

³⁷ Fulton, *Walking artist*, 8.

på sort bakgrunn. Minimalismen i *No talking for 14 days* – at det kun består av ord på en ensfarget veggflate – vekker assosiasjoner til graffiti, street-art og byliv. Selv om det kan åpnes for at objektene kan ses som en reklame for det rene, naturlige landskapet, henger reklame likevel sammen med forurensing, transport og storbylivet - med kulturen fremfor naturen. Uttrykket til de fysiske objektene kan dermed sies å stå i kontrast til Fultons øvrige økologiske budskap og levemåte, som kan hevdes å være den rene erfaringen av natur og landlige omgivelser, et ønske om å være i ett med naturen under vandringen.

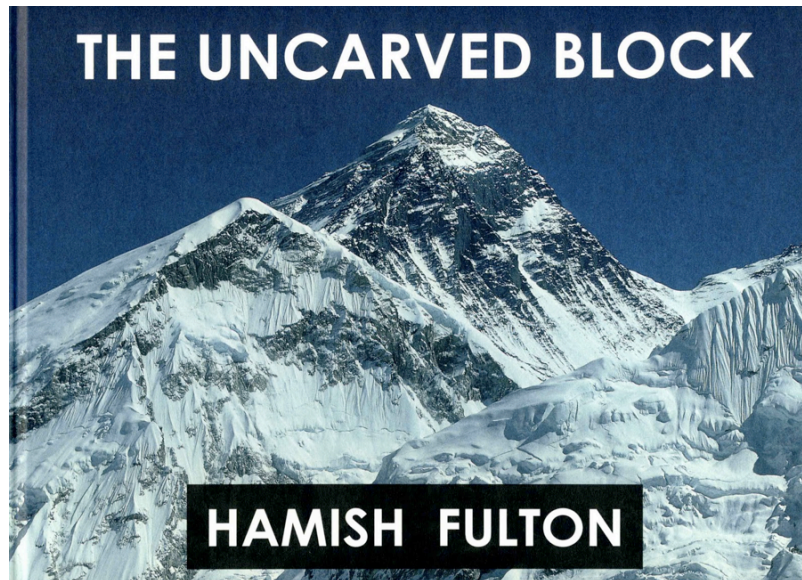


Ill 2. *No talking for 14 days*, 1997

To build is to destroy er et annet eksempel på at verkenes uttrykk skiller seg fra sitt innhold som er vandring i landskap.³⁸ Verket – hvis i sin form er noe bygget – hevder i sitt innhold at man ikke bør bygge. Teksten «To build is to destroy» ligger i et lag ovenpå et fotografi av et tåkelagt, uklart landskap i sort-hvitt. At Fulton mener man ikke bør bygge kan ses på som en *underbygging* av hans eget mål om ikke å etterlate seg spor i naturen, likeledes er det en kommentar rundt monumentbygging som kunst preges av. Det at verket rommer et paradoks (det er noe bygget som påstår man ikke bør bygge) kan peke på hvordan kunst nærmest uansett blir forbundet med å bygge på en eller annen måte. Kunstobjektet peker her på seg selv som noe bygget, og slik som et objekt.

³⁸ Full tittel: «No man-made obstacles for the winter winds 14 seven days walks cairngorms scotland 1985-1999.»

Noe annet man kan lese ut av *To build is to destroy* er en miljøbevisst ytring om at man ikke bør ødelegge landskapet ved å bygge i det. Det samme budskapet kommer frem i *The uncarved block*, som er en publikasjon av Fulton om ti forskjellige fotturer han har gått i Himalayafjellene siden 1975, og frem til 2009 da han nådde toppen av Mount Everest.³⁹



Ill 3. *The uncarved block*, 2010

Tittelen *The uncarved block* kan vise til den ubesudlede naturen og menneskenes trang til å bestige fjell og beseire villmarken. The uncarved block er et begrep innenfor taoismen som henspiller på en helt ren persepsjon, fri for begreper og merkelapper, og i denne tilstanden ser man ting som de er uten illusjon. Det er for øvrig interessant at Tao betyr sti, eller vei.

Noe annet *The uncarved block* kan peke på er steinhuggerens oppgave å forme steinen til et monument. Det at man må hugge i steinen for å lage et monument, viser til forskjellen mellom monument og stein. Mens stein er noe naturlig og noe urørt er monument snarere noe konstruert. En skulptørs rolle kan fra et tradisjonelt perspektiv sies å gå ut på å bygge, eller å hugge ut fra noe for å forme noe til noe annet. Det å forme noe til noe annet er å etterlate seg et spor på noe, eller å sette sitt merke på noe og dette kan peke på et annet vesentlig aspekt for at noe tradisjonelt sett skal ses som kunst i det vestlige samfunnet - kunstneren som auteur, eller som ikon.

³⁹ Rapport fra bestigningen kan leses her: <http://www.adventureconsultants.com/adventure/Everest2009dispatches/>. For øvrig kan denne siden ses som et eksempel på trangen til dokumentasjon.

I forhold til kunstneren som ikon er det interessant at Fulton kaller seg en survivor – en overlever- i motsetning til en ren atelierkunstner. («I am not an studio artist I am an survivor»). Dette kan peke på at kunstneryrket i dag forbindes med mindre risiko enn tidligere, på grunn av diverse stipender, større pengemarked relatert til kunstsalg og at mange kunstnere tar en annen jobb ved siden av. Tidligere ble derimot kunstnere gjerne forbundet med bohemer. Det å velge *kunstens smale sti* var å velge en spesiell levemåte på kant med samfunnets normer. Salg av kunst var noe man i de fleste tilfeller måtte gjøre for å overleve. I dag derimot er man ofte kjendis dersom man slår gjennom som kunstner. Fulton setter kunstnerikonet som en motsetning til risiko, og det kan hevdes han tar en ekte risiko når han vandrer eller bestiger fjell. Det er neppe mange kunstnere som har besteget Mount Everest. Fulton peker her på at dagens kunstnerikoner nærmest urettmessig blir opphevet til helter, mens de egentlig *kun* befinner seg i et atelier. Risikoen er i dette tilfellet overført til fysiske grenser.⁴⁰

This is not land art viser Fulton på fjelltoppen Denali, eller Mc Kinley som den også blir kalt, som ligger i Alaska og er en av fjelltoppene på den ærefulle listen *Seven Summits*. Denne listen har fjellklatrer Reinhold Messner vært med på å lage. Listen titulerer de høyeste fjellene i hvert kontinent.



III 4. *This is not land art*, 2004

⁴⁰ Kunst i det vestlige samfunn i dag fremtrer nærmest som et overflodsfenomen, i den forstand at kunsten nærmest ikke har noen annen oppgave enn som symbol på seg selv som kunst – å eksistere gjennom sin egen «kunstlighet». Dette kan til en viss grad peke tilbake på Fulton også, til tross for at han ser seg selv som motsetning til en atelierkunstner, kan det hevdes at de «ekte» opplevelsene han søker ved å bestige fjell og legge ut på lange vandringer til en viss grad blir å oppsøke en risiko fordi vi mangler den i det vestlige samfunnet. I den forstand at man i andre deler av verden må gå flere mil om dagen for å hente vann, kan det argumenteres for at også fjellklatring fremstår som overflodsfenomen.

Det kan reises spørsmål om hva som er så tiltrekkende ved å bestige de høyeste fjelltoppene. For fjellklatreren Douglas Scott handler bestigningen om overvinnelse og erfaring: «To push the limits of endurance, facing uncertainty and taking risks in good and supportive company and to come back more alive than ever before.»⁴¹ Det er selve opplevelsen av å bestige fjellet, men likefullt og vende tilbake etter bestigningen med større innsikt og erfaring. Sistnevnte er trolig grunnen til at man velger å gjøre det igjen: «This heightened state of being does not last and so the need to go again, stepping out into the unknown following our primitive tribal hunting programming.»⁴² Scott tilbakeskriver her trangen til å bestige fjell til noe som er grunnleggende eksistensielt for mennesket. Vi har vandret ut i det ukjente siden tidenes morgen da vi trengte mat, og i dag gjøres det trolig mer av nysgjerrighet og oppdagelseslyst.

Siden overlevelse, eller risikotagning ikke lenger er knyttet til kunstnerrollen knyttes det her mot vandring og bestigning av fjell. Et fellestrekk mellom vandring, fjellklatring og kunst, som gjør at risiko kan diskuteres i forhold til alle parter er trolig lengselen etter å være noe *mer* og ønsket om å se og oppnå stadig *mer*. Man er i alle tilfellene ute etter å møte «virkeligheten», eller kanten av stupet, det som får en til å tenke over at en lever, og som bidrar til ny innsikt. Men her har det fått en overført betydning: Man er nærmest ute etter en «reell» opplevelse fremfor en «artificial». ⁴³ Fulton er opptatt av den «ekte» opplevelsen fremfor fremstillingen av den. Med en proklamerings som «This is not landart» peker Fulton på at det snarere dreier seg om den fysiske opplevelsen av det å vandre i landskapet.

Det oppstår dermed et brudd mellom form og innhold – for er det mulig å formidle at denne «ekte» opplevelsen er kunst? I tråd med dette har kunsthistorikeren Thomas Clark uttalt at vi ikke må forveksle det utstilte beviset med kunstverket selv, nemlig vandringen. Slik er det forbi vår erfaring, umulig med en sann erstatning, til og med for kunstneren selv.⁴⁴ At kunstverket allerede har skjedd når vi møter kunstobjektet er en påstand som er vanskelig å forestille seg. Men et av poengene til Fulton kan nettopp sirkulere rundt forestilling, og umuligheten av å forestille oss akkurat det Fulton har erfart. Fulton er

⁴¹ Scott, Douglas, «The pleasures of pioneering» i *Hamish Fulton. Walking Journey*, red av Ben Tufnell og Andrew Wilson, (London: Tate Publishing, 2002), 32.

⁴² Ibid

⁴³ Hapkemeyer, Andreas, «Making art should be as simple as sweeping the floor. Interview with Hamish Fulton» i *Hamish Fulton. Keep Moving*, red av Charles Gute, Filomena Moscatelli og Benedetta Tissi (Milano: Charta, 2005), 22.

⁴⁴ Clark, Thomas sitert i Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 22.

opptatt av den «ekte» opplevelsen, og viser med kunstobjektene at det er umulig å representere en slik ektehet.

This is not land art peker kun på seg selv som et fravær; det manifesterer seg som ikke-landart. Slik har det noe til felles med *To build is to destroy* som viser seg frem som noe bygget, samtidig som det insisterer på at man ikke bør bygge. Selv om *This is not land art* fremviser seg selv som et fravær av landart, har det til felles med landart at det er dokumentasjon av et konkret sted i naturen som det henviser til. Men *This is not land art* er mer en dokumentasjon fordi det er tilført en glossy finish som bidrar til å minske inntrykket av fotografiet som nøytral, ubehandlet dokumentasjon. Det peker heller ikke tilbake til noe reelt slik dokumentasjon kan hevdes å gjøre. Fultons kunst peker ut av museet i likhet med landartkunstner Robert Smithsons (1938-1973) kunst, men snarere enn å peke på et virkelig sted i naturen, peker verkene til Fulton mot kunstnerens personlige erfaring av naturen. Bildene blir tomme og meningsløse pekere som kun peker mot en tom horisont, en grumsete dybde som det aldri går å nærme seg helt. Vandringer kan stå alene, mens kunstverket - det fysiske produktet - alltid vil referere til det som går forut for det.

Det kan dermed innvendes at den «ekte» risikoen som er på ferde her like gjerne kan sies å være bundet opp mot spørsmålet om hva kunst kan være. Eller hvor langt man må gå for at noe ikke skal bli betraktet som kunst. Man kan si at noe av det som er på ferde her er en risiko i forhold til kunstens form. Dette underbygges av at Fulton titulerer seg som en «walking artist», han er verken vandrer eller kunstner men noe *midt i mellom*. Like fullt viser det seg i at objektene i etterkant heller ikke er noe fastsatt, men snarere noe flyktig fordi form og medium varierer.

Som i flere av Fultons «verker» finnes også *This is not land art* i forskjellige former og uttrykk. Et fotografi som også bærer tittelen *This is not land art*, viser Fulton nærmere kamera, tett tildekket av klær og utstyr der Himmalayafjellene skimtes i bakgrunn. Form og motiv kan følgelig sies å være flytende, noe som åpner for at det likevel eksisterer en sammenheng mellom vandring og objekt. For i likhet med at vandring er flyt og aldri kan sies å være den samme vandringer varierer også formen på de forskjellige verkene. Både verk og vandring kan sies å kretse rundt flyktighet på den ene siden og en bevaring på den andre siden. Man kan si det er en bevaring av naturen på den ene siden. Mens det på den

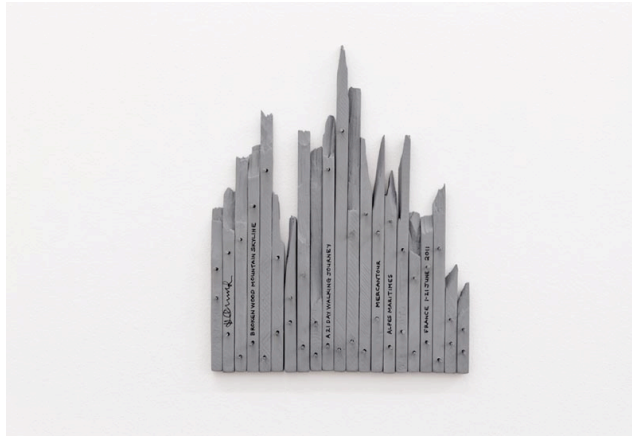
andre siden kan ses som en kritikk av kunstverdenens tro på kunstverket som forbundet med konservering, og dermed som en kritikk av det autentiske autonome verket.



Ill 5. *This is not landart*, 2004.

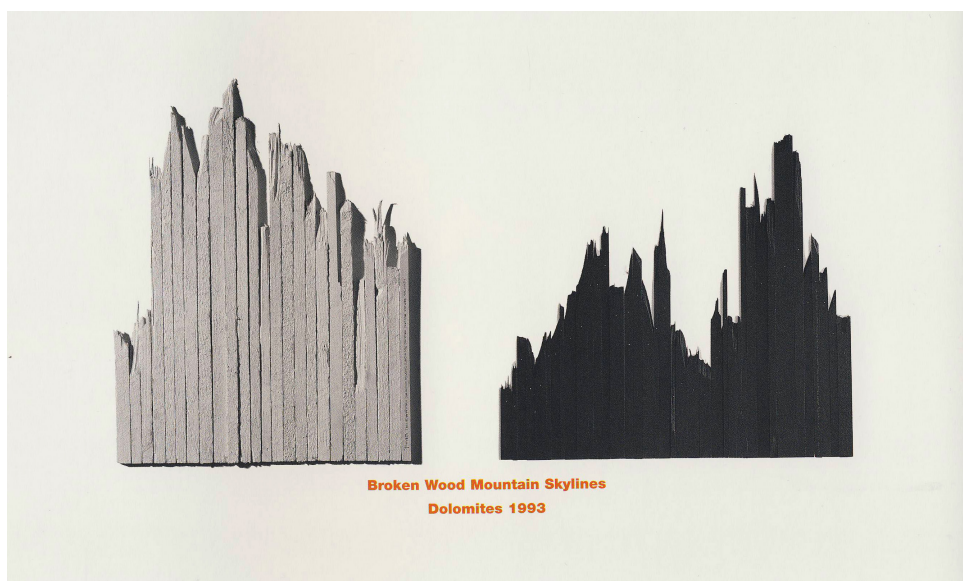
Grunnen til at formen er flytende kan trolig også spores til at Fulton er opptatt av miljø og klima. Fultons måte å arbeide på kan i lys av dette til en viss grad ses som en kritikk av kunstverdenens transportindustri og miljøforurensing, ettersom han selv stort sett stiller ut verker som er lette å ta med seg.⁴⁵ Man kunne si at objektene i likhet med vandringene har den samme bakenforliggende ideen om en «easy travelling». Veggmaleriene kan males der og da, kunsten blir til på galleriet med ting som kan skaffes der Fulton til enhver tid stiller ut. *Broken Wood Mountain Skyline*, består av 21 malte pinner som alle er hentet fra en vandring i fjellområde Dolomittene. Det er på knappe 19 x 21 cm og er slik lett å bære med seg i en koffert.

⁴⁵ Fulton, *Walking artist*, 8.



Ill 6. *Broken wood Mountain skyline*, 1993

I likhet med *This is not landart* finnes *Broken Wood Mountain Skyline* i flere forskjellige utgaver, men felles er at de alle består av pinner. Formen pinnene danner kan minne om et fjell sett fra avstand, og Dolomittene er kjent for sine bisarre og bratte fjellformasjoner. Men det kan også minne om en storbysilhuett i skumringen, som ordet «skyline» i tittelen er med på å underbygge. Effekten er en kontrast mellom fjellet som en naturens formasjon på den ene siden, og byen som en konstruksjon på den andre siden. Mønsteret mellom naturens spor på den ene siden - det sporeløse - og det menneskebygde og konstruerte som et spor på den andre siden, kan dermed ses som et tema i *Broken Wood Mountain Skyline*, som i Fultons øvrige verkproduksjon.



Ill 7. *Broken wood Mountain skyline*, 1993

Som vi har sett insisterer Fulton på å ikke sette spor i naturen - vandringen er kunstformen hans, men samtidig bygger han mer tradisjonelle objekter i ettertid som vi gjerne forbinder til kunst. Følgelig bør det reises spørsmål vedrørende nødvendigheten av begge anliggender, og hva det hadde ført til dersom han hadde kuttet ut en av delene. Nå dannes en kontrast, som like fullt er med på å sette fokus på distinksjonen mellom dem. Det oppstår et fravær av å etterlate spor i naturen, eller å bygge, fordi vi forventer at han burde etterlate spor for det er den opplevelsen vi har av kunst - som et spor, eller en bearbeidelse av noe annet. At det eksisterer en spenning mellom vandring og verk viser at vi har et kunstsyn der vi ser på kunst som et verk som er uatskillelig fra produkt.

Vandring som performance

Ettersom jeg nå har diskutert spor og sporløshet blir det her nærliggende å reise et annet spørsmål vedrørende det sporløse: Kan vandringene ses som performance? Man kunne si at dersom man fjerner sporet blir det innenfor kunstinstitusjonen tradisjonelt sett som en performance. Med performance sikter jeg i denne sammenheng til den kunsthistoriske performancen. Det er nærliggende å regne Fulton som performanceartist fordi han begynte å benytte kropp i kunst på samme tid som body art og performance gjorde seg gjeldende som en «gyldig» kunstform.⁴⁶

I en viss forstand kan man regne Fulton som en performanceartist, fordi han bruker vandring som et middel i kunstinstitusjonssammenheng for å si noe om noe større. Et eksempel er at Fulton holdt en Slow Walk på Tate Modern i forbindelse med husarrestasjonen av Ai Weiwei.⁴⁷ Ved hjelp av frivillige deltagere ble et stort kvadrat av mennesker dannet i hallen til Tate Modern, hvor man i løpet av to timer skulle ha krysset over til en av de andre sidene i kvadratet via slow walk (sakte gange). Også her, som i vandringene til Fulton, er en av de bakenforliggende ideene at verket kun blir en erindring, eller erfaring. Publikum utgjorde både deltagere og kunstverk, og når publikum

⁴⁶ Jones, Amelia, «Survey» i *The Artist's Body*, red av Tracy Warr (Phaidon Press, 2000) 20-21; Den performative kunsten spores ofte tilbake til Greenbergs yndling; Jackson Pollock. Det var både Pollocks måte å male på - stående over lerrettet og det at han etterlot seg et tydelig nærvær eller spor i bildet etter penslene (eller var det ikke slik at han malte med pinner?) samt at kunstnerens persona og liv nærmest ble viktigere enn det billedlige utkommet. Altså gjøren og affekt ble satt i fokus.

⁴⁷ Video av performancen kan finnes her: <http://channel.tate.org.uk/media/926227611001>.

i etterkant forsvant hvert til sitt forsvant også verket. Det eneste som gjenstår er deltageres disparate erfaringer og minner fra Slow walk (sakte-gangen).⁴⁸

Fordi vandringene av typen som Slow Walk er innenfor mer fastsatte institusjonelle rammer er det mer nærliggende og betegne dem som performance, enn langdistansevandringene. For det første er det avtalt sted og tid for Slow Walk, det er bestemte føringer som gjør at det mellom den og den tiden skjer en spesiell hendelse. Det er invitert et publikum, som også fungerer som deltagere. Og det er fastsatt en varighetsramme på to timer og i løpet av disse to timene skjer en performance på grunn av de konstituerte rammene for det, en alternativ virkelighet; Kunst.

Det kan innvendes at slik rammer finnes i de lengre vandringene også. Fulton lager seg en rute, som fungerer som et rammeverk, i forkant av hver tur. For eksempel slik vi så i *No talking for 14 days*. Det konstituerte rammeverket her er: a) han skal ikke snakke på 14 dager, b) han skal gå i 21 dager og campe i 20 netter, c) hvor han skal gå, d) det skal ende med en fullmåne. Fulton legger med andre ord mange føringer for seg selv, og bygger slik opp et rammeverk som indikerer at innenfor disse rammene skjer det *noe spesielt* – noe «artificial».

Men det må argumenteres for at en hvilken som helst fotturist, eller vandrer setter opp en ramme for turen. Det være seg avgangssted til ankomststed, punkter på et kart, eller antall dager før turen er over. Så antall dager, eller hvor Fulton går fra eller til gjør ikke vandringene til performance. Derimot pålegger han seg noe utenom den vanlige vandringshverdagen, han skal ikke snakke på 14 dager. Det finnes flere lignende eksempler hvor han har pålagt seg slike ekstra føringer, for eksempel at han ikke skal sove på så og så mange dager slik at han begynner å hallusinere. Det disse vandringene har til felles med performance er at Fulton konstituerer en ramme som inneholder noe annet. Men til forskjell fra en performance som gjerne blir annonsert på forhånd, annonserer ikke Fulton på forhånd. Derimot setter han disse føringene kun for seg selv, og eventuelt de som skal vandre sammen med ham. Med andre ord er det ingen betraktere eller deltagere tilstede under vandringene.

Spørsmålet er om Fultons vandringene kan sies å være en slags «kunstig virkelighet», eller om de er en «reell vandring». Bare denne distinksjonen vitner om det problematiske som

⁴⁸ Tate Shots: Hamish Fulton's Slowwalk, <http://channel.tate.org.uk/media/926227611001>. (2011)

oppstår når man blir nødt til å skille mellom kunst og vandring. For finnes en vandring som ikke er reell? Og finnes virkelig en alternativ virkelighet som kan kalles kunst? Dette reiser spørsmål rundt kunsten som noe konstruert, og behovet for å være noe konstruert – noe annet – for å fremstå som kunst.

Reinhold Messner fremsetter en distinksjon mellom vandring og kunst i innledningssitatet til dette kapittelet, om enn mer implisitt. På den ene siden sier han at Fulton er en «walker and nothing else», mens på den andre siden sier han at veiene Fulton vandrer «are something he in no way loses, as happens to other walkers». Det Messner gjør her er å først betegne Fulton som en vandrer, men så er han snar med å peke på ham som noe mer. Fordi i motsetning til det som skjer med «vanlige vandrere» mister ikke Fulton veiene, men snarere bevarer han dem, ifølge Messner. Slik belyser Messner en distinksjon mellom å være vandrer og det å være vandrende kunstner.

Likefullt påpeker Fulton samme distinksjon, men den andre *veien*: Dersom man så på Messners bestigninger av fjell som samtidskunst hadde det vært en reell kunst, ikke en illusjon, ifølge Fulton.⁴⁹ Samtidig understreker Fulton til stadighet at han gikk den og den ruten som *samtidskunstner*, men til tross påpeker han stadig at han først og fremst er en *vandrer*.⁵⁰ Ut fra dette kan man trekke en slutning om at det tilsynelatende eksisterer en distinksjon mellom å vandre som vandrer og vandre som kunstner. Det er en problematisk distinksjon, som man like fullt er dømt til å møte i forbindelse med Fulton. For kan ikke da alle former for å bevege seg i naturen, som fjellklatrer, ryggsekkтуриist, eller langdistansevandrer også ses som kunst? Har Fulton en spesiell måte å vandre på som kan hevdes å være annerledes enn andre langdistansevandreres måte å vandre på?

Når Fulton vandrer setter han kropp og persepsjon i fokus. Dette må sies å være felles for alle vandrere – kunstnere eller ei. Men som vi så påpekte Messner at i motsetning til vanlige vandrere bevarer Fulton veien. Man kunne si at Fulton avviker fra en «vanlig vandrer» ved at han vektlegger det fysiske aspektet i vandringen kanskje kun for å formidle det i etterkant. Det fysiske kommer blant annet frem i *Mind Endorphin Body Adrenalin Walk*, hvor forholdet mellom kropp, sinn/tanke og tur blir tematisert.⁵¹ *Brain Heart Lungs* er et lignende verk som er basert på Fultons bestigning av fjelltoppen Cho

⁴⁹ Hapkemeier, «Making art should be as simple as sweeping the floor», 22.

⁵⁰ *The Eye: Eyes, feet road. Three connecting walks one coast to coast route* [DVD], (Illuminations 2006).

⁵¹ Full tittel: *Mind Endorphin Body Adrenalin Walk. 7 one days walks on country roads and paths out and back 44 miles each day monday to sunday by the same route ending on the solstice Kent England 15-21 june 1998.*

Oyu i Tibet. Dette gjorde han uten ekstra tilførsel av oksygen, noe som også blir presisert i fremstillingen i etterkant.



Ill 8. *Brain Heart Lungs*, 2000

I *Brain, Heart, Lungs* settes kroppen og kroppens behov og utholdning i fokus. Fulton har uttalt at for ham er å gå et forsøk på å bli: «”broken down” mentally and physically – with the *desire* to ”flow” inside a rhythm of walking – to experience a temporary state of euphoria, a blending of my mind with the outside world of nature». ⁵² Denne fysiske smerten, som flere av vandrerne deler kan knyttes til et ønske om å overgå seg selv og sine egne fysiske begrensninger. Dette er trolig noe som kan henge sammen med det å skape. En likhet mellom fjellklatring, vandring, og å skape kunst kan hevdes å være ønsket om å se «the far horizon, surviving under canvas, living simply». ⁵³ Noe som kan knyttes til ønsket om å se *noe mer* og være noe mer. Det er friheten som gjør det så tiltalende for Fulton. Det å kunne lage sine egne regler, uten referanser til normer eller sosialt press. En fjellklatrer har kun to mål, ifølge Fulton. Det første er å overleve og det andre er å nå toppen.

Et punkt hvor Fulton trolig skiller seg fra en «vanlig» vandrør, er hans forsøke på å komme i en viss tilstand under vandringen. Det skal være en rytme mellom ham selv, kroppen og landskapet. At kroppen og landskapet skal ha en felles rytme kan hevdes å være noe alle langdistansevandrere (kunstnere eller ei) ønsker å oppnå og for mange er nok det målet i seg selv. Men Fulton kan trolig hevdes å ha et annet perspektiv mens han vandrer. For eksempel dreier det seg for ham mye om mønstrene i landskapet. Fulton

⁵² Fulton sitert i Andrew Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 27.

⁵³ Fulton, *Walking artist*, 141.

plukker ut steinblokker for eksempel, og teller disse, og det blir en måte å systematisere vandringen på. I følge Fulton er en kontrast til telling og måling tilsynekomsten av de åpne stedene og horisontlinjene, en linje som selv er målt opp og som forandrer seg etter hvert som vandringen forandrer seg.⁵⁴ Slik blir selve persepsjonen og rytmen en kunstform - en «artificial måte» fremfor en «reell måte» å se og være i verden på.

Et eksempel på en slik artificial måte å se verden på kan hevdes å være i forhold til tall og telling hos Fulton. Tall er et tilbakevendende element, både under vandringene og i fremstillingen i etterkant. Han skal for eksempel gå i fjorten dager og campe i fjorten netter, som i verket: *1234567/ Walking/ 8 9 10 11 12 13 14/ Camping*.⁵⁵ Sju og fjorten er de tallene som går igjen oftest, og de kan være symboler på en menneskelig måte å organisere tid på, fordi de kan vise til uken. Disse tallene blir innreflektert i verkene på forskjellige måter, for eksempel er det ofte sju pinner i skulpturene hans, eller sju horisontale linjer i fjellillustrasjonene.

Andre repeterende tall er gjerne 28, eller 30 som er måneden, og da dreier det seg gjerne om solverv, eller måneverv. På samme måte som at Fultons helhetlige kunstproduksjon filosoferer rundt tid, tematiserer også fler enkeltverker konkret rundt tid. Verket skal anerkjenne tidens gang, og sitt livs tid i forhold til solen, månen og stjernene. Tiden, og menneskets syklus i forhold til naturens kan ses som viktige pådrivere.⁵⁶ Dette kan knyttes til Fultons teori om *Individual Walks*: hver tur skal ha en begynnelse og slutt. Årstidene og naturens gang danner rammeverk. Solverv for eksempel, eller fullmånen blir ofte satt som enden på verkene hans. Det er flere eksempler på dette i arbeidet hans.⁵⁷ Et eksempel er *A 31 day road walking journey*.

⁵⁴ Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 29.

⁵⁵ Full tittel: *1234567/ Walking/ 8 9 10 11 12 13 14/ Camping. A 14 day walking journey 14 nights camping along the north banks of the Milk River, Alberta July 1999.*

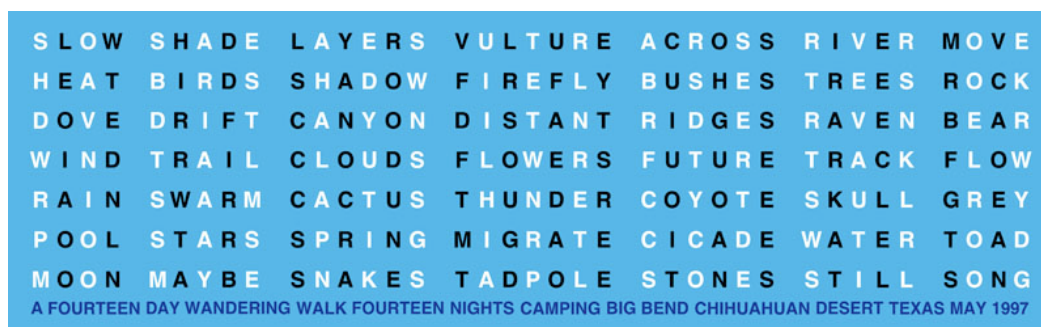
⁵⁶ Fulton, *Walking artist*, 8.

⁵⁷ Wilson, «The blue mountains are constantly walking», 23.



III 9. *A 31 day road walking journey*, 1994

Her ser vi hvordan fullmånen danner rammeverket for vandringen. Et annet eksempel på hvordan tid og tall gjør seg gjeldende kommer frem i *Placing one foot in front of the other*. Her utgjør tallet sju et viktig element. Både loddrett og vannrett står ordene gjentatt syv ganger, til sammen utgjør de fjorten ord som kan reflektere antall dager turen varte. At Fulton teller mens han går kan være en måte for ham å klarne hodet på under vandringen, slik at han kommer best mulig i kontakt med kroppen. Slik oppnår han den rytmen med landskapet og omgivelsene som er viktig for alle langdistansevandrerne. Og også den individuelle rytmen som hvert landskap krever ifølge Fulton.⁵⁸



III 10. *Placing one foot in front of the other*, 1997.

Men også her bør det problematiseres om det at Fulton teller gjør ham til noe mer enn en langdistansevandrer. En innvending er at det trolig finnes flere langdistansevandrerne som ikke vandrer i forbindelse med et kunstprosjekt, men som likevel teller for å klarne tankene, og for å tenke på noe annet enn den fysiske smerten. Men i likhet med hvordan Fulton har en annen innstilling til den fysiske smerten og utholdenheten som kan komme

⁵⁸ Wilson, «The blue mountains are constantly walking» 29.

av at han skal bruke den til noe i etterkant, kan det likeledes hevdes han har en annen innstilling til tall. Fulton benytter disse tallene i etterkant, de bidrar til å formidle en erfaring rundt hver tur. Det kan hevdes at noe av grunnen til at Fulton teller, er fordi tall er noe de fleste har et felles forhold til, det kvantitative kan måles i motsetning til en opplevelse. Dermed er tall kanskje et forsøk på en mer presis og sannferdig måte å formidle vandringen på enn hva for eksempel fotografi kan være.

Men en innvending kan være det problematiske rundt et forsøke på å skille mellom vandrer og kunstner i det hele tatt. Jeg velger heller å snu spørsmålet og spørre hvorfor jeg – som teoretiker - er så opptatt av denne distinksjonen? Hvorfor er vi så opptatt av å skille ut når det skjer kunst, når noe er kunst og når det ikke er det? Er vi redde for *å miste sporet*? Det kan henge sammen med risikotagning i kunsten. Ved å kalle vandringene performance innsnevrer og ufarliggjør man dem, fremfor å åpne og ekspandere. Kaller man dem for det de er – vandringer – oppstår samtidig en risiko for hvor langt man kan strekke strikken for hva som er kunst, kanskje i redsel for at strikken skal slå tilbake på oss selv slik at alt blir kunst. For idet ligger en risiko om at selve kunsten kan forsvinne. At det oppstår slike spørsmål, kan være en forklaring på hvorfor Fulton insisterer på å ha med objektene i ettertid i tillegg til/ eller i kontrast til selve vandringen.

Som vi skal se mener Heidegger spørsmålene er viktigere enn svarene, så derfor vil jeg med disse spørsmålene fremdeles i behold nå se på hvordan Heidegger forholder seg til vandring. I det foregående har jeg presentert Fulton og forskjellige spørsmål rundt vandring og vei man møter i kunstnerskapet hans. Jeg har diskutert forholdet mellom det tinglige og sporeløse som dreier seg om hvordan vandringene hans og kunstobjektene i ettertid stiller seg i et motsetningsfullt forhold til hverandre. I det følgende vil jeg forsøke å se dette i lys av Heidegger, som både skriver om vandring og vei og benytter vandring som en metafor for filosofi.

3 HEIDEGGER OG VANDRING SOM BEVARING

«Markveien» er et formalt kort - men innholdsmessig bunnløst - essay skrevet av Heidegger. «Markveien» har en tilnærming til vei i dobbel forstand. På den ene siden i et formalt perspektiv som noe som kommer til syne. På den andre siden fra et innholdsmessig perspektiv fordi essayet omhandler en konkret vei. Heidegger begynner med å stedfeste markveien: «Den løper fra gårdshaveporten til Ehnried».⁵⁹ Altså kan det synes som en vei som virkelig finnes. Men deretter er Heidegger snar med å sammenligne markveien med tenkningen og skriften: «Tenkningen går i de samme skrifter eller ved egne forsøk stadig på ny den sti, som markveien trekker gjennom lendet. Veien forblir den tenkendes skritt like nær som landmannens, når han i morgengryet går til slåttene.»⁶⁰ Å tenke og å skrive knyttes her sammen med vandring. Det dreier seg om repetisjon, om et stadig forsøk på å nærme seg noe.

Men hvordan henger tenkning, skriving og slåttemannens arbeid sammen med vandring? Det kan henge sammen med hvordan man forsøker å tenke en tanke helt ut, eller å skrive en tekst helt ut – hele *veien* ut. Men likeledes kan det ha med en spesiell levemåte å gjøre for slåttemannen arbeider nær jorden med høsting. Markveien kan altså dreie seg om tanken og skriften som noe langsomt og tilbakevendende/repeterende som også kan handle om vekst og høsting.

Videre forbinder Heidegger markveien til livet. Veien er som en tilbakeskuende refleksjon: «Disse lekens verdensreiser visste ennå intet om vandringer, hvor alle strender legges bak,» og at «eken ved veien [leder] tanken hen på tidlig lek og første beslutning.»⁶¹ Også i essayet «Likesæle» forbinder Heidegger tanke og vei: «Veien til det nære er for oss mennesker alltid den videste og derfor den tyngste. Denne vei er ettertankens vei.»⁶² Det kan kanskje dreie seg om en erindring.

⁵⁹ Heidegger, Martin, «Markveien» i *Oikos og techne*, utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes, (Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973), 15.

⁶⁰ Heidegger, «Markveien», 15.

⁶¹ Heidegger, «Markveien», 16.

⁶² Heidegger, «Likesæle» i *Oikos og techne*, utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes, (Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973), 30.

Mens man går framover kastes tanken bakover, og kanskje er det av den grunn at man får tid til ettertanke at vandring er viktig. Vandring, vekst, og erindring er bundet sammen hos Heidegger. Vandring langs veien henger sammen med tid, det handler om å være underveis den veien man er født på - en livsferd. Det er både barndommens fremoverskuende horisont mot det veien skal bringe, men på samme tid en fortid - alt man har lagt bak seg, alt man har gått gjennom og vært forbi. Går man sakte og nyter veien, blir et godt grunnlag lagt som vil bære frukt. Man må «åpne seg for himmelens vidde og samtidig ha rot i jordens dunkle dyp».⁶³ Og det er nettopp en slik *langsom* levemåte langs veien, som gjør at vandring forbinder både skrift, tanke og slåttemannens arbeid: «Det enkle bevarer det gåtefulle ved det vedvarende og det store. Av seg selv tar det inn hos menneskene og trenger dog lang grotid».⁶⁴

Heidegger spør seg i «Likesæle» om det fremdeles finnes rotkraftige hjemsteder, hvor mennesket står på fast grunn.⁶⁵ Og i tråd med dette påstår han i «Markveien» at de som ikke har rot i veien, eller jorden er «veiløse». Dagens mennesker har mistet grunnfestet, og mye av skylden for dette tilskriver Heidegger film, tv og ukepressen.⁶⁶ I dette ligger det anspor av fremmedgjøring, for på grunn av massemedia, det stadig økende informasjons og industrisamfunnet skaper man ikke noe selv. Individet forsvinner til fordel for massesamfunnet. Jeg tolker Heidegger dit at han mener at ved å være på veien arbeider man med fremstillingen av sitt eget liv. Vandring i denne forstand bør tenkes utenfor de vanlige rammene, for vandring i «Markveien» blir en måte å leve på, en måte og tenke, skrive og være på som har med langsomhet, ettertanke og rotfasthet å gjøre.

Heidegger var filosofiprofessor i Freiburg, og elev av fenomenologen Edmund Husserl og hans filosofi har i etterkant bidratt innenfor blant annet fenomenologi, eksistensialisme, hermeneutikk og politisk teori. Heidegger er opptatt av eksistens og væren, og hans hovedverk regnes som *Væren og tid* (*Sein und Zeit*, 1927). Verket kom som en protest mot den eldre generasjonens sikre dannelsesverden, en reaksjon på utviskingen av all individualitet gjennom økningen av et stadig mer industrielt samfunn og dets manipulerende kringkastingsteknologi, og dermed meningsdannelse. Heidegger argumenterer for at Dasein (derværen) er bevisst sin endelighet, og besluttsomt aksepterer denne. Døden kommer slik i sentrum for den filosofiske refleksjonen, en «væren til

⁶³ Heidegger, «Markveien», 16.

⁶⁴ Heidegger, «Markveien», 17.

⁶⁵ Heidegger, «Likesæle», 25.

⁶⁶ Heidegger, «Markveien», 17.

døden». For Heidegger er det som kjennetegner den menneskelige Dasein, at det er et værende som forstår seg selv fra sin væren. Heidegger drøfter spørsmålet om værens mening innenfor tidens horisont, mennesket som underlagt tiden.⁶⁷

For Heidegger er man som menneske kastet inn i verden, og med bakgrunn fra arv og tradisjon tar man sine valg. Ethvert valg blir slik en begrensning tatt på bakgrunn av at mennesket er dødelig, og ikke skal leve evig. Hvordan Heidegger ser på livets gang kan sammenlignes med en enveiskjørt gate (eller en markvei). Man streber etter å vite hva som er i enden av horisonten, og livet blir på en måte til mens man forsøker å avdekke hva som skjuler seg bak horisonten. Man tenker hele tiden fremover, man setter seg konstant nye mål for morgendagen og det er mens man når disse småmålene man lever.⁶⁸ Man lever i nåtiden, samtidig som man ser mot fremtiden og anerkjenner fortiden. Som vi så i «Markveien» er fortiden viktig, tanker og sansning trenger lang grotid for å bære frukt. For Heidegger har den tidligste tid i et menneskes liv forrang i forhold til senere år, fordi man er preget av fortiden. Det kan vise hvordan tenkningen har sine problemer fra et opprinnelig møte med verden for Heidegger.⁶⁹ Tid er dermed fundamentalt for vår eksistens.

Vandring som bevaring

Vandring slik Heidegger setter det i forbindelse med liv, vekst og tid, er interessant i forhold til en kunstner som Fulton. Felles for Fulton og Heidegger er at de har en vid tilnærming til hva det vil si å vandre. For Fulton er vandringen selve kunstformen, i motsetning til at vi kanskje forventer at det skulle være objektene produsert i etterkant – fordi de tradisjonelt sett *ligner mer på kunst*.

I «Kunstverkets opprinnelse» [*Der Ursprung des Kunstwerkes*] fra 1935/1936 undersøker Heidegger hva et kunstverk er og knytter det til avdekningen av sannhetens væren.⁷⁰ For Heidegger kan kunst hevdes å ha samme stilling som filosofi når det gjelder å undersøke hva væren er. Dette kan ha å gjøre med at det er viktigere for Heidegger å stille de riktige

⁶⁷ Gadamer, Hans-Georg, «Innføring» i *Kunstverkets opprinnelse*, overs av Einar Øverenget og Steinar Mathisen, (Oslo: Pax, 2000), 111-115.

⁶⁸ Nicolaisen, Rune Fritz, *Å være underveis. En introduksjon til Heidegger*, (Universitetsforlaget, 2003), 20.

⁶⁹ Mathisen og Øverenget, «Etterord», 150-151; Arnfinn Bø-Rygg, «Etterord: Den sene Heidegger» i *Oikos og techne*, utgitt ved Arnfinn Bø-Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes, 135.

⁷⁰ Heidegger, Martin, *Kunstverkets opprinnelse*, overs av Steinar Mathisen og Einar Øverenget, (Oslo: Pax, 2000), 38.

spørsmålene, enn å få svar. Det handler om å overvinne de etablerte tankemønstrene som vanligvis styrer vår kunstforståelse.⁷¹ Man kunne tyde Heidegger dit at han med dette mener at et av kunstens mål burde være å få betrakteren til å stille spørsmål, fremfor å tolke kunsten som om den besitter svarene. I dette ligger en slags åpning for at kunsten kan være nødvendig i den forstand at den kan gi en dypere innsikt i tilværelsen i likhet med filosofien.

I sin studie av kunstverket begynner Heidegger med å undersøke hva et verk er og hva et verks tinglighet er, og spør seg om tingligheten bidrar til å tvinge verket inn i en ramme som hindrer oss i nå fram til verkets væren.⁷² I tråd med dette kunne man si at Fultons objekter – tingligheten - nærmest står i veien for å se vandringene hans som kunstformen. Likefullt kan det her hevdes Heidegger mener ramme som en begrensning i den forstand at man bør tenke utenfor rammene. At man snarere bør åpne for begrep, fremfor å lukke og tvinge inn i kategoriseringer diskuterte jeg i det foregående kapittelet i sammenheng med hvordan man kan tilnærme seg en kunstner som Fulton. I likhet med Heidegger har Fulton et åpent kunstbegrep, i den forstand at det ikke nødvendigvis knytter kunsten til noe tinglig.

Dette som ikke er det tinglige hos Fulton, som kan sies å være vandringene hans har jeg tidligere kalt det sporløse, på grunn av hans *leave no trace*-estetikk. For Heidegger handler kunst om bevaring av jorden, fremfor å reise monumenter, noe som kan ses i tråd med det sporløse hos Fulton som *kun* vandrer. Fremfor å reise monumenter sier Heidegger om kunsten at den er: «Den skapende bevaring av sannheten i verket».⁷³ Fultons vandring kan slik ses som en bevaring - selve kunsten blir en kunst som bevaring av vandringen. Dette skjer kanskje først og fremst fordi Fulton har en såpass adskilt relasjon mellom vandring og objekt. Vandringen fremstår som det den er – kun en vandring.

At det å la være å bygge i dagens samfunn fremstår som et alternativ, vitner om et samfunn hvor det å bygge er selve kjernen. Slik jeg har fremstilt det så langt kan bygging ses som noe negativt, i den forstand at bygging forbindes med noe tinglig og noe som nærmest står i veien for en innsikt vi kunne finne i dybden. Men det bør åpnes for at bygging likefullt kan være noe positivt. Som nevnt ser Heidegger på kunst som det

⁷¹ Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 151.

⁷² Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 39-40.

⁷³ Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 85.

motsatte av å bygge, men det er her verdt å presisere at Heidegger har et vidt og et smalt byggebegrep. Ovenfor siktet jeg til det smale som handler om monumentreising, og som trolig kan knyttes i negativ forstand til et lukket og tinglig kunstbegrep. I essayet «Tænke bygge bo» [«Bauen Wohnen Denken, 1951】 kommer Heidegger inne på et videre byggebegrep:

At være menneske vil sige: at være dødelig på jorden; det vil sige at bo. Det gamle ord bygge, som siger at mennesket *er* for så vidt at det *bor*, har nu tilige en *anden* betydning: at sørge for og at pleje, nemlig at bygge marken, at bygge vinen. Denne form for byggen gør ikke andet end at give ly, nemlig for afgrøderne som derpå selv bringer sine frugter til modning. At bygge i betydningen *sørge for* og *pleje*, er ikke at framstille. At bygge et skib eller et tempel er derimod, i en vis forstand, at fremstille værket selv. At bygge er her – i modsætning til blot at pleje – en rejsning. Begge disse måder at –så vel i betydningen at pleje, latin *colere, cultura*, som i betydningen at rejse bygningsværker, latin *aedificare* – er indeholdt i den egentlige byggen, som er at bo.⁷⁴

Her lanserer Heidegger et begrep om å bygge i videre forstand, som ikke ene og alene har å gjøre med monumentreising, men som snarere henger sammen med å pleie, bevare, skåne jorden. Å bygge er det samme som å bo, bosette seg, dvele på jorden.⁷⁵

Heideggers metode kan sies å være at han går tilbake til ordets opprinnelige betydning. Ifølge Heidegger er det gammelhøytyske ordet for «å bygge» å bo, altså å dvele og oppholde seg.⁷⁶ Heidegger påpeker at vi må tenke å bo i en annen betydning enn det vi vanligvis gjør for å bo er det vi gjør i verden: «Bygge, *buan, bhu*, er nemlig det samme ord som i tysk *ich bin, du bist, ”jeg er”, du er”.*»⁷⁷ Å bo er å være. Den måte vi er på jorden som dødelige, det vil si som mennesker, er vår måte å bo på.

Mennesket involverer seg i verden ved å bygge i den, det vil si ved diktning. Ved å skape – representere - og å dikte.⁷⁸ Å bygge kan dermed henge sammen med bevaring, og som

⁷⁴ Heidegger, «Tænke bygge bo» i *Martin Heidegger. Sproget og ordet*, overs av Kasper Nefer Olsen, (København: Hans Reitzels Forlag A/S, 2000), 36-37.

⁷⁵ Dvele som i betydningen av den måten vi mennesker er på jorden. Til forskjell fra at dagens samfunn er så opptatt av å bygge hytter, og pusse opp – som heller kan sies å henge sammen monumentreising. Monumentreising ser vi at Heidegger også tilskriver det å «søke ly». Det finnes altså en forskjell mellom å bo i den forstand at man kun søker ly, og bo som en måte å være på jorden på. Man kunne kanskje likevel si at disse konstante oppussingsprosjekt kan ses som et forsøk på å involvere oss i verden, et forsøk på å representere oss, men det spørs om dette ikke snarere bikker over i en slags symbolverdi.

⁷⁶ Heidegger, «Tænke bygge bo», 37.

⁷⁷ Heidegger, «Tænke bygge bo», 36.

⁷⁸ Jeg bruker her dikte og representere om hverandre. Heidegger benytter ordet dikte, men i overført betydning mener jeg det kan bety representere, fordi det handler om hvordan vi representerer oss som

vi allerede har sett forbinder Heidegger kunst til bevaring. Vi fremstiller våre liv og vår historie ved kunst, som er bevaring. At Fulton bevarer vandringen, blir en form for å bygge, å bo. Fultons vandring viser til en alternativ måte å bygge på som er i tråd med Heideggers videre tilnærming til å bygge. Som vi så i «Markveien» snakker Heidegger om det veiløse menneske i betydningen av at dersom du ikke dikter ditt liv, representerer/re-representerer ditt liv er du veiløs. Mennesket gjør verden beboelig ved å involvere seg i den, som da er å være på veien.

Det enkelte menneske befinner seg alltid i en meningsfull sammenheng, for verden er og blir meningsfull ved at mennesket involverer seg i den – bygger, bor og dveler i verden.⁷⁹ Dasein innebærer at mennesket er stedet der virkeligheten fremtrer som meningsfull.⁸⁰ Heidegger kritiserer hvordan «alle» forsøker å avdekke et system som ligger bakenfor tingene i virkeligheten, eller at noe skal danne bakteppe for bevisstheten. For eksempel Platons idélære. For Heidegger er ikke mening noe i seg selv, som blir skapt av for eksempel ideer, men noe som fremkommer ved at mennesket involverer seg i verden. Ved at vi involverer oss blir virkeligheten tilgjengelig for vår erkjennelse, vi forstår ut fra sammenhengen vi står i, ut fra vår egen forståelseshorisont.⁸¹ Det kan slik tolkes at vi for Heidegger alltid befinner oss på en vei, alltid på vei mot et mål i enden av horisonten. Og det er i dette utgangspunktet, denne veien vi står på at vi forstår verden rundt oss, at vi tar valg og lever videre.

I det følgende vil jeg fortsette vandringen inn i veilandskapet. Vi har nå sett hvordan vandring er tilstede i menneskers liv for Heidegger og hvordan et alternativ kunstbegrep er i emning. Dette skal jeg undersøke videre i det følgende. Nå vil jeg se på veien i forhold til kunsten, og hvordan man kan si at veien fører til en brytning med den moderne kunsten.

mennesker i verden ved. Representasjon blir her også en kobling til kunsten, fordi kunst kan ses som nødvendig i den forstand at vi benytter den for å representere oss.

⁷⁹ Nicolaisen, *Å være underveis. En introduksjon til Heidegger*, 44.

⁸⁰ Mathisen og Øverenget, «Etterord» i *Kunstverkets opprinnelse*, 145.

⁸¹ Nicolaisen, *Å være underveis*, 19-20.

4 EN VANDRING BORT FRA MODERNISMEN

Michael Fried (1939-) sammenligner minimalisme med vei i negativ forstand: «It is endless the way a road might be: if it were circular, for example».⁸² Mens modernismens kunst strebet etter å være lukket, statisk og autonom ble den påfølgende postminimalistiske kunsten flyktig, mobil og prosessuell - nærmest som en vei.⁸³ Sitatet av Fried er hentet fra hans kanoniske essay «Art and Objecthood» (1967) og det er Tony Smiths (1912-1980) nattlige kjøretur Fried sikter til. Smith tok tre av sine elever med på en kjøretur på den da uferdige motorveien i New Jersey. Det var helt mørkt uten noen form for belysning eller markører. Dette var en sterk opplevelse for Smith:

The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. [...] Its effect was to liberate me from many of the views I had about art. It seemed that there had been a reality there which had not had any expression in art.⁸⁴

Vi ser her hvordan både Fried og Smith benytter vei i forhold til å beskrive «den nye kunsten». Mens Fried knytter veien til noe ørkesløst, hverdagslig og trivielt og dermed ikke-kunst, er det motsatt for Smith. Selve opplevelsen av kjøreturen på veien er det vesentlige, og siden opplevelsen ikke kan formidles billedlig blir det umulig å fortsette med samme type kunst. Det er ikke mulig å ramme inn en slik opplevelse, eller få den av å se på et bilde, og dermed har kunsten, slik vi kjenner den, nådd sin ende, ifølge Smith.

Fra det mediespesifikke til vei

Professor i estetikk Morten Kyndrup tilskriver endringen i kunsten til at den har blitt mer og mer ramme, og mindre verk. For Kyndrup syns enkeltverket mer å ha betydning

⁸² Fried, Michael, «Art and Objecthood» i *Art in theory 1900-2000*, red av Charles Harrison og Paul Wood, (Blackwell, 2003), 844.

⁸³ Det er vanskelig å ordne samtidskunsten i en bestemt bås, men når jeg bruker termen postminimalisme er det som en erstatning for både begrepet om «literal art» som er Frieds betegnelse på kunsten etter modernismen, og for postmodernisme. En term som postminimalisme vil være mer i tråd med kunstbegrepet som er på ferde i denne oppgaven.

⁸⁴ Smith, Tony, «From an interview with Samuel Wagstaff Jr», i *Art in theory 1900-2000*, red av Charles Harrison og Paul Wood, (Blackwell, 2003), 760.

gjennom noe annet enn seg selv som artefakt, nemlig gjennom seg selv som «kunst».⁸⁵ Dette er en tendens som kulminerer med readymades, appropriasjonskunst, konseptkunst, landart - kunstverker som på en materiell måte ikke skiller seg fra tilsvarende gjenstander utenfor kunsten.⁸⁶ Man kunne dermed si at en ny interesse for vei som kom med Smith, henger sammen med en kunst som flyttes ut fra institusjonen og infiltrerer hverdagen.

At rammen tar overhånd for verket - den estetiske erfaringen fremfor objektet i seg selv - var en tilstand Fried fryktet dypt, og som han mente kunne føre til kunstens ende. Fried utga «Art and Objecthood», etter et rystende møte med minimalistiske objekter. Fried benytter her begrepet *literal art* om minimalisme, et begrep som kanskje best lar seg oversette til *bokstavelig* kunst. Bokstavelig, for Fried, fordi kunsten kun er det den gir seg ut for, og ikke noe *mer*:

It belongs rather to the history – almost the *natural* history – of sensibility; and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition. Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation both to modernist painting and modernist sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy.⁸⁷

For Fried befinner minimalismen seg mellom maleriet og skulpturen, den er altså *kun* noe midt i mellom, og dermed *kun* en gjenstand.⁸⁸ Minimalismen har forbindelser til hverdagen, kroppen, det mer tilgjengelige og vekker assosiasjoner til teateret og danner en motsetning til kunst: [There] is a war going on between theatre and modernist painting, between the theatrical and the pictorial».⁸⁹ Fried var i likhet med sin læremester Clement Greenberg (1909-1994), ute etter at de respektive kunstartene skulle fullbyrde sitt medium på best mulig måte. Den modernistiske kunsten var noe *mer*, den var sakrofan og autonom og overskred den trivielle hverdagen: «A work of modernist painting or sculpture were in some essential respect *not an object*».⁹⁰

Maleriets grunnleggende trekk for både Greenberg og Fried var «optikaliteten», at maleriet som en visuell flate henvender seg til synssansen.⁹¹ Selv om de ypperste

⁸⁵ Kyndrup, Morten, «Æstetiske teorier. Syv felter» i *Æstetisk teori? Æstetiske studier 7*, red av Morten Kyndrup og Carsten Madsen, (Århus 2000), 11.

⁸⁶ Kyndrup, «Æstetiske teorier. Syv felter», 11.

⁸⁷ Fried, «Art and Objecthood», 836.

⁸⁸ Fried, «Art and Objecthood», 838.

⁸⁹ Fried, «Art and Objecthood», 841.

⁹⁰ Fried, «Art and Objecthood», 838.

⁹¹ Bogh, Mikkel, «Formalitet og figurativitet», i *Kunstteori*, red av Hans Dam Christensen m. fl. (Borgen Forlag: København, 1999), 217; I essayet: «The Im/pulse to see» knytter Rossalind Krauss forbindelsen mellom synet som noe optisk på den ene siden og som noe kroppslig på den andre siden. Ifølge Krauss

eksempelene på en slik kunst var abstrakte malerier og monokromer, kan man trekke forbindelser tilbake til renessansen og sentralperspektivet. Sentralperspektivet endte i et evighetspunkt midt i bildet, og hadde en slags uendelig dybde som man reiste mot ved hjelp av øyet. Dette er et syn der subjektet fremstår som en slags suveren som har all oversikt, og der landskapet er noe utenfor.

En postminimalisme setter snarere fokus på mennesket i samvær med landskapet, og på mennesket på stedet. Dette er som vi har sett helt i tråd med Fultons måte å skape kunst på. Det er også i tråd med Heideggers syn på forholdet mellom kunstverket og subjektet. Kunstverket skal tale gjennom subjektet, eller så å si som subjekt, fremfor et subjekt som skal dømme innholdet i verket.⁹² Dette kan ha sammenheng med at Heidegger mener kunsten bør få subjektet til å stille spørsmål. Heidegger insisterer midlertidig på at kunstverket er *verk*, fremfor gjenstand. Når noe er gjenstand er det «satt» av subjektet og eksisterer kun i kraft av subjekt-objekt forholdet, som henger sammen med subjektets trang til herredømme.⁹³

I etterkant av Frieds bastante angrep på minimalismen oppstod en mediehybriditet av kunstformer og disipliner som brøt med Greenbergmodernismens hylling av det mediespesifikke. De negative egenskapene Fried tilla minimalismen i sitt essay, ble i etterkant nærmest et manifest over det som skulle utvikle seg til en postminimalisme - en kunst i et utvidet felt. En av bevegelsene som oppstod i emningen av et utvidet kunstfelt var Landartbevegelsen, som Fulton hyppig blir assosiert med.⁹⁴

eksisterer det i kunsthistorien to forskjellige tilnærminger til synet: På den ene siden er den modernistisk optiske tilnærmingen som Greenberg og Fried representerer; den optiske illusjonen. På den andre siden kan øyet ses på som nettopp det øyet er; et kroppslig organ. Som kroppslig er øyet tett forbundet med tiden. Som optisk blir øyet snarere forbundet med tid utenfra fremfor innenfra, og dermed med en tidløshet. Den retinale kunsten, som hun kaller den, har en forbindelse til rytmen, og tiden, og bruddet, en *on/off* beat. Man kan i vid forstand si at øyet gikk fra å være noe optisk i modernismen til å bli noe kroppslig i postminimalismen. (Krauss, Rosalind. «The Im/pulse to see» i *Discussions in Contemporary Culture, Nr 2: Vision and visibility*, red av Hal Foster, Bay Press: Seattle, 1988, 52-53.)

⁹² Det kan virke som Heideggers tilnærminger til verk og objekt dermed er det motsatte av mine. I motsetning til Heidegger har jeg sett på «verk» som noe som bidrar til innsnevring og begrensning. Dermed har jeg vært forsiktig med å benytte «verk» som en betegnelse på Fulton for å hindre dette «satte». Men det kan likevel åpnes for at vi har samme utgangspunkt, fordi grunnen til at Heidegger kaller kunst for verk, er for ikke å knytte det til noe tinglig, slik vi så i forrige kapittel. Det kan dermed argumenteres for at verket hos Heidegger ikke henger sammen med noe tinglig. Det tinglige kaller jeg snarere for objekt, mens jeg mener verket hos Fulton må ses som en helhet av både vandringen og fremstillingen. Mitt syn på verk er ikke så forskjellig fra Heideggers som det fremtrer i avsnittet.

⁹³ Mathisen og Øverenget «Etterord» i *Kunstverkets opprinnelse*, 155.

⁹⁴ Et eksempel på at Fulton blir omtalt som landartartist kan finnes i denne kritikken i forbindelse med Fultons retrospektive utstilling *Walking Journey* i 2002 på Tate i London:

Landartkunstnerne jobbet gjerne utendørs, med noe de kalte stedsspesifikk skulptur («site-specific»)⁹⁵ I Landart er det landskapet som blir satt fokus på, og gjerne landskapet slik det er i sine opprinnelige omgivelser, fremfor en representasjon av det i etterkant. Man ble opptatt av at landskapet var bundet av den historiske situasjonen og den gjeldende politikken. Man så at landskapet var enten utviklet – eller *gitt lov* til å forbli vilt. Samtidig med at man så at landskapet var noe konstruert så man likeledes at vitenskapen, tiden og kulturen var noe konstruert og kontekstavhengig.⁹⁶ Med landart oppstod en intervensjon med landskapet og man kan si det er en dreining mot stedspraksis, fremfor å bruke landskapet som objekt.⁹⁷ Det er trolig Fultons undersøkelse av stedet og hans nærhet til, og inkludering av naturen, som gjør at han til stadighet blir plassert innenfor landart. Og som vi så ovenfor i *This is not land art* er det en karakteristikk Fulton stiller seg negativ til. Man kunne si at i motsetning til hva som er Fultons prosjekt, gjelder det innenfor landart å sette spor for å vise at landskapet har spor.

Det kan hevdes Fulton snarere bør ses i forhold til et videre postminimalistisk kunstbegrep. Et skille mellom landart og postminimalisme skal ikke trekkes her. Men det bør åpnes for at landart snarere kan ses som en del av det utvidede feltet som kan sies å være en postminimalisme. I det følgende vil jeg se på stedet i lys av Fulton og hans vandring. I tråd med det jeg har kalt en vandring bort fra modernismen har det skjedd en forflytning fra objekt, til at stedet og rommet for kunsten gjør seg mer gjeldende. Både tilskuerens plass, kunstens sted og relasjonen dem i mellom kommer i fokus. Man kunne si det pågår en symptomatisk ekspansjon, noe som også ville være betegnende for Fultons kunst.

Trolig er det en slik ekspansjon Kyndrup sikter til idet han hevder rammen tar overhånd for verket. Rammen ekspanderer slik at verket forsvinner. Det er en slags *boksavelig minimalisme* - en tendens til å fjerne verket helt til fordel for opplevelse. Det er en form for omtydet gyldighet i begrepet minimalisme, en minimal kunst. Som Fulton sier: Først og fremst vandring. Hele utviklingen bort fra mindre og mindre verk til mer ramme kan man knytte til veien.

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647213/?tag=content:coll, eller her: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3575165/An-artist-of-the-walking-world.html>.

⁹⁵ Stokstad, Marilyn, *Art. A brief history*, (Pearson Education Inc, 2007), 580.

⁹⁶ Wallis, Brian «Survey» i *Land and environmental art*, red av Kastner, (London: Phaidon, 1998), 27.

⁹⁷ Ibid

Det relasjonelle - stedet som et fravær

Robert Morris' (1931-) syn samsvarer med Kyndrups i at dagens kunst blir mindre verk og mer ramme. For Morris kan aldri verket skje i seg selv, for det er del av en kompleks installasjon som vi kaller kunsthistorie og som omfatter både det betraktede og betrakter.⁹⁸ Som vi så mener Heidegger rammen snarere er en begrensning, mens Kyndrup og Morris mener rammen åpner opp og slik blir en ekspansjon. Men for Kyndrup fremstår det likevel som denne rammen er en begrensning for når kunst bare blir teoretisk *rammeverk* forsvinner tilslutt kunsten selv. For Heidegger kan det synes som rammen først og fremst kan ses i betydning av vante tankemønstre og betraktningmønstre. En ramme gjør at vi tilnærmer oss kunst på samme måte, fremfor å stille nye spørsmål i møte med den, som kan bidra til nye perspektiver. Det fremtrer som om Morris har et positivt syn på en ramme, men han sikter trolig først og fremst til rammen som selve rommet kunsten skjer i, fremfor rammen som et sett av nedlastede begreper.

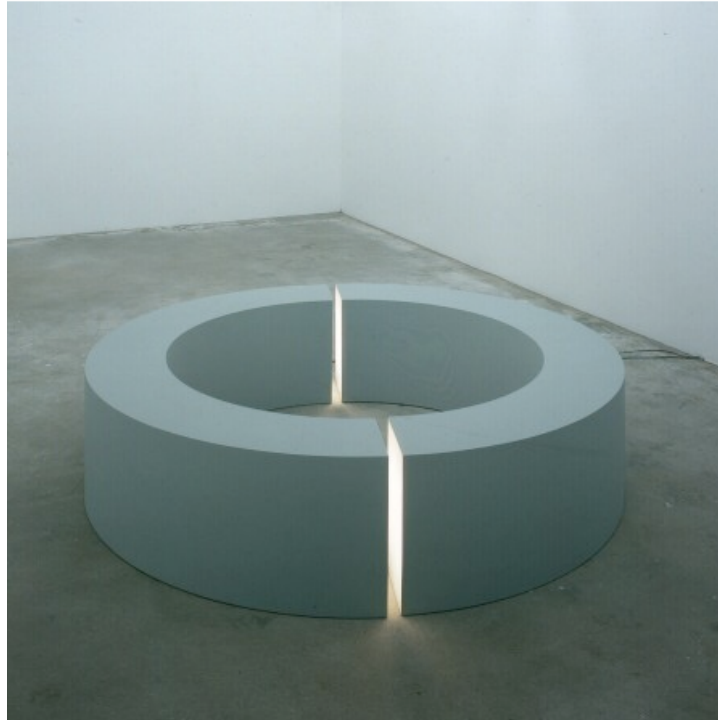
Hos Morris skjer en reduksjon av verket til fordel for bakgrunn. Nærmest som om rammen rommer inn rommet. Slik som Fulton ivaretar vandringen, kan man si at det hos Morris skjer en ivaretagelse av bakgrunn og dybde som han kaller «Landscape Mode».⁹⁹ Fremfor detaljer og relasjoner er det helheten som teller for Morris. Han beskriver relasjonell som det motsatte av autonomitet og helhet i essayet «Notes on sculpture 1-3»: «The better new work takes relationship out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision.»¹⁰⁰ Relasjonen bør snarere være mellom verk, rom og betrakter enn indre relasjoner i verket.¹⁰¹

⁹⁸ Iversen, Margaret og Stephen Melville, *Writing art history. Disciplinary Departures*, (University of Chicago Press, 2010), 108.

⁹⁹ Schmidt, Ulrik, *Minimalismens æstetik*, (København: Museum Tusulanums Forlag, 2007), 215.

¹⁰⁰ Morris, Robert, «Notes on Sculpture 1-3» i *Art in theory 1900-2000*, red av Charles Harrison og Paul Wood, (Blackwell, 2003), 832.

¹⁰¹ Iversen og Melville, *Writing art history*, 107.



Ill 11. Robert Morris, *Ring with Light*, 1965

Målet for Morris kan sies å være et ønske om at verkene skal oppnå et indeksikalt forhold til den umiddelbare gallerikonteksten – det er situasjonen der og da som avgjør kunsten. Stedet blir dermed vesentlig hos Morris: Hvordan stedet påvirker kunstverket og betrakter, og hvordan kunstverket virker tilbake på stedet. Opplevelsen av stedet så vi like fullt at var vesentlige for Smith.

Likeledes har vi sett at Fulton åpner for en undersøkelse av stedet. Men hos Fulton fremstår stedet snarere som et fravær, fordi som vi har sett peker fremstillingene i etterkant tilbake på noe som allerede har skjedd. I tråd med dette betegner Heidegger kunst som noe som gjør «det vanlige og etablerte til det ikke-værende.»¹⁰² Det er det fraværende i kraft av sin fraværenhet som danner *noe*. Smithsons non site eller ikke-steder, kan likeledes spille på et fravær. Men Smithson er i likhet med Morris opptatt av selve stedet og den konseptuelle relasjonen mellom betrakter og grense, mellom utside/innside og mellom senter/periferi.¹⁰³ Hos Fulton derimot er det fraværet av å skape under vandringen, som skaper fraværet, fordi vi forventer at han burde skape noe. De fysiske objektene produsert i etterkant viser tilbake til stedet, og gjør fraværet av *noe* på

¹⁰² Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 86.

¹⁰³ Wallis, «Survey», 25.

stedet eksplisitt. De fremviser kun stedet - et sted som kun kan hevdes å eksistere i kraft av Fultons relasjon til det.

I overensstemmelse med Heidegger kunne man si at fordi man setter fokus på noe blir det kunst, og det er i selve relasjonen til det fraværende at det fraværende blir synlig. Her kan *This is not land art* være et godt eksempel, fordi det eksisterer i kraft av sin påståtte negasjon. Det peker på seg selv som noe det ikke er og dermed er det. Dette kan sies å reflektere kunsten til Fulton som et hele iden forstand at målet med fremstillingene er å vise negasjonen ved fremstilling. Disse fremstillingene peker tilbake på et fravær – de peker tilbake på noe allerede skjedd – en opplevelse kun opplevd av Fulton og som man dermed kunne si har et indeksikalt forhold til Fulton. Han fremviser steder som relasjoner i forhold til seg selv og sin vandring på disse stedene. Slik er det nærmest som om han rommer inn fraværet.

I «Tænke bygge bo» kaller Heidegger stedet for et mellomrom. Et rom er noe innrommet – noe som har blitt gjort rom for, altså noe som befinner seg innenfor en grense. Men denne grensen begrenser ikke, snarere ekspanderer den, fordi det er ved grensen rommet begynner.¹⁰⁴ Rommet for Heidegger er ikke noe utenfor mennesket, man er alltid i rommet fordi man bebor det. Romlighet er noe, som finner sted i verden gjennom situasjoner, praksis, ting, steder og landskap – det som gir seg som romlig.¹⁰⁵ Heidegger hevder at: «De rum som vi daglig færdes i, er indrømmet af steder og disse steders væsen grunder i ting».¹⁰⁶ Jeg tolker Heidegger dit at for ham er rom det allmenne, mens stedet er det spesielle, det som blir skapt ved at man forholder seg til det på en spesiell måte i rommet. Heidegger påpeker at selv når vi forholder oss til steder som ikke ligger innenfor umiddelbar rekkevidde oppholder vi oss likevel ved stedene:

Hvis vi [...] i dette øyeblikk lader vore tanker gå herfra til den gamle bro i Heidelberg, er denne tanken i retning af hint sted ikke blot og bar opplevelse i de her tilsteværende personer: tværtimod hører det væsenligt til vor tænken på benævnte bro at den *i seg udstår* fjernheden til hint sted. Vi forholder oss herfra til broen dér, og ikke til et eller andet forestillingsindhold i vor

¹⁰⁴ Heidegger, «Tænke bygge bo», 44-45.

¹⁰⁵ Bjerre, Henrik Jøker og Louise Fabian, «Redaktionelt forord» i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010): 11.

¹⁰⁶ Heidegger, «Tænke bygge bo», 47-48; Indrømme kommer fra det tyske ordet *einräumen*, hvor ordets siste ledd betyr å skaffe rom, gi plass. Jeg har derfor oversatt ordet indrømme til noe innrommet – noe som er blitt gjort rom for.

bevidsthed. Vi kan sågar herfra være denne bro og det rom som den indrømmer, langt nærmere end én der daglig benytter den som en ligegyldig overgang til floden.¹⁰⁷

Grunnen til at jeg viet så stor plass til dette sitatet er fordi jeg mener det danner en ganske god refleksjon rundt forholdet mellom sted hos Heidegger og Fulton. Fulton henleder betrakteren til et annet sted gjennom sine verk på galleriet. Men siden dette er et dynamisk og relasjonelt sted, som er avhengig av den konteksten Fulton plasserer det i ved at han befinner seg i det, vil det forsvinne med en gang Fulton fjerner sin oppmerksomhet fra det. Akkurat som i Slowalk performancen på Tate Modern som jeg nevnte ovenfor. Selve kunstverket er en individuell erfaring, og dermed vil verket kun leve videre som et minne i hver deltager. Man kan anta at ingen står igjen med lik erfaring og opplevelse, så derfor eksisterer verket som tusenvis av delte fragmenter uten en egentlig fasit. Verket blir til gjennom en relasjon mellom stedet og deltagerne.

Fultons opplevelse av et sted mens han vandrer er en individuell erfaring. At han fotograferer, eller lager tekst som henviser til denne erfaringen av stedet er med på å danne stedet. Men siden det kun er Fulton som har vært på stedet - og følgelig eksisterer stedet kun for ham - viser fotografiet av stedet kun tilbake til Fultons erfaring av det. Når betrakterne møter disse fotografiene og stedsbeskrivelsene i en gallerikontekst kan det hevdes betrakterne danner seg egne steder, i kraft av at de tenker på stedene objektene henviser til. Betrakterne befinner seg i rom, som utgjør et sted fordi det er et gallerirom, som ekspanderer fordi verkene til Fulton fungerer som pekere til andre steder. I tråd med Heideggers kunstbegrep kan man si at kunstverket taler gjennom subjektet, det gjør seg gjeldende som et sted via betrakterens tilstedeværelse. Rommet blir ekspandert, det grenser ut fra individet og ut til alle stedene som de forskjellige betrakterne forestiller seg. Fultons kunst kan hevdes å være avhengige av betraktere som kan skape disse stedene i møte med verkene – betrakteren skaper sin egen mentale vandringsrute via Fultons stikkord.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Heidegger, «Tænke bygge bo» 48.

¹⁰⁸ Her finnes forbindelser til Joseph Beuys' sosiale skulpturer. Innenfor sosial skulptur foregår den avgjørende skulpturelle utformingen gjennom vår tankevirksomhet, gjennom tankens frie spill med ideer, assosiasjoner og muligheter. Ifølge Beuys er alle kunstnere, fordi alle kan få assosiasjoner dersom de blir trigget til det av visse bilder. De materielle objektene en kunstner etterlater seg, kan ses på som modeller eller eksempler for å demonstrere en tankeprosess, og det er denne tankeprosessen som blir skulpturen. Beuys sa selv at hans prosjekt var å starte sosiale forvandlingsprosesser ved hjelp av ulike typer triggere eller utløsningsmekanismer som kunsten hans skulle starte i betrakteren. Man kunne i en forlengelse av det se på Fultons fotografier av stedene han har vært som slike triggere, der det opprinnelige verket, eller

Dermed kan Fultons kunst hevdes å inneha et relasjonelt forhold mellom betrakter, sted og kunst slik også Morris har. Mens Fried mener kunsten blir et *vanlig objekt* når den er teatralisk, gjør Fulton kunsten teatralisk for å unngå at den blir en ting, og for å finne en *vei forbi tingen*. For Fried eksisterer kunst for seg selv, i seg selv, i en egen verden. Kunsten eksisterer utenfor tiden, et slags nærvær av et øyeblikk, som Fried titulerer som «Presentness is grace».¹⁰⁹ Den postminimalistiske kunsten – det utvidede kunstfelt – derimot strekker seg over tid og benytter tid. Kunstobjektene til Fulton peker tilbake i tid, til da turene ble gått, samtidig er selve vandringen også varighet. Varighet som tid - varighet som bevarelse.

En romlig vending?

Interessen for stedet, og utforskningen av hva et sted kan være kan trolig tilskrives en *romlig vending*. Som vi har sett innebærer det en forflytning fra mening til affekt og til hva noe gjør fremfor hva noe betyr. Mens man innenfor den språklige retningen var opptatt av å påvise språket som en strukturerende agent, handler det nå om å påvise rommet som en strukturerende agent. Det er mye snakk om vendinger, men ifølge flere teoretikere kan de fleste vendinger den siste tiden knyttes til en romlig vending.¹¹⁰

Betegnende nok er selve ordet *romlig vending* styrt av en romlig metafor. Symptomatisk for denne vendingen er den økende bruken av romlige metaforer i språket. *Høysete* for eksempel, og bare ordet *vending* eller *dreining* sier jo sitt. Men også ord som *sted*, *grense*, *landskap* og *marg* taler for dette.¹¹¹

Innenfor humaniora kan den romlige vendingen knyttes til en økt interesse for geografi innenfor de fleste disipliner, og et fokus fra det globale til det lokale. Mens man tidligere så på tiden som full av muligheter, mens rommet var lukket, bundet og strukturerende skjer det nå en økt interesse mot rommets evne til å situere, romme og samle

skulpturen skjer som en forestilling i betrakterens hode. Ina Blom, «Sosial Skulptur», i *Agora* (2010), nr 3, 99-107.

¹⁰⁹ Fried, «Art and Objecthood», 845.

¹¹⁰ Richard Ek fastslår sågar at den romlige vendingen har vart i tyve år, mens Louise Fabian anslår en tyve til tretti års periode i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010).

¹¹¹ Kaufmann, Thomas Dacosta, *Toward a geography of art*, (The university of Chicago Press, 2004) 3-4; Jeg har valgt å kursivere noen slike ord gjennom denne oppgaven for å rette fokus på hvordan vårt forhold til vei og rom også kommer tilsyne gjennom språket vi bruker og måten vi kommuniserer på.

menneskelivet.¹¹² Det innebærer en mer kontekstualisert tenkning, følgelig er ikke rommet lenger en statisk avgrenset størrelse, men snarere dynamisk, relasjonelt og noe sosialt produsert. Hvordan vi kjenner og erfarer steder gjennom kroppslig, kontekstuell og situasjonell praksis er nå i *høysete*.¹¹³ En teori om stedet kan høres vagt ut men i praksis handler det ofte om hvem som snakker hvorfra, hvilken ideologisk, kulturell, sosiologisk plass den som sitter på informasjon har.

Vi kan på et større plan hevdes å være i forandring fra en objektorientert kultur. Forandringen foregår ikke i tingene selv, men måten ting blir gjort på. I kunsten overføres dette, som vi har sett, til at kunst ikke finnes i lukkede materielle ting, men snarere i relasjonen mellom mennesker/betraktere, mellom betrakter og objekt og mellom betraktere og deres omgivelser.¹¹⁴ Det er i selve relasjonen at rommet og stedet kan sies å oppstå. Jeg har trukket opp Morris, Smith og Smithson som eksempler. Kunsten flytter seg ut i rommet, og «bebor rommet» fremfor å gi et overblikk på rommet. Fultons kunstnerskap kan ses i en sammenheng med den romlige vendingen fordi for Fulton er stedet og relasjonen til stedet viktig. Dette viser seg blant annet i hans interesse for lokalsamfunn, og opptatthet av økologi og ikke minst geografi. Han bestiger flere fjell, og legger ut på langdistansevandring. Ikke minst beveger han seg i selve rommet fremfor å stå utenfor.

Man kunne si at på samme måte som Fultons kunst er prosessuell, dynamisk og mobil er synet på samfunnet også det. Fultons mobile kunstform speiler en vending til et mobilt samfunn. Richard Ek hevder i essayet «Den rumlige vending som ontologisk vending» at det kan skimtes en endring fra en ontologi med et stillestående grunnlag, til en ontologi med bevegelse som grunnlag. Samfunnet og omgivelsene våre ses som sosialt konstruert, fremfor som et uforanderlig fundament. Samfunnet har blitt mer mobilt.¹¹⁵

Hvis vi følger Ek har det likeledes skjedd et skifte i synsvinkel, fra det nære til det fjerne. Nå ser man fra en geografisk synsvinkel som, vil si at man ser en by som et diorama; man ser koblinger, årsaksrelasjoner og konsekvenser, fremfor for eksempel kun å fokusere på byens økonomi, som ville være av en funksjonell avgrensning. Man ser med andre ord på

¹¹² Kaufmann, *Toward a geography of art*, 1-2; Fabian, Louise, «Spatiale forklaringer» i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010), 19-20.

¹¹³ Fabian, «Spatiale forklaringer», 19-20.

¹¹⁴ Burnham, Jack sitert i Simon Dell «Spaces. The dialectic of Place: The Non-Site and the Limits of Modernism» i *On Location*, 29.

¹¹⁵ Ek, Richard, «Den rumlige vending som ontologisk vending» i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010), 49.

relasjoner. Rommet ses som en prosess, hvor steder er fortetninger av sosial handling heller enn avgrensede områder, som punkter på et kart. Stedet er en aktiv hendelse, som utvikler seg langs flere vektorer fremfor et spesifikt fysisk sted i rommet. Dette kan være i tråd med Heideggers syn på rommet som noe som er i relasjon med mennesket. Som vi så mener Heidegger man ikke kan tenke «å være», uten en grunnleggende romlighet, altså å tenke «i verden» samtidig. I samsvar med dette betegner Ek rommet som et verb snarere enn som et substantiv: Man kan si at stedet rommer, eller å romme. Dette fordi steder er, ifølge Ek, fortetninger av sosial handling og relasjoner.¹¹⁶ En spatial vending innenfor kunst og samfunn, henger like mye sammen med en vending innenfor filosofien hvor det nå handler om en strømmende, bevegelig, nettverksskapende ontologi.¹¹⁷

Fultons utvisking av skillet mellom kunstner og vandrers, hans dynamiske kunst og interdisiplinære tilnærming kan hevdes å være i tråd med en romlig vending slik jeg nå kort har skissert den. Hos Fulton skjer en fusjon av historie, geografi, sosiologi, filosofi, fysikk, vitenskap og kunst.¹¹⁸ Man blir slik nødt til å omvurdere kunstbegrepet i møte med Fulton. Som jeg pekte på i forrige kapittel er et vidt vandringsbegrep på gang her som omhandler en alternativ form for å bygge. Dette fordrer spørsmål angående kunstens status: Hvis man fjerner kunstformen hva sitter man da igjen med som man kan peke på som kunst? Man kan si at Fulton tar den helt ut - han kaller rammen for kunst, mens verket nærmest blir et biprodukt av rammen. Her blir det tydelig hvordan vei og forflytning og rom er i ferd med å sprengre hele kunstbegrepet. Fulton kan slik hevdes å være på kant med kunstbegrepet selv.

Jeg har nå vist hvilke implikasjoner en vandringens estetikk kan ha for kunsten, og hvilke perspektiver man får dersom man ser kunsten i lys av veien. Men jeg også diskutert i en kunsthistorisk kontekst og kommet med en antydningssvis plassering av Fulton, derfor vil jeg i det følgende forsøke å la Fulton komme mer til sin rett ved å gå i dybden på et av arbeidene hans. Jeg vil forsøke å se hva vandringen har å si, hvilket spørsmål vandringen reiser på bakgrunn av det som til nå er sagt. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i *The Pilgrim's Way*.

¹¹⁶ Ek, «Den rumlige vending som ontologisk vending», 52.

¹¹⁷ Ek, «Den rumlige vending som ontologisk vending», 50-52; En slik nettverksskapende ontologi kan rhizomen til Guattari og Deleuze et bilde på. Og hva er en rhizome egentlig, om ikke en kronglete rot?

¹¹⁸ Kaufmann, *Toward a geography of art*, 7.



The Pilgrims' Way

1971

A HOLLOW LANE ON THE NORTH DOWNS - ANCIENT PATHS FORMING A ROUTE BETWEEN WINCHESTER AND CANTERBURY TEN DAYS IN APRIL - A 165 MILE WALK

III 12. *The Pilgrims' Way*, Hamish Fulton

5 THE PILGRIMS' WAY OG VANDRING SOM AVSTÅELSE

The Pilgrims' Way ble til i 1971, samme året som Fulton gikk sin første langdistansevandring over England. *The Pilgrims' Way* er et sort-hvitt fotografi på knappe 15 x 22 cm, og en tekst: «A hollow lane on the north downs – ancient paths forming a route between Winchester and Canterbury ten days in april -165 mile walk». Rutebeskrivelsen er med på å utgjøre et rammeverk, slik jeg har vist eksempler på tidligere. Det kommer frem informasjon om når turen ble gått, hvor, lengde og hva som er spesielt for denne turen: «a hollow lane on the north downs ancient paths forming a route». Vandringsen foregikk over ti dager og var fra Winchester til Canterbury, som er en gammel pilegrimsferd. I *The Pilgrims' Way* er det ikke en like eksplisitt erfaringsbeskrivelse som vi så i *Clouds Stones*, der ordene «Clouds» og «Stones» som abstrakter - eller nærmest som ordbilder- taler for turen som et hele. Men mens *Cloudes Stones* er et veggmaleri bestående ene og alene av tekst, er *The Pilgrims' Way* et fotografi, noe som fører til at selve sammenstillingen av ord og bilde her blir vesentlig.

Fotografiet fremstiller en sti som snirkler seg inn i et frodig landskap av trær og røtter. Det er komponert etter sentralperspektivet, stien som forsvinner inn i dybden danner bildets midtpunkt. På fotografiets venstre side er en høy grøftkant hvor trær og røtter tilsynelatende presser seg frem som revner, mens bildets høyre side består av busker og blader. Det gir inntrykk av å være et snapshot enhver vandrer med kamera kunne tatt. Mye av grunnen til dette er veien som forsvinner inn i dybden, som nærmest kan sies å utgjøre en postkortklisjé. Men ikke desto mindre er veien, som forsvinner inn i dybden, som nevnt et gjentagende motiv i Fultons verkproduksjon.

Fulton har uttalt at *The Pilgrims' Way* var det første verket som sendte ham i en viss retning (både bokstavelig og billedlig) som kunstner.¹¹⁹ Det som *The pilgrims' Way* utforsker, som vi også finner igjen i Fultons senere kunstproduksjon er motivet av vei, sammenstillingen av tekst og bilde, utforskningen av fotografi som dokumentasjon, samt utforskningen av en eldre tradisjon og rituale – i denne forbindelse pilegrimsferden.

¹¹⁹ *Eyes, feet, road: Three connecting walks – one coast to coast route*, (video, Storbritania, 2002). Også tilgjengelig på nett: <http://www.babelgum.com/clips/6004670>

Fulton har presisert at han vandret pilegrimsferden som samtidskunstner, samtidig var det ikke han som var skaperen av ruten.¹²⁰ Pilegrimene har gått der i mange år før ham, og før det ble denne ruten benyttet som jaktrute. Ruten mellom Winchester og Canterbury er en tradisjonstung vei som bærer flere hundretusen år gammel historie. Den er omtrent 192 kilometer og opprinnelig var denne strekningen en handelsrute for tinn, bly og jern på vei til datidens hovedstad Winchester i England. Den tidligste benyttelsen av stien kan være opptil 250 000 år gammel, og strekker seg tilbake til steinalderen, da den oppstod fordi mennesker jaktet på dyr. Slik kan opprinnelsen til veien knyttes til behovet for å utføre oppgaver. Etter at London ble hovedstad begynte stien å forsvinne, men ble en pilegrimsvei da erkebiskop Becket ble drept i 1170, og flere brukte stien for å komme til Becketts grav. Ved at Fulton går akkurat denne ruten går han på en gang flere hundretusener år tilbake i tid og tradisjoner. Samtidig tilfører han ruten et nytt lag historie ved å gå den som samtidskunstner.

I kapittel to fremmet jeg en distinksjon mellom en reell vandring og en kunstig vandring. Det kan hevdes at både pilegrimer og vandrende kunstnere er noe *kunstig* i den forstand at både pilegrimer, langdistansevandrerne og samtidskunstnere er begreper på forskjellige roller man har iscenesatt seg i, som følger sine konstruerte konvensjoner og regler. Pilegrimene er tilknyttet religion, og deres måte å gå på er preget av tradisjon og meditasjon. At ruten mellom Winchester og Canterbury er en pilegrimsferd innebærer at pilegrimer går akkurat denne ruten repetitivt som meditasjon.

Som nevnt går Fulton turene sine som en meditasjon fordi han ved å telle forsøker å bli mest mulig i ett med kroppen og omgivelsene. Er det et slikt fokus som kan sies å være forskjellen på pilegrimer og samtidskunstnere når de går? Selve målet om hva de skal bruke ferden til? En innvending kan være at det for både pilegrimer og for Fulton her handler om å være underveis, fremfor det å nå et konkret mål. En forskjell kan midlertidig være at mens pilegrimer gjerne blir knyttet til tradisjoner, bevaring av tradisjoner og rutiner fordi de går den samme ruten gang på gang, er samtidskunstnere snarere knyttet til nyskaping og originalitet.

I den forstand at en kunstner i tradisjonell forstand skaper noe, kan det at Fulton går en allerede skapt rute peke på ham som en kunstner som jobber med å utviske og degradere kunstnersubjektet. Likeledes vil Fulton heller identifisere seg med indianeren Geronimo

¹²⁰ *Eyes, feet, road: Three connecting walks – one coast to coast route* (2002)

enn Picasso.¹²¹ Det kan virke som Fulton ikke bare ønsker å viske ut selve kunstnersubjektet, men også kunstgjenstandene ved at han varierer medium, og hevder at vandringene er like viktige som kunsten.¹²² I tråd med det jeg kalte en flytende form hos Fulton eksisterer *The Pilgrims' Way* i forskjellige variasjoner, men Fulton gikk også den samme vandringen på nytt i 1991, men da uten å sove.¹²³

At Fulton avstår fra å lage noe originalt, men velger ut et kulturminne, passer med det som kunne kalles en objektavståelse hos ham. I overensstemmelse med at Fulton verken skaper unike objekter og objekter underveis, skaper han ikke engang en ny rute. Han har valgt seg et kulturminnelandskap som han institusjonaliserer i kraft av å være en vandrende kunstner. Dette landskapet – pilegrimsveien – kan ses som en readymade fordi Fulton har valgt å fremheve landskapet som kunst, i lys av at han går en allerede skapt rute som samtidskunstner og ikke som vandrer, eller som pilegrim. Det kan med andre ord se ut som det likevel eksisterer forskjellige måter å vandre på etter hvem som vandrer og dermed forholder stedene seg til vandrerne etter hvordan vandreren ser på stedene. Dette kan ha sammenheng med hvordan steder og rom er noe relasjonelt som jeg var inne på i forrige kapittel. På samme måte kan man si at samfunn, kultur og kontekst forandrer seg etter hvem som snakker, en slags «Walk the talk».

Utviskning av originalen – det kunstige postkortet

Fultons benyttelse av en allerede skapt rute, og dermed utviskingen av originaliteten reflekteres i hans benyttelse av postkortuttrykk. Man kan kalle det en postkortestetikk. Denne type kort bærer gjerne preg av å være et snapshot, men er komponert etter sentralperspektivet på en ofte amatørmessig måte. Det er veien som forsvinner inn i dybden som opptrer hyppigst på denne type kort, som vi også ser i *The Pilgrims' Way*.

Hvis Walter Benjamin (1892-1940) hadde rett kan man med fremveksten av postkort se hvordan den mekaniske reproduksjonen fører til at kunstverkets aura forsvinner. Postkortet ble til på andre halvdel av 1800-tallet, og hang sammen med oppfinnelsen av mekanisk reproduksjon og følgelig at bildene ble billigere, samt et ønske om en mer

¹²¹ Fulton, *Walking artist*, 12.

¹²² Ibid.

¹²³ Verkets tittel er *Winter Solstice Full Moon/ a continous 125 mile walk without sleep/ the pilgrims way from Winchester to Canterbury/ road paths and ancient trackways/ England 21 22 23 December 1991*.

direkte og raskere form for kommunikasjon. Bruken av natur og kultur henger sammen med et ønske om fordeling av det kulturelle fellesstoffet. Fra å være akseptert som kunst ble naturbildet etter hvert en salgsartikkel.¹²⁴ Om forholdet mellom det reproduserte og kunstverket sier Walter Benjamin at:

Det som her faller bort, kan sammenfattes i begrepet aura, og man kan si: det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhets tidsalder, er kunstverkets aura. Reproduksjonsteknikken, slik kan det sies allment, løser det reproduserte ut av tradisjonens område. Når reproduksjonen mangfoldiggjøres, erstattes dens unike eksistens av en eksistens i masseopplag. Og når reproduksjonen kommer mottageren i møte i hans aktuelle situasjon, aktualiseres det reproduserte.¹²⁵

Sitatet ovenfor lar seg overføre til postkort, som kan ses på som massekommunikasjon. Landskap og natur som opprinnelig ble sett på som kunst, ble forvandlet til en salgsvare når det ble masseprodusert på postkort. En slik masseproduksjon av landskapsportretter som fremdeles fungerer som en slags reklame, eller dokumentasjon for hvor man har vært, har ført til at landskapsfotografi – særlig idyllisk landskapsfotografi fremstår som en klisjé.

At Fulton benytter seg av en typisk postkortestetikk kan spores til postkortets fravær av aura. I likhet med at han utvisker det originale og skapende i kunstnersubjektet ved å gå en allerede skapt rute, benytter han en allerede skapt uttrykksform når han benytter seg av postkortestetikken. *The Pilgrims' Way* er slik med på å underbygge Fultons øvrige degradering av kunstnersubjektet, og i den forstand kunstneren som *skaperen* av det auratiske verket.

Man kan i forlengelse av dette si at Fulton kritiserer originalen. I «Forfatterens død» (1968) toner Roland Barthes (1915-1980) ned originalen. For Barthes blir verket til idet det blir satt fri fra originalen og møter leseren. Han kaller teksten for et spor uten original: «On the contrary, the hand cut off from any voice, borne by a pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin».¹²⁶ Å spore verket til en original er å innskrenke det for Barthes: «To give a text an Author is to impose a limit on that text, to

¹²⁴ Ulvestad, Ivar, *Norske Postkort, Kulturhistorie og samleobjekter*, (N.W. Damm&Søn, 2005), 9-13.

¹²⁵ Benjamin, Walter, «Kunstverket i reproduksjonsalderen» i *Estetisk teori. En antologi*. Red av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 218.

¹²⁶ Barthes, Roland. «The Death of the Author» i *Image, Music, Text. Essays*, red av Heath, S., (Fontana/Collins, 1984, 146.

furnish it with a final signified, to close the writing.»¹²⁷ Fulton åpner ikke kun for en degradering av kunstnersubjektet ved at han kaller seg vandrer, men likeledes undergraver han kunstobjektet ved å basere seg på det ferdiglagde; både det andre har tråkket opp og postkortestetikken. Fravær av en skaper ligger til grunn for *The Pilgrims' Way*, fordi det fremstår som om det er laget for å se ut som om hvem som helst kunne ha fotografert noe lignende.

Til tross for sitt konvensjonelle uttrykk kan postkortet knyttes til et ønske om å formidle en unik opplevelse. Denne lysten til å fortelle og dokumentere kan hevdes å være felles for vandrere, turister og kunstner – det er noe menneskelig i behovet til å dokumentere. Mennesket er et historiefortellende vesen som gjør mening i livet ved å sette delene inn i en helhet, altså danne et narrativ.¹²⁸ Postkortene blir et bevis på at man har vært *der* og gjort *det*, man har ekspandert sine vanlige grenser og begitt seg ut på nye marker – man har forstørret sitt rom. Det kan hevdes trangen til å fortelle kommer enda sterkere frem når man har opplevd nye steder, fordi det handler om overskridelse av jeget. Man har gått en ny vei, og dette ønsker man å formidle. Mange vandrere og fjellklatrere lager reisememoarer, tv programmer og fotografier.¹²⁹ Dokumentasjon, reise og formidling av jeget er sammenknyttet, og kanskje kan det hevdes noe av grunnen til at så mange reiseromaner er autobiografiske ligger her? Ifølge Melberg er noe av det som kjennetegner reiselitteratur at den arbeider med å forstå hva verden var og er, hva den kan være og skulle kunne bli og hva som er ens plass i verden og hva den kunne være.¹³⁰ Postkort og reiselitteratur forbindes i sin felles ambisjon om å skape mening i tilværelsen, i en søken etter å forstå hva verden kan være og hva ens plass i verden er.

Dette skulle kunne overføres til å gjelde representasjon som et hele, og nødvendigheten av det i etterkant. Behovet til å fortelle kan knyttes til trangen mennesket har til å involvere seg i verden, som man gjør via representasjon i verden. For en filosof som Heidegger kan veiløshet være ordet for noe slikt som vi vanligvis kaller rotløshet eller det å miste fotfeste. Mennesket representerer seg, og gjør seg synlig i verden ved diktning i

¹²⁷ Barthes, «The Death of the Author», 147.

¹²⁸ Wyller, Truls. *Hva er tid*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2011), 93.

¹²⁹ Reinhold Messner har for eksempel gitt ut flere bøker, i forbindelse med hans første *The Seventh Grade* uttaler Fulton at han ble dratt mot Messners: «clarity and boldness of his ideas.» (Hapkemeyer, 22). Men tenk også på Lars Monsen som har laget flere reiseprogrammer og som for øvrig holder «villmarkskurs»: <http://larsmonsen.no/>. Doug Scott tar fotografier fra sine turer (i likhet med Fulton!) man kan finne her: <http://www.dougscottmountaineering.co.uk/>

¹³⁰ Melberg, *Å reise og skrive*, 254.

vid forstand. Ved å sende postkort bygger man en fremstilling av seg selv som boende i verden; å dokumentere blir det samme som å fortelle i etterkant, man må skape for å være. For Heidegger har vi sett at det å være menneske handler om en slik utfoldelse i verden, dersom man ikke representerer sitt liv er man veiløs. Postkortet kan ses som en forbindelse mellom kunstner, turist og vandrers til trangen i å fremstille sitt liv.

Postkortet kan altså knyttes til en eksistensiell trang til å representere seg i verden, og det kan være én av grunnene til at Fulton velger å uttrykke seg gjennom en postkortestetikk i *The Pilgrims' Way*. Som en vandrers, selv om han er en vandrende kunstner, har han like stort behov for å dele og dokumentere som en «vanlig» vandrers og turist.

Men å se og erfare vil alltid være knyttet til et subjekt, og til et spesielt synsfelt. I sin benyttelse av det visuelle uttrykket til et postkort kan *The Pilgrims' Way* likefullt ses som en kritikk av postkortet, og det ekshibisjonistiske og meningsløse momentet at man ønsker å fortelle; «jeg var her.» Det kan virke som Fulton setter frem en påstand om postkort som tomme pekere, de viser til en privat hendelse som aldri vil kunne oppleves igjen. *The Pilgrims' Way* kan, i en slik sammenheng, vise til hvordan språket ikke strekker til. På samme måte som språk og kommunikasjon gjerne blir knyttet tett opp mot virkeligheten blir også fotografi det. Grunnet sine tekniske egenskaper er fotografi uløselig knyttet opp mot tid, og virkelighet. Gjennom fotografisk dokumentasjon har man et indeksikalt forhold til virkeligheten.¹³¹ Fulton viser midlertidig at fotografiet kun er et fragment, en enslig del av et hele som er valgt og isolert ut. Han viser at fotografiet ikke kan fungere som autentisk dokumentasjon, fordi det kan ikke formidle akkurat den erfaringen Fulton har hatt. På samme måte som man ikke kan lese forfatterens intensjoner ut av noe, kan man ikke få en hundre prosent korrekt formidling av en opplevelse, fordi man aldri kan sette seg fullstendig inn i et annet sinn - det finnes ingen fasit.

¹³¹ I essayet «Notes on the index» kaller Rosalind Krauss *det* som Barthes sikter til som «da, da, da» for *shifter*. Med en henvisning til Roman Jacobsen kaller hun *shifter* for et tegn som blir fylt med mening kun fordi det er tomt. Et eksempel på en *shifter* er for eksempel «det», eller «det her» - akkurat det som for Barthes er kjennetegn på fotografiet. Ifølge Krauss er *shifteren* en *index*: fordi andre typer *shiftere* er «jeg» eller «du», som får et indeksikalt forhold og som kun gir mening i det de peker tilbake på den som uttalte «jeg», eller «du». Det interessante hos Krauss er at hun finner en likhet mellom *readymaden* og fotografiet via *shifter*. Både *readymaden* og fotografiet kjennetegnes av den fysiske overføringen av et objekt fra virkelighetenes sammenhengende enhet over til den fikserte tilstanden til et kunstbilde man får ved å velge det ut eller klippe det ut. Dette ligner, ifølge Krauss, prosessen til *shifteren* som i seg selv er et tomt tegn, men som får mening idet det kan vise til én ting, og er garantert av den ene tingens eksistens. Rosalind Krauss, *Notes on the index: Part 1 & 2* i *The originality of the avantgarde and other modernist myths*, (MIT 1999), 197-198, 206.

Det kan hevdes det er teksten i *The Pilgrims' Way* som bidrar til at det er mulig å lese ut dobbeltheten i Fulton benyttelse av postkort. Der benyttelsen av postkort viser en trang til formidling på den ene siden, og fungerer som en kritikk av formidlingen på den andre siden. Det er også teksten som bidrar til at *The Pilgrims' Way* bærer preg av å være noe mer enn et tilfeldig *snapshot*. Trolig er grunnen til at teksten får en slik funksjon knyttet til at den utgjør en kontrast til fotografiet. For mens fotografiet er nøytralt og objektivt i den forstand at det kunne representert en slags allmenngyldig representasjonstilnærming til en vei som snor seg inn i dybden, viser teksten til en konkret hendelse, og til en konkret tid. Teksten peker på turens lengde, og noen erfaringer fra turen: «The pilgrims' way. 1971. A hollow lane on the north downs – ancient paths forming a route between Winchester and Canterbury ten days in April – a 165 mile walk.» Det bildeteksten peker på, peker midlertidig ikke fotografiet på; fotografiet viser derimot til et fortettet landskap av grøfter og trær. Verken med ord eller fotografi er det mulig med en formidling av akkurat denne vandringen som teksten sikter til.

Ut fra dette kan man slutte at *The Pilgrims' Way* fremstår som noe mer enn et snapshot enhver vandrer kunne fotografert, fordi det vitner om et nøye utvalgt utsnitt hvis intensjon nettopp er å få tilskueren til å reflektere over forbindelsene mellom tekst og fotografi, mellom erfaring og formidling og mellom originalitet og postkort. Det er preget av noe *mer*, noe som gjør at man tolker det som om det skulle være kunst. En av grunnene er selvfølgelig at Fulton gjør dette i forbindelse med en kunstners etos, innenfor kunstinstitusjonen. Men det kan innvendes at også komponentene i selve bildet bidrar til å gjøre det til noe mer. Sammenstillingen av tekst og fotografi bidrar til dette, fordi sammenføyingen av enkeltkomponentene ender opp i noe mer enn helheten av de to komponentene. Det tilfører en problematisering, en slags diskontinuitet mellom setningen «The Pilgrims way», fotografiet, Fulton som vandrer, og at han henleder betrakterens tanker på hele ruten han har vandret. Det er flere komponenter som kolliderer, og skaper en større filosofisk enhet.

Postkortets dybde

En annen grunn til at *The Pilgrims' Ways* ligner et postkort, kan trolig være hvordan postkortet forholder seg til dybde. Motivet av veien som forsvinner inn i dybden er nærmest en peker som viser at nå er kroppen min *her*, men snart er den *der*. Et slikt fysisk

perspektiv, i den forstand at motivet nærmest er en peker over hvor kroppen skal og har vært, kan knyttes til et fenomenologisk perspektiv. I likhet med Heideggers ønske om å gripe tilbake til det før-begrepslige, har den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty et lignende ønske om å gripe tilbake til det før-kroppslige. For Merleau-Ponty er vår forståelse av verden grunnet på vår kropps forståelse av sine omgivelser, eller sin situasjon.¹³²

Jeg vil ikke forklare Merleau-Ponty noe utover dette, for som han hevder selv: «Fænomenologien kan praktiseres og erkendes som tænkemåde eller som stil, den eksisterer som bevægelse, men er endnu ikke nået til fuld filosofisk bevidsthed».¹³³ Jeg vil derfor først og fremst bruke ham, fremfor å teoretisere ham. Det som er interessant med Merleau-Ponty i denne sammenheng er hans syn på kroppen som alltid i en situasjon. Man er alltid i en kontekst, og det gjør at man ser verden på en spesiell måte ut fra sin situasjon. Vår forståelse av verden er grunnet på vår kropps forståelse av sine omgivelser, eller sin situasjon.¹³⁴ Vi ser med andre ord alltid kun ut fra vårt eget ståsted. Dybden er i enden av det rom som strekker seg ut fra enkeltindividet og kroppen som fra spatsialitetens nullpunkt.¹³⁵

Dette innebærer at enkeltindividet alltid vil være kilden, eller midtpunktet for sin horisont, og horisonten er det man situerer seg og griper verden i forhold til. For Merleau-Ponty er horisonten knyttet til den levde kroppen. Det kan hevdes at *The Pilgrims' Way* tematiserer over et slikt perspektiv, fordi dybden fremstår like uoverskuelig for betrakterens kropp som den gjør for fotografen. Vi ser dermed ikke mer enn det begrensede perspektivet til Fulton. Dybden fremstår som dybde, i motsetning til et kartesiansk perspektiv (renessansens) der vi har full oversikt over alt og også verdens dybdedimensjon. For Merleau-Ponty kan kunst vise oss det sanselige og åpne verden slik den er for kroppen.¹³⁶ Stien i *The Pilgrims' Way* snor seg inn i dybden, og trærne hindrer oss i å se lengre inn fordi vi i dette fotografiet ser verden innenfra.

¹³² Østerberg, Dag, «Innledning» i *Kroppens fenomenologi*, (Oslo: Pax, 1994), 4. Wrathall, Mark «The phenomenological relevance of art», 18-19 Steven Crowell «Phenomenology and aesthetics» i *Art and Phenomenology*, red av Joseph D. Parry (Routledge, 2011), 35-36.

¹³³ Merleau-Ponty, Maurice, «Hvad er fænomenologi?» i *Tegn. Udvalgte essays*, overs av Per Aage Brandt, (Rhodos, 1969), 24.

¹³⁴ Østerberg, Dag «Innledning» i *Kroppens fenomenologi*, (Oslo: Pax, 1994), 4.

¹³⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Øyet og ånden*, (Oslo: Pax, 2000) 51.

¹³⁶ Wrathall, «The phenomenological relevance of art, 17.

Professor i landskapsarkitektur Kenneth Olwig gjør en interessant forbindelse mellom vår tilegnelse av landskapet i forhold til hvordan vi bruker synet. Han kaller dette for å gjøre landskapet fremfor å utøve det.¹³⁷ På den ene siden er landskapet som et malt bilde, som et utøvd landskap, der er synet vårt monokulært. På den andre siden er landskapet slik vi kjenner det fra vår dvelen og bygging i det, fra vår bevegelse, tilhørighet og kjennskap til landskapet og der er synet vårt binokulært. Det første, landskapet knyttet til det monokulære synet, kan forbindes til tradisjonelt landskapsmaleri eller til kart. Dette landskapet er adskilt fra kroppen, og konstruert etter prinsipper ut fra maleren som er posisjonert og bruker kun ett øye. Dette kan samstemme med modernismen.

Den andre tilnærmelsen til landskapet er den monokulære, man bruker begge øynene i sin vandring gjennom landskapet. Vandreren erfarer her den fulle, materielle dybden av landskapet ved bevegelse gjennom det fordi det fører til at det nærmeste blir uklart mens man ser det lengre bort klarere. Omgivelsene og landskapet blir vevd inn i vandrers sansfelt.¹³⁸ I tråd med dette sier professor i sosialantropologi Tim Ingold at «walking is not just what a body *does*; it is what a body *is*».¹³⁹ Dette kan knyttes til hvordan vi lever og bebor verden innenfra, fremfor utenfra. Det som gjør verden til vår er våre bevegelser i verden, mens bilde av verden er likt for alle og ubeboelig for den enkelte.¹⁴⁰ Jeg pekte på at et slikt syn på kunsten kunne kalles en vandring bort fra modernismen der selve opplevelsen og rommet kunsten skjer i blir det sentrale.

Det monokulære synet kan hevdes å være det kartesianske der betrakteren har full oversikt, men også der betrakteren ikke kommer videre og hengir seg til mekanisk masseproduksjon av postkort. Det binokulære synet kan derimot knyttes til fenomenologien og hvordan vi lever i og sanser verden gjennom vår omgang med den.

Fulton har en binokulær tilnærming til verden blant annet fordi han kaller seg først og fremst en vandrør, deretter en kunstner. *The Pilgrims' Way* er basert på en vandring men kan som nevnt også knyttes til et slags iboende kroppslig perspektiv. Et slikt perspektiv kan knyttes til kroppen som tid og varighet. Vandring kan dreie seg om en spesiell måte å

¹³⁷ Olwig, Kenneth R. «Performing on the Landscape versus Doing Landscape: Perumbulatory Practice, Sight and the Sense of Belonging» i *Ways of Walking*, red av Tim Ingold og Jo Lee Vergunst, (Ashgate, 2008), 81-93.

¹³⁸ Olwig, «Performing on the Landscape versus Doing Landscape», 83-85.

¹³⁹ Ingold, Tim og Jo Lee Vergunst, «Introduction» i *Ways of Walking*, red av Tim Ingold og Jo Lee Vergunst, (Ashgate, 2008), 2-3.

¹⁴⁰ Tin, Mikkel B, «Tredimensjonale skulpturer i fire dimensjoner» i *Agora nr 3: Skulptur*, (2010), 118.

involvere seg i verden på, der man tilnærmer seg verden med sansene. Det handler om å bli var det som skjer rundt seg, det å ta vare på og det å være på vei fremfor å stå stille og konservere. Å bygge monumenter blir slik nærmest det samme som å være veiløs, som blir det samme som ikke å involvere seg i verden. Det handler om å ha rotfeste, fremfor å være veiløs. Når man er opptatt av å reise monumenter kommer man ikke noen vei. Derfor kan man si at Fulton finner ting istedenfor å lage de. Slik blir kunsten nærmest rotløs, den blir noe flyktig, selve kunsten blir veiløs, eller den blir på den andre siden like flyktig som vandringen selv. Man kan undre seg hva å skape og å dikte er hvis det ikke er å lage spor? *The Pilgrims' Way* reiser spørsmål som berører selve kunstens status og eksistensberettigelse.

Man kunne si at et alternativ til å reise monumenter kunne være at kunsten kunne være en filosofisk undersøkelse. Noe av det som oppstår dersom man ser på *The Pilgrim's Way* i lys av veiens estetikk er en diskusjon rundt hva et kunstobjekt kan være. Jeg har basert meg på hvordan Heidegger mener at kunstverket skal tale gjennom subjektet, og ved å la det skje kan man si at noe av det som kommer frem i *The Pilgrims' Way* er en filosofisk undersøkelse av tiden og vandringen. Dette vil jeg komme nærmere inn på i det følgende kapitlet.

6 TID OG VANDRING I *THE PILGRIMS' WAY*

Samme år som Fulton gikk *The Pilgrims' Way* holdt han en separatutstilling hvor det i den forbindelse ble uttalt at: «Fulton's work is characterised with Richard Long's as being pervaded by the desire to immerse himself in places where time slows down and stops».¹⁴¹ Som jeg har vist kan vandring handle om menneskets involvering i verden og fremstilling av sitt liv. Samtidig kan også vandring sies å være knyttet til tiden, men til en alternativ tid utenfor den menneskelige klokketiden. Som jeg viste er mennesket for Heidegger «de dødelige», som vil si at vi alltid lever framoverskuende fordi fremtiden – vissheten om at vi skal dø - alltid henger over oss og følgelig farger av både på fortiden og nåtiden. I tråd med dette kunne man si at det er grunnleggende for mennesket å oppfatte tiden som lineær. Mens mennesket *betrakter* noe, et landskap for eksempel fremstår dog tiden som parallell, eller samtidig.

Tidsproblematikken er kjernen i den franske filosofen Henri Bergsons filosofi. For Bergson finnes to type tider; tids-rommet eller rom-tiden og varigheten eller tidsforløpet.¹⁴² Innenfor tid-rom, som for Bergson handler om vårt liv i rommet, hører den faktiske sansning til, hvor bilder velges ut i hjernen og blir ferdighet basert på gjenkjenning. Varigheten tilkjenner seg derimot når det dukker opp erindringer; såkalte spontane minner som gjerne frembringes av en lukt eller smak. Da er det som om en tunnel blir åpnet og det blir fri passasje fra «før» til «siden». Tiden blir da som en strøm, utenfor den vanlige klokketiden.¹⁴³

Menneskelivet er en prosess som involverer tidens gang. Men denne prosessen av tid og liv er også skapelsesprosessen til landskapet, hvor mennesker har levd sine liv.

Mennesket lever sin tid i forhold til landskapet. Denne tiden kan være knyttet til tid-rom, eller det kan være tiden man reflekterer over som er knyttet til det Merleau-Ponty kaller

¹⁴¹ Tufnell og Hayward, «Chronology», 113-115.

¹⁴² Aarnes, Asbjørn «Henri Bergson i tid og varighet» i *Den filosofiske Intuisjon. To essays*. Overs av Skirne Helg Bruland og Asbjørn Aarnes (Oslo: Gyldendal, 1989), 23.; Påfallende nok sammenligner Aarnes Bergsons filosofi med det å være underveis: «Bergsons tankegang var [...] rettet mot det som er *underveis* – i vorden – mellom årsak og virkning, i svevet mellom opprinnelse og ut-fall.» (Aarnes, «Henri Bergson i tid og varighet», 27).

¹⁴³ Aarnes, Asbjørn «Henri Bergson i tid og varighet», 32-33.

«horisontstrukturen». Både Merleau-Ponty og Heidegger mener nåtiden innehar både fortiden og fremtiden. Selv nå, på et miniatyrnivå, mens jeg sitter og skriver tenker jeg samtidig på det jeg allerede har skrevet og setningens helhet, fremfor det jeg skriver akkurat nå. For mennesket er tiden alltid i prosess, tiden er i konstant bevegelse. Men man kan si at jeg mens jeg sitter og skriver forholder meg til en slags oppgaveslutt, en «horisont» som jeg skriver mot.

Det finnes en annen tid i betraktningen vi gjør hvor tiden så å si forsvinner. I betraktningen skjer rom-tiden og varigheten for Bergson. Et eksempel kan være hvordan vi innenfor rom-tid konstant mottar sanseinntrykk som vi strukturerer til å dreie seg om en organisering i verden, basert på rutiner og regler. For eksempel at man står opp til den tiden, fordi man skal rekke jobb og etter jobb har man «fritid», også er det middag og så videre. Et alternativ, slik jeg forstår Bergson, er hvordan vi for eksempel under middagsforberedelsene med ett kan bli kastet tilbake til barndommen på grunn av en lukt fra middagskjelene, og at persepsjonen da nærmest tar seg «fri». Fremfor å være en lineær organiserende instans blir tiden fri flyt, man glemmer tiden samtidig som alle tidene blir smeltet sammen. Jeg mener dette kan overføres til betraktninger man gjør bevisst, ikke bare erindringer som kommer ubevisst.

I forrige kapittel argumenterte jeg for at *The Pilgrims' Way* kan sende betrakteren til stedet som blir vist frem, fordi betrakteren forestiller seg stedet – og da rommer man nærmest stedet. I kraft av at man relaterer seg til stedet på en spesiell måte oppstår stedet. Dermed blir også tiden hvor man befinner seg på galleriet glemt, og man befinner seg snarere i en flytende strøm av tid, en varighet utenfor klokketiden. I forhold til ekspansjon, som jeg diskuterte, er varighet et slags nøkkelbegrep. Dette i motsetning til øyeblikket – *presentness* – som vi så at Fried mente var noe kunsten burde være.

Man kan si det eksisterer et skille mellom tiden som lineær på den ene siden og som parallell på den andre siden. Vårt syn på vår vei gjennom livet kan hevdes å ha en lineær struktur som er preget av klokketiden. Vi legger planer for morgendagen, og har avtaler til forskjellige klokkeslett. Vi ser også for oss at vi kan komme til å opphøre om så og så mange år. Struktureringen vår av livet henger sammen med en klokkeid: vi har et behov for struktur. Betraktningen derimot kan hevdes å være parallell, noe som ligger utenfor vår dagligdagse væren i verden. I betraktningen er tiden samtidig, man hopper frem og

tilbake i tid og knytter sammen både nåtid, fortid og fremtid. Fremfor å være bundne størrelser – slik vi liker å tenke på dem – er tiden i fritt fall.

Det er altså én form for tid som skjer i betraktningen av *The Pilgrims' Way* som da kan karakteriseres som en varighet – en *durée*. Tiden man gjennomgår i hodet, alle refleksjoner man foretar og alle tidene og inntrykkene man knytter sammen under betraktningen. Betraktningen her kan sies å speile den tiden og betraktningen man gjør idet man er i landskapet, ute på vandringer. Man forbinder det å være i landskapet med et alternativ til hverdagens tid. En betraktning av landskapet kan fremstå som stillestående og uforanderlig, noe utenfra som heller enn å være i forandring påfører oss forandring.

Men landskapet definerer også sin egen tid, som er annerledes enn vår menneskelige opplevde tid. Det er en tid som både dreier seg rundt våre menneskelig levde liv, og som står utenfor. Vei for eksempel er dannet av og blir knyttet til prosess. Den inneholder en hel menneskelig kultur og historie i seg, slik vi så i forbindelse med *The Pilgrims' Way*. Vei symboliserer bevegelse, veien er der fordi mennesker og dyr – men også landskapet – er i konstant bevegelse. Gjennom en betraktning av landskapet er veien derimot stillstand. Dette kommer til syne i *The Pilgrims' Way*. Fotografiet er en betraktning av et landskap i nåtid, samtidig som selve betraktningen allerede er fortid, og landskapet som betraktes «nå» er flere hundretusen år gammelt. Veien har en annen tid enn mennesket, den ser urgammel ut – nærmest som om den går i ett med det omkransede landskapet, samtidig som veien gjennomgår store forandringer gjennom tidens emulsjon.

The Pilgrims' Way som kronotop

Tiden vi blir presentert for i møte med *The Pilgrims' Way* er umulig å kategorisere, det kan ses som en sammensmeltning av landskapets og menneskets tid. Jeg viste innledningsvis hvordan veien som bakgrunn, nærmest som en nøytral location, ofte benyttes innenfor film og litteratur. Veien opptrer i den forbindelse gjerne også som et rammeverk, og har da en narrativ funksjon: Det begynner med veien, og slutter med veien og i mellomtiden har det skjedd masse. Dette kan sammenfattes i Mikhail Bakhtins begrep kronotop. Bokstavelig betyr *kronotop* tidsted og refererer til den iboende

forbindelsen mellom det romlige og temporale som kommer til uttrykk i kunst, og særlig gjør dette seg gjeldende i lokaliseringen.¹⁴⁴

En måte kronotop kommer til syne i film og litteratur er for eksempel hvordan fortellingen fra 1950 – tallet gjerne utspiller seg på forstadshjem eller er Westerns, mens man på 1970 tallet gjerne tar for seg New York, til 80-tallet hvor lokaliseringen begynner å bli kjøpesentrene. Det vil si at stedet skaper den virkeligheten som utspiller seg. Man kan si at den samfunnsmessige utviklingen gjør seg gjeldende ved å vise til et spesielt sted. Når veien har en slik setting i film eller litteratur handler det gjerne om hvilke muligheter veien som sted bringer for å utvikle sin egen diskurs om individuell frihet.¹⁴⁵ Det kan hevdes at når veien har en slik setting, eller lokalisering hvor handlingen utspiller seg er det typisk at vei fremstilles som det allmenne. Handlingen starter med en vei og ender med en vei, også har det skjedd masse med protagonistene i mellomtiden. Vei får slik en tilsynelatende nøytral og evig status, mens den menneskelige natur fremstilles som mer flyktig.

I *The Pilgrims' Way* er det som om veien danner et nøytralt rammeverk. Samtidig, på grunn av den kulturelle bevisstheten rundt kronotop, kan bildet ses på som en mulig utløser for handling. *The Pilgrims' Way* fremstår som et stillbilde i en typisk veifilm, noe som kan komme av at fotografiet fremstår som et fragment kuttet ut av et hele. *The Pilgrims' Way* minner om en location hvor det både har skjedd og kan skje masse. Sammensmeltning av tid, rom og lokalisering kan være noe av det *The Pilgrims' Way* undersøker. Akkurat dette fotografiske utsnittet kan være hundre år gammelt, men det kan også være kun én dag gammelt, fordi landskapet fremstilles nøytralt og tidløst.

¹⁴⁴ Selv om Bakhtin hovedsakelig konsentrerer seg om litteratur, kan det hevdes at tidrom kommer spesielt godt til syne i film, og kan sammenfattes i lokaliseringen. Lokaliseringen, eller selve stedet hvor handlingen utspiller seg har en makt til å begrense narrativets muligheter, danne en beskrivelse og forme en diskursiv simulakre av liv og verden. For Bakhtin er kronotopen et kvasi sosialantropologisk verktøy, siden forholdet mellom individet og det kollektive i kunst kan si noe om hvordan samfunnet er for øvrig. Dette blir særlig interessant der Bakhtin illustrerer kronotopen i forhold til veien. Veien er steder hvor møter finner sted, hvor sosiale forskjeller utviskes og hvor handlingen i visse romaner og filmer konsentreres, eller sammenfiltres. Et eksempel er *Road to Utopia* (1946) hvor handlingen ikke har noen annen retning enn «ned veien», den består av avsky, forviklinger, uhell, feilfortolkninger uten noe særlig klimaks. Ingen av hendelsene har heller noe forrang fremfor de andre, noe som også kjennetegner oppdagelsesromanen: hendelser skjer med karakterene som fortsetter å være seg selv. En annen form for oppdagelsesroman er derimot hvor protagonistenes bane er en metamorfose som korresponderer metaforisk med en virkelig reise. Bakhtins begrep om kronotope kan hevdes å være inspirert av Einsteins teori om rom-tid. I fysikken er man alltid både i tid og rom samtidig på grunn av lysets konstanthet. Man er alltid i sentrum av lyset, uansett om man beveger seg eller står stille. Slik er man alltid i sentrum av lyset, men langs forskjellige romlinjer. (Truls Wyller, *Hva er tid*, Oslo: Universitetsforlaget, 48-53)

¹⁴⁵ Montgomery, Michael V, *Carnivals and Commonplaces*, (New York: Peter Lang Publishing, 1993,) 3-6,15.

The Pilgrims' Way befinner seg i spenningsfeltet mellom distanse og nærhet. Fultons vandringer er gått i nåtiden, i lys av fortiden. Man kan si at *The Pilgrims' Way* skaper et eget sted i lys av all tiden som omgir det. Akkurat dette fragmentet av veien, blir en sammenfatning av hele vandringen til Fulton, men også en sammenfatning av menneskers kultur fra gammelt av og frem til i dag. *The Pilgrims' Way* kan sies å danne en kronotop fordi selve tiden blir synliggjort gjennom rommet det blir presentert i, rommet blir ladet og responsivt på tidens og historiens bevegelser og den kontinuerlige benyttelsen av stien knyttet til forskjellige historiske omstendigheter. Det har vært forskjellige typer religiøse pilegrimsreiser i flere tusen år, og kommer trolig til å fortsette å være det i mange tusen år. Hele denne sammenfatningen av kultur og natur går i ett. Landskapet fremstår nærmest som en container av informasjon, tid og historie. Det er som om det oppstår en egen tid, nærmest et vakuum – eller et hulrom der tid og rom går i ett.

Bildeteksten peker på ordet «Hollow», som betyr hulning, fordypning eller dalsøkk og kan referere til veiene før de ble veier slik vi kjenner dem i et moderne samfunn. Veier har blitt til fordi mennesker og dyr har tråkket dem ned i sitt grunnleggende behov etter å utføre oppgaver, i sin dvelen i verden. De første veiene var kun gjørmete groper, stier som etter hvert ble til sår i landskapet. Men også naturen og landskapet selv kan skape egne fordypninger og dalsøkk, således kan «hollow» også peke på emulsjon; røtter som sprenger seg frem og lager sine stier, eller biller som graver stier innover i trestammen. Det kan synes som om *The Pilgrims' Way* presenterer oss for natur som har vært her lengre enn menneskeheten i dag, men allikevel er naturen slik den er på grunn av kulturen som er påført utenfra. Vi blir slik presentert for en sammensmeltning av vill natur, og kultur representert ved pilegrimsferdene. Man kan si det er et forslag til et tredje rom som fremstilles, et historisk landskapsrom som peker mot et kulturelt landskap.

Som jeg viste i Heideggers «Markveien» er en form for tidsprosess skapt i erindringen av veien man har gått. Innledningsvis viste jeg hvordan veiens funksjon i litteratur og kunst gjerne blir knyttet opp mot fremdrift. Men erindring og tid ligger også latent i selve landskapet. Ingold peker på forholdet mellom landskapets erindring og menneskets erindring i sitt essay «The temporality of the landscape». Her hevder han at: «to carry out an act of remembrance, and remembering is not so much a matter of calling up an internal image, stored in the mind, as of engaging perceptually with an environment that is itself

pregnant with the past». ¹⁴⁶ Ved å involvere seg i landskapet kan man få innsikt i eldre historie via erindring.

Det kan her hevdes Ingold mener man tilegner seg landskapet best via førstehåndskunnskap fremfor annenhånds. Med andre ord via direkte erfaring og derav en følelse av en viss tilhørighet til landskapet, fremfor kun å tilegne seg kunnskap om menneskers og landskaps eldre historie via bøker (og internett). En slik førstehåndstilnærming til landskapet kan henge sammen med det Olwig kalte en binokulær tilnærming til landskapet, at vi via *dveling*, bevegelse og tilhørighet kjenner landskapet. Slik vi så i «Markveien» er ifølge Heidegger denne rotfastheten - denne langsomme gangen - den mest fruktbare måten å tilegne seg verden på, fordi det dreier seg om bevaring og fotfeste.

Som nevnt kan en tolkning av *The pilgrims' Way* være at det fremstiller et landskap som er pregnant med fortiden. Fulton uttalte at han gikk ferden fordi det var en pilegrimsferd så man kan si han engasjerte seg fysisk med et landskap som har en kulturell fortid. Landskapet er et kulturminne, som han vekker til live igjen, og bringer inn i et nytt semantisk felt, ved å bevege seg idet. Fremfor å bringe monumenter inn i landskapet, dveler Fulton ved landskapet, han persiperer stedet, og involverer seg i det via vandring. Slik setter han også fokus på vandring som en levemåte, eller som en spesiell måte å være i verden på.

Ingold er særlig kjent for sitt begrep «taskscape». Ifølge Ingold eksisterer det to tilnærminger til tid. På den ene siden kan man se på tid som en kontinuerlig kjede av hendelser, hvor hendelsene blir sett på som adskilte etterfølgende handlinger. På den andre siden kan tid være iboende i selve handlingene, og bevarer da fortiden i seg på samme tid som det skapes en forventning til fremtiden. Et slikt syn på tiden som iboende i selve handlingene kan ses i tråd med en fenomenologisk tankemåte rundt tid og særlig slik vi finner den hos Heidegger, og også hos Merleau-Ponty.

For Merleau-Ponty er menneskets bevissthet formet i et «jeg kan», fremfor et «jeg tenker at», kroppen er alltid rettet mot noe, den fremkaster muligheter, prosjekter og kommende handlinger. Merleau-Ponty sier at verden i første instans er en verden av ting som

¹⁴⁶ Ingold, Tim, *The perception of the environment*, (New York: Routledge, 2000), 196.

motiverer individet til å jobbe med den praktisk.¹⁴⁷ Dette kaller han for «væren-til-verden», som han bygger på Heideggers begrep om «væren-i-verden», som omhandler hvordan eksistens er en praktisk, orientert, hverdagslig involvering. Som jeg viste ovenfor er ikke rommet noe utenfor mennesket, snarere er det ikke mulig å tenke «å være», uten en grunnleggende romlighet, altså å tenke «i verden» samtidig. Dette har å gjøre med at man er kastet inn i verden, og at det å leve handler om å ta valg basert på denne *kastetheten*. Livet blir en løpende strøm av aktiviteter som alltid er fremadorientert, eller del av et prosjekt fremfor enkeltstående handlinger.¹⁴⁸

Persepsjonen vil inneholde meningsfulle forventninger om videre erfaringer av det som burde fremtre i påfølgende persepsjoner av den samme tingen.¹⁴⁹ Samtidig er all persepsjon gjort på bakgrunn av noe, som kan knyttes til protensjon og retensjon hvor hver fremadrettet bevegelse og tanke alltid er knyttet sammen med den forrige. Slik henger nåtiden alltid sammen med både fortiden og fremtiden.¹⁵⁰ Merleau-Ponty skriver i *Kroppens fenomenologi* om tiden at «Nutiden holder endnu den umiddelbare fortid i sin hånd uden at sætte den som genstand, og eftersom denne på samme måde fastholder, hva der er gået umiddelbart forud for den, overtages og gribes den forløbne tid helt og holdent i nutiden.»¹⁵¹ Samtidig med den umiddelbare fremtid, har man en fortidshorisont som kommer til å omgi fremtiden, hevder Merleau-Ponty.¹⁵²

Taskscape kan henge sammen med et slikt syn på tiden der fortid, nåtid og fremtid knyttes sammen. Det er denne type tid vi så at Bergson betegnet som varighet. Men fremfor kun å knytte det til en persepsjon, knytter Ingold taskscape til hvordan våre aktiviteter er av en slik varighetskarakter. Historisitet og temporalitet ses ikke her som noe motsetningsfullt, men snarere smelter de sammen i erfaringen til de som med sine menneskelige aktiviteter bærer fremover den sosiale livsprosessen.¹⁵³ Taskscape henger sammen med hvordan og hvilke oppgaver mennesker utfører over tid. På samme måte som landskapet er et sett av relaterte egenskaper, er taskscape et sett av relaterte aktiviteter. Felles for både landskap og taskscape er at ingen av delene er noe avgrenset, men snarere i konstant prosess. Dette innebærer for Ingold at vi ikke kan stå stille og

¹⁴⁷ Wrathall, «The phenomenological relevance of art», 17.

¹⁴⁸ Simonsen, Kirsten, «Rumlig Praksis» i *Slagmark* (2010), nr. 57: *Vendingen mod rummet*, 36-37.

¹⁴⁹ Crowell, Steven, «Phenomenology and aesthetics», 36.

¹⁵⁰ Østerberg, «Innledning», 7- 8.

¹⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, overs av Bjørn Nake, (Oslo: Pax, 1994), 4.

¹⁵² Ibid

¹⁵³ Ingold, *The perception of the environment*, 194.

betrakte at tiden går fordi tidspassasjen er vår egen reise gjennom taskscape ved at vi bor og bygger i verden.

Mennesker som involverer seg i verden via taskscape kan være det samme som det å bygge for Heidegger. Det kan hevdes Heidegger er inne på det samme når han etterlyser rotfaste mennesker i «Markveien». Rotfasthet høres her ut som man har slått rot og følgelig står stille der man er. I den forstand kunne rotløshet tolkes som det samme som å være i bevegelse, som det motsatte av stillstand. Slik sett kunne rotløshet henge sammen med det å være på veien. Midlertidig har jeg tolket det som at rotløshet og veiløshet har samme betydning for Heidegger. Slik jeg ser det henger vandring og det å ha dype røtter - rotfasthet - sammen fordi begge deler handler om *langsom vekst*. Man tilegner seg lærdom ved å bevege seg fremover, og følgelig kan man si at man har dype røtter i tilværelsen, fordi man har større dybde i tilværelsen. Sitter man stille beveger man seg ikke, og fremfor å slå rot blir man overfladisk, man mister grunnfestet – eller fotfeste. Dette underbygges ved at Heidegger særlig tenker på veiløse som de som heller lar: «apparatenes larm falle dem i øret» fremfor å høre på jordklodens tale.¹⁵⁴ Man hører ikke lenger hva landskapet har å si, ifølge Heidegger. Man glemmer at det å leve er å involvere seg i verden og landskapet (via taskscape) og følgelig har man en tett forbindelse til det. Ingold spør om det ikke er mulig å se på landskapet som en organisme og følgelig som noe kroppslig fordi landskapet i likhet med oss har sine sykluser.¹⁵⁵ *The Pilgrims' Way* kunne slik ses som et rotfast verk.

Vei, vandring, liv

Ingold sammenligner det å bevege seg på et sted med å befinne seg på en sti av bevegelse noe som kan samsvare med Heideggers utvidede begrep om hva vandring kan være. I tråd med dette hevder Ingold at en sti danner flertallige stier som til sammen utgjør et territorium/land. Kjennskap kan erfares horisontalt med vandring på en linje gjennom verden, ved at man beveger seg rundt i en omgivelse, mens erkjennelse er noe som erverves løpende mens man beveger seg i tid og rom gjennom livet. Vår erfaring av verden er praktisk, steder og historie eksisterer ikke som punkter på et mentalt kart, men i

¹⁵⁴ Heidegger, «Markveien», 17.

¹⁵⁵ Ingold, *The perception of the environment*, 193.

kraft av situertheten og tidligere bevegelser, detter er noe av det samme som vi så at Ek mente betegnet en romlig vending.¹⁵⁶

For Heidegger er å bygge en måte å være i verden på og som henger sammen med det å gå en vei. Man bygger en lineær fremstilling av seg selv ved å nå mål og gi seg oppgaver fra dag til dag. En slik fremstilling kan henge sammen med metaforen for å vandre, fordi begge er lineære – en fremadrettet bevegelse. I begge tilfeller beveger man seg mot en tåkete horisont. Ingold hevder at: «In journeying from place A to place B it makes no sense to ask, along the way, whether one is "still" in A or has "crossed over" to B».¹⁵⁷

Det samme kan sies om det å leve, i tråd med Heideggers syn om at vi lever mens vi forsøker å nå små mål på vår vei mot det endelige målet som er døden. Det er umulig å peke på et spesielt punkt i livet og si at nå lever man – man er alltid underveis. Det samme kan sies om tid, og livet og tiden er uløselig knyttet sammen. Tiden, er i likhet med livet, en jevn konstant strøm man ikke kan si er der eller her, om den er fortid eller fremtid. Hadde det ikke vært for den lineære bevegelsen man knytter til tid, hadde man ikke kunne målet tiden i den grad man gjør. Man kan slik si at tiden og bevegelsen henger sammen fordi bevegelse skaper tid, og begge disse kan hevdes å følge en vei, eller en bane.

Vei kan slik ses som essensielt for vår måte å tenke på. Å være på vei og vandre kan i vid forstand ses som metafor for livet selv. Vandring kan – i tråd med fenomenologien – være en allegori for å situere seg i verden og tilegne seg kunnskap om verden. Men hva om man snur på metaforen? Hva om ikke bare veien er en metafor, men metaforen er en vei? George Lakoff og Mark Johnson argumenterer i boken *Metaphors we live by* for at selve den menneskelige tankeprosessen er metaforisk. For eksempel stammer ordet *oppkommende* fra hvordan objekter kommer opp fra en statisk bakgrunn når vi ser dem, ettersom øynene beveger seg i den retningen vi beveger oss og det er som regel fremover.¹⁵⁸ Ifølge Lakoff og Johnson er de fleste begreper vi har organisert etter romlige metaforer, dette kommer av at *vi* i likhet med språket har røtter i fysisk og kulturell erfaring og opplevelse.¹⁵⁹ Dette er i tråd med en binokulær tilnærming til verden, der vi gjør verden fremfor å ha kunnskap om den. Et annet eksempel på at metaforen er en vei,

¹⁵⁶ Louise Fabian, «Spatiale forklaringer», *Slagmark* (2010), nr. 57, s 26-27.

¹⁵⁷ Ingold, Tim, *The perception of the environment*, (New York: Routledge, 2006.), 192.

¹⁵⁸ Lakoff, George og Mark Johnson *Metaphors we live by*, (London: The university of Chicago press, 1980), 16.

¹⁵⁹ Lakoff og Johnson, *Metaphors we live by*, 18-19.

er hvordan ismer og historiske forandringer i tiden knyttes til at veien kan svinge; for eksempel *vending*. Ikke minst den romlige vendingen. Den romlige forståelsen viser seg likeledes i begreper tilknyttet fenomenologien; horisont, dybde, handlingsrom og perspektiv. Man orienterer seg fremover fra sitt ståsted og ser alltid i bakgrunn av en horisont. Fenomenologien kan dermed sies å være tilknyttet et språk som er basert på vandring og vei.

Romlige metaforer og måter å orientere seg på i verden er forbundet med vår måte å tilnærme oss verden på, og forstå verden. Det å ha en tanke rundt fremdrift, at tiden går fremover, og at vi tror det kommer mer av veien bak horisonten – en morgendag – er et fundament for vår eksistens. Troen på at det er noe i enden av livet og det å tro at det er noe i enden av veien henger sammen. Det er grunnleggende eksistensielt å tenke over tiden og livet som noe som beveger seg fremover – som noe lineært – likt en vei. Det hadde ikke vært noe å leve for dersom vi ikke hadde trodd at det kom en ny sving eller ny dag. Denne fremadskridende bevegelsen, bildet om *vandringen* gjennom livet; livets *gang* ligger i selve roten til den menneskelige eksistens.

7 VED VEIS ENDE

Gjennom å se *The Pilgrims' Way* i lys av veien har jeg blant annet funnet fram til en påstand om hva tid kan være. På den ene siden kan man si at *The Pilgrims' Way* undersøker tiden som noe konstruert, som kan henge sammen med vårt eksistensielle behov for en tid. På den andre siden undersøker den tiden som en varighet, en fri flyt. *The Pilgrims' Way* fremsetter en tese om tiden som en tidspassasje av vår reise gjennom taskescape ved at vi bor og bygger i verden. Dette kan karakterisere en levemåte som er *langsom vekst*. *The Pilgrims' Way* fremsetter tiden som noe hult fremfor tiden som punkter langs en akse. Vi er vitne til et hulrom dannet og knyttet sammen av kultur og natur. Det er naturens tid som kommer tilsyne - hvordan mennesker og natur har laget dette hulrommet, og slik hvordan mennesket og landskapets tid knyttes sammen. Landskapets tid viser seg i menneskers og dyrs spor i naturen. Som slitasje på grunn av nedtråkking og nedsliting. Som evolusjon der røtter presser seg frem som sår i landskapet, og i trærnes vekst og frodighet. Men det er en svært langsom tid som blir fremstilt, og dette fordrer spørsmål rundt tidens eksistens: Finnes tiden der det ikke er mennesker?

The Pilgrims' Way som en filosofisk undersøkelse av vei og vandring

Det kan hevdes *The Pilgrims' Way* kan ses som poesi om veien og i den forstand filosofi. På samme måte som Heidegger skriver dikt som filosofi, kan det hevdes Fulton skaper kunst som filosofi. Som i Heideggers verker som leses som veier der tilsynekomst gjør seg gjeldene, strekker *The Pilgrims' Way* seg inn i den grumsete dybden, der noe skjuler seg som man stadig forsøker å åpenbare - belyse. I likhet med Heidegger filosoferer Fulton over hvordan man kan involvere seg i verden, hvordan man fremstiller sitt eget liv. Fultons svar på dette kan sies å være via vandring. Fulton fremstår slik selv som et rom for vei, en dybde som forsøker å peke veien videre. *The Pilgrims' Way* fremstiller vei og vandring, det filosoferer om vei og vandring som vandring. Det fremsetter en tese om en vandringens vei.

I første kapittel viste jeg forskjellige funksjoner vei kunne ha og det kan argumenteres for at *The Pilgrims' Way* henter opp flere av disse. I forhold til veiens funksjon som bakgrunn eller rammeverk kan det sies *The Pilgrims' Way* forholder seg til veien som en ramme på to måter, dette kalte jeg tidligere for kronotop. For det første danner rutebeskrivelsen i forkant et rammeverk, fordi det bidrar til å fastsette fotografiet til en bestemt tid og sted og vandring. Og for det andre utgjør motivet i fotografiet et rammeverk, fordi det fremsetter en påstand om en fusjon av historie og kultur og landskapets tid og menneskenes tid.

I første kapittel diskuterte jeg hvordan veien kan ha en funksjon som fremdrift. Likeledes synes dette todelt i *The Pilgrims' Way*. På den ene siden er det viten om at Fulton har vandret denne veien i forkant, noe han trolig har gjort på grunn av en oppdagertrang eller et ønske om overskridelse og risiko. Samme oppdagertrang og overskridelsestrang knyttet jeg til de reisende i *On the Road*, *Gå* eller *Easy Rider*. I likhet med at protagonistene i de respektive verkene stadig legger ut på nye reiser, gjør også Fulton det. På den andre siden utgjør motivet – veien som strekker seg inn i dybden - i *The Pilgrims' Way* et slags frempek på hvor Fulton skal gå og slik peker den fremover i tid. At veien strekker seg inn i dybden, som en fremdrift eller søken, underbygger *The Pilgrims' Way* som en filosofisk undersøkelse - det handler om Fulton som konstant søker etter noe i dybden. Vandrings fremstår som et ønske om å trenge forbi tingen, inn i dybden for å oppnå innsikt.

Noe av det jeg har trukket frem som et fruktbart begrep hos Fulton er hans *leave no trace*-estetikk. Siden det eksisterer en slik spenning mellom vandring og det sporløse på den ene siden, og som spor – fysisk verk på den andre siden, åpner det for tankevekkende spørsmål rundt kategorisering og sjangere i møte med Fultons kunst. Det har bidratt til å åpne opp kategoriseringen rundt filosofi, kunstner og vandrere i denne oppgaven, som er i tråd med Heideggers syn, men som også kan åpnes opp for å ha en sammenheng med en romlig vending. Snarere enn å konservere og lukke har jeg forsøkt å åpne, bevare og ekspandere. Jeg har forsøkt å la vandringsene tale for seg, og se hva dette sier om kunsten, fremfor hva kunsten kan si om vandringsene. Vandrings til Fulton kan likeledes ses som en åpning og ekspansjon av kunstbegrepet, fremfor en lukning av det.

Heidegger har vært interessant i forhold til en undersøkelse av veiens estetikk av flere grunner. For det første blir verkene hans sammenlignet med villveier («Holzwege»), både av seg selv og andre. Men Heidegger bruker også selv vandring og vei som en metafor i

sine tekster, noe som særlig kom til syne i «Markveien. Her fremtrer veien i sammenheng med vekst, rotfeste og dybde: Har du ikke rot i veien er du rotløs og stedløs. Med andre ord; er du på veien *er* du. Her ser vi hvordan Heidegger bruker disse begrepene på omvendt måte enn det for eksempel Kerouac gjør, som forbinder det å være på veien med rastløshet.

I den forbindelse har jeg diskutert at Heidegger har et videre vandrebegrep. Bygging kan være en måte å slå rot på. Bygging og diktning hos Heidegger går ut på det samme, og kan ha en videre betydning som innebærer det å være. Jeg utledet av det et sentralt poeng om representasjon som synonymt med væren: Jeg bygger/representerer fordi jeg er. Eventuelt: Jeg er fordi jeg bygger/representerer. Å være på veien handler slik om det motsatte av rastløshet for Heidegger, det handler om dveling og bevaring. Man kunne tvert i mot si at de rastløse er de som ikke er på veien for Heidegger. Via å se vandring i lys av Heidegger har det ikke kun gitt meg fruktbare perspektiver på Fultons kunst, men likeledes har det gitt meg nye perspektiver og innsikter i Heideggers filosofi.

Konklusjon - finnes en veiens estetikk?

Da jeg satte ut på denne vandringen ante jeg lite om det frodige landskapet som åpnet seg rundt neste sving. Snarere enn å ha kommet til en port eller til veis ende, kan man si at veien har åpnet seg og gitt flere avstikkere. Det har vel snarere vært en om-vei, enn en snar-vei. Men om-veiene kan kanskje sies å stikke røttene dypere, gi et grundigere fotfeste. Ingen vil vel ta snar-veiene å miste fotfeste?

Målet med denne oppgaven har vært å undersøke veiens estetikk og hva en veiens estetikk kan være. Jeg ønsket å vise hvordan veien er til stede, både som metafor for tenkning, som motiv, og som kreativ praksis i kunsten. På den ene siden kan veiens estetikk hevdes å være motivet av en vei. På den andre siden kan veiens estetikk være undersøkelsen av den bakenforliggende tilstanden som gjør at man velger å benytte vei som motiv. Hvorfor denne interessen for veien som strekker seg inn mot dybden? Hvorfor denne interessen for vandringen? Jeg ønsket å gå *i dybden*; jeg ville finne ut hvorfor veien fenger. Dette har jeg forsøkt å svare på ved å konsentrere meg om hvordan vandringen og veien blir problematisert hos Fulton. Mitt innspill med denne masteroppgaven kan sies å

være en innbydelse til å se hva som skjer med estetikken og kunsten hvis man går veien om vei.

Og hva skjer? I tråd med Heidegger vil jeg atter en gang trekke frem verdien av de gode spørsmålene i forhold til svarene, og ved å gå veien om vei har det dukket opp flere spørsmål. Man kan si at ved å se veiens estetikk gjennom *The Pilgrims' Way* har det særlig kommet frem spørsmål vedrørende to anliggender: 1) Vi tenker på kunst som knyttet til objekt; 2) Vi konstruerer tiden og synet på våre liv etter vei. Tid, liv og vandring er knyttet sammen.

Noe av det interessante som dukket opp ved å se veiens estetikk gjennom Hamish Fulton, er at veien ikke kun er en metafor men at metaforen også kan ses som en vei med noe ukjent bakenfor en dybde. Vi orienterer oss, og er i verden på en måte som viser at vi konstant forholder oss til veien. Veien er styrende for vår måte å være i verden på, tenke på og forstå på. *The Pilgrims' Way* fremsetter kunst som et alternativ til monumentreising, der kunst fremstår som nødvendig i den forstand den kan få betrakteren til å reise spørsmål ved tilværelsen.

Veien videre

Denne oppgaven kan sies å ha et stort omfang til tross for den tilsynelatende smale perspektivet det å undersøke vandring i estetikken kan sies å være. Det er flere løse tråder jeg kunne tenke meg å jobbe videre med i senere prosjekter. For eksempel en større studie av kunstens romlighet, og et alternativ kunstbegrep knyttet til rom. Jeg kunne tenkt meg å studere fenomenologi og performativitet nærmere opp mot hverandre, og sett om man via vei kunne ha funnet et krysningpunkt. Jeg har argumentert for at et løst overført bilde på fenomenologien kunne være at man alltid befinner seg på en vei. Slik jeg ser det kan det argumenteres for at et krysningpunkt mellom fenomenologi og performativitet kunne spores i verbene; å gjøre og å vandre, uten at det er plass for en grundigere redegjørelse i denne sammenheng.

Et annet prosjekt kunne vært å gå mer i dybden på en veiens estetikk. Jeg kunne gått i dybden på andre vandreprosjekter eller kunst som bruker vei som motiv, og foretatt en komparativ analyse mot *The Pilgrims' Way*. Jeg valgte midlertidig ikke å gjøre dette da jeg heller ønsket å gå grundigere i dybden på *The Pilgrims' Way*. Jeg kunne også trukket

frem enda flere eksempler hos Fulton og satt flere av verkene hans opp mot hverandre, eller jeg kunne ha tatt for meg selve vandringene grundigere. Kanskje til og med deltatt på en. Dette gjorde jeg ikke i denne omgang fordi jeg mener at det til en viss grad er distansen, det å se på vandringene i et kunsthistorisk perspektiv som har bidratt til å spore noe originalt i kryssningen mellom vandring og kunst. Hadde man sett på vandringene hans fra et mer nærliggende og iboende vandreperspektiv (i lys av friluftsliv for eksempel) derimot hadde det kommet frem andre spørsmål som snarere kanskje hadde pekt i en mer sportslig retning om hva det er lurt å gjøre på tur eller ikke, og hvilke utstyr man bør bruke. Men det kan argumenteres for at det kan ses som et alternativ til vandringens estetikk det og.

Kanskje er det språket selv som burde ha vært mitt objekt for analyse? Ved å se på vei og vandring som motiv i kunsten, har jeg fått bevissthet rundt språket. Det kan hevdes selve språket er basert på veien som en orienteringsmetafor. Det kan tenkes som enda en videre oppgave å se grundigere på språkets bruk av orienteringsmetaforer, og på hva en *vandringens skrift* kunne vært. Snarere enn å være en fasit reiser trolig en vandringens form flere spørsmål, der det finnes like mange lesninger som lesere. Men i likhet med det å bygge kan en slik form være mer et forsøk på å bo og bygge i verden; som langsom vekst. Den som er tålmodig og går de samme veier på ny vil bære frukt.

Jeg kunne likefullt tenke meg å se på vei og vandring i forhold til kulturhistoriens benyttelse av vei, og ikke bare kun se på vandringen i forbindelse med kunst slik jeg nå har gjort. Jeg tilhører selv «de reisende», så en mulig forskning på veien i den forbindelse ser jeg på som et mulig steg videre. Man kunne helt avslutningsvis snu spørsmålet og spørre hva det er som *ikke* fenger ved vei. Med det mener jeg uteblivingen av en veiens estetikk. At vi kommer til vandringens estetikk såpass sent kan ha å gjøre med kulturhorisonten, og det tradisjonelle synet på vei og reising. Til en viss grad henger en vandringens estetikk sammen med *nomaditet* og *outsidere*. For å åpne for en vandringens estetikk må man også åpne for en alternativ kulturhistorie, der det hentes mer inn fra periferien og kulturens *utkant* enn hva man ennå trolig tør å innrømme at tiden er moden nok for.

ILLUSTRASJONSLISTE

- Ill.1: Hamish Fulton, *Cloudes Stones*, 1995.
Veggmaleri, størrelsen varierer.
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com/>
- Ill.2: Hamish Fulton, *No Talking for 14 days*, 1997.
Veggmaleri, størrelsen varierer.
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com/>
- Ill.3: Hamish Fulton, *The uncarved block*, 2010
Fotografi
Hentet fra: <http://peterfoolen.blogspot.com/2010/12/hamish-fulton-uncarved-block.html>
- Ill.4: Hamish Fulton, *This is not landart*, 2004.
Fotografi
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com/>
- Ill.5: Hamish Fulton, *This is not landart*, 2004.
Fotografi
Hentet fra boka *Hamish Fulton. Keep Moving*.
- Ill.6: Hamish Fulton, *Broken wood Mountain skyline*, 1993.
21 biter malt ved, 19 x 24 cm
Hentet fra: <http://www.galerietorri.com/artists/hamish-fulton#>
- Ill.7: *Broken wood Mountain skyline*, 1993
Malte pinner
Hentet fra boka *Hamish Fulton. Keep Moving*.
- Ill.8: *A 31 day road walking journey*, 1994
Veggmaleri, størrelsen varierer
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com/>
- Ill.9: Hamish Fulton, *Placing one foot in front of the other*, 1997.
Veggmaleri, størrelsen varierer.
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com/>
- Ill.10: Hamish Fulton, *Brain Heart Lungs*, 2000.
Veggmaleri, 500 x 900 cm
Hentet fra: <http://www.hamish-fulton.com>
- Ill.11: Robert Morris, *Ring with light*, 1965.
61 x 35, 6 x 246, 4 cm, malt tre, glassfiber og lysstoffrør
Hentet fra: <http://www.re-title.com/artists/ROBERT-MORRIS.asp>
- Ill.12: Hamish Fulton, *The Pilgrims' Way*, 1971.
Fotografi med tekst, 22, 4 cm x 14, 9 cm
Hentet fra boken *Hamish Fulton. Walking Journey*.

LITTERATUR

- Aarnes, Asbjørn. «Henri Bergson i tid og varighet» i *Den filosofiske Intuisjon. To essays*. Oversatt av Skirne Helg Bruland og Asbjørn Aarnes. Oslo: Gyldendal, 1989.
- Alighieri, Dante. *Den Guddommelige Komedie*. Oversatt av Henrik Rytter og Sigmund Skard. Det norske samlaget, 1999.
- Barthes, Roland. «The Death of the Author» i *Image, Music, Text. Essays*. Redigert av Heath, S., Fontana/ Collins, 1984.
- _____. *Det lyse rommet*. Oslo: Pax, 2001.
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i reproduksjonsalderen» i *Estetisk teori. En antologi*, 214-239. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Bjerre, Henrik Jøker og Louise Fabian, «Redaksjonelt forord» i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010): 9-18.
- Blom, Ina. «Sosial Skulptur», i *Agora nr 3: Skulptur*, (2010): 99-115.
- Bogh, Mikkel. «Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori», i *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, 215-250. Redigert av Hans Dam Christensen m. fl. København: Borgen Forlag, 1999.
- Crowell, Steven. «Phenomenology and aesthetics; or, why art matters» i *Art and Phenomenology*, 31-53. Redigert av Joseph D. Parry. Routledge, 2011.
- Debord, Guy «Theory of the dérive» i *Visual Culture*. Redigert av Joanne Morra og Marquard, Smith. New York: Routledge, 2006.
- Dell, Simon. «Spaces. The dialectic of Place: The Non-Site and the Limits of Modernism» i *On Location*, 12-70. Redigert av Simon Dell. Black Dog Publishing, 2008.
- Ek, Richard. «Den rumlige vending som ontologisk vending», *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010): 49-66.
- Espedal, Thomas. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Oslo: Gyldendal, 2006.
- Fabian, Louise. «Spasiale forklaringer» i *Slagmark* nr 57: *Vendingen mod rummet*, (2010): 19-35.
- Fried, Michael. «Art and objecthood» i *Art in theory 1900-2000*, 835-845. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Blackwell, 2003.
- Fulton, Hamish og Angela Vettese. *Hamish Fulton: Walking artist*. Düsseldorf: Richter, 2001.

- Gadamer, Hans-Georg. «Innføring» i *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax, 2000.
- Hamsun, Knut. *Markens grøde*. Gyldendal, 2008 [1917].
- Hapkemeyer, Andreas. «Making art should be as simple as sweeping the floor. Interview with Hamish Fulton» i *Hamish Fulton. Keep Moving*, 22-27. Redigert av Charles Gute, Filomena Moscatelli og Benedetta Tissi. Milano: Charta, 2005.
- Heidegger, Martin. «Tænke bygge bo» i *Martin Heidegger. Sproget og ordet*. Oversatt av Kasper Nefer Olsen. København: Hans Reitzels Forlag A/S, 2000.
- Heidegger, Martin. «Fra tenkningens erfaring» [Aus der Erfahrung des Denkens], i *Oikos og Techne*, utgitt ved Arnfinn Bø Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes. Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973.
- _____ «Markveien» i *Oikos og techne*, utgitt ved Arnfinn Bø Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes. Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973.
- _____ «Likesæle» i *Oikos og techne*, utgitt ved Arnfinn Bø Rygg, red av Egil A. Wyller og Asbjørn Aarnes. Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1973.
- _____ «Sproget» i *Sproget og ordet*. Oversatt av Kasper Nefer Olsen. København: Hans Reitzels Forlag A/S, 2000.
- _____ *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Steinar Mathisen og Einar Øverenget. Oslo: Pax, 2000.
- Hoel, Sigurd. *Veien til verdens ende i Hoels beste*. Gyldendal, 2006.
- Ingold, Tim. *The perception of the environment*. New York: Routledge, 2000.
- Ingold, Tim og Jo Lee Vergunst, «Introduction» i *Ways of Walking*, 1-20. Redigert av Tim Ingold og Jo Lee Vergunst. Ashgate, 2008.
- Iversen, Margaret og Stephen Melville. *Writing art history. Dicipinary Departures*. University of Chicago Press, 2010.
- Jones, Amelia. «Survey» i *The Artist's Body*, 18-47. Redigert av Tracy Warr. London: Phaidon Press, 2000.
- Kaufmann, Thomas Dacosta. *Toward a geography of art*. The university of Chicago Press, 2004.
- Kastner, Jeffrey. «Preface» i *Land an environmental art*, 10-18. Redigert av Kastner. London: Phaidon Press, 1998.
- Kerouac, Jack. *On the road*. Penguin classics, 2000.
- Krauss, Rosalind. «The Im/pulse to see» i *Discussions in Contemporary Culture, Nr 2: Vision and visuality*. Redigert av Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Kyndrup, Morten, «Æstetiske teorier. Syv felter» i *Æstetisk teori Æstetiskestudier 7*. Redigert av Morten Kyndrup og Carsten Madsen, (2000): 9-23.

- Lakoff, George og Mark Johnson *Metaphors we live by*. London: The university of Chicago press, 1980.
- Melberg, Arne. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Oversatt av Trond Haugen. Oslo: Spartacus, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. «Hvad er fænomenologi?» i *Tegn. Udvalgte essays*. Oversatt av Per Aage Brandt. Rhodos, 1969.
- _____ *Øyet og ånden*. Oslo: Pax, 2000.
- _____ *Kroppens fenomenologi* [Phenomenologie de la perception, 1945] Oversatt av Bjørn Nake. Oslo: Pax, 1994.
- Messner, Reinhold. «Hamish Fulton» i *Hamish Fulton. Keep Moving*, 8-9. Redigert av Charles Gute, Filomena Moscatelli og Benedetta Tissi. Milano: Charta, 2005.
- Montgomery, Michael V. *Carnivals and Commonplaces*. New York: Peter Lang Publishing, 1993.
- Morris, Robert. «Notes on sculpture 1-3» *Art in theory 1900-2000*, 828-834. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Blackwell, 2003.
- Nicolaisen, Rune Fritz, *Å være underveis. En introduksjon til Heidegger*, Universitetsforlaget, 2003.
- Olwig, Kenneth R. «Performing on the Landscape versus Doing Landscape: Perambulatory Practice, Sight and the Sense of Belonging» i *Ways of Walking*, 81-92. Redigert av Tim Ingold og Jo Lee Vergunst. Ashgate, 2008.
- Proust, Marcel. På sporet av den tapte tid. *Veien til Swann*. Oslo: Gyldendal 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Den ensomme vandrers drømmerier*. Oversatt av Birger Huse. Bokvennen, 1995.
- Scott, Douglas. «The pleasures of pioneering» i *Hamish Fulton. Walking Journey*, 32-35. Redigert av Ben Tufnell og Andrew Wilson. London: Tate Publishing, 2002.
- Schmidt, Ulrik. *Minimalismens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2007.
- Simonsen, Kirsten. «Rumlig Praksis» i *Slagmark nr 57: Vendingen mod rummet*, (2010):35-48.
- Smith, Tony. «From an interview with Samuel Wagstaff Jr» i *Art in theory 1900-2000*, 760. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Blackwell, 2003.
- Stokstad, Marilyn. *Art. A brief history*. Pearson Education Inc, 2007.
- Tin, Mikkel B. «Tredimensjonale skulpturer i fire dimensjoner» i *Agora nr 3: Skulptur*, (2010): 116-139.
- Tufnell, Ben og Louise Hayward, «Chronology», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, 112-126. Redigert av Ben Tufnell og Andrew Wilson. London: Tate Publishing, 2002.

Tufnell, Ben. «Introduction» i *Hamish Fulton. Walking journey, 16-17*. Redigert av Ben Tufnell og Andrew Wilson. London: Tate Publishing 2002.

_____ «Hamish Fulton interviewed by Ben Tufnell», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, 106-112. Redigert av Ben Tufnell og Andrew Wilson. London: Tate Publishing, 2002.

Ulvestad, Ivar. *Norske Postkort, Kulturhistorie og samleobjekter*. N.W. Damm&Søn, 2005.

Wallis, Brian. «Survey» i *Land and environmental art*, 18-44. Redigert av Jeffrey Kastner, London: Phaidon, 1998.

Wilson, Andrew. «The blue mountains are constantly walking», i *Hamish Fulton. Walking Journey*, 20-32. Redigert av Ben Tufnell og Andrew Wilson. London: Tate Publishing, 2002.

Wrathall, Mark. «The phenomenological relevance of art», i *Art and Phenomenology*, 9-31. Redigert av Joseph D. Parry. Routledge, 2011.

Wyller, Truls. *Hva er tid*, Oslo: Universitetsforlaget, 2011.

Østerberg, Dag. «Innledning» i *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax, 1994.

Øverenget, Einar og Steinar Mathiesen, «Etterord» i *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax, 2000.

Filmer

Bonnie and Clyde, regi: Arthur Penn, [DVD], 1967, USA.

Easy Rider, regi: Dennis Hopper, [DVD], 1969, USA.

Tate Shots: Hamish Fulton's Slowwalk, <http://channel.tate.org.uk/media/926227611001>. [URL], 2011, England.

The Eye: Eyes, feet road. Three connecting walks one coast to coast route [DVD], Illuminations, 2001, 2006).