

# Mobile hjem

Af Boel Christensen-Scheel

Rundt årtusenskiftet viste en rekke samtidige performative praksiser en særskilt interesse for problemstillinger knyttet til følelser av tilhørighet og bevegelse, til spenninger mellom det lokale og det globale, det sosiale og det materielle – både i disse praksisene spesielt og i samtidsteorien/-kulturen mer generelt<sup>1</sup>. Praksisene var del av en større tendens i samtiden som balet med sosiale rom og muligheter for eksistens/sameksistens i den ”fremskredne moderniteten”. Noen brukte faktiske mobile hjem, bobiler, telt og campingutstyr i sine ”eksistensielle utforskinger” – andre tok opp den samme tematikken mer refleksivt, det vil si gjennom referanser, symboler og tekst heller enn med umiddelbare, romlige og sosiale virkemidler<sup>2</sup>. Som tittelen ”mobile hjem” antyder var praksisene opptatt av det geografiske og sosiale spennet en nyvunnet verdensmobilitet første til, og hvordan den økende valgfriheten kunne føre til større frihet på den ene siden, men også gi følelse av oppbrudd, av å miste tradisjoner og lokale verdier. Og hva dem som stadig blir tvunget til å flytte, til å flykte, for dem er ikke bevegeligheten og globaliteten noen frihet i det hele tatt.

I en doktorgradsstudie nylig har jeg sett nærmere på to slike omfattende langtidsprosjekter – *the land foundation* i Thailand som ble opprettet i 1998 og søsterprosjektet *Sørfinnset skole – the nord land* i Nord-Norge etablert i 2004<sup>3</sup>. Prosjektene ble igangsatt av billedkunstnere, men har en performativ karakter gjennom fokus på handling, samhandling og sosiale situasjoner. I denne artikkelen vil jeg presentere disse to *land*-prosjektene som ”mobile hjem”, som situerte og desituerte på samme tid: Jeg vil kombinere teori fra kunst- og performancefeltet, trekke inn nyere estetikk, samt berøre prosjektenes mulige rolle som ’aktiverende spenningsfelter’. Med sine langtidsstrukturer og sitt ofte ”trivielle” fokus, vil jeg argumentere for at prosjektene nøytraliserer skillet mellom kunst og liv. De blir en del av hverdagens tidsløp og representerer en form for *neo-eksistensialisme* med et fornyet fokus på suksessive situasjoner og potensialitet. Begrepet ’neo-eksistensialisme’ blir mer utførlig forklart senere i artikkelen, men innebærer kort sagt at *land*-prosjektene arbeider med selve livspraksisen fremfor kunstverket. Dermed aktiverer de også flere problemfelter som berører deres teoretiske felt – de utvider estetikken, ”forlenger” performativiteten og får frem spenninger som de ikke selv direkte behandler.

*The land foundation* og *Sørfinnset skole / the nord land* er fremdeles pågående, og kan kanskje beskrives som den ”fulle blomstringen” i en serie av spørsmål knyttet til ”mobile hjem”-tematikken<sup>4</sup>. Som kulturelle manifestasjoner reagerer *land*-prosjektene på konkrete følelser og hendelser i samtidens hverdagsliv, knyttet til blant annet modernitet, tilhørighet, teknologi, valgfrihet og ”glokaltet”<sup>5</sup>. Men i tillegg til den ”glokale” problematikken arbeider de med etableringen av kon-

1) Ref. Oxford English Dictionary online, <http://dictionary.oed.com/> – Oxford English Dictionary online, 8 november 2008 – se ’practice’ og ’praxis’. Praksis forstås her i enkel forstand som virksomhet/utførelse av handlinger, organisert og uorganisert. Praksis viser til ulike mulige gjøremåter, men henspiller ikke på utførelsen av en bestemt teori. Praksis kan imidlertid sees som motsatt teori, men ville da kalles *praxis*. Vane eller habitus diskuteres ikke i forhold til dette praksisbegrepet.

2) Eksempler er Rirkrit Tiravanija, en multikulturell kunstner kjent for sin ”middagslaging” og organisering av sosiale settinger både innenfor og utenfor museer. Se bilder og CV på galleristens hjemmeside <http://www.gavinbrown.biz/artists/view/rirkrit-tiravanija> G.U.N.-damene er et norsk kunstnerkollektiv bestående av Hanne Rangul, Sabina Jacobsson, Camilla Øyhus, Mariken Kramer og Madeleine Park. Se hjemmeside [www.thegunladies.com](http://www.thegunladies.com). G.U.N. stod opprinnelig for ’Galleri Uten Navn’, nå står det for ’Get Used to the Name’.

3) Denne artikkelen er basert på Ph.D.-avhandlingen *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory* (Acta Humaniora/Unipub, Oslo, 2009) – artikkelen består delvis av oversettelser fra denne, delvis av nyskrivninger.

4) Beskrivelsen av de to prosjektene baserer seg på feltarbeid; ett toukers opphold på *the land foundation* i Thailand i 2006 og to tredagers opphold på *Sørfinnset* i 2005 og 2006, samt mailkorrespondanse, møter og intervjuer.

5) ”Glokalisering” – begrep brukt av en rekke teoretikere på 1990-tallet, for eksempel Roland Robertson og Ulrich Beck. Beck sier: ”Glo-

krete og komplekse her-og-nå-opplevelser, umiddelbare sosiale settinger som både komplementerer og supplerer kunstkonteksten. *Land*-prosjektene som "mobile hjem" plasserer seg i forhold til sentrale aspekter i kunst- og performancedebatten: På kunstfeltet forholder de seg til avant-gardens problemstillinger knyttet til forhold mellom kunst og liv, kunstens rolle og mulige påvirkningskraft, institusjonen som maktfaktor, formen og materialitetens forhold til politikk, samfunn og sosialitet, og ikke minst forholdet til betrakter eller publikum som etterhvert blir "medskaper" i kunstprosessen. Som performanceprosjekter organiserer de seg som en serie enkelthendelser innenfor en langtidsstruktur; de har en sosial, politisk eller humanitær ambisjon på lengre sikt, men arrangerer også en rekke mindre 'events', utstillinger og prosjekter innenfor den større og mer langsiktige prosjektrammen. Resultatet er svært sammensatte prosjekter som likevel kan sies å forholde seg til en performancekultur og -tradisjon; de er levende og flermediale, de virker innenfor flere felt og kontekster (teater, museer, humanitært arbeid, sosiale sfærer, lokalmiljøer, osv), de har en sammensatt tidsorganisering og den sosiale dynamikken/kommunikasjonen er vesentlig.

Sentralt i mange fremstillinger av det *performative* står også det *transformative*<sup>6</sup> - her vil jeg argumentere for at *land*-prosjektene presenterer et "overskridende" perspektiv gjennom sin eksistensielt orienterte langtidsstruktur: Det kortsiktige og det langsiktige smitter over på hverandre, og dette har konsekvenser for *situasjonsorientert performanceteori* så vel som *verksorientert kunstteori*. Når livet og kunsten faktisk har smeltet sammen, som i det neo-eksistensialistiske perspektivet som foreslås her, vil de "unntaksorienterte" kunst- og performanceteoriene bare kunne gripe deler av prosjektene, kanskje også de delene som er minst betydningsfulle. En gjeninnføring av det ekstraordinære i det ordinære, fremfor en opphøying av kunst og performance som ekstraordinære felter, vil da utgjøre et viktig konseptuelt grep for å forstå flere av de samtidige, eksperimentelle praksisene.

### The land foundation, Chiang Mai og Sanpatong, Thailand

Siden initieringen har *the land foundation* hatt et tredelt fokus på økologi, meditasjon og kulturaktiviteter, og prosjektet beskjeftiger seg med ulike aktiviteter som utstillinger, seminarer, økologisk jordbruk, humanitært arbeid, workshops, yoga, matlaging, alternativ utdanning, tekstproduksjon, dokumentasjon, kulturutveksling, med mer. Deltagerne er primært frivillige, kunststudenter eller gjester, men det er også noen ansatte i administrasjonen. Da prosjektet ble initiert i 1998 av kunstnerne Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija, så de for seg et stykke land der de kunne tilbringe tid med venner, et rekreasjonssted for hvile og samtale. De kjøpte en risåker og ba venner om å bygge noen små hus på jordstykket. Siden både de og vennene deres var kunstnere, ble det de gjorde på landstykket etter hvert knyttet til kunst eller skulptur, uten at de egentlig hadde noen klar intensjon om "å skape kunst" – sier de i det minste selv<sup>7</sup>. Blant bygningene på *the land* finner vi et batterihus med en dynamo innrettet for øksekraft av Philippe Parreno og Francois Roche, et stjerne-titte-hus av Tobias Rehberger, et stjerne-formet hus av Carl Michael von Hausswolff (et Feng Shui-kompass ble brukt for å finne den eksakte plasseringen av huset), en "levende" bambushall av Markus Heinsdorff og Suwan Laimanee, og gartnerens hus som er bygget av Kamin Lertchaiprasert selv. Den danske gruppen Superflex har også installert sitt 'Supergas/biogas'-system på landstyk-

---

balization is also a matter of situating and localizing. It is impossible even to think about globalization without referring to specific places and locations. One of the most important presuppositions and implications of the cosmopolitanization thesis is the rediscovery and redefinition of the local." *The Cosmopolitan Vision*, (Polity Press, Cambridge og Malden, 2006).

6) For eksempel hos Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics* (Routledge, London og New York, 2008), Richard Schechner, *Performance Studies – An Introduction* (Routledge, London og New York, 2002/2008, s.72) og Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (PAJ Publications, New York, 1987/88). Se 'transformation' hos Fischer-Lichte, 'efficacy' hos Schechner og 'communitas'/'liminal' hos Turner.

7) Intervjuer med Kamin Lertchaiprasert i Chiang Mai, 15. og 16. februar 2006.

ket, og flere andre fornybare energikilder som oksekraft-dynamoer, solceller, osv. har blitt utprøvd og skal utprøves<sup>8</sup>. På risåkeren dyrkes hovedsakelig ris, men også enkelte andre grønnsaker som tomater og spinat – det er også løse planer om å kjøpe åkeren ved siden av for å kunne dyrke flere grønnsaker og bevege seg mot en slags selvforsynthet. I tillegg til to bøfler (spøkefullt kalt Rirkrit og Kamin) og fjærkre, er det fisk og frosker i dammen. Jordbruket er forsøkt etablert etter økologiske og ”naturlige” prinsipper, blant annet etter den thailandske bonden Chalauy Kaewkong og den japanske bonden og filosofen Masanobu Fukuoka. Fukuokas tanker om ”naturlig jordbruk” baserer seg på så liten inngripen i jordbruket som mulig, ingen bruk av gjødning eller plantevernmidler og et rikt miljø med naturlige fiender. Dette innebærer for eksempel at man bruke trekdyr til plying og trimming, bøffelmøkk til energiproduksjon, at man ikke skal luke eller kultivere og unngå monokulturer (Fukuoka 1978/2009).

I dag kalles prosjektet *the land foundation* og er tydeligere knyttet til prinsippene om økologi/jordbruk, meditasjon og kunst/kultur/media, det har en daglig drevet administrasjon med rundt to ansatte og et kontor/møtested i Chiang Mai sentrum<sup>9</sup>. Stiftelsesstrukturen innebærer en oppløsning av det formelle eierskapet til fordel for en mer desentralisert struktur der verdiene vil tilfalle det lokale universitetet i tilfelle nedleggelse av prosjektet. De to grunnleggerne har fremdeles stor innflytelse, de drifter og betaler regninger, men forsøker å overføre stadig mer ansvar til ”arvtagere”, studenter og kunstnere tilknyttet *the land*. *The land foundation* har også fått støtte av det thailandske kulturministeriet og The Heinrich Böll Foundation (en internasjonal humanitær stiftelse) - målet er imidlertid at prosjektet skal bli ”selvoppretholdt”, det vil si at det går rundt av seg selv basert på de enkelte deltakernes ressurser, uten å skape hverken for store utgifter eller inntekter.

*The land foundation* kan oppsummeres som kulturorganisering knyttet til kunst og medier med visse etiske og praktiske ambisjoner og gjøremål. I 2004 opprettet *the land foundation* ”One Year Project” som en alternativ utdanning, en slags ”community”-struktur der 16 unge mennesker skulle bo og arbeide sammen i 1 år. Bakgrunnen for ”ettårsprosjektet” var tanken om en alternativ utdanning gjennom samliv, samarbeid, ulike praksiser, meditasjon, humanitært arbeid og prosjektorganisering, en mer holistisk tilnærming til menneskelig utvikling og et ønske om å skape en motvekt til strømlinjeformede og yrkesrettede utdannelser. One Year Project-deltakerne er de eneste som har bodd på risåkeren (bortsett fra vedlikeholderen, ”the gardener”, og hans familie som bor der fast), og mange av de frivillige kommer fra disse studentene. I 2007 ble også det andre kullet igangsatt, One Year Project #2. Forholdet til universitetet og andre forsknings- og utdanningsinstitusjoner, deriblant regner de buddhistiske templer, blir også stadig viktigere for *the land foundation*. De arrangerer for eksempel seminarer, som *Bridge the Gap? 3* ved Universitetet i Chiang Mai, hvor flere antropologer, medieforskere, kuratorer og kunstnere ble invitert til å snakke om og diskutere kulturforskjeller og hvordan man kan nærme seg disse i dag<sup>10</sup>.

### Sørfinnset skole / the nord land, Sørfinnset, Norge

*Sørfinnset skole / the nord land* begynte sine aktiviteter i 2004 i den norske bygda Sørfinnset, under ledelse av de norske kunstnerne Søsja Jørgensen and Geir Tore Holm<sup>11</sup>. Prosjektet ble til innenfor

8) Supergas/biogas-systemet utvikler gass som brukes til matlaging og belysning fra kuskitt. Systemet ble utviklet av Superflex i 1997 og ble først installert hos en familie på landsbygda i Tanzania.

9) *The land* endret navn til *the land foundation* 17. februar 2004 – ref. *One Year Project catalogue*, skrevet og trykket av *the land foundation* med diverse skribenter, deltakere og rådgivere, sentrale er: Rirkrit Tiravanija, Kamin Lertchaiprasert, Uthit Atimana og Mit Jai-Inn, Chiang Mai, 2005.

10) Chiang Mai University 24-25. februar 2006.

11) Jørgensen og Holm also har også andre prosjekter gående samtidig; Jørgensen er en del av kunstnerduoen Ballongmagasinet som produserer ulike lydarbeider. Se hjemmesiden <http://www.ballongmagasinet.com/>. Geir Tore Holm har vært prosjektleder ved det nyoppstartede Kunstakademiet i Tromsø. I 2008 deltok han blant annet på utstillingen *Bakgrunn* på Preus Museum.

kurator Per Gunnar Tverbakks ”Kunstneriske forstyrrelser” (en sosialt og lokalt engasjert samtids-kunstsatsning under ”Kunst i Nordland”), men Holm og Jørgensen lot seg direkte inspirere av *the land foundation* i Thailand etter en reise dit. *Sørfinnset skole / the nord land* er derfor like variert som sitt søsterprosjekt i Thailand, men har et annet grunnlag: Sørfinnset er en fraflyttingstruet bygd, ikke ulik mange andre småsteder i Nord-Norge – det er vanskelig å etablere et bærekraftig livsgrunnlag når man ikke lenger satses tungt på industri og det ikke er nok mennesker til å etablere andre bedrifter. Sørfinnset har mellom 70 og 80 fastboende innbyggere, omtrent det dobbelte om sommeren, og er en typisk naturskjønn, men øde nord-norsk bygd. Kunstnerne har i denne settingen forsøkt å bidra med noe de kaller ”kulturservice”, det vil si at de bruker sin kulturelle, kunstneriske og sanselige kompetanse til å skape betydning gjennom aktiviteter og engasjement, både for seg selv og for menneskene rundt seg. Samarbeid med lokalsamfunnet er en forutsetning for dette prosjektet, for prosjektets aktiviteter er basert på deltakelse og dialog som krever samhandling og samarbeid. Det hadde altså ikke fungert hvis ikke de lokale hadde følt et visst eierskap til og sympati med prosjektet. *Sørfinnset skole / the nord land* er som *the land foundation* et prosjekt uten tidsavgrensning, det ønsker å være ”evig” – som en skulptur eller et bilde er det kommet for å bli, men ulikt de fleste skulpturer og bilder griper det inn i miljøet rundt seg og forandrer seg i takt med sine omgivelser.

*Sørfinnset skole / the nord land* består av et stykke land med kunstnerbygde småhus (gamme, Thaihus, telt-sauna, med mer.) rundt Kjellingvann, samt en nedlagt skole i bygda Sørfinnset som brukes som gjestehus og som et slags kultursenter der det arrangeres café, fester, performance, utstillinger, konserter, leker, debatter, forelesninger i lokal-historie, turer i omegn, jakt, hagedyrking, med mer. Det er også plass i skolens hage til telt og bobiler, og rundt skolens leirbål samler naboer seg til fest om sommeren. Holm og Jørgensen får hjelp av andre kunstnere og stiller også til mange andre ting som lefsebakekurs, potetsetting, restaurering av en lokal jordkjeller, og gratis kaffe på tunet med skilt ved veien hvor det står ”Gratis kaffe – 250m”. Under er programmet for 2007 satt opp som eksempel:

*PROGRAM for 2007*

- 7. mai: ”Radio Kongo”, lokalradio med kunstnergruppen Rakett på MC-Messa, BIT Teatergarasjen, Bergen*
- 26. mai: Første lørdagskafé: Hvor står vi nå? Potetsetting, våronn og ølbrygging.*
- 29. juni: Sørfinnset skole/ the nord land på Transborder Café, Festspillene i Nord-Norge*
- 30. juni: Lørdagskafé på skolen: Mat av ville vekster. Informasjon.*
- 7. juli: Aktivitetsdag; Samer i Gildeskål. Gammen er 2 år. Foredrag om samiske stednavn og reindrift. Vedlikehold av gammen.*
- 11.-13. juli: Tove-workshop med Kristine Dybwad*
- 14. juli: Fiskefestivalen*
- 21. juli: Lørdagskafé. Tema: Kunst og økologi*
- 27. juli: Seminar: Kunst og kritikk*
- 28. juli: Innvielse av thai-buset/ Olsokfest med artister, mat og dans.*
- 30. juli-2. august: Deltakelse i seminar/ utstilling, Sparwasser/ Umwetter, Berlin*
- 23. august- 30. september: Sørfinnset skole på Cross Talking, Christiansands Kunstforening*

Et av prosjektets hovedmål er altså å skape kulturell og sosial produktivitet i et fraflyttingstruet område, og *Sørfinnset skole / the nord land* er i større grad enn *the land foundation* basert på ekstern finansiering. Så vidt jeg vet er ingen konkrete krav knyttet til finansieringen, men kunstnerne har kontinuerlig måttet jobbe opp mot lokale myndigheter og de finansierende institusjonene – de har

også en felles ambisjon om å forhindre fraflytting. Kunstnerne er således i posisjon hvor de ikke er fullstendige "frie", de er avhengige av velvilje fra både lokalbefolkning, sammenslutninger som 'Sørfinnset vel', kunstinstitusjoner og de myndigheter som ellers omgir dem. Dette har imidlertid vært en del av prosjektet fra dets oppstart, og kan sees som en del av virksomhetens kompromisser og forhandlinger for å overleve. Områdene tilknyttet prosjektet, Sørfinnset skole og området rundt Kjellingvann er også begge eid av lokale myndigheter som nylig bestemte at skolehuset skulle selges. Etter press fra lokalbefolkning og presse, ble imidlertid salget stoppet og bygningen vil nå trolig fortsette å være tilgjengelig for kunstnere, lokalbefolkning og andre gjester<sup>12</sup>.

### Samsansning og flerkontekstualitet

Prosjektene er altså involvert i en rekke ulike aktiviteter, fra kunstproduksjon til utstillinger, forskningsbaserte kunst- og kulturprosjekter, seminarer, diskusjoner og performanser, sosiale arenaer som åpninger og fester, matlaging, jordbruk og humanitært arbeid. Samtidig baserer de all sin aktivitet på "virkelige" livsløp, så ingen av elementene blir dominerende eller ekskluderende; deltakerne har stort sett andre jobber og sysler som de utfører parallelt, og ingen bruker all sin tid på prosjektet. Det gjøres altså få eller ingen forsøk på å sette enkelthendelsene inn i en annen kontekst enn den hverdagslige og trivielle, det skapes ikke et skille mellom "utenfor" og "innenfor" på samme måte som på en teaterscene eller i en "black box". Som "mobile hjem" består *land*-prosjektene av konkrete rom og av fluks, av identifiserbare punkter og dynamiske rom, og de bruker alt fra maleri, skulptur, trykk, graffiti, musikk, poesi, kritikk, filosofi, performance, video, dans, mm. I et mer tradisjonelt kunsthistorisk perspektiv der aspekter som tid, sted og medier har en sentral plass, ville jeg fremhevet et *flermedialt* og *flermodalt* perspektiv - flere steder og tider er i bruk og i spill, ulike medier og teknologiske nyvinninger brukes samtidig og parallelt med eldre og mer håndverksbaserte teknikker som for eksempel treskjæring. Som i Rosalind Krauss "post-mediale tilstand", der det enkelte medium eller den enkelte sjanger både er en selvfølge og et tilbakelagt stadium, må en ny spesifisitet skapes både gjennom formen/mediet og uavhengig av den/det (Krauss 2000).

Prosjektene kombinerer enkelthendelser med lengre tidsperspektiver, felles tid og personlig tid, felles rom og personlige rom, lokale og internasjonale settinger og steder: En av de frivillige, Kaew Saengpolsith, har for eksempel vært involvert i kunstterapi, blant annet brukt for å motivere HIV-positive. Saengpolsiths engasjement førte da til at deltakerne på One Year Project samarbeidet med et lokalt senter for HIV-positive som bruker alternativ medisin i sin behandling. Saengpolsith dro også til det tsunami-rammede området i Sør-Thailand i 2006, og hjalp barn som var blitt foreldreløse. Dokumentasjon rundt dette oppholdet og en bronseskulptur Saengpolsith lagde med barna ble så en del av *land*-prosjektene gjennom en skulpturbiennale i Oslo i 2006 – der ble skulpturen og en video av Saengpolsith med barna på stranden vist sammen med dokumentasjon av et konkurranseforslag: Holm og Jørgensen forslø å gi pengene som var satt av til et minnesmerke for norske tsunamiiofre til gjenoppbyggingen av en skole i Indonesia. Forslaget førte ikke frem, men det innsendte brevet ble stilt ut på biennalen. Den enkelte deltakers interesser og handlinger blir dermed en del av den større projektrammen, og sammensetningen av disse ulike elementene og kompleksiteten som oppstår reflekteres inn i prosjektene. Arbeidene på biennalen dokumenterte kunstnerens arbeid og livsholdning, samtidig som de viste et konkret bronsehus laget av thailandske barn og foreslo andre måter å tenke minnesmerke på.

Hvis man så skulle summere opp prosjektene mer stikkordsaktig har de både tradisjonelle og overskridende verdier, de er både tids- og stedsbundne, definerte og situerte, men også fluktuerende

---

12) Ref. mail fra Geir Tore Holm 27.10.2010.

og foranderlige – som ”mobile hjem” utgjør de diskursive kontekster der motsetninger eller spenningsfelter kontinuerlig spilles ut og forhandles:

1) De er knyttet til spesifikke steder som Sørfinnset, Chiang Mai, Sanpatong, Oslo, etc., men forholder seg også til flere steder på en gang; der de stiller ut, møter mennesker, samt de stedene menneskene er fra, for eksempel Japan, Belgia, Frankrike, USA, Tyskland, Sverige, Norge, Thailand, osv. – prosjektene har en internasjonal karakter.

2) De er definerte i tid gjennom programmer og hendelser, men prosjektene inkluderer like gjerne tilfeldige og ikke-annonserte aspekter og har en ”evig” ambisjon.

3) De forholder seg til bestemte mennesker og nettverk, men gruppen av mennesker er ikke fastlagt, nye kommer til mens andre forsvinner.

4) De baserer seg på et visst tankegods som bærekraftighet i det fysiske og psykiske miljøet, meditasjon, kunst- og kulturvirksomhet. De søker kunnskap i lokale tradisjoner og historie, og de forsøker å ta vare på og gjenopplive denne gjennom workshop'er og seminarer, deriblant for lefebaking, potetsetting, jordkjellerbygging, currying, meditasjon, lokale Buddhistiske tradisjoner/ritualer, plantemedisin, med mer. Men de utfordrer også tradisjonen og sine egne verdier, de fortsetter å bevege seg og diskusjoner innad er en viktig del av prosjektet – hvem er vi, hva gjør vi, hva vil vi?

Som situerte og de-situerte på samme tid inneholder prosjektene et mangfold av relasjoner og paradokser som sameksisterer og vises frem. Dette gjør dem til eksempler på *flerkontekstualitet*, de er mange kontekster samtidig, ikke etter hverandre eller ved siden av hverandre<sup>13</sup>. Det ville vært mulig å isolere enkeltkontekster, dette er også et mer vanlig performance-teoretisk perspektiv jamfør Richard Schechner og Erika Fischer-Lichte, for så å se disse kontekstene som samhandlende men likevel ulike (Schechner 1993 og 2003, Fischer-Lichte 2008). I tilknytning til disse prosjektene har jeg likevel valgt å understreke disse elementenes simultanitet, blant annet fordi det er vanskelig å identifisere den enkelte, isolerte kontekst – som i hverdagslivet opptrer de ulike kontekstene gjerne samtidig og om hverandre. De ulike elementene er deler av et eksistensielt løp og samhandler i større grad enn de isoleres. Kontekstene er altså ikke klart offentlige eller private, kunst, religion eller liv, de er litt av alt samtidig<sup>14</sup>. Et begrep fra nyere estetisk teori som kanskje kan brukes i møte med slike multimodale og multimediale prosjekter er samsansning - *synestetikk*. Her går vi tilbake Alexander Baumgartens forståelse av estetikk som sanselære<sup>15</sup> samt samtidsfilosofen Gernot Böhmes ”atmosfæriske estetikk”<sup>15</sup>, og vektlegger hele sansfeltets betydning for opplevelsen, kroppsfølelse og smak, taktilitet og sosialitet. Performanceteoretiker Josette Féral nevner også en slik synestetikk i tilknytning til sitt performancebegrep; samsansningen innebærer komplekse og sammensatte sansopplevelser, gjerne ikke-verbale og ikke-referensielle (Féral 1997). Dette åpner opp for å vurdere et mye større (og lengre) sensorisk landskap enn definerte, visuelle eller auditive enkelthendelser og enkeltobjekter. I *land*-prosjektene, der aspekter som mat, planter, meditasjon og sosial omgang er like viktige som tradisjonell kunstproduksjon, ser vi behov for en slik omfattende vurderingsform som kan inkludere mer enn form og farger, syn og hørsel. Sittende ute en kveld i Chiang Mai eller på Sørfinnset, under eksotiske trær eller omgitt av kald luft og storslåtte fjell, drikkende grønn te eller nordnorsk øl, skuende på en grunge-performance eller bare diskuterende livshistorier - i slike

13) En referanse og posisjonering i forhold til Miwon Kwon's *One Place After Another* (The MIT Press, Massachusetts/London, 2004).

14) Sauter, Willmar, *The Theatrical Event* (University of Iowa Press, Iowa City, 2000, for eksempel s.137-38). Teaterforskeren Willmar Sauter poengterer nettopp et slikt samspill mellom interne og eksterne, sensoriske og intellektuelle, personlige og kunstneriske, historiske og tematiske faktorer og kontekster i teaterhendelsen. Han viser dermed til den enkeltes opplevelse som unik og varierende, så selv om vi kan identifisere sentrale perspektiver i kunst- eller teateropplevelsen, kan vi aldri definere den andres opplevelse som annet enn et samspill, en kommunikativ hendelse.

15) Böhme, Gernot, *Atmosphäre – Essays zur neuen Ästhetik* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995) og ”Innføring” fra *Ästhetik. Voresun- gen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (2001), i red. Bal/Bo-Rygg, 2008.

situasjoner der man ”opplever” kunst, deltar i en sosial setting så vel som i et distinkt landskap, inn-tar noe og agerer intellektuelt på samme tid, dreier det seg om synestetiske erfaringer som utvider både det estetiske feltet og kunstens anliggender. Her er det selve sam-sansningen vi skal frem til, samtidigheten i kombinasjonen av elementer og vekslingen dem imellom – eller *oscilleringen*, som Erika Fischer-Lichte ville sagt (Fischer-Lichte 2008, s.17)<sup>16</sup>.

### Performativitet og kritikk

Det sosiale rommet og de umiddelbare sosiale dynamikkene er vesentlige aspekter i *land*-prosjektene, som altså har en *performativ* karakter og et ”sameksistensielt” tema. Begrepet performativ brukes her som en avledning av begrepet performance, og henspiller på det som kjennetegner den levende hendelsen og som arbeider med kvaliteter ved denne – hva disse spesifikke kvalitene ved performansen er, er imidlertid et definisjonsspørsmål ved den enkelte hendelsen. Performance betegner videre både kunstoppredener og ”uthevede” hendelser mer generelt; vi kan nevne avant-gardens oppredener, teatrets ”utførelse” av en tekst, en imponerende eller bemerkelsesverdig hendelse, eller bare en sosial handling overfor en selv eller andre<sup>17</sup>. Alle disse performative perspektivene viser imidlertid til en situasjonsbetinget *for* eller *med* andre; *umiddelbarhet* og ulike former for *sosialitet* er derfor to vesentlige perspektiver hentet fra performancefeltet som kan virke sammen med nyere kunstteori som drøfter medier, offentlige rom og sosiale strukturer<sup>18</sup>. Felles for de to *land*-prosjektene og de nevnte ”mobile hjem”-strukturene er en særlig opptatthet av det sosiale rommet og bruk av ulike strategier – sosiale, fysiske, mentale/emosjonelle – som får meg som betrakter/person/forsker til å delta mer aktivt i situasjonen. Situasjon forstås her som en hendelse eller konstellasjon betsående av ulike faktorer som rom, aksjoner, reaksjoner og gjenstander til en gitt tid eller i et visst tidsrom. En situasjon kan defineres av de ulike aktørene, alle sammen eller én alene, den består av gitte og tilfeldige faktorer, den er både kontrollerbar og ukontrollerbar, definerbar og udefinerbar<sup>19</sup>.

Som forsker og deltaker på *the land foundation* og *Sørfinnset skole/the nord land* følte jeg meg velkommen eller som om jeg var del av noe, en gruppe eller en stemning, og de gjorde meg klar over nettopp min rolle og mitt med-ansvar i en slik gruppedynamikk. Disse prosjektene krever ofte at du selv tar initiativ for å komme nærmere deres ”betydning” - hvis du blir stående utenfor som en distansert betrakter, kan det hende du ikke får tilgang til de meningsfylte opplevelsene som ofte foregår i ulike typer utveksling med andre mennesker. Slik forlater *land*-prosjektene den tradisjonelle betrakterrollen, gjør den nærmest umulig, fordi de lar deg skape ditt eget rom samtidig som de gir deg tilgang til ”fellesrommet”. Dermed blir prosjektene både lettere og vanskeligere tilgjengelig enn for eksempel et maleri; det kreves ingen bestemte forkunnskaper om kunsthistorien, men det kreves en sosial manøvrering som kan oppleves ubehagelig. Dette ubehaget bunner kanskje i det sosiale ansvaret man stilles overfor, og i møtet med andre mennesker stilles man også overfor seg selv. Vi kan altså møte flere lag av ”selvbevissthet” på veien mot den mer uanstrengte samhandlingen, ulike former for performativitet som aktiveres avhengig av hvem du er og hvor godt du kjenner omgivelsene. Begrepet performativitet aktiveres da som et bevissthetsspill både overfor en selv og andre, en definisjon brukt av blant annet Richard Schechner (Schechner 2002/2008, s.123).

Her berøres også en av de mest sentrale kritikkene som har kommet mot prosjektene, blant annet

16) For ’oscillerings’ se også Hans-Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence* (Stanford University Press, California, 2004).

17) Ref. blant annet Marvin Carlssons definisjoner i *Performance – A Critical Introduction* (Routledge, London og New York, 1996).

18) Ref. for eksempel Rosalind Krauss, Hal Foster, Miwon Kwon, Grant H. Kester, Ina Blom og Nicolas Bourriaud – se litteraturliste for utfyllende referanser.

19) Basert på Gilles Deleuze & Félix Guattaris diskusjoner av ’situasjon’ og ’konstellasjon’ i *A Thousand Plateaus* (Continuum, London, 2004).

fra den britiske kunstteoretikeren Claire Bishop – hun mener slike sosiale prosjekter ofte mangler brodd og er bygget opp rundt en slags falsk hyggelig sosialitet, som på sikt hverken er bærekraftig eller kunstnerisk betydningsfull (Bishop 2004). Bishop refererer til demokrati-forskeren Chantal Mouffe, og fremhever *utfordring* ('antagonisme') av verdier og etablerte sannheter som vesentlig i viktig samtidskunst. Denne kritikken viser til et sentralt moment i avant-gardehistorien og nyere kunstteori<sup>20</sup>, nemlig evnen en kunstpraksis har til å skape reaksjoner og motreaksjoner hos et publikum eller i et samfunn. Kunstneriske teknikker som 'sjokk' og 'overraskelse' er dermed nært knyttet til ideer om stadig fornyelse og originalitet i kunsten (Blom 1999, s.12). Dette offentlige kritiske prosjektet står sentralt i vestlig demokratitenkning<sup>21</sup> og har hatt stor innflytelse på amerikansk og europeisk kunst i det 20. århundret. Den kritiske diskursen innebærer imidlertid også en refleksivitet og en selv-refleksivitet som gir kunsten en "selv-bearbeidende" karakter (Christensen-Scheel 2005) – spørsmålet om kunstpraksisene klarer å fremstille en "annen virkelighet" eller en "utopi", som vi kjenner fra både kunst- og performanceteorien, blir da et kjerneelement. Hvis man derimot setter denne kritiske diskursen til siden, og opererer med andre aktivatorer og motivatorer for kunsten som for eksempel 'samarbeid', 'økologi', 'sosialt ansvar' og 'hverdagesestetikk', så vil ikke lenger det primære vurderingskriteriet for samtidskunst (hvis vi da skal kalle det kunst) være kunstens fornyende og kritiske potensiale. Snarere vil det dreie seg om produksjon av mulige måter å "bebo" en "global" verden, og kunstnerens rolle blir som organisator av livspraksis fremfor som kommentator av eksisterende verdensbilder (Bourriaud 2003, 2007 og 2009).

For *land*-prosjektene dreier det seg nettopp om mulige måter å bebo verden og mulige andre roller som kunstnere; i stedet for å kommentere og problematisere seg selv og ulike fenomener rundt seg, så *handler* de. Dette vil ikke si at de ikke diskuterer fremgangsmåter og vurderer egen praksis, men at deres hovedmål er å skape *relasjoner* fremfor å skape *brudd* med disse. Som et mer praktisk aspekt vil man også kunne tillegge opprettholdelse av samarbeid og et fungerende sosialt nettverk, prosjektene hadde ikke kunnet fungere som sosiale aktivatorer og møtepunkter hvis de så det som sin primære oppgave å "avdekke" og kritisere. Faren er selvfølgelig at man fortier og glatter over, men dette er så vidt jeg kan se etter uker med feltarbeid ikke tilfelle i *land*-prosjektene<sup>22</sup> - uenigheter ansees som normalt og utgjør praktiske forhandlinger mer enn noe annet. For eksempel, litt utpå en festkveld til ære for det thailandske besøket på Sørfinnset i 2005 blir en høne gitt i gave til prosjektet, og høna, som skal bli til suppe, slaktes foran den festive forsamlingen. En lokal politiker opplever dette som svært støtende, særlig med tanke på de buddhistiske gjestene, og klandrer kunstnerne høylydt før han går. Situasjonen oppleves som ubehagelig, men også litt komisk, og drøftes med thaiene; disse er imot å ta liv, men føler seg ikke støtt over handlingen. Senere samtaler kunstnerne med politikeren, anerkjenner meningsforskjeller, og fortsetter å forholde seg til ham. Et annet eksempel - i Thailand opplever *the land foundation* økende popularitet og mange forespørsler om deltagelse i ulike mer eller mindre kommersielle sammenhenger. Det er uenighet blant deltakerne om hvorvidt man bør delta og "spre det glade budskap", eller hvorvidt prosjektet motsier seg selv og utvannes ved å delta på for eksempel internasjonale messer. Slike uenigheter tas opp til diskusjon på fellesmøter der alle faste frivillige deltar – det avholdes så en avstemming om den enkelte saken og ulike løsninger finnes i hvert tilfelle. Dette innebærer at de ikke har noen konsekvent politikk, men at de noen ganger deltar (hvis de liker temaet og menneskene, eller det passer seg slik av praktiske årsaker) og andre ganger ikke.

Sosiale settinger byr på kontinuerlige utfordringer, ulike former for (selv-)bevissthet og sam-

20) Se for eksempel Peter Bürgers *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984).

21) Som for eksempel i Chantal Mouffes *The Democratic Paradox* (Verso Books, London og New York, 2000) og Mouffes og Ernesto Laclaus *Hegemony and Socialist Strategy* (Verso, London og New York, 2001).

22) Se note 4.



handling, og de representerer faktiske problemfelter slik de spilles ut i hverdagen. Men samtidig gjør *land*-prosjektene langsiktige og prosessuelle karakter at den enkelte hendelse eller aktivitet ikke tildeles avgjørende betydning. Fordi det hele tiden tenkes langsiktig, fordi hendelsen alltid er en av flere i en rekke, blir aktiviteten og det enkelte øyeblikk, kanskje også selve performativiteten, noe mindre pregnant. Enkeltøyeblikkene og enkelthendelsene står alene, men blir ikke oppfattet som *bare* alene. De skal ikke være endelige resultater eller fullbyrdede presentasjoner, men *suksessive situasjoner*. Som i livet følges det ene øyeblikket av det andre, og de etterfølgende øyeblikkene farges av hverandre, de henger sammen uten å bli det samme. Dette har konsekvenser også for idéen om performancens 'transformative' kraft slik vi kjenner den fra blant annet Turner, Schechner og Fischer-Lichte<sup>23</sup>. Det transformative eller "skjelsettende" trer frem i en fortettet og "anti-strukturell" setting, noe vi ikke egentlig finner i *land*-prosjektene.

### Suksessive situasjoner; en mulig neo-eksistensialisme?

Disse prosjektene stiller dermed forskeren overfor utfordrende oppgaver: Prosjektene kan, men må ikke kategoriseres som kunst, og de både forholder seg til og overskrider kunstdiskursen (Foucault 1971). Slik jeg ser det blir de mest sentrale spørsmålene i møte med nyere eksperimentell kunst å finne ut hva som betyr noe, hva er viktig i disse praksisene? Dette kan like gjerne være klassiske kunsthistoriske aspekter som formale eller mediale elementer, men vi kan ikke automatisk ta en slik metodisk tilnærming – til det er slike langtidorganiserte sosiale og kulturelle strukturer altfor sammensatte. Det er imidlertid et mål å forstå *land*-prosjektene som *praksiser*, i tilknytning til deres kontekst og mulige teoretisering, og videre å finne visse kjernelementer i måten prosjektene, deltakerne og kontekstene forholder seg til hverandre på. Men praksisene, slik de faktisk springer ut av kunst- og performance-historien, må også sees i tilknytning til estetiske og performative strategier – de er planlagt og gjennomført av mennesker med kunstutdannelse og får økonomisk støtte fra kunst- og kulturinstitusjoner. Som del av en bredere estetikk forenes også *land*-prosjektene ulike sanselige og sosiale aspekter, den fysiske situertheten kombineres med en sanselig eksistens, og de relasjonelle strukturerne blir potensialer, utgangspunkter for livsutfoldelse. Et annet spørsmål er hvorvidt og hvordan de mer spesifikke og diskursrelaterte aspektene kan knyttes til mer generelle filosofiske, samfunnsmessige og sosiale perspektiver - hvilken grad blander disse praksisene kunst og liv, og hvilken betydning får dette for blant annet det performative perspektivet.

*Land*-prosjektene er med sine mange møter ulike (meta)fysiske produksjoner, prosjekter som er bygget rundt "eksistensielle muligheter" i tid og rom – den generelle holdningen i *land*-prosjektene kan sies å være "livet er viktigere enn kunsten, og det derfor kunsten er viktig"<sup>24</sup>. Kunsten i disse prosjektene kommer alltid i andre rekke i forhold til de menneskene som lager den eller utgjør den, kunsten kommer i andre rekke i forhold til deltakernes helse, sosiale og mentale tilstand, samt de situasjoner som prosjektene er bygget opp av. Dette er i mine øyne det som gjør dem viktige – de setter livet først, i ordets praktiske, etiske og filosofiske betydning. Det eksistensielle perspektivet er tydelig, som et overgripende, umulig, men likevel muligjørende element, fordi det viser til et punkt eller en tilstand der referanser og medier er satt til side til fordel for en mer helhetlig, tilfeldig og sosialt basert struktur. Den eksistensielle dimensjonen medfører en rekke teoretiske og praktiske aspekters som minner om post-strukturalismen og performanceteorien; binære opposisjoner kollapser, teori og praksis smelter sammen og en viss pragmatikk i den umiddelbare manøvreringen gjør utfallene mangfoldige og analysene uklare<sup>25</sup>. Det eksistensielle perspektivet vektlegger videre et

23) Se note 7.

24) Sitat av James Baldwin, i red. Gilane Tawadros, *Life is More Important Than Art* (Ostrich, London, 2008).

25) Ref. Deleuze og Guattari 2004.

ontologisk eller livs-politisk perspektiv som gir alt en slags performativ ultimathet - alt måles mot livets og eksistensens uendelighet, dermed blir det ordinære ekstraordinært og det ekstraordinære ordinært (Agamben 2005). Dette mener jeg er kan sees som et *performativt paradoks* som spilles ut i *land*-prosjektene, en kontinuerlig oscillering mellom det vanlige og det uvanlige, mellom hverdag og kunst; fremfor en overskridelse eller annerledes-tilstand, etableres er jevnere strøm av hendelser som kanskje kan knyttes til en *neo-eksistensialistisk* filosofisk overbygning.

Den eksistensialistiske filosofen Simone de Beauvoir fremhevet situasjonens forankring i subjektet: "Vi mener at situasjonens betydning ikke påtvinges et passivt subjekts bevissthet, men at den bare kommer til syne gjennom den avdekkingen som et fritt subjekt foretar gjennom sitt prosjekt." (De Beauvoir 2009, s.99). Eksistensialismens subjekt er en bestemt enhet, en tydelig agent, men er også i stadig endring og bevegelse, utsatt for påvirkning og kontroll, men for Beauvoir er det ikke lenger et spørsmål om subjektet er en selvtiltrekkelig enhet eller en dynamisk samhandler, for henne dreier det seg om *viljen* til å leve og handle. Her finner vi ansatsen til en tenkning som kombinerer vårt kollektive, ikke-enhetlige (Guattari 1992), men kroppslige subjekt med sin *sosio-spatio-temporale situasjon* (Christensen-Scheel 2009), en tenkning som utfordrer grunnleggende problemstillinger i tilknytning til tid, sted, subjektivitet og sosialitet. Selve valghandlingen er for Beauvoir et uttrykk for frihet, fordi det uttrykker en forskjell i kollektiviteten – individet både *må* og *vil* velge, valget er i seg selv en nødvendighet men også et uttrykk for viljen. Eksistensen for Beauvoir er altså alltid knyttet til viljen, personens motor, og dermed også til etikken, for all eksistens medfører etiske valg.

En mulig neo-eksistensialisme slik den foreslås her, avviser altså ikke subjektets tilknytning til eller avhengighet av kollektivet eller eksterne faktorer, men den vektlegger subjektet som knutepunkt, som åsted for betydning (Christensen-Scheel 2006). Den bygger på Beauvoirs eksistensialisme, men vektlegger tydeligere avhengigheten av kollektivet; alt går gjennom subjektet og kommer til uttrykk/inntrykk i subjektet, subjektet er både et kollektivt utslag og gir utslag i det kollektive. Neo-eksistensialismen kan tenkes som eksistensialismens "post-strukturalistiske barnebarn" – den har lært av subjektskritikken, men gjenfunnet det kroppslige enkeltsubjektet og viljen til å velge. Denne kombinasjonen av manøvrerende subjekt og dynamisk fellesskap på godt og vondt, gir slik jeg ser det anledning til å foreslå neo-eksistensialisme som en filosofisk overbygning for flere av samtidens mer eksperimentelle og sosialt orienterte kunstpraksiser. I *land*-prosjektene finner vi et fornyet fokus på livspraksisen som et sammensatt tidsløp bestående av suksessive situasjoner, vi finner både en styrking av subjektet, dets vilje/mulighet til å handle, og en styrking av kollektivet. Individet trer frem sammen med fellesskapet som en 'situert de-situert' speilende det mobile hjemmet, både påvirkende og påvirkelig, både biologisk/materielt betinget og potensielt/bevegelig.

### Trivielle spenningsfelter

Samsansning/synestetikk, flerkontekstualitet og forståelsen av situasjoner som suksessive, er her foreslått som perspektiver for å nærme seg *land*-prosjektene "paradoksale" performativitet samt det bredere estetiske feltet: Situasjonene i *land*-prosjektene er mer eller mindre iscenesatte og de er mer eller mindre deler av en bevisst og planlagt strategi, men de blir sjelden presentert som endelige verk. Jeg har her ønsket å vise at prosjektene består av mange og mulige likeverdige deler, avhengig av 'hvor', 'når' og 'hvem' – det er altså aldri snakk om én oppsetning eller én historie. I *land*-prosjektene tenker de på hvor de sitter og hvor de setter andre, på hva de gjør og har på seg, de bruker tid på mat og omgivelser, organisering og tidsplaner. Disse enkeltdelene analyseres ofte i teaterforestillinger og kunstverk som "kunstneriske" eller "estetiske" elementer – stemning, sammenstilling av fysiske og formale elementer, iscenesettelse, fremførelse, osv. – her gjøres de til

(nedtonede) elementer i en bredere estetikk (Christensen-Scheel 2010). For man kan ikke si på forhånd hva som blir det mest betydningsfulle eller mest problematiske, noe av det viktigste disse prosjektene har gitt meg er elementer som kunstnerne ikke planla eller visste om. Det vakreste sosiale elementet var kjærlighetshistoriene mellom thaier og nordmenn, kjærlighet som for noen varer fremdeles og som da den ble til reiste en rekke problemstillinger knyttet til etikk, kultur og utveksling. Dette fordi det stort sett var snakk om Thaiandske jenter og norske menn, en type utveksling mange forbinder med arrangerte ekteskap og noen ganger med utbytting (Huitfeldt og Kavli 2003). De vakreste sanseopplevelsene var knyttet til den nord-norske naturen; kald og ren luft i lungene, vakre snødekte fjell midt på sommeren, og matkulturen; hjemmelagde måltider fra grunnen, handling på bugnende thailandske markeder med alt fra krydderhauger og fargerike frukter, til krukker med kakerlakker og mauregg.

Noe av det vanskeligste, som jeg valgte å ikke nevne i min avhandling, var vitser som ble slått på en lokal bygdesamling av en ukjent mann – med incestuøst innhold. Jeg ville ikke gjøre dette til en del av prosjektens diskusjon, særlig fordi det utgjorde en så perifer del av dem, det vil si, det var ikke en gang del av dem. Men jeg deltok på den ukentlige kroa på Sørfinnset som ledd i mitt feltarbeid sammen med kunstnerne, og dermed inngikk denne opplevelsen også i prosjektet. At man fremdeles kunne spøke med incest offentlig var sjokkerende for meg, men å innta en moralsk ovenfra-og-nedad-holdning følte tilsvarende feil. Mannen var ikke tilknyttet prosjektet og hadde ingen rolle i det, så jeg valgte å la det hele ligge. Men dette er slikt man funderer over i ettertid, lenge etterpå; skulle jeg reist meg i forsamlingen og sagt at dette ikke var noe å spøke med? At dette var blodig alvor som ødela barns liv hver dag på verdensbasis? Eller ville det gjort meg selvhøytidelig og moraliserende? Eksistensen av en slik ukultur overrasket meg, den utgjorde den klassiske fordømmen mot den nord-norske bygdekulturen, den jeg var sikker på at bare var en fordom. På den annen side ble jeg overrasket i motsatt retning også, og fikk utfordret de fordømmene det faktisk viste seg at jeg hadde; mange av innbyggerne på Sørfinnset var langt mer kulturelt sofistikerte enn det jeg hadde regnet med – jeg lærte om prog-rock og samehistorie, matkultur og kunst.

Møtet med et annet miljø som Sørfinnset innebærer nettopp denne typen utfordringer og vurderinger, og *land*-prosjektene utgjør en mulighet for å treffe nettopp disse menneskene i nettopp disse omgivelsene. Hva som blir prosjektets egentlige innhold ligger dermed hos deltakeren og de elementene den enkelte opplever som betydningsfulle eller problematiske. Selv om de thainorske kjærlighetshistoriene og de incestuøse vitsene ikke var planlagte deler av prosjektene, viser de livspraksisenes potensialitet som *spenningsfelter* – ved å lage brede, åpne og langsiktige estetiske strukturer, som er både definerte og udefinerte på samme tid, gis spenningene og det ubehagelige et friere spillerom enn i en installasjon eller en performance. Det blir ikke så konsentrert, men det oppleves destod mer ”ekte”. Som prosjekter med visse verdier og intensjoner, men der hovedstrategien er å samle mennesker til ulike aktiviteter og samarbeid, åpnes det for forhandling og uenighet, ubehagelighet og fordragelighet. Som mobile hjem arbeider *land*-prosjektene med ulike former for aktivisering; de skaper ikke konfrontasjoner og brudd, men setter likevel i gang eksistensielle spenninger. De alternative sosiale praksisene kan gi gi assosiasjoner til 1960-tallets utopier, men det er nettopp ikke utopier som skapes her, det er konkrete handlinger, om enn små og unnselige

*Land*-prosjektene dreier seg altså ikke primært om referanser til andre kunstsammenhenger, om å forstå ulike elementer eller historier, eller om å skape annerledeshet i seg selv – de dreier seg om mangfoldet i alle disse elementene og de ulike mulighetene disse gir det enkelte subjekt i tilknytning til eller i samarbeid med andre subjekter. Den umiddelbare sosiale situasjonen, gjerne den trivielle, fremmes dermed som et viktig tillegg til det estetikken og kunsten ofte dreier seg om; ekstraordinære og overskridende opplevelser knyttet til bestemte objekter og iscenesettelser. Den

trivielle eksistensen i *land*-prosjektene blir like potent som det fortettede og ekstraordinære, og hverdagslivet like transformativt som den liminale performansen (Turner 1987/88)<sup>26</sup>. Men i et eksistensielt perspektiv må forandringen være varig for å være bærekraftig, og i lys av dette foreslår jeg at *land*-prosjektene utfolder en *suksessiv performativitet* der det transformative søkes i den langsiktige eksistensen, *gjennom umiddelbarhet*, fremfor i umiddelbarheten selv.

## Litteratur

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*, (Stanford University Press, California, 1998).

Agamben, Giorgio. *Potentialities* (Stanford University Press, California, 1999).

Agamben, Giorgio. *State of Exception* (The University of Chicago Press, Chicago og London, 2005).

Artaud, Antonin, samling av tekster, in: Claude Schumacher (red.), *Artaud on Theatre* (Methuen Drama, London, 1989).

Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double* (Calder, Montreuil/London/New York, 1999).

Red. Bale, Kjersti, og Bø-Rygg, Arnfinn, *Estetisk teori – En antologi* (Universitetsforlaget, Oslo, 2008).

De Beauvoir, Simone. *Pyrrhos og Cineas / Tvytydighetens etikk* (Pax Forlag A/S, Oslo, 2009).

Beck, Ulrich, *The Cosmopolitan Vision* (Polity Press, Cambridge og Malden, 2006).

Blom, Ina. *The Cut Through Time – A version of the Dada/Neodada repetition*. (Ph.D.-avhandling, Unipub, Oslo, 1999).

Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", in: October, nr.110, høst 2004.

Blom, Ina, *On the Style Site* (Sternberg Press, Berlin og New York, 2008).

Bourriaud, Nicolas. *Formes de vie* (Éditions Denöel, Paris, 2003).

Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*, (Pax Forlag A/S, Oslo, 2007).

Bourriaud, Nicolas. *The Radicant* (Sternberg Press, Berlin og New York, 2009).

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984).

Böhme, Gernot. *Atmosphäre – Essays zur neuen Ästhetik* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995).

Carlsson, Marvin, *Performance – A Critical Introduction* Routledge, London og New York, 1996.

Christensen-Scheel, Boel, "Kunstkritikk som kunst, kritikk av kunst, kunst som kritikk og det å være generelt kritisk", [www.kunstkritikk.no](http://www.kunstkritikk.no), 26.10.2005.

Christensen-Scheel, Boel. "Der hvor det betyr noe", Øjeblikket, nr. 47, 2006.

Christensen-Scheel, Boel. *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory* (Ph.D.-avhandling, Unipub, Oslo, 2009).

Christensen-Scheel, Boel. *Kjartan Slettemarks Nixon Visions* (Ctrl+Z Publishing/Torpedo Press, Oslo, 2010).

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus* (Continuum, London, 2004).

Féral, Josette, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", in: *Mimesis, Masochism and Mime*, Timothy Murray (red.) (The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997).

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance* (Routledge, London og New York, 2008).

---

26) Begrepet "liminal" er inspirert av antropologen Arnold von Genneps "limen", som betyr "bruddsone" eller "terskel". I Turners teorie viser "liminal" til en slags unntakstilstand, en tilstand av "anti-struktur" eller noe som er "betwixt-and-between".

- Foster, Hal, *The Return of the Real* (The MIT Press, Massachusetts og London, 1996/2002).
- Foucault, Michel, *L'Ordre du discours* (Gallimard, Paris, 1971).
- Fukuoka, Masanobu, *The One-Straw Revolution: An Introduction to Natural Farming* (New York Review Books Classics, New York, 1978/2009).
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art – From Futurism to the Present* (Thames and Hudson, London og New York, 1979/1988/2001).
- Guattari, Félix. *Chaosmose* (Galilée, Paris, 1992).
- Guattari, Félix. *Les trois écologies* (Galilée, Paris, 1989).
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Production of Presence* (Stanford University Press, California, 2004).
- Habermas, Jürgen. *Toward a Rational Society* (Heinemann, London, 1971).
- Huitfeldt, Anniken og Hanne Cecilie Kavli, *Det globale ekteskapsmarkedet* (Fafo-rapport, Oslo, 2003).
- Kaprow, Allan. *The Blurring of Art and Life* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1993).
- Kester, Grant H., *Conversation Pieces – Community + Communication in Modern Art* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2004).
- Krauss, Rosalind. *"A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Thames & Hudson, New York, 2000).
- Kwon, Miwon, *One Place After Another* (The MIT Press, Massachusetts/London, 2004).
- Mouffe, Chantal, *The Democratic Paradox* (Verso Books, London og New York, 2000).
- Mouffe, Chantal & Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy* (Verso, London og New York, 2001).
- Sauter, Willmar, *The Theatrical Event* (University of Iowa Press, Iowa City, 2000).
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance* (Routledge, London og New York, 1993).
- Schechner, Richard. *Performance Theory* (Routledge, London og New York, 2003).
- Schechner, Richard. *Performance Studies – An introduction* (Routledge, London og New York, 2002/2008).
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance* (PAJ Publications, New York, 1987/88).

---

### **Boel Christensen-Scheel**

(Ph.D. i performancestudier), midlertidig vitenskapelig tilsatt ved Teatervitenskap på Universitetet i Oslo. Hun har skrevet for tidsskrifter som kunstkritikk.no, Øjeblikket, Morgenbladet, 3T, Artes og Paletten, samt oversatt Nicolas Bourriauds *Relasjonell estetikk* (2007) til norsk. Nylig ga hun ut boken *Kjartan Slettemarks Nixon Visions* (2010) i den norske Karavane-serien.

---