

# **Kunst, museum og kulturarv: En casestudie av en litt annerledes kjelke**

Ane Kristin Bang-Steinsvik



**MUSKUL4590- Masteroppgave i Museologi og Kulturarvstudier (30 sp)**

**Institutt for kulturstudier og orientalske språk**

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2022



# **Kunst, museum og kulturarv: En casestudie av en litt annerledes kjelke**

© Ane Kristin Bang-Steinsvik 2022

Kunst, museum og kulturarv: En casestudie av en litt annerledes kjelke

Ane Kristin Bang-Steinsvik

<http://www.duo.uio.no>

Alle fotografiene i oppgaven er gjengitt med tillatelse

  
**Hasansens Kjelke**



**Hasansens Kjelke**  
Sayed Sattar Hasan

Prosjektet Hasansens Kjelke er produsert av TrAP/ *The project is produced by TrAP.*

Støttet av/ *Supported by:*

**TrAP** **ATELIER NORD**  **FOND FOR  
LYD OG BILDE** **om; interkulturelt museum**

*Ill. 1. Utsnitt fra utstillingsflyer.*

*Ski* – Originates from the Norse word *Skíð*; which means to divide or split. The traditional process of making wooden skis involves felling a tree and splitting a log in two, providing material for each ski.

*Charpai* – A derivative from Hindi and Persian, meaning four feet. A charpai is a type of divan, common to south-Asia. It is typically used as a bed, or seat, and can be found in the home or outside.

*Kjelke* – The Norwegian word for sledge or toboggan.

*Hasansen* – A name which combines the artists surname ‘Hasan’, with the common Scandinavian name ending ‘sen’. (Sattar Hasan 2020)

## *Oppsummering*

Denne oppgaven er en casestudie og analyse av kunstprosjektet og utstillingen *Hasansens Kjelke* som stod på Interkulturelt Museum vår/sommer 2020.

Inspirert av Fridjof Nansens spesialtilpassede kjelke som han brukte for å krysse Grønland på sin ekspedisjon i 1888, ble det i prosjektet *Hasansens kjelke* kombinert håndverkstradisjoner fra Pakistan og Norge for å skape et objekt som både var en pakistansk divan, en charpai, og en norsk skikjelke. Resultatet ble en hybrid charpai-kjelke. Denne charpai-kjelken tilhørte en ny ekspedisjonshelt som fikk navnet Hasansen. Med kjelken på slep krysset Hasansen i likhet med Nansen, Grønland, men fremfor å krysse øde og isdekte landområder, krysset Hasansen heller bydelen Grønland i Oslo.

Med utgangspunkt i nyere materialitetsteori og Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsens perspektiver på det materielle som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt*, analyseres det i denne oppgaven hvordan prosjektet og utstillingen *Hasansens Kjelke* tematiserte kulturarvsbegrepet og gjennom hvilke virkemidler dette ble gjort. Det drøftes hvordan prosjektet utfordret tanker om kulturarv som noe *rent, ekte og entydig* og hvordan Hasansens charpai-kjelke er et eksempel på et objekt som har kommet til gjennom et nettverk av samhandlinger og påvirkning, der kulturer og uttrykk har *møttes* eller *krysset* hverandre. I oppgaven argumenterer jeg frem hvordan dette ikke er noe nytt, men heller noe som ligger til grunn for mye av vår kulturarv. Starter man nemlig å dekonstruere slik, viser det seg at mye av det vi omgir oss med i hverdagen egentlig har sin opprinnelse fra helt andre steder, eller så har de oppstått i skjæringspunkter der kulturer krysses eller møtes.

Gjennom å avdekke det som ligger bak skapelsen av et kulturarvsobjekt, dekonstruere det og dra de lange linjene, løsnes det opp i en forforståelse av det materielle som stabile og entydige ting, tilhørende *én* kultur, med *én* kulturspesifikk funksjon og betydning. Det åpner opp hele nettverk av *relasjoner* som strekker seg bakover inn i tradisjoner og håndverk, over nasjonale grenser og knytter oss opp mot steder og kulturer som vi kanskje tenker på som langt unna *vår egen*.

Hasansen og hans charpai-kjelke drar deg i denne oppgaven med på en ekspedisjon inn i et nettverk som strekker over nasjonale grenser, kulturer og tradisjoner, alt med knutepunkt i Interkulturelt Museum på Grønland i Oslo.

## ***Forord***

Først og fremst vil jeg takke kunstner Sayed Sattar Hasan for å ha delt så generøst av sine erfaringer, prosess og tanker rundt utstillingen og prosjektet *Hasansens Kjelke*. Takk for din åpenhet og entusiasme og for at jeg har fått lov til å gjengi dine fotografier fra utstillingen i denne oppgaven. En stor takk går også til Annelise Bothner-By, seniorkurator ved Interkulturelt Museum, både for samtale og råd i forkant av prosjektet og for hjelp og svar på praktiske spørsmål underveis.

Jeg vil også takke min veileder Torild Gjesvik for konstruktive tilbakemeldinger, innsiktsfulle kommentarer og oppmuntring når frustrasjonen tok overhånd. Takk for at du oppfordret meg til å se ting fra nye kreative perspektiver, bruke min egen stemme og hjalp meg med å komme i mål.

Takk til Kjersti Mosbakk for hjelp med korrekturlesning. Takk til alle mine medstudenter, til tross for nedstengninger og digital undervisning sitter jeg allikevel igjen med mange gode minner. Takk for all hjelp, støtte og samhold gjennom en ganske annerledes studietid.

## *Illustrasjonsliste*

- III. 1. Utsnitt fra flyer fra utstillingen *Hasansens Kjelke*, utformet av Oslo Museum/Interkulturelt Museum 2020.
- III. 2. *Portrett av Hasansen*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III. 3. *Hasansen på T-banen*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Fotoassistent Brage Sunde 2020. Fotografiet av kunstverket i gullramme er tatt av Kim G. Skytte for Nordnorsk Kunstmuseums kunstsamling 2021.
- III. 4. Oversiktsbilde over utstillingen. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III 5. Stillbilde fra videoverket *jomfruturen*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Fotoassistent: Carsten Aniksdal 2020.
- III 6. Stillbilde fra videoverket *jomfruturen*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Fotoassistent: Carsten Aniksdal 2020.
- III. 7. *Hasansens slede*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III. 8. Fra utstillingen, de sidestilte videoverkene: *Charpai-håndverkerens verksted* og *Skimakerens verksted* Kunstner: Sayed Sattar Hasan. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III 9. Stillbilde fra videoverket *Charpai-håndverkerens verksted*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III. 10. Stillbilde fra videoverket *Skimakerens verksted*. Kunstner: Sayed Sattar Hasan 2020.
- III. 11. *Hasansen utenfor Grønland T-banestasjon*. Foto: Sayed Sattar Hasan, fotoassistent: Brynjar Bjerkam 2020.
- III. 12. *Hasansen utenfor Grønland T-banestasjon*. Foto: Sayed Sattar Hasan, fotoassistent: Brynjar Bjerkam 2020.
- III. 13. Vedlegg: Flyer fra utstilling, med kreditering av alle involverte i prosjektet *Hasansens Kjelke*, utformet av Oslo Museum/Interkulturelt Museum 2020.



## ***Innholdsfortegnelse***

<i>Oppsummering</i> .....	vi
<i>Forord</i> .....	vii
<i>Illustrasjonsliste</i> .....	viii
<b>1 Introduksjon: En hybrid kjelke på Interkulturelt Museum</b> .....	1
<i>Forskningsspørsmål og problemstilling</i> .....	2
<i>Oppgavens struktur</i> .....	3
<i>Interkulturelt Museum</i> .....	3
<i>Mot et inkluderende museum</i> .....	5
<b>2 Metode: Hvordan undersøke en kjelke?</b> .....	8
<i>Kvalitativ metode</i> .....	8
<i>Intervju</i> .....	9
<i>Utstillingsanalyse</i> .....	10
<i>Nansen og Hasansen</i> .....	11
<i>Etikk og selvrefleksjon</i> .....	11
<i>Covid-19-relaterte begrensninger</i> .....	12
<b>3 Teoretisk rammeverk: En kjelke i kontinuerlig metamorfose?</b> .....	13
<i>En materiell vending</i> .....	14
<i>Materialiseringer</i> .....	15
<i>Identitet og kulturarv</i> .....	18
<i>Interkulturalitet og kulturell hybriditet</i> .....	19
<b>4 Analyse: En studie av en litt annerledes kjelke</b> .....	20
<i>Første møte med Hasansens Kjelke</i> .....	21
<i>En kjelke, er en kjelke, er en kjelke.</i> .....	29

<i>Grønland versus Grønland</i> .....	33
<i>En charpai-kjelke utenfor Grønland T-banestasjon!</i> .....	35
<i>Hvem er egentlig Hasansen?</i> .....	38
<b>5 Avsluttende diskusjon og betraktninger</b> .....	41
<i>Epilog: Hasansen reiser videre</i> .....	46
<i>Kildeliste</i> .....	47
<i>Vedlegg</i> .....	52
<i>Interview guide. Artist Sayed Sattar Hasan.</i> .....	52

# 1 Introduksjon: *En hybrid kjelke på Interkulturelt Museum*

I perioden februar – mars 2020 stod det en litt uvanlig kjelke i andre etasje på Interkulturelt Museum i Oslo. Denne kjelkens bein hadde en utypisk dreid fasong og var malt i striper av gult, grønt og rødt. Det eneste elementet i denne uvanlige kjelken som ga assosiasjoner til det vi forbinder med en tradisjonell kjelke, var de lange skiene av tre som den stod på. Denne kjelkens utypiske utseende kom av at den var halvveis noe annet, den var nemlig halvt charpai, et tradisjonelt pakistansk møbel som kan minne om en slags divan.

I utstillingen som fikk navnet *Hasansens Kjelke* lot kunstneren Sayed Sattar Hasan seg inspirere av polarhelten Fridtjof Nansen som utviklet en lettere kjelke for å krysse Grønland i 1888. I memoarboken *På ski over Grønland* som kom ut for første gang i 1890, beskriver Nansen denne kjelken slik:

«På tidligere ekspedisjoner var det som oftest blitt brukt store sleder, som efter min mening var altfor tunge og klumpete. Jeg foretrakk å få gjort mindre kjelker, noe i likhet med norske skikjelker, til å trekkes av enkelt mann.... Denne lette og sterke skikjelke, som fløt lett på sneen, og ikke sank dypt i som de tidligere brukte sleder, er blitt mønster for de kjelker og sleder som er brukt på alle senere polar-ferder» (Nansen 1988: 141).

I utstillingen kombinerte kunstneren Sayed Sattar Hasan en tradisjonell norsk skikjelke med en tradisjonell pakistansk charpai og skapte med dette en ny hybrid kjelke. Kjelken tilhørte den fiktive ekspedisjonshelten *Hasansen*. *Hasansen* er i likhet med *Nansen* en eventyrer, men fremfor å dra til nye ukjente landområder, reiser *Hasansen* heller inn i kulturelle territorier, der krysser han både materielle og immaterielle grenseland for å sette spørsmålstegn ved kultur og identitet. Ikledd tykk pelsjakke, snurrebart à la Nansen og mørk grønn ullbukse ikke ulik *Nansens* egen nikkers, krysser *Hasansen* i likhet med *Nansen*, Grønland. Med kjelken på slep krysser han bydelen Grønland i Oslo. *Hasansen* tar T-banen rundt i det som er en stadig mer interkulturell by. *Hasansen* drar også på *ekspedisjon* rundt i Norge og til Pakistan. Her studerer han materialer og håndverkstradisjoner fra to kulturer, som igjen smeltes sammen for

å skape en litt uvanlig kjelke. Kjelken settes på prøve. Holder den mål? I videoverket *Jomfruturen* som viser Hasansen sette utfor en bakke på Kolsås skisenter med kjelken, i full ekspedisjonsbekledning og med typisk turmatpakke bestående av appelsin, kvikk-lunsj, kaffe og boller, får vi svaret.

*Hasansens Kjelke* er i hovedsak et selvstendig kunstverk, konsept og kunstprosjekt utviklet av kunstner Sayed Sattar Hasan. Prosjektet og utstillingen ble støttet av kunstprodusenten TrAP (*Transcultural Arts Production*), Oslo kommune, Oslo Museum, Fond for Lyd og Bilde (Norges Kulturråd) og Atelier Nord. Sayed fremhever Interkulturelt Museum og TrAP som hovedsamarbeidspartnere, der TrAP stod bak størstedelen av produksjonsmidlene og Interkulturelt Museum bidro praktisk med verksted, visningssted, markedsføring og formidling.

### ***Forskningsspørsmål og problemstilling***

I utstillingen og kunstprosjektet *Hasansens Kjelke* ble forestillinger om kulturarv tematisert. Den fiktive *Hasansens* konstruerte kjelke var med hensikt malt i grønne, gule og røde striper for å skape assosiasjoner til fargene på innpakningen til den folkekjære Kvikk Lunsj-sjokoladen. Men denne sjokoladen som det så å si har blitt obligatorisk å ta med seg på turene i skog og mark er vel laget av kakao fra Sør-Amerika? Og hva med kaffen som nordmenn er nest best i verden på å drikke (Fossanger 2019), den har vel sin opprinnelse i Etiopia? Og appelsiner trives vel i et langt mer tropisk klima enn det man finner så langt nord? Dette er nok ikke overaskende informasjon for noen, men starter man å dekonstruere slik viser det seg at det er mye mer enn det vi kanskje er klar over som egentlig har sin opprinnelse fra helt andre steder, eller som har oppstått i skjæringspunkter der kulturer har krysses eller møttes. Utstillingen *Hasansens Kjelke* åpner for tanker rundt slike dekonstrueringer, samtidig som den bretter ut historien om sammensetningen av et helt nytt objekt.

Med *Hasansens Kjelke* ønsket kunstner Sayed Sattar Hasan å belyse den økende tilstedeværelsen av forskjellige kulturer i samfunnet og sette spørsmål ved tradisjoner, identitet og kulturarv. Utstillingen rørte ved spenningsfeltet rundt det å bevare fortiden og samtidig omfavne og akseptere et samfunn i endring. Han mener den hybride charpai-kjelken knyttet sammen kulturer og at Hasansen med sin hybride kjelke utfordrer forenklede forestillinger om kulturarv og nasjonalitet (Hasan 2020), (TrAP 2020), (Enge 2020). Men

hvordan gjorde han dette? Med dette kommer vi frem til oppgavens endelige hensikt og problemstilling:

- Hvordan tematiserte utstillingen og kunstverket *Hasansens Kjelke* på Interkulturelt Museum kulturarvsbegrepet? Hvilke virkemidler ble brukt for å gjøre dette?

### ***Oppgavens struktur***

Oppgavens **kapittel 1**, er innledningskapittelet som starter med en introduksjon til utstillingen *Hasansens Kjelke*, en redegjørelse av oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling samt denne oversikten over oppgavens struktur. Kapittelet avsluttes med en presentasjon av Interkulturelt Museum på Grønland i Oslo, der *Hasansens Kjelke* stod utstilt, og en museumshistorisk oversikt som forklarer Interkulturelt Museums viktige museumskontekst som et museum som legger inkluderingsstrategier og kunst til grunn i sin museumspraksis.

**Oppgavens kapittel 2 og 3** presenterer denne oppgavens metodologiske og teoretiske rammeverk og en redegjørelse for hvorfor de valgte metodene og teoriene er relevante i relasjon til denne oppgavens forskning. **Kapittel 4** er oppgavens analysekapittel, som starter med en beskrivelse og gjennomgang av selve utstillingen, etter dette analyseres utvalgte aspekter ved utstillingen og prosjektet *Hasansens Kjelke*. **Kapittel 5** gir en oppsummering av funn presentert i analysekapittelet og binder det opp mot oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling, kapittelet avsluttes med en diskusjon og noen avsluttende betraktninger.

### ***Interkulturelt Museum***

Interkulturelt Museum (videre i oppgaven betegnet som IKM) ligger i Tøyenbekken 5. Bygningen som nå er museum ble bygget i årene 1900 – 1902 med en ganske annen hensikt i sikte. I 1903 åpnet nemlig Grønland politistasjon her (Tvedt 2010). Bygget var tegnet av arkitektene Balthazaar Conrad Lange og Henry Fearnley Coll i det som kalles Huggenstein stil. Som navnet tilsier er byggets fasade bestående av store hugde steinblokker, noe som gir bygningen et massivt uttrykk. Dette arkitektoniske grepet skulle stilmessig gi et tilbakeskuende blick til middelalderens festningsverker (Sprovin 2021). Tøyenbekken 5 var

politistasjon helt frem til 1978 og etter dette har bygget huset litt av hvert. En periode var dette Krigsveteranforeningens tilholdssted. Lokalene har også fungert som moské og blitt benyttet av diverse fritidsorganisasjoner (Ofstad 2020).

I 1990 ble IKM stiftet av Bente Guro Møller med hensikt å samle, bevare og formidle nye minoriteters innvandrings- og etableringshistorie i Norge. I 1995 ble det klart at museet skulle ligge i Tøyenbekken 5. Det måtte derimot store renovasjoner til før bygget kunne brukes som museum og IKM i sin nåværende form åpnet ikke dørene før i 1998 (Ofstad 2020). Foruten museumsrommet huser bygget også Oslo musikk- og kulturskole. I 2006 ble IKM en del av stiftelsen Oslo Museum som også rommer Oslo bymuseum, Teatermuseet og Arbeidermuseet.

Museet arbeider etter prinsippet formulert av Bente Møller; «ikke om meg, uten med meg», som vil si at de grupper eller individer som tematiseres i museets utstillinger skal inviteres inn i prosjektene og ha innflytelse på hvordan deres egen historie blir fortalt og presentert (Hansen 2016). Mangfoldsperspektivet står sterkt hos IKM, dette innebærer en pluralistisk holdning til formidling og krever at museet jobber for å inkludere og fordele maktbalansen mellom ulike kulturer, livssyn, levesett og politisk ståsted. (Bettum, Malinemi og Walle 2018: 11). Det siste tiåret har dialogmetoden vært sentral i utstillingsproduksjoner ved IKM, denne metoden går ut på å invitere den gruppen som skal tematiseres inn i selve produksjonen av utstillingen. I tråd med Bente Møllers prinsipp «ikke om meg, uten med meg» skal utstillingene skapes gjennom gjensidig samhandling og dialog. På denne måten tilstreber IKM at gruppen utstillingen skal tematisere skal gis en stor del av definisjonsmakten og dermed også kontrollen over at det som formidles er «relevant og viktig kunnskap» (Bettum og Özcan 2018: 181 182).

IKM som museum faller ikke helt på plass under noen av de tradisjonelle museumskategoriene. Museet benytter seg ofte av kunstneriske virkemidler og kunstinstallasjoner i sine utstillinger, men er allikevel ikke et kunstmuseum. Museolog Marzia Varutti beskriver sin tekst *Gradients of alterity: museums and the negotiations of cultural difference in contemporary Norway* at IKM best kan beskrives som en blanding av forskjellige museumssjangre, at det er en slags krysning mellom etnografisk, kunst og historisk museum. Som begrunnelse på hvorfor IKM anser kunsten som et viktig virkemiddel refererer Varutti til en uttalelse av IKMs grunnlegger Bente Møller:

«When we work towards changing attitudes, it is important to talk to the whole person, not just their rationality. (...) Art opens cognitive rooms in us other than those opened by theoretical

knowledge. That is why we always have art exhibitions in addition to cultural history exhibitions»<sup>1</sup> (Varutti 2019: 531)

*Hasansens Kjelke* er et godt eksempel på hvordan et potensielt vanskelig og følelsesladet tema som identitet og kulturarv kan drøftes med humor og letthet gjennom kunstneriske virkemidler. Det er ofte så mye politikk og synspunkter involvert i direkte påstander og meninger at det ofte kan bli vanskelig for publikum å posisjonere seg i forhold til dette, det kunstneriske, følelsesmessige og relaterbare derimot, har alle forutsetninger for å treffe på helt andre premisser.

### ***Mot et inkluderende museum***

Prosjektet *Hasansens Kjelke* speilet mye av det som påpekes som viktige nasjonale satsningsområder innen museumsfeltet. Stortingsmelding nr. 23 *Musea i samfunnet-tillit, ting og tid* presiserer at for å lykkes i målene om mangfold og inkludering i kulturlivet krever dette et museumsfelt som aktivt går inn for å tilrettelegge for dette:

«Denne regjeringa ynskjer eit rikt og mangfaldig kulturliv med plass til mange stemmer, historier og perspektiv. Difor har regjeringa sett i gang eit krafttak for mangfald i deltaking, publikum og representativitet. Å lukkast med dette fordrar mellom anna aktive museum. Grunnleggjande museumsfaglege spørsmål er òg grunnleggjande samfunnsprospørsmål. For kva historier og uttrykk skal sikrast ein plass som kulturarv? Kven sine røyster skal med og kven skal ha tillit til å velja dei ut? Kva ting skal samlast på for ettertida? Kven sine ting skal på museum?

Museumspolitikken gjev musea stor tillit i desse spørsmåla, og ventar at musea er seg dette ansvaret særleg bevisst i tida som kjem» (Stortingsmelding 23 2020)

De siste årene har det vært stort fokus i museumsfeltet på å bli mer demokratiske og inkluderende institusjoner, «Museer skal være aktive samfunnsaktører og bidra til god samfunnsutvikling. De skal gjenspeile samfunnet og anvende ulike perspektiver på både fortid og nåtid», slik innleder Kristin Danielsen, leder i Norsk kulturråd boken *Et inkluderende museum. Kulturelt mangfold i praksis* (Danielsen 2018:7). Disse nasjonale satsningsområdene med fokus på mangfold i deltagelse, publikum og representativitet i museumshistorisk kontekst, er ganske ny. Anne Eriksen påpeker at museumshistorien er kompleks og lar seg ikke lett plassere i én fortelling som kun går i én retning (Eriksen 2009: 208). Drar man derimot de helt generelle linjene kan man si at museet som institusjon har en *vanskelig* bakgrunnshistorie. I Renessansens Europa var museene forbeholdt en maktelite av akademikere, rike og lærde (Vergo 1989: 1). Samlingene var private og ga høy status og var derfor kun tilgjengelig for en

---

<sup>1</sup> Marzia Varutti sin tekst er skrevet på engelsk. Bente Møllers sitat gjengis derfor slik det forekommer i Varuttis tekst, derav engelsk.

utvalgt elite. Folk dro gjerne langveisfra på en form for dannelsesreiser for å besøke forskjellige samlinger med hensikt å studere dem og la seg bli både forundret og fascinert. (Findlen 1989: 63) (Brenna 2006: 33). På 1800 og tidlig 1900-tallet ble museene viktige nasjonsbyggende institusjoner og skulle være tilgjengelige for alle. Museologen Tony Bennet uttaler at det var i denne perioden den moderne versjonen av museet ble født. Museene skulle nå være allment tilgjengelige og hadde en sentral rolle i «framveksten av moderne vestlige demokratier og utviklingen av nasjonalstaten i kjølvannet av den franske revolusjon. Det nasjonale og det allmenne ble en viktig legitimering ved museenes virksomhet». Museene ble scener der nasjonens makt, storhet og *fremskritt* kunne vises frem til publikum (Eriksen 2009: 207). Bennett er også krass i sin kritikk av denne maktposisjonen museene fikk og mener at museene inntok en rolle som dannelsesinstitusjoner der de besøkende lot seg *trene* og *disiplinere*. I sin tekst fra 1988, *The exhibitionary complex*, legger han frem hvordan befolkningen *lot* seg underkaste de borgerlige verdiene og idealene gjennom utstillinger og gjenstander som bygde opp under det borgerlige hegemoni (Bennet 1988) (Eriksen 2009: 208).

Museenes fremstilling av andre folkeslag og kulturer bar til langt ut på 1900-tallet preg av kulturspesifikke objekter stilt ut på en måte som fortalte om usiviliserte, mindreverdige og eksotiske kulturer. Disse var gjerne fulgt av reiseskildringer som beskrev den vestlige protagonistens heltmodige erobringer i *eksotiske* land (Ruud 2018: 87 88). En debatt rundt og kritikk av museumsinstitusjonenes representasjoner av kulturer blusset opp for fullt i de akademiske miljøene på slutten av 1980-tallet. Her var et av hovedpoengene at museene var isolert fra den moderne verden med elitære, foreldede holdninger. Denne debatten førte frem til en større bevissthet og refleksivitet rundt hvordan museene produserte kunnskap og la grunnsteinene til et viktig skifte i museumsfeltet, betegnet som den *nye museologien*, eller *kritisk museologi* (Message og Witcomb 2015: xxxvii). Den nye museologien, forklares av historiker Peter Vergo som noe som søkte etter å radikalt revurdere museets rolle i samfunnet og markerte en vending mot forandring, økt kulturelt mangfold og kulturell demokratisering (Vergo 1989: 3).

Museumsdirektør Lisa Corrin refererer til den *nye museologien* i teksten *Mining the museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*. Der beskriver hun hvordan dens omveltning av museets tidligere maktstrukturer, representasjoner og historiske narrativ, som ofte gikk ut på å fremme hegemoniske vestlige perspektiver på bekostning av urfolk og minoritetskulturer, etterlot seg et museumsfelt i en slags *identitetskrise*. Videre legger hun frem at kunstneriske virkemidler lot museene rette et kritisk blikk mot sin egen historiske museumspraksis. Corrin beskriver et eksempel der Smithsonian Naturhistorisk museum i Washington ble konfrontert med behovet for å oppdatere en rekke utdaterte beskrivelser av sine museumsgjenstander. Som et grep ble det innført *dilemmaetiketter* som åpent påpekte



utdaterte tekster og stereotypiske fremstillinger i museets etnografiske samling (Corrin 1993: 23).

I det kurator for British Museum, James Putnam, kaller for intervensjoner (*interventions*) i museumsutstillingene, blir kunsten, fremfor å bli stilt ut i egne tilegnede rom i museet, heller vevd inn i museumsutstillingene slik at den smelter sammen med, eller blir satt i opposisjon til, objektene i museets samlinger. Slik fungerer den kunstneriske intervensjonen som noe som retter kritikk mot, eller setter spørsmålsteget ved, museets politikk for anskaffelse av objekter, skjeve maktstrukturer, eller andre aktuelle spørsmål. (Putnam 2001: 154).

Et eksempel i nyere tid er Marianne Heiers verk *Dinosaur* som ble kjøpt opp og fremført på Henie Onstad Kunstsenter i forbindelse med utstillingen *Oppgjørets time* som stod i perioden juni-september 2021. Her var kunstner Marianne Heier symbolsk utkledd i dinosaurkostyme der hun performativt vandret gjennom museet og fremførte en monolog som skulle «formidle utfordringene som oppstår mellom generasjoner ved å rette søkelyset på museet som en institusjon som krever kontinuerlig revitalisering» (HOK 2021). Gjennom å bevege seg rundt i utstillingen og fremføre monologen foran museets kunstverk ble monologen noe som satte verkene i en annen kontekst og stilte spørsmål ved skjev maktfordeling i kunstfeltet, mangelen på kvinnelig representasjon i kunstmuseene og rettet kritikk mot museumsinstitusjonenes stadige behov for revitalisering.

*Hasansens Kjelke* speilet den nye museologiens prinsipper for inkludering og kulturell demokratisering i museumsfeltet, samt de nasjonale retningslinjene presentert blant annet i stortingsmelding nr.23. I oppgavens analysedel argumenterer jeg for at *Hasansens Kjelke* nettopp setter spørsmålsteget ved hva vi velger å presentere som store hendelser i vår kulturhistorie og hva som sikres en plass som kulturarv. *Hasansens Kjelke* er også et eksempel på at kunst i museums kontekst ikke alltid trenger å ha et institusjonskritisk utgangspunkt. I begrunnelsen på hvorfor et annet museum, Teknisk Museum, bruker kunst i sine utstillinger står det «kunst kan utløse følelser og reaksjoner som kan gi inspirasjon, engasjement og ny innsikt» og at «kunstneriske perspektiver og følsomhet kan mobilisere våre besøkende på *empatisk* og uventede måter» (TM 2022). Teknisk museum inviterte kunstnere inn i utstillingen *Mattering oil* der «en rekke performanser og installasjoner benyttet lyd som medium til å utforske olje fra ulike kulturelle, historiske og miljømessige perspektiv» (TM 2021). For Teknisk Museum handler det altså om de følelsene som kan utløses i møte med kunst. Gjennom kunstneriske virkemidler kan det skapes atmosfærer som hyller de besøkende inn i spesifikke *følelser* gjennom visuelle grep og iscenesettelse (Dorrian 2014: 194-195). Dermed kan kunst være et effektivt virkemiddel i tematiseringen av, til eksempel, vanskelig tematikk gjennom sin evne til å fortelle uten å ta i bruk direkte påstander.

*Hasansens Kjelke* rører nettopp ved et slikt litt vanskelig felt. Identitet og kulturarv er for mange forbundet med eksistensielle spørsmål om tilhørighet og ofte også utenforskap. Det er

ikke en utstilling der man finner umiddelbare elementer av institusjonell kritikk, men heller en utstilling som går i dialog med IKM og museets filosofi rundt kunst og inkluderingsstrategier i sin utstillingspraksis. Jeg vil allikevel argumentere for at man gjennom dypere analyse kan finne elementer av kritikk mot entydige representasjoner i norsk kulturhistorie. Med kunstneriske virkemidler finner *Hasansens Kjelke* en måte å *sive inn* hos beskueren, uten å være for påståelig eller opplagt i sin tematikk. Hvordan den gjorde dette skal jeg gå nærmere inn på i oppgavens analysedel.

## **2 Metode: *Hvordan undersøke en kjelke?***

For å undersøke hvordan kunstner Sayed Sattar Hasan gikk frem i utformingen av *Hasansens Kjelke* er intervju med kunstneren en viktig del av denne oppgavens metodologi. For å undersøke hvilke museologiske virkemidler som danner grunnlaget for de besøkendes fortolkning og opplevelse av utstillingen, er det også utført en flersanselig beskrivelse og utstillingsanalyse av utstillingen. Dette utdypes videre i dette kapittelet. Først presenteres metoden for intervjuet, deretter metoden for utstillingsanalysen og til slutt presenteres et grep der jeg setter elementer fra utstillingen *Hasansens Kjelke* opp mot Fridtjof Nansens ekspedisjon over Grønland i 1888.

### ***Kvalitativ metode***

Kvalitativ metode ligger til grunn i analysen av *Hasansens Kjelke*. Der kvantitativ metode er effektiv i kartlegging og analyse av mengder av noe, er kvalitativ metode heller undersøkende og har som formål å oppnå dybdekunnskap og helhetlig forståelse av et tema. Kvalitativ metode brukes også for å kartlegge inntrykk, meninger og synspunkter. Kvalitativ metode er helt ideell å bruke i denne oppgaven da den kan forholde seg til få enheter, gjerne også bare en, slik tilfellet ofte er i case-studier (Harboe 2006: 31 32).

## *Intervju*

Siden målet med dette intervjuet er å kartlegge Sayed Sattar Hasans egne tanker, følelser, prosess og undersøkelser, falt valget av intervjuform på semistrukturert. I motsetning til et strukturert intervju der spørsmålene er fastsatte og følger en spesifikk rekkefølge, har et semistrukturert intervju kun formulerte overordnede spørsmål som ikke trenger å følge en spesifikk rekkefølge. Dette gir grunnlag for en intuitiv intervjuform som kan føles mer som en avslappet samtale og gir intervjuobjektet rom til å utdype tanker og tema, med egne ord og fra egne perspektiver, uten forstyrrelser eller påvirkning fra intervjuer (Mauldin 2020: 294 295).

Før intervjuet kunne finne sted var det viktig å innhente godkjenning fra NSD *Norsk senter for forskningsdata*. Et informasjonsskriv og samtykkeskjema ble også utarbeidet etter mal fra NSD (NSD 2022). Dette informasjonsskrivet inneholdt informasjon om intervjuet og forskningsprosjektets overordnede formål, at deltakelse er frivillig og at intervjuobjektet har rett til å trekke seg eller angre informasjon gitt i intervjuet til enhver tid. I skrevet ble det bedt om samtykke til å gjennomføre intervju, om samtykke til opptak og videre at opptak og lagring vil skje etter gitte retningslinjer fra NSD (NSD 2022).

Etter at alle de riktige tillatelsene var innhentet ble intervjuet utført i intervjuobjektet, kunstner Sayed Sattar Hasans, atelier på rådhuset i Oslo den 10.03.2022. Informasjonsskrivet, som informerer om hensikt, rettigheter og samtykke ble sendt på e-post et par dager før intervjuet, slik at dette kunne leses igjennom og bearbeides på forhånd. Dagen da intervjuet fant sted hadde jeg med to utskrifter av informasjonsskrivet. Skrevet ble gjennomgått og underskrevet av begge og vi beholdt hver vår kopi. Egen tilgang til intervjufila ble også gitt til Sayed Sattar Hasan i etterkant, slik at han til enhver tid skulle ha kontroll over innhold, muligheten til å etterkontrollere og eventuelt trekke informasjon gitt i intervjuet.

Intervjuet ble utført på engelsk. For å ha god flyt i språk og tekst i denne oppgaven har jeg valgt å oversette gjengitte sitater fra intervjuet til norsk. Det er viktig å være oppmerksom på at når man gjør en slik oversettelse er det en risiko for at viktige poenger og meningsinnhold blir borte, det vi kaller *lost in translation*. For i mest mulig grad å unngå dette, ble sitatene sendt kunstneren til godkjenning, både i engelsk originalform og i norsk versjon før endelig gjengivelse i oppgaven. Jeg har også valgt å legge ved sitatene på engelsk som fotnoter, slik at de er tilgjengelige for leser i sin opprinnelige versjon.

## *Utstillingsanalyse*

Analysekapittelet i denne oppgaven starter med en beskrivende gjennomgang av utstillingen *Hasansens Kjelke*, formulert etter min opplevelse av den en sommerdag i 2020.

Ekspedisjonsperspektivet er sterkt til stede i utstillingen, og som besøkende den dagen følte jeg selv at jeg ble tatt med på en form for reise da jeg beveget meg rundt i den. Museolog Nina Levent sammen med nevrolog Alvaro Pascual-Leone legger frem hvordan museumsutstillinger er en flersanselig opplevelse (Levent og Pascual-Leone 2014: xxii). Jeg har derfor valgt å legge opp til en analyse som leseren skal føle som en reise gjennom utstillingen. Analysen beskriver alle aspekter av opplevelsen og inkluderer flere sanser enn kun det visuelle: lyd, lukt, farger, følelser, inntrykk og tanker. Siden analysen tar leseren med sammen med *meg* rundt i utstillingen er den skrevet i et *jeg*-perspektiv. Analysen lener seg på arkeolog og kulturforsker Stephanie Mosers utarbeidede prinsipper for utstillingsanalyse. I teksten *The devil is in the details* foreslår hun et spesifikt rammeverk som kan samles til følgende punkter:

- *Arkitektur, plassering, omgivelser*: Dette er det første som møter de besøkende. Museets beliggenhet, omgivelser og arkitektoniske uttrykk setter en stemning og en forventning til opplevelsen. Allerede på vei til utstillingen mener Moser at besøksopplevelsen starter.
- *Utstillingsrom og layout*: Hvordan utstillingen er organisert i selve utstillingsrommet er en viktig faktor for hvordan en utstilling blir forstått og oppfattet. Dette innebærer ikke bare utstillingens arrangering av objekter i rommet og hva rommet gjør med selve opplevelsen, men også hvordan det er naturlig for de besøkende å bevege seg i utstillingen.
- *Design, farger og lys*: Intensjonelle grep i utstillingen som er spesielt *designet* for å fremheve eller kontekstualisere objektene som vises og hvordan de gjør dette er det viktig å se nærmere på.
- *Tekst og budskap*: Utstillingens budskap og hvordan bruk av tekst formidler dette beskriver Moser som en kritisk faktor i en utstillingsanalyse. Om de besøkende i stor grad blir veiledet av tekst, eller oppfordres til egen refleksjon i møte med objektene har mye å si for utstillingsopplevelsen, tolkninger og for hvordan kunnskapen blir bearbeidet av de besøkende (Moser 2010: 24-29).

Alle punktene over er viktige for å danne en god helhetlig forståelse av hvordan utstillingen *Hasansens Kjelke* formidles, men særlig relevant er Mosers presisering om hvordan *arkitektur, plassering og omgivelser* setter stemninger og forventninger til museumsopplevelsen allerede på vei til utstillingen. Bydelen Grønland, der IKM ligger, trekkes på ulike vis inn i utstillingen *Hasansens Kjelke*, og gjennom den kunstneriske prosessen beveger kunsten seg utenfor museumsrommet og ut i byrommet. Bydelen er derfor et viktig bakteppe og setter en helt spesiell stemning i forhold til akkurat denne utstillingen. IKM er også et museumsbygg som bærer preg av å ha vært bygget med den hensikt å være en politistasjon, der det arkitektoniske, både innvendig og utvendig har spor av dette. Derfor er det interessant å gå inn på hvilke tanker og følelser dette vekker hos de besøkende. Museets utstillingsrom som fremdeles er preget av byggets tidligere fengselsstruktur, med flere mindre nisjer og celler, kan være en utfordrende plass å stille ut. En beskrivelse av hvordan dette er løst i utstillingen kan gjøres gjennom analyse av lyssetting, designgrep og layout. Dette går jeg nærmere inn på i oppgavens analysedel under overskriften *Første møte med Hasansens Kjelke*.

### ***Nansen og Hasansen***

Utstillingen *Hasansens Kjelke* inneholdt flere elementer, både opplagte og av mer subtil art, som spilte på Nansen og hans reise over Grønland. Som et analytisk grep setter jeg på flere steder i oppgavens analysedel elementer fra Nansens og Hasansens ekspedisjoner opp mot hverandre. Med dette grepet ønsker jeg potensielt å avdekke nye og viktige aspekter ved *Hasansens Kjelke* samtidig som det kan forsterke og fremheve viktige poeng tematisert i utstillingen.

### ***Etikk og selvrefleksjon***

Som forsker er det viktig å være refleksiv rundt sin egen rolle og bakgrunn i et forskningsprosjekt. Dette er viktig for at tolkning og forskning gjøres med forståelse og forbehold for hvordan egne erfaringer, kulturell bakgrunn og forforståelse kan sette sitt preg på empirien (Alvesson og Skjöldberg 2017: 2 3). I forhold til denne oppgavens tematikk er

det viktig å reflektere over at jeg med min bakgrunn som hvit nordmann med norske foreldre har et annet utgangspunkt i møte med utstillingen enn for eksempel et ungt menneske med minoritetsbakgrunn. Det er derfor viktig å la kunstner Sayed Sattar Hasans stemme slippe til når det kommer til formidlingen av følelsene og erfaringene rundt det å ha bakgrunn i to forskjellige kulturer. Etnolog Oscar Pripp forklarer at en god vinkling er å se på forskningsarbeidet du gjør som en *dialog* mellom deg og forskningsfeltet. Gjennom denne dialogen deles innsikter og kunnskaper om den sosiale virkeligheten, ikke for å overtale eller overbevise noen om hvordan den er satt sammen, men heller for å utforske og undersøke problemstillingen ut ifra mange ulike perspektiver (Pripp 2011: 74).

Dette er noe av grunnen til at den på forhånd utformede intervjuguidens spørsmål kun hadde som hensikt å kartlegge kunstnerens egne tanker og refleksjoner. Spørsmålene i min overordnede intervjuguide ble formulert åpne for at kunstneren skulle kunne utdype og forklare på sine premisser. Styrken med en slik semistrukturert og åpen intervjuform er at intervjueren har mindre innvirkning på intervjukandidaten og man kan i større grad regne med at svarene er ærlige, ekteføyte og korrekte. Denne intervjuformen kan også betegnes som *open-ended*, der spørsmålene ikke skal være ledende (Lotherington 1990: 4 7 9).

### ***Covid-19-relaterte begrensninger***

2020 var et år sterkt preget av Covid-19-pandemien. Det meste av kulturlivet måtte stenge ned som et resultat av de strenge restriksjonene som ble innført for å begrense smitte i samfunnet. Dette rammet selvfølgelig også IKM. *Hasansens Kjelke* var dessverre en utstilling som for det meste var stengt for publikum. En konsekvens av betydning for denne oppgaven var at jeg ikke hadde mulighet til å gå tilbake og undersøke utstillingen flere ganger. Planen var å komme tilbake og ta bilder på et senere tidspunkt, noe jeg ikke fikk muligheten til. Fotografier fra utstillingen samt utsnitt og stillbilder fra videoverkene ble derimot gjort tilgjengelige for meg av kunstner Sayed Sattar Hasan. En digital gjennomgang av utstillingen ble også gjort tilgjengelig for publikum<sup>2</sup> via IKMs Facebook side og ga mulighet for å gjenoppsøke utstillingen i ettertid, riktignok i digitalt format. Alle fotografiene er brukt med tillatelse.

---

<sup>2</sup>Link til digital omvisning: <https://www.facebook.com/InterkultureltMuseum/videos/2616501781940534>

### 3 Teoretisk rammeverk: *En kjelke i kontinuerlig metamorfose?*

Utstillingen *Hasansens Kjelke* drøftet med humor og lekenhet temaer som kulturell identitet, tilhørighet og kulturarv. Den var kompleks og strakk seg over kunstfeltet, museumsfeltet og kulturarvsfeltet. For å kunne danne en helhetlig innsikt i og forståelse for utstillingens tematikk og virkemidler er det derfor hensiktsmessig å kombinere flere former for teori og perspektiver. Stephanie Moser påpeker nettopp at undersøkelse av museumsutstillinger og hvordan de konstruerer kunnskap krever en kombinasjon av teoretiske og metodiske ferdigheter. Gjenstander, tekster og audiovisuelle medier jobber både uavhengig og sammen for å formidle betydninger, dermed er museumsanalyse en tverrfaglig virksomhet (Moser 2010: 23). Som museologisk forankring i gjennomgangen av utstillingen *Hasansens Kjelke* vil jeg som beskrevet i metodekapittelet legge vekt på Stephanie Mosers formulerte prinsipper for hvordan museumsutstillinger formidler kontekster og kunnskap. I analyse av utstillingens kunstneriske virkemidler er teori rundt ting og materialitet relevant. En vending mot det materielle er noe som preger kulturfeltet uavhengig av fagfelt. Tanker rundt materialiseringer, materialitet, ting, objekter og hva de formidler gjennom strukturer, farger, funksjoner, betydninger, sammensetninger, symbolikker, lukter, tilstedeværelser, reiser og transformasjoner fra en form til en annen, gjennomsyrrer forskningsfelt på tvers av kunst, museum, kulturarv og etnologi (Silvén 2014: 151).

I dette kapittelet utdypes oppgavens teoretiske rammeverk. Først utdypes det hva som ligger i uttalelsen om *en vending mot det materielle* innen kulturanalysefeltet, så følger en redegjørelse for hva kulturteoretikerne og kulturforskerne Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen mener med *materialiteter* og det materielle som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt*. Kapittelet avsluttes med en beskrivelse av kulturarv som et dynamisk konsept som konstrueres, skapes underveis og gjerne blir til i samhandling mellom forskjellige *aktører* (Guttormsen og Swensen 2013: 10).

## ***En materiell vending***

I løpet av de siste ett eller to tiårene har det foregått et betydelig skifte innen undersøkelser av *materiell kultur*. Kunsthistorikeren Susanne Witzgall skriver at det er akkurat som om vi nylig har «discovered that we are matter, and live amidst matter, materials and materialities – and that these aren't simply carriers of signs and meaning» (Witzgall 2015 :13).

Damsholt og Simonsen forklarer at selv om undersøkelser av materiell kultur på ingen måte er et nytt fenomen, har verdien av det materielle havnet i skyggen av det man betegner som den *lingvistiske vendingen (the linguistic turn)*, som i stor grad har preget kulturfagfeltet i postmoderne tid (Damsholt og Simonsen 2020: 10). Den lingvistiske vendingen kan spores helt tilbake til problematiseringen av forholdet mellom språk og filosofi på tidlig 1900-tallet og kjennetegnes i hovedsak ved at den legger vekt på språket som det mest grunnleggende fenomenet i menneskers tilværelse. Dermed er all kultur og sosial handling basert på tekstlige eller språklige systemer (Olsen 2004: 25). Siden fokuset i hovedsak lå på tekst, diskurs og tegn, ble materialitet, objekter eller ting sett på som passive, *døde* objekter. Damsholt og Simonsen forklarer videre at holdningen var at det materielle hverken kunne eller burde studeres for deres egen skyld siden det materielle i seg selv ikke ble sett på som en medvirkende faktor i de betydningene og diskursene de ble tilskrevet (Damsholt og Simonsen 2020: 10).

På 1980-tallet begynte en interesse for det materielle så smått å melde seg, noe som førte til etableringen av materielle kulturstudier (*material culture studies*) i USA og Storbritannia, men det var ikke før på starten av 2000-tallet at det for alvor kom et oppsving i interessen for det materielle (Olsen 2004: 27), en *materiell vending*, også kjent som *ny-materialisme (new materialism)*. Ny-materialisme som begrep definerer en ny forståelse av det materielle innenfor humaniora, der de språklige diskursene gradvis har blitt vendt mot materielle erfaringer. Det materielle skal ikke lenger betraktes som noe solid, stillestående og passivt. Ifølge Witzgall er det materielle heller noe som besitter transformative potensialer og befinner seg i en tilstand av konstant metamorfose. (Witzgall 2015: 14).

Professor i museumsantropologi, Sandra Dudley, beskriver et møte med en hest i bronse i teksten *Encountering a Chinese horse – Engaging with the thingness of things*. Hesten var en del av galleri Compton Verneys i Warwickshire England sin samling av historiske kinesiske objekter. Da Dudley så denne hesten hadde hun på forhånd ingen kjennskap til den. Hun ble derimot slått av hestens majestetiske form, materialitet, farge og tilstedeværelse. Dudleys



poeng er at tingenes materialitet kan trigge personlige, følelsesmessige og sensoriske assosiasjoner som har stor verdi og betydning i seg selv. Slike sterke møter med det materielle legges frem av Damsholt og Simonsen som tingenes virkningskraft (*agency*) (Damsholt og Simonsen 2020: 19) Dudley påpeker videre at tendensen på museene har vært å stille ut objekter som en effekt eller et visualiserende element i en historie, fremfor et kraftfullt objekt i seg selv, likt hennes første møte med den kinesiske hesten. Denne *rammen*, mener Dudley, der objektet leses som et ledd i en historiefortelling, kan forhindre eller forminske muligheten for publikums direkte møter og responser med objektets virkningskraft (Dudley 2012: 2 3 4).

Dudley, Damsholt og Simonsen påpeker at der vitenskapen tidligere har fokusert på tingenes kulturelle betydninger, fremfor den materielle, så er det ikke slik at man kan skille de to helt fra hverandre heller. At «Kultur og tale ikke står som overordnet, eller som motsetning til, ting og materialitet» (Damsholt og Simonsen 2020: 12). Det å skifte fokus til kun det materielle blir, ifølge Damsholt og Simonsen, naivt. Problemet mener de heller har vært at det lingvistiske fokuset har vært for ensidig og at man nå bør rette blikket mot hvordan perspektivene utfyller hverandre (Damsholt og Simonsen 2020) (Dudley 2012).

## ***Materialiseringer***

I den materielle vendingen snakker man om det materielle som et begrep som omfavner bredt, det rommer kropp, rom, plasser, sosiomaterielle praksiser, ideer og alt det materielle vi omgir oss med. Det finnes mange tanker og teorier rundt det materielle og hvordan tingenes *liv* skal kartlegges og analyseres. I min analyse av Hasansens Kjelke er det Tine Damsholts og Dorthe Gert Simonsens perspektiver og teori rundt materialitet og materialiseringer som ligger til grunn. Disse legges frem i boken *Materialiseringer – Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*.

Damsholt og Simonsen mener at det viktigste å fokusere på i en analyse av det materielle er: «Hva det materielle *gjør* i verden?» og «hvordan det materielle *gjøres* i konkrete tidslige og rumlige kontekster» (Damsholt og Simonsen 2020: 13). Gjennom disse spørsmålene introduserer de verbet *gjøren*<sup>3</sup>. Videre forklarer de at med *gjøren* som begrep ønsker de å

---

<sup>3</sup> *Gjøren* er den norske formen av danske *gøren*, som er slik verbet betegnes på originalspråket i Damsholt og Simonsens *Materialiseringer*. Damsholt og Simonsen har valgt ordet *gøren* med utgangspunkt i det engelske begrepet *do-ing* som er et ofte brukt begrep innen materialitetsforskningsfeltet (Damsholt og Simonsen 2020: 13)

understreke at noe (*gjøres*) *skjer* gjennom handling og *praksis*. Bak den praksisen som får ting til å *skje* står det ikke nødvendigvis et menneske eller «et enkelt og intensjonelt subjekt» (Damsholt og Simonsen 2020: 13), tvert imot mener Damsholt og Simonsen, enhver *gjøren* ofte involverer hele nettverk bestående av mange forskjellige elementer og *aktører*.

Den aktuelle teorien som ligger til grunn for Damsholt og Simonsens materialiseringer, som også gjør at den skiller seg fra andre, er at denne tar utgangspunkt i det materielle som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt*. De velger ordet *materialiseringer* fremfor begrepet *materiell kultur*, som de mener tradisjonelt innebærer en karakteristika av det materielle ut ifra følgende tre egenskaper: *form, funksjon og betydning*. Ved å snakke om materialiseringer som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt* ønsker de å utfordre de kategoriene og perspektivene som hittil har vært brukt til å organisere «verdens mangfoldighet» (Damsholt og Simonsen 2020: 14). Materialisering blir dermed et aktivt verb der fokuset ligger på praksiser og hvordan fenomener *gjøres og gjøres om* i en kontinuerlig prosess, lik Witzgalls uttalelse om det materielle som noe som befinner seg i en tilstand av konstant metamorfose. Gjennom dette perspektivet kan man sette det materielle i fokus og gjennom analyse se mer enn en avgrenset gjenstand. Isteden finner man en gjenstand som kan veies, måles, beskrives i egen rett, samt hvilke relasjoner, prosesser og praksiser som står bak dens tilstedeværelse i verden.

I materialiseringer som noe aktivt og *prosessuelt* er det snakk om det materielles tidslige kvaliteter, dette vil si de prosesser og praksiser som over tid har vært relevante og som har formet og skapt dets funksjoner og materielle uttrykk. I det prosessuelle analyseres også det materielles interaksjon med andre elementer, enten disse er menneskelige eller ikke. Hvordan det materielle *handler* i og hvordan det *påvirker* sine omgivelser. Kanskje bedre forklart av Damsholt og Simonsen: «det materielles sammenfiltrering med andre former for væren, hvor materialitet kan forstås som noe som kan handle i, eller påvirke verden» (Damsholt og Simonsen 2020: 16).

Mennesker er vesener i en konstant prosess der vi former oss selv og tingene rundt oss ettersom vi utvikler oss og tilegner oss nye identiteter og kunnskaper. Vi spiller oss i det materielle vi omgir oss med samtidig som det materielle gir et speilbilde av oss. Det formes etter behov i tiden og inntar nye former og funksjoner gjennom det Damsholt og Simonsen forklarer som en gjensidig prosess. Dermed er det materielle sterkt knyttet opp mot dannelsen av identiteter og forståelsen av oss selv. For å understreke dette poenget siterer de antropologen Daniel Miller: «we cannot know who we are, or become what we are, except by

looking in the material mirror, which is the historical world created by those who lived before us» (Damsholt og Simonsen 2020: 18). Prosessen finnes også i hvordan vi forholder oss til det materielle og hvordan det materielle forholder seg til oss gjennom den *virkningskraften* (agency) det har på oss. Damsholt og Simonsen legger frem at denne virkningskraften er utgangspunktet for teorier om *nærvær* eller *tilstedevær*, en gren av materialitetsstudiene som betegnes som nærværsteorier (*presence theory*). Med begrepene *nærvær* og *tilstedevær* prøver nærværsteoretikerne å begrepsliggjøre kvaliteter ved det materielle som beveger seg utenfor det meningsinnholdet som skapes i et direkte møte med det, men som man heller kan føle et *nærvær* av. For eksempel kan det materielle, gjennom de prosesser og praksiser, *gjøren* og metamorfose det har inntatt til forskjellige tider, på forskjellige steder fremdrive et *nærvær* av alle de forskjellige kulturene og kontekstene gjenstanden kommer fra (Damsholt og Simonsen 2020: 19).

Gjennom prosessene oppstår det *relasjoner*. Det materielle tar form og skapes som et resultat av de *aktørene* som påvirker det underveis. Inspirert av Aktør-Nettverksteori snakker de om *aktanter* i et nettverk, der en *aktant* både kan være en menneskelig eller ikke-menneskelig *aktør*<sup>4</sup> (påvirker). Relasjonene i dette nettverket knyttes sammen gjennom samhandling med det materielle objektet og blir dermed en integrert del av den dynamiske prosessen. Ethvert punkt i nettverket kan knyttes opp mot et annet punkt der en forbindelse får noe til å skje. En transformasjon der det materielle kan, for eksempel, innta en ny romlighet, mening, *gjøren* eller en funksjonell eller visuell forandring (Damsholt og Simonsen 2020: 23 24).

Med det materielle som noe *performativt* refereres det til hvordan tingene brukes gjennom praksiser, hvordan det materielle blir sett på som aktivitet, som noe som *gjøres*. Hvordan det materielle *gjøres* er derimot ikke alltid likt. De fenomener (eller ting) som *gjøres*, *gjøres* forskjellig innenfor forskjellige former for praksis. Selv om praksisene har likheter og er forbundet med hverandre så er de aldri helt identiske, dermed besitter denne *gjøren* en multiplisitet. Her blir det materielle på et vis forskjellige versjoner av seg selv i forhold til hvilke praksiser de inngår i (Damsholt og Simonsen 2020: 29).

---

<sup>4</sup> Ordet *aktant* brukes innenfor Aktør-Nettverksteori for å understreke det mulige *ikke-menneskelige* elementet i aktørrollen, fremfor *aktør* som i klassisk filosofisk forstand refererer til noe menneskelig. Damsholt og Simonsen forklarer dette og legger frem at de videre vil bruke begrepet *aktør* med referanse til noe som kan være **både** en menneskelig og ikke-menneskelig påvirker. Jeg velger å gjøre som Damsholt og Simonsen og videre bruke betegnelsen *aktør* (Damsholt og Simonsen 2020: 25).

## ***Identitet og kulturarv***

Kulturarv kan tematiseres fra flere vinkler og er et begrep som favner bredt. Kulturarv manifesterer seg både som materielle ting og immateriell kunnskap og inkluderer konkrete objekter, skikker, bygg, kulturspesifikke kunnskaper, landskaper, monumenter, kunst, språk, dans, ritualer, tradisjonelt håndverk og praktiske ferdigheter for å nevne noe (Unesco 2009). I tolkningen av tematikken som ble løftet frem i utstillingen Hasansens Kjelke er det viktig å forstå kulturarv og identitet i lyset av hvordan det har blitt brukt og *konseptualisert* i nyere historisk perspektiv. Gregory John Ashworth og Brian Graham i *Senses of place, senses of time and heritage* tematiserer kulturarv i lys av å være kunnskap, kulturprodukt og politisk ressurs på en og samme tid. Her argumenterer de for at kulturarvsbegrepet er foranderlig og kan endre betydning når begrepet tolkes, ut ifra hvem som tolker (Ashworth og Graham 2019: 374 375).

Det virker å være bred enighet i forskningsfeltet om begrepets mangetydighet.

Kulturforskerne Swensen og Guttormsen skriver også om kulturarv som et dynamisk konsept som konstrueres, skapes underveis og gjerne blir til i samhandling mellom forskjellige *aktører* (Guttormsen og Swensen 2013: 10). Hvilke tradisjoner, områder og kulturarvselementer som knytter mennesker sammen og skaper *nasjoner, identiteter og kultur* har særlig i moderne tid vært et effektivt politisk virkemiddel der spesifikke aspekter har blitt fremhevet, enten med hensikt å samle eller splitte, inkludere eller ekskludere (Smith 2019: 404 408). Med dette kan det konkluderes med at forskjellige mennesker, til forskjellige tider, av forskjellige grunner, vil skape ulike fortellinger om tilhørighet, identitet og kulturarv. Dermed blir denne tilhørigheten, hvem den inkluderer eller ekskluderer, brukerbestemt, polysemisk og foranderlig over tid (Ashworth og Graham: 2019) (Woodward 2019: 429) (Smith 2019). ABM-utvikling (Statens samordnings- og utviklingsorgan for *arkiv, bibliotek og museum*) konstanterer også at:

«ABM- utvikling ser kulturen som dynamisk, den utvikler seg både over tid og i møtet mellom ulike kulturer. En slik kulturforståelse samsvarer med overordnet kulturpolitikk i Norge, og ikke minst med UNESCOs kulturforståelse, slik den beskrives i konvensjonen. I tillegg har vi som utgangspunkt at Norge er kulturelt mangfoldig. I utredningen kommer dette til syne gjennom et helhetlig perspektiv på kultur der det ikke er vanntette skott mellom majoritet og minoritet. Det kollektive vi-et inkluderer derfor både eldre og nyere kulturuttrykk i Norge» (ABM 2010)

Ifølge kunstner Sayed Sattar Hasan er *Hasansens Kjelke* et objekt som reflekterer mangfoldet i det norske samfunnet og ser dermed på kjelken som fullstendig norsk (TrAP 2020 2). I lyset av kulturarv som et foranderlig og ustabil begrep som i stor grad defineres av samtiden samt at begrepet i et mangfoldsperspektiv også skal inkludere nyere kulturuttrykk i samfunnet. Vil jeg argumentere for at kunstprosjektet *Hasansens Kjelke*, gjennom sammensmeltingen av tradisjonshåndverk fra to kulturer, materialiserer frem et nytt kulturarvsobjekt. I analysen vil jeg videre belyse hvordan utstillingen *Hasansens Kjelke* bretter ut hvordan materiell kulturarv blir til gjennom *prosesser* og *relasjoner* og får meningsinnhold og funksjon gjennom forskjellige former for *performativitet* og *gjøren*. Jeg vil også analysere hvordan karakteren *Hasansen* tematiserer nasjonalitet, tilhørighet og identitet som flytende og dynamiske konsepter som i stor grad defineres ut ifra den samtiden vi lever i.

### ***Interkulturalitet og kulturell hybriditet***

I Oslo Museums årsmelding fra 2020 står det at «Sayed Sattar Hasans kunstprosjekt *Hasansens Kjelke* på Interkulturelt Museum tematiserte kulturell *hybriditet* i et mangfoldig samfunn» (OM årsmelding 2020: 4).

Begrepene hybrid kultur og interkulturalitet er gjennomgående i denne oppgaven.

*Hybrid kultur* kommer fra en teori i antropologien om at kultur og kulturer alltid har vært i utvikling og forandring. Denne utviklingen gjelder oss alle og det finnes dermed ikke noen kultur som er *ren*. Med *hybrid* menes det at kulturen alltid er i en prosess, den fornyes og forandres i møte med nye impulser utenfra. Både ting og mennesker kan være *kulturelle hybrider*. Ifølge dette synet på kulturen som noe i stadig utvikling så er vi i prinsippet alle resultater av denne prosessen, vi er alle kulturelle hybrider i en eller annen form (Lagerkvist 2001: 4).

*Interkulturalitet* er et begrep som refererer til en grenseoverskridende interaksjon, eller møtet mellom to (eller flere) kulturer. Dermed blir dette en handling eller interaksjon der informasjon deles på tvers av kulturer (Bergstedt og Lorentz 2006: 55). Når IKM betegner seg som et *Interkulturelt* museum, viser det til et sted der kulturer møtes og erfaringer og kunnskap deles og formidles på tvers av kulturer.

*Kulturell hybriditet* er en tilstand og kan omfatte både mennesker og ting, i denne oppgaven fokuseres det på hvordan kulturarv og forskjellige kulturelle uttrykk smelter sammen og materialiseres i nye ting og objekter. Disse objektene tematiserer igjen den prosessen mennesker går igjennom i *interkulturelle* krysningpunkter, der nye erfaringer og kunnskaper deles og nye miljøer og kulturer møtes.

Å analysere det materielle som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt* gir rom for å analysere *Hasansens Kjelke* fra flere perspektiver, den kan dekonstrueres og gis betydning i alle ledd av prosessen av dens skapelse. Den skapes nemlig i små steg som utstillingen gir et innblikk i. Gjennom å vise alle *aktørene* som setter sitt preg på kjelken gjennom forskjellige *praksiser* og *gjøren* kan vi bedre forstå det endelige resultatet og hva som gir kjelken sin helt spesielle posisjon og betydning. Det valgte teoretiske rammeverket setter fokuset på den multiplisiteten som ikke bare ligger i det materielle vi omgir oss med, men også i de identitetene vi tilegner oss selv, eller som tilegnes oss. Dette gir et robust og rikt grunnlag for å brette ut alle nyansene som faktisk finnes i kulturarvsbegrepet.

## **4 Analyse: *En studie av en litt annerledes kjelke***

Analysedelen av denne oppgaven starter med en utstillingsanalyse og visuell og sanselig *reise* gjennom utstillingen *Hasansens Kjelke* under overskriften *Første møte med Hasansens Kjelke*. Så vil jeg i kapittelet gå dypere inn på hvilke *nærvær, prosesser, performativitet* og *relasjoner* vi introduseres for i *Hasansens Kjelke* under overskriften *En kjelke er en kjelke er en kjelke*. Videre ser jeg nærmere på andre *nærvær, prosesser* og *relasjoner* som ikke er fysisk til stede i utstillingen, men som allikevel spiller en viktig rolle i den. Utstillingens spill på *Hasansens* og *Nansens Grønland* analyseres under overskriften *Grønland versus Grønland*. Deretter følger en fordypning i et performativt grep gjort i forkant av utstillingen der *Hasansen* dro over *Grønland i Oslo* med sin hybride charpai-kjelke, under overskriften *En*

*charpai-kjelke utenfor Grønland T-banestasjon.* Til slutt, under overskriften *Hvem er Hasansen*, følger en analyse av *Hasansen selv*: Hvem er han? Hvordan oppstod han? Og hvordan setter han kulturarvsbegrepet i spill?

I disse analysene ligger intervjuet gjort med kunstner *Sayed Sattar Hasan* til grunn: Hans beskrivelser av prosess, perspektiver, hans erfaringer og innsikt som et menneske med bakgrunn i flere kulturer og hvordan han bruker dette i relasjon til utstillingen.

### ***Første møte med Hasansens Kjelke***

Idet jeg kommer ut fra T-banen og ut på Grønland torg er det som møter meg en blanding av små gamle hus i tre og mur, der mange kan dateres så langt tilbake som til sent 1700-tall (Bruun 2008), og nyere bygg og bygårder. Bydelen Grønland er preget av disse arkitektoniske sporene fra forskjellige tidsepoker som sammen skaper en eklektisk miks. Jeg tenker at det ser ut som om bydelen har utviklet seg litt på slump, der bygninger har blitt fornyet eller dukket opp slik det har passet seg. Et av de nyere bidragene til Grønlands hovedgate er det kontroversielle bygget *Grønland Bazaar* som stod ferdigstilt i 2006. Bygget, som er eid av Olav Thon, er tydelig inspirert av bydelens interkulturelle befolkning, og består av det mange mener er orientalske klisjeer (Khan-Østrem 2001). Denne salige blandingen av visuelle uttrykk er noe av det første som møter dem som ankommer bydelen, noe som gir Grønland et helt særegent preg. Det å ankomme Grønland er litt som å komme til en egen liten *by, inne i byen*.

Interkulturelt Museum ligger i en av sidegatene til Grønlandsleiret nesten vis-à-vis Grønlands Bazaar i Tøyenbekken 5. Tøyenbekken er en smalere og ganske anonym gate og Interkulturelt Museum kan man trygt si visuelt er Grønland Bazaars rake motsetning. Museumsfasaden som møter meg, er stram og grå og består av store tunge blokker av hugget stein, noe som gir bygget en streng, autoritær fasade. Det eneste som viser publikum at dette er et museum er et oppspent oransje banner med hvit tekst, der det står *Interkulturelt Museum*.

Over museumsinngangen henger Oslos byvåpen i bronse, under byvåpenet er skiltet der det før stod *Politistasjon* nå byttet ut med *Oslo kulturstasjon*. Dette står også i glassvinduet over døren inn til museet. Museumsbyggets stramme fasade og høytidelige inngangsparti skaper alltid en spesiell stemning når jeg ankommer dette museet. Til tross for at jeg har vært her

flere ganger, ved både uhøytidelige og mer høytidelige anledninger, er det alltid med en viss andakt jeg trer inn i dette historiske bygget.

Rommene på Interkulturelt Museum er ganske spesielle, der man er vant til utstillingsrom som store åpne rom med vegger og montre, er Interkulturelt Museum heller preget av ikke å være bygget med formål å være et museum. Siden bygningen er en tidligere politistasjon inneholder den masse celler og små nisjelignende hulrom som er knyttet sammen av korridorer. Noen steder åpner korridorene seg opp til større åpne rom. Dette gir museets utstillingsrom et noe labyrintaktig preg.

Utstillingen *Hasansens Kjelke* befinner seg i museets andre etasje, den hvite tretrappen opp til andre etasje er smal og med hvert steg opp trappen knirker det i det gamle treverket.

Det første som møter meg når jeg kommer opp i andre etasje og inn i gangen som fører inn til utstillingen er en lukt av ferskt treverk. Til venstre ved inngangen henger det en kort tekst som introduserer kunstner Sayed Sattar Hasan, Hasansen og utstillingens tematikk. Teksten presenteres på et banner festet til trepinner som en slags *skroll* der den henger ned fra taket i hvit hyssing:

«Inspirert av polhelten Fridtjof Nansen blander Sayed Sattar Hasan håndverkstradisjoner og kultursymboler fra Pakistan og Norge. Resultatet er en helt unik hybrid-kjelke. Hasansen utforsker ikke geografi og naturlandskap, men kulturelle endringsprosesser. Når kulturer og tradisjoner møtes og blandes gir det muligheter for helt ny kulturhistorie og opplevelse av tilhørighet og kulturarv. Prosjektet *Hasansens kjelke* handler like mye om prosesser, møter og samspill som om resultatene. Deler av prosjektet er laget hos charpai-håndverker Tayyab Hussain i Pakistan og i Thomas Aslaksbys verksted i Valdres. Elementene er montert sammen her på Grønland, med hjelp av lokale krefter. Iqbal og Ruhkaia som selv har bakgrunn fra Pakistan har vevet setene.»

Teksten er kort og konsis og setter utstillingens agenda uten å være belærende eller for instruerende, dette er også den eneste teksten som finnes i utstillingen.

Jeg står foran en liten gang belyst av spotter langs taket. Disse spottene er det gjennomgående lyselementet i utstillingen og det som lyssetter de forskjellige objektene. Ellers i rommet er det ganske dunkelt, slik rettes effektivt de besøkendes fokus mot objektene i utstillingen.

I kontrast til de ellers hvite veggene i utstillingsrommet er vegg til høyre på vei inn til utstillingen malt i en kjølig, mørk blå farge, midt på denne veggen henger et stort portrett av Hasansen selv. I dette portrettet møter vi kunstner Sayed Sattar Hasan i rollen som polarhelten



Hasansen. Portrettet er svart hvitt, Hasansen har vannkjemmet hår, han har et alvorlig heroisk uttrykk og karakteristisk snurrebart. På seg har han også en rufsete, langhåret pelsjakke, av noe jeg tenker er ulvepels, denne jakken omkranser hans figur på en majestetisk måte.

Portrettet er rammet inn i en massiv mørk treramme med utskjæringer i dragestil, med dette blir Hasansen på et vis hyllet inn i nasjonalromantisk symbolikk, noe som kler hans høytidelige og heroiske fremtoning.

I en av de mindre alkovene ovenfor portrettet henger et fotografi i gullramme av Hasansen på T-banen. Han står selvsikkert og bredbent med det samme alvorlige uttrykket midt i T-banevognen mens han holder to store tremner som ser ut som råemnene til to sledemeier.



*Ill. 2. Portrett av Hasansen. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020. Ill. 3. Hasansen tar T-bane. Foto: Sayed Sattar Hasan, assistent Brage Sunde 2020. Foto av foto er tatt av Kim G. Skytte for Nordnorsk Kunstmuseum.*

I enden av denne gangen der selve utstillingsrommet åpenbarer seg ser man at utstillingen består av flere større elementer enn kun *Hasansens Kjelke*. Utstillingsrommet er ikke stort, men ved gjennomtenkt plassering og god utnyttelse av utstillingsrommets små celler, søyler og nisjer legges det opp til å se utstillingen i en bestemt rekkefølge. *Hasansens Kjelke* er strategisk plassert i enden av gangen jeg allerede befinner meg i og det føles derfor naturlig å oppsøke denne først. Kjelken står plassert på en hvit pidestall som nesten er formet som et lite *hopp*, noe som gir den et uhøytidelig element av *fart*, den hopper liksom inn i filmen som spilles på en stor skjerm i bakgrunnen. Kjelken er stor og dekt med et rødt og kremhvitt teppe

med store røde roser på og mørkerøde kanter. Jeg får assosiasjoner til tepper og pynteputer jeg kunne funnet hos mine egne besteforeldre.

På skjermen bak pidestallen med kjelken på, spilles det av en film som viser Hasansen med kjelken i en snødekt bakke. Senere får jeg vite at dette er på Kolsås skisenter. Hasansen er ikledd den samme store pelsjakken som han har på portrettet i gangen inn til selve utstillingen. Han har også på seg en klar blå ullgenser, sorte vinterstøvler og et par mørkegrønne posete bukser som kan ligne litt på det populære skiplagget *nikkers*, som jeg husker fra skiturene med besteforeldrene mine. Nikkersen var en skibukse i ull som gikk ca. til kneet. Disse nikkersene kunne også være noe posete og var gjerne mørke i fargen, blå, brune, sorte eller mørkegrønne. Hasansen har vannkjemmet hår og snurrebart, slik som på portrettet. Han hviler den store kjelken på hodet når han bærer den opp den lange bakken. Så farer han ned med kjelken så frakken, barten og det store blomstrede teppet flagrer i vinden.



*Ill. 4. Utstillingsrommet er ikke så stort, men alle de små rommene og plasseringen av utstillingselementene legger opp til at de besøkende oppsøker dem i en bestemt rekkefølge. Foto: Sayed Sattar Hasan 2020*



Figur 5 og 6. Hasansen tester charpai-kjelken. Stillbilder fra videoverket «jomfruturen». Foto og video: Sayed Sattar Hasan. Fotoassistent: Carsten Aniksdal 2020

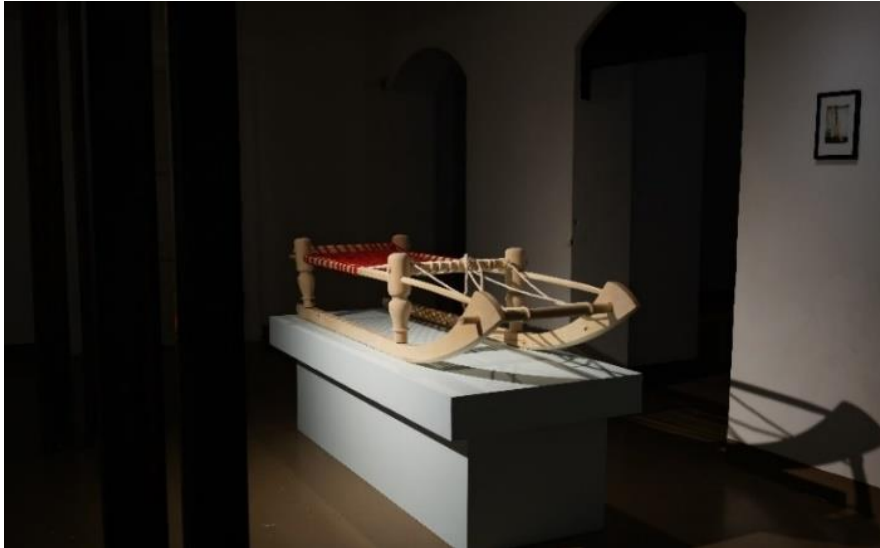
På et tidspunkt i filmen ser vi Hasansen og to andre sittende på charpai-kjelken i snøen og spise en matbit. De sitter rolig og henslengt oppå det blomstrete teppet og drikker kaffe fra pappkrus med den velkjente logoen til Baker Hansen, jeg humrer litt for meg selv og tenker at dette må igjen være et spill på navn. Nansen, Hasansen og baker Hansen? De deler også noen appelsiner samt boller og bakervarer fra en papirpose fra samme bakeri. Hasansen inviterer også noen fra bak kameraet til å komme og ta med seg en bolle fra posen. En av dem som sitter på charpaien tar frem en kvikklunsj-sjokolade i sin velkjente gule, grønne og røde innpakning og sammenligner den med beina på charpai-kjelken. Selskapet ser på sjokoladeinnpakningen og diskuterer tilsynelatende *tilfeldigheten* med at fargene på kjelkens bein er de samme som på kvikklunsjens emballasje. Selskapet avslutter kaffeslabberaset på charpai-kjelken og fortsetter å ake ned Kolsåsbakken.

Hasansens kjelke ser ikke ut som noen tradisjonell kjelke. Den ser vel rett og slett ut som en *benk* montert på to store treski. Skiene er festet til charpaien med lærreimer. Beina er i tre og formet sirlig med smalere og bredere partier. De er så malt i lys gul, klar rød og en mørkere grønn. Fargene går i striper oppover de dreide blanke beina på kjelken. Setet på kjelken er vevd i brede tekstilreimer i en lys farge, som jeg har lyst til å beskrive som natur. Setet er delvis dekt av dette store blomstrete teppet. Oppå teppet, på toppen av kjelken, ligger det to fotografier. Det ene viser et par i et lyst rom som sitter og vever de brede tekstilbåndene som skal utgjøre kjelkens seteparti. Det er en eldre mann og en eldre dame av pakistansk opprinnelse som sitter fordypet i veveprosessen. Det andre fotografiet oppå kjelken er et sorthvitt portrett av Fridtjof Nansen, han har det samme alvorlige uttrykket i ansiktet som Hasansen i portrettet ved inngangen til utstillingen. Nansens hår til sammenligning er lysere

og litt mer rufsete, han har stor pelsjakke og samme karakteristiske velformede snurrebart. Fotografiet er rammet inn i en tynn mørk brun treramme.

Fra Hasansens kjelke er det en åpning inn til rommet ved siden av, og der står det en arbeidsbenk i tre. Her inne ser jeg også hva som gir utstillingen den karakteristiske lukten av ferskt treverk. På gulvet under og rundt benken er det store hauger med tynne strimler av høvlet tre og flis. Rommet er ellers hvitt og lyst. I motsetning til ellers i utstillingen er rommet opplyst av en stor arbeidslampe på stativ, av typen man kanskje vil se inne på låver og verksteder der det trengs en sterk lyskilde som kan flyttes rundt. Arbeidsbenken er plassert midt i det lille rommet og står der nesten som en slags skulptur. Det er fritt frem for å gå inn i og bevege seg rundt arbeidsbenken og på et vis *vasse* i trefliset.

Når jeg går ut av rommet med benken møter jeg, på en annen høyere hvit pidestall, en mindre kjelke av tre. Denne ser mer ut som det jeg forbinder med en tradisjonell kjelke enn Hasansens første kjelke i utstillingen. Den er i lyst ubehandlet tre, har kortere bein, men fremdeles med de dreide formene fra den første kjelken. Kjelken står ikke på store gammeldagse treski, men har mer *korrekte* meier tilpasset kjelkens nette størrelse. Setet er flettet i det som ser ut som en form for garn. Fargen er klar rød. Dette er Hasansens kjelke 2.0. Den ble laget av Hasansen i det som var en performativ workshop, åpen for publikum inne på Interkulturelt Museum. Jeg tenker at denne kjelken må ha blitt tilvirket på benken jeg nettopp gikk forbi og at alt tresponet må komme fra utformingen og arbeidet med denne kjelken. På gulvet foran denne *nye* sleden ligger et fotografi av to ubehandlede treemner som viser det som var råemnet til denne kjelkens meier. De er avfotografert liggende på mosedeckt skogbunn. Jeg legger også merke til at det henger et lite fotografi bak sleden av de ferdig behandlede meiene, der de står lent opp mot en hvit vegg. På gulvet står det også en liten kurv med et nøste av den røde hyssingen som er brukt til å veve sledens sete. Det ligger også fire store avlange firkantede *fargestifter* i kurven, to i klar rød, en i lys gul og en i mørkere grønn.



*Ill. 7. Hasansens kjelke nr.2 Foto: Sayed Sattar Hasan 2020*

Til høyre for sleden, inne i en egen nisje er det to skjermer der det spilles av to filmer side om side. Her er det ingen spotter eller annet lys. Lyset i rommet kommer kun fra filmene som spilles av. De sidestilte videoene viser en film fra Pakistan og en fra Norge. I filmen fra Pakistan ser vi en charpai-maker med hurtighet og presisjon forme charpai-kjelkens fire ben på en slags dreiemaskin. Den sidestilte videoen fra Norge viser en skimakers manuelle arbeid med kjelkens treski.

Charpai-makerens dreiemaskin er plassert på gulvet i verkstedet hans, selv sitter han på gulvet bak den i dyp konsentrasjon og former treverket med vante bevegelser. Filmens fokus på nærbilder av hendene hans i arbeid retter oppmerksomheten mot hvordan han jobber hurtig og nøyaktig. Han støtter opp om verktøyene sine med hendene og fingrene på en måte som viser at han nok er en mester i sitt håndverk. Det ser ut som om hele kroppen hans spiller en rolle i arbeidet, helt ned til posituren han sitter i. Charpai-makeren er barbeint og det er nesten som om han også bruker de nakne føttene til å støtte opp om dreiemaskinen mens han jobber konsentrert. Etter å ha slipt ned treverket til sin endelige fasong påfører han farge med noe som ser ut som store fargestifter av voks. Jeg kjenner igjen disse fargestiftene fra kurven på gulvet foran kjelke nr. 2. Igjen med hurtige bevegelser og fingernemhet setter han *fargestiften* mot det snurrende treverket og det trefargede benet farges straks i en lys klar gulfarge. Han fortsetter så med en stift i rødt og en stift i grønt for å påføre stripene av farge på charpai-kjelkens bein. Han markerer ikke på forhånd hvor de forskjellige fargene skal være, hvor de

starter eller hvor de slutter, men farger beina på øyemål. Med oppsiktsvekkende presisjon jobber han raskt, feilfritt og nesten maskinelt. Jo flere lag med farge, jo mørkere blir fargen. Han bruker ca. 4 minutter på å forme og farge et enkelt bein.



*Ill. 8. En skimaker og en charpai-maker jobber i hver sin ende av verden på samme kjelke. Stillbilder fra videoverkene «Charpai-håndverkerens verksted» og «Skimakerens verksted» video og foto: Sayed Sattar Hasan 2020*

Skimakerens verksted er en stor låve. Der charpai-makerens arbeidsområde hovedsakelig var på gulvet med sin dreiemaskin, beveger skimakeren seg rundt i sitt store verksted. Lyset siver inn i låven utenfra gjennom store sprekker mellom plankene i veggene. Lyset gjør stemningen inne i låven nesten *sakral*. Det vises også klipp av skimakeren der han frakter treverket som senere skal formes til ski, på sin grønne John Deere-traktor langs en landevei gjennom et snødekt fjellandskap. Når treverket er lagt ned på gulvet i låven tar det opp hele lengden og stikker langt ut av låvedørene. Skimakeren sager treverket og høvler frem skienes fasong med tradisjonelle verktøy. Skienes karakteristiske tupp formes av en tvinge av tre.

Der charpai-makeren er lettkledd og barføtt, i lyse bukser av typen *chinos* og en hvit skjorte med lyseblå vertikale striper, har skimakeren til kontrast på seg tykke arbeidsklær, blå arbeidsbukse, tykk vinterjakke, lue og sorte vinterstøvler.

Gulvet i begge håndverkernes verksteder er dekt av trespon og *spiraler* av tynt høvlet tre, samme type som også omringer arbeidsbenken i utstillingen. Lukten av det ferske treverket i utstillingen drar deg på et vis inn i verkstedene til de to håndverkerne. Miljøet og verkstedene de befinner seg i står kanskje i kontrast til hverandre, men de vante bevegelsene, fingernemheten og hvordan de begge utfører sine håndverk gjøres med samme selvtillit, kjennskap til treverket, konsentrasjon og smidighet. I hver sin ende av verden jobber de på samme kjelke.



Ill. 9 og 10. Stillbilder fra videoverkene «Charpai-håndverkerens verksted» og «Skimakerens verksted» video og foto: Sayed Sattar Hasan 2020

### ***En kjelke, er en kjelke, er en kjelke.***

Selv om *Hasansen* er en fiktiv ekspedisjonshelt er hans kjelke derimot høyst materiell og ekte. Gjennom utstillingen brettes hele *prosessen* rundt denne kjelkens *materialisering* ut: Hvordan akkurat denne kjelken tar form gjennom de *aktørene* som har fått *påvirke* kjelken og hvilken *gjøren* som gir den sin endelige form. Alle disse *aktørene*, *prosessene* og *aktivitetene* knyttes sammen av *Hasansen* og hans ekspedisjon for å utforme og teste en helt spesiell slede. Alle valg og ledd i skapelsen av kjelken har kulturell tilhørighet og betydning. I denne materialiseringen av en kjelke smeltes tradisjoner og håndverk sammen på en måte som tematiserer hvordan det norsk-pakistanske miljøet i Norge har tatt i seg norske elementer over

de siste femti årene. I denne tematiseringen av en hendelse i vår kulturhistorie, der tradisjoner fra to kulturer smelter sammen, dannes et nytt kulturarvsobjekt.

Treverket står i sentrum. Jeg lukter det på vei inn i utstillingslokalet, lukten av ferskt bearbeidet tre. Vi møter først *Hasansen* som er den *aktøren* som har satt hele *prosessen* i gang, dominobrikken som rører ved alle de andre brikkene og får dem til å falle på plass. Gjennom utstillingen presenteres vi for *Hasansens* reise, en ekspedisjon for å lete etter *aktørene* som besitter de riktige kulturspesifikke kunnskapene som kreves for å lage de forskjellige delene *Hasansens Kjelke* består av. Ekspedisjonen tar ham med til *Pakistan* der han finner *charpai-makeren* som kan lage kjelkens dreide ben på tradisjonelt vis. Ekspedisjonen går så videre til *Valdres* i Norge, der treemnene som formes til sledens lange ski blir funnet i skogen, kuttet ned og fraktet gjennom fjellandskapet til *skimakerens* verksted. Der blir de bearbeidet med tradisjonelle verktøy av en som besitter verdifull kunnskap om gamle teknikker for tilvirkningen av treski. Gjennom intervjuet med kunstner Sayed Sattar Hasan kommer det frem at charpai-makerens verksted befinner seg i en hektisk storby der alt skjer med en viss hurtighet, charpai-makeren arbeider i tråd med sitt miljø, i et lite verksted, hurtig og rutinert. Skimakeren jobber med all verdens plass i en låve i Valdres, prosessen er langt tregere, han har tid til å tenke, stoppe og vurdere hvilke metoder som er best for å forme treverket. De tar begge sitt håndverk svært alvorlig og de bruker verktøyene sine på måter som ligner hverandre. Gjennom nærbilder av hender i arbeid ser man at de sliper og høvler ned sine utvalgte tre emner med lignende bevegelser og kunnskap om treverket. Kunstner Sayed Sattar Hasan nevner i intervjuet at de nok kunne ført en lang og interessant samtale om sine håndverk, der de ville opplevd å ha mer til felles enn de kanskje i utgangspunktet ville trodd.

Charpai-kjelkens bein blir til i en *sky* av treflis på en dreiemaskin på under 4 minutter, charpai-kjelkens ski *letes frem*, gjennom en mer tidkrevende møysommelig prosess. Dermed er håndverkernes miljø også med på å *påvirke* hvordan disse *praksisene* utføres.

For å finne noen som kan flette kjelkens sete må Hasansen tilbake til Grønland i Oslo, her blant bydelens befolkning, gjennom IKMs nettverk, finner han et par med bakgrunn fra Pakistan. Selv om det er mange år siden de flettet et slikt sete er kunnskapen fremdeles der, de vet hvilket materiale som er solid nok, samt hvordan man skal flette et sete som er godt å sitte på. Dette er en *praksis* de har lært i forbindelse med utformingen av sete til tradisjonelle pakistanske charpaier, en kunnskap de ikke har hatt mulighet for å ta i bruk etter at de kom til



Norge. Det store blomstrede pleddet som ligger oppå kjelken er funnet i en av de lokale butikkene på Grønland, disse er kjent for å driftes av mennesker med bakgrunn fra enten Tyrkia eller Pakistan (Kahn-Østrem 2021). Slik blir Grønlands lokalbefolkning også *aktører* som får sette sitt preg på utstillingen.

I filmen som spilles av der vi ser *Hasansen* teste ut sin nye spesialtilpassede kjelke blir vi presentert for hvordan sleden *gjøres* på forskjellige måter gjennom forskjellige *aktiviteter*. Ikke bare sklir den godt ned den snødekte bakken, den er god å sitte på når man skal ta en pause med kaffe og en matbit sammen med venner. Det performative er også til stede gjennom arbeidsbenken som viser sporene fra den åpne workshopen som ble holdt på IKM. Her kom en ny kjelke til, denne gangen var det kunstner Sayed Sattar Hasan som dreide charpai-beina mens meiene ble formet av skimakeren fra Valdres. Paret bosatt på Grønland som vevde setet på den første kjelken vevde også setet til denne nye kjelken, denne gangen tok de i bruk en litt annerledes teknikk. I utstillingen får vi også følge treverket som skal bli denne nye sledens meier. Vi får se det på fotografiet foran Hasansens kjelke 2.0, der ligger det på mosegrodd underlag et sted i skogen. Vi får se *Hasansen* der han tar T-banen med treverket for å frakte det til sin endelige destinasjon på IKM der det tilpasses og formes. Denne kjelken er lettere, mindre og bedre tilpasset snøen, sporene fra charpaien er ikke lenger like til stede i kjelke 2.0, men de er der fremdeles, i de sirlige dreide beina.

Utstillingens skapelse av Hasansens kjelke, dette nye kulturarvsobjektet, er dypt respektfull overfor tradisjoner. Omringet av lukten av treverk ser vi håndverkerne utføre kunnskap som er gitt til dem og utført av flere generasjoner før dem. Det er tydelig at kunnskap om materialet sitter i fingrene der de med vante bevegelser former og bearbeider treverket. Charpai-makeren med nesten maskinell hurtighet og presisjon og ski makeren med en mer stille ettertensksomhet. Det føles nesten som et hellig rom der man er vitne til noe større enn bare skapelsen av en charpai-kjelke. På tvers av avstand, tid, rom og tradisjoner møtes materialet, og det smelter sammen. Resultatet er en hybrid kjelke. Eller en hybrid charpai om du vil.

Fridtjof Nansens egen spesialtilpassede skikjelke tilpasses opptil flere ganger på hans ekspedisjon over Grønland. I møte med forskjellige typer snø møter de uforutsette utfordringer og følget må utvise kløkt og oppfinnsomhet for å løse problemene som oppstår underveis i møte med nye miljøer. Kjelken utstyres blant annet med seil og får dermed en helt ny egenskap, nå seiler den over Grønlands snødekte landskap med hurtighet og smidighet (Nansen 1988: 186 187). Dette er jo det som skjer i møte med nye miljøer der nye behov

melder seg. En slede må formes og tilpasses nye utfordringer og elementer. Skal en charpai fungere i et snødekt landskap er det vel fornuftig å montere den på et par ski? Og skal en kjelke være solid og god nok for at et helt lite selskap skal kunne sitte på den og dele et måltid er det vel svært praktisk at den er halvt charpai?

Gjennom det materielles sammenfiltrering med andre former for væren, blir *Hasansens kjelke* en demonstrasjon på hvordan ting over tid møter andre *aktører* og deretter formes for å tilpasse seg nye miljøer, kulturer eller nye behov i tiden. Over tid kan de bli til nye kulturarvsobjekter, som senere blir en integrert del av vår nasjonale og kulturelle identitet. Ikke minst blir vi presentert for materialets formbarhet og metamorfose. Fra å være et tre i skogen, gjennom møter med forskjellige aktører, både menneskelige og ikke menneskelige tar det form og blir en charpai-kjelke.

Jeg trenger ikke bevege meg lenger enn til min egen barndom for å finne personlige assosiasjoner i Sayeds Sattar Hasans utstilling. Jeg husker klart og tydelig følelsen av frosne små fingre som skreller skallet av en saftig appelsin. Saften fra appelsinen gjør at de kalde fingrene mine blir enda kaldere i den bitende fjellufta. Kvikklunsjen er også kald og hard og vanskelig å bite over, men til slutt gir den etter med et hult *knekk*. Jeg har selv vært med på dette, men jeg kan ikke huske at jeg var særlig glad i det. Det eneste jeg husker gjorde godt var den varme kakaoen på termosen. Personlig er ikke jeg særlig glad i vinteren. Å dra på tur ut i snødekt landskap, med en kjelke i akebakken eller ut med ski på beina er noe jeg selv ikke gjør. I filmen der Hasansen er i Kolsåsbakken og følget deler appelsin, boller og kaffe på kjelken, blir jeg møtt av en litt trist følelse av noe som har gått *tapt*, en tradisjon jeg ikke fører videre. Til tross for minnene om kalde små fingre, følelsen av snø i nakken og oppi skiskoene og egentlig kald snø overalt, så tenker jeg i ettertid at dette for min familie egentlig handlet om å dele en opplevelse, en sosial praksis å samles rundt.

Mitt fokus i møte med *Hasansens kjelke* er på assosiasjoner rundt snø, vinter, erfaringer fra min egen bakgrunn og nostalgiske minner fra barndommens *praksiser*. Der jeg blir minnet om tradisjoner som i min familie kommer til å gå *tapt* med meg er det nok mange friskuser som fremdeles setter ut på skitur med godt mot, matpakke og noe varmt på termosen, dermed blir assosiasjonene kanskje noe annet i møte med *Hasansens kjelke*. Under intervjuet med kunstner Sayed Sattar Hasan kommer det frem at *Hasansens kjelke* for ham er mer en charpai montert på et par ski enn en kjelke. For ham er charpaien et nostalgisk ladet objekt, han forteller at charpaien er et møbel man i Pakistan kan finne i så å si alle hjem. Dette er møbelet han hviler på etter en lang reise til Pakistan omringet av familie, et sted han føler seg

komfortabel, hjemme og som er en materiell forbindelse til hans pakistanske kulturarv. For noen er dette en kjelke med et godt sete, den har fart og skal skli godt i snøen, for andre er dette en charpai med ski, den skal være god å hvile på, et sosialt møbel man sitter på og samles rundt.

I tråd med Damsholt og Simonsens beskrivelse av hvordan ting brukes gjennom praksiser, som noe som *gjøres* og hvordan denne *gjøren* manifesterer seg forskjellig innenfor forskjellige former for praksis, så er *Hasansens kjelke* noe som vil *gjøres* forskjellig ut ifra hvem som bruker den og hvilken bakgrunn vedkommende har. Forskjellige bakgrunner vil gi forskjellige nostalgiske assosiasjoner og gi kjelken forskjellig meningsinnhold og *gjøren*. Men man kan kanskje også si at kjelken påpeker at aspekter av denne *gjøren* også kan være den samme, på tvers av miljøer, kulturer og kontekster? Det sosiale aspektet, samlingsprinsippet, der man samles rundt noe, er gjenkjennelig for alle parter. Akkurat der finner kjelken et punkt som treffer noe grunnleggende menneskelig.

## ***Grønland versus Grønland***

Litt over to tusen kilometer ute i havet vest for Norge ligger landet Grønland, et sted som mange forbinder med noe ukjent, øde og islagt. Det kan riktignok nevnes at navnet Grønland er et navn som ble gitt av den islandsk-norske Eirik Raude da han kom hit rundt år 982. Navnet skal ha blitt strategisk valgt av ham for å friste flere til å følge etter og bosette seg her i det *grønne* landet. Grønlandernes eget navn på øya er derimot *Kalaallit Nunaat* (Thuesen, Phil og Giverholt 2021).

Hvorfor Grønland i Oslo heter akkurat Grønland er det en del usikkerhet rundt, men mye tyder på at navnet refererer til de grønne gresslettene som var her nede ved vannet. Grønland ligger nemlig i det som en gang utgjorde strandsonen øst for Akerselvas utløp (Tvedt 2018). Allikevel så er det nok forbindelsen til landet Grønland folk flest drar gjennom de to identiske navnene. Det dukker stadig opp referanser til denne parallellen, som når utstillinger i bydelen får titler som *Ummannarsuaq*, som også er navnet på landet Grønlands sørligste punkt, og Like Eskimo Space (Enge 2017). På kartet over bydelen finner du også fotostudioet *Nuuk* og puben *Godthåb*, som begge er varianter av navnet på landet Grønlands hovedstad. Med dette kan man si at parallellen mellom de to typer av Grønland er godt til stede og etablert, i hvert fall for Oslos beboere.

I utstillingen *Hasansens Kjelke* er forestillinger om Grønland sterk til stede, og brukes på en måte som gjør at de besøkende drar paralleller mellom de to Grønland-ene. Grønland blir med dette grepet noe kjent og nært, samtidig som Grønland også representerer noe ukjent, et sted som kan sies å ha noe *mytisk* over seg. En av grunnene til dette er kanskje nettopp Nansens reise over Grønland og innvirkningen den har hatt på vår kulturhistorie. I innledningen til memoarene *På ski over Grønland* benytter Nansen seg strategisk av dette grepet om Grønland som noe *mytisk*, *mystisk* og *ukjent*, og innleder med å fortelle om alle de forskjellige figurene som ifølge inuittenes folketro vandrer rundt i Grønlands islagte indre. Vesenet *Tornit* som er opptil 10 meter langt bruker tåken som sin kajakk når det ferdes på havet, vesenet *Igaligdlit* vandrer rundt i isødet med et helt kjøkken på skuldrene og en gryte med vann som kontinuerlig koker. *Erkigdlit* er krigsåndene som bor på østsiden av landet, og er farlige menneskefiendtlige vesener (Nansen 1988: 57 58). Slik rammer Nansen inn Grønland som en ukjent, vill og mytisk verden allerede i memoarenes første sider og markerer med det starten på reisen inn i *ukjent* territorium.

Grønland i Oslo kan også sies å være en plass mange utenforstående kan ha vanskeligheter for helt å få grep om. Kanskje er det best visuelt illustrert av Olavs Thons forsøk på å fange Grønlands essens i det klisjeaktige bygget Grønland Baazar. Sann sett kan man kanskje påstå at det verserer en del myter om dette Grønland også, gjerne gjennom politisk retorikk og diskusjoner som utsetter bydelen for en form for stigmatisering med beskrivelser som *eksotisk* og *annerledes* (Kahn-Østrem 2022).

Kunstner Sayed Sattar Hasan beskriver at hans første møte med Norge nettopp var en spassertur nedover Grønlandsleiret på kveldstid, på vei til en leilighet han hadde leid gjennom utleieselskapet Airbnb. Han forteller at han i møte med bydelen ble konfrontert med sin egen stereotypiske forhåndsforståelse av Norge og ble ganske overrasket over å møte en så interkulturell bydel.

«Dette føles litt som London, hva skjer her? Dette var ikke det jeg forventet, for jeg hadde mine egne stereotype forforståelser om hvordan Norge var. Jeg forventet ikke å bli kastet inn i dette interkulturelle rommet.»<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> This kind of feels like London a little bit, what's going on here? This was not what I expected because I had my own stereotypical preconceptions about what Norway was like. I did not expect to be thrust into this intercultural space.

For Sayed har denne utstillingen vært et *prosessbasert* prosjekt som startet allerede ved hans første møte med Grønland i Oslo. En plass han i utgangspunktet ikke visste noe om og som viste seg å være noe ganske annet enn det han hadde forestilt seg.

Sayed flyttet ikke lenge etter dette til Oslo og ble kjent med at den største moderne migrasjonsgruppen til Norge var pakistanere på 70-tallet, der de fleste bosatte seg på Oslos østkant. Her fant han paralleller til sin egen far som flyttet fra Pakistan til England på 70-tallet. Sayed har lenge gjennom sin kunstneriske praksis utforsket sin egen forbindelse med Pakistan og fant akkurat dette interessant. Tanken om å sette det pakistanske møbelet charpai på et par ski skal ha kommet ganske spontant. På en måte som han forklarer slik: «Da jeg flyttet hit kom tanken til meg. Vet du hva? Jeg har lyst på å sette en charpai på ski!»<sup>6</sup>

*Hasansens Kjelke* er en utstilling som har blitt formet etter hvert som *prosessen* utviklet seg. Sayed forklarer at de forskjellige møtene og kulturelle krysningpunktene underveis var noe han ønsket å brette ut i utstillingen og museumsrommet. Viktige deler av denne *prosessen* er ikke fysisk til stede i utstillingen, men har allikevel spilt en viktig rolle. Som spillet på de to Grønland-ene parallellene han til sin overraskelse fant til sin egen kulturelle bakgrunn, samt konfrontasjonen med egne stereotypiske forestillinger om hvordan noe skulle være. Disse er også viktige *påvirkere*. Gjennom å legge det hele frem som en ekspedisjon tematiseres utforskningen av *ukjent* territorium og hva man finner ut når man først tør å bevege seg inn i dette *ukjente*. Ofte finner man noe helt annet enn man først tror.

### ***En charpai-kjelke utenfor Grønland T-banestasjon!***

Andre performative grep som ble gjort i forkant av utstillingen var Hasansen mange reiser over Grønland i Oslo gjennom hele prosjektet. Et eksempel på dette ser vi i fotografiet der Hasansen står bredbent på T-banen med meiene til det som skal bli slede nummer 2.

Inkludering og deltakelse er en av grunnpilarene IKM er tuftet på. Det å la Sayed Sattar Hasan sette sammen en utstilling som tematiserer kulturell hybriditet med utgangspunkt i sine egne erfaringer, resonnerer godt med det som etter hvert har blitt museets slagord: «ikke om meg, uten med meg». IKM har de siste årene tatt *dialogmetoden* i bruk som et utgangspunkt i utformingen av utstillinger. Dette går ut på å invitere den gruppen som skal *tematiseres* inn i

---

<sup>6</sup> And then upon moving here, the thought came to me. You know what? I fancy putting a charpai on ski's!

prosjektet på et tidlig tidspunkt. Dette for å gi *makten* over til dem utstillingen skal handle om. Bettum og Özcan forklarer i *Dialog som metode – Inkluderingsstrategier ved Interkulturelt Museum 2006-2016* at det med å *overgi makten* er viktig for at de som tematiseres i utstillingen skal ha endelig definisjonsmakt, de skal ha siste ord i hva som er relevant og viktig kunnskap å formidle om dem selv (Bettum og Özcan 2018: 182). Et dilemma som ofte oppstår når man skal velge ut en gruppe som skal få denne definisjonsmakten er jo det at alle grupperinger av mennesker igjen består av en veldig bred variasjon av personligheter, meninger og oppfatninger som politiske, ideologiske og kulturelle. De inneholder også mennesker i forskjellige aldersspenn og med forskjellige kjønnsidentiteter. Hvem skal ha rett til å representere? (Bettum og Özcan 2018: 197). Et dilemma som da oppstår i forbindelse med *Hasansens Kjelke* er hvordan en kunstner oppvokst i Storbritannia, kan representere Oslo og Grønlands beboere i en utstilling som nettopp tematiserer disse. Jeg vil allikevel argumentere for at Sayed Sattar Hasan på flere måter lyktes med å skape både dialog og engasjement gjennom prosjektet. Blant annet gjennom et *performativt* grep der han plasserte seg utenfor Grønland T-banestasjon med charpai-kjelken fullt oppkledd som Hasansen. Slik inviterte han likegodt hele Grønland bydel inn til dialog.

Det å sette kjelken slik, midt på plassen foran T-banen var for Sayed ikke bare en form for promotering av selve utstillingen, men også et viktig grep for å kunne samhandle med Grønlands beboere. Han mener at dette var viktig fordi en av ulempene med museumsrommene og gallerirommene, er at de ofte ikke er så gode til å samhandle med utsiden. Han går videre med å påpeke at det finnes mange kulturelle rom som folk ofte ikke vet om.

Da Hasansen stod på plassen utenfor Grønland T-banestasjon beskriver han at synet av en charpai slik midt i byen var veldig engasjerende for mange forbipasserende fra bydelens sørasiatiske samfunn. «Det er en charpai, men det er ikke en charpai!» forteller Sayed at han fikk som kommentar fra en eldre herre som hadde kommet fra Pakistan til Norge på 1970-tallet. Mens folk som var kjent med kjelker, men ikke med charpaier, skal ha uttrykt fascinasjon for kjelkens tilpasning. Uavhengig av bakgrunn førte objektet til diskusjon om *kulturell hybriditet* og hva som er tradisjonelt norsk håndverk (Sattar Hasan 2020 2).



Ill. 11 og 12. Hasansen utenfor Grønland T-banestasjon. Foto: Sayed Sattar Hasan, fotoassistent: Brynjar Bjerkam 2020.

For Sayed var det viktig å skape engasjement og nysgjerrighet hos beboerne på Grønland og inngå i dialog med de menneskene som utstillingen *Hasansens Kjelke* skulle tematisere. Han nevner at når man møter tilfeldige mennesker slik, blir man som kunstner konfrontert med å måtte forklare hva prosjektet går ut på. Når man da må svare på spørsmålene til nysgjerrige forbipasserende, kan man ikke presentere en lang og komplisert forklaring.

«Jeg må være i stand til å redusere intensjonen min til noe ganske kort. Noe som er en utfordring. Jeg tror mange menneskers oppfatning er at kunst skjuler seg bak en falsk følelse av å være veldig sofistikert. Jeg mener du kan ha en sofistikert idé, som kan forklares ganske elegant og enkelt. Jeg har litt problemer med kunstnerne som hevder at kunstverket er for komplisert å forklare på en enkel måte, da tenker jeg bare, men, prøv! Jeg tror at denne ansikt til ansikt-interaksjonen med publikum, som ikke nødvendigvis er kultursøkere, er ganske viktig.»<sup>7</sup>

<sup>7</sup> «I have to be able to reduce my intention into something quite short. Which is a challenge. And I think a lot of people's perception is that art hides behind this false sense of sophistication. So, I think again, you could have quite a sophisticated idea, but still express it quite elegantly and simply. I do resent a bit the artists that claim that the artwork is too complicated to explain simply, then I just think, well, but try! I think that that face-to-face interaction, with the public, who aren't necessarily culture seekers, is quite important. »

Gjennom å ta kjelken ut i byrommet ble forbipasserende og beboere i Grønland bydel dratt inn i prosjektet. Slik inngikk Sayed en dialog med utstillingens målgruppe. Her finnes det også et element av institusjonskritikk i det at dette grepet går inn for å bryte ned forestillingene og fordommene mot museums- og kunstinstitusjoner som noe forbeholdt en innvidd elite.

### ***Hvem er egentlig Hasansen?***

*Nærværet* av Nansen er sterkt til stede i utstillingen *Hasansens Kjelke* gjennom spillet på Nansens ekspedisjon fra 1888. Men hvem Hasansen egentlig er, er Sayed Sattar Hasan forsiktig med å sette konkrete ord på, Hasansens identitet eller nasjonalitet blir heller aldri direkte tematisert i utstillingen. Selv om utstillingen tematiserer kulturarv i skjæringspunktet mellom Norge og Pakistan, blir han aldri helt definert som enten det ene eller det andre. Navnet Hasansen, derimot, ble til gjennom en tankeprosess rundt kunstnerens eget etternavn Hasan og hvordan han skulle forholde seg til sitt nye hjemland Norge. Sayed Sattar Hasan nevner at han hadde tanker som: «er jeg norsk nå?», «kan jeg noen gang bli norsk» og «hva betyr det egentlig å være norsk, eller britisk for den saks skyld?»<sup>8</sup>

Fordi dette er en veldig universell tanke, ble det naturlig å spinne videre på dette. Hasan er veldig lik mange norske etternavn, så gjennom å norsk-ificere etternavnet Hasan endte Sayed opp med Hasansen.<sup>9</sup> Hasansen ble dermed en egen identitet som kunne utforskes videre. Etter dette falt egentlig flere biter av utstillingen på plass da det ikke var vanskelig å dra assosiasjoner videre til Nansen og hans ekspedisjon over Grønland.

Utstillingens aller første element, det store portrettet av Hasansen er rammet inn i en ramme i mørkt tre med utskjæringer i dragestil. Dragestilen oppstod i andre halvdel av 1800-tallet og er basert på den gamle norrøne dyreornamentikken med de utbroderte treskjæringerne vi kan se i utsmykningen av de historiske stavkirkene. Nansens hjem fra 1890 – 1901, som han ga navnet Villa Godthaab etter hovedstaden på Grønland, var også bygget i denne karakteristiske

---

<sup>8</sup> «And I was kind of saying to myself: Am I Norwegian now? Could I ever be Norwegian? and then I came into this conversation about, what does it mean to be Norwegian, or even, what does it mean to be British, and all these kind of questionns

<sup>9</sup> «Because this is a very universal kind of thought. And so, it became a natural thing to play with this, because Hasan is very similar to many Norwegian surnames, so I Norwegia-fied my name a little bit. So I ended up with putting the ending -sen to my name, and it became Hasansen»



dragestilen (Lønnå 1981). Dette alvorlige portrettet av Nansen i sin jakke av ulvepels er et viktig og gjentakende element i utstillingen, fotografiet forekommer to ganger i to forskjellige versjoner. Det første som møter de besøkende i utstillingen, er det store portrettet der vi møter Hasansen for første gang. De fleste med kjennskap til norsk kulturhistorie har sett originalportrettet av Nansen som portrettet av Hasansen baserer seg på. I Hasansens tolkning av portrettet møter vi derfor noe kjent, vi kjenner denne posituren og dette alvorlige uttrykket, men vi møter også noe nytt. De fleste med bakgrunn fra Norge ser nok først og fremst referansene til Nansen i dette portrettet. Her vil besøkende med andre bakgrunner kanskje ha andre referansepunkter, i Hasansens fremtoning vil de kanskje finne noen som ligner dem selv ta sin plass som en viktig figur i norsk kulturhistorie.

I forhold til museumsfeltets arbeid med forskjellige inkluderingsstrategier påpeker IKMs førstekonservator Anders Bettum sammen med Malinemi og Walle at disse strategiene ofte feiltolkes. En feil som ofte gjøres, er at disse tankene rundt mangfold og inkludering ender med å handle om å skape utstillinger som har en verdi for den minoriteten den tematiserer: "Museer begrunner oftest sitt arbeid med minoriteter og mangfold med inkludering, med andre ord slik at arbeidet først og fremst har en verdi for minoritetene selv (Bettum, Malinemi og Walle 2018: 11). Ved å la portrettet av Hasansen være det første publikum møter i utstillingen konfronteres kanskje nordmenn med sin egen kulturhistorie Slik Bettum, Malinemi og Walle nevner, retter det umiddelbart det kritiske blikket mot majoritetsgruppen, *oss selv* (Bettum, Malinemi og Walle 2018: 11).

Hasansen gjør på listig og humoristisk vis litt narr av nordmenns forhold til Nansen. Med sitt staute uttrykk omkranset av den utskårete trerammen i dragestil, er han innhyllet i svulmende nasjonalromantisk symbolikk. Kanskje det er på tide at vi ser litt nærmere på samtiden fremfor stadig å se bakover, brette ut flere narrativer om hvem vi er? Det får tankene inn på hva som får stå som bautaer i den norske kulturhistorien, hva vi er stolte over. Er ikke bølgen av mennesker som kom til Norge fra Pakistan en viktig hendelse i historien om Norge? Gjennom gjennomgående å fokusere på *fordums* bragder gjort av *staute* karer som for eksempel *Nansen*, føler ikke da en hel del mennesker i det norske samfunnet seg ekskludert? Gjennom igjen og igjen å få servert historier som ikke inkluderer eller drøfter noe av det som ligger til grunn for deres egen bakgrunn og historie?

I portrettet har Hasansen et alvorlig uttrykk, lik Nansen er han tilbake fra ekspedisjon. Han er full av erfaring og nyvunnet kunnskap. Objektene i utstillingen er tingene han har med seg

tilbake fra denne ekspedisjonen over det kulturelle grenselandet. Han er både en kulturforsker og eventyrer. Som en figur midt imellom kulturer har Hasansen større frihet til å utforske hva det vil si å være norsk i henhold til det norske nasjonalidealet. Samtidig påpeker han at alle som kommer til Norge utenfra også er på en slags ekspedisjon, inn i noe ukjent, en verden de ikke kjenner helt. Litt, men kanskje ikke helt. Han *kler seg ut* og prøver ut en kulturell identitet og påpeker at vi aldri helt tilhører en spesifikk kategori. Vi er et produkt av vår arv, våre omgivelser og vår nasjonale tilhørighet i den tiden vi lever i. Vi knyttes stadig mer sammen globalt, og impulser *utenfra* påvirker våre daglige liv, mat, mote, musikk og kultur. Dette kan fremstå som *nytt* i den forstand at det som skjer rundt oss er historisk unikt for den tiden vi lever i akkurat nå. Men drar man de lange linjene har tilhørighet, identitet og kulturarv aldri vært statisk, men heller flytende begreper i stadig forandring. (Ashworth og Graham 2019), (Smith 2019), (Woodward 2019). Både nytt og gammelt er og har alltid vært resultatet av møter mellom mennesker. Selve ordet *hybrid* refererer til at kultur alltid er i en prosess, at vi alle er kulturelle hybrider i en eller annen form.

Det er ikke så viktig å vite akkurat hvem *Hasansen* er. *Hasansens* superkraft derimot, er å besitte perspektivet og kunnskapen man får av å befinne seg mellom to kulturer, som Sayed Sattar Hasan legger frem i intervjuet:

«Mitt privilegium er å få studere disse kulturene så nærme. I samfunnet finnes det bisart nok mennesker som tror det er umulig å danne noen form for bånd med noen som er fra Pakistan eller fra *den andre* delen av verden. Og det samme med en som er fra Pakistan, mennesker som ikke kan forestille seg at dette er mulig. Men jeg kan se så mange fellestrekk og grunnleggende ting som binder oss sammen som mennesker. For at vi som en kollektiv gruppe skal kunne gå fremover må vi identifisere dette. Ok, vi har mer til felles enn vi tror...»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> The privilege I've had is to see these different cultures so closely, and in societies it in a bizarre way exists people who think it impossible to form any kind of common bond with somebody who is from Pakistan or *the other* part of the world. And the same in Pakistan, people who kind of can't quite imagine this. But I can see so many commonalities and fundamental things that connect us as humans. For us as a collective group to move forwards we must be able to identify that. Ok, we do have more in common than we give ourselves credit for...

## 5 Avsluttende diskusjon og betraktninger

*Hasansens Kjelke* var en utstilling utrolig rik på tematikk og det er mange retninger jeg kunne dratt denne oppgaven i. Jeg kunne til eksempel valgt å utelukkende belyse det kunstneriske aspektet, det museologiske perspektivet eller kulturarvsperspektivet. Jeg mener derimot at for å kunne gi en helhetlig analyse som reflekterer utstillingen *Hasansens Kjelkes* kompleksitet, var det viktig å fokusere på alle de forskjellige feltene, belyse hvordan de krysses over i hverandre og sammen dannet en helhet. Allikevel vil jeg si at oppgaven veier tyngst innenfor kulturarvsfeltet. Dette grunnet prosjektet *Hasansens Kjelkes* tematikk og oppgavens drøfting av denne gjennom problemstillingen:

- Hvordan tematiserte utstillingen og kunstverket *Hasansens Kjelke* på Interkulturelt Museum kulturarvsbegrepet? Hvilke virkemidler ble brukt for å gjøre dette?

Nedstengninger av samfunnet året 2020 betød at *Hasansens Kjelke* for det meste var lukket for publikum. Dette utelukkete en del metoder for analyse av utstillingen. Denne oppgaven kunne sett annerledes ut, eller kanskje konkludert med litt andre resultater, om jeg til eksempel hadde utført observasjoner og intervjuer av utstillingens besøkende og kartlagt deres møter med Hasansen og hans charpai-kjelke. Jeg mener allikevel jeg har klart å poengtere de mest grunnleggende og viktige aspektene ved prosjektet, ved hjelp av teori, metode, egne tanker og refleksjoner sammen med kunster Sayed Sattar Hasans fremlegg av kunstnerisk prosess og opplevelsen av å befinne seg i skjæringspunktet der flere kulturer møtes.

Denne oppgaven hadde som mål å se hvordan *Hasansens Kjelke*, som nevnt i oppgavens forskningsspørsmål og problemstillingskapittel, tematiserte kulturarvsbegrepet og hvilke virkemidler ble brukt for å gjøre dette. Så hvordan gikk prosjektet frem for å knytte sammen kulturer og utfordre forenklede forestillinger om kulturarv og nasjonalitet? Hvordan rørte egentlig utstillingen spenningsfeltet rundt det å bevare fortiden og samtidig omfavne og akseptere et samfunn i endring? I dette kapitlet vil jeg oppsummere de funnene som kom frem i analysekapitlet.

I utstillingsanalysen ga jeg en detaljert beskrivelse av utstillingen *Hasansens Kjelke*. Der ble det gitt en beskrivelse av hvordan utstillingens tekst, omgivelser, lys, layout, rom og design sammen med andre sanselige elementer formidlet historien om *Hasansens Kjelke*. Denne

gjennomgangen av utstillingen var også viktig i forhold til den videre analysen av *Hasansens Kjelke* som noe *prosessuelt, relasjonelt og performativt*. Gjennom å avdekke de *prosesser* som stod bak skapelsen av charpai-kjelken, hvilke *aktører* og *praksiser* som stod bak utformingen av kjelkens mange deler, vil jeg argumentere for at man fremfor å møte kun en litt annerledes kjelke, møter et langt mer komplekst objekt. Gjennom å analysere hvilke forskjellige *gjøren* charpai-kjelken har innenfor forskjellige *kulturelle praksiser* påpekes det materielles multiplisitet, at charpai-kjelken har forskjellig betydninger, bruk og meningsinnhold ut fra den konteksten den *gjøres*. Utstillingen viser at tradisjonelt håndverk og viktig kulturspesifikk kunnskap ligger til grunn i skapelsen av dette nye kulturarvsobjektet. Den viser og at selv om *nye* ting skapes eller tilføyes, betyr ikke det nødvendigvis at det *gamle* forsvinner, men heller at det materielle alltid befinner seg i en tilstand av transformasjon, der det i møte med nye *aktører* og impulser transformeres og tilpasses. *Hasansens Kjelke* blir dermed en materiell demonstrasjon for hvordan interkulturelle møter skaper nye hybride objekter, der egenskaper smeltes sammen for å fungere i nye landskap og i møte med nye utfordringer, slik rører den ved spenningsfeltet rundt det å bevare fortiden og samtidig omfavne og akseptere et samfunn i endring.

Gjennom spillet på Nansens ekspedisjon og på de to Grønland-ene, tematiseres utforskningen av *ukjent* territorium og hva man finner ut når man først tør å bevege seg inn i dette *ukjente*. Konfronterer man sine egne forforståelser finner man ofte noe helt annet enn man først skulle tro. Med kunstneriske virkemidler klarer *Hasansens Kjelke* og formidle vanskelig tematikk som tradisjon, kulturarv og tilhørighet, med humor og letthet. Nostalgiske og kjente objekter fra to kulturer, kaffe på termos, kvikk lunsj, charpaien og teppet med blomster fra en butikk i nærområdet, gjør utstillingen relaterbar for et bredt publikum og åpner for forskjellige tolkninger av, og møter med, det materielle ut ifra forskjellige bakgrunner og synspunkter. Gjennom museologiske utstillingsprinsipper fortelles historien om *Hasansens Kjelke*, der de besøkende geleides gjennom en utstilling som bretter ut nettverket av *prosesser, relasjoner* og *aktører* som står bak utformingen av charpai-kjelken. Gjennom et performativt grep der Hasansen stiller seg opp utenfor Grønland T-banestasjon gikk Hasansen i dialog med bydelen Grønlands beboere og skapte engasjement rundt prosjektet. Her finner man også et element av institusjonell kritikk og forsøk på å bryte ned fordommene mot museums- og kunstinstitusjoner som noe elitistisk forbeholdt *høykultur* for en innvidd elite.

Jeg vil også argumentere for at *Hasansens Kjelke* ikke bare påpeker det materielles multiplisitet gjennom forskjellig former for *gjøren*, men at den også viser oss at denne *gjøren*,

selv om den er forskjellig, har likheter og tar utgangspunkt i de samme menneskelige behovene. I de sidestilte videoene ser vi to tradisjoner for å forme det samme materialet. Gjennom nærbilder av hender i arbeid ser vi likheter, men også forskjeller i arbeidsprosessen. De arbeider begge på måter som preges av miljøet de befinner seg i. *Hasansens Kjelke* understreker også det behovet begge kulturene har for å samles rundt noe, et sosialt behov, en sosial *praksis*, og dermed påpeker den en grunnleggende menneskelig egenskap vi har til felles.

Gjennom å avdekke det som ligger bak skapelsen av et kulturarvsobjekt, dekonstruere det og dra de lange linjene, løsnes det opp i en forforståelse av det materielle som entydige objekter, tilhørende *én* kultur, med *én* kulturspesifikk funksjon og betydning. Det åpner opp hele nettverk av *relasjoner* som strekker seg bakover inn i tradisjoner og håndverk, over nasjonale grenser og knytter oss opp mot steder og kulturer som man har en tendens til å tenke på som langt unna *vår egen*. Det materielle er langt fra entydige *døde* objekter, vi ser at en charpai-kjelke kan sees fra forskjellige utgangspunkt og vekke forskjellige reaksjoner og inneha forskjellige *gjøren* i forskjellige kulturelle kontekster. Fra forbipasserende på Grønland i Oslo var det flere av bydelens beboere med bakgrunn fra Pakistan som umiddelbart kjente igjen charpai elementet i *Hasansens Kjelke* og uttrykte glede over å se en stående midt på Grønland Torg. Imens andre med bakgrunn fra Norge heller så en uvanlig kjelke og var interessert i en samtale om hva tradisjonshåndverk egentlig er. Mitt eget møte med kjelken er også annerledes enn kunster Sayeds der han forklarer at det nostalgiske elementet for han ligger i kjelkens funksjon som charpai. Han trekker assosiasjoner til sin egen bakgrunn i Pakistan og husker det å få hvile på en charpai omringet av familie etter en lang reise. Jeg forbinder den med is og snø, kalde fingre og tær og det jeg forbinder med *typiske norske* turtradisjoner. Gjennom å tematisere det typiske ritualet med appelsin, sjokolade og kaffe på tur settes det spørsmålsteget ved det vi har tatt til oss og innlemmet inn i vår egen *typiske* hverdag og hvor *norsk* kan vi egentlig påstå at det er.

Utstillingen plukker på humoristisk vis fra hverandre ideen om dette *typisk norske*. Gjennom kunstneriske og materielle virkemidler får han oss til å sette spørsmålsteget ved tingenes norske autenticitet. Appelsiner er ikke et naturlig element i norsk natur. Kvikkklunnsj, tursjokoladen, som har grodd seg fast i den norske ryggraden er vel laget av kakao som kom til oss fra Sør-Amerika? Nordmenn er født med ski på beina sier vi, men visste du at skiløp er et gammelt samisk kulturelement. Ski var et viktig fremkomstmiddel om vinteren under fangst, reingjeting og på reiser. Det er også funnet ulike typer ski utviklet for ferd over ulike

terreng (Henriksen 2020). Selv om dette kanskje har kommet til oss fra andre kulturer er det samtidig vanskelig å argumentere for at dette *ikke* er typisk norsk.

Begynner man å dekonstruere slik kan man faktisk holde på en stund. Gjennom å se på de *prosesser, relasjoner, gjøren og multiplisitet* som faktisk inngår i alt vi omgir oss med kan det komme mye overraskende informasjon til overflaten. I boken *koftearven* kommer det frem at mange av de kjente og kjære strikkemønstrene vi er vant til å se i de norske tradisjonelle koftene kan spores til sine utgangspunkt i helt andre deler av verden. Mange av symbolene som til eksempel *selburosa*, denne kjente stjernen med åtte spisse blader, tradisjonelt brukt i mønster på strikkeplagg fra Selbu i Sør-Trøndelag, er det funnet varianter av over hele verden. Stjerna kan spores helt tilbake til oldtidskulturene i Mesopotamia, der åttebladsstjerna representerte Ishtar/Ianna gudinnen for kjærlighet og fruktbarhet. I Norge finner vi etterkommeren av denne stjerna, *selburosa*, på tradisjonelle plagg som selbuvotter, strikkede gensere og strømper (Sundbø 2019: 221). Dette er *et* eksempel på Norsk tradisjonshåndverk med dype røtter som strekker seg bakover i tid, over landegrensener og kulturer og som har forskjellig *gjøren* og betydning innenfor alle de kulturene den brukes. Det finnes utvilsomt flere!

*Hasansens Kjelke* tematiserer ikke bare hvordan dette skjer med *materielle* objekter. Gjennom portrettet av *Hasansen* som *Nansen*, illustreres det hvordan vi selv strever etter å leve opp etter idealer og nasjonale forbilder og at interkulturelle møter også byr på en indre prosess der man konfronteres med indre spørsmål som «er jeg norsk nå?», «kan jeg noen gang bli norsk?» og «hva betyr det i det hele tatt å være noen spesifikk nasjonalitet?» Jeg mener charpai-kjelken også representerer den indre transformasjonen som skjer hos mennesker i møte nye kulturer og hvordan mennesker på denne måten blir kulturelle hybrider. Særlig Kjelke 2.0 utstillingen representerer dette. Som steg to i hybridiseringsprosessen, er overgangene mer sømløse. Kjelke 2.0 er lettere og bedre tilpasset snøen og det ulendte landskapet i nord. Allikevel er ikke charpaien borte. Den er der enda med sitt spesialtilpasset komfortable sete og bærer kjelken på stødige bein.

Fridtjof Nansen var en eventyrer. Han dro over Grønlands ukjente isdekte indre. Dette var en ekspedisjon han høstet stor beundring for og som ga ham evig plass i den norske kulturhistorien. Gjennom å spille på ekspedisjonsperspektivet påpeker kunstner Sayed Sattar Hasan enda en *gjøren* som utspiller seg ganske forskjellig ut ifra den konteksten den *gjøres* i. Der Nansen ga seg ut i det ukjente og kartla nytt terreng, er det mange som gjør og har gjort det samme, bare i andre kontekster, av andre grunner og med andre mål. Dette er likevel like

fullt en ekspedisjon inn i noe ukjent, en reise som krysser landegrensener der utfallet til syvende og sist er uvisst. Eksempelet som tematiseres i *Hasansens Kjelke* er særlig den interkulturelle befolkningen på Grønland i Oslo. Her bor blant andre mange mennesker som kom til Norge fra Pakistan på 70 tallet og deres etterkommere. Folkevandringer er ikke noe nytt, siden tidenes morgen har mennesker beveget seg rundt på kloden. Denne vandringen har innehatt forskjellige formål til forskjellige tider, innenfor forskjellige kontekster. Dette har ført til interkulturelle møter som har materialisert seg i hybridiseringen av ting, objekter, kunst og symboler, som igjen danner mye av grunnlaget for kulturarven vi har i dag.

Sosialantropologen Hylland Eriksen snakker om redselen mange føler på når de tenker at deres identitet eller en kulturarv står i fare for å forsvinne. En negativ konsekvens av dette, utyper Eriksen, er at mennesker, ofte i redsel for å miste sin tilhørighet, kan reise «murer omkring sitt Heimat, sitt sted og sin gruppe, og insistere på at disse meningsfylte stedene, objektene og ritualene er gamle, autentiske, rotfestede og rene» (Hylland Eriksen 1994: 2). Jeg vil argumentere for at er det viktig å avdekke at kulturarvsbegrepet er langt mer komplekst, at det *autentiske, rotfestede og rene* er fryktelig vanskelig å finne, kanskje nesten umulig. Gjennom å brette ut begrepets pluralitet flettes vi heller sammen med andre kulturer og tider og løsner dermed opp i et ensidig kulturarvsbegrep som skiller svarthvitt mellom deg og meg og mitt og ditt og dermed skaper like mye utenforskap som innenforskap. Det kan jo absolutt være noe å tenke på for museumsfeltet, med tanke på inkludering og mangfolds strategier, at vi også må brette ut mangfoldet som ligger i vår egen kulturarv. Gjennom å formidle tingenes rike bakgrunnshistorier og *livsløp*, åpner det for at flere kan finne spor av sin egen bakgrunn i norske kulturavselementer og dermed føle en større grad av tilhørighet og samhold der man i utgangspunktet kanskje ikke trodde man hadde noe til felles.

Antropologen Øivind Dahl siterer Salman Rushdie i artikkelen *Renhet, Kreol eller Hybrid* «Det er trær, ikke mennesker som har røtter» (Dahl 2019). Jeg mener *Hasansens Kjelke* påpeker at, jo, vi har røtter. De befinner seg bare i en tilstand av evig metamorfose, strekker seg bare langt lengre, er sammenfiltrede i kompliserte knuter og nettverk av kulturer, aktører, prosesser og gjøren, som igjen krysser materielle og immaterielle grenseland, og binder oss sammen på langt flere måter enn det man skulle tro.

## ***Epilog: Hasansen reiser videre***

Etter utstillingen på IKM på Grønland i Oslo dro Hasansen videre med sin kjelke. Han reiste opp til Nordnorsk Kunstmuseum der han i august 2020 og enda en gang i perioden mai/juni 2021, tilvirket charpai-kjelker foran et publikum i samarbeid med skimakeren. Hasansen var under hele prosessen i dialog med de besøkende på museet. De ble invitert inn for å se på arbeidet, snakke med ham om prosjektet, kunsten og problemstillingene han jobber med. Publikum fikk også lære å lage en charpai om de ønsket det. En av kjelkene tilvirket på disse workshopene samt fotografiet der Hasansen står bredbent på T-banen ble kjøpt opp av Nordnorsk Kunstmuseum og innlemmet i museets samling.

Hasansen lagde også en benk, med det passende navnet *Hasansens Benk*. Denne ble båret fra rådhuset i Oslo, ned Karl Johansgate til Oslo Sentralbanestasjon, der den stod i perioden 22. oktober 2020 – 21. februar 2021<sup>11</sup>. Benken var også inspirert av carpaier med sirlige formede ben og vevd sete der navnet Hasansen var vevd inn i mønsteret. Like ved benken vistes en video der Hasansen poserte som Nansen i det berømte fotografiet der Nansen er avbildet naken på en skinnfell.

---

<sup>11</sup> Hasansens benk, ferden til Oslo S. [https://m.facebook.com/kunstreisen/videos/412252626437472/?\\_rdr](https://m.facebook.com/kunstreisen/videos/412252626437472/?_rdr)



## ***Kildeliste***

- ABM 2010, ABM-Utvikling «*Immaterieell kulturarv i Norge: En utredning om UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven*»  
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/immaterieell-kulturarv-i-norge/id628473/>  
lest 20.03.2022
- Allred, Pam og Nick J. Fox 2019: «New Materialism» s. 1 – 17 i «*SAGE Research Methods Foundations*» redigert av Paul Atkinson, Sara Delamont, Alexandru Cernat, Joseph W. Sakshaug og Richard A. Williams. Sage publishing, London.  
<https://methods.sagepub.com/foundations/new-materialism>
- Alvesson, Mats og Kaj Skjöldberg 2017: «*Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*». Sage forlag. ISBN: 978-152-642-886-8
- Ashworth, Gregory John og Brian Graham 2019: «Senses of place, senses of time and heritage» s. 374-380 i «*A Museum Studies Approach to Heritage*» redigert av Sheila Watson, Amy Jane Barnes og Katy Bunning. Routledge, Oxfordshire: ISBN 978-131-736-131-2
- Barr, Susan, Vidar Iversen og Knut Are Tvedt 2020: «*Fridtjof Nansen*» i Store norske leksikon på snl.no. [https://snl.no/Fridtjof\\_Nansen](https://snl.no/Fridtjof_Nansen) lest 08.04.2022
- Bennet, Tony 1988: «The Exhibitionary Complex» s. 73 – 102 i «*New Formations*» utgave 4. ISSN 0950-2378
- Bergstedt, Bosse og Hans Lorenz 2006: «*Interkulturella perspektiv*». Studentlitteratur, Lund. ISBN: 978-914-414-712-3
- Bettum, Anders 2016: «*Interkulturelt museum*» i Store norske leksikon på snl.no.  
[https://snl.no/Interkulturelt\\_museum](https://snl.no/Interkulturelt_museum) lest 30.04.2022
- Bettum, Anders og Gazi Özcan 2018: «Dialog som metode – Inkluderingsstrategier ved Interkulturelt Museum 2006-2016» s. 181 – 221 i «*Et inkluderende Museum*» redigert av Anders Bettum, Kaisa Malinemi og Thomas Michael Walle. Museumsforlaget, Trondheim. ISBN: 9788-2830-5039-4
- Bettum, Anders; Kaisa Malinemi og Thomas Michael Walle 2018: «Et inkluderende museum, Kulturelt mangfold i praksis» s. 9 – 25 i «*Et inkluderende Museum*» redigert av Bettum, Anders; Kaisa Malinemi og Thomas Michael Walle. Museumsforlaget, Trondheim ISBN: 9788-2830-5039-4
- Brenna, Brita 2006: «Halvannen tekopp av kokosnøttskall: Vitenskapelige og sosiale gjenstander i 1700-tallets samlingskultur» s. 32 – 53 i «*Agora: Journal for metafysisk spekulasjon*» Nr. 3, 24. årgang, AIT Trykk Otta AS.
- Bruun, Ole Daniel 2008: «*Arkitektur i Oslo - En veiviser til byens bygningsmiljø*». Kunnskapsforlaget: <https://egt-historielag.no/bydelene/arkitektur> lest 09.02.2022

- Corrin, Lisa G. 1993: «Mining the Museum: An Installation Confronting History» artikkel i utgivelsen «*Curator: The Museum Journal*» volum 36, issue 4.  
<https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x>
- Dahl, Øyvind 2019: «Renhet, kreol eller hybrid?» fagartikkel for NDLA, Nasjonal digital læringsarena, publisert 11.01.2010. <https://ndla.no/article/12252> lest 23.04.2022
- Damsholt, Tine og Dorthe Gert Simonsen 2020: «Materialiseringer – *Processer, relationer og performativitet*» s. 9 – 37 i «*Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*» 3. opplag. Redigert av Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst. Aarhus Universitetsforlag. ISBN: 978-977-934-493-8
- Danielsen, Kristin 2018: «Forord» s. 7 – 8 i «*Et inkluderende Museum*» redigert av Bettum, Anders; Kaisa Malinemi og Thomas Michael Walle. Museumsforlaget, Trondheim ISBN: 9788-2830-5039-4
- Dorrian, Mark 2014 «Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect» s. 187-201 i «*The Journal of Architecture*» 19:2, DOI: 10.1080/13602365.2014.913257
- Dudley, Sandra H. 2012: «Encountering a Chinese horse: engaging with the thingness of things» s. 1 – 15 i «*Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*», Routledge, Taylor and Francis Group. ISBN: 978-0-415-58178-3
- Enge, Mariann 2017: «*Tvinges bort fra Grønland*» artikkel for [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no) publisert 17.10.2017. <https://kunstkritikk.no/tvinges-bort-fra-gronland/> lest 4.4.2022
- Enge, Mariann 2020: «*Til sengs over Grønland*» artikkel for [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no) publisert 18.03.2020. <https://kunstkritikk.no/til-sengs-over-gronland/> lest 05.03.2020
- Eriksen, Anne 2009: «*Museum, en kulturhistorie*» Pax forlag, Oslo. ISBN: 978-825-303-225-2
- Findlen, Paula 1989: «The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy» s. 59 – 78 i «*Journal of the History of Collections*» no.1.  
<https://doi.org/10.1093/jhc/1.1.59>
- Fossanger, Kjersti 2019 «*Kaffeavhengige nordmenn*» artikkel for SSB, publisert 28.01.2022  
<https://www.ssb.no/utenriksokonomi/artikler-og-publikasjoner/kaffeavhengige-nordmenn> lest 15.05.2022
- Guttormsen, Torgrim Svene og Grete Swensen 2013: «Å lage kulturminner, Introduksjon» s. 9 – 24 i boken «*Å lage kulturminner – hvordan kulturarv forstås, formes og forvaltes*» redigert av Grete Swensen. Novus forlag. ISBN: 978-827-099-733-6
- Hansen, Lars Emil 2016: «*Interkulturelt Museum 25 år*» Oslo Museumsblogg.  
<https://oslomuseum.wordpress.com/2016/06/06/interkulturelt-museum-25-ar/> lest 13.03.2022
- Harboe, Thomas 2006: «Kvalitative og Kvantitative Intervjuer» s. 31 – 39 i «*Indføring I samfundsvidenskabelig metode*» Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg. [http://dannelse.pbworks.com/f/Harboe,+Thomas\(2006\)+Kvalitative+og+kvantitative+metoder.pdf](http://dannelse.pbworks.com/f/Harboe,+Thomas(2006)+Kvalitative+og+kvantitative+metoder.pdf)

- Hasan, Sayed Sattar 2020: «*Hasansens Kjelke*» tatt fra kunstnerens hjemmeside: <https://www.sayedsattarhasan.com/hasansenskjelke> lest 01.02.2022
- Hasan, Sayed Sattar 2020 2: «*The Hasansens Kjelke Project*» dokumentasjon PDF tatt fra kunstnerens hjemmeside <https://www.sayedsattarhasan.com/hasansenskjelke> lest 07.04.2022
- Henriksen, Lise Lotte 2020 «*Samene først ute med to staver*» artikkel for Norges Arktiske Universitet, publisert 27.02. [https://uit.no/nyheter/artikkel?p\\_document\\_id=621091](https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=621091) lest 02.02.2022
- HOK 2021 «*Marianne Heier og Anna Daniell i Oppgjørets time*» <https://www.hok.no/arrangementer/marianne-heier-og-anna-daniell> lest 01.05.2022
- Hylland Eriksen, Thomas 1994: «*Kulturelle veikryss: Essays om kreolisering*». Oslo: Universitetsforlaget. <https://static1.squarespace.com/static/5c03b76b96e76fd25bee32fe/t/5c66c4827817f71f33ef92d6/1550238852165/Kulturelle+veikryss.pdf>
- Kahn-Østrem, Nazneen 2021: «*Er løsningen å gi Grønland Basar til pakistanske og tyrkiske kjøpmenn?*» artikkel for Aftenposten 5. august 2021. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/aWn6z7/er-loesningen-aa-gi-groenland-basar-til-pakistanske-og-tyrkiske-kjoepmenn> lest 15.03.2022
- Kahn-Østrem, Nazeen 2022: «*Bannlys ordet eksotisk. Nå*» artikkel for aftenposten, 16. jan. 2022. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/g6jnnA/bannlys-ordet-eksotisk-naa> lest 22.04.2022
- Lagerkvist, Amanda 2001: «*Från kulturimperialism till hybriditet: En översikt över teorier och litteratur om kulturspridning*» Arbetslivsinstituttet, SE- 112 79, Stockholm. ISBN: 917-045-593-7
- Levent, Nina og Alvaro Pascual-Leone 2014: «Introduction» s. xiii – xxvi i boken «*The Multisensory Museum: Cross disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory and space*» redigert av Nina Levent og Alvaro Pascual-Leone. Rowman og littlefield publishers, Maryland. ISBN 978-0-7591-2356-4
- Lotherington, Ann Therese 1990: «*Intervju som metode*» Tromsø: Forut forlag url: [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2013100708011](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013100708011)
- Lønnå, Finn 1981: «Utparsellering av Fornebo fra 1890 og utover» tekst i «*Asker og Bærum historielags skrifter*» nr. 23. <https://barumhistorie.no/Fornebo%20og%20Snaroya%20veb/Godthaab.html> lest 20.04.2022
- Mauldin, Rebecca L. 2020: «*Foundations of social work research*» Mavs Open Press, University of Texas, Arlington. ISBN: 978-0989-887-885.
- Message, Kylie og Andrea Witcomb 2015 «*Museum Theory: An Expanded Field Museum Theory Introduction*» John Wiley & Sons, Inc, Wiley Online Library. <https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms100>

- Moser, Stephanie 2010: «THE DEVIL IS IN THE DETAIL: Museum Displays and the Creation of Knowledge» i «*Museum Anthropology*» volum 33, 1 utgivelse, 8. april 2010. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01072.x>
- Nansen, Fridtjof 1988: «*På ski over Grønland, På ski over fjellet, Friluftsliv, Eventyrlyst*». Aventura Forlag. ISBN:825-040-508-8
- NSD Norsk senter for forskningsdata 2022: «*Informasjon til deltakerne*» fra NSD sine sider <https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/sjekkliste-for-informasjon-til-deltakerne/> lest 03.02.2022
- Ofstad, Marte Marie 2020: «*God Morgen Grønland fra Tøyenbekken 5*». Oslo Museum <https://vimeo.com/403670699> sett 14.02.2022
- Olsen, Bjørnar 2004: «Momenter til et forsvar av tingene» s. 25 – 36 i *Nordisk Museologi* 2004 • 2 DOI: <https://doi.org/10.5617/nm.3338>
- Oslo museum årsmelding 2019: <https://www.oslomuseum.no/wp-content/uploads/2017/05/%C3%85rsmelding-Oslo-Museum-2019-lowres.pdf>
- Putnam, James 2001: «*Art and Artifact: The Museum as Medium*». Thames and Hudson Ltd, London. ISBN: 0-500-23790-5
- Pripp, Oscar 2011: «Refleksion och etik» s. 65 – 84 i «*Etnologiskt fältarbete*» redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander. Studentlitteratur AB, Lund. 2, utgave. ISBN: 978-914-405-852-8
- Ruud, Lise Camilla 2018: «Det museale maskineri. Fremstilling av 'primitive folkeslag' ved Det Kongelige Frederiks Universitets etnografiske samlinger» s. 73 – 93 i «*Norsk museumstidsskrift*» nr. 4 <https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2018-02-03>
- Silvén, Eva 2014: «Det matriella» s. 147 – 175 i boken «*Etnografiskt fältarbete*» 2. utgave. Studentlitteratur AB, Lund. ISBN: 978-914-4058-528
- Smith, Anthony 2019: «The concept and its varieties». I «*A Museum Studies Approach to Heritage*» redigert av Sheila Watson, Amy Jane Barnes and Katy Bunning, 404-417. Oxfordshire: Routledge. ISBN 978-131-7361-312
- St. Meld nr. 23 2020–2021: «*Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid*» <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/> lest 02.02.2022
- St. Meld nr. 49 2008-2009: «*Fremtidas museum*» <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009/id573654/sec2> lest 09.04.2022
- Sprovin, Mathilde 2021: artikkel «*Hvilken stil har din villa? En oversikt over hus som IKKE er sveitser-stil*» artikkel for Bygg og Bevar. <https://www.byggogbevar.no/pusse-opp/byggeskikk/hvilken-stil-har-din-villa> lest 12.04.2022

- Sundbø, Annemor 2019: «*Koftearven: Historiske tråder og magiske mønstre*». Oslo: Gyldendal Norsk forlag. ISBN: 978-820-5522-114
- Thon Eiendom, <https://thoneiendom.no/kjopesenter/gronland-basar/> lest 13.02.2022
- Thuesen, Nils Petter; Roger Phil og Helge Giverholt 2022: «*Grønland*» i Store norske leksikon på snl.no. <https://snl.no/Gr%C3%B8nland> lest 04.04.2022
- TM 2021 «*Mattering Oil Mattering Oil Kunstnerisk intervensjon i utstillingene / Artistic intervention in the exhibitions*» <https://www.tekniskmuseum.no/mattering-oil> lest 16.05.1022
- TM 2022 «*Klima 2+ Kunst*» <https://www.tekniskmuseum.no/kunst> lest 21.05.2022
- TrAP 2020 Transcultural Arts Production (TrAP) «*Om oss*» <https://trap.no/prosjekt/utstilling-hasansens-kjelke> lest 12.02.2022
- TrAP 2020 2 Transcultural Arts Production (TrAP) «*Utstilling: Hasansens kjelke: Hva skjer når en pakistansk divan møter en norsk skikjelke?*» <https://trap.no/prosjekt/utstilling-hasansens-kjelke> lest 12.02.2022
- Tvedt, Knut Are 2010: «*Oslo byleksikon*» Kunnskapsforlaget. [https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Gr%C3%B8nland\\_politistasjon](https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Gr%C3%B8nland_politistasjon) sist oppdatert 15.august 2019 lest 10.03.2022
- Tvedt, Knut Are 2018: «*Grønland*» brukt i artikkel for: [https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Gr%C3%B8nland\\_\(Oslo\)](https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Gr%C3%B8nland_(Oslo)) lest 10.03.2022
- UNESCO 2009 The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO): «*Cultural heritage: Definition*» UNESCO Institute for Statistics, UNESCO Framework for Cultural Statistics. <http://uis.unesco.org/en/glossary-term/cultural-heritage> lest 18.03.2022
- Varutti, Marzia 2019: «*Gradients of alterity: museums and the negotiations of cultural difference in contemporary Norway*» s. 527 – 542 i «*A Museum Studies Approach to Heritage*» redigert av Sheila Watson, Amy Jane Barnes and Katy Bunning. Oxfordshire: Routledge. ISBN 978-131-736-131-2
- Vergo, Peter 1989: «*Introduction*» s. 1 – 7 i «*The new museology*» Reaktion Books, London. ISBN: 978-094-846-203-0
- Witzgall, Susanne og Kerstin Stakemeier 2015: «*Power of Material/Politics of Materiality – an Introduction*» s. 9 – 25 i boken «*Power of Material/Politics of Materiality*» Diaphanes forlag, Zurich. ISBN: 978-303-734-761-4
- Woodward, Kathryn 2019: «*Concepts of identity and difference*» s. 429 – 440 I boken «*A Museum Studies Approach to Heritage*» redigert av Sheila Watson, Amy Jane Barnes and Katy Bunning. Routledge, Oxfordshire. ISBN: 978-131-736-131-2

Intervju med Sayed Sattar Hasan ble utført: 10.03.2022. klokken 12.00, på rådhuset i oslo.

## Vedlegg

### Filmer/Films:

«Charpai håndverkerens verksted» /«The Charpai-makers workshop»	7:35
«Skimakerens verksted» /«The ski-makers workshop»	10:55
«Jomfruturen» /«Kjelke Test-run»	6:38
«Veving» /«Weaving»	4:14

### Kredittering/Credits

Kunster/artist: Sayed Sattar Hasan

Konsulent og håndverker, ski/Consultant and carpenter, skis: Thomas Aslaskby

Håndverker, charpai/carpenter, charpai: Tayyab Hassan

Veving/Weaving: Bibi, Ruhkaia og/and Iqbal

Filming og redigering "Jomfruturen" / Videography and editing for Kjelke Test Run: Carsten Aniksdal

Assisterende videoredigering/ Additional video editing support: Carsten Aniksdal

Foto assistanse/ Photography Assistance: Brage Sunde og Dev Dhunsi

Produsent Brynjar Bjerkem og produksjonsteamet TrAP / Producer Brynjar Bjerkem and the team at TrAP

Kurator Annelise Bothner-By og arrangementsansvarlig Sissel Ødegaard sammen med utstillingsteamet på Oslo museum/  
Curator Annelise Bothner-By and eventmanager Sissel Ødegaard, with the exhibition production team at Oslo museum

Prosjektet Hasansens Kjelke er produsert av TrAP/ The project is produced by TrAP

Støttet av/ Supported by:

TrAP ATELIER NORD   **om; interkulturelt museum**

Hasansens Kjelke



**Hasansens Kjelke**  
Sayed Sattar Hasan

*Ill. 13. Flyer fra utstilling, med kredittering av alle involverte i prosjektet Hasansens Kjelke, utformet av Oslo Museum/Interkulturelt Museum 2020.*

## *Interview guide. Artist Sayed Sattar Hasan.*

### **Phase 1: Unformal loose chat** **Start**

- Unformal chat, getting settled. “Thank you for your time and for agreeing to this interview”

**Important Information, looking at the participation consent form: (approx. 5 – 10 min)**

- The topic of the interview is the exhibition “Hasansens Kjelke». The purpose of the interview is to map the artist's own thoughts about the exhibition and the art project.
- The information collected in this interview will only be used for this specific project.
- Is something unclear and do you have any questions?
- Inform about recording, ensure consent for recording of the interview. The consent is given in writing, together with information that the interviewee at any time can withdraw any information given, if there is a need for it, or desired.
- Start recording

**Phase 2: Interview Questions: (approx. 60 – 120 min)**

- Hasansens Kjelke is quite a complex project, the only part I and probably many others have seen, is the exhibition at Intercultural Museum, summer 2020. But the process and the project does expand quite a lot beyond the exhibition, how did the project start?
- How did Hasansen and his sledge come in to “existence”?
- How did the project end up at Intercultural Museum?
- On several occasions you took Hasansen and his sledge out of the museum space and into the urban space in different ways. Where did you go with the sledge, why did you choose these specific locations? And why was this important?
- What were the reactions from the passersby in Grønland?
- How did you choose the specific objects used in the exhibition “Hasansens Kjelke”?
- I can very much relate to all the heritage items and rituals in the exhibition taken from Norwegian history and culture. Could you tell me a bit about the ones from Pakistan? Why were these specific items chosen? Do you have any sentimental attachments to any of the objects in the exhibit yourself?
- What cultural intersections do you address in the exhibition Hasansen's sledge?
- Do you have any thoughts about what the museum context has to say for

how the works are being interpreted?

**Phase 3: summary**  
**Summary**

- Brief review with the interviewee.
- Have I understood you correctly?
- Is there anything you want to add?
- Thank you for the interview and end?