

# *House of Commons – fra rønne til ikon*

*En studie om materialisering av fortider*

Anne-Therese de Ridder



Masteroppgave i museologi og kulturarv (30 stp)

MUSKUL4590

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2017



# *House of Commons* – fra rønne til ikon

En studie om materialisering av fortider

© Anne-Therese de Ridder

2017

*House of Commons* – fra rønne til ikon. En studie om materialisering av fortider.

Anne-Therese de Ridder; annetherese\_deridder@hotmail.com

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Denne oppgaven handler om et lite, rødt og falleferdig hus som ble flyttet fra Hobøl kommune og plassert foran Stortinget i perioden 21.10.2015 til 21.01.2016. Der fikk huset navnet *House of Commons*, og ble til et kunstverk av den internasjonalt anerkjente konseptkunstneren Marianne Heske. Foran Stortinget utløste verket mye medieomtale, og det ble kåret til flere kunstpriser. Huset var i utgangspunktet rivningsklart, men da huset etter endt utstillingsperiode skulle kjøres på dynga, mente flere røster i Hobøl kommune at huset burde komme tilbake – det var blitt et «ikon» og «tidsbeskrivende». Det ble satt i gang kronerulling for å få huset tilbake. Både lokale sponsorer og tunge kulturarvsaktører bidro med midler. Mens oppgaven skrives, planlegges det at huset skal plasseres på en rasteplass i tilknytning til nye E18 gjennom Hobøl kommune.

Oppgaven er skrevet innenfor kulturarvstudier. Ved å bruke teorier om materialiseringer analyserer jeg hvordan tid og erindring materialiserer seg i huset, samt hvordan forflytning som kunstgrep fremprovoserer ulike forståelser av huset som former fortiden i nåtiden. Analysene viser at flere mener at huset bærer med seg en fortid, gjerne omtalt som tiden «før». Andre ser både nåtid og fremtid i huset. Verket *House of Commons* påvirker mennesker forskjellig. Ikke minst påvirker folks egen relasjon til fortiden og kunnskapen de har om den, hvilken tid huset befinner seg i. Det nasjonale og politiske kommer til uttrykk i forbindelser mellom mennesker som huset materialiserer: fattige og rike, nordmenn og utlendinger, fortidens- og nåtidens mennesker. Disse forbindelsene lar seg forme fordi *House of Commons* stod plassert på Løvebakken foran Stortinget, et offentlig og allment tilgjengelig sted med konnotasjoner til demokrati og politikk, men også fordi huset er tilstede som en materiell gjenstand fra fortiden. Huset påvirker folk gjennom sin materielle tilstedeværelse, og får dem til å *være* i og sanse både fortid, nåtid og framtid. Denne sanselige erfaringen gjør at noen elementer ved huset blir forsterket, mens andre elementer kommer i bakgrunnen. Analysene i oppgaven viser at fortid formes og brukes ut i fra nåtidens behov og forståelser. Fordi fortiden er over, blir den utilgjengelig og umulig å gripe. Det gjør at fortiden kan ta mange former i det som i dag står igjen som en fysisk og materiell gjenstand fra fortiden. Huset skaper en relasjon til fortiden og blir en inngangsport til det vi har glemt. Imidlertid så blir det vi har glemt, eller det vi kanskje aldri egentlig har visst, konstruert av nåtiden. Fortiden blir slik en prosess som skjer i nåtiden, og huset får ulik betydning avhengig av hvilke forbindelser som oppstår. Denne produksjonen av fortid er definisjonen på kulturarv.



# Forord

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, Camilla Ruud, som med mye entusiasme og iver har styrt oppgaven riktig vei. Jeg er svært takknemlig for de gode og konkrete tilbakemeldingene jeg har fått gjennom hele prosessen.

Jeg vil også rette en stor takk til informantene som tok seg tid til å stille opp til intervju. Informasjonen og beskrivelsene dere gav meg har vært til uvurderlig nytte og hjelp for oppgavens innhold og utforming.

Takk til Institutt for kulturstudier og orientalske språk som hadde troa på oppgaven min, og tildelte meg et stipend.

Takk til mine foreldre og søsken som alltid backer meg opp, uansett hva jeg gjør. Takk til Maria Stokke og Kristine Thorud Lund som tok seg tid til å lese korrektur på en fridag, og min bror Tom-Fredrik de Ridder som har lest igjennom utkast. Takk til Ola som har et skarpt øye for hvordan ting vises fram, og for at du er tålmodigheten selv. Uten alle gode venner er jeg ikke sikker på om jeg hadde kommet hit – takk kjære venner for tiltro, omsorg, middager og latterkuler. En spesiell takk til «Målfrids venner», studie- og pauseromsvenner for mange fine studieår!

Til slutt, takk til alle professorer og lærere som deler av sin kunnskap, og takk til Norge for muligheten til utdanning.

Anne-Therese de Ridder

Oslo, 27.05.2017





# Innholdsfortegnelse

House of Commons – fra rønne til ikon .....	III
Sammendrag .....	V
Forord .....	VII
Innholdsfortegnelse .....	IX
Illustrasjonsliste .....	X
1 <i>House of Commons</i> .....	1
1.1 Det røde husets forvandling .....	2
2 Tema og problemstilling .....	4
3 Metode og kilder .....	5
3.1 Avisartikler .....	5
3.2 Intervjuer .....	6
3.2.1 Hvordan ble intervjuene gjort, og hvordan er de brukt? .....	8
4 Teoretiske perspektiver .....	11
4.1 Materiell kultur og den materielle vending .....	12
4.2 Materialisering av tid og erindring .....	14
4.2.1 Materialisering av erindring .....	14
4.2.2 Materialisering av tid .....	16
4.2.3 Om materialiseringsteorier .....	18
5 Analyse 1: Materialiseringer .....	20
5.1 Materialisering av tid .....	21
5.1.1 Oppsummering .....	26
5.2 Materialisering av forbindelser mellom mennesker .....	27
5.2.1 Oppsummering .....	31
5.3 Huset er – væren .....	31
5.3.1 Oppsummering .....	33
6 Analyse 2: Forflytninger .....	35
6.1 Konseptkunstens forhistorie i huset .....	35
6.2 Forflytning fra Hobøl til Stortinget .....	38
6.2.1 Oppsummering .....	41

6.3	Forflytning fra Stortinget til Hobøl .....	42
6.3.1	Oppsummering .....	46
6.4	Framtidsvisjoner .....	46
7	Konklusjon .....	49
	Bilder .....	52
	Litteraturliste .....	57
	Vedlegg .....	62

## Illustrasjonsliste

Figur 1.	House of Commons. Foto: Oslo Pilot.....	1
Figur 2.	Det røde huset i Hobøl i 2010. Foto: Asbjørn Hjorthaug .....	3
Figur 3.	Det eneste som fortalte noe om husets fortid, var dette skiltet. Foto: Heidi Dahlsveen .....	3
Figur 4.	Utstillingsåpning. Foto: Oslo Pilot .....	3
Figur 5.	Huset i Hobøl i 2010. Foto: Asbjørn Hjorthaug .....	52
Figur 6.	Huset i Hobøl i 2015, rett før flytting til Oslo. Foto: Jon Gran .....	52
Figur 7.	Noe inventar fulgte med til Oslo. Foto: kalevkevad.....	53
Figur 8.	Det var mulig å gå inn i huset da det stod foran Stortinget. Foto: Niklas Lello.....	53
Figur 9.	Fra innsiden kunne man kikke ut på Stortinget. Foto: Trond Lepperød.....	53
Figur 10.	Mange så verket House of Commons. Foto: kalevkevad .....	54
Figur 11.	Huset og Stortinget. Foto: Oslo Pilot.....	54
Figur 12.	Løvebakken. Foto: Svern Sivertssen, www.flickr.com .....	55
Figur 13.	Oversiktsbilde ny E18. Rasteplassen til høyre i bildet. Illustrasjon: Statens vegvesen .....	55
Figur 14.	Rasteplassen langs ny E18. Illustrasjon: Statens vegvesen .....	55





# 1 House of Commons

Fra oktober 2015 til januar 2016 stod et lite rødt og falleferdig hus på Løvebakken foran Stortinget (se figurene 1, 11, 12 og 13). Huset ble satt opp med støtte fra Oslo Pilot – et toårig prosjekt som utforsker kunstens rolle i og for offentlige rom i Oslo, finansiert av Kulturetaten i Oslo kommune (Oslo Pilot, u.å.-b). Oppføringen av huset var et prosjekt av den norske kunstneren Marianne Heske, en internasjonalt anerkjent konseptkunstner som er kjent for å jobbe med forflytning som del av sitt kunstuttrykk (Bourriaud, 2011:48-50). Hun har kalt prosjektet for *House of Commons (Underhuset)*. Huset stod opprinnelig ved Elvestadkrysset i Hobøl kommune i Østfold (se figurene 5 og 6). Det ble bygget på 1850-tallet, nesten samtidig med at Stortingsbygningen selv ble oppført, og var bebodd frem til 1964 (Oslo Pilot, u.å.-a). Siden har huset vært ubebodd og stått og forfalt. Husets plassering i Hobøl ble på Løvebakken presentert med ett bilde på et skilt som stod et stykke unna huset (se figur 3). På Løvebakken var huset åpent på dagtid, slik at man kunne gå inn i det. Deler av innredningen fulgte med, blant annet møllspiste gardiner, et strykejern, utslagsvask og kjøkkenbenk (se figurene 7, 8 og 9).



Figur 1. House of Commons. Foto: Oslo Pilot

## 1.1 Det røde husets forvandling

Til sammen har over 150.000 publikummere besøkt huset, og enda flere har sett det fra utsiden (MossAvis, 2016a). Prosjektet fikk mye medieomtale. Huset var på mange måter malplassert der det lite, rødmalt og forfallent stod foran det store og velholdte Stortinget. Mye av medieomtalen dreide seg om hvordan disse to byggene, på hver sin måte, representerte dem som har bygget landet og hvordan det er bygget. For noen ble huset et symbol på nasjonen og demokratiet. Andre stemmer tok opp tematikken rundt vår forfalle bygningsarv og hvorfor vi ikke tar bedre vare på den. Mange mennesker forbant huset med følelser og minner, og flere skrev om hvordan bygningen representerte tidligere levd liv, slit, normer og følelser. En del av medieomtalen handlet også om hva huset har å si som kunstverk og konseptkunst. Verket ble kåret til «årets beste enkeltstående verk» i Aftenposten (2015c) og fikk førsteplass blant «årets ti beste kunstbegivenheter» i Dagsavisen (2015).

Etter endt utstillingsperiode på Løvebakken, skulle huset kjøres på dynga. Da skjedde det noe svært interessant. Flere røster i Hobøl kommune mente at huset burde komme tilbake til Hobøl. «Det rører noe mer ved folk enn kanskje det vi trodde. Da er det veldig artig å ha et sånt ikon på bygdetunet, dersom det hadde vært mulig», sa ordføreren i Hobøl kommune (Breivik i NRK, 2016). Ordføreren i Heskes hjemkommune, Skiptvedt, sa at «[d]et er tross alt «Årets kunstverk i 2015» vi snakker om», og beskrev det som «artig og tidsbeskrivende», og la til at hans kommune gjerne ville overta huset dersom Hobøl ikke fikk mulighet til det (Agnalt i Smaalenenes Avis, 2016b). Huset var ikke lenger det samme som det hadde vært før, noe hadde skjedd med det gjennom forflytningen til Stortinget. Hobøl kommune hadde ingen penger til overs å bevilge flyttingen tilbake til Hobøl, og ordføreren satte i gang en kronerulling. Flyttingen av huset ble muliggjort etter at flere sponsorer gav midler. Om hvorfor huset skulle tas vare på, mente Marianne Heske at det var affeksjonsverdien huset hadde generert som var hovedgrunnen til dens nye status (Heske i Aftenposten, 2016b). Etter at huset kom tilbake til Hobøl, har det stått lagret på en skole i påvente av en ny plassering. Huset kan ikke plasseres tilbake på sin opprinnelige tomt ettersom tomten ble ekspropriert av Statens vegvesen i forbindelse med utbyggingen av ny E18 (NRK, 2015b). Flere alternativer for ny plassering har vært oppe, men det alternativet man våren 2017 jobber ut i fra, er å få plassert huset på en rasteplass i tilknytning til den nye E18, som åpnet gjennom Hobøl i november 2016.



Figur 2. Det røde huset i Hobøl i 2010. Foto: Asbjørn Hjorthaug



Figur 3. Det eneste som fortalte noe om husets fortid, var dette skiltet. Foto: Heidi Dahlsveen



Figur 4. Utstillingsåpning. Foto: Oslo Pilot

## 2 Tema og problemstilling

Oppgaven er skrevet innenfor forskningstradisjonen «heritage studies» - kulturarvstudier. Forskningstradisjonen bygger på teorier og metoder fra forskjellige disipliner som gjerne blir satt sammen på nye måter, blant annet fra antropologi, arkeologi, sosiologi, historie, samfunnsgeografi, museologi og psykologi (Harrison, 2013:7-8; Rogan, 2011:313; Sørensen & Carman, 2009:3). Oppgaven tar for seg hvordan et falleferdig hus gjennom forflytning blir opphøyd til å være et kunstverk, og hvordan dette siden gjør at huset får en annen status enn det det hadde. Husets nye status gjør at huset blir «reddet» fra forfall. Overordnet er jeg interessert i å undersøke hvordan noe blir opphøyd til å ha en viktig kulturell status – noe som blir ansett for å være en identitetsmarkør eller viktig i et kulturarvsperspektiv. I dette tilfellet er det en kunstners hånd, som med god hjelp av medias positive omtale av huset, har gjort at huset har fått en annen og opphøyd status som gjør at huset trer inn i kulturarvssektoren. Mekanismene som gjør at huset blir opphøyd til kulturarv kan i prinsippet overføres til andre ting/objekter som plutselig går fra å være «ikke noe spesielt» til å bli «spesielt». Denne oppgaven om et spesifikt hus fra et spesifikt sted i Norge, er dermed et bidrag til å belyse de store spørsmålene rundt kulturarv. Ved å bruke teorier om materialisering hentet fra nyere materialitetsforskning, analyserer jeg hva huset er foran Stortinget, og hva forflytningene gjør med det. På denne måten kan jeg også si noe om hvordan fortiden blir formet i nåtiden, og koble dette opp mot kulturarvsteori.

Problemstillingen min er tredelt, og jeg stiller spørsmålene: Hvordan materialiserer tid og erindring seg i det røde huset som tok del i kunstverket *House of commons*, og hvilke forbindelser skaper dette mellom mennesker før og nå? Hva gjør forflytningene med huset ut fra et materialiserings- og kulturarvsperspektiv?

I første analysekapittel studerer jeg materialisering av tid, erindring og forbindelser. I andre analysekapittel analyserer jeg forflytningene.



## 3 Metode og kilder

Jeg ser det som mest hensiktsmessig å ha en kildepluralistisk tilnærming for å besvare problemstillingen. Flere kilder vil gi ulik informasjon som til sammen danner et mer nyansert helhetsbilde (Sørensen & Carman, 2009:8-9; Öhlander, 2011:291-293). Jeg har tatt utgangspunkt i skriftlig medieomtale av huset og fire dybdeintervjuer. I tillegg har jeg fått noe informasjon via e-post.

### 3.1 Avisartikler

I begrepet *skriftlig medieomtale* legger jeg artikler/kronikker i aviser på papir og internett. Huset fikk medieomtale første gang i april 2015 da det ble kjent at det skulle flyttes. I perioden rundt utstillingsåpningen får huset svært mye medieomtale, og det blir i media særlig debattert hvilken betydning huset har.<sup>1</sup> Ved utstillingens slutt er det medieoppslag rundt hva som skal skje videre med huset, og i juli 2016 blir det annonsert at en ny mulig plassering for huset er på en rasteplass tilknyttet den nye E18. I forbindelse med kunnskapsminister Torbjørn Røe Isaksens forslag om å lansere en «kulturkanon», blir prosjektet foreslått å være del av kulturkanonen (blant annet i Aftenposten, 2017).

Jeg har brukt søkemotoren Retriever (A-tekst) for å finne artikler om huset og prosjektet. Jeg har kombinert søkeord som «House of Commons», «det røde huset», «Vang» (som huset opprinnelig het), «Heske» og «Hobøl», for å være sikker på å fange opp mest mulig. Totalt har jeg funnet ca. 95 nyhetsartikler publisert i perioden 6.4.2015 -10.03.2017 (vedlegg4:liste over avisartikler). Prosjektet får naturlig nok mye oppmerksomhet i lokalavisene Moss Avis og Smaalenenes Avis,<sup>2</sup> men har også vært godt dekket av riksdekkende medier som Aftenposten, Dagsavisen, Dag og Tid, Dagens Næringsliv og Dagbladet. Lokalpresse langt fra Østlandet har også interessert seg for saken, slik som Avisen Sør-Trøndelag og Sunnmørsposten – kunstneren er opprinnelig fra Sunnmøre. I tillegg har huset fått omtale hos kommunale og statlige etater. Huset som et kunstverk har i tillegg til kunstmaler i aviser, fått mye omtale i typiske kunstmagasiner/kunstnettsteder, slik som Minerva, Kunstforum og Kritikportal. NRK Østlandssendingen har hatt flere nyhetsinnslag om huset og publisert

---

<sup>1</sup> Utstillingsperioden var fra 21.10.2015 til 21.01.2016.

<sup>2</sup> Hobøl kommune dekkes av to lokalaviser. Elvestad, hvor huset opprinnelig stod, er midt i grenseland for de to avisenes dekningsområde. At huset er fra Hobøl og kunstneren bor i Skiptvedt i Indre Østfold, har nok også gjort at mediedekningen har vært såpass god i begge lokalavisene.

flere artikler på sine nettsider som ikke dukker opp i søkeresultatet hos Retriever. Mediedekningen var størst i perioden huset stod foran Stortinget. Kildematerialet jeg bruker inkluderer ikke sosiale medier, selv om huset har skapt et visst engasjement også der. Ved å inkludere sosiale medier, vil kildematerialet i kombinasjon med intervjuer, bli for flyktig og stort. I tillegg er inntrykket mitt at engasjementet rundt huset er desidert størst i den skriftlige medieomtalen. Det ville vært interessant å se hvilke leserkommentarer som kommer fram i kommentarfeltene i nettartiklene. På grunn av plass- og tidsbegrensninger har jeg ikke tatt for meg dette med mindre dette er tatt opp og sitert i artiklene. Flere av artiklene er «duplikater», altså at nettartikkelen og papirartikkelen er identiske – dersom dette er tilfellet har jeg hatt som hovedregel å sitere nettavisen. I noen tilfeller er samme artikkel publisert i forskjellige lokalaviser på samme dag eller med et par dagers mellomrom. Det er da mer eller mindre tilfeldig hvilken avis som blir sitert, men det er kun én avis som blir sitert.

Artiklene har jeg brukt til å danne meg et oversiktsbilde av prosessen og få kunnskap om hvem nøkkelpersonene var ved flyttinga av huset til Oslo, hvem som kuraterte utstillingen, hvem som satte i gang kronerulling og hvem flere av sponsorene var. Etter å ha lest artiklene satt jeg igjen med en del spørsmål som ikke kom fram i media – noe jeg kunne spørre informantene om i intervjuer. Prosjektet fikk mye positiv medieomtale, og det er få artikler som er negative til prosjektet som sådan, selv om noen kritiserer selve kunstverket. I analysen fokuserer jeg på hvilke meninger og oppfatninger andre enn kunstner og kuratorene har av utstillingen. Jeg har derfor lagt vekt på å bruke artikler/leserinlegg skrevet av mennesker som har opplevd *House of Commons*, og som sier noe om hva det betyr for dem og hva det gjør med dem. Naturlig nok er dette i hovedsak kunstmotale, og analysen er derfor sentrert rundt åtte kunstmotale publisert i medier på nett og på papir. Artikkelforfatterne av kunstmotale er referert til ved etternavn.<sup>3</sup> Øvrige nyhetsartikler er referert ved avisnavn, fordi jeg anser disse som nyhetsartikler.

## 3.2 Intervjuer

Jeg har gjort fire dybdeintervjuer med personer som har forskjellig tilknytning til huset. Ordføreren i Hobøl og lederen av historielaget i Hobøl har begge hatt en sentral rolle i kronerulling for å få huset tilbake til Hobøl. Videre intervjuet jeg den lokale assisterende

---

<sup>3</sup> De åtte kunstmotale er skrevet av disse forfatterne: Kjetil Alstadheim, Lars Elton, Simen J. Helsvig, Ingebjørg S. Larsen, Arild Pedersen, Katrine E. Pedersen, Arve Rød og Kjetil Rød

byggelederen i Vegvesenet, da Vegvesenet har hatt en viktig rolle ved at de ga fra seg huset til Marianne Heske da det egentlig skulle rives, og etterpå har de hatt en viktig rolle i å stille arealer til disposisjon for husets nye plassering i Hobøl. I tillegg har jeg intervjuet administrerende direktør hos en av de lokale sponsorbedriftene. Intervjuene har gjort det mulig å gå dypere i de bakenforliggende tankene og meningene hos dem som har satt et sponsorapparat i sving, og hos dem som sponser, og har også vært en viktig kilde til å få svar på spørsmål som media ikke skriver noe om (Fägerborg, 2011:89): Hvor mener aktørene at huset skal plasseres og hvilken funksjon mener de det skal ha? Hvorfor sponser sponsorene? I media ble det framstilt som at aktørene er enige om hva huset er og hva det betyr – at det er et ikon, at det er spesielt. Gjennom intervjuene fikk jeg fram mer nyanserte meninger om huset. I media hadde jeg fått inntrykk av at de fleste som sponset for å få huset tilbake til Hobøl var lokale bedrifter, men gjennom intervjuer fikk jeg imidlertid vite at flere store kulturarvsaktører også sponset. Sponsorene er: Riksantikvaren (100.000 kr), Kulturetaten i Oslo kommune (100.000 kr), Norsk Kulturminnefond (80.000 kr), Sparebank1 Oslo/Akershus (100.000 kr) og Askim Entreprenør (70.000 kr). Huset er verken fredet eller definert som bevaringsverdig etter lovverket, og det interesserte meg hvorfor store kulturarvsaktører sponset. Etersom kildematerialet ville blitt for stort ved å gjøre enda flere intervjuer, valgte jeg å sende de øvrige sponsorene en e-post med spørsmål om hvorfor de ønsket å sponse. Svarene fra Riksantikvaren og Norsk kulturminnefond er flettet inn i teksten. Sparebank1 Østfold/Akershus sentralt har ikke ønsket å gi noen kommentarer, og Kulturetaten i Oslo har ikke besvart e-posten, selv ikke etter flere henvendelser. I oppgaven har jeg brukt forkortelser på informantene som speiler deres stilling/verv eller dem de representerer, slik at teksten har bedre flyt.<sup>4</sup>

Jeg ønsket å gjøre intervjuene på bakgrunn av informantenes stilling/verv. Ved første kontakt med informantene spurte jeg om de ville vurdere å stille til intervju uten å være anonyme. De fleste sentrale personer i prosjektet, dem selv inkludert, var allerede gjort kjent i media på det tidspunktet. I tillegg er Hobøl et lite samfunn med 5000 innbyggere hvor «alle kjenner alle». Det ville være nesten umulig å anonymisere informantene i intervju, dersom jeg også skulle bruke sitater fra den skriftlige medieomtalen hvor de samme personene ville bli sitert. Jeg

---

<sup>4</sup> Ordfører i Hobøl kommune, Olav Breivik, omtales som *ordfører*. Leder av Hobøl historielag, Asbjørn Hjorthaug, omtales som *historielagsleder*. Assisterende byggeleder i Statens Vegvesen for E18 Knapstad-Retvet, Kaja Svenneby, omtales som *Vegvesenet*. Administrerende direktør i Askim Entreprenør AS, Thor-Ole Riiser, omtales som *Askim Entreprenør*

presiserte både skriftlig og muntlig at personlige betraktninger kunne anonymiseres om ønskelig. På et overordnet plan er prosjektet omtalt som svært positivt, og det i seg selv gjør det lettere å stille opp til intervju uten å bli anonymisert. Samtidig så er det en risiko at informanter kan være restriktive med å si hva de egentlig mener, eventuelt nedtone eller unngå visse temaer fordi de ikke er anonyme (Fägerborg, 2011:90-95; Pripp, 2011:82). Dersom det finnes kontroversielle tanker rundt huset, så er det ikke sikkert disse er blitt avdekket. Alle informantene har imidlertid gitt uttrykk for at prosjektet var positivt fra første stund, og de har gitt mange nyanserte svar som ofte er ulike hverandre i mening og innhold.

### **3.2.1 Hvordan ble intervjuene gjort, og hvordan er de brukt?**

Alle intervjuene ble gjort ansikt til ansikt, slik at det ville være mulig å lese kroppsspråk. Alle intervjuene ble tatt opp på bånd, og jeg utarbeidet en intervjuguide som sørget for at alle informantene var innom de samme punktene, men intervjuene i seg selv forløp i det store og det hele som en samtale hvor informantene fortalte og jeg stilte spørsmål nå og da (Fägerborg, 2011:99-101, 105; vedlegg2: intervjuguide). Jeg startet alle intervjuer med at informantene fikk et informasjonsskriv som de undertegnet (Fägerborg 2011:90; vedlegg1: informasjonsskriv). Deretter fortalte jeg, mest for å nøste opp litt i hukommelsen deres, at huset er blitt omtalt som mye forskjellig i media – som ikon, årets kunstverk, men også at det passet til flyktninger og sprøytenarkomane. Deretter stilte jeg spørsmål om hva de selv tenker om huset eller hvordan de ble engasjert i prosjektet, og da har samtalen rullet av gårde (Schofield & Szymanski, 2011:16). Alle informantene virket litt uforberedt på spørsmål rundt hva de selv mener at huset betyr og hvordan de opplevde huset, både da det stod på Løvebakken og i dag. De tenkte og reflekterte høyt rundt disse spørsmålene, det var tydelig at de ikke hadde en klar oppfatning av dette fra før. Byggelederen fra Vegvesenet var svært klar på at Vegvesenet som sådan ikke har noen meninger rundt hva huset betyr, og intervjuet med henne var av en mer teknisk art, hvor jeg fikk på plass detaljer rundt hva som skjedde når, hvor og hvordan. Ved et par anledninger har jeg oppfattet gjennom språk og kroppsspråk at informantene ønsker å gi en «korrekt» forklaring ut fra deres stilling (Fägerborg, 2011:94). Altså at deres innerste, personlige meninger kanskje avviker fra det de sier som følge av at de blir intervjuet uanonymisert. Dette gjaldt spesielt spørsmål rundt husets *framtidige* plassering, betydning og mening. Litt avhengig av stemningen i rommet har jeg i disse tilfellene enten spurt om de snakker på vegne av seg selv eller på vegne av sin stilling, noen ganger har jeg stilt spørsmålet om igjen senere i intervjuet med andre ord, og noen ganger har jeg forsøkt å

stille oppfølgingsspørsmål for å se om tonen endrer seg. Jeg tror at «tvilen» rundt disse spørsmålene i stor grad kom av at dette var spørsmål informantene ikke hadde tenkt grundig nok rundt på egne vegne, og at jeg muligens var den første som konkret stilte disse spørsmålene. Det må i denne sammenheng nevnes at jeg selv er oppvokst i Hobøl, og at minst to av informantene er godt kjent med hvem min familie er. Imidlertid har jeg ikke noe personlig forhold til noen av informantene.<sup>5</sup> Det kan allikevel tenkes at noen av informantene enten har vært mer restriktive i sine svar eller mer utbroderende i sine svar som følge av min forbindelse til Hobøl (Fägerborg, 2011:95). Mitt inntrykk av intervjuene er likevel at dette ikke er tilfellet, nettopp fordi intervjuene ble gjort uanonymisert.

Jeg transkriberte alle intervjuene, og kategoriserte innholdet etter temaer (Kaijser, 2011:60-61). Alle informantenes uttalelser er transkribert ordrett, det vil si at også alle muntlige «fyllinn-ord» er transkribert. Jeg markerte imidlertid ikke i hvilket stemmeleie setningene er blitt sagt i, med mindre det var latter knyttet til utsagnet. Det jeg selv sa i intervjuet er transkribert kun i stikkordsform. Ved bruk av sitater fra intervjuene i oppgaven, har jeg fjernet flere muntlige fyllord uten at dette er markert i sitatene, for eksempel ord som «jo» i starten eller midten av en setning, og fyllord som er resultat av dialekten, for eksempel at man slenger på «ser du» eller «veit du» i slutten av en setning. Fyllordene er fjernet for å få bedre flyt i teksten og sitatene er stort sett renskrevet i bokmål. Med dette mener jeg ikke at jeg har endret setningsoppbygging eller byttet ut ord med helt andre ord, men jeg har skrevet om noen typiske grammatiske vendinger på dialekt til å bli bokmål, for eksempel er «de derre» blitt til «de der», og «da huset ble flytt» er blitt til «da huset ble flytta». Dialekten i indre Østfold er såpass lik den skriftlige bokmålsformen, at jeg mener det gir bedre flyt i teksten å sitere informantene på vanlig bokmål ettersom også resten av oppgaven er skrevet på bokmål. Noen av informantene ba om å få lese igjennom sitatene jeg bruker i oppgaven, og én reagerte på at vedkommende ble framstilt svært muntlig. Fordi kildematerialet er intervjuer, og intervjuene er transkribert ordrett, er det en naturlig konsekvens at sitatene fra intervjuene har en muntlig karakter, selv om muntlige fyllord er fjernet.

I min kontakt med informantene, og i intervjuene, har jeg bevisst unngått abstrakte eller uklare begreper som «kultur», «kulturarv» og «identitet». Slik ville jeg unngå forvirring rundt forventninger om hva oppgaven skal handle om, og dermed hva de selv var forventet å svare, men jeg ville også unngå situasjoner der jeg og informantene forstod begrepene forskjellig og

---

<sup>5</sup> De informantene som kjenner til min familie, har jeg selv ikke snakket med de siste 12 år.

dermed egentlig snakket om forskjellige ting. Jeg brukte derfor bevisst dagligdagse ord i mitt møte med informantene, og stilte spørsmål som «hva tenkte du da du så huset foran Stortinget?». Jeg antok at dette ville medvirke til at informantene ville føle seg komfortable i intervjusituasjonen fordi de kunne fortelle om sine egne opplevelser i møtet med huset ut fra seg selv, uten at de ville føle at de måtte koble sine egne opplevelser til noe større enn seg selv (Pripp, 2011:81-83; Sørensen & Carman, 2009:170-171). I mitt første intervju oppdaget jeg at ved å be informantene kontrastere, for eksempel hva huset var foran Stortinget og hva det ville være på rasteplassen, at de lettere kunne sette ord på hva huset var for dem foran Stortinget. Jeg brukte denne metoden aktivt gjennom alle intervjuene, framfor kun som tilleggsspørsmål slik intervjuguiden indikerer (vedlegg2: intervjuguide) Dette utbroderer jeg nærmere i kapittel 6.3.

## 4 Teoretiske perspektiver

Innenfor «heritage studies» (kulturarvstudier) er begrepet «kulturarv» noe som mange teoretikere har forsøkt å definere, men som ut fra disiplin og ståsted alltid vil romme forskjellige elementer (se f.eks. Eriksen, 2014:14-27; Harrison, 2013:5-7).

Kulturarvsteoretiker Rodney Harrison mener at kulturarv ikke er en «ting», men at begrepet referer til et sett av holdninger og relasjoner til fortiden.<sup>6</sup> Relasjonene er igjen karakterisert av tilknytning til gjenstander, steder og praksiser som er tenkt å være en forbindelse med fortiden eller eksemplifiserer fortiden på noen måte. Hvordan disse relasjonene tar form er forskjellig i tid og rom, men felles er at relasjonene må skapes (Harrison, 2013:14). Hvis alt til enhver tid ville blitt stemplet som kulturarv, så ville vi blitt overvældet av minner og erindring, og da ville kulturarven blitt verdiløs (Harrison, 2013:167). Man kan altså ikke lage minner og knytte verdi til disse uten også å måtte velge noen ting å glemme. Utvelgelsen av hva som er og skal være kulturarv må derfor anses som en aktiv produksjon av fortiden i nåtiden, og kan være begrunnet for eksempel økonomisk, kulturelt eller politisk (Ashworth & Graham, 2005:5; Eriksen, 2014:163; Graham, Ashworth, & Tunbridge, 2000:17-22; Harrison, 2013:167).

Vitenskapsteoretiker Jonas Anshelm definerer kulturarv som «summan av det materiella och immateriella kulturstoff (...) som innom en kultur eller grupp är särskilt inrättade, identifierade, markerade, värderade och behandlade som just «kulturarv»» (Anshelm, 1993:13-14).<sup>7</sup> Innholdet og betydningen av kulturarv vil endre seg over tid, endre seg i rom og endre seg med menneskene. All kultur kan i prinsippet altså ansees som kulturarv. Likevel behandles ikke all kultur som kulturarv. Nettopp fordi kulturarv er noe som ofte tas for gitt og ansees som noe som til enhver tid finnes rundt oss, kan det virke som at kulturarv har en udiskutabel verdi. Verdien er imidlertid alltid oppe til debatt, fordi muligheten til å kontrollere verdien og meningen av kulturarv er viktig i kampen om politisk og kulturell anerkjennelse (Eriksen, 2009:474-476; Meskell & Preucel, 2007:316-317; Smith, 2006:279-280). Kulturarv kan slik anses å være en prosess som skaper fortiden i nåtiden, samtidig som den er fremtidsorientert (Harrison, 2013:37), eller som en prosess som tilpasser fortiden til vår nåtid

---

<sup>6</sup> Kulturarvstudier har i stor grad vært en samlebetegnelse for alt som er skrevet om kulturarv innen forskjellige disipliner. Harrison, opprinnelig arkeolog, var en av de første til å skrive bøker om kulturarv som kombinerer og lager oversikt over kritiske kulturarvteorier fra flere disipliner i et forsøk på å skape et samlet forskningsfelt om kulturarvstudier (Harrison 2013:3-4).

<sup>7</sup> UNESCO har gjennom *Konvensjonen for vern av verdens kultur- og naturarv* av 1972, og *Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven* av 2003, definert begrepet «materieell kulturarv» som et monument, en bygning eller en «site», mens «immaterieell kulturarv» blant annet er muntlige tradisjoner, praksiser, ritualer, utøvende kunst og tradisjonelt håndverk (u.å.-a, u.å.-b)

– hvor målet ikke alltid er å fremstille det som faktisk skjedde (Lowenthal, 1998:x). Arkeolog og kulturarvsteoretiker Laurajane Smith tar dette et langt steg videre og sier at kulturarv ikke finnes, men at det heller eksisterer en autorisert diskurs om kulturarv hvor normen er at vi anser kulturarv som noe naturlig verdifullt, noe som representerer alt som er bra og viktig i fortiden, og som bidrar til utviklingen av den kulturelle karakteren i nåtiden (Smith, 2006:29). Diskursen legger føringer for hvordan vi tenker, snakker og skriver om kulturarv ved at den naturliggjør praksisene vi har for å ta vare på kulturarv. Kulturarv er dermed et sett av verdier og meninger, og til syvende og sist kun kulturell praksis (Smith, 2006:11). I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i at kulturarv er en prosess som skjer i nåtiden.

Sosialantropolog Sharon Macdonald beskriver hvordan fokus på materialitet i kulturarvsforskning kan åpne opp for nye forståelser av hvordan egenskaper ved det materielle interagerer med menneskelig handling og forståelse (Macdonald, 2013:83). Ved å analytisk åpne opp for variasjon og forskjell i interaksjoner mellom menneske, gjenstand og sted kan man få innsikt i hvordan ikke bare én, men ofte flere fortider blir til i dette samspillet (Macdonald, 2013:4). Hvordan blir fortiden formet i gjenstander, og hvilken fortid blir dermed produsert? For å analysere materialet mitt vil jeg ta i bruk perspektiver innen nyere materialitetsforskning, og kombinere dette med perspektiver fra «heritage studies».

## 4.1 Materiell kultur og den materielle vending

Begrepet «materiell kultur» gir assosiasjoner til tradisjonelle tematiske områder, som hverdagslivets ting og det førindustrielle arbeidslivets redskapskultur, religiøse og kultiske objekter, monumenter og kunstverk, ifølge kulturhistoriker Bjarne Rogan (Rogan, 2011:313-314). Materiell kultur er gjenstander som karakteriseres ut fra tre egenskaper, form, funksjon og betydning (Stoklund, 2003:17 i Damsholt & Simonsen, 2009:14). Begrepet knyttes dermed gjerne til studieobjektet heller enn til perspektiver og tilnæringsmåter (Rogan, 2011:313-314). Begrepet «materiell kultur» er blitt brukt forskjellig i flere disipliner til forskjellige tider. I USA for eksempel, har forskningsfeltet «Material Culture Studies» brukt begrepet som noe som også favner hvordan gjenstander har virknings- eller handlekraft i relasjon til ulike aktører (Rogan, 2011:314). Begrepet *materialitet* (*materiality*) har oppstått i en forlengelse av dette. Rogan beskriver at *materialitet*, i motsetning til *materiell kultur*, «sikter (...) til et annet og mer abstrakt nivå i kulturen enn tingenes fysiske substans [i et forsøk] på å få bedre grep om forholdet mellom mennesker og ting, mellom subjekt og objekt» (2011:314). Inspirert av



de mange teoriene på feltet innenfor både humaniora og samfunnsfag, viser etnolog Tine Damsholt, kulturhistoriker Dorthe Gert Simonsen og museolog Camilla Mordhorst hvordan materialitet kan håndteres analytisk i kulturvitenskapene (2009:7; Damsholt & Simonsen, 2009:9). Damsholt og Simonsen mener det er vesentlig å skille skarpt på spørsmålene om «*hvad det materielle gør i verden, og hvordan det materielle gøres* i konkrete tidslige og rumlige kontekster», og introduserer begrepet *materialisering* (2009:13,15). «Materialisering skal forstås som et aktivt verbum, hvor der fokuseres på praksis og på, hvordan fenomener gøres og gøres om i altid igangværende processer» (Damsholt & Simonsen, 2009:15). Verbet «å gjøre» understreker at det skjer noe, og at praksis finner sted. Enhver «gjøren» involverer mange elementer og aktører. Å forstå materialisering som noe som gjøres, gjør at man kan studere et fenomen som prosesser, relasjoner og praksiser, hvor de forskjellige fenomenene materialiserer seg (Damsholt & Simonsen, 2009:16). Ved å studere materialisering «rettes det analytiske blik mod materialitet i bred forstand – herunder også krop, rum og sociomateriel praksis» (Damsholt & Simonsen, 2009:15). Materialiseringer er materialitet som blir mobilisert, stabilisert og inngår i nettverk ved at både subjekter og objekter kan skape handling:

[Materialiseringer] handler kort og godt om materialitet som noget, der mobiliseres, oversættes, stabiliseres, sammenføjes eller foldes i netværk – uden at der står et suverænt skabende eller handlende subjekt bag.» (Damsholt & Simonsen, 2009:15)

At begrepet *materialisering* viser til noe prosessuelt, relasjonelt og performativt, gjør begrepet *materialisering* forskjellig fra både *materiell kultur* og *materialitet*. Jeg vil bruke begrepet *materialisering* slik beskrevet over, og for å beskrive en gjenstands fysiske egenskaper, som materialer og form, vil jeg i oppgaven bruke *materielle sider* eller *materielle egenskaper*. Jeg bruker ordet *gjenstand* om det som også kan kalles for «ting» eller «materielt objekt».

«The linguistic turn», eller den språklige vendingen, som oppstod på 1960-tallet har vært den mest markante og metodiske inspirasjonen for å tolke verden rundt seg på innenfor det som kan kalles kulturstudier (Damsholt & Simonsen, 2009:9; Silván, 2011:149). Gjennom den språklige vendingen ble materialitet, rom og gjenstander oppfattet som passive og udifferensierte ting. Materialitet fungerte som en anledning til å undersøke diskursenes meningsproduksjon, hvor det materielle verken kunne eller skulle studeres for sin egen skyld, og ikke synes å ha vært ansett som en begrunnelse for betydningene som diskursene er blitt tilskrevet (Damsholt & Simonsen, 2009:9-10; Mordhorst 1997 og Olsen 1993 i Mordhorst,

2009:123; Rogan, 2011:314). Innenfor materialitetsforskning har man ansett dette som en stadig jakt på å komme «bakom» gjenstandene for å finne deres betydning. Tingene forvandlet seg til tekst; selv om en gjenstand hadde motivert til en analyse, trengte man paradoksalt nok ikke gjenstanden ved hånden selv om man skrev om den (Harrison, 2013:108; Mordhorst, 2009:120; Olsen, 2004:27). Flere og flere mente etter hvert at denne måten å fortolke verden på, var blitt et hinder for den intellektuelle utviklingen i disiplinen. Fokuseringen på tolkningen av gjenstandens betydning og representasjon var så sterk, at man overså at ting også er kjennetegnet av annet enn deres betydningskapende potensiale, nemlig ved at de simpelthen *er* og virker på oss gjennom sin materielle tilstedeværelse (Harrison, 2013:217; Mordhorst, 2009:119,124; Silvén, 2011:150-152). Det å studere det materielle i seg selv blir altså en løsning.

## 4.2 Materialisering av tid og erindring

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i perspektiver som tydeliggjør hvordan fortid, nåtid og framtid gjøres begripelig i gjenstander. Jeg tar i bruk Lene Ottos perspektiver på materialisering av *erindring*, og Camilla Mordhorsts perspektiver på materialisering av *tid*. Fokuset ligger på hvordan tid og rom blir foldet sammen når erindringen om livet materialiserer seg (Damsholt & Simonsen, 2009:33). Både Otto og Mordhorst bruker begrepet *tilstedeværelse/nærvær* i sine studier for å undersøke gjenstandenes effekt på dem som betrakter og håndterer gjenstandene. Jeg vil komme nærmere inn på dette i kapitlene under. I tillegg søker Otto å kombinere tilstedeværelse med et performativt perspektiv, som gjør at erindringsprosesser kan sees som praksis. Gjenopplevelsen av den materielle kultur både fremkaller og utvisker fortiden (Damsholt & Simonsen, 2009:33).

### 4.2.1 Materialisering av erindring

Etnolog Lene Otto tar for seg hvordan erindring materialiserer seg i et kulturarvsperspektiv. Hun undersøker hvordan den kommunistiske kulturarv materialiserer erindring i land i Øst-Europa. Otto analyserer i hovedsak kommunismens skulpturer som står eller har stått i det offentlige rom, gjerne på politisk ladede steder, og som ofte er av nasjonal betydning. For eksempel undersøker hun hvordan en statue av en soldat på et torg i Tallinn, til minne om den røde armés seier over Hitlers tropper i 1945, blir flyttet til en kirkegård i 2007 for ikke lenger å være et «synlig minne» om en politisk uønsket versjon av historien (Otto, 2009:157).

Fortiden er tilstede i objektene, og motiverer, utløser eller igangsetter handlinger (Otto, 2009:168-171). Til forskjell fra kommunismens statuer, så er det ingen politisk agenda fra myndighetene side bak kunstverket – kunstverket er Marianne Heskes idé. Ottos rammeverk er nyttig, særlig fordi *House of Commons* fikk mye omtale som et «nasjonalt symbol», og fordi det ble plassert foran Stortinget – et politisk ladet sted i det offentlige rom.

Rammeverket gjør det mulig å analysere hvordan erindring materialiserer seg i huset, og kan brukes for å se hvordan materiell kulturarv kan fortolke fortiden på bestemte måter (Otto, 2009:146). Otto gir en klar definisjon på hvordan fortiden gjøres begripelig i ting ved å si at erindring handler om vår relasjon til fortiden, og at utfordringen er å forstå hvordan fortidens materielle tilstedeværelse «i form af konfigurationer af ting, rum, diskurser og tekster, lever videre i nutiden og deltager i det sociale liv, påvirker og maner til handling.» (2009:147-148). Otto sier at gjenstander, som er forbundet med personer, påkaller empati og refleksjon hos betrakteren (Otto, 2009:167). Ottos utgangspunkt er at gjenstander *gjør* noe med virkeligheten, at de medvirker til å konstituere virkeligheten. For eksempel viser hun til hvordan sko, vesker og briller i holocaust-erindring engasjerer publikum på det sanselige plan, snarere enn det analytiske (Feldman, 2006:266 i Otto, 2009:168). Gjenstandene blir kontaktpunkter mellom nåtiden og fortiden, og gjenstandene fungerer som bevismateriale og som betydningsskapende instrumenter.

Å tilnærme seg det materielle kun ut fra betydning vil ikke fange opp hvordan kulturarv, forstått som materielle levninger som gjør historien tilstedeværende på en tvingende måte, faktisk også fører til handling (Otto, 2009:146). Ved å ha fokus på hva fortiden gjør fremfor hvordan den vises fram, vil man i større grad dra inn kulturarvens materielle egenskaper i forskningen, og dens fysiske deltakelse i og interaksjon med humane aktører i praksis (Otto 2009:146). «[Erindring] materialiseres i relationer mellem mennesker og fortidens materialiteter», sier Otto (2009:144). «Produktionen af erindring involverer handlinger, kroppe, materialiteter og diskurser», og derfor er «erindring (...) materielt distribueret» (Otto 2009:144). Erindring skjer og produseres i relasjon mellom mennesker, handlinger og materialiteter (som gjenstander), og fordi gjenstander ikke kun gjør noe i en diffus, metaforisk forstand, kan erindring sees som en sosiomateriell og performativ praksis (Otto, 2009: 145-148). Forestillinger og ideologier virker sammen med og gjennom materialiserte former og praksiser (Otto, 2009:146). For hukommelsen innebærer erindring bruken av konkrete medier og teknikker i samspill med symbolske assosiasjoner, aktiviteter, diskurser og monumenter (Otto, 2009:171-172). At gjenstander, mennesker, metaforer, materialitet, objekter og

subjekter flettes sammen kaller Otto for en *performativ erindringspraksis*. Den kollektive erindringen blir til gjennom folks daglige, aktive omgang med den materielle verden (Otto, 2009:146-147);

”Erindringsarbeidet, hvad enten det er spontant, seremonielt, voldsomt eller fornøjet, er andet og mere end en kamp om betydning – det er en performativ frembringelse af den nye virkelighed, hvor den gamle virkelighed udviskes eller konstitueres som en acceptabel fortid.» (Otto, 2009:147).

Både statuer i det offentlige rom, og utstillinger på museer kan altså anses som performative arenaer hvor erindring skjer, fordi det skjer et samspill mellom mennesker og gjenstander. Dette produserer faktiske og ulike virkeligheter avhengig av hvem som snakker og ser, fordi virkeligheten blir til i praksiser (Maurstad & Hauan, 2012:18; Otto, 2009:171-172). Virkeligheten kommer derfor i mange versjoner (Mol & Law, 2002 i Maurstad & Hauan, 2012:18). Erindring omfatter derfor all aktivitet som «folk involverer sig i eller tilbydes som en mulighet for at forbinde egen historie med de store fortællinger og transformere fortid til social erindring.» (Otto, 2009:171-172).

#### **4.2.2 Materialisering av tid**

Gjenstander fra fortiden finner vi ofte på museer. Kunstverker finner vi også ofte på museer, eller på gallerier. Her er gjenstandene og kunstverkene rammet inn av rommene og utstillingene de står i. *House of Commons* stod ikke utstilt på museum, men var allikevel rammet inn av storbyen og Stortinget. Camilla Mordhorst argumenterer for at vår opplevelse av en utstilling beror på at den ganske enkelt *er*. Hennes rammeverk er myntet på museer, men hun presiserer at opplevelsen av at noe *er* i prinsippet kan finne sted overalt (Mordhorst 2009:119). Å flytte rammeverket hennes ut av museet og bruke det på et kunstverk i det offentlige rom er nyttig fordi huset og Stortinget kan oppfattes å utgjøre et verk, eller en utstilling. Vår opplevelse av en utstilling, eller et verk, kan altså bero på at den ganske enkelt *er*. Den virker på oss gjennom sin materielle tilstedeværelse (Mordhorst, 2009:119). Denne tilstedeværelsen kan gi oss erkjennelser annerledes enn de som oppstår når vi skaper mening ut av verden. Mordhorst kaller dette for *væren* (2009:139). For å beskrive *væren*, tar Mordhorst utgangspunkt i sin egen opplevelse av en utstilling som viser et kunstverk bestående av et enormt «pillebord» med et livs forbruk av piller for en mann og en kvinne, omkranset av fotografier fra familiealbum som viser livets små og store øyeblikk fra man blir

født til man dør (Mordhorst, 2009:118, 136).<sup>8</sup> Mordhorst beskriver det som en overveldende opplevelse å se de endeløse rekkene av piller, og sier at det skjerper hennes oppmerksomhet at gjenstandene «for en gang skyld skildrer «mit» liv og ikke «de andres» (Mordhorst 2009:118). Verket treffer henne personlig fordi hun føler det skildrer hennes eget liv. Hun setter ord på følelsen som oppstår i hennes møte med verket;

«Men der er også noget andet. Stående ved det mægtige pillebord overvældes jeg af noget, som jeg i mangel af bedre kunne kalde «virkelighetens» tilstedevær. Jeg overrumples ganske enkelt af den verden, jeg lever i.» (Mordhorst, 2009:118).

Verket gjør virkeligheten tilstedeværende, og den virker så sterkt fordi opplevelsen av møtet mellom det verket *utstråler*<sup>9</sup> og det den *er*, virker sammen. Utstillingen virker fordi betydning, materialitet og tilstedeværelse flettes sammen, hvor vante dikotomier som abstrakt og konkret, fravær og nærvær, ubegripelig og begripelig, på paradoksal vis sameksisterer (Mordhorst, 2009:118). Mordhorsts rammeverk gjør det mulig å si hvordan fortiden, nåtiden og framtiden gjøres tilgjengelig og tilstede i gjenstander.

Mordhorst bygger sine perspektiver om væren på litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrechts teori om «presence».<sup>10</sup> Vi kan være i verden simpelthen ved å være tilstede. Våre opplevelser av verden skapes ikke bare ved at vi tillegger den betydning og skaper mening, men det også finnes en annen side av opplevelsen hvor vi nesten ikke «merker» den, hvor gjenstander, kropper og det vi kan sanse, fremtrer for oss (Gumbrecht, 2004:xiiv, 2, 66, 77, 81). At gjenstander *er* betyr at de er fysiske og påvirker våre sanser, og dermed er med på å skape vår opplevelse av verden. Dette kaller Gumbrecht for tilstedeværelse. Verden kan slik oppleves i en slags kontaktsone mellom materialitet og erkjennelse, og det er i den forstand at materialitet tillegges en form for agency (Damsholt & Simonsen, 2009:19-20). Væren er forbundet med det kroppslige og det romlige. En av måtene å begrepsliggjøre de relasjonene vi har til omverdenen, men som ikke er betydningsrelasjoner, er altså gjennom «presence» - *tilstedeværelse*.

---

<sup>8</sup> Verket *Cradle to Grave* (pillebordet) er en kunstinstallasjon i utstillingen *Living and Dying* ved British Museum (Mordhorst 2009:117).

<sup>9</sup> Min oversettelse fra det danske ordet «udsiger».

<sup>10</sup> *Presence* blir oversatt med *tilstedeværelse* og/eller *nærvær* på norsk og dansk. På norsk har begrepene nyanseforskjeller; At en gjenstand er tilstede trenger ikke nødvendigvis å fordre nærvær i relasjon med en gjenstand, og (åndelig) nærvær til en gjenstand kan oppstå uten at gjenstanden er fysisk tilstede. I denne oppgaven bruker jeg i hovedsak begrepet tilstedeværelse, men begrepet rommer både tilstedeværelse og nærvær i denne sammenheng. Det vil si at begrepet inneholder et krav om at gjenstanden er fysisk tilstede, og at den fysiske tilstedeværelsen fordrer et nærvær som skaper en følelse av *væren*.

### 4.2.3 Om materialiseringsteorier

Perspektiver på materialisering og materiell kultur er mange, i likhet med teorier og teoretikere. Rogan deler disse opp i tre teoretiske retninger; 1) teorien om hvordan subjekt og objekt er adskilte, men også er distinkte enheter som skaper hverandre – antropologen Daniel Miller er en sentral teoretiker innenfor retningen.<sup>11</sup> 2) Aktør-nettverks-teori (ANT), som har fått sin mest kjente utforming gjennom vitenskapsteoretikeren Bruno Latour, og 3) «agency»-/virkningskraftteori, som har fått sin mest kjente og kontroversielle utforming gjennom antropologen Alfred Gell<sup>12</sup> (Rogan, 2011:317). Framfor å dele inn i teorier, påpeker Damsholt og Simonsen at «gjøren» kan deles i flere hovedprosesser; prosess og agency, relasjon og nettverk, og performativitet (2009:30). Uansett inndeling, så er verken prosessene eller teoriene adskilte eller motsatser av hverandre, men de er gjerne en blanding av elementer i de nevnte prosessene og teoriene. Damsholt og Simonsen skisserer opp hovedprosesser for å få fram nyansene de forskjellige materialiserings-elementene har i seg, og for å vise at de bringer fram forskjellige kvaliteter ved materialet som blir analysert (2009:30). Jeg vil kort gå inn på hva de forskjellige prosessenes hovedkvaliteter er. Dette ser jeg som nødvendig underlagsmateriale for mine egne analyser, ettersom prosessene jeg fokuserer på vil være iblandet elementer også fra de andre prosessene.

Å analysere materialisering som *prosess og agency* understreker materialitetens tidskvaliteter. Det materielles interaksjon eller sammenfiltrering med andre former for væren, gjør at materialitet kan forstås som noe som kan handle i eller påvirke verden, og det gjør materialisering til noe aktivt og prosessuelt (Damsholt & Simonsen, 2009:16-17). Innenfor disse prosessene er et tilstedeværelsesperspektiv sentralt for å forsøke å begrepsliggjøre de kvalitetene ved gjenstandene som ligger utover den betydningen som beskueren skaper i møtet med dem (Damsholt & Simonsen, 2009:19). Å analysere materialisering som *relasjon og nettverk* understrekes materialitet som «relasjonelle effekter», altså sammensatte og sammenfiltrede fenomener fremfor essensielle og selvavgrensede enheter. Aktør-nettverksteori (ANT) er primært utviklet for Science and Technology Studies, men har etter hvert også fått stor utbredelse i kulturvitenskapene (Damsholt & Simonsen, 2009:23;

---

<sup>11</sup> I 1986 utviklet sosialantropologen Arjun Appadurai teorier om tingenes sosiale liv (1986). Antropologen Daniel Miller utviklet på samme tid teorier om objektifiseringsprosesser (1987).

<sup>12</sup> Alfred Gell presenterer i *Art and Agency* sin teori om hvordan kunstgjenstander er aktører i verden. Fremfor å ta utgangspunkt i kunstens estetiske og symbolske kvaliteter, undersøker han hvordan kunstgjenstander i alle former (alt fra bergkunst og treskjæring til tatoveringer og vår tids kunst på museer) har en intensjon, og dermed er i stand til å mediere sosial handling. Gell hevder at alle kunstgjenstander er produsert med det formål å influere og påvirke andres handlinger (1998:12-27).

Harrison, 2013:31; Maurstad & Hauan, 2012:14). Grunntanken er at materialiteter eksisterer i kraft av deres relasjon til andre fenomener, og at disse inngår i en samling/et nettverk hvor den «relasjonelle materialitet» er en serie av transformasjoner. Handling blir en effekt av relasjonene i nettverket, og handling er i den forstand en relasjonell effekt (Latour 1999 i Damsholt & Simonsen, 2009:24). I denne prosessen kan man ikke på forhånd avgjøre hvem som kan opptre som aktører, og det viktigste er å undersøke hvordan mennesker og ikke-mennesker folder seg inn i hverandre (Damsholt & Simonsen, 2009:25, Harrison, 2013:32). Ved å analysere materialisering som *performativitet*, understrekes materialitet som praksis. Det retter fokus på materialitet som noe som *gjøres*, og som kan sees som en sosiomateriell praksis (Damsholt & Simonsen, 2009:26). Innenfor materialiseringsstudier, spesielt innenfor ANT, er det snakk om en performativ vending (Damsholt & Simonsen, 2009:26; Mordhorst, 2009:120; Robertson, 2012:13-15). Sammenlignet med klassiske ANT-studiers fokus på nettverk og sammenfiltrering av elementer, flyttes fokuset i et sosiomaterielt perspektiv over på hvordan fenomener gjøres i en flerhet av praksiser (Damsholt & Simonsen, 2009:28). Et resultat av alle nevnte prosesser er at det vi som mennesker gjør, og det vi ønsker, blir til gjennom de gjenstandene vi bruker og omgir oss med (Damsholt & Simonsen, 2009:25).

I analysen vil jeg i hovedsak analysere materialet som en prosess hvor huset er noe som foregår over tid, og på den måten skaper ulike forbindelser. Forbindelsene som analysen vil framheve, vil også gjøre det mulig å si noe om hvordan vi former fortiden i nåtiden. Et tilstedeværelsesperspektiv (væren) vil stå sentralt gjennom hele analysen.

## 5 Analyse 1: Materialiseringer

Da huset stod foran Stortinget, var det åpent på dagtid slik at folk kunne gå inn i første etasje. Andre etasje var stengt i og med at gulvet var dårlig. Huset hadde rundt 700 besøkende i timen i åpningshelgen. Etter bare noen dager ble huset stengt av brannvesenet. Begrunnelsen var at huset hadde manglende brannsikkerhet, og at det var overhengende fare for liv og helse (Aftenposten, 2015a). Marianne Heske mente at; «Dette er galskap. Det er en kunstinstallasjon, ikke et bolighus.» (Aftenposten, 2015a). Denne situasjonen illustrerer godt kjernen i denne oppgaven. Fortiden finnes svært konkret i huset ved sviktende brannsikkerhet, materielt sett holder ikke fortiden god nok standard etter nåtidens brannkrav. Samtidig er fortiden skapt kunstnerisk ved at fortiden materialiserer seg i huset, en fortid hvor nåtidens forskrifter blir trivialiteter, og hvor opplevelsen av fortiden står sentralt. Sammenfiltringen av det materielle, det kunstneriske og hva huset gjør med de besøkende blir tydelig satt på spissen i denne situasjonen. Brannvesenet er opptatt av de rent fysiske og materielle sidene ved huset, men brannvesenets informasjonssjef uttaler også at;

«Brannvesenet i Oslo ble opprettet på samme tid som dette huset ble bygget, nettopp fordi mange mennesker døde i de voldsomme trehusbrannene som herjet Oslo på denne tiden. Ved å montere røykvarsler, enkle slukkemidler og ha vakter kan kunstverket gjenåpnes.» (Hovtun i Aftenposten, 2015a)

Brannvesenet drar en parallell til «gamle dager», og lager en tydelig forbindelse mellom fortiden og nåtidens bolighus, men også en parallell til brannvesenets opphav, gjennom husets materielle egenskaper. Dette er et eksempel på hva huset *gjør* – det gjør både fortid og nåtid. De konkrete fysiske detaljene ved huset, det kunstneriske aspektet ved huset, huset som en gjenstand fra fortiden, og huset i samspill med Stortinget som noe spesielt og annerledes, har gjort at det er blitt skrevet mange artikler om *House of Commons*. Hva slags fortid gjør huset folk i stand til å erindre? Hva slags tilstedeværelse tilbyr det? Er det kunst eller er det et kulturminne?

I det følgende vil jeg gå dypere inn i hva slags tider som materialiserer seg i huset, og knytte dette opp mot erindring og tilstedeværelse. I dette kapittelet, analyse 1, fokuserer jeg på to typer materialiseringer som hver har sitt underkapittel, materialisering av tider og materialisering av forbindelser mellom mennesker. I begge disse underkapitlene er det underforstått at huset må være og stå der det gjør for at resonnementene kan finne sted. I



tredje underkapittel tar jeg eksplisitt opp hvordan husets «væren» og tilstedeværelse er viktig for endringsprosessene som skjer. I det neste kapittelet, analyse 2, har jeg fokus på husets forflytninger. Forflytningene ser jeg i sammenheng med huset som konseptkunst, og jeg vil si noe om hvordan fortiden blir formet i nåtiden, og slik koble prosessene som skjer i huset med kulturarvsteori.

## 5.1 Materialisering av tid

Otto sier at gjenstander materialiserer erindring og at gjenstander blir kontaktpunkter mellom nåtiden og fortiden. Mordhorst påpeker at gjenstander gjør noe med folk simpelthen ved å være, og at de kan gjøre både fortid, nåtid og framtid tilgjengelig. Hva slags tider beskriver artikkelforfatterne og informantene? Hva slags egenskaper får tidene, og hvilken funksjon får de? Hvordan forankrer nåtiden fortiden? Hvordan kan gjenstander fra fortiden forankre fremtiden?

Informantene og artikkelforfatterne beskriver at huset bærer med seg forskjellige tider, men de har ulike forståelser av hva slags tider det dreier seg om. Tidene de tillegger huset gir de også forskjellige funksjoner. Flere mener at huset bærer med seg en fortid. Da jeg spør hva informantene syntes om huset da det stod foran Stortinget, og hva de så, svarer ordføreren at «[f]olk har sikkert veldig forskjellige reaksjoner, men for mitt vedkommende var det liksom en tid» (Breivik, 2017). Han spesifiserer videre at dette er en tid «før», og jeg stiller derfor et oppfølgingsspørsmål om det representerer noen spesiell tid, eller om det bare er «tiden før». Han svarer da at «[d]et representerte jo egentlig fattigdom rett og slett.» (Breivik, 2017). Tiden som huset forankrer er ifølge ordføreren en tid hvor fattigdom var rådende, uavhengig av hvilken tidsperiode det er snakk om. Fattigdom er noe ordføreren forbinder med fortiden, men ikke nødvendigvis med Hobøls fortid. Han forklarer nemlig videre at Hobøl har vært forskånet fra allmenn fattigdom, og trekker en linje fram til i dag:

«Vi har vært veldig forskåna egentlig på mange måter, for jernbanen kom jo tidlig.<sup>13</sup> Hvis vi tar fra jernbanetiden, så har jo vi hatt god tilgang mot Oslo bestandig og arbeidsmarkeder og sånn. Så vi har vært veldig forskåna egentlig fra sånn allmenn fattigdom. Det er vi jo fortsatt den dag i dag – altså vi har jo høye skatteinntekter per innbygger (...). Veldig mange hoblinger som har gode jobber.» (Breivik, 2017).

---

<sup>13</sup> Tomter stasjon i Hobøl kommune åpnet i 1882 som del av Jernbanens Østre Linje (Ski-Sarpsborg). Det lettet forbindelsen til Oslo.

Det kan virke som ordføreren mener at en fortid preget av fattigdom er for en nasjonal fortid å regne - Hobøl er ikke representativt for det nasjonale i perioden. Samtidig drar han en linje til nåtiden ved å si at Hobøl fortsatt i dag er forskåna fra allmenn fattigdom og at det er mange hoblinger som har gode jobber. Det er selvsagt relativt hva som er «fattig» i dag, men ordføreren binder sammen fortiden og nåtiden ved hjelp av at fattigdom verken var rådende før eller i dag. Askim Entreprenør, en av sponsorene, poengterer også at huset «[er] et lite hus med trange kår for en, jeg veit ikke hvor stor familie som bodde der, men det husa sikkert ganske mange mennesker i sin tid» (Riiser, 2017). Når han utdyper dette, trekker også han paralleller til fattigdom, men på et nasjonalt nivå, hvor fattigdommen blant annet førte til utvandring til USA.

« [Det får en til å tenke på] hvordan folk har levd her i landet - for de har levd på utrolig fattige kår på den tida. ... Etter Napoleonskrigene var det jo hungersnød og veldig tøffe forhold i Norge ... [både] under krigene og en god stund etter, og det er ikke så veldig langt unna [i tid]. Og det huset og den tida det var, så var det jo også veldig fattige, trange tider i Norge - og utvandringen til USA ... foregikk jo langt inn på 1900-tallet. (Riiser, 2017)

Askim Entreprenør påpeker at fattigdommen altså ikke er langt unna i tid og utdyper at «[Det er] et hus som fanger tidsånden som var for over 100 år siden, og som var ganske typisk for den tida.» (Riiser, 2017). Denne typiske tiden for 100 år siden, er ikke noe vi kan ta for gitt og han forklarer videre: «jeg tenker det var en god vekker i forhold til at en ikke kan ta for gitt at ... vi lever godt i landet nå, men det har vi ikke alltid gjort» (Riiser, 2017). Fortiden blir en motsetning til nåtiden – i dag lever vi godt, men det gjorde vi ikke før. Arve Rød i Dagbladet påpeker at forfallet ved huset er «... et tidsvitne for et ganske annet samfunn enn det nyrike Norge. ... Vi ser huset, og tenker på fattig-Norge.» (Rød, 2015), og sier videre at «husets åpne struktur legger samtidig til rette for opplevelse og innlevelse, slik man kan titte ut på vår rikdom og vår makt gjennom fortidens slitte vindusrammer, og føle de moderne privilegiene litt tettere på kroppen.» (Rød, 2015). At man bokstavelig talt kan kikke gjennom husets slitte vinduskarmer når man står inne i det, kanskje kjenne det knirke litt i gulvet, kunne ta på de slitte plankene eller lukte på de møllspiste gardinene mens man kikker ut på dagliglivet i nåtid der ute, gjør at huset forbinder fortid og nåtid på en svært konkret materiell måte. Å stå «inne» i fortiden, men kunne kikke ut på «nåtiden», muliggjør en slags abstrakt tilstedeværelse i begge tider samtidig. Sammenligningen blir slik en svært sterk kontrast mellom fortid og nåtid.

Jonas Ekeberg, redaktør for [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no), ser både fortid og framtid i huset, og sikter til tiden som vil komme etter at oljen har tatt slutt;

«[Det] forfalne huset foran Stortinget er et symbol på hva som er fortrenget og hva som kan komme. (...) Det som gjør det interessant og også banalt, er kontrasten mellom Stortinget, som er et maktsymbol, og det gamle huset som symboliserer vanlige folks slit (...) Moderniseringen av Norge har pågått i mer enn hundre år, og det som fortrenses er tradisjonen og fattigdommen. ... Det er en påminnelse, både om det som har vært og om hva som kan komme. Det er ikke sikkert at velstanden og rikdommen varer for alltid. Det er sårbart. Det er min tolkning.» (Ekeberg i Nettavisen, 2015b)

Han forbinder fortiden og fremtiden, som ser ut til å kunne være «like», mens nåtiden er ulik både fortiden og framtiden. Huset blir konkret en gjenstand som gjør fortiden, nåtiden og framtiden tilgjengelig nettopp ved at erindring om fortiden kan gjøre seg gjeldende som forestillinger om framtiden. Nåtiden blir en kontrast til både fortiden og framtiden. Men, mens framtiden er uviss, kan fortiden knyttes til kilder, og noen har en mye større kildekritisk tilnærming til kunstverket, huset og hva det betyr. For hva har huset vært i sin samtid for 100 år siden? Og hvordan bør vi derfor oppfatte det i dag? Stortingspresident Olemic Thommessen sa i sin åpningstale at Stortinget hadde fått besøk av sin «jevnaaldrende, fattige fetter» (K. E. Pedersen, 2015; Hjorthaug 2017). Muligens har nettopp denne uttalelsen satt dype spor etter seg, og har kunstkritikerne spunnet videre rundt utsagnet om at huset kommer fra en fattig fortid. Historielagslederen poengterer at stortingspresidenten omtalte huset som en fattig fetter fra Hobøl, og sier at: «det illustrerer jo også littegranne hvordan storbyen ser på omlandet sitt, også er det jo spørsmål hvordan en definerer rikdom og fattigdom» (Hjorthaug, 2017). Hvordan en definerer fattigdom og rikdom har også med kunnskap om fortidens samfunn og byggeskikk å gjøre. Historielagslederen peker på at «[huset] var ikke spesielt dårlig hvis en går 100-150 år tilbake, det var egentlig et bra hus sånn sett» og sier at «husmannsplasser behøver ikke være fattige» (Hjorthaug, 2017). Han forklarer videre at det finnes to typer husmannsplasser – plasser med jord, og plasser uten jord. Jeg tolker det slik at begge typer var vanlig i Hobøl. På en husmannsplass med jord drev husmennene småbruk, i tillegg til å gjøre pliktarbeid på gården husmannsplassen hørte til. På en husmannsplass uten jord gjorde husmennene også pliktarbeid, men måtte samtidig skaffe seg egen inntekt de kunne leve av ved siden av. Det røde huset var en husmannsplass uten jord, og i andre etasje har det vært skomakerverksted (Hjorthaug, 2017). De som bodde i det røde huset utførte arbeid i garveriet, som stod på andre siden av veien for huset, og i skomakerverkstedet. I dette huset bodde det derfor stort sett håndverkere som jobbet som skomakere og garverisvenner

(Hjorthaug 2017). For historielagslederen er huset i større grad en arbeiderbolig enn det har vært en fattig husmannsplass; «Det har vært leid ut tidligere til arbeidere. ... En småkårsbolig er det blitt kalt. Det er en arbeiderbolig, og det er jo ikke mange igjen av dem.» (Hjorthaug, 2017). Hans ide om hvilken klasse, hva slags folk som bodde der og hva slags arbeid de utførte, er annerledes enn oppfatningen om en fattig husmann som jobbet seg i hjel, nettopp fordi han er kildekritisk, og har lagt denne betydningen inn i huset. Fortiden knyttes til kilder, og gjør at den i mindre grad fungerer som en kontrast til dagens samfunn. Elton i Dagsavisen er en av få kunstkritikere som også påpeker at «[huset] er ingen enkel husmannsplass. Det har to etasjer og store vinduer» (Elton, 2015). Videre poengterer han at «[d]et er bygd med enkle midler, materialer og kunnskap som har gjort at det har overlevd 150 år. Det kunne sikkert stått i hundre år til hvis noen hadde tatt vare på det. Det dreier seg om verdighet og respekt. Intet mindre.» (Elton, 2015). Huset er ikke så stusselig som man skal ha det til, det trenger bare litt stell. Huset er slik også et tydelig bruksobjekt som kunne vært beboelig i dag om det hadde blitt vedlikeholdt. Eltons poeng skaper likhet mellom fortid og nåtid, ved å koble dem sammen med respekten man skal ha for gjenstander, og kanskje til syvende sist også respekten for oss selv. For hvorfor tar vi vare på og pusser opp våre moderne boliger, men vi tar ikke vare på dette huset? Tar vi ikke lenger vare på vår kunnskap om hvordan bygge bygninger? Har vi mistet kunnskapen om hvordan vi bruker materialer? Har vi da også mistet verdighet og respekt for oss selv? Fortid og nåtid får likhetstrekk fordi en slik respekt bør finnes i begge. Andre utdyper at huset gir assosiasjoner til en husmannsplass, uten nødvendigvis å være det, fordi den visuelle kontrasten til Stortinget blir så stor:

«I lys av Stortingets monumentalitet gir det lille huset assosiasjoner til det type hus som husmenn i gamle dager leide på utkanten av gårdseierens eiendom. ... Gjennom den visuelle kontrasten blir House of Commons på samme måte en husmannsplass. ...» (Pedersen, K. E., 2015)

Huset blir altså fattig fordi det står ved siden av en prakt- og maktbygning. Hva ville ha skjedd om stortingspresidenten hadde sagt at huset hadde fått besøk av sin rike onkel, og vinklet det inn på at huset er rikt på for eksempel tradisjoner eller håndverk?

Hvordan kan det ha seg at så mange legger så mye forskjellig i huset? Så forskjellige tider? At gjenstanden fra fortiden er gjenkjennbare for nåtidens mennesker, og at de forbindes med personer, påkaller empati og refleksjon hos betrakteren (Otto 2009:167). Otto mener at slike gjenstander engasjerer publikum på det sanselige plan, snarere enn det analytiske, og gjenstandene fungerer derfor som kontaktpunkter mellom nåtiden og fortiden (Feldman

2006:266 i Otto 2009:168). Folk kjenner igjen hus som ligner det røde huset som del av seg selv og sin fortid. Noen bor selv i lignende hus, noen er oppvokst på steder hvor disse husene finnes enten bebodde eller ubebodde, og noen kan huske at bestemor bodde i et slikt hus. Mange har familiebilder av slekt ikke så langt tilbake i tid, hvor familien poserer foran et lignende hus. Av den grunn kan huset forbindes med tiden «før», hvor lengde «før» er udefinert, selv om tiden ikke nødvendigvis strekker seg hundrevis eller tusenvis av år tilbake. Tiden «før» er koblet opp mot en fysisk, eller materiell, gjenkjennelse av huset, men også empati med menneskene som levde i «før»-tiden, fordi vi kan ense hva slags liv de må ha levd ved å se gjenstander som vi selv gjenkjenner (Otto, 2011:167). Selv om fortiden er gjenkjennbar, fordi den ikke ligger langt unna i tid, så er den også litt uklar, for det er uvisst for oss hva den innebærer (Lowenthal, 1998:xiv) – hvordan fortoner hverdagens rutiner seg? Hvordan foregikk tilberedelse av mat på kjøkkenet? Hvor mye hadde man råd å fyre med når det var kaldt om vinteren? For hvem i dag vet forskjellen på fattig og mindre fattig i fortidens Norge? Hvor fattige eller rike var menneskene som bodde her? Med nåtidens øyne vil nok de fleste av oss anta at ting fra gamledager kan være mer fattigslig enn det faktisk har vært, fordi vi ikke lengre sitter inne med det samme begrepsapparatet for hva som skiller de svært fattige fra de mindre fattige eller helt vanlig menneskene, materielt sett. Dermed blir fortiden i huset formet og tilpasset nåtiden. Særlig for kunstkritikerne, er huset mest et «før» som mest var fattig, og de skaper dermed en fortid som mest tjener som kontrast til et nå. For historielagslederen blir fortiden mindre diffus og mer knytta til en kildekritisk tilnærming. For ham blir fortiden i huset formet utfra datidens kilder, en fortid med særpreg som ikke umiddelbart egner seg som en lettfattelig kontrast til nåtiden.

Andre er ikke så opptatt av fortiden i huset. Arild Pedersen i *Dag og Tid* fremhever gjenstandens – husets – bruksområde. Hvis fortida skal brukes til noe i nåtida, så bør det i alle fall være til noe nyttig og konkret – og dette huset skal jo ikke brukes til noe. Standarden kunne imidlertid passet til at det ble brukt som asylmottak eller sprøyterom;

«[Huset] står (...) snarare fram som eit bilete på framtidens Norske Velferdshus med stupande oljeprisar og veksande immigrasjonsutgifter. (...) Eg er noko forundra over at Vegvesenet tek del: Eg veit at dei finansierte Veibjørn Sands Leonardogangbru. Men ho var brukande. Dette huset skal ikkje brukast til noko. I januar 2016 skal det rivast. Kunne det ikkje i det minste ha vore brukt til asylmottak eller sprøyterom for narkomane? Standarden passar til det.» (Pedersen, A., 2015)

Det ligger i sitatet at fortidas fattigdom er tilstede, men Pedersen bruker det som et bilde på Norge i framtiden, hvor velstanden vil gå nedover. Kanskje blir vi igjen så fattige at vi blir

boende i forfalne hus? Fortiden blir nesten irrelevant. Sitatet illustrerer godt hvordan bruken av fortiden krever at det blir knyttet til noe i nåtiden, slik at det gjøres relevant. Huset er i denne sammenheng en gjenstand fra fortiden som erindrer tidlige tiders fattigdom, samtidig som det er et praktisk instrument som viser hva framtiden kan bringe. Samtidig formes nåtiden på ironisk vis ved henvisningen til at huset kan fylles av samfunnets aller fattigste. Røed trekker også en lignende parallell; «Det blir stedfortreder for alle de usynlige borgerne som lever sine liv uten makt og uten monumenter. Det står der som en stille protest - en påminnelse om at det er folk flest som Stortinget tross alt bygger på.» (Røed, 2015).

### 5.1.1 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg undersøkt hva slags tider som materialiserer seg i huset, hvilken funksjon de får, og hvordan huset som gjenstand forankrer fortiden. Sitatene jeg hittil har hatt fokus på, viser at virkeligheten og tiden ikke er relativ, men at den er reell og kommer i mange versjoner (Maurstad & Hauan, 2012:18; Otto, 2009:171-172). *House of Commons* påvirker mennesker forskjellige, ikke minst påvirker deres egen relasjon til fortiden og kunnskapen de har om den, hvilken tid huset befinner seg i. Noen kontrasterer, andre nyanserer. Huset, som en gjenstand, fremkaller fortiden, men utvisker den samtidig. Vi kjenner ikke til hvilke tanker fortidens mennesker hadde om huset – tankene er ikke overførbare til nåtiden. Fortiden er over, og dermed utilgjengelig og umulig å gripe. Dermed så utvisker det materielle objektet fortiden, samtidig som den fremkaller fortiden (Damsholt & Simonsen, 2009). Det gjør at fortiden kan ta mange former i det som i dag står igjen som noe fysisk og materielt.

På et analytisk plan får huset fram gjenstanders styrke som fortidsforankrere. Huset skaper en relasjon til fortiden, den blir en inngangsport til det vi har glemt. Imidlertid så blir det vi har glemt, eller det vi kanskje aldri egentlig har visst, konstruert av nåtiden. Vår relasjon til fortiden er lettere å håndtere når erindringen befinner seg i en gjenstand eller at erindring åpenbarer seg når man ser eller tar på en gjenstand. Fortidens gjenstander lever videre i nåtiden og deltar i det sosiale liv ved at de *påvirker* våre tanker (Otto 2009:147-148). Fortid gjøres begripelig i gjenstander og med gjenstander. Informantene og artikkelforfatterne vektlegger forskjellige tider, og de gir tidene forskjellig funksjon, men for å kunne gjøre dette er det nødvendig at huset er tilstede som en materiell gjenstand fra fortiden. Hadde ikke huset vært flyttet til å stå foran Stortinget, ville ikke tankerekken blitt gjort. Relasjonen som huset

skaper til fortiden muliggjør erindring fordi den i samspill med husets materielle egenskaper skaper tilstedeværelse. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere, i kapittel 5.3.

Huset og verket ble populært på kort tid. Historielagslederen mener det har å gjøre med at mange kjente seg igjen i verket, men også at «det å se kontrasten i hvem Stortinget er til for. ... [D]et er jo folkets Storting, og her kommer liksom en av folket flyttende inn i form av en bygning som står der.» (Hjorthaug, 2017). Det fører meg over i neste kapittel, for hvem er menneskene det her er snakk om, og hvem er Stortinget til for? Hva gjør plasseringen med huset? Hva gjør stedet med tiden? Hvilke forbindelser skapes mellom dem som levde en gang, og folk i dag? Hvordan bidrar verkets tittel til at en nasjonal fortid formes?

## 5.2 Materialisering av forbindelser mellom mennesker

Forbindelsene som gjøres mellom nåtidens og fortidens mennesker er mange og interessante. På samme måte som materialisering av tiden oppfattes svært forskjellig blant informanter og artikkelforfattere, så oppfattes materialisering av menneskene også svært forskjellig, og betydningen av menneskenes rolle i verket vektlegges forskjellig. I dette kapitlet vil jeg gå nærmere inn på hvilken betydning plasseringen av verket har i samspill med tittelen *House of Commons*. Samspillet er av stor betydning for hvilke tolkninger både informanter og artikkelforfattere gjør av hvem dette verket er til for, og hvem det representerer. Verket gjør at samspillet mellom tider gjøres konkret, men også samspillet mellom menneskene i de ulike tidene. Koblingene som gjøres er en del av en erindringsprosess som er med på å forme fortiden.

Gjenstander, som statuer eller andre monumenter, *gjør* noe med virkeligheten og medvirker til å konstituere virkeligheten i det offentlige rom (Otto, 2009:167; Macdonald, 2013:4). Huset stod plassert på Eidsvoll's plass/Løvebakken foran Stortinget midt i hjertet av Oslo, lett tilgjengelig for allmennheten fra Karl Johans gate.<sup>14</sup> Huset ble plassert mellom allerede eksisterende statuer av viktige nordmenn, slik som Henrik Wergeland, Bjørnstjerne Bjørnson og Kong Christian Fredrik av Norge (SNL, 2016a). Løvebakken har fått navn etter de to løvene som vokter rampene opp til inngangsplatået til Stortinget - løven symboliserer

---

<sup>14</sup> I media blir både Løvebakken og Eidsvoll's plass nevnt som plasseringen for huset, og det er nok uklart for de fleste hvor skillet mellom disse stedene egentlig går.

statsmakt (SNL, 2016b; Stortinget, 2016). Eidsvolds plass har fått navn etter Riksforsamlingen på Eidsvoll i 1814. Stortinget er et resultat av grunnloven som ble signert på Eidsvoll 17. mai 1814, og Riksforsamlingen var i 1814 et resultat av tanken om at folket hadde rett til å bestemme over seg selv (Stortinget, 2015). Eidsvolls plass er et viktig sted innenfor norsk demokratihistorie. Stedet hvor huset stod er altså politisk ladet gjennom symboltunge navn, og det er politisk ladet ved at det fysisk stod plassert foran Stortinget. At stedet er politisk ladet forsterkes av at det jevnlig foregår politiske demonstrasjoner av forskjellig art der.

En viktig grunn til at huset er blitt tillagt de betydningene det har fått, er fordi det stod utstilt på et offentlig, politisk ladet sted. Stedet bidrar til den fortidsforming som skjer i og med huset – for selv når vi ikke aktivt oppsøker fortiden, forstyrres vi av den på steder hvor fortiden er overveldende tilstede gjennom en fysisk forbindelse til fortiden (Otto, 2009:150). Marianne Heske kalte det røde huset for *House of Commons (Underhuset)* da hun plasserte det foran Stortinget. Det lille røde huset er nettopp et hus, og å kalle det for «House of Commons», eller «underhuset», som begge har ordet «hus» i seg, gjør ordspillet svært konkret. «Tittelen *Underhuset*, med referansen til det britiske parlamentets oppdeling mellom et folkelig Underhus og et aristokratisk Overhus, gjør verket utvetydig politisk.», sier Kunstkritikk skribent Simen Helsvig (2015). Det britiske parlamentet er fordelt på to kammer; «House of Commons» (underhuset) med demokratisk valgte medlemmer, og «House of Lords» (overhuset) hvor medlemmene er innkalt i kraft av sin rett, for eksempel som følge av en adelig tittel (SNL, 2013, 2015). Skal man sammenligne britisk og norsk styresett, er Storting og Parlament tilsvarende hverandre. Helsvig fortsetter med å si at «*Underhuset* blir et monument over småårsfolk, de som presumptivt ikke representeres i Nasjonalforsamlingen. ... [B]ygdefolk mot politisk elite.» (2015). Huset blir gitt funksjonen å representere dem som ikke er representert på Stortinget, i dette tilfellet bygdefolket. Sett fra et ståsted om erindring, gjør nærværet av huset på et politisk ladet sted at noen blir erindret, mens andre utelates. Huset som en fysisk og materiell gjenstand, som forbindes med gamledagers husmannsplasser, blir på dette politiske stedet i kombinasjon med navnet på verket, et symbol på at bygdefolket ikke er representert på Stortinget. Hvem dette bygdefolket egentlig er, er uklart. Sett i lys av flere store nyhetsoppslag vinteren 2015-2016, kan dette dreie seg om bygdefolk som følte seg overkjørt av storbypolitikernes vedtak om oppføring av akuttmottak og asylmottak i deres nærmiljø som følge av den store flyktningestrømmen (bl.a. i Dagbladet, 2015), eller bygdefolk som var i mot kommunalministerens



kommunesammenslåingsreform – hvor mange bygder følte de ble overkjørt av storbypolitikere. I tillegg har ulvedebatten pågått i flere år, og landbruksmeldinger de siste årene har ført til invasjon av bønder og traktorer i byen. Kanskje er dette bygdefolket det er snakk om? De som lar sin stemme bli hørt, og som kanskje også blir hørt slik Røed beskriver det: «[Huset] står der som en obsternasig bonde i byen og krever oppmerksomhet.» (2015). Hva med dem som aldri hever sin stemme, enten fordi de ikke kan eller fordi de uansett ikke føler seg hørt? Er disse representert på Stortinget? Kontrasteringen gjør tolkningen effektiv.

Andre påpeker at Stortinget i sin helhet «er vårt «House of Commons», og det har vært det siden grunnloven ble skrevet på Eidsvold i 1814. Det var der det kongelige eneveldet ble erstattet med starten på folkestyret. De som sitter på Stortinget, har ikke arvet titler og ære. De er folkevalgte» (Alstadheim, 2016). Slik samler huset på en finurlig måte hele nasjonen innenfor Stortingets fire vegger. Husets funksjon og gjøren er i denne sammenheng det motsatte. Huset som en fysisk og materiell gjenstand, som forbindes med gamledagers husmannsplasser, gjør at huset blir et symbol på at hele folket er representert på Stortinget. Fortidens og nåtidens mennesker på Stortinget blir like gjennom huset. Imidlertid så kan huset foran Stortinget også romme erindringen om Norge som fattig, og dets innbyggere som fattige, nettopp fordi norske statsinstitusjoner sammenlignet med andre land, er svært lite prangende. Som Helsvig sier; «[d]en arkitektoniske kontrasten mellom Stortingsbygningen og Hobøl-huset (...) er heller ikke så voldsom som man skal ha det til» og fortsetter med at «[d]et nittende århundrets norske statsinstitusjoner er praktbyggene til et småkårsfolk. Denne forestillingen om nordmenn som sliter og strever lever videre i Norge femti år inn i oljealderen, [og gjør at huset er] et monument over et utdatert selvbilde.» (Helsvig, 2015). Nordmenn er jo blitt rike, Norge er blitt rikt. Liker vi å se oss selv som strebende, flittigarbeidende og fattige nordmenn uten at vi er det lenger? Vi husker det vi ønsker å huske. Vi erindrer det vi ønsker å erindre (Harrison, 2013:37; Lowenthal, 1998:167-168; Macdonald, 2013:216-217). Kunstneren selv påpeker at navnet i tillegg også kan bety «vanlige menneskers hus»; «Ingen politikere er født på Stortinget. De er valgt inn. De er født og oppvokst i vanlige hjem», sier hun (Heske i Smaalenenes Avis, 2015). Interessant nok er det ingen av kunstkritikerne eller informantene som eksplisitt spinner videre på denne tanken.

Andre forbindelser mellom fortidens mennesker og nåtidens mennesker er ikke nødvendigvis så politiske. Lars Elton i Dagsavisen poengterer at «[d]et viktigste dette huset kan minne oss om er hvor viktig det er å ha et hjem. Et sted der du hører til, der du føler deg trygg, der du

kan søke tilflukt og hvile.» (Elton, 2015). For det å ha et hjem «[d]et er ingen selvfølge», og «[i]deen om å eie sitt eget hjem er dypt rotfestet i den norske folkesjelen» (Elton, 2015) Det viktigste for både fortidens mennesker og nåtidens mennesker er å ha tak over hodet, men spesielt i Norge er det viktig at man også eier sitt hjem. Elton trekker en linje til flyktningpolitikken ved å si at «... jeg er overbevist om at de fleste flyktninger ville prist seg lykkelige hvis de hadde kunnet overta dette huset. Selv et utslitt hus som står til forfall kan bli et verdig hjem.» (Elton, 2015). Han trekker paralleller mellom nåtidens flyktninger og fortidens nordmenn ved å si at flyktningene, på lik linje med fortidens nordmenn, ikke har tilgang til alle goder dagens nordmenn har. Men kanskje enda viktigere; idéen om å eie et hjem er dypt rotfestet i den norske kulturen, og den ideen bør politikerne huske på når de nå skal bosette flyktninger. Det å eie et hjem forbinder nåtiden og fortiden, men det forbinder også nordmenn med flyktninger. Igjen blir huset viktig i en nasjonal sammenheng. Nasjonale verdier som Norge og nordmenn har, skal overføres til flyktningene.

Forbindelsene mellom fortidens og nåtidens mennesker kan i noen tilfeller også være preget av kontraster, slik som menneskene er kontraster til hverandre i dette sitatet:

«Det var færre enn hundre som hadde møtt fram (...) til den offisielle opninga av installasjonen. ... [D]ei fleste snart pelskledd høgare middelklassekvinner i 60+alderen, og ein del menn i same alder med silkeskjerf, dei same som eg plar treffa på vernissasjar på Oslo vest. Altså ikkje så mange av den ålmugen namnet på verket refererer til. Det einaste som braut med dette, og verkeleg kunne seiast å vera folk, var ei romkvinne som mislukkast i å selja bladet «Folk er folk». ... Heske skulle ha invitert med nokre innfødde, enkle østfoldingar for å gjera det heile meir autentisk.» (Pedersen, A., 2015)

Den overordna historien handler her om den fattige, enkle fortiden som huset utseendemessig ser ut til å representere, men som de frammøte i nåtiden ikke representerer. Elton gjør fortidens og nåtidens østfoldinger til de samme; de er enkle. Nåtidens østfoldinger som hadde møtt opp, var derimot ikke enkle, og de ble sidestilt med de øvrige rike menneskene fra Oslo vest. Huset forbinder fortidens nordmenn med dagens romfolk, og nåtidens nordmenn står i en kontrast til begge. De rike mot de fattige. Erindringen om fortidens østfoldinger materialiserer seg i romkvinnen.

## 5.2.1 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg sett hvilken betydning plasseringen av verket har i samspill med tittelen *House of Commons*, og hvilke forbindelser mellom mennesker det materialiserer. Huset materialiserer forbindelser mellom mennesker på ulike nivåer. Stedet bidrar til fortidsforming som skjer i og med huset. Dette gjelder både stedet hvor det fysisk står – foran Stortinget, og stedet det kommer fra – bygda – som framtrer gjennom kontrasteringen. Husets funksjon blir å fortelle maktstrukturene i det nasjonale politiske systemet, og kan slik sees å ha en nasjonal funksjon. Beskrivelsene av huset i media, og måten informantene ordlegger seg på, tyder på at de ser huset som et nasjonalt symbol, fremfor en lokal viktighet. Det nasjonale og politiske kommer til uttrykk i forbindelser mellom mennesker, fattige mot rike, nordmenn mot utlendinger, fortidens mennesker mot nåtidens mennesker. Forbindelser mellom mennesker blir til noe nasjonalt, forbindelser som ved å knyttes til det politiske symboliserer landet som helhet. Disse forbindelsene lot seg forme særlig fordi *House of Commons* stod plassert foran Løvebakken på Eidsvolls plass, foran Stortinget. Igjen er det et premiss at huset står foran Stortinget som en materiell levning fra fortiden. I neste underkapittel vil jeg gå nærmere inn på hva dette har å si.

## 5.3 Huset er – væren

At huset må stå foran Stortinget, og være der for at alle foregående forståelser av huset skal oppstå, er et viktig poeng jeg ønsker å utdype. Mordhorst beskriver hvordan hennes opplevelse av virkeligheten kan bero på at gjenstander ganske enkelt *er*. Med det mener hun at følelsen av en gjenstands tilstedeværelse kan gi oss en erkjennelse annerledes enn dem som oppstår når vi skaper mening ut av verden (Mordhorst, 2009:139). En gjenstand kan virke sterkt inn på en person fordi den kan gi en opplevelse av et møte mellom det gjenstanden utstråler og det den *er*, og dermed gjøre virkeligheten tilstedeværende. For at dette skal skje må altså gjenstanden være fysisk tilstede. Mange av fortolkningene kommer av at man kan se huset fysisk stå foran Stortinget, andre beskriver også hvordan de kan ta og lukte på det:

«Inne i stua kan vi som besøkende **fysisk ta, føle og lukte på den historien** vi alle er en del av. De opplevde kvalitetene er flere: At huset tar oss 150 år tilbake samtidig som det er virkelig her og nå. At det er skjørt og vakkert på samme tid. At det er på reise fra et sted og skal videre til et annet. At vi, som vanlige folk, kan se inn på dem som tar avgjørelser på våre vegne. ... For meg **ble**

**følelsen av nærhet til demokratiet det sterkeste** – en påminnelse om at kjernen i et demokrati jo handler om hver enkelt av oss.» (Larsen, 2015, mine uthevelser)

Beskueren av huset beskriver hvordan de materielle sidene ved huset gjør at hun får en følelse av nærhet til demokratiet, og hvordan denne følelsen er sterk. Huset har ved å *være*, utløst en rekke følelser hos beskueren. Dette skjer i samspill med hva huset utstråler og omgivelsene rundt. Det er et vesentlig element at man som beskuer kan ta på huset, se det, føle det og lukte det. Å sette ord på det Mordhorst kaller for *væren*, kan være vanskelig. I det dagligdagse livet er ingen vant med å analysere sine egne følelser ut fra om gjenstandene *er*, men mange setter allikevel ord på følelser som dukker da opp da de så huset foran Stortinget. Ordføreren beskriver det som at «ho er jo borti og pirker i noen nerver som...ja...nei, jeg skjønner det ikke helt» (Breivik, 2017), og følger opp med å si at:

«[D]et ligger nok også noe i selve huset, så tror jeg det ligger noe som, hva skal vi si, rører ved folk. Det er noe nedarva i oss som vi ikke klarer å definere. ... [N]år en ser ... og [folk] tar på veggen og går inn og titter ... det er noe spesielt.» (Breivik, 2017)

Ordføreren beskriver det som at det ligger noe i selve huset. Han mener folk blir truffet av å se det, av å kunne ta på det. Mordhorst beskriver at visse gjenstander i visse settinger kan treffe henne tungt følelsesmessig fordi det skildrer *hennes* liv, og ikke de andres (Mordhorst 2009:118). Slik beskriver flere en lignende opplevelse i møte med huset på Løvebakken. Informantene bruker andre ord for å forklare dette – at husets tilstedeværelse, og møtet med huset, gjør at man møter seg selv og sin forhistorie i nåtiden. Slik Askim Entreprenør forklarer det, så hadde huset og Stortinget en «sånn oppstilling som hadde et ganske sterkt budskap egentlig» (Riiser, 2017). Oppstillingen «så veldig artig ut ... [d]et syns jeg blei fint» (Riiser, 2017), forteller han videre. At huset fysisk stod foran Stortinget er for han positivt ladet, men er også grunnen til at han gjør seg tanker om hva Norge var før, og hva det er i dag. At vi ikke må ta for gitt det vi har i dag, slik nevnt tidligere i oppgaven. Oppstillingen av huset og Stortinget mot hverandre, er muliggjort ved at huset ble flyttet, og gjør at vi kan oppleve verket *House of Commons*. Slitasjen ved huset legges merke til – plankene er slitte, gardinene er møllspiste og taksteinen ligger ikke rett. Slik står huset «i skarp kontrast til maktens arkitektur og nasjonsbyggende monumenter det er omgitt med – men gjennom slitasjen, som kanskje ellers ville gjort huset *enda* mer unnselig, fremkalles forskjellen mellom hverdagsmenneskets strev og slit og maktens høyborg.» (Røed, 2015). Dramaturgien ved oppsettet plasserer beskueren i en opplevelsmodus, som gjør det lettere å oppfatte verkets *væren*. Mordhorst mener at gjenstander må være i en setting som gjør det naturlig at

de tiltrekkes oppmerksomhet, slik som en utstilling. Opplevelsene av utstillingen beror på at utstillingen *er*, og virker på oss gjennom sin materielle tilstedeværelse – gjenstandene (Mordhorst, 2009:119). Slik gjør oppsettet og dramaturgien ved verket at huset og Stortinget blir et blikkfang, og derfor sett på, tatt på, luktet på. «Den visuelle kontrasten som Heske skaper mellom Stortinget og det lille huset er slående. Stortinget fremstår som ruvende og monumentalt mot det forfalne, skjøre huset» (Pedersen, K. E., 2015). Huset utgjør et kunstverk som spiller på fortiden og nåtiden, samtidig som det har en politisk touch. Som kunst har huset et stort potensiale når det trer inn i kulturarvssektoren. For gjennom oppstillingen er huset blitt noe mer enn «bare» et kunstverk, det har faktisk trådt såpass inn i kulturarvssektoren at tunge kulturarvsaktører valgte å sponse tilbakeføringen av huset til Hobøl etter endt prosjektperiode;<sup>15</sup>

«Riving og ødeleggelse av bygningen da den var «ferdig» som kunstinstallasjon, ville etter vår mening gi et uheldig signal om at bygningen var blitt «ubrukkelig» og dermed verdiløs. Riksantikvaren deltok derfor i spleiselaget for å markere at bygningen i seg selv hadde kulturhistoriske og materielle verdier, i likhet med titusenvis av lignende enkle og vanlige bygninger i Norge. Selv om de kan se fortapte ut, har de svært ofte potensial for fortsatt bruk, i en eller annen form.» (Riksantikvaren, 2017)

Husets væren, og de reaksjonene det har framprovosert har ført til at huset er blitt noe annet enn det det var, og at det har trådt inn i kulturarvssektoren. Det har igjen ført til handling for å ta vare på huset.

### 5.3.1 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg belyst hvordan huset gjennom sin oppstilling foran Stortinget, er med på å skape en følelse av *væren*. Et av de viktigste poengene med gjenstander fra fortiden er at de bare *er*, og fortiden man former i dem fremstår som så selvsagte fordi man ser ut av slitne vinduskarmer og kan ta på flisete planker, at det medfører en selvfølgelig forbindelse mellom fortid og nåtid. Installasjonen virker fordi betydning, materialitet og tilstedeværelse flettes sammen, hvor vante dikotomier som abstrakt og konkret, fravær og nærvær, ubegripelig og begripelig, på paradoksalt vis sameksisterer (Mordhorst, 2009:118). Huset som væren og dramaturgien som iscenesatte huset tillot bygningen å påvirke folk, det fikk dem til å oppleve

---

<sup>15</sup> I vedtaksbrevet fra Norsk kulturminnefond, er det beskrevet at «[o]msøkt objekt faller innenfor Kulturminnefondets virkeområde. Søknaden er tilstrekkelig dokumentert», samt at Fortidsminneforeningen er «sterkt inne som koordinator og rådgivende instans i prosjektet» (Norsk Kulturminnefond, 2016)

å *være* i og sanse både fortid, nåtid og framtid, og slik tilegne seg tider og tiders verdier på sanselige måter.

Væren-elementet er vesentlig for analysene som jeg hittil har gjort. Erindringene, tidene og forbindelsene som materialiseres i huset er et resultat av at folk opplever huset, at de kan kjenne og lukte på det. At huset *er* og påvirker folk gjennom sin materielle tilstedeværelse, fører til handling. Det utløser tankerekker, det skrives og fortelles om huset, og det gjør at huset blir tatt vare på. Stortinget og husets plassering på Løvebakken kan slik anses å være en performativ arena, fordi erindring skjer der (Otto, 2009:171-172). Erindringen skjer fordi det er et samspill mellom mennesker og gjenstander, i dette tilfellet især huset og Stortinget. Erindringen som produseres skaper faktiske og ulike virkeligheter avhengig av hvem som ser og beskriver kunstverket. Fordi huset *er* og fordi verket *gjør* noe med menneskene, kan erindringen som produseres anses å være en sosiomateriell og performativ praksis (Otto, 2009:145-148). Huset er slik et eksempel på en performativ erindringspraksis. At Heske har skapt dette elementet av *væren* midt i hjertet av Oslo ved å flytte huset dit, og at huset siden er blitt flyttet tilbake, fører meg over i neste kapittel. I neste kapittel vil jeg analysere hva forflytningene gjør med huset.

## 6 Analyse 2: Forflytninger

I forrige kapittel diskuterte jeg hvordan ulike fortider og mennesker ble materialisert i huset, og hvordan det var nødvendig at det oppstod en følelse av væren for at dette skulle skje. I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på hva som skjer når huset flyttes. Det er vesentlig for Heskes kunstprosjekt at huset ble flyttet. Hva gjør forflytningen med tiden i huset? Med erindringen i huset? Bli de til tidsreiser eller bygger de bro mellom fortid og nåtid? Marianne Heske selv mener hun gjør «virkelighetsforflytninger», og sier at «[a]lle knytter sin virkelighet til hus eller har tanker om og forhold til hus. Huset blir ladet og gir mange assosiasjoner. Å flytte hus er virkelighetsforflytninger, der jeg bruker hus som metafor.» (Heske i Aftenposten, 2015b). Marianne Heske er en internasjonalt anerkjent konseptkunstner, og verket blir omtalt som konseptkunst. Likevel mener hun selv at huset ikke er kunst; «Jeg har ikke skapt noe. Jeg har bare flyttet det hit [foran Stortinget].» (Heske i Nettavisen, 2015a). Dette siste utsagnet kan på mange måter sies å være kjernen i konseptkunst; gjenstander blir flyttet, og fordi de blir flyttet inngår de i nye kontekster og blir dermed noe annet enn det de var. Eller som Heske sier; hun gjør en virkelighetsforflytning. Kunstverket er særlig egnet for en materialiseringsanalyse, hvor fokuset nettopp er på hvordan gjenstander inngår i ulike sammenhenger og nettverk, hvordan mennesker og gjenstander påvirker hverandre, og slik gjøres på forskjellige måter. Forflytning som et kunstgrep fremprovoserer ulike forståelser, gjøringer og væren. I dette kapittelet vil jeg koble forflytning til kulturarvsteori og perspektiver på materialitet. Hvilke fortider og elementer følger med huset til Eidsvolls plass, og hvilke nye betydninger legges til? Før jeg går videre inn på hva forflytningene gjør med huset, ser jeg det derfor som vesentlig å si litt om hva konseptkunst er, fordi den må ansees som en forhistorie ved huset, og noe som huset bringer med seg. Konseptkunstens historie i huset har spilt en rolle for hvordan huset ble mottatt, og at det utløste følelser og tanker hos beskuerne.

### 6.1 Konseptkunstens forhistorie i huset

Perioden for konseptkunst blir internasjonalt gjerne satt til å være på 60- og 70-tallet, med start i New York. I Norge dukker de første konseptuelle praksisene opp på begynnelsen av 70-

tallet (Krogvig, 2009:3, 17-18).<sup>16</sup> Konseptkunst er et stort felt, og som et globalt fenomen ekstremt sammensatt.<sup>17</sup> Noen felles hovedtrekk går imidlertid igjen: Konseptkunsten distanserer seg fra den historisk rådende idéen i samtiden om at et kunstverk må ha en objektkarakter, og distanserer seg fra forestillingen om kunstverket som en håndverksbasert virksomhet. Både internasjonale og norske aktører erstatter det «tradisjonelle» kunstobjektet med readymades, tekst, diagrammer, kart, film, video og fotografi – altså med ting som ikke hadde status som kunstmedier i sin samtid (Krogvig, 2009:3; Veiteberg, 2002:61). I de tilfellene konseptverket har tydeligere objektkarakter, «... dreier det seg ofte om objekter laget av midlertidige, skjøre og ofte verdiløse materialer eller readymades» (Krogvig, 2009:4). Det røde huset kan karakteriseres som en readymade, nettopp fordi kunstneren ikke har skapt objektet. Kunstverkene blir gjerne satt opp som temporale iscenesettelser ved hjelp av prosessuelle strategier, slik som performance, intervensjoner og happenings (Astrup Fearnley Museet, u.å.; Krogvig, 2009:14-15). Å flytte huset foran Stortinget er, som vist i kapittelet om materialiseringer, i høy grad en temporal iscenesettelse.

Et fjerde hovedtrekk er at man ønsket å endre måten betrakteren agerte med objektet på. Konseptverker var ofte fragmenterte og idémessig ofte løst formulerte, og tilskueren kom ikke noen vei med en passiv betraktning av verkets estetiske kvaliteter, men «[b]etrakteren måtte tvert i mot gå inn i rollen som aktiv medskaper dersom det skulle etableres noen form for mening» (Foster, 1985:285 i Krogvig, 2009:15). Definisjonsmakten om hva kunsten er og hva den forestiller ble delegert fra kunstner til betrakter (Krogvig, 2009:15). Som kapittelet om materialisering tydelig viser, må beskueren av verket aktivt gjøre seg tanker om verket for at det skal få mening. Fra mitt ståsted er det imidlertid væren-aspektet som fremprovoserer disse tankene ved verket. Et femte aspekt ved konseptkunsten er at den innebar et skifte fra en verksbasert til en kontekstorientert kunstpraksis. Det diskursive aspektet ved verket ble altså viktigere enn det visuelle aspektet (Krogvig, 2009:6,15; Veiteberg, 2002:74). Fysiske forflytninger av blant annet gjenstander som gjør at de skifter kontekst, er et trekk ved Heskens kunstuttrykk (Bourriaud, 2011:48-50, Krogvig, 2009:105). Ved å analysere forflytningene vil

---

<sup>16</sup> Underkapittelet om norsk konseptkunst bygger jeg i hovedsak på Ingvild Krogvigs masteroppgave fra 2009, som også la grunnlaget for utstillingen *Stille Revolt* ved Samtidsmuseet/Nasjonalmuseet i 2016 – en utstilling om den norske prosess- og konseptkunsten på 70- og 80-tallet. Krogvig er den eneste som har forsket på norsk konseptkunst som et samlet fenomen, et felt som ikke var blitt belyst før hun gjorde det. Dette er noe Krogvig også selv presiserer i oppgaven (Krogvig, 2009:2, samt forord).

<sup>17</sup> Konseptkunst har også gått under betegnelser som «idea art», «land art», «information art», «earth art», «anti-form», «process art», «performance» og «body art» (Krogvig, 2009:16).



jeg kunne si mer om hvordan endringen av husets kontekster gjør at lag og betydninger ved huset endrer seg.

Det er viktig for meg å poengtere at konseptkunsten aldri ble anerkjent som konseptkunst i Norge i sin samtid på 70- og 80-tallet, verken av kritikere, samlere eller av museene (Billedkunst, 2011; Krogvig, 2009:4, 24-30; Nasjonalmuseet, u.å.; Veiteberg, 2002:9-12). Dette gjaldt for alle konseptuelle verker som ble produsert i Norge i perioden. Uten å gjøre en analyse av hvordan Heskes kunst er blitt mottatt i Norge fra 1970 og til i dag, tar jeg utgangspunkt i at det for Marianne Heskes del, tok et par tiår før hennes konseptuelle verker ble anerkjente som kunst i Norge (Veiteberg 2002:9-12). Dette anser jeg som en viktig forhistorie i huset, og har antageligvis også vært et viktig premiss for at nettopp *House of Commons* ble så godt mottatt i 2015. Et verk som illustrerer dette godt er Heskes *Prosjekt Gjerdeløa*.

*Prosjekt Gjerdeløa* kan umiddelbart virke å ha samme karakter som *House of Commons*, men er konseptuelt allikevel annerledes. I 1980 flyttet Heske en 350 år gammel løe fra Tafjord i Sunnmøre til Paris Biennalen i Pompidou-senteret. Deretter ble den stilt ut ved Henie Onstad kunstsenter en stund, og fraktet tilbake til Tafjord og satt opp på sitt opprinnelsessted nøyaktig ett år etter demontering. I 2014 gjenopptok og videreutviklet Heske prosjektet, og flyttet løa fra Tafjord til Astrup Fearnley Museet i Oslo, hvor den sammen med blant annet en avstøpning av løa i hvit kunstharpiks dannet verket *tour-Retour* (Astrup Fearnley Museet, u.å.). I Paris i 1980 ble løa oppfattet som konseptkunst og ble bedømt ut fra det, den ble med andre ord ikke betvilt å være kunst (Heske, 1984; Bourriaud 2011:48). I Norge satte kunstprosjektet i stand en heftig debatt om prosjektet egentlig var å anse som kunst – å flytte en løe var vel noe hvem som helst kunne gjøre (Heske, 1984). Mottagelsen av løa i Norge tyder på at readymade-strategier fortsatt ikke var allment anerkjent i norsk kunstliv på begynnelsen av 80-tallet, og den ble av norske kritikere ansett for å være et bruksobjekt som ikke kunne skilles fra andre bruksobjekter (Krogvig, 2009:128). Ifølge Krogvig ble *Gjerdeløa* et møtepunkt mellom to inkompatible kunstdiskurser, den norske og den internasjonale: Internasjonalt var modernistiske forestillinger om kunstverkets autonomi gradvis erstattet av ideer om kunstens diskurs- og kontekstavhengighet, men denne omdefineringen av kunsten hadde enda ikke nådd Norge rundt 1980 (2009:131). Krogvig konkluderer med at en av faktorene for den norske konseptkunstens manglende suksess *i Norge* kan «bunne i at det ikke fantes noe faglig apparat som kunne fortolke og formidle den» (2009:136).

Da løa på nytt ble utstilt i prosjektet *tour-Retour* på Astrup Fearnley Museet i 2014, 34 år etter at den var blitt utstilt på Paris Biennalen, var mottagelsen av løa en helt annen. Denne gang ble det gjort med støtte fra Kulturrådets minnefond og støtte fra Riksantikvaren (Aftenposten, 2014), og det konkluderes med at «[h]ennes forening av det lokale og det internasjonale, av nasjonalromantikk og readymade, står fortsatt som en påle i norsk kunsthistorie» (Røed, 2014). I ettertid er *Prosjekt Gjerdeløa* «av mange regnet for å være Norges første konseptuelle kunstverk» (Helsvig, 2015), som «viste seg å være en effektiv «readymade» som kombinerte steder, tider og mennesker som aldri ellers var i kontakt – og [som] dermed kastet ... lys over begge (*Gjerdeløa* og *House of Commons*).» (Røed, 2015).<sup>18</sup> Flere trekker paralleller og gjør sammenligninger mellom *House of Commons* og *Gjerdeløa*, og Moss Avis påpeker at «[k]unstneren tilnærmer seg på denne måten konseptet å bo, bofasthet og forgjengelighet» (MossAvis, 2015a). Fordi *House of Commons* er konseptkunst, som i dag er akseptert som kunst også av kunstfagmiljøene i Norge, ble den anerkjent. Huset som konseptkunst muliggjør ulike forbindelser mellom tider og mennesker. Derfor oppstår mange av fortolkningene som kunstkritikerne gjør, fordi de ikke lenger diskuterer om prosjektet er kunst eller ei. At Heske er en internasjonalt anerkjent konseptkunstner er nok også en grunn til at prosjektet får såpass mye publisitet. Publisiteten genererer mye positiv oppmerksomhet, og slik blir huset interessant å få tilbake for informantene i Hobøl.

## 6.2 Forflytning fra Hobøl til Stortinget

Ved forflytning blir noen elementer forsterket, og noen blir satt i bakgrunn. Forflytningen fører også til at noen elementer blir lagt til, og noen blir fjernet helt. Det er nettopp fraværet av elementer, eller framhevelsen av andre elementer som former fortid (Graham, Ashworth, & Tunbridge, 2000:17-22; Harrison, 2013:37; Lowenthal, 1998:x). Det er mye som kan framheves gjennom forflytningene, og kapittelet kunne blitt til en bok, men jeg vil her framheve fire poenger om hva som blir forsterket ved huset når det flyttes fra Hobøl til foran Stortinget: Huset blir tillagt et kunstelement, fraværet av landskapet blir forsterket, huset får tilbake sin funksjon som et hjem, og det blir tillagt politisk vekt.

Det klareste trekket som blir lagt til er antageligvis at huset går fra å være et alminnelig hus til å bli et kunstverk. Det blir til et kunstverk fordi en kunstner har flyttet det, men også fordi

---

<sup>18</sup> I 2005 kåret Morgenbladet *Gjerdeløa* å være blant de 12 viktigste kunstverkene mellom 1945 og 2005 (Nettavisen, 2005).

verket blir akseptert som konseptkunst. Hva ville skjedd om Norsk Folkemuseum eller Riksantikvaren hadde flyttet huset foran Stortinget? Ville det ha ført til andre diskusjoner? Huset som kunst krever og innbyr til fortolkninger om forbindelsene mellom huset og omgivelsene rundt. *House of Commons* stod i tre måneder, slik det var planlagt.<sup>19</sup> Da utstillingsperioden tok slutt, og det ble kjent at huset skulle tilbake til Hobøl fremfor å bli kjørt på dynga, dukket overskrifter som «Huset kommer hjem» (Smaalenenes Avis, 2016a), «Tilbake i Hobøl etter Stortingsbesøk» (MossAvis, 2016b) og «Norges House of Commons får leve» (Aftenposten, 2016b) opp. At huset var på «besøk» hos Stortinget ble forsterket av at det hele tiden var planlagt at kunsten skulle være midlertidig. Dersom det hadde vært planen at kunstverket skulle vært permanent ville det kanskje vakt andre reaksjoner – kan et slikt hus være permanent kunst i et offentlig rom?

Det var samtidig nødvendig at kunsten i seg selv ikke var «typisk», slik som skulpturer eller lignende, som folk flest umiddelbart ville akseptert som «vanlig» kunst i det offentlige rom. At kunsten hadde en annen form enn det som er «vanlig» gjorde at det tiltrakk seg oppmerksomhet. At huset ble satt opp av en konseptkunstner som har brukt rundt 30 år på å etablere seg som kunstner i Norge, har medvirket til at huset fra første stund er blitt oppfattet som et (konseptuelt) kunstverk. Hvor konseptuelt verket er, har vært debattert. Noen mener at prosjektet ikke er så konseptradikalt som *Gjerdeløa*, og derfor blir *House of Commons* «sånn sett mest en nostalgisk opplevelse» (Rød, 2015). Siden kunstneren har gjort et heftigere og mer radikalt grep tidligere, blir den fattige fortiden i dette verket oppfattet som noe fint, som noe nostalgisk, og slik blir fortiden ganske forenklet gjennom forflytningen. Husets forflytning gjør at det blir et kunstverk, og det gjør at huset også tillegges andre betydninger og elementer enn huset ble tillagt da det stod i Hobøl, og som det vil bli tillagt når det flyttes tilbake til Hobøl. Kunstelementet er med på å gjøre fortiden forenklet, ved at det spiller på visse assosiasjoner til fortiden og framtiden, som ved å gi det navnet *House of Commons*.

Forflytningen som kunstnerisk strategi skaper et stort fortolkningsrom. Husets tilknytning til landskapet det kom fra ble plutselig framhevet som et fravær ved huset da det stod foran Stortinget. Det opprinnelige landskapet «... ble heller tydeligere forsterket gjennom fraværet av dets opprinnelige kontekst» (Pedersen, K. E., 2015). Det røde huset i storbyen var malplassert, og det ble tydelig hvor det egentlig hørte til: På landet, blant jorder og skog. Det

---

<sup>19</sup> På Eidsvoll's plass er det ofte plassert kunst som skiftes ut med jevne mellomrom (Norsk Billedhoggerforening, u.å.). At kunsten skiftes ut er i hovedsak basert på egne observasjoner.

opprinnelige landskapet var ikke noe spesielt element ved huset på sin opprinnelige plass i Hobøl – det var bare der huset alltid hadde stått. Huset får funksjon av å være et fremmedelement i byen, noe som ikke passer inn, noe som fører til at huset tydeliggjør andre landskaper enn dem man finner i storbyen. Som en forlengelse av at huset er et fremmedelement i byen, blir også et annet element ved huset forsterket: Huset foran Stortinget blir et «hjem» (bl.a. i Elton, 2015; MossAvis, 2015b; Pedersen, K. E., 2015). For selv om huset har vært et hjem for noen fram til 1964, så har det siden stått og forfalt, og med tiden blitt oppfattet som «et hus på overtid, ... ei gammel rønne som nærmere forsvant etter hvert.» (Riiser 2017). En av tømmerne, som skal ta ned huset for å flytte det til Stortinget, blir sitert på at «[d]et blir greit å få det vekk herfra. Det er ikke akkurat en fargeplett» (NRK, 2015a). Forfallet har med tiden gjort at huset ikke lenger er blitt oppfattet å være et «hjem» – for et hjem tar man vare på, og man vedlikeholder det. Dette huset kan like gjerne rives. Det forfalne huset slik det stod i Hobøl «er ikke det som stimulerer til framgang» (Breivik, 2017). Foran Stortinget står huset like forfallent som det stod i Hobøl, husets materielle sider er uendret, men kontrasten huset utgjør til Stortingsbygningen gjør at huset blir oppfattet annerledes foran Stortinget. Der er Stortinget en institusjon, og huset blir i kontrast et «hjem».

«Gjennom forflytningen forsterkes bygningens nærvær og historie. Underhuset – *House of Commons* – i dets forfalne tilstand oppleves fremdeles som **«hjem», og preserverer minnene til de som har bodd der**. Det lille trehuset er merket med generasjonenes fravær, og representerer hverdagsmannen. ... [N]ettverket av meninger og assosiasjoner knyttet til **«hjem»** ... **forsterkes gjennom den visuelle og symbolske kontrasten mellom det lille huset og Stortinget.**»  
(Pedersen, K. E., 2015 mine uthevelser)

Huset knyttes opp mot et nettverk av meninger og assosiasjoner som hører til «et hjem» i opphøyd forstand. Altså, det representerer og er symbolet på «et norsk hjem». Forfallet, som i Hobøl ikke ble ansett å bevare noe hjem, bevarer paradoksalt nok huset som et hjem foran Stortinget. Foran Stortinget blir huset gitt den funksjonen det opprinnelig hadde, men som hadde gått tapt i Hobøl på grunn av forfall.

Forfallet gjorde at huset på mange måter var blitt usynlig, men da det ble flyttet foran Stortinget ble det svært synlig rent fysisk, og kontrasten til Stortinget gjorde at det ble tillagt flere aspekter som også gjorde det synlig symbolsk og politisk. Det fikk navnet *House of Commons*, og det gjorde at manges tanker spinnnet rundt hva det kunne bety. Hvem var huset til for og hvem var Stortinget til for? Mange koblet disse tankene opp mot Norges demokratihistorie, slik beskrevet i kapittel 5.2. – Materialisering av forbindelser. Gjennom

forflytningen ble det altså tillagt politisk symbolstatus som ikke var blitt framhevet ved huset før. Dette gjør at huset får funksjon som brekkstang for diskusjoner om blant annet demokrati, velferd og flyktninger.

### 6.2.1 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg redegjort for konseptkunstens forhistorie i huset, og identifisert fire elementer ved huset som er blitt forsterket eller lagt til ved flytting til Stortinget. Ved at huset flyttes får det altså status som kunst, det blir et fremmedelement i byen og det gjør at dets opprinnelige landskap og kontekst trer fram. Husets funksjon som hjem var gått tapt i Hobøl, men ble igjen et av dets hovedfunksjoner foran Stortinget. Fordi huset stod foran Stortinget ble verket en anledning til å snakke om demokrati og politikk. Disse elementene har det til felles at de gjør fortiden forenklet. Noen elementer blir framhevet, andre blir glemt eller dyttet i bakgrunnen (Harrison, 2013:167). Ut i fra en materialitetsteoretisk tolkning kan man si at forflytningene gjør at huset plasseres i forskjellige relasjoner og i nye sammenhenger. Dette fører til at nye tolkninger og nye fortidsgjøringer kan oppstå. Forflytningene forankrer huset i politiske-, nasjonale-, kulturhistoriske- og kunsthistoriske sammenhenger. Var ikke huset blitt flyttet, ville det heller ikke blitt satt i kontakt med elementene og aktørene som bidrar til tidsformingen i ulike sammenhenger. Dette viser tydelig hvordan tidsgjøring både er dypt betinget av det materielle – uten flytting ingen tid, samtidig som det materielle i seg selv må forbindes med noe annet og immaterielt for at tiden skal skje (Macdonald, 2013:4, 83).

Erindring blir til gjennom folks daglige, aktive omgang med den materielle verden. Erindringsprosessene skaper nye virkeligheter fordi folk omgås gjenstander og andre materialiteter (Otto, 2009:146-147). Den performative erindringspraksisen som skjer blir ekstra sterk fordi husets plassering gjør at enda flere mennesker aktivt blir «tvunget» til å møte huset i Oslo sentrum enn i Hobøl. I husets tilfelle var det nødvendig at det ble flyttet for at en slik omfattende erindringspraksis ville skje i samspill med det. Forflytning, som kan sies å kjenetegne Marianne Heskes kunst, er på mange måter nøkkelen til hvorfor huset som kunstverk ble tillagt alle forbindelsene med fortiden, nåtiden og framtiden som det gjorde, og at det skjedde en sterk performativ erindringspraksis. Konseptkunstens forhistorie i huset har medvirket til at prosjektet ble anerkjent som konseptkunst fra første dag, som igjen har medført at kunstkritikerne har gjort mange fortolkninger. Det er i tillegg et viktig poeng at huset ble flyttet foran Stortinget. Det samme huset kunne vært plassert på et museum, og det

ville ikke en gang ha fått omtale i avisa. Stedet det ble kunst – i et lett tilgjengelig og offentlig rom, var nødvendig for at en følelse av væren skulle oppstå, og som gjorde at tider og mennesker ble materialisert i huset.

### 6.3 Forflytning fra Stortinget til Hobøl

Huset er per i dag lagret i Hobøl, i påvente av å få en ny plassering.<sup>20</sup> I media er fire alternative plasseringer i Hobøl blitt presentert, men kun to av plasseringene vil være mulig å gjennomføre reguleringsmessig.<sup>21</sup> Det jobbes nå mot å få huset plassert på en rasteplass i tilknytning til den nye E18 gjennom Hobøl (Breivik, 2017; Hjorthaug, 2017).<sup>22</sup> Skulle dette ikke la seg gjøre, så ser historielaget for seg at en plassering på tunet ved Gamle Hagen skole vil være et godt alternativ – her står Hobøls og et av landets eldste kommunalbygg (Hjorthaug, 2017). Hva skjer med huset når det flyttes tilbake, blir det det samme? Vil det spille noen rolle at huset har vært *House of Commons* på sitt nye sted? Kan huset beholde de tidene som er blitt materialisert da det stod foran Stortinget? Det er unektelig en utfordring at konteksten som gjorde huset spesielt i Oslo, altså det konkrete samspillet mellom huset og Stortinget, kan bli borte når huset løsriveres fra Stortinget. I intervjuene stilte jeg tilsvarende spørsmål. Min tanke var at informantenes tanker om husets framtid ville kunne si noe om hvordan de anså huset i nåtiden, fordi de da måtte sette ord på eventuelle ulikheter, likheter eller kontraster. Ved at informantene måtte forestille seg at huset var plassert på andre steder enn Stortinget, ville jeg finne ut om meningene, følelsene og tankene de tilla huset foran Stortinget, ville bli med når huset flyttes tilbake til Hobøl. Dette var spørsmål hvor informantene tydelig måtte tenke seg om, og hvor tankene tok form mens de snakket. Med dette tankeeksperimentet fikk jeg lokket fram hva huset foran Stortinget betød for informantene, hva de så og hvordan de forholdt seg til det, fordi de kunne formulere seg klarere om hva huset foran Stortinget var, da de i tankene måtte sette huset på en av de mulige, tiltenkte plasseringene i Hobøl. Kontrasten gjorde at de kunne sette ord på både hva de så i huset foran Stortinget, slik som presentert i kapitlene over, men det gjorde også at de satte ord på hva huset kan tenkes å være uten Stortinget. Informantenes svar var så

---

<sup>20</sup> Tomten, hvor huset stod, ble ekspropriert av Statens vegvesen i forbindelse med utbyggingen av ny E18. Arealet ble delt ut til bøndene som nye dyrkingsområder (NRK, 2015b). Huset kan derfor ikke plasseres tilbake på sin opprinnelige tomt.

<sup>21</sup> Plasseringer presentert i media er bygdetunet på Vestre Bråte, gårdstunet ved Hobøl kirke og prestegård, tunet ved Gamle Hagen skole, og rasteplassen i tilknytning til ny E18.

<sup>22</sup> Historielagslederen bekrefter i telefonsamtale 26.04.2017 at rasteplassen er plasseringen man nå jobber opp mot. Han nevner samtidig at det utarbeides et prisforslag for mulige sponsorer.

interessante at jeg har viet forflytningen fra Stortinget og tilbake til Hobøl et eget underkapittel.

I kapittelet over konstaterte jeg at et svært klart trekk som er blitt lagt til huset, er at huset ble et kunstverk. Er det fortsatt et kunstverk når det flyttes tilbake til Hobøl? Historielagslederen sier at «kunstverket er jo ikke mulig å rive løs i fra Stortinget, *House of Commons* er jo i kontrast til Stortingsbygningen ... Betydningen får det bare tilbake hvis du setter det tilbake foran Stortinget», og presiserer at huset ikke er kjøpt inn som et kunstverk (Hjorthaug, 2017). Ved å ta vare på huset, så har man imidlertid tatt vare på den fysiske installasjonen ved kunstverket (Hjorthaug, 2017). Når vi senere snakker om mulige plasseringer av huset, nyanserer han dette ved å si at dersom huset blir plassert på rasteplassen, så vil huset bli tatt vare på som et kunstverk *fordi* man tenker å glasse det inn; «Nå blir kunstverket som kunstverk tatt vare på. Særlig hvis det blir satt inn i en glassklokke kan du si» (Hjorthaug, 2017). Dette til forskjell fra en av de andre mulige plasseringene, slik som Hagen skole, hvor huset ville vært satt inn i en demokratisk kontekst, og antageligvis ville blitt brukt på en helt annen måte. Jeg forstår det slik at det her ville vært unaturlig å glasse inn huset, og at det heller vil inngå i et større bevaringsverdig bygningsmiljø. Måten huset vises fram på impliserer altså forskjellig betydning ved det. Ved spørsmål om huset er mest et kunstverk eller et kulturminne, er svaret at «[f]or meg er det nok mest et kulturminne som har fått en unik historie, rett og slett» (Hjorthaug, 2017). At huset er mer et kulturminne enn et kunstverk, og i hovedsak noe som minner om fortiden, selv om det har fått en ny historie som er interessant, er også noe Askim Entreprenør påpeker. Askim Entreprenør omtaler gjerne huset som en severdighet, og sier at «... en severdighet bør jo plasseres et sted hvor det kan få mest mulig [oppmerksomhet]» (Riiser, 2017). I så måte er plasseringen av huset på en rasteplass en fin plassering (Riiser, 2017). Samtidig påpeker han at «[d]et må være en ramme rundt det, tenker jeg, hvis det skal ha en verdi», for ellers «bare står [det] et gammelt hus der liksom» (Riiser, 2017). Det kunne for eksempel vært bygd en informasjonstavle som sier hvordan huset er blitt brukt, og at det har stått i Hobøl og foran Stortinget (Riiser, 2017).

Det er på mange måter et ønske om å få dette nye elementet ved huset, kunstverket, med videre til Hobøl. Samtidig er dette en utfordring. I forhandlingene om å få huset tilbake, ble man enig om at Marianne Heske ikke lenger har kunstneriske rettigheter knyttet til huset (Breivik, 2017; Hjorthaug, 2017). Det innebærer også visse restriksjoner med tanke på

hvordan og om huset kan presenteres som Heskes kunstverk eller ei på sitt nye sted.<sup>23</sup>

Samtidig som det kan virke som at kunstelementet ved huset kan forsvinne, så ser det ut til at forflyttingen først til Stortinget og så tilbake til Hobøl har forsterket kulturminne-elementet ved huset. Huset har fått en annen kulturell verdi fordi det er blitt flyttet – det har gått fra å være en rønne til å bli noe verdifullt. Ordføreren påpeker at «...vi har jo ikke vært så flinke kan du si – det industrialiserte Østfold, vi har jo ikke vært spesielt flinke til å ta vare på en del sånne ting som er litt spesielle. Vi har jo ikke mye av det i områdene her.» (Breivik, 2017). Ordføreren mener at man ikke har vært så flinke til å ta vare på spesielle ting i Østfold, slik som materielle kulturminner. Det betyr jo ikke at de ikke finnes – det finnes for eksempel dusinvis av slike røde hus som det røde huset i området. Her kommer det an på øyet som ser, og historielaget håper at huset vil få fart i debatter om bygningsvern og kulturhistorie, ikke bare i Hobøl, men i hele Indre Østfold. Historielagslederen sier at «[s]å det er jo for oss som syns at lokalhistorie, eller historie, er viktig – så blir det jo et viktig symbol ... for bygningsvern i hele indre Østfold egentlig» (Hjorthaug 2017). Slik sett tar Marianne Heske seg selv ganske på kornet når hun sier at det er affeksjonsverdien huset har generert som er hovedgrunnen til dens nye status:

«På grunn av den affeksjonsverdien og den medieoppmerksomheten som huset har fått foran Stortinget, har kommunen samlet inn penger for å ta vare på mitt «House of Commons». Jeg håper kunstprosjektet har vært en tankevekker, og at vi begynner å ta vare på flere av disse gamle husene (...).» (Marianne Heske i Aftenposten 2016).

Ordføreren omtaler gjerne huset som et «ikon», og da vi snakker om mulige plasseringer av huset i intervjuet, sier han at «det ikonet det står for seg selv, det forteller alt selv» (Breivik, 2017), og at:

[Huset må stå] akkurat på et sånt et sted hvor det er synlig hele tiden. Ikke bare synlig for en håndfull mennesker. Hvis du skal dra linjene, så må det være sånn at alle som vokser opp i regionen her vet hvor den plassen er – og den muligheten får de jo når det ligger sånn til [slik som på rasteplassen]. ... Vi skal ha mest mulig folk til å være der og titte. ... Ja, ikke bare Hobøl [skal bort og se på det], men hele Østlandet, eller hele Europa.» (Breivik, 2017)

For ordføreren er det viktig at det er ikonverdien som blir tatt vare på. Han legger til at dersom huset skulle vært plassert på gamle Hagen skole, i en demokratisk kontekst, så ser han ikke for seg at ikonet vil få den plassen det trenger for å kunne fortelle alt selv (Breivik, 2017). Det er viktig at huset blir sett og får oppmerksomhet. Et interessant element er at historielagslederen påpeker at det for flere i komiteen, som jobber med å få på plass hvor

---

<sup>23</sup> Dette var fortsatt uklart på intervjudispunktet.



huset skal stå, er en drivkraft å ta vare på huset fordi det er en av Heskes installasjoner (Hjorthaug, 2017): «Det er så å si ikke noe bevart av hennes installasjoner. De forsvinner bare», påpeker han (Hjorthaug, 2017).<sup>24</sup> I og med at Heske er «... anerkjent i ganske store deler av Europa, kanskje verden for den saks skyld», så regner historielagslederen det som positivt «... å løfte opp ho (Heske) i forhold til Indre Østfold ... [Ho bor i Skiptvet] og huset er fra Hobøl.» (Hjorthaug, 2017). Selv om huset i seg selv ikke vil være å anse som et kunstverk på sitt nye sted, så vil huset allikevel være en del av Heskes kunstinntallasjon. Slik blir kunsten med allikevel, om enn på et mer materielt plan.

Da det ble kjent at huset skulle flyttes tilbake til Hobøl fremfor å bli kjørt på dynga, dukket det som tidligere nevnt opp overskrifter som spiller på at huset kommer «hjem» etter sitt «besøk» hos Stortinget. Huset har fått en stedstilhørighet, og det er ikke foran Stortinget. På bakgrunn av at media har vært så sentrert rundt at huset «kommer hjem», forventet jeg å finne det samme synet hos informantene. Imidlertid så hadde informantene lite fokus på at huset var fra Hobøl. Som analysen i forrige kapittel viste la informantene større vekt på hva huset er og var i en nasjonal sammenheng. At huset i kraft av å være fra Hobøl derfor var interessant å få tilbake, er selvsagt allikevel en viktig faktor. Ordføreren påpeker at «... ikonet kommer ut av den geografien det hører hjemme i ... Nå setter vi det jo inn i et kulturlandskap som det kommer fra ...» (Breivik, 2017). Det er allikevel det nasjonale og internasjonale aspektet ved huset man gjerne vil flytte med tilbake. Ordføreren er opptatt av at huset er lokalt, men bemerker at: «Altså, en hadde aldri klart å få [Norge så kjent internasjonalt] ... som all den publisiteten [som huset fikk], gjorde. [F]or] 3,5 millioner [fikk vi huset tilbake, men] du hadde ikke klart det for 350 millioner engang – å gjøre Norge så kjent.» (Breivik, 2017) På oppfølgingsspørsmål om det er Hobøl, Østfold eller Norge som er blitt kjent, så svarer han at «[d]et går jo liksom mer på en nasjonal bit det der ...» (Breivik, 2017). Husets tilleggsstatus som nasjonalt og internasjonalt viktig har det fått som følge av at huset har vært del av et kunstverk av en anerkjent internasjonal konseptkunstner, og som følge av all publisiteten huset har fått. Dersom denne statusen blir med når huset flyttes, kan huset vise frem både Norge og det industrialiserte Østfold, som tidligere er blitt oversett, i en lokal og internasjonal sammenheng. Hvordan dette skal gjennomføres rent praktisk diskuteres fortsatt. Den

---

<sup>24</sup> Komiteen består av representanter fra historielaget, ordføreren, kulturetaten i Hobøl kommune (som også representerer Sparebank1), og en kulturkonsulent bosatt i området med forbindelser til Astrup Fearnley museet (Hjorthaug, 2017) I tillegg kommer det av søknad til Norsk Kulturminnefond fram at generalsekretæren i fortidsminneforeningen, Ola Fjeldheim, er inne som koordinator og rådgivende konsulent (Norsk Kulturminnefond, 2016).

nasjonale og internasjonale sammenhengen huset ble satt i, ble i hovedsak gjort som følge av at det stod på et offentlig og tilgjengelig sted, men også på et politisk sted. Rasteplassen vil være i det offentlige rom, men oppfattes nok ikke som noen særlig politisk plass uten videre.

### 6.3.1 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg sett på hvilke elementer ved huset som kan tenkes å bli med tilbake til Hobøl, og hvilke betydninger informantene ser for seg at det blir tillagt. Gjennom sine forflytninger har huset blitt tillagt nye tider og nye betydninger som legger føringer på planlegging og utøving av hjemkomsten. Huset er ikke lenger det samme, det kan ikke stå der hvor det har stått før, og man prøver å finne et sted hvor det vil passe inn. Noen elementer, som kunsten, ønsker man at blir med tilbake til Hobøl. Andre elementer, slik som husets historie før flyttingen til Oslo basert på en kildekritisk tilnærming, virker ikke å være så interessant. Huset som et kulturminne ser ut til å kunne framtre sterkere ved en ny plassering i Hobøl. Tidene som er materialisert i huset foran Stortinget, som diskutert i kapittelet om materialiseringer, er uklart om vil kunne bli med tilbake, selv om det er et ønske at de blir det. Tiden vil vise om det vil være mulig å materialisere de samme tidene i huset og de samme forbindelsene på sitt nye sted, eller om det heller materialiserer andre tider og andre forbindelser enn det gjorde foran Stortinget.

## 6.4 Framtidsvisjoner

Av de fire plasseringene som er kommet fram i media, er det nå altså én plassering det jobbes opp mot: Å plassere huset på en ny rasteplass i tilknytning til den nye E18 gjennom Hobøl (se figurene 14 og 15). Statens Vegvesen har hatt flere roller å spille i husets forflytninger. Først gav de Marianne Heske huset slik at hun kunne bruke det fremfor at det ble revet, og da Hobøl kommune gjerne ville ha det tilbake igjen etter endt utstillingsperiode, stilte Vegvesenet arealer til disposisjon som huset kan stå på (Svenneby, 2017). Vegvesenet er opptatt av, og har et ansvar for, å ivareta landskap og miljø langs veiene de bygger, og gjør et aktivt arbeid med å få dette til. Dette innebærer blant annet å ta hensyn til kulturminner, byggverk og lokasjoner av historisk interesse (Svenneby, 2017). «[V]i vet jo når vi bygger vei, at vi går gjennom gamle, gode minner, og Statens Vegvesen synes det er viktig å hegne litt om det. (...) Altså, det er viktig å ta vare på noe.» (Svenneby, 2017). Der hvor bygging av E18 har medført rivning av gårder og gårdsbebyggelse, har Vegvesenet i dette prosjektet valgt

å ta vare på flest mulig tuntrær, blant annet fordi det symboliserer noe som en gang var (Svenneby, 2017). «Litt det tenkte vi også med dette huset, at hvis det kan brukes til noe for å symbolisere noe som en gang var, så er det interessant. ... [E]t symbol på svunnen tid» (Svenneby, 2017). Dersom det av en eller annen grunn ikke skulle la seg gjøre å plassere huset på rasteplassen, så vil plassering av huset på tunet ved Gamle Hagen skole være et godt alternativ, ifølge historielagslederen. «Der begynte Hobøl i 1844 å ha sine demokratiske institusjoner. ... [D]a blir det liksom sånn fra Stortinget og tilbake til der hvor lokaldemokratiet er.» (Hjorthaug, 2017).<sup>25</sup> Hagen skole er imidlertid ikke noe særlig naturlig knutepunkt for kommunen per i dag ettersom det ligger litt avsides til.

Den nye E18 gjennom Hobøl er en strekning som inngår i det «Det Nordiske triangel»: Oslo-Stockholm-København, og er hovedveiforbindelse mellom Oslo-Follo og ni kommuner i Indre Østfold. Norges bredeste bro, per i dag, går over den lille Hobølelva (Aftenposten, 2016a). Rasteplassen er den første man kommer til fra Akershus og inn i Østfold langs E18. Rasteplassen ligger i seg selv på en liten forhøyning, og i tilknytning til rasteplassen er det bygget et 20 meter høyt fjell som har et utkikkspunkt på toppen. Stien opp dit vil bestå av grunnmurene fra de revne gårdene i Hobøl (Smaalenenes Avis, 2016c; Svenneby, 2017). På andre siden av E18 skal det bygges en bensin- og servicestasjon, og fra den vil det gå en bro til rasteplassen med et lyssatt glassrekkverk. Området vil slik bli et knutepunkt (Svenneby, 2017). Huset i seg selv er tenkt å stå inne i et glasshus, altså at det blir glasset inn, og man tenker seg at det vil være mulig å lyssette huset (Breivik, 2017; Hjorthaug, 2017). Kommunesammenslåingene, slik disse er planlagt i dag, vil gjøre at Indre Østfold i større grad vil fremstå som én region.<sup>26</sup> Rasteplassen kan slik bli en portal inn til (Indre) Østfold (Breivik, 2017; Hjorthaug, 2017).

[Huset ville] være et landemerke som ikke bare historielaget ville ha interesse av. ... Særlig nå i forbindelse med **kommunesammenslåingen**, at det kunne være et sted for **informasjon og blikkfang** som kunne dra trådene litt videre [for Indre Østfold og Hobøl]. (Hjorthaug, 2017 mine uthevelser)

---

<sup>25</sup> Hagen skole ble nedlagt ca. 1997, og består av tre bygninger fra forskjellige tidsepoker. Gamleskolen er bygget i 1844. Hagen skole ligger ca. 3 km fra Elvestadkrysset langs R120 i retning Moss, og det er i dag verken skilting eller annet som forteller om historien til bygningene som står der. Gamleskolen brukes i dag av Hobøl husflidslag, kommunens aktivitetssenter, og Hobøl ASVO AS holder til i den nyeste bygningen med arbeid/aktiviteter for mennesker med nedsatt funksjonsevne.

<sup>26</sup> På Hobøl kommunes nettsider ble det 21.04.2017 presentert at Askim, Eidsberg, Hobøl og Spydeberg samlet forbereder kommunesammenslåing (Hobøl kommune, 2017).

I en framtid der ressursene til å ta vare på fortida antageligvis vil forbli knappe, kan flyttingen av huset bidra til å skjerpe fokuset på hva man ønsker å ta vare på, men ikke minst kan huset også bli et «stunt» for å få i gang debatter omkring bygningsvern og kulturhistorie i Hobøl og Østfold (Hjorthaug, 2017). At det er viktig at huset står et sted hvor det kan sees, oppleves og være tilgjengelig, er imidlertid viktig for både ordfører, historielagsleder og Askim Entreprenør. Plassert på rasteplassen, anskueliggjøres en kommunesammenslått fremtid der huset og rasteplassen fungerer som en regionsåpnende «portal» for Indre Østfold. Samtidig er en plassering på rasteplassen også en plassering på en fra før nøyere regissert plass, hvor Vegvesenet har planlagt en rasteplass med et utkikkspunkt og en led opp dit bestående av grunnmurer. Fortiden er slik nøyere regissert på et pent designet sted. Her kan man ta pause fra den moderne hurtigheten. Huset sto opprinnelig langs E18, men måtte vike for den nye E18. Nå kan det altså komme «hjem», og igjen bli plassert langs den nye E18 og bli «opphøyd» fordi det står på en høyde. Sammen med grunnmurene som utgjør leden opp til toppen av fjellet, kan nåtiden og fortiden oppleves effektivt mens man stopper for å fylle bensin eller spise matpakke, på vei fra et sted til et annet.

## 7 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg stilt spørsmålene: Hvordan materialiserer tid og erindring seg i det røde huset som tok del i kunstverket *House of commons*, og hvilke forbindelser skaper dette mellom mennesker før og nå? Hva gjør forflytningene med huset ut fra et materialiserings- og kulturarvsperspektiv? Ved å bruke teorier om materialisering har jeg studert og analysert hvordan et lite, rødt og falleferdig hus gjennom forflytning ble noe annet enn det det var, selv om husets materielle egenskaper ikke endret seg. Forflytningen til Stortinget gjorde at det ble kunst, og i samspill med plasseringen og navnet det ble gitt, *House of Commons*, muliggjorde det at det ble skapt forbindelser mellom fortid, nåtid og framtid.

Analysene har vist at informantene og artikkelforfatterne har ulike forståelser av hva slags tider huset bærer med seg foran Stortinget. Flere mener at huset bærer med seg en fortid, gjerne omtalt som tiden «før». Denne tiden er for mange preget av fattigdom som settes i kontrast til en nåtid bestående av olje og rikdom. Andre ser også framtid i huset ved å minne oss om at rikdommen kan ta slutt, og at en fattig fortid kan bli framtiden. Noen er ikke så opptatt av tidene i huset, men mer opptatt av hva huset kan brukes til. Tidene som informantene og artikkelforfatterne tillegger huset gir de forskjellige funksjoner; huset kan tjene som en kontrast mellom fortid og nåtid, men det kan også være bindeledd mellom forskjellige tider. Funksjonen huset gis kan knyttes opp mot informantenes egne erfaringer, interesser og kunnskap. Noen har en svært kildekritisk tilnærming, og da fungerer huset i mindre grad som en kontrast til nåtiden og dagens samfunn.

Det nasjonale og politiske kommer til uttrykk i forbindelser mellom mennesker som huset materialiserer. Huset forbinder fattige og rike, nordmenn og utlendinger, mennesker i fortid og nåtid. Fordi huset fikk den plasseringen det gjorde og bar navnet det gjorde, ble huset tillagt politisk betydning. Forbindelsene mellom menneskene blir til noe nasjonalt.

Forbindelser som, ved å knyttes til det politiske, symboliserer landet som helhet. Disse forbindelsene lar seg forme særlig fordi *House of Commons* stod plassert på Løvebakken/Eidsvoll's plass, foran Stortinget – et offentlig og allment tilgjengelig sted med konnotasjoner til demokrati og politikk. Det samme huset kunne vært plassert på et museum, og det ville ikke en gang ha fått omtale i avisa. Beskrivelsene av huset i media, og måten informantene ordlegger seg på, tyder på at de ser huset som et nasjonalt symbol, fremfor en lokal viktighet. Verket *House of Commons* påvirker mennesker forskjellig. For at tid,

erindring og forbindelser materialiseres, er det nødvendig at huset er tilstede som en materiell gjenstand fra fortiden. Dersom huset ikke var blitt flyttet, ville det ikke blitt satt i kontakt med elementer og aktører som har bidratt til at forskjellige tider blir formet i huset, og da ville ikke tankerekkene blitt gjort. Samtidig er det viktig at huset kan oppleves; at man kan ta på plankene, lukte veggene og se ut gjennom vinduene med de møllspiste gardinene. Verket virker på folk fordi betydning, materialitet og tilstedeværelse blir flettet sammen, slik at folk føler at verket angår dem (Mordhorst, 2009:118). At huset var åpent på dagtid gjorde at folk fikk oppleve å *være* i og sanse fortiden. Samtidig sanser mange også nåtid og framtid. Huset *er* og påvirker folk gjennom sin materielle tilstedeværelse. Denne sanselige erfaringen gjør at noen elementer ved huset blir forsterket eller lagt til. Gjennom forflytningen blir huset kunst, men også et fremmedelement i byen. Det gjør at dets opprinnelige landskap trer fram. Husets funksjon som «hjem» var gått tapt i Hobøl, men blir igjen et av dets hovedfunksjoner foran Stortinget. Et politisk element som spiller på konnotasjoner til demokratiet blir lagt til.

Elementene har det til felles, at de gjør fortiden forenklet. Forflytning som et kunstgrep fremprovoserer ulike forståelser ved huset som igjen sier noe om hvordan vi former vår fortid i nåtiden. Ut i fra en materialitetsteoretisk tolkning kan man si at forflytningene gjør at huset blir plassert i forskjellige relasjoner og i nye sammenhenger. Dette fører til at nye tolkninger kan oppstå slik at forflytningene forankrer huset i politiske-, nasjonale-, kulturhistoriske- og kunsthistoriske sammenhenger. Dette viser tydelig hvordan gjøring av tid både er dypt betinget av det materielle – uten flytting ingen tid, samtidig som det materielle i seg selv må forbindes med noe annet og immaterielt for at tiden skal skje (Macdonald, 2013:4, 83).

Forflytning, som kan sies å kjenne seg Marianne Heskens kunst (Bourriaud, 2011:48-50), er i samspill med plasseringen, på mange måter nøkkelen til hvorfor huset som kunstverk blir tillagt forbindelsene med fortiden, nåtiden og framtiden som det gjorde. Konseptkunstens forhistorie i huset har medvirket til at prosjektet ble anerkjent som konseptkunst fra første dag, som har medført at kunstkritikerne har gjort mange fortolkninger.

Som analysene i oppgaven har vist, formes og brukes fortid utfra nåtidens behov og forståelser. Fortiden er over, og dermed utilgjengelig. Det gjør at fortiden kan ta mange former i det som i dag står igjen som noe materiell. Huset får fram gjenstanders styrke som fortidsforankrere ved at det skaper en relasjon til fortiden (Otto, 2009:167). Huset blir en inngangsport til en fortid vi har glemt der vi prøver å huske det vi vet noe om, det vi vil huske noe om, eller det vi ikke vet noe om. Slik blir fortiden konstruert i nåtiden, og fortiden er

dermed en prosess som foregår i nåtiden (Otto, 2009:147-148). Huset drar vekslers på «makten» den besitter som en gjenstand fra fortiden, men eksisterer samtidig som materielle og sosiale relasjoner i nåtiden (Harrison, 2013:222). Fordi huset har beveget seg mellom ulike nettverk over tid, og på samme tid, kommer virkeligheten i mange versjoner. Slik får det ulik betydning avhengig av hvilke forbindelser som oppstår. Stortinget og husets plassering på Løvebakken kan slik anses å være en performativ arena (Otto, 2009:171-172). Erindringen skjer fordi det er et samspill mellom mennesker og gjenstander, og erindringen som blir produsert skaper faktiske og ulike virkeligheter avhengig av hvem som ser og beskriver kunstverket. Fordi huset *er* og fordi verket *gjør* noe med menneskene i et offentlig rom, kan erindringen som produseres anses å være en sosiomateriell og performativ praksis (Otto, 2009:145-148). Huset er slik et eksempel på en performativ erindringspraksis.

Per mai 2017 er huset planlagt å bli flyttet til en rasteplass i tilknytning til nye E18 gjennom Hobøl kommune. Noen elementer som huset ble tillagt foran Stortinget, slik som at det ble kunst, ønsker man at blir med tilbake til Hobøl. Andre ting, slik som husets historie før flyttingen til Oslo basert på en kildekritisk tilnærming, virker ikke å være så interessant, mens et kulturminne-element ser ut til å bli lagt til. Tiden vil vise om huset på sitt nye sted vil materialisere de samme eller lignende tider og forbindelser. Sikkert er det imidlertid at fortiden i huset vil bli formet i nåtiden.

I denne oppgaven har jeg fokusert på hvilke fortider som materialiserer seg i huset, og hva forflytningene gjør med huset. Mange andre forbindelser ville vært interessante å forfølge, men har vært utenfor rammene av denne oppgaven. Intervjuer og artikler har dannet et bilde av at mange personer rundt huset har tilknytning til hverandre. Hvordan har disse relasjonene påvirket at huset kunne komme tilbake til Hobøl? Hva mener folk flest i Hobøl om huset? Hvordan ser prosjektet ut i et samfunnsøkonomisk perspektiv? Hvordan kan huset brukes i kommunens utviklingsstrategier? Vegvesenet har en overordna policy som sier at de skal ta vare på ting av kulturell verdi, men beslutningen om hva de vil ta vare på, for eksempel tuntrær, er prosesser som kan virke som blir gjort i møter og samtaler og er forskjellig fra prosjekt til prosjekt. Hvordan og hvorfor blir disse beslutningene tatt? Disse, og andre ubesvarte spørsmål, ville ha vært interessante å utbrodere nærmere.

# Bilder



Figur 5. Huset i Hobøl i 2010. Foto: Asbjørn Hjorthaug



Figur 6. Huset i Hobøl i 2015, rett før flytting til Oslo. Foto: Jon Gran





Figur 7. Noe inventar fulgte med til Oslo. Foto: kalevkevad



Figur 8: Det var mulig å gå inn i huset da det stod foran Stortinget. Foto: Niklas Lello



Figur 9. Fra innsiden kunne man kikke ut på Stortinget. Foto: Trond Lepperød



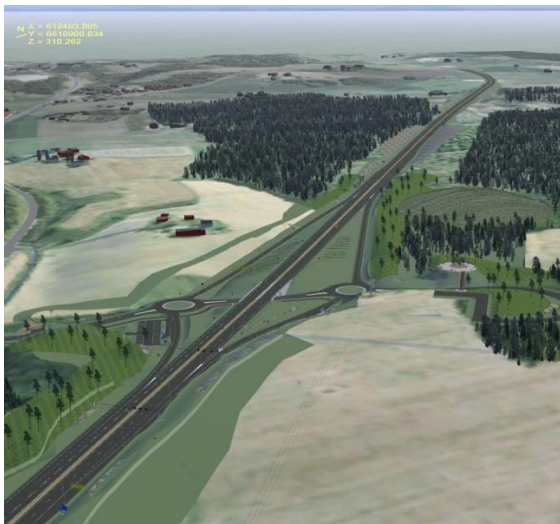
Figur 10. Mange så verket House of Commons. Foto: kalevkevad



Figur 11. Huset og Stortinget. Foto: Oslo Pilot



Figur 12. Løvebakken. Foto: Sverre Sivertsen, [www.flickr.com](http://www.flickr.com)



Figur 13. Oversiktsbilde ny E18. Rasteplassen til høyre i bildet. Illustrasjon: Statens vegvesen



Figur 14. Rasteplassen langs ny E18. Illustrasjon: Statens vegvesen



# Litteraturliste

- Aftenposten. (2014). "Vittige hoder tilbød meg utedoen sin", 27.10.2014, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/osloby/Vittige-hoder-tilbod-meg-utedoen-sin-75926b.html> [Lest 22.03.2017]
- Aftenposten. (2015a). *Brannvesenet stengte kunstverk foran Stortinget på dagen*, 05.11.2015, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/osloby/Brannvesenet-stengte-kunstverk-foran-Stortinget-pa-dagen-21849b.html> [Lest 24.01.2017]
- Aftenposten. (2015b). *Setter opp rødmalt stue foran Stortinget*, 02.10.2015, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/osloby/byliv/Setter-opp-rod malt-stue-foran-Stortinget-26075b.html> [Lest 24.02.2017]
- Aftenposten. (2015c). *Året da en mørk verden slo inn i kunsten*, 27.12.2015, tilgjengelig fra: [http://www.aftenposten.no/kultur/Aret-da-en-mork-verden-slo-inn-i-kunsten-16615b.html?spid\\_rel=2](http://www.aftenposten.no/kultur/Aret-da-en-mork-verden-slo-inn-i-kunsten-16615b.html?spid_rel=2) [Lest 24.02.2017]
- Aftenposten. (2016a). *E18 til Østfold i fare - men Norges bredeste bro rekker å bli ferdig*, 15.03.2016, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/norge/E18-til-Ostfold-i-fare---men-Norges-bredeste-bro-rekker-a-bli-ferdig-56782b.html> [Lest 01.05.2017]
- Aftenposten. (2016b). *Norges House of Commons får leve*, 23.01.2016, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Norges-House-of-Commons-far-leve-12003b.html> [Lest 19.05.2017]
- Aftenposten. (2017). *Aftenpostens kulturkanon - Lad kanonen!*, 15.01.2017, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Aftenpostens-kulturkanon-612987b.html#Kunst> [Lest 25.05.2017]
- Alstadheim, Kjetil B. (2016). «Lykken i en rønne», *Dagens Næringsliv*, 02.01.2016, Meninger, s. 2.
- Anshelm, Jonas. (1993). «Inledning» i Anshelm, Jonas (red.), *Modernisering och kulturarv: essäer och uppsatser*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag
- Appadurai, Arjun. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ashworth, G. J., & Graham, Brian. (2005). «Senses of Place, Senses of Time and Heritage» i Ashworth, G. J. & Graham, Brian (Eds.), *Senses of place: Senses of time*. Aldershot: Ashgate.
- Astrup Fearnley Museet. (u.å.). *Marianne Heske - tour – Retour*, tilgjengelig fra <http://www.afmuseet.no/utstillinger/2014/marianne-heske> [Lest 15.03.2017]
- Billedkunst. (2011). *Ny og gammel konseptualisme - Intervjuer med Hilmar Fredriksen og Lars Ramberg*, 17.03.2011, tilgjengelig fra: <http://www.billedkunstmag.no/node/2068> [Lest 10.05.2017]
- Bourriaud, Nicolas. (2011). «Marianne Heske or The Art of Relocation» i Wendt, Selene (red.), *Marianne Heske: a dolls house*. Milano: Skira.
- Breivik, Olav. (2017) Ordfører i Hobøl kommune perioden 2015-2019, intervju 03.02.2017
- Dagbladet. (2015). *Mina (20) slår alarm om massiv asylstrøm: - Vi blir minoritet i egen bygd*, 24.11.2015, tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/nyheter/mina-20-slar-alarm-om-massiv-asylstrom---vi-blir-minoritet-i-egen-bygd/60466289> [Lest 07.05.2017]
- Dagsavisen. (2015). *2015 – et bra kunstår*, 28.12.2015, tilgjengelig fra: <http://www.dagsavisen.no/kultur/2015-et-bra-kunstar-1.668926> [Lest 21.05.16]

- Damsholt, Tine, Mordhorst, Camilla, & Gert Simonsen, Dorthe. (2009). *Materialiseringer: nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Damsholt, Tine, & Simonsen, Dorthe Gert. (2009). «Materialiseringer. Processer, relationer og performativitet» i Damsholt, Tine; Simonsen, Dorthe Gert; Mordhorst, Camilla (red.), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Elton, Lars. (2015). «Betydningen av et hjem», 24.10.2015, *Dagsavisen*, del 1, s. 32.
- Eriksen, Anne. (2009). Kulturarv og kulturarvinger. *Nytt norsk tidsskrift*, 26(3/4), s. 474-480.
- Eriksen, Anne. (2014). *From Antiquities to Heritage: Transformations of Cultural Memory*. New York: Berghahn.
- Fägerborg, Eva. (2011). «Intervjuer» i Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), *Etnologiskt fältarbete*, 2. utg., Lund: Studentlitteratur AB.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Graham, Brian, Ashworth, G. J., & Tunbridge, J. E. (2000). *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*. London: Arnold.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Harrison, Rodney. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- Helsvig, Simen Joachim. (2015). «Monument for annerledeslandet», 23.10.2015, *Kunstkritikk*, tilgjengelig fra: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/monument-for-annerledeslandet/?d=no> [Lest 26.01.2017]
- Heske, Marianne. (1984). *"Project Gjerdelöa": Tafford, Paris, Oslo, Tafford*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hjorthaug, Asbjørn. (2017). Leder av Hobøl historielag, intervju 10.02.2017.
- Hobøl kommune. (2017). *Vi bygger ny kommune*, 21.04.2017, tilgjengelig fra: <http://www.hobol.kommune.no/vi-bygger-ny-kommune.5983318-194643.html> [Lest 05.05.2017]
- Kaijser, Lars. (2011). «Fältarbete» i Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), *Etnologiskt fältarbete*, 2.utg., Lund: Studentlitteratur AB.
- Krogvig, Ingvild. (2009). *Konseptkunst på Norsk: En undersøkelse av Bård Breivik, Gerhard Stoltz, Viggo Andersen og Marianne Heskes konseptuelle strategier i perioden 1970-1982*, masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- Larsen, Ingebjørg Sofie. (2015). «Et stykke demokratihistorie», 26.10.2015, *Minerva*, tilgjengelig fra: <https://www.minervanett.no/et-stykke-demokratihistorie/> [Lest 01.05.2017]
- Lowenthal, David. (1998). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macdonald, Sharon. (2013). *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- Maurstad, Anita, & Hauan, Marit Anne. (2012). «Universitetsmuseenes gjøren» i Maurstad, Anita & Hauan, Marit Anne (red.), *Museologi på norsk: Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika forlag.
- Meskeell, Lynn, & Preucel, Robert W. (2007). «Politics» i Meskeell, Lynn & Preucel, Robert W. (red.), *A Companion to Social Archaeology*. Malden, Mass: Blackwell.
- Miller, Daniel. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- Mordhorst, Camilla. (2009). «Museer, materialitet og tilstedevær» i Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert, & Mordhorst, Camilla (red.), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

- MossAvis. (2015a). *Forfallent Hobøl-hus blir kunstverk*, 26.04.2015, tilgjengelig fra: <http://www.moss-avis.no/nyheter/kultur/bolig-og-eiendom/forfallent-hobol-hus-blir-kunstverk/s/5-67-63332> [Lest 16.05.2017]
- MossAvis. (2015b). *Her reiser det lille huset fra Hobøl til Stortinget*, 05.10.2015, tilgjengelig fra: <https://www.moss-avis.no/nyheter/hobol/kunst/her-reiser-det-lille-huset-fra-hobol-til-stortinget/s/5-67-163789> [Lest 19.05.2017]
- MossAvis. (2016a). *Nå skal Hobøl-huset bort fra plassen utenfor Stortinget*, 16.01.2016, tilgjengelig fra: <https://www.moss-avis.no/nyheter/hobol/na-skal-hobol-huset-bort-fra-plassen-utenfor-stortinget/s/5-67-209033> [Lest 03.05.2016]
- MossAvis. (2016b). *Tilbake i Hobøl etter stortingsbesøk*, 04.02.2016, tilgjengelig fra: <http://www.moss-avis.no/nyheter/hobol/kunst/tilbake-i-hobol-etter-stortingsbesok/s/5-67-217007> [Lest 19.05.2017]
- Nasjonalmuseet. (u.å.). *Stille revolt: Norsk prosess- og konseptkunst på 70- og 80-tallet*, tilgjengelig fra [http://www.nasjonalmuseet.no/Stille+revolt%3A+Norsk+prosess-+og+konseptkunst+p%C3%A5+70-+og+80-tallet.b7C\\_wtfU10.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/Stille+revolt%3A+Norsk+prosess-+og+konseptkunst+p%C3%A5+70-+og+80-tallet.b7C_wtfU10.ips) [Lest 10.05.2017]
- Nettavisen. (2005). *Våre 12 viktigste kunstverk*, 23.09.2005, tilgjengelig fra: <http://www.nettavisen.no/nyheter/vare-12-viktigste-kunstverk/461707.html> [Lest 18.05.2017]
- Nettavisen. (2015a). *Er dette huset foran Stortinget kunst?*, 16.10.2015, tilgjengelig fra: <http://www.nettavisen.no/nyheter/innenriks/er-dette-huset-foran-stortinget-kunst/3423148114.html> [Lest 25.01.2017]
- Nettavisen. (2015b). *Stor uenighet om felleferdig hus foran Stortinget*, 18.10.2015, tilgjengelig fra: <http://www.nettavisen.no/nyheter/stor-uenighet-om-falleferdig-hus-foran-stortinget/3423148295.html> [Lest 25.01.2017]
- Norsk Billedhoggerforening. (u.å.). *Utstillingssteder*, tilgjengelig fra <http://www.norsk billedhoggerforening.no/skulpturkontoret/#/utstillingsteder2/> [Lest 10.05.2017]
- Norsk Kulturminnefond. (2016). *Vurderingsskjema - delegert vedtak - for prosjekt 160910*.
- NRK. (Norsk rikskringkasting). (2015a). *Dette huset blir et kunstverk*, 09.04.2015, tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/ostfold/dette-huset-blir-et-kunstverk-1.12301623> [Lest 20.01.2017]
- NRK. (Norsk rikskringkasting). (2015b). *Hyggelig at det blir tatt vare på*, 09.04.2015, tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/ostfold/-hyggelig-at-det-blir-tatt-vare-pa-1.12302060> [Lest 21.05.2016]
- NRK. (Norsk rikskringkasting). (2016). *Kamp om årets kunstverk*, 20.01.2016, tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/ostfold/ house-of-commons -tilbake-til-hobol -1.12758944> [Lest 03.05.2016]
- Olsen, Bjørnar. (2004). Momenter til et forsvar av tingene. *Nordisk museologi*, (2), s. 25-36.
- Oslo Pilot. (u.å.-a). *House of Commons*, tilgjengelig fra: <http://oslopilot.no/nb/2015/10/06/286/> [Lest 27.05.2017]
- Oslo Pilot. (u.å.-b). *Om Oslo Pilot*, tilgjengelig fra: <http://oslopilot.no/nb/oslo-pilot/about-oslo-pilot/> [Lest 03.05.2016]
- Otto, Lene. (2009). «Kommunismens ubekvemme kulturarv», i Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert, & Mordhorst, Camilla (red.), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Pedersen, Arild. (2015). «Modernismen som har flata ut», 23.10.2015, *Dag og Tid*, del 1, s. 23.
- Pedersen, Katrine Elise. (2015). «Fra et offentlig rom til et annet», 03.11.2015 *Kunstforum*, tilgjengelig fra: <http://kunstforum.as/2015/11/fra-et-offentlig-rom-til-et-annet/> [Lest 19.04.2017]

- Pripp, Oscar. (2011). «Refleksjon og etik» i Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), *Etnologisk fältarbete*, 2. utg., Lund: Studentlitteratur AB.
- Riiser, Thor-Ole. (2017). Administrerende direktør i Askim Entreprenør AS, intervju 01.02.2017.
- Riksantikvaren (2017). E-postutveksling 24.03.2017
- Robertson, Iain J. M. (2012). «Introduction: Heritage from Below» i Robertson, Iain J. M. (red.), *Heritage from Below*. Farnham: Ashgate.
- Rogan, Bjarne. (2011). «Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet» i Naguib, Saphinaz-Amal & Rogan, Bjarne (red.), *Materiell kultur & kulturens materialitet*. Oslo: Novus forlag.
- Rød, Arve. (2015). «Åpent hus», 26.10.2015, *Dagbladet*, del 1, s. 31
- Røed, Kjetil. (2014). «Bruken av kunsten», 27.12.2014, *Aftenposten*, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/Bruken-av-kunsten-70846b.html> [Lest 22.03.2017]
- Røed, Kjetil. (2015). «Et monument over hverdagsmennesket», 20.10.2015, *Aftenposten*, tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Et-monument-over-hverdagsmennesket-23515b.html> [Lest 26.01.2017]
- Schofield, John, & Szymanski, Rosy. (2011). «Sense of Place in a Changing World» i Schofield, John, & Szymanski, Rosy (red.), *Local Heritage, Global Context: Cultural Perspectives on Sense of Place*. London: Routledge.
- Silvén, Eva. (2011). «Det materiella» i Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), *Etnologisk fältarbete*, 2. utg., Lund: Studentlitteratur AB.
- Smaalenenes Avis. (2015). *Løvebakken siste stopp*, 07.10.2015, *Kultur*, del 1, s. 24
- Smaalenenes Avis. (2016a.). *Huset kommer hjem*, 23.01.2016, *Nyheter*, del 1, s. 9
- Smaalenenes Avis. (2016b). *Kan bli kamp om Hobøl-huset ved Stortinget*, 20.01.2016, tilgjengelig fra: <https://www.smaalenene.no/marianne-heske/skiptvet/hobol/kan-bli-kamp-om-hobol-huset-ved-stortinget/s/5-38-133776> [Lest 03.05.2017]
- Smaalenenes Avis. (2016c). *Se hvor det gamle Hobøl-huset kan havne nå*, 17.07.2016, *Pluss*, tilgjengelig fra: <https://www.smaalenene.no/hobol/indre-ostfold/e18/se-hvor-det-gamle-hobol-huset-kan-havne-na/s/5-38-208270> [Lest 24.01.2017]
- Smith, Laurajane. (2006). *Uses of heritage*. London: Routledge.
- SNL (Store norske leksikon) (2013). *House of Commons*, 20.11.2013, tilgjengelig fra: [https://snl.no/House\\_of\\_Commons](https://snl.no/House_of_Commons) [Lest 30.04.2017]
- SNL (Store norske leksikon) (2015). *House of Lords*, 04.05.2015, tilgjengelig fra: [https://snl.no/House\\_of\\_Lords](https://snl.no/House_of_Lords) [Lest 08.05.2017]
- SNL (Store norske leksikon) (2016a). *Eidsvolls plass*, 10.12.2016, tilgjengelig fra: [https://snl.no/Eidsvolls\\_plass](https://snl.no/Eidsvolls_plass) [Lest 09.05.2017]
- SNL (Store norske leksikon) (2016b). *Stortingsbygningen*, 10.12.2016, tilgjengelig fra: <https://snl.no/Stortingsbygningen> [Lest 06.05.2017]
- Stortinget. (2015). *Eidsvoll og Grunnloven 1814*, 27.02.2015, tilgjengelig fra: <https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Grunnloven/Eidsvoll-og-grunnloven-1814/> [Lest 06.05.2017]
- Stortinget. (2016). *Et symbol på statsmakt*. 22.09.2016, tilgjengelig fra: <https://www.stortinget.no/no/Hva-skjer-pa-Stortinget/stortingets-visuelle-identitet/et-symbol-pa-statsmakt/> [Lest 06.05.2017]
- Svenneby, Kaja. (2017) Assisterende byggeleder i Statens Vegvesen for E18 Knapstad-Retvet, intervju 10.02.2017.
- Sørensen, Marie Louise Stig, & Carman, John. (2009). «Introduction. Making the means transparent: reasons and reflections» i Sørensen, Marie Louise Stig & Carman, John (red.), *Heritage Studies: Methods and Approaches*. London: Routledge.



- UNESCO. (u.å.-a). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, tilgjengelig fra: <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/> [Lest 25.05.2017]
- UNESCO. (u.å.-b). *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, tilgjengelig fra: <https://ich.unesco.org/en/convention> [Lest 25.05.2017]
- Veiteberg, Jorunn. (2002). *To Whom it may concern: Marianne Heske*. Museet for samtidskunst, Oslo: Litografia AS
- Öhlander, Magnus. (2011). «Analys» i Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), *Etnologiskt fälterbete*, 2.utg., Lund: Studentlitteratur AB.

# Vedlegg

- 1 Informasjonsskriv til informanter
- 2 Intervjuguide/temaliste
- 3 Tilbakemelding fra NSD – Norsk senter for forskningsdata AS
- 4 Liste over artikler om det røde huset/*House of Commons*