

# “Där historien ägde rum!”

Hemmet som autentisk plats och narrativ miljö för museer

William Edström

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för  
masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds Universitet.

Handledare: Britta Geschwind

År: 2022

## **Title**

“Where history took place!”: The home as an authentic place and narrative museum space

## **Abstract**

This thesis examines how museums use the home as an environment with which to build narratives and create meaning. With a focus on the role of time, space and authenticity in the construction and framing of narratives, ethnographic field research was undertaken at the museums Statarmuseet and Hallwylska museet as well as the exhibitions *Folkhemslägenheten* at Nordiska museet and *Välkommen till Sverige* at Malmö Museer. Through analysis of the findings, this thesis argues that the museums build narratives through constructing chronotopes and by adhering to and negotiating claims of authenticity. This in ways which allows them to build narratives that stretch beyond the nominal limits of place and create meaning on a broader scale, regardless of if the displays are *in situ* or *in context*. Furthermore the types, manner or simply the existence of authenticity in museum displays at all is discussed.

## **Keywords**

Museology, museums, home, place, chronotopes, authenticity, in situ, in context

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>1. Inledning</b>	<b>s. 3</b>
1.1 Bakgrund	s. 3
1.2 Syfte och frågeställningar	s. 4
<b>2. Metod och material</b>	<b>s. 6</b>
<b>3. Teori</b>	<b>s. 11</b>
<b>4. Tidigare forskning</b>	<b>s. 17</b>
<b>5. Resultat och analys</b>	<b>s. 21</b>
5.1 Platsen Statarmuseet	s. 21
5.2 Platsen Hallwylska museet	s. 40
5.3 Platsen Folkhemslägenheten	s. 55
5.4 Platsen Välkommen till Sverige	s. 67
5.5 Jämförande analys	s. 74
<b>6. Diskussion</b>	<b>s. 78</b>
<b>7. Slutsats</b>	<b>s. 81</b>
<b>8. Källförteckning</b>	<b>s. 82</b>

# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Där historien ägde rum!

(Statarmuseet 2022)

Stig in genom portarna och förflyttas 100 år tillbaka i tiden.

(Hallwylska museet 2022, broschyr)

Hur bodde man under folkhemstiden? Kliv in i *Folkhemslägenheten*, en typisk lägenhet på två rum och kök från slutet av 1940-talet.

(Nordiska museet 2022)

Under krigsslutet 1945 förvandlades Malmö Museum från ett offentligt museum till en flyktingförläggning för de kvinnor och män som räddats ur nazismens koncentrationsläger genom Röda Korsets räddningsaktion De vita bussarna. I utställningen *Välkommen till Sverige* kan du se en av de bevarade vita bussarna som visas framför slottet Malmöhus. Du kan också besöka utställning [sic] som belyser museet som flyktingförläggning.

(Malmö Museer 2022)

Ett stiftelseägt arbetslivsmuseum. Ett statligt kulturhistoriskt personmuseum. En folkhemslägenhet inne på Sveriges största kulturhistoriska museum. En utställning på ett kommunalt och regionalt museum om när museet var en flyktingförläggning. Som synes i ovanstående citat finns det några gemensamma drag i dessa texter där dessa museer presenterar utställningar som visar hemmiljöer av helt olika slag. Det finns ett starkt autenticitetsanspråk och det är avhängigt temporala och spatiala aspekter. *Platsen* där det förflutna *hände* lyfts fram och blir värdeladdad som *autentisk*. Varför är det så? Vilken effekt har platsen Statarmuseet för deras historieberättande? Hur försöker Hallwylska museet förflytta besökare hundra år bakåt i tiden? Vad vill Nordiska museet berätta med en folkhemslägenhet inne på museet? Hur och varför belyser Malmö museer sin egen historia som flyktingförläggning? Denna uppsats intresserar sig för vilka berättelser museer vill förmedla med hjälp av hemmiljöer, hur tid, rum och autenticitet används för att skapa dessa berättelser och hur idén om den autentiska platsen inverkar på meningsskapandet på museer.



## 1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka platsens betydelse för museers meningsskapande genom att analysera hur fyra olika museer använder hemmiljöer i sitt berättande. Hem är ett koncept alla har en relation till, genom tillgången till – eller avsaknaden av – ett hem. Många hem av olika slag har musealiserats av diverse institutioner. Vad museer kan och vill berätta med hjälp av hemmiljöer vill jag ta reda på. Detta genom att studera hur tid, rum och autenticitet används för att bygga narrativ i fyra olika museimiljöer: Statarmuseet, Hallwylska museet, utställningen *Folkhemslägenheten* på Nordiska museet och utställningen *Välkommen till Sverige* på Malmö Museer. Tid, rum och autenticitet är tre fenomen som alla museer måste förhålla sig till och hur de gör det inverkar starkt på hur narrativ formas i utställningsmiljöer. Därför är mitt fokus *hur* museer använder tid, rum och autenticitet för att bygga narrativ i musealiserade hemmiljöer; *vad* narrativen berättar och *varför*. Detta för att få ett grepp om både hur museerna skapar mening, vad de skapar mening kring och varför de gör det. En grov indelning av olika slags museiutställningar är *in situ* (mimetiskt återskapade miljöer som till exempel rum inredda i stil från en viss epok) och *in context* (föremål och annat arrangeras efter olika referensramar som till exempel taxonomi). *In situ*-utställningar är metonymiska och mimetiska (Kirshenblatt-Gimblett, 1997) dvs föremålen som ställs ut står i relation till en frånvarande helhet som i vissa fall kan återskapas, i andra inte. Om och hur museerna/utställningarna jag studerar återskapar frånvarande helheter är av stort intresse för mig. Hur återskapar Statarmuseet statarnas liv och miljö? Hur återskapar *Folkhemslägenheten* vardagslivet i Folkhemssverige? Jag är också intresserad av vad för autenticitet, eller snarare vad för autenticiteter, som skapas i museimiljöerna. Att studera hur museer förhåller sig till tid, rum och autenticitet i utställningar är viktigt då det är koncept som ofta fungerar som identitetsskapande markörer och museer i sig ses som samhällsinstitutioner viktiga för just identitetsskapande, som kan skapa mening för folk, runt idéer och koncept. Syftet har lett fram till dessa frågeställningar:

### **Vilka berättelser förmedlar museerna med hjälp av hemmiljöer?**

- Vilka, om några, frånvarande helheter återskapas?

### **Hur används tid, rum och autenticitet för att skapa dessa berättelser?**

- Vilka autenticitetsanspråk finns?

- Vad har idén om den autentiska platsen för betydelse för hur museerna skapar mening?
- Hur påverkar rumsliga förutsättningar berättandet?

**Varför förmedlas dessa berättelser?**

## 2. Metod och material

Statarmuseet, Hallwylska museet, *Folkhemslägenheten* på Nordiska museet och *Välkommen till Sverige* på Malmö Museer valdes som studieobjekt då de alla visar upp olika slags hemmiljöer, har olika slags rumsliga förutsättningar och tydligt förhåller sig till autenticitet på något vis. En viss bredd i materialet var motiverad av uppsatsens syfte: att undersöka hemmiljöers roll i museers berättande och dess betydelse för museers meningsskapande. Det har inte varit en specifik typ av hemmiljö som varit av intresse, snarare har en nyfikenhet funnits för om skillnader mellan olika typer av hemmiljöer på olika museum – olika platser – kan skönjas och hur det påverkar meningsskapandet. Statarmuseet och Hallwylska museet är båda platsmuseum, med det menat museum som utgörs av en bevarad historisk miljö (i kontrast till exempelvis Nordiska museet som ligger i en byggnad som uppfördes som en museibygnad från början). Statarmuseet ligger i vad som förr i tiden var en faktisk statarlänga i Torup. Hallwylska museet är grevinnan Wilhelmina von Hallwyls gamla hem på Hamngatan 4 i centrala Stockholm. Som en kontrast till det är *Folkhemslägenheten* en utställning inne på Nordiska museet. *Välkommen till Sverige* finns på Malmöhus slott, en del av Malmö Museer som blev en museibygnad 1937. Detta urval av museer med olika rumsliga förutsättningar skapar alltså en viss spännvidd i studien och valdes över att avgränsa studien till exempelvis enbart platsmuseer. Viljan att ha med olika slags hem märks också tydligt i de uppenbara klasskillnaderna mellan en statarlänga och en grevinnas bostad. Konceptet hem har breddats särskilt genom inkluderingen av utställningen *Välkommen till Sverige* som handlar om en annan sorts hemmiljö: den tillfälliga, i form av en flyktingförläggning. Ett annat nytt intressant perspektiv den tillför är en vändning på platsernas metamorfoser. Medan Statarmuseet och Hallwylska museet var hem som blev museum var Malmö Museer ett museum som blev en flyktingförläggning för att sedan bli ett museum igen.

Det finns, förstås, flera andra museer och utställningar som hade varit intressanta att införliva i studien. Materialet har också avgränsats av faktorer som uppsatsens storlek; fyra studieobjekt framstår som rimligt ur det hänseendet. Utställningsanalys krävs för att utröna hur, vad och varför museer berättar och det empiriska material som krävs för att underbygga

analysarbetet kunde mest effektivt tas fram genom observationer, autoetnografi, och promenadintervjuer.

För att undersöka hemmiljöers roll i museers berättande och dess betydelse för museers meningsskapande har jag genomfört utställningsanalyser som fokuserat på hur tid, rum och autenticitet används för att bygga narrativ i museimiljöerna. För att få fram empiriskt material att grunda analysen på har jag använt etnografiska metoder. Detta eftersom själva poängen med etnografi är att försöka närma sig en annans perspektiv på något (Ahrne & Svensson, 2011). I detta fall museer som ur sina perspektiv berättar någonting om världen med hjälp av hemmiljöer. För min empiri har jag valt att tillämpa en slags självtnografi (med vissa drag av autoetnografi) och promenadintervju (*walking ethnography*). Denna blandning av metoder var nödvändig för att närma mig berättandet både utifrån vad jag uppfattar att museerna berättar och vad museerna *vill* berätta. Mats Alvesson, professor vid Ekonomihögskolan vid Lunds Universitet som skrivit om vetenskapsfilosofi och kvalitativ forskningsmetodik, skiljer på autoetnografi och självtnografi. Autoetnografi är starkt subjektiv och “utgår från gränssnittet mellan forskaren själv och den sociala miljö hon eller han möter. [...] forskaren pendlar mellan att fokusera utåt på sociala och kulturella aspekter av sina personliga erfarenheter för att sedan titta inåt och exponera ett sårbart själv.” (Alvesson & Sköldberg, 2014) Självtnografi har inte så stark subjektivitet utan är mer baserad på observationer av närmiljön. “En självtnografi är en studie och en text i vilken forskaren-författaren beskriver en kulturell miljö som han eller hon har ‘naturligt tillträde’ till och är en aktiv deltagare i på ungefär samma villkor som övriga deltagare.” (Alvesson & Sköldberg, 2014) Jag har närmat mig fältarbetet med en ansats som är en blandning av dessa två ingångar. Museimiljöerna/utställningarna är de kulturella miljöer jag beskriver, jag har haft “naturligt tillträde” till dem på så vis att jag förstås varit välkommen där som vilken besökare som helst. Jag har också varit en aktiv deltagare i miljöerna på samma sätt som andra besökare varit det, då jag besökt och rört mig i miljöerna som vanliga besökare gör.

Tonvikten i fältarbetet har legat på observationer. Observationer är en grundläggande etnografisk metod, att vara ute på fältet och själv observera ses som ett givet sätt att närma sig det man är nyfiken på (Ahrne & Svensson, 2011). Jag har gjort observationer om museimiljöerna både övergripande och på detaljnivå utifrån en mängd olika aspekter så som utställningars disposition, rumsliga förutsättningar och aspekter, ljud, utställningstext etc. Jag har i den utsträckning det varit möjligt varit mån om att observera andra besökare i

museirummen. Jag har observerat både hur besökare rör sig i museimiljöerna och vad de säger. Mängden observationer av detta slag skiljer sig åt mellan de olika studieobjekten helt enkelt med anledning av att antalet besökare på museerna under min närvaro varierat kraftigt. Därför har besökarobservationer främst gjorts på Hallwylska museet och *Folkhemslägenheten* på Nordiska museet. Av forskningsetiska skäl vill jag redogöra för att observationer av besökare gått till på så vis att jag på behörigt avstånd från dem har noterat hur besökare rört sig och vad de sagt. Besökare har inte följts efter eller spelats in, de citat från besökare som är en liten del av det empiriska materialet har antecknats i stunden för hand. Alla citerade är anonyma då de inte tillfrågades eller uppmärksammades på att de blev en liten del av materialet i en forskningsstudie. Jag stod möjligtvis ut ifrån andra besökare då jag gick omkring med anteckningsblock och penna, ingen ställde några frågor men om någon hade undrat hade jag berättat om studien då någon anledning att aktivt dölja min forskarroll inte framträtt. Även om restriktionerna var släppta så att museerna kunde hålla öppet upprätthöll jag en viss fysisk distans till andra besökare för att minimera eventuell risk för covid-19-spridning. Eftersom det rör sig om anonyma observationer och citat gällande publika museiutställningar de befunnit sig på när observationerna gjorts framstår inga etiska problem med materialinsamlandet.

Autoetnografiska element har också varit en del av fältarbetet, då jag låtit mina subjektiva upplevelser av museimiljöerna/utställningarna vara en del av studien. Jag har noterat vad jag känner, tänker, upplever i museirummen; alltifrån det spontana intryck jag fick av att gå till Hallwylska museet, till känslan av att stå på Statarmuseets gårdsplan en blåsig marsdag. En subjektiv aspekt typisk för en autoetnografisk studie har alltså funnits, om än utan att direkt “exponera ett sårbart själv” (Alvesson & Sköldberg, 2014).

*Walking ethnography*, även kallat *go-along*, *walk-along* eller promenadintervju (Geschwind, 2017, s. 38) är en intervjuteknik som kombinerar element av etnografiskt fältarbete med intervju. Margarethe Kusenbach beskriver metoden som en hybrid mellan deltagande observationer och intervjuer. Hon liknar det också vid den mycket utbredda etnografiska metoden “hanging out”, men menar att den är både mer begränsad och mer fokuserad. Den kräver att forskaren tar en mer aktiv roll i att fånga informanternas handlingar och tolkningar. Maria Bäckman lanserade termen promenadintervju som en svensk översättning av *walking ethnography* (Bäckman, 2009), hädanefter använder jag den termen. Kusenbach framhåller det som gör promenadintervjun till en särskilt intressant metod, i synnerhet för denna studie:

“What makes the go-along technique unique is that ethnographers are able to observe their informants’ spatial practices *in situ* while accessing their experiences and interpretations at the same time.” (Kusenbach, 2003) Promenadintervjun har valts som en metod för att få en bild av vad museerna *vill* berätta. Autoetnografiska och självnografiska metoder underbygger utställningsanalysen gällande vad jag uppfattar och observerar att museerna berättar. Men för att också närma mig museernas intention, vad de avser att berätta, har jag genomfört promenadintervjuer med en person från varje museum som kunnat tala om museimiljöerna/utställningarna. Informanterna har hittats genom att kontakt tagits med museerna och att jag har bett att få intervjua kunnig personal om museimiljöerna/utställningarna i fråga. Sammanlagt fyra informanter, en per museum, har varit en del av studien: en museichef, en intendent och två utställningsproducenter. Promenadintervjuerna har varit av varierande längd, från omkring 30-40 minuter på Malmö Museer och Nordiska museet, där det bara rörde sig om en utställning vardera, till upp emot två timmar på både Statarmuseet och Hallwylska museet där hela den publika museimiljön har varit av intresse. Generellt har promenadintervjuerna gått till så att efter att jag kortfattat presenterat mitt ämne har bett informanterna att ta med mig på en rundvandring i museimiljön/utställningen och uppmanat dem att själva välja vad de vill lyfta fram och prata om rörande miljöerna. Informanterna har sedan på det stora hela varit självgående och pratat fritt, med några frågor från mig. Det huvudsakliga syftet med promenadintervjuerna har varit att få en inblick i vad de som representanter för museerna menar att museerna vill berätta med utställningarna. Jag har också frågat om vad de uppfattat att besökare verkat mest intresserade av. Jag har även fått mycket bakgrundsfakta om museerna och utställningarna och intervjuerna har på så sätt också varit användbara som källor för viss detaljfakta.

Ur forskningsetisk synpunkt har metoden varit problemfri, informanterna fick god förhandsinformation om studiens syfte i samband med att de tillfrågades och accepterade att intervjuas. Alla tillfrågades om och godkände att intervjuerna spelades in, ingen bad om att få läsa citat i förväg. Hade någon bett om att få göra det hade jag gått med på det, men i och med att ingen känslig information eller kontroversiella påståenden citerades och jag låter informanterna vara anonyma anser jag det inte motiverat att kräva att informanterna ska ha fått läsa igenom citaten i förväg i detta fall. Promenadintervjuer valdes över “vanliga” intervjuer (exempelvis av typen forskare och informant sitter ner vid ett bord) eftersom det naturligt underlättar för informanterna att prata om museimiljöerna/utställningarna när de befinner sig i dem, och då själva rumsligheten i sig varit central för mitt intresseområde. Valet

av promenadintervju som metod inspirerades också av hur Britta Geschwind använde det för sin avhandling *Publika museirum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens Historiska Museum 1943 - 2013* och hur Magdalena Buchczyk använde det för sin forskning som bland annat resulterade i artikeln “Dressing and undressing the house: Rethinking objects in and out of households”. Metoden har visat sig mycket fruktbar för både Geschwind och Buchczyk, för att ta in museirum för forskning och analys av liknande karaktär som min.

Utifrån den empiriska data som samlades in med hjälp av de etnografiska metoderna gjordes utställningsanalyser av de fyra museimiljöerna/utställningarna. Eva Insulanders avhandling *Tinget, rummet, besökaren* har varit en inspirationskälla för struktureringen av analysarbetet, även om vi har olika teoretiska utgångspunkter då hon gör en semiotisk analys utifrån Michael Hallidays lingvistiska funktionalism. Vi är båda intresserade av meningsskapande i utställningar; hon om vilka meningar om forntiden som konstrueras på Historiska museets utställningar medan jag är intresserad av hur plats och autenticitet skapar mening och hur berättelser i musealiserade hemmiljöer formas utifrån tid, rum och autenticitet. Vi grundar båda våra analyser på empiriskt material i form av observationer på plats och gör båda vad Insulander kallar en textanalys i vidgad bemärkelse (Insulander, 2005, s. 65). Det innebär för mig att en museimiljö/utställning som helhet ses som en text som bär på mening, som vill berätta något. Vad som berättas kan analyseras utifrån etnografiska observationer på plats, med fokus för mig på hur tid, rum och autenticitet används för att forma narrativ.

### 3. Teori

Museet i sin moderna skepnad tog form under sent 1700- och tidigt 1800-tal. Av stor betydelse för hur museum formades var tanken att de tillsammans med andra kulturinstitutioner kunde vara användbara för personer med maktpositioner att regera genom att civilisera befolkningen. Kulturen skulle kunna förändra folks inre liv och därigenom deras levnadssätt och beteende. Till skillnad från tidigare privata museum som en elit hade tillträde till växte på 1800-talet tanken fram att till publika museum skulle folk kunna komma och civiliseras och bildas genom att ta del av den kultur som representeras genom utställningarna (Bennett, 2005). Det finns numera en utökad bredd gällande vilka aktörer som står bakom museer: statliga, regionala, kommunala, stiftelsedrivna, privata, etc. Museer förblir samhällsinstitutioner, med olika positioner och roller, som ägnar sig åt meningsskapande. Därför är det viktigt att studera hur museer använder hemmiljöer för att berätta och skapa mening. Den homogeniserande tanken om att "civilisera befolkningen" (överföra överklassens värden och värderingar på alla) är förstås gammalmodig och djupt problematisk. Enligt Tony Bennett har museum heller inte fungerat på det sättet, på grund av att de approprierats av sociala eliter vilket har lett till att museer istället haft en del i polarisering i samhället. Han menar dock att museer inte är antingen rakt av homogeniserande eller heterogeniserande institutioner, utan att deras sociala funktion definieras av att de slits mellan dessa två motpoler (Bennett, 2005). Museer förblir betydelsefulla institutioner i samhället; det visas bland mycket annat i hur krigsresurser läggs på att plundra och förstöra dem, hur föremål i museers ägo utlöser protester eller hur ett museums beslut att inte köpa ett konstverk utlöser en vild kulturdebatt om museers roll i samhället. Därför är det viktigt att fortsätta studera museer, deras roller och funktioner. Enligt Suzanne MacLeod erkänns museum nu som rum med sin egen historia, som är aktivt i meningsskapandet och som kan förändras (MacLeod, 2005). Meningsskapande måste ses som fundamentalt för museum, att skapa mening om något är det man vill uppnå och detta gör man genom att berätta. Som MacLeod konstaterar är museirummet aktivt i meningsskapandet, vilket gör att berättandet inte kan separeras från museirummet. *Vad* man berättar relaterar alltid på något vis till *var* man berättar det.



Eftersom syftet med denna uppsats är att studera hur meningsskapande går till i musealiserade hemmiljöer, grundat i MacLeods påstående att museum är rum som aktivt skapar mening, är det nödvändigt att närmare definiera vad museimiljöerna som studeras är för något. Är de rum eller är de platser? Vad är en plats och vad är ett rum och vad är skillnaden mellan dessa? Samhällsvetaren och kulturgeografen Doreen Massey menar att *space* (rum, eller utrymme) måste konceptualiseras tillsammans med tid, att man alltid bör tänka på det som *space-time* (tidrum). Rum borde inte ses som en absolut egen dimension, utan som något som konstrueras av sociala relationer som i sin natur är dynamiska, vilket gör att rum inte är statiska utan föränderliga. *Place* (plats) kan ses som en särskild artikulering av de relationerna; en specifik blandning av vissa sociala relationer som gör ett visst rum unikt. Det betyder inte nödvändigtvis att den specifika blandning av sociala relationer som gör en plats unik enbart finns där. Det inkluderar relationer som sträcker sig vidare: det globalas del i det lokala, det utanförs påverkan på det innanför. Platser kan också vara närvarande i varandra, både innanför och utanför samtidigt. Massey noterar att plats ofta konceptualiseras på ett sätt med syfte att utestänga, att hävda platsen som exklusiv och försöka låsa den vid en viss identitet som hävdas vara tidlös, exempelvis i nationalismens tecken. Hon menar att hennes sätt att definiera plats som en viss artikulering av rum, som i sin tur inte kan separeras från tid utan är i ständig förändring, utmanar försök att hävda att en plats har en tidlös, fixerad identitet. Massey menar att en plats identitet aldrig är fixerad och att det särskilda med en plats inte konstrueras utifrån ett motsatsförhållande med det som ligger bortom, utan genom den specifika blandningen av länkar och kopplingar till det bortom. Platsen kan på så sätt ses som öppen. Försök att etablera gränser, att säkra en plats identitet, är försök att stabilisera meningen av speciella omslutningar av tidrum (Massey, 1994).

Massey definierar alltså plats (*place*) utifrån rum (*space*), snarare än att skilja på och separera plats och rum. Jag utgår ifrån Masseys definition av plats och rum i den här uppsatsen. Rum, i den här bredare kontexten synonymt med utrymme, förstås inte som en egen statisk dimension utan sammanknuten med tid och konstruerad av dynamiska sociala relationer. Plats i sin tur är ett specifikt rum/utrymme. När Suzanne MacLeod beskriver museirum såhär: "Museum space is now recognized as a space with a history of its own, a space active in the making of meaning and, most importantly, a space open to change." (MacLeod, 2005) talar hon allmänt om museirum som ett meningsskapande rum/utrymme. Jag ser Statarmuseet, Hallwylska museet, *Folkhemslägenheten* och *Välkommen till Sverige* som fyra olika specifika meningsskapande platser. Viktigt att komma ihåg är att platser kan vara närvarande i

varandra, både innanför och utanför samtidigt (Massey, 1994). Därför ser jag på *Folkhemslägenheten* och *Välkommen till Sverige* som platser i sig, samtidigt som de förstås också utgör en del var av Nordiska museet respektive Malmö Museer (som i sin tur förstås vidare kan ses som del av platserna Stockholm/Malmö, som i sin tur, osv). Även Statarmuseet och Hallwylska museet har förstås också relationer till andra platser på samma sätt. Dessutom aktiveras i *Välkommen till Sverige*, som namnet antyder, den nationella platsen. Det förtjänar att påpekas att Massey har ett starkt genusperspektiv i sin forskning om plats och rum vilket denna uppsats inte har. Bortsett från att Hallwylska museet talar om vissa rum som manligt eller kvinnligt kodade, vilket jag kort tar upp. Ett utförligt genusperspektiv på platsens betydelse för museers berättande och hemmiljöers roll i berättandet hade säkerligen varit intressant men inom ramen för denna uppsats fanns inte utrymme för det. Jag ser det istället som ett möjligt spår att utforska i vidare forskning på ämnet. På samma sätt förhåller jag mig helt kort till klassaspekter i materialet men gör inte någon marxistisk analys, eftersom det hade blivit en helt annan uppsats, Jag berör istället bara hur klass som tema påverkar narrativen.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, professor i *performance studies* som forskat om bl.a. museum och turism, delar upp utställningar i *in situ* och *in context* – som tidigare presenterats i den här uppsatsens syfteskapitel. Hon menar att utställningar är fundamentalt teatraliska, “for they are how museums perform the knowledge they create.” (Kirshenblatt-Gimblett, 1997) Enligt henne är *in situ* och *in context* två olika sätt att göra utställningar performativa. *In context*-utställningar är beroende av “the drama of the artifact. Objects are the actors and knowledge animates them.” (Kirshenblatt-Gimblett, 1997) medan *in situ*-utställningar är immersiva, sätter miljön och upplevelsen i fokus. *In situ*-utställningar är metonymiska och mimetiska (Kirshenblatt-Gimblett, 1997) dvs föremålen som ställs ut står i relation till en frånvarande helhet som i vissa fall kan återskapas, i andra inte. Kirshenblatt-Gimblett menar också att *in situ*-utställningar gillas av de som menar att kulturer i sig är sammanhängande helheter och att miljö spelar en stor roll för hur kulturer formas och utvecklas, och att utställningar ska visa process och inte bara produkt (Kirshenblatt-Gimblett, 1997). Jag vill pröva det påståendet mot museimiljöerna i min studie. Viktigt att komma ihåg är också att *in situ*-utställningar inte är neutrala oavsett hur mimetiska de är. Även om det kan se ut som att en speciell miljö bara har lyfts rakt in i en museal kontext har alltid något hänt med miljön: “Those who construct the display also constitute the subject.” (Kirshenblatt-Gimblett, 1997)

Begreppet, eller konceptet, tidrum leder mig till en annan teoretiker: litteraturvetaren Mikhail Bakhtin, som myntade termen kronotopi som etymologiskt har samma innebörd. *Kronotopi*, format av grekiskans *kronos* (tid) och *topos* (plats), skrev Bakhtin om 1937 i essän *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*. Bakhtin lanserade begreppet inom litteraturvetenskapen men det har sedan spridit sig och använts av olika forskare inom flera olika vetenskapliga fält. Kronotopi är fenomenet som uppstår då temporala och rumsliga indikatorer flätas samman till en enhet. "Time as it were, thickens, takes on flesh... likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history." (Bakhtin, 1981) Det formas *kronotoper* där tid och plats/rum går samman, samverkar, blir odelbara och förstås som en och samma, i dessa kronotoper utspelar sig berättelser. En kronotop kan innefatta mindre kronotoper inom sig (Bakhtin, 1981). Kulturetnografen James Clifford lyfte poängen med att använda kronotopbegreppet inom kulturvetenskaper: "One cannot realistically situate historical detail – putting something 'in its time' – without appealing to explicit or implicit chronotopes." (Clifford, 1988) Begreppet användes alltså först för att analysera fiktion i form av skönlitteratur, men då begreppet är starkt knutet till narrativ och berättande (Bakhtin, 1981), koncept som förstås återfinns även utanför fiktionens värld, är det användbart även utanför det. Utifrån Massey och Bakhtin ser jag på tid och rum som en odelbar enhet, som otvivelaktigt har en inverkan på museers berättande. Jag använder termen kronotop istället för tidrum då den ligger närmare narratologin (läran om berättande) och blir mer specifik än tidrum. När jag använder begreppet kronotop menar jag ett fenomen där tid och rum är en odelbar enhet och i kronotopen utspelar sig berättelser.

Vad menar vi med autenticitet och hur kan man som forskare närma sig fenomenet? Sociologen Ning Wang skiljer på och definierar olika typer av autenticitet i "Rethinking Authenticity in Tourism Experience" (1999). Objektiv autenticitet, konstruerad autenticitet och existentiell autenticitet. Den första typen, objektiv autenticitet, är absolut: antingen är föremålet ett original och därmed äkta och autentiskt, eller så är det inte det. Den andra typen, konstruerad autenticitet, är en social konstruktion. Den är inte identifierbar genom en objektiv kvalitet som den första typen, utan saker och ting framstår som autentiska för att de konstruerats så genom exempelvis perspektiv, tro eller makt. Denna typ av autenticitet är alltså relativ och förhandlingsbar och kan styras av kontext eller ideologi. Det är ofta en symbolisk autenticitet (Wang, 1999). Enligt konstruktivister söker turister efter autenticitet men inte objektiv sådan, utan den symboliska autenticitet som är en social konstruktion; föremålen upplevs som autentiska inte för att de är original utan för att de uppfattas som

tecken och symboler av autenticitet (Wang, 1999). Den tredje typen, existentiell autenticitet, kontrasterar Wang mot både objektiv och konstruerad autenticitet då den till skillnad från dessa inte fokuserar på föremålen utan på besökaren (i en museal kontext, turisten i Wangs kontext). Existentiell autenticitet utgår från personliga känslor som aktiveras av *liminal process of tourist activities* (som exempelvis museibesök) “In such a liminal experience, people feel they themselves are much more authentic and more freely self-expressed than in everyday life, not because they find the toured objects are authentic but simply because they are engaging in non-ordinary activities, free from the constraints of the daily.” (Wang, 1999) Wang framhåller också att autenticitet inte är svartvit, utan ett brett spektrum där det som av vissa kan ses som oautentiskt av andra kan upplevas som raka motsatsen (Wang, 1999).

Wang menar att både konstruktivister och postmodernister har visat på problem med objektiv autenticitet, men det postmoderna tänkandet gick, förstås, längre och begravnade termen autenticitet medan konstruktivister ville ändra på den. “However, a postmodernist deconstruction of the authenticity of the original implicitly paves the way to define existential authenticity as an alternative experience in tourism, despite that postmodernists themselves refuse to explore this possibility.” (Wang, 1999) Existentiell autenticitet har ofta ingenting att göra med om föremålen är äkta eller ej, upplevelsen av autenticitet kan istället ligga i aktiviteter man kan ta del av (Wang, 1999). Wangs definitioner av olika typer av autenticitet är intressant och användbar för att göra fenomenet mer greppbart. Det blir därför en utgångspunkt för mig för att analysera hur de olika museirummen förhåller sig till konceptet autenticitet. Jag kommer titta på vilka slags autenticiteter som framträder i museirummen utifrån Wangs taxonomi. En annan indelning än Wang gör konsumtionsforskarna Kent Grayson och Radan Martinec i en studie där de samlat in data från besökare på Sherlock Holmes Museum respektive Shakespeare’s Birthplace. Grayson och Martinec utgår från semiotikern Charles Sander Peirce för sin indelning som skiljer på indexikal autenticitet (då objekt har en koppling till fakta, något som skiljer original från kopia) och ikonisk autenticitet (då objekt imiterar eller liknar original) (Grayson & Martinec, 2004). Wangs teori har varit mer relevant för mig, men jag berör även Grayson och Martinec då Anne-Marie Hede och Maree Thyne använde sig av båda och fann relationer mellan deras olika typer av autenticitet i en intressant fallstudie (se kapitlet Tidigare forskning).

Utifrån Wang kan jag alltså undersöka vad för autenticiteter som finns i museirummen. För att komma vidare till frågor som varför autenticiteter skapas, hur de används och dess syfte

vänder jag mig till etnologen Regina Bendix. I inledningen av *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* menar hon att de viktigaste frågorna gällande autenticitet inte rör vad autenticitet är för något, utan vem som behöver autenticitet och varför, samt hur autenticitet använts (Bendix, 1997). Bendix hjälper mig således att bredda perspektivet från bara vad autenticitet är till hur det används och varför. 2013 gav Rijksmuseum voor Volkenkunde i Leiden ut antologin *Creating Authenticity: Authentication Processes in Ethnographic Museums*. I kapitlet "Authenticity and curatorial practice" skriver professor Laura N.K. van Broekhoven att autenticitetsfrågor är de vanligaste frågor museet får från besökare. Både om objekt folk själva har i sin ägo och föremål museet har ställt ut. van Broekhoven hävdar: "The authenticity of the object seems to influence the 'realness' of the personal relationship visitors experience with it." (Geurds & van Broekhoven, 2013) van Broekhoven skriver också att "Making representations involves creating the illusion of an authentic experience." (Geurds & van Broekhoven, 2013) Det påståendet är synnerligen intressant för min studie i relation till autenticitetsanspråk i platsmuseers utställningar.

## 4. Tidigare forskning

Musealiserade hemmiljöer har varit föremål för varierad internationell forskning på senare år. Forskare har intresserat sig bland annat för affekt, tolkning och besökarupplevelser av autenticitet i musealiserade hemmiljöer. Kate Gregory och Andrea Witcomb skriver i "Beyond Nostalgia" om affektiva upplevelser på historiska hemmuseum. Med affektiva upplevelser menas de emotionella responser till upplevelser som vi känner, och som kan variera från positiva och njutningsfulla till negativa och jobbiga. De utforskar Suzanne MacLeods tanke om museirum som aktivt meningsskapande (se kapitlet Teori) och länkar den till affekt, som i sin tur sätts i relation till narrativ – och Walter Benjamins tanke om den affektiva aspekten av historisk förståelse. Gregory och Witcomb menar att historiska hemmiljöer möjliggör ett affektivt engagemang för det förflutna. (Gregory & Witcomb, 2007). De företog sig autoetnografiskt fältarbete för att studera affekt på två olika hemmuseum i Nya Zeeland. De fann att i det ena, ett historiskt hus från 1970-talet, minimeras den historiska distansen och en romantiserad bild av det förflutna skapar nostalgiska känslor för vissa generationer men inte för yngre. Det andra museet menar de åtskiljde snarare det förflutna och nuet för att skapa förståelse och empati, ett mer komplext förhållningssätt som visar spår av det förflutna i nuet (Gregory & Witcomb, 2007). Gregory & Witcomb och jag närmar oss frågan om hur museer skapar mening med hjälp av hemmiljöer från varsitt håll, deras fokus gäller affekt men de berör oundvikligen berättandet genom det medan jag fokuserar på berättandet och då delvis kommer in på affekt i hur museimiljöerna upplevs. Deras ovannämnda slutsatser är intressanta och några jag kommer att återkomma till i diskussionen om mina resultat.

I artikeln "Dressing and undressing the house: Rethinking objects in and out of households" (2016) använder socialantropologen Magdalena Buchczyk kronotopi-begreppet då hon analyserar hur rumänska landsbygdshem förändrats över tid och fungerar i museala kontexter. Föremål från historiska landsbygdshem i byn Vistea i Rumänien samlades in 1954 och hamnade på Horniman Museum i London. Buchczyk vill med sin studie lyfta fram hur lokalbefolkningens perspektiv på hemmen förändrats över tid, visa på hur hemmen befinner sig i kontrasterande "tidrum" och väcka nya tankar kring hur materialet kan användas i museala kontexter (Buchczyk, 2016). Hon identifierar byn som en kronotop och hemmet som en annan i vilka speciella narrativ byggs (Buchczyk, 2016). Resultatmässigt argumenterar

hon för att föremålen från de historiska hemmen måste förstås i de olika miljöer de var situerade (Buchczyk, 2016). Hon fann också att synen på föremålen var helt olika från lokalbefolkningen kontra museikuratorer: de senare såg väldigt positivt på föremålen som charmerande och med kulturella värden, medan de som faktiskt bott i byarna var mer ambivalenta till föremålen och inte såg på dem med exempelvis ett nostalgiskt skimmer (Buchczyk, 2016). Buchczyk använde sig av observationer på plats och promenadintervjuer som sina forskningsmetoder. Hennes metodologi och sätt att använda Bakhtins teorier för att komma underfund med hur narrativ byggs i de specifika kontexter hon undersökt har varit en inspiration för denna uppsats.

Anne-Maija Malmisalo-Lensu studerade upplevelser av autenticitet på Muuratsalo Experimental House i artikeln "Experiencing Authenticity at Alvar Aalto's Experimental House" (2021), bland annat utifrån Ning Wangs teori om olika typer av autenticitet. Likt de flesta museer i min studie är detta museum en bevarad hemmiljö. Malmisalo-Lensu menar att varje person som besöker ett museum har sin egen subjektiva uppfattning av och tankar kring autenticitet (Malmisalo-Lensu, 2021, s. 23). Hon ämnar undersöka konceptet autenticitet, hur det kan förstås och hur det artikuleras av besökare. Särskilt intressant för henne var att studera hur förändringar i huset då det blev ett museum påverkat upplevelserna av autenticitet, i och med att själva husets arkitektur förstås är i fokus då det är en berömd arkitekts hemmiljö som musealiserats (Malmisalo-Lensu, 2021). Hon har intervjuat besökare om deras upplevelser av museet ur hänseende till konceptet autenticitet. Hon fann i intervjuerna att de olika besökarnas upplevelser kunde länkas till alla Wangs olika autenticitetstyper (Malmisalo-Lensu, 2021). Hennes resultat visar att autenticitet förstås på flera olika sätt av besökarna, och bland annat att husets delvis fortsatt privata användning (delar av huset är inte museum utan används fortfarande som hem av släkten Aalto) ökade den upplevda autenticiteten, och vissa intervjuade var rädda att eventuella anpassningar som bättre skyltning skulle minska känslan av autenticitet. De flesta störcdes dock inte av de nödvändiga anpassningar som redan gjorts (Malmisalo-Lensu, 2021).

I "Beyond Exhibiting the Empire? Challenging Chronotopes in the Museum" (2019) använder Julia T S Binter sig av Bakhtins kronotopi-begrepp i en postkolonial museianalys. Hon för fram kritik och utmanar eurocentriska kronotoper på museum och efterfrågar en rörelse bort från "exhibiting' experiences of Empire" (Binder, 2019). När föremål som europeiska kolonisationsstul från Afrika och som sedan blev del av europeiska museers

samlingar och utställningar ställs ut berättar kronotoperna ur ett vitt subjektivt perspektiv menar Binter. Institutioners svårighet att bemöta kolonialt förflutet gör att besökare från de forna kolonierna återtraumatiseras, istället för att vita besökare utmanas av berättelserna om kolonialt förtryck (Binter, 2019). Binters fältstudier var en slags autoetnografi då hon själv var involverad i två projekt, att tillsammans med Ugbajo Itsekiri UK utforska en kolonial samling på National Maritime Museum i London, och att avkolonisera Kunsthalle Bremen (Binter, 2019). Hon fann att även om projekten var olika, och de involverade grupperna och konstnärerna gjorde det på olika sätt, hittade man nya sätt att berätta om det förflutna vilket utmanade de eurocentriska kronotoperna (Binter, 2019). Binters postkoloniala läsningar är intressanta och visar på den teoretiska bredden och användbarheten i kronotopi-begreppet. Kronotopi-begreppet kan användas till mer än bara utställningsanalys, kombinerat med i detta fall postkolonial teori kan det användas till att analysera och problematisera museers normerande makt.

Anne-Marie Hede och Maree Thyne utgick bland annat från Ning Wangs definition av existentiell autenticitet i artikeln "A Journey to the Authentic: Museum Visitors and Their Negotiation of the Inauthentic" (2010). De använder sig också av Kent Grayson och Radan Martinecs indelning av indexikal och ikonisk autenticitet (Hede & Thyne, 2010). De studerade autenticitet/icke-autenticitet på 56 Eden Street, ett personmuseum på Nya Zeeland tillägnat författaren Janet Frame. De menar att även om museet till stor del är fyllt med rekvisita som inte är "äkta" eller objektivt autentisk, något museet är öppna med i dialogen med besökarna, upplever besökare miljön som autentisk (Hede & Thyne, 2010). Specifikt det Wang kallar existentiell autenticitet, då besökarna aktiveras genom att inbjudas att exempelvis skriva på en skrivmaskin och då upplever känslan av skrivkramp (Hede & Thyne, 2010). De menar också att det finns ett symbiotiskt förhållande mellan indexikalitet och ikonicitet och att de båda är relaterade till existentiell autenticitet. "More specifically, we suggest that iconic authenticity paves a clearer pathway for visitors to experience existential authenticity, which is arguably a 'higher order' type of authenticity in comparison with iconic authenticity or even indexical authenticity. Thus a typology of authenticity and relationships among the types of authenticity is becoming apparent. While this study has begun to articulate such a typology, further research is needed to do this in a more comprehensive manner." (Hede & Thyne, 2010) Hede och Thynes fallstudie på 56 Eden Street är ett mycket intressant exempel på hur autenticitet fungerar i en museal kontext. Likaså deras tes om relationerna mellan olika slags autenticitet som de observerat i sin studie, och den möjliga



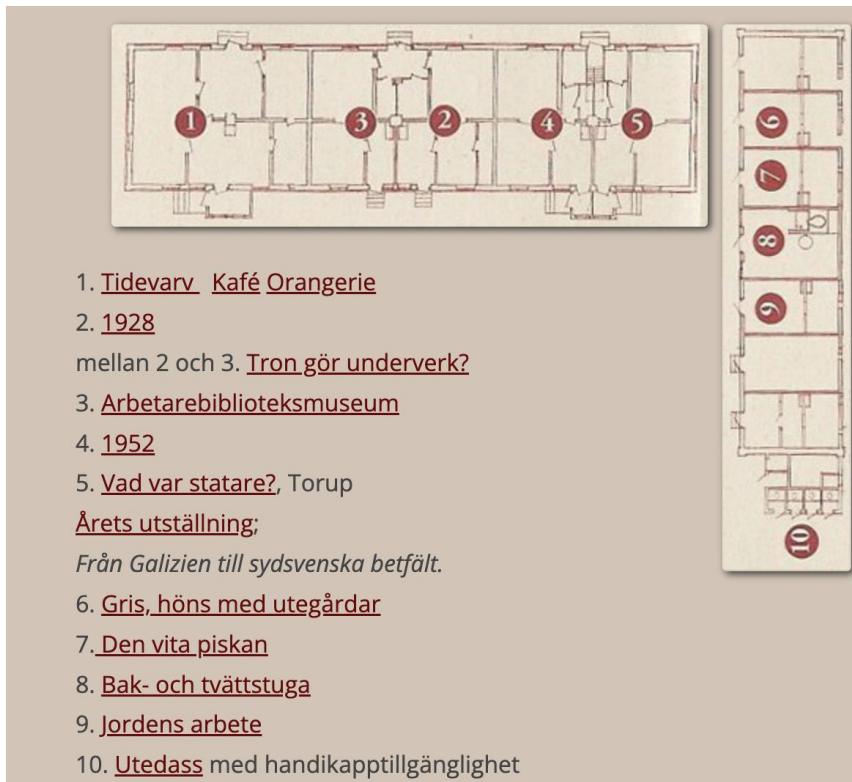
typologi över olika slags autenticitet de ser. Det är egentligen inte den här uppsatsens huvudsakliga syfte att bidra till det området, men i att studera autenticitet på fyra olika svenska museiutställningar kan den förhoppningsvis bidra med nya rön även på den fronten.

## 5. Resultat och analys

Detta avsnitt kombinerar resultat- och analysavsnitten som normalt ofta skiljs åt. Detta då analysen utgår från empirin så pass tydligt att det skulle vara till uppsatsens nackdel att försöka skilja avsnitten åt. Jag kommer först att gå igenom varje studieobjekt var för sig, innan en jämförande analys avslutar avsnittet. Mina informanter refereras till i texten som “min informant” eller “informanten” för att upprätthålla anonymitet. Flera citat från informanter är en del av det empiriska materialet och med två undantag är det enbart informanterna som talar i citaten. I delen om Statarmuseet och i delen om *Välkommen till Sverige* finns utdrag ur samtalen mellan oss citerade, där även min egen röst finns med. Jag har låtit mina initialer WE stå för min röst i citerade samtal, och I1 respektive I2 för Statarmuseets informant respektive Malmö Museers informant.

### 5.1. Platsen Statarmuseet

Statarmuseet i Torup utanför Malmö invigdes 1995, 50 år efter att statarsystemet avskaffades. Statare var jordbruksarbetare som oftast arbetade på större jordbruk och fick naturalön, vilket kallades stat. Statare, med familj, bodde nära gården de arbetade på, vilket innebar både ökad arbetsbörda för statarna och ökad kontroll över dem för gårdsägarna. Statarnas bostäder var ökänt dåliga och arbetet slitsamt. Statarsystemet slog igenom på bred front i Sverige på tidigt 1800-tal och vid systemets avskaffande på 1940-talet fanns 35 000 statare i landet (Nationalencyklopedin, u.å.). Statarmuseet var ett resultat av ett pågående arbete sedan 1980-talet för att bevara statarnas kulturarv. 1988 fann man en passande lokal i den gamla statarlängan i Torup och i maj 1991 bildades intresseföreningen Statarmuseet i Skåne och i oktober samma år bildades stiftelsen Statarmuseet i Skåne, som äger museet. Fyra år senare öppnade museet i den gamla statarlängan (Statarmuseet 2022).



Karta över Statarmuseets publika delar. (Statarmuseet 2022)

För att ta mig till Statarmuseet reser jag med buss från Malmö, förbi Bara, och går av på en enslig hållplats vid en landsväg och från hållplatsen fortsätter jag sedan längs en smal icke-asfalterad väg genom åkermark. När jag passerat en gård med ridskola är jag framme. Det är tyst och stilla, den lantliga miljön framstår som idyllisk. Jag stiger in på museet och möts av den hemtrevliga kafédelen och entrédelen Tidevarvet. Tidevarvet ser ut som en gammal lanthandel.



Tidevarvet, vars inredning minner om en gammal butik. Notera de gamla skyltarna på disken till vänster och glasburkar med godiskarameller på den andra disken.

Från Tidevarvet kommer jag vidare till de andra publika delarna. Ut genom en dörr och jag befinner sig utomhus, med huskroppen Långan (med delarna numrerade 1-5 på kartan ovan) till vänster, uthuset (med del 6-10) rakt fram och odlingar och kaféets uteservering till höger. Långans dörrar är märkta med årtal; som synes på kartan ovan är 1932 närmast entrén, följt av 1928 och 1952.



1928:an, kollage. Dörr och interiör i köket. Det smutsiga golvet och föremålen framställda på bänken skapar en inbodd känsla.



1928:an, kollage. Interiör i andra rummet. Den inbodd känslan förstärks med detaljer så som kläderna som hänger/ligger framme och den levande krukväxten i fönstret





1928:an, kollage. Interiör i tredje rummet. Notera den hastigt bäddade sängen och den utfällbara bädden tätt intill bordet.

I 1928:an upplever jag rumsligheten väldigt starkt. Det är trångt, golvet i köket är smutsigt och inte så bekvämt att stå på. Trägolven i de andra rummen knarrar under fötterna. Jag får huka mig lite genom dörröppningarna. Det känns inbott. Jag tänker på hur det skulle ha varit att bo här, att stå i det lilla, trånga köket och laga mat. Den basala inredningen slår mig; i de andra rummen finns sängar, bord, några stolar. Det mest nödvändiga, och trängseln gör sig ständigt påmind. En säng precis vid matbordet, nästan all yta används till något, jag får se mig för så att jag inte går in i något. Jag undrar hur det skulle vara att komma in här med en hel grupp besökare.



En väggbonad som uppenbart tillförts senare går utanför berättelsen och informerar besökaren om vems berättelse vi tar del av.



Det finns handskriven text på vissa föremål som berättar ur Hannas perspektiv, som det här symaskinsbordet.

Det känns väldigt specifikt och personligt. Jag kan föreställa mig Hanna, 9 år, vid symaskinen. En idyllisk bild. Den handskrivna texten som berättar Hannas historia ur förstapersonsperspektiv samverkar med föremålet och rummet för att skapa den idylliska bilden. "Jag tyckte mycket om att sy på maskinen. För att nå ner till trampan lade jag en hög med tidningar på den." Det är en så specifik liten berättelse med detaljen om tidningshögen på tramporna, som tillsammans med att jag befinner mig i det faktiska rummet, ståendes

framför symaskinen, gör att jag snabbt får en klar bild i huvudet av den scenen. En scen som känns behaglig och rofylld.



Mellan 1928:an och 1932:an (2 och 3 på kartan) finns utställningen *Tron gör underverk?* som berör religionens roll i statarlivet. 1932:an smygstartar också med bokmannen Nils Nilssons cykel som hänger i taket. Nilsson berättas det om i nästa rum.

Det känns trångt och jag blir nästan överväldigad av synintryck. Ett stort träkors med text och tavlor på ligger i trappan, på övervåningens vägg som kan skimras finns mer handskriven text. Vid trappan står två björkgrenar upprätt. Det sitter textskyltar på den stängda porten, och i taket hänger en cykel. Det stora röda korset i trappan är det mest iögonfallande och drar min blick till sig först. Korsets text är skriven i stil med mer typisk utställningstext och informerar om kyrkans roll i statarlivet. Textskyltarna på porten är skrivna ur förstapersonsperspektiv och berättar om hur man gick i kyrkan på söndagarna, om konfirmationen och annat kyrkligt. Vem som talar upplever jag lite oklart, om det är Hannas berättelse som fortsätter här eller om det är någon annan. Jag läser allt men känner mig inte lika angelägen att stanna upp i det här rummet på samma sätt som i 1928:an; det finns två dörröppningar (till vänster och rakt fram, som synes på den högra bilden ovan) som leder vidare och rummet känns mycket som en passage.





Janne Larssons rum bakom trappan. I sängen ligger en docka som föreställer Janne Larsson, i det lilla rummet finns fler möbler och på väggarna inramade texter som berättar om Janne Larsson och daglönare, en speciell yrkesform som han representerade.

Jag går in genom den vänstra dörröppningen först, den leder till ett rum bakom trappan. Rummet är litet och trångt möblerat med en säng, nattygsbord och några andra möbler. I sängen ligger en docka, på väggarna finns inramade texter som berättar om Janne Larsson, som jag antar att dockan föreställer, och om daglönarsystemet. Texterna är polyfona, dvs flera olika röster framträder: vissa är skrivna som typiska utställningstexter och förklarar vad daglönare och roepigor var (säsonganställda, ensamstående arbetare), andra är förstapersonsberättelser från människor som kände Janne Larsson och berättar om honom. Jag läser intresserat men uppehåller mig inte så länge i rummet, det är trångt och dockan i sängen ger nästan en lite kuslig känsla. Förmodligen på grund av rumsligheten, det är mörkt och trångt i det lilla rummet under trappan. Jag går ut igen och in i nästa rum, som är Arbetarebiblioteksmuseet, enligt en skylt på dörren.



Skylltext: “VÄLKOMMEN TILL ARBETAREBIBLIOTEKSMUSEET. I denna lägenhet presenterar Statarmuseet en historia om bildning, om kunskap, om makt – kampen om det skrivna ordet. Det fackliga arbetet och biblioteken utvecklades ofta tillsammans. Det fackliga rummet och biblioteket ligger därför vägg i vägg även på statarmuseet.” Den undre skylten innehåller presentationen på engelska – en av få engelska utställningstexter som finns på museet.

Arbetarebiblioteksmuseet är ett rum som jag instinktivt upplever som behagligt. Varför? Antagligen då det är inte lika trångt som tidigare rum. Det är också ljusare, solen skiner in genom fönstret, hyllor fulla med böcker står längs väggarna. Mitt i rummet ett bord med en gästbok på. I ett hörn står en fåtölj och en läslampa, en inbjudande läshörna. Det känns som att vara i ett rum på en trevlig hembygdsgård eller ett mycket gammalt antikvariat, miljöer som jag personligen tycker om att vara i.



Fackrummet är fyllt med föremål från fackföreningsrörelsen, främst Lantarbetarförbundet. Vid bordet sitter en docka föreställande Nils Nilsson.

I direkt anslutning ligger ett rum dedikerat fackföreningsrörelsen. Det finns föremål och utställningstexter som berättar om hur lantarbetare organiserade sig och om fackets roll. Vid bordet finns en docka föreställande Nils Nilsson, som är den person som hamnar i framkant i dessa rum. Hans historia knyter dem samman. Han var fackman och blev närområdets första bibliotekarie, då han på cykeln som hänger i taket i farstun precis vid ingången till Arbetarebiblioteksmuseet cyklade runt i närområdet och lånade ut böcker. Precis som föregående rum är Fackrummet behagligt att befinna sig i. Det finns gott om föremål att se och texter att läsa. Men jag upplever det inte lika starkt emotionellt som 1928-lägenheten. Utställningen om facket är inte lika starkt knuten till rummet, det är en utställning som hade kunnat vara i ett annat museirum, medan Hannas berättelse i hennes gamla lägenhet känns starkare då man står på platsen.





Köket i 1952:an. Likt 1928:an känns det inbott. På bänken står en kaffekopp med riktigt kaffe i. På spisen en liten kastrull med potatisar.

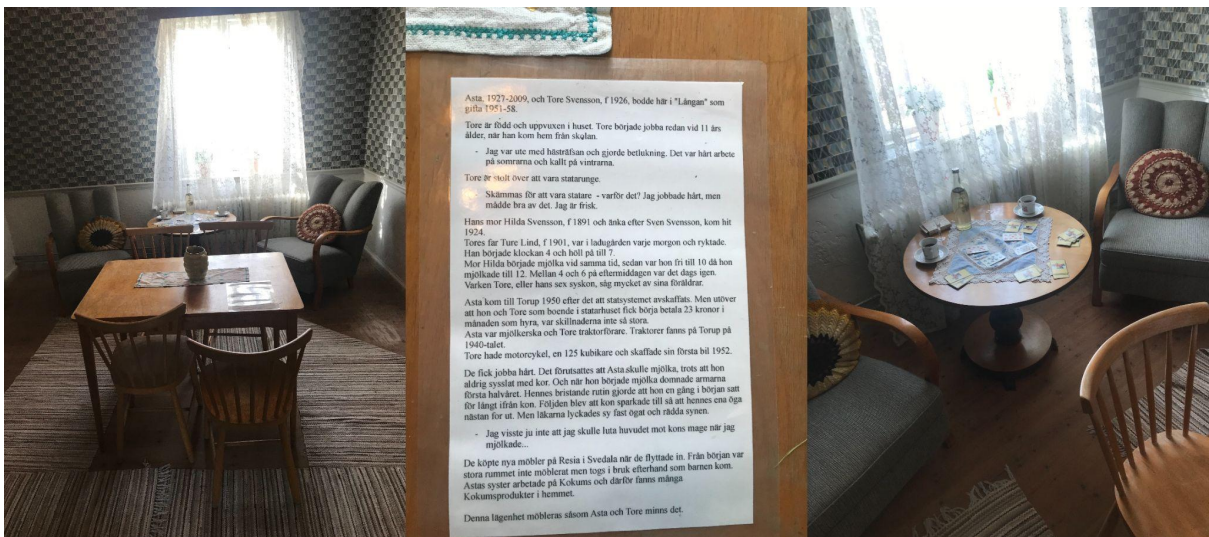


Precis som i 1928:an finns en väggbonad som berättar om de personer som bott här. De ställs på så sätt i relation till varandra. Det finns också, precis som i 1928:an, en del handskriven text, som på en vattenhink på köksbänken: "På vintern satte vi den isiga vattenhinken på spisen. Då fick vi vatten till morgonkaffet före mjölkningen." Texten på hinken sätter det föremålet i relation till kaffekoppen, spisen och rummet – platsen. Jag får snabbt en bild i huvudet av hur de mödosamt fick smälta is på spisen för att ha vatten att brygga kaffe med.





Sovrummet med sängar för vuxna och barn. Precis som i 1928:an hänger kläder framme och krukväxter står i fönstret, vilket skapar bilden av att livet pågår här.



Finrummet. Bilden i mitten visar den utställningstext som finns, i form av ett laminerat A4 som berättar vilka Asta och Tore var och att lägenheten möblerats som de minns den. På högra bilden ses ett till synes pågående kortspel på bordet, som om kortspelarna bara stigit ut en stund.

Ställt i relation till 1928:an är tidens gång synlig, exempelvis ser köken ut att tillhöra två olika epoker. Men likheter finns också: precis som i 1928:an finns det flera sängar, både för barn och vuxna. Det slår mig hur lika de boendesituationerna är trots decennierna som skiljer dem åt. På ett bord mitt i finrummet finns ett A4-blad som presenterar Asta och Tore, förklarar att lägenheten är inredd som de minns den. Det berättas att Tore växte upp i huset och senare också bodde här som gift med Asta. Både Tore och Asta citeras också, bland annat får vi denna insikt om statarlivet från Tore: "Skämmas för att vara statare – varför det? Jag jobbade hårt, men mår bra av det. Jag är frisk." Ett exempel på hur de som växte upp i och

levde i statarsystemet får agens på Statarmuseet, deras egna ord och berättelser är framträdande. Som påvisat knyts de främst direkt till föremålen och rummet i sig och sättet text och föremål kombineras förstärker berättelsen. Men även mer allmänna citat som detta Tore ger om sina erfarenheter och upplevelser, som inte är direkt knutet till rummet, upplever jag får mer vikt av själva rummet. Detta då vi befinner oss på platsen där han jobbade hårt, där han levde, kort sagt där det han pratar om faktiskt ägde rum.

Efter 1952:an kommer *Vad var statare?* som berättar mer övergripande om statarsystemet och relationen mellan den specifika statarlängan här och Torup slott i närheten. Ytterligare ett rum bredvid är dedikerat tillfälliga utställningar, vid mitt besök avstängt för uppbyggnad av en ny utställning.



*Vad var statare?* Notera den kraftigt ökade mängden utställningstext och fotografier i jämförelse med tidigare delar.





Fr v: *Den vita piskan*, *Bak- och tvättstuga*, *Jordens arbete*. Den ökande användningen av utställningstexter och fotografier fortsätter här.

Jag tillbringar inte lika lång tid i dessa delar som i lägenheterna. Inte för att de är ointressanta, men jag fastnar mer i lägenheterna. Förmodligen för att de känns mer immersiva. Rent rumsligt blir man omsluten av rummet på ett annat sätt där då man kliver in genom dörrar och befinner sig inom fyra väggar, här står dörrarna öppna.

Hela Statarmuseets utställningsytor kan sammantaget ses som en övergripande kronotop som i sin tur innehåller flera mindre kronotoper. På ett övergripande plan ges ett intryck av en vagare “för länge sedan”-känsla i platsen. Ett resultat av blandningen av mindre kronotoper med tydligare förankring i olika tider: 1928:an, Arbetarebiblioteksmuseet (1936) och 1952:an. Dessa utställningsmiljöer är *in situ*, de åberopar specifika tidsepoker som blir ramen för utställningarna. I utställningarna *Vad var statare?*, *Den vita piskan*, *Bak- och tvättstuga* och *Jordens arbete* uppstår en glidning mellan *in situ* och *in context*. Ett specifikt år finns inte som referenspunkt för dessa delar likt de andra, men den bredare “på statarnas tid”-kronotopen är fortfarande närvarande, rummen är inredda i en äldre stil med föremål från en annan tid än vår. Samtidigt sätter de utställningarna föremål, utställningstext och fotografier (som inte var en del av *in situ*-utställningarna i samma utsträckning) i relation till varandra utifrån referensramar så som kyrkan, statarlängans relation till Torup slott, årstiderna. Med denna speciella blandning av *in situ* och *in context* och en kronotop innehållandes flera ytterligare återskapar Statarmuseet den frånvarande helheten Statarsverige. Berättelserna om de som bodde just här får representera statare överlag,

berättelsen om relationen mellan statarlängan och Torup slott berättar något om relationen mellan statarna och överklassen generellt.

Statarmuseet i stort, alltså hela museimiljön, kan sägas bära på en konstruerad autenticitet. Det har inte rört sig om att bevara intakta lägenhetsmiljöer i den gamla statarlängan utan om att återskapa dem, eftersom platsen förändrats med årens lopp. Hannas och Astas och Tores personliga berättelser samlades in, vilket ledde till 1928:an och 1952:an. Men just den delen av huslängan som Asta och Tore bott i var i sånt skick när museet köpte huset att lägenheten inte gick att återskapa där. Man lät då Asta och Tore istället välja vilken av de andra gamla lägenheterna som mest liknade den de hade bott i och 1952:an byggdes upp där, och delen de faktiskt bott i kom att bli Tidevarvet. Det blev alltså en kompromiss mellan anspråk på autenticitet och praktiska realiteter. Hannas lägenhet kunde återskapas exakt där den varit, Asta och Tores fick flyttas till en annan del av byggnaden, och återstående ytor användes till annat. Det är ett tydligt exempel på den specifika platsens betydelse för och inverkan på berättandet. Att återskapa Hannas lägenhet exakt där den faktiskt låg anses så viktigt att det prioriterades över att ha de olika delarna i perfekt kronologisk ordning (som kartan visar hamnade då 1928:an efter 1932:an sett från entrén), samtidigt som man av rumsliga skäl inte kan återskapa Asta och Tores lägenhet exakt där den legat och tvingas till en liten kompromiss i det fallet. Det hänger samman med valet att berätta *in situ* med hjälp av platsen snarare än *in context*. För att platsen ska fungera som ett publikt museirum har många anpassningar fått göras som bryter mot bilden av den autentiska eller orörda platsen. Rullstolsramper och inhägnader bland annat. En som sticker ut är användningen av trappen för *in context*-utställningen *Tron gör underverk?* mellan 1928:an och 1932:an.

[...] Och då är det ju så att här är en trapp. Det är ju livsfarligt för museer. Alla ska upp för trappen du vet och den här är inte... den håller ju inte för någon besiktning. Och då har det ju blivit så att eftersom vi är så trångbodda att vi har fått titta högt och lågt och så har vi helt enkelt fått se vad vi har och så har vi tänkt vad är det vi vill berätta? Kyrkan var en viktig del, Petter [Larsson, museipedagog] har hållit i den forskningscirkeln och vad passar bättre än trappen? Däruppe, alltså det bygger ju på den här känslan vi fick fram i forskningsprojektet, hur de kände sig underdåniga inför både Gud och prästerna och allting och då får ju den här trappen plötsligt en funktion. Därför är det frågetecken, 'Tron gör underverk?'.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022



Att man efter att ha gått igenom den återskapade lägenheten i 1928:an kommer till farstun med trappen som används som utställningsyta bryter mot illusionen av den autentiska gamla lägenheten. Det är också ett kreativt sätt att utnyttja en kompromiss: istället för att en brant gammal trappa, som inte skulle gå igenom en besiktning, bara spärras av och inte kan användas till något har man hittat ett användningsområde för den som utställningsyta. Det motiveras av både reellt och tematiskt rumsliga skäl, att museet har små lokaler och därför behöver maximera användningen av de ytor man har, och det metaforiska i trappan uppåt, mot himlen.

Hur gick Statarmuseet då tillväga för att återskapa gamla lägenheter?

Precis som de minns det. Subjektivt såklart då. Vi hade ingenting från början utan då berättade Hanna till exempel 'här stod det ett sånt här tvättskåp' och så satte jag upp en lapp här där jag försökte förklara lite grann hur tvättskåpet skulle se ut då, bord med stolar, säng där, och du vet och sen satte jag upp det så kom folk då och hade lappen i ena handen och tvättskåpet under den andra och sa varsågod. Så därför är det här möblerat av väldigt många människor. Vi har köpt en barnvagn tror jag, jag ska visa dig den, den var nog det dyraste vi handlat och den gick på närmare 2000 kronor då. Men annars så, det mesta som man ser här kommer från hem som av en eller annan anledning säkert, det var ju inte så stor koll från början det var ju inte så att jag kunde sätta mig ner och intervjua alla som kom för jag var själv utan vi tog emot det och så fick de lämna vem de var och så om de ville fick de lämna en berättelse men det var inte för alla utan det var bara 'nån grej från en släkting', men jag tyckte att det räckte. Däremot har vi ju då tapeterna, det är då originaltapeter, så... noga med vissa saker. Vi valde att inte patinera, alltså att skada det utan min ambition var ju att få dra igång pedagogisk verksamhet här och låta nutiden skapa slitaget precis som... ja, det är också en del av trovärdigheten.<sup>2</sup>

Återskapandeprocessen har alltså utgått från personliga minnen från människorna som levde här om hur deras hem såg ut, och sedan varit en mix av att ett brett nätverk av människor har bidragit med föremål från olika håll och att man bevarat originaltapeterna. Möblerna har alltså kommit från olika platser och inte tillhört den lägenhet man återskapat. Att få tillbaka exakt de möbler som faktiskt stod i lägenheten sju decennier tidigare var förstås en praktisk omöjlighet. Utifrån Ning Wangs terminologi skulle detta klassas som ett slags konstruerad autenticitet, med vissa drag av objektiv autenticitet. Själva lägenheterna, och vissa detaljer i dem som tapeterna, är original och "äkta" – noterbart är även valet att inte patinera dem utan låta dem slitas naturligt med tiden; "äkta" slitage, inte fejkat. De andra föremålen, som möbler och prylar, är "äkta" på det viset att de är genuina gamla föremål, inga kopior gjorda i

<sup>2</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

efterhand i utställningssyfte. Däremot är de “fejk” på så vis att de tillförts rummet i efterhand. Det hela blir en perspektivfråga. Miljön är rekonstruerad utifrån personliga perspektiv, personliga minnen av platsen. Och ur besökarnas perspektiv uppfattas det nog som att lägenheterna har en hög grad av autenticitet, eftersom föremålen passar så väl in i rummet. Det ser helt enkelt “äkta” ut.

För min informant på Statarmuseet innehar platsen i sig en autenticitet som är betydelsefull för museet, som är en grund för hela verksamheten:

I1: “[...] Och jag tycker liksom att göra det på en plats där det verkligen har ägt rum...”

WE: “Hur hade det blivit om ni inte hade fått den här platsen, har du nånsin tänkt på hur det skulle blivit om ni till exempel bara fått göra nån slags utställning om statare på-”

I1: “På Malmö museer.”

WE: “Till exempel.”

I1: “Det fanns de som ville det.”

WE: “Hur tror du det hade blivit?”

I1: “Det beror på hur man sätter målet. Vi brukar säga att vi har tre ben. Du vet mjölkpallen den är jättestadig och det är egentligen... där är trovärdigheten för oss det viktigaste. Tillförlitlighet är ju annars en klassisk rubrik för museiarbete. Det är det vi tar fram genom att låta forskare gå i arkiven, men trovärdigheten den är mycket mer kopplad till levande människor med allt vad det innebär. För det är ju en ytterst subjektiv berättelse. Men sen får man ju till tillförlitligheten genom att utifrån de många gånger kanske subjektiva berättelserna landa i arkivforskning och försöka se, stämde det, finns det nånting och så plötsligt hittar man saker som vävs ihop och så får man en sorts helhet i det. Så för oss, hade det bara byggt på tillförlitlighet, alltså att det hade varit huvudsyftet, att på nåt sätt göra nåt riktigt och på vilket museum som helst så hade vi, tänker jag mig, förlorat *den här mycket mer subtila känslan av att det har hänt. Och det hände precis här. Det kryper upp i fötterna, du kan ta på saker, du kan dofta, du kan smaka, alltså allt det som man med bara ett uns fantasi kan känna att ‘nämen så här kanske det var för hundra år sen?’*. Samma kaffedoft eller man bakade en sockerkaka eller tuppen låter faktiskt likadant. Potatisen har alltid stoppats ner i jorden sen den upptäcktes, blev mat. Alltså allting som växer här, fågelsången... det är sånt där som... det kan du aldrig tillföra, det bara är. Och det är... jag tänker mig att det återverkar på de som besöker oss att man behöver inte alltid berätta allting, en del saker är gratis.”<sup>3</sup> (min kursivering)

För informanten är den specifika platsen Statarmuseet avgörande för hur de kan berätta. Hen menar att platsen kan bidra med en subtilitet i berättandet och hjälpa till med outtalat berättande. Att platsen är fylld med historia och att när man befinner sig på platsen kan man

---

<sup>3</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

på något sätt insupa detta. Hens sätt att se på och tala om platsen stämmer överens med Doreen Masseys mening att rum måste konceptualiseras med tid, att rum skapas av dynamiska sociala relationer som är föränderliga. Platsen Statarmuseet har skapats över tid av specifika sociala relationer, av det liv som pågått just där. Som Mikhail Bakhtin skrev så utspelar sig berättelser i kronotoper, i detta fall för informanten en subtil berättelse om hur man levtt förr i tiden: platsen berättar på ett outtalat sätt med rumslighet och sinnlighet, något hen tror gått förlorat om man istället för museet i den gamla statarlängan gjort en utställning på till exempel Malmö Museer. Det informanten talar om är också vad som i Wangs taxonomi klassas som existentiell autenticitet. Besökaren aktiveras – ”du kan ta på saker, du kan dofta, du kan smaka” – vilket ska leda till att personliga känslor, ”den subtila känslan”, upplevs; vilket i sin tur kan leda till tankar och reflektioner, exempelvis om hur livet på platsen var för hundra år sen. Detta är ett sätt kronotoper och en form av autenticitet kan användas för att berätta och skapa mening. Viljan att aktivera besökare ligger också till grund för en ovanlighet i Statarmuseets publika ytor: inga montrar eller skyltar som förbjuder besökare att röra föremål finns. Det finns en konkret tanke med det och ett tydligt mål: att skapa emotionella minnen.

Vi tror nämligen på Aristoteles också du vet, handen som vår andra hjärna. Det är därför man får ta på allting här. Och det kan jag säga också när det gäller medarbetare så har det också varit viktigt för trovärdigheten igen att det vi berättar om... ska vi ha känt lite. Så här har det såpskurats golv för vi vill ta reda på var det gör ont. Såpskura golv gör man ju inte längre. [...] Så, skörda, rensa ogräs. Gå på utedass. Det är såna saker som skapar emotionella minnen och de... man kan inte tänka 'det där vill jag inte minnas', för emotionella minnen de bara 'doff!' det är en käftsmäll hela tiden. Och vi är lite måna om att skapa emotionella minnen hos folk som kommer hit.<sup>4</sup>

Statarmuseet har alltså flera sätt att aktivera besökare för att, som informanten säger, skapa emotionella minnen. Eller, för att använda Wangs terminologi, skapa existentiell autenticitet. Flera av aktiviteterna görs under en speciell pedagogisk verksamhet museet har för exempelvis skolbarn, men en så simpel sak som utedasset är ett effektivt sätt att möjliggöra skapandet av existentiell autenticitet rent allmänt. De tre k:na är något av en klassiker inom museologi, för vad besökare ofta förväntar sig kunna få ut av ett museibesök: kaffe, kissa, köpa. Vill besökare uträtta sina behov är utedasset det enda alternativet på Statarmuseet. Det innebär att man på sätt och vis påtvingar besökare att aktivera sig och medskapa existentiell autenticitet, utöver aktiveringen som görs genom att man rör sig i de återskapade

---

<sup>4</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

lägenheterna. Informanten upplever att det är de rekonstruerade delarna som väcker mest känslor hos och synpunkter från besökare.

Men jag tror de rekonstruerade för att än så länge finns åtminstone generationen som känner igen sig i 50-talslägenheten. Och jag har jobbat på Christinehofs slott innan och det kommer jag ihåg att jag funderade på att jag saknade någonting där, när folk hade gått runt och tittat så tackade de och gick iväg. Där mötte jag aldrig nån som grät. Jag mötte aldrig nån som såg glad ut eller var rödblommig eller blek eller ville prata med mig om någonting utan, men det har gjort här. Och så har de kommit med sina berättelser med ‘men om ni gjort ett helt museum om det här så kanske också mitt liv och min berättelse spelar roll?’ Och det har betydtt jättemycket för vi har fått in många nya berättelser.<sup>5</sup>

För informanten är det alltså värdefullt att utställningarna väcker känslor hos besökare. Att vissa besökare “än så länge” kan känna igen sig i 1952-lägenheten är en intressant faktor hen lyfter fram. Igenkänning eller nostalgi förefaller vara en vanlig målsättning för vad kronotoper ska göra. En igenkännande reaktion från besökare visar att de kan relatera till kronotopen och, är förhoppningen, då även till berättelsen. Statarmuseet vill berätta om hur det var att leva som statare, vad statarsystemet var och hur det påverkade människorna som levde i det och samhället det var en del av. Man vill skapa mening kring statarnas livshistorier och upplevelser. I de rekonstruerade delarna vill man berätta om statarnas liv utifrån i 1952-delens fall Asta och Tore. På Statarmuseet låter man i alla fall besökare uppleva dessa miljöer individuellt; inte bara när det gäller drop in-besökare, utan även för gruppvisningar och studiebesök:

Man går inte runt med någon apparat eller så utan vi tar emot dem och vi står och berättar här och går runt och berättar dock inte i de små miljöerna men vi tar en promenad runt området och berättar utifrån varje del och sen får de. För vi provade nämligen att följa efter någon besökare inkognito för att se vad är det de tittar på i utställningar och i rekonstruerade miljöer och det var helt andra grejer än de grejer när vi går in med dem i miljöerna pekar på. Mycket fascinerande, så tänkte vi aha, den upplevelsen är alltså väldigt individuell och då bör man kanske lämna den åt den stunden. Medan vi drar de stora dragen och sen utifrån den berättelsen får de gå in och så får de känna det de känner och uppleva det de upplever utan vi går runt och pekar på olika saker och ‘så där sov man där’ och så utan att man får ta det i sin takt.<sup>6</sup>

Man låter alltså de rekonstruerade miljöerna på egen hand stå för berättandet i de delarna, utan guidning av personal och med relativt lite textmaterial. Och detta på grund av att man

---

<sup>5</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

<sup>6</sup> Bandad promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

uppfattar det som att det blir väldigt individbaserat vad besökare relaterar till och tar till sig från berättelserna där.

## 5.2. Platsen Hallwylska museet

Hallwylska museet var grevinnan Wilhelmina och greven Walther von Hallwyls privatpalats på Hamngatan 4 i centrala Stockholm. Palatset ritades av arkitekten Isak Gustaf Clason och stod färdigt 1898. Makarna von Hallwyl levde i det under tidigt 1900-tal och grevinnan själv hade under denna tid idén att det skulle bli ett museum efter deras död, varför ett stort insamlande av föremål inleddes under hennes ledning. Ett omfattande katalogiseringsarbete startades också, inte bara av de antikviteter som samlades in utan även av vardagsföremål i hemmet. Personal anställdes för att jobba med katalogiseringen, som började under Wilheminas levnadstid och fortsatte efter hennes död. Katalogverket landade till slut i 78 böcker där alla föremål i samlingarna beskrivits. Efter Wilhelminas död 1930 blev palatset ett museum i Statens ägo. Det ingår numera i Statens Historiska Museer.

Hallwylska museets lokalisering i staden och platsens förhållande till den omgivningen är intressant. Museet är beläget på Hamngatan 4. Museet ligger bara en kort promenad från Stockholms centralstation. På vägen passerar jag bland annat NK, Kungsträdgården och Norrmalmstorg. Framme utanför museet kan jag se Berzelii park på andra sidan gatan. Jag kan se Dramaten och Strandvägen längre fram. Vetskapen om att jag befinner mig i en av Stockholms mest centrala och dyraste stadsdelar medför att museet gör ett intryck på mig redan innan jag stigit in. Det centrala läget, den välkända och påkostade omgivningen och den fina fasaden på huset i sig sätter igång tankar om vilken extravagant miljö som kan vänta därinne. Jag föreställer mig att redan när Hallwylska uppfördes var det dyrt och ett område med hög status, med tanke på närheten till berömda och storslagna institutioner som Dramaten och NK och det centrala läget. Ett rimligt antagande är att även besökare utan förkunskaper om Stockholm kan notera lyxen i området och att det kan göra intryck på dem på väg till museet, vars byggnad i sig ger ett pampigt intryck utifrån. Jag öppnar den tunga porten och kommer in i en mörk vestibul. Dörrar finns till vänster och höger, en museivärd visar mig till entrén till vänster. Efter att ha gått igenom entrén och hängt av mig ytterkläderna i kapprummet går jag upp för en trappa för att komma till paradvåningen. Det första intrycket är adelsporträtten som hänger på väggarna i trappen. Det känns nästan

klichéartat, det ser ut som i filmer och tv-serier som utspelar sig på engelska herresäten. Trappan leder upp till Övre vestibulen.



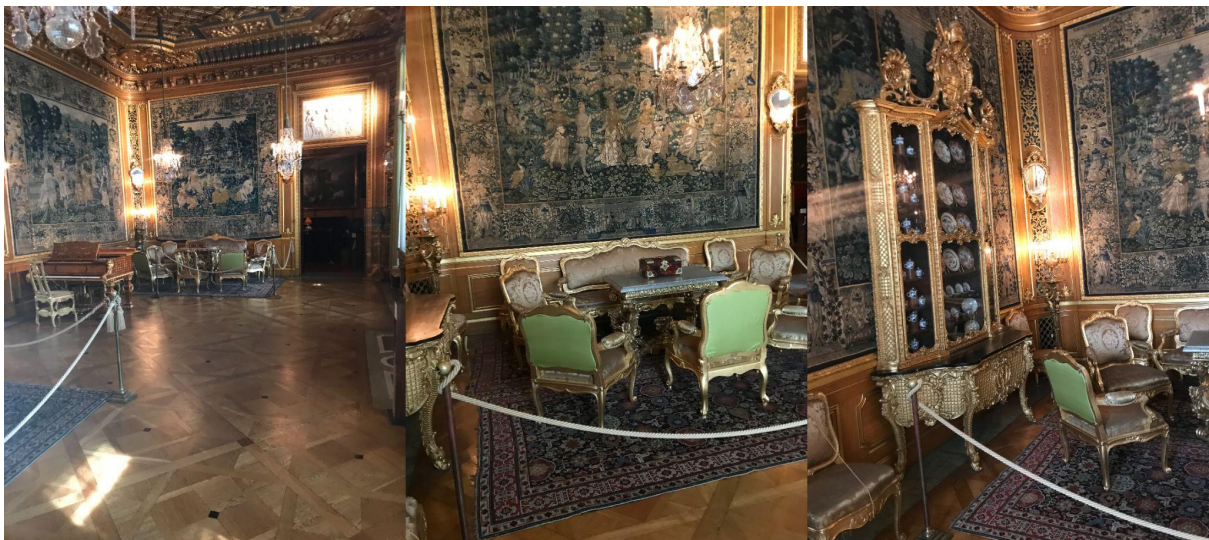
Adelsporträtt belamrar väggarna i trappan och Övre vestibulen, och blir därmed det första intrycket man får av paradvåningen.

Varje rum har utrustats med en liten pulpet varifrån besökare kan förse sig med laminerade A4-blad med information om rummet på svenska och engelska. Bladet i Övre vestibulen ger en introduktion till museet, bakgrund om familjen von Hallwyl och jag får veta att museitanken fanns tidigt hos paret von Hallwyl, samt att hela bostaden med samlingar av allt från konst till vardagsföremål bevarades. Eftersom informationsbladen är den enda formen av utställningstext som finns är också friheten för hur besökare tar in rummen i sig stor. Man kan gå runt och titta i rummet först för att sedan läsa texten och därpå titta närmare på de detaljer texterna lyfter fram; man kan gå direkt för att ta ett blad och låta texten styra ens blick; man kan helt strunta i informationsbladen och bara gå runt och titta och känna in rummen på egen hand. Självt ser jag mig omkring i rummet först innan jag tar ett blad och efter det tittar jag mer utifrån vad som berättas i texten. När jag observerar hur andra besökare rör sig i rummen förefaller det vara det vanligaste sättet att gå till väga. Flera observeras också gå för att ta ett informationsblad i jakt på information specifikt om någon viss detalj de fastnat för i ett rum. Rumsligt är det noterbart att besökaren inte styrs på något sätt gällande vilket rum man går till närmast, utan det är helt upp till besökaren att välja i vilken ordning man går runt mellan de olika rummen. Rakt fram finns Vardagssalongen, till vänster Matsalen, men då det är en hel grupp med guide i Vardagssalongen och flera besökare i Matsalen väljer jag att gå till höger istället, in i Lilla salongen.





Lilla salongen, med avspärrningsrep och föremål i glasmonter. Till höger syns pulpeten med A4-bladen med utställningstext som finns utplacerade i alla olika rum. Rörelsen är begränsad till en passage på ena sidan av repen. Utställningstexten berättar att rummet var avsett för kvinnor att träffas i och därför var inrett med rokokomöbler. Rokoko ansågs vara en kvinnlig stil.

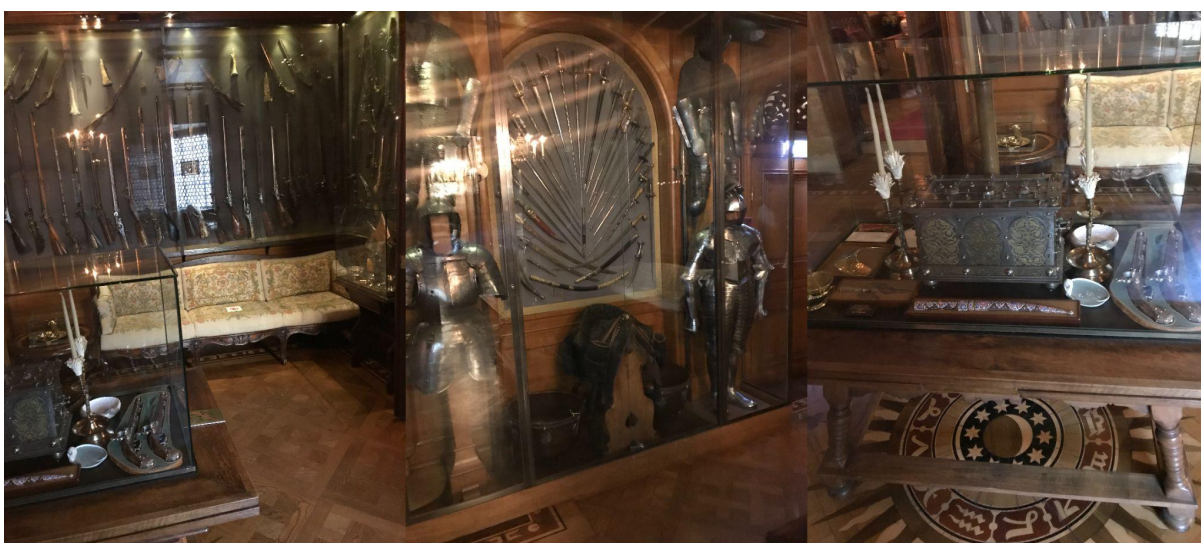


Stora salongen med inredningsstil från senbarocken, lär jag mig från utställningstexten. Det finns större golvyta att röra sig på än i Lilla salongen, även om avspärrningsrep runt möbelgrupperna finns även här. Vänstra bilden tagen vid ingången från Lilla salongen. Rakt fram är dörröppningen till Rökrummet, till vänster utanför bild finns dörröppningen till Vardagssalongen.





Rökrummet påminner om Lilla salongen sett till den begränsade rörligheten. Det är mörkare och inredningsstilen har inslag av orientalism, som enligt texten ansågs manlig då den minde om kolonialism. På bilden i mitten syns greven Walthers skrivbord bevarat i en monter. På väggarna hänger många tavlor. Jag känner igen en som målad av Nils Dardel, den sticker ut från de andra mer klassiska porträttmålingarna.



Från Rökrummet kommer jag till Vapenrummet, det första rummet jag når som är helt dedikerat en samling. Rummet svämmer över av vapen av olika slag, det är svårt att verkligen ta in något enskilt föremål. Från Vapenrummet kan jag välja att gå vidare till Biljardrummet eller till Vardagssalongen. Jag går in i Vardagssalongen.





Vardagssalongen, som ska ha använts dagligen. Även här finns ett skrivbord bevarat i en monter. Även om det är ljusare och på så vis behagligare än Rökrummet har jag svårt att föreställa mig rummet faktiskt användas, den överdådiga lyxen är genomgående och distansen den skapar är stor. Från Vardagssalongen kan jag nå Övre vestibulen, Stora salongen och Vapenrummet. Jag går tillbaka till Vapenrummet för att komma vidare till de andra rummen det ansluter till.



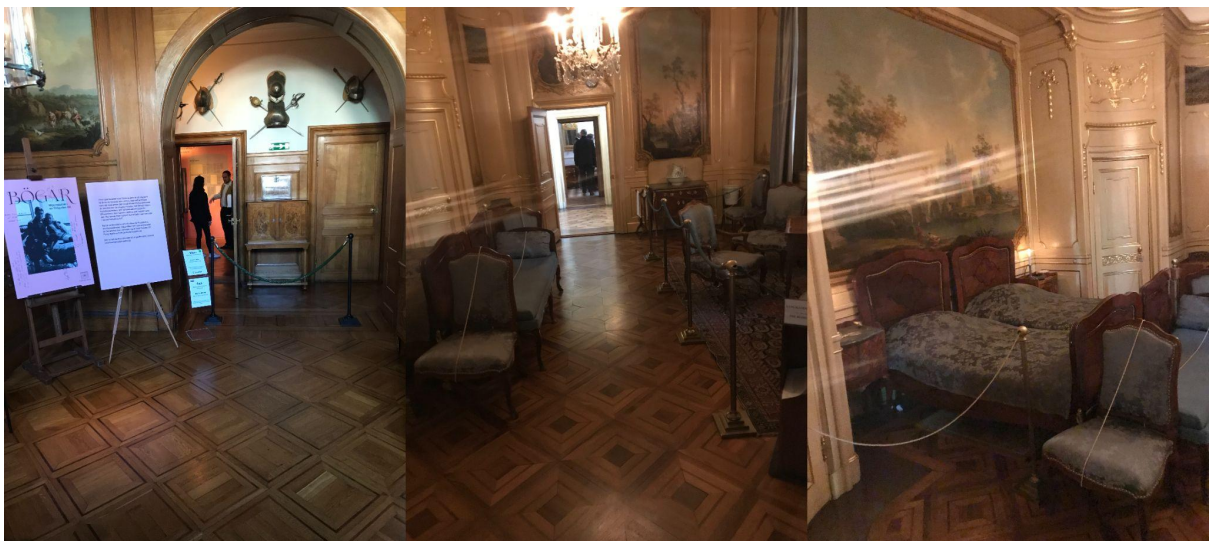
Till vänster Biljardrummet som nås från Vapenrummet, till höger Porslinsrummet som kan skimras på andra sidan dörröppningen i Biljardrummet. Biljardrummet roar mig, jag tänker på det som sin tids "man cave". Idén om rum som manligt eller kvinnligt kodade, vilket utställningstexterna återkommande talar om, känns mest lätt



att relatera till här. Porslinsrummet likt Vapenrummet svämmar över av föremål, sorterat efter land och tillverkare.



Matsalen ligger i anslutning till Övre vestibulen, jag går tillbaka dit jag började för att nå den. Den ska också ha använts dagligen. Jag försöker föreställa mig att sitta ner och äta i det pampiga rummet men det är återigen svårt att överbrygga distansen. Jag går tillbaka till Vapenrummet för att därifrån ta trappan upp till nästa våningsplan.



I hallen på nästa våning går det att välja mellan att gå in på en tillfällig utställning (som kräver inträde) eller fortsätta bland de permanenta utställningarna. Jag tittar först på den tillfälliga utställningen BÖGAR. Slående är hur flödet från rum till rum genom utställningen är mer typiskt "vanliga" museirum: utställningen leder från rum till rum i rak följd, i kontrast till hur jag en trappa ner gick fram och tillbaka mellan rum för att se allt. Även när jag går och tittar på Sängkammaren och anslutande rum finns denna naturliga framåtrörelse genom rummen, jag kommer snabbt ner till Badrummet.



Badrummet, noterbart utan toalett som istället finns längs korridoren på högra bilden. Korridoren leder ner till Husans rum.



Kinarummet, likt Vapenrummet och Porslinsrummet fyllt med föremål på ett vis som minner om kuriosakabinett. På bilden till höger trappan upp till nästa våning, som är avspärrad för vanliga drop-in-besökare.

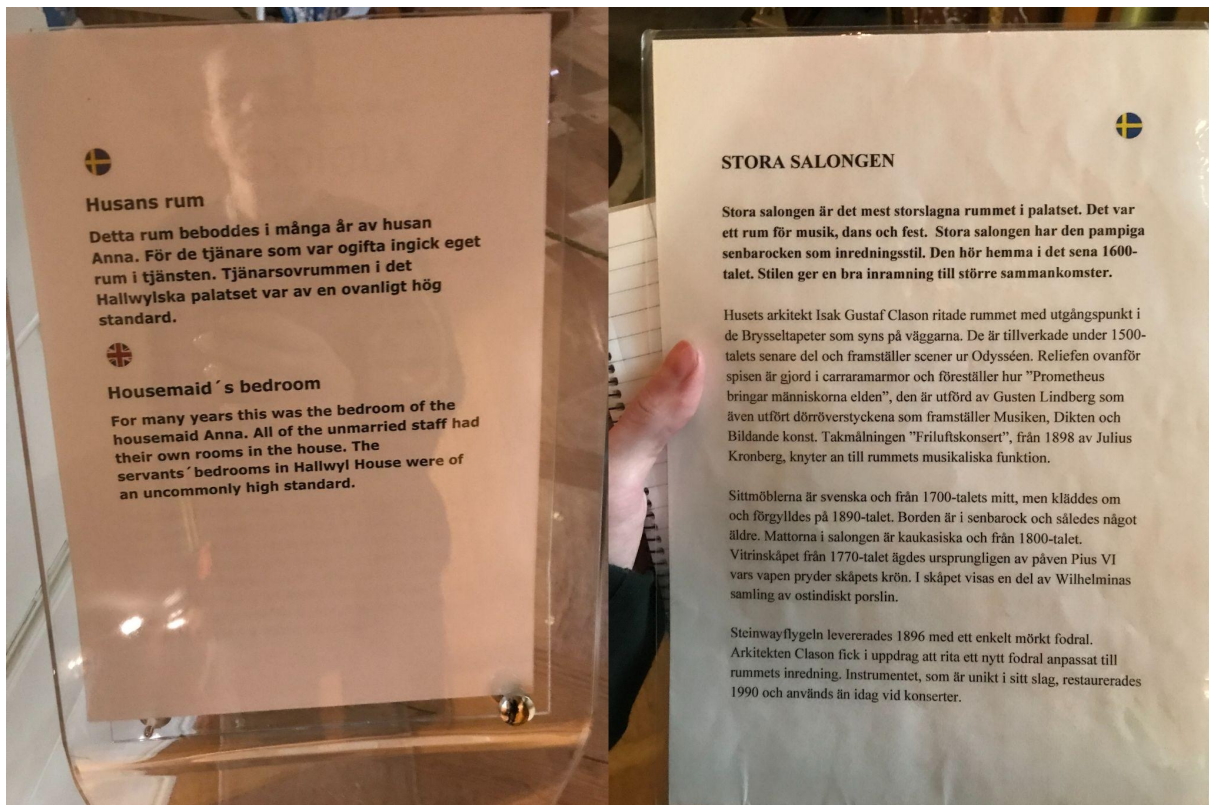
Jag känner att jag befinner mig på en unik plats. Det liknar inget annat hem jag varit i, inte ens de slott som finns att besöka i landet. Jag har svårt att föreställa mig hur det var att faktiskt leva här, det känns mindre som ett musealiserat hem och mer som ett museum som också tekniskt sett var ett hem. Vid starten i Övre vestibulen förklaras att paret von Hallwyl tidigt bestämde att hemmet skulle bli ett museum och att Wilhelmina sedan samlade in föremål. Jag har lättare att föreställa mig hur hon arbetade för att göra i ordning rummen fyllda med antikviteter, att musealisera hemmet, än något vardagsliv här. En viss klassaspekt



kanske också spelar in, de praktfulla rummen fyllda med lyx är svåra att relatera till. Effekten blir att man snarare går runt och beundrar all överdådig lyx med häpnad. Även andra besökare verkar se det så, de jag kan observera ser sig alla omkring intresserat men med vad jag uppfattar som en viss distans. Inga starka igenkännande reaktioner förekommer, de flesta går runt och tittar i tystnad eller utbytandes några få ord med sitt sällskap. De jag hör relatera till rummet gör det genom att ställa det i kontrast till sin hemmiljö. Exempelvis en person som kommenterar till sitt sällskap: "Snyggt med två olika träslag i golvet. Annat än min fula parkett där hemma."

Förutom de rummen familjen tillbringade sin tid i och tog emot gäster i, och rummen med samlingar som alla är fyllda av praktfull lyx, går även tjänstefolkets domän att besöka. Kontrasten mellan de olika delarna är tydlig. Kök, serveringsrum, korridoren mot tjänstebostaden och Husans rum är inte lika utförligt dekorerade och fulla av samma överdådiga lyx som de andra rummen. Noterbart är att tjänstefolkets domän får mindre utrymme i berättelsen i stort. Rent fysiskt tar de förstås mindre plats eftersom rummen som var till för tjänstefolket att arbeta och bo i är en liten del av huset i stort, men det begränsas även utöver det. När min informant ger mig en rundtur får jag se både Köket och Övre serveringsrummet, delar av tjänstefolkets domän. När jag besökt museet som en vanlig drop-in-besökare vid två olika tillfällen har det dock inte gått att gå in i de rummen; det är dessa samt Konstgalleriet, Silverrummet, Gymnastiksalen och Kägelbanan – som inte hörde till tjänstefolkets domän – som vanliga besökare inte har tillgång till utan för det krävs bokad guidning. Det rör sig alltså inte bara om rum för tjänstefolket som inte är tillgängliga för alla besökare utan även flera andra rum, men med tanke på hur liten del av huset som var tjänstefolkets domän är deras frånvaro mer notabel. Tyngdpunkten på de praktfulla luxuösa delarna får då än mer vikt, uppmärksamheten för tjänstefolket blir ännu mindre än den redan var. De delar av tjänstefolkets domän som även en vanlig drop-in-besökare får ta del av är alltså Husans rum och korridoren som leder dit, med toaletter – för herrskapet, inte tjänstefolket – i anslutning till korridoren. Noterbart är att sättet information förmedlas här förändras. Medan besökare i övriga delar får förse sig med informationsblad ur diskreta träpulpeter finns här mer av en reguljär skyltning uppsatt. Texten har samma format och stil som informationsbladen i övriga delar men är här uppsatt i form av skyltar på genomskinliga stativ av plast, som sticker ut från inredningen mer än träpulpeterna i de andra rummen. Det har alltså inte tagits samma hänsyn till att bevara rummets utseende genom att låta adderade museala element som smälta in i omgivningen. Det är också noterbart att det är mindre text

här; skyltarna är blott två till antalet och den ena berättar om Erikslundsmöbeln, en möbelgrupp som står placerad i slutet av korridoren vid Husans rum. Det berättas att Wilhelmina själv broderade klädseln till möblerna men sedan skämdes över det och att möbelgruppen senare placerades i Husans rum efter att tidigare ha stått på godset Erikslund. Den andra texten presenterar kortfattat Husans rum:



Texten är betydligt kortare och mer avskalad än texterna i andra rum. Husan får ett namn, Anna, och det berättas att tjänarsovrummen här var av ovanligt hög standard. Medan texten om Stora salongen ger besökaren information om vad rummet användes för, dess roll i hushållet kontextualiseras, stilideal och arkitekt presenteras, olika inredningsdetaljer lyfts fram – vilket inte görs med Husans rum. Det beror emellertid inte på någon avsaknad av föremål i Husans rum:



Att Husans rum är avspärrat och med minimal utställningstext, Köket och Övre serveringsrummet inte öppna alls för drop-in-besökare, är tydliga tecken på att museets fokus helt klart är paradvåningen. Det visar också hur betydelsefull hennes museitanke och vision fortfarande är för museet: de rum som hon uppenbarligen lade ner mest jobb på med tanke på föremålen som köptes in för att stå där, är de som nästan allt fokus hamnar på. Trots att även tjänstedomenen och vardagsföremål också bevarades, och också är en del av platsen.

Hallwylska museets utställningsform är överlag *in situ*. Något som verkligen utmärker museet är att Wilhelmina von Hallwyl själv hade en så välutvecklad museitanke vilket ligger till grund inte bara för museets själva existens utan också starkt präglar museets berättande än idag. På hemsidan står att läsa Wilhelminas motivering till sitt arbete: “att hopbrunga ett såvidt möjligt rikhaltigt och mångskiftande material till belysning af såväl min egen samtids som äldre tidens kultur.” (Hallwylska museets hemsida) Wilhelminas museitanke är också något min informant tar upp direkt under vår promenadintervju och återkommer till och understryker flera gånger, vilket visar på dess vikt åtminstone för honom.

Jag tänker att vi går en vanlig rutt så kan jag säga till om vi kör lite avstickare. Här har vi vinkällaren också om du vill titta in. Vi brukar inte stanna här med grupper men det är ju ändå ett bra exempel på

Wilhelminas museitanke. För här ser du ju att flaskorna är bevarade. Men de står ju upp och tittar du närmare kommer du se att de flesta av dem saknar innehåll. En del har lite innehåll kvar, en del är helt öppnade. Så hon bevarade det här främst för att visa framtiden vad man drack men också vad man drack ur.<sup>7</sup>

Vi fortsätter sedan in i köket, där informanten uppmuntrar mig att sätta mig på en av tjugotalet stolar som finns där. Hen berättar sedan om hur hen under guidningar använder stolarna för att exemplifiera för besökarna platsens och rummets speciella betydelse:

På tal om det här med äkta eller så, ibland brukar jag använda stolarna som exempel här i köket brukar det vara att vi startar med att påminna folk direkt om att nu är de i ett annorlunda museum för det är vad vi kallar en bevarad kulturmiljö och det betyder att huset är föremålet i sig, det som ska bevaras långt in i framtiden så att alla blir medvetna om att man får akta sig för att känna sig alltför bekväm. [...] Så i början blir det alltid lite av det här trycka på tanken på äkthet och det som är bevarat så långt in för att alla ska ta eget ansvar i det. Och en liten ingång i Wilhelminas museitanke för jag brukar använda det som en förklaring att väldigt lite är ju skyddat bakom glas och rep just för att det var viktigt för Wilhelminas tanke att det skulle kännas som ett hem fruset i sin tid. [...] Men då brukar jag köra en sån grej bara för att jag tycker det är roligt, att peka ut att köksstolarna här är ju original så det är lite undantag i regeln men där kan man se Wilhelmina tänka på den framtida museibesökaren för hon köper in extra många köksstolar som liksom ska vara för museibesökarna att använda så det gör vi med hennes tillåtelse. Men det visar ju också på att det här är ju inte ett hem som blir ett museum i efterhand utan när Wilhelminas bor här så tänker hon väldigt tidigt, inom de första tio åren efter att hon flyttat in att det ska bevaras som en museimiljö för den långt avlägsna framtiden. Då blir det lite intressant att se hur man har använt rummen.<sup>8</sup>

Det är noterbart att Wilhelminas museitanke hade mycket med tid och rum att göra. De temporala aspekterna är väldigt tydligt uttalade, hon samlade föremål från sin samtid men också från före hennes tid, och bevarade dem för efterkommande generationer. Tankarna på tid är genomgående. Den rumsliga faktorn är påtaglig då allt skulle sparas just där i palatset. Och inte bara antikviteter och auktionsköp utan även vardagsföremål och, som informanten poängterar, som en bevarad kulturmiljö är huset, platsen, också ett föremål i sig som ska bevaras. På detta läggs även ett tydligt autenticitetsanspråk. Enligt Ning Wangs modell ett slags objektiv autenticitet, att föremålen är original, kallas *äkta* och därför ses som starkt autentiska. Min informant beskriver också ett direkt sätt autenticitet används av museet: att "påminna" besökare om det speciella rum de befinner sig i. Det har dels ett praktiskt

---

<sup>7</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022

<sup>8</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022

ändamål, att uppmana till försiktighet när de rör sig i rummet för att värna om föremålen. Det kan också vara ett sätt att få besökarna att verkligen ta in det speciella med platsen, att allt de ser är "äkta". Det kan få besökarna att se platsen med nya ögon och aktiverar dem, vilket kan leda till mer av det Wang kallar existentiell autenticitet. Att befinna sig på den annorlunda platsen och verkligen uppleva känslan av att man är i en speciell miljö bryter av mot vardagen och skapar känslan av en speciell upplevelse, man gör något annorlunda bara genom att gå runt i en annorlunda miljö.

Att Wilhelmina köpte in extra många köksstolar med tanken att hennes hem i framtiden skulle bli ett museum är ett av flera exempel på hur välutvecklad hennes museitanke var. Hon förberedde sig på att vissa saker skulle slitas med tiden och lät tillverka extra dörrhandtag så att de kunde bytas ut efter slitage, såg till att kopior av det intrikata mönstret på läderklädseln på matsalsstolarna framställdes så att man i framtiden skulle kunna låta tillverka nya kopior när lädret spricker. Hon lät renovera delar av fastigheten en sista gång på 1920-talet för att se till att allt var i bra skick.<sup>9</sup> Min informant uttrycker det som: "Hon ville inte ha ruinromantik, utan att det skulle se ut som det var."<sup>10</sup> Tillsammans med det utförliga samlandet, och katalogiserandet, visar sådana förberedelser på en intressant glidning mellan hem och museum. Wilhelminas museitanke gjorde att processen att göra hemmet till ett museum var gradvis och något som pågick under år och decennier under hennes liv för att slutgiltigt verkställas efter hennes död. Gällande renoveringarna på 1920-talet funderar min informant på vad det innebär för autenticiteten:

Och då, vi kan ju komma tillbaka till det men det blir ju lite en intressant tanke på vad som ses som äkta då med tanke på att då har de också till viss del valt högre standard eller renoverat på 20-talet bara för att allt skulle var av högsta kvalitet och bevarat så väl som möjligt då för framtiden så då är det också ett hus som har anpassats för att vara fruset i sin tid. Så hon liksom garderar sig för nedbrytningsprocesserna som sker.<sup>11</sup>

Det går att se hela museet som en enda sammanhållen kronotop, som paradvåningen från sekelskiftet 1900 frusen i sin tid. Men den bilden kompliceras inte bara av faktumet att senare renoveringar gjordes för att upprätthålla den. Den stora kronotopen huset innehåller flera mindre kronotoper i form av olika rum som speglar andra tider. Wilhelmina själv skapade

---

<sup>9</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022

<sup>10</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022

<sup>11</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022



dessa kronotoper genom att inreda rummen efter olika tydliga stilepoker. Ett exempel är matsalen, som är inredd i senrenässans/tidig barock-stil – Stormaktstiden. Det inreddes så på Wilhelminas tid just för att se äldre ut, för att blicka tillbaka mot gamla tider. Det går emot tanken på museet som ett hem fruset i sin tid, matsalen är inte en typisk matsal för tiden runt sekelskiftet (inte ens typisk för den adelsklass von Hallwyl tillhörde).

Intrycket man vill ge av att huset är fruset i sin tid får extra eftertryck i en del detaljer i dessa rum: i både Vardagssalongen och Rökrummet finns skrivbord bevarade “som de lämnades”, är intrycket, med exempelvis datummärkta brev och inbjudningskort lägligt utplacerade för att ge en liten inblick i en “vanlig dag” i paradvåningen. Informationsbladen i de “vardagliga” rummen fokuserar främst på inredningen, rummens olika stilar beskrivs och specifika inredningsdetaljer lyfts fram. På informationsbladen i rummen dedikerade olika specifika samlingar hamnar Wilhelminas museitanke i fokus, hur och varför hon samlade och varför samlingen är ordnad som den är i rummet förklaras och ges egentligen mer uppmärksamhet än föremålen i sig. Det är ett led i hur Wilhelminas museitanke i sig musealiseras här. Det är ett museum som visar upp en äldre idé av hur ett museum kan vara. Mer tyngd ges till *hur* och *varför* Wilhelmina samlade och bevarade allt snarare än *vad* det är för nåt hon samlade och bevarade. Glidningen mellan hem och museum under Wilhelminas levnadstid gör på sätt och vis museets nutida inriktning något tvetydlig, eller mångbottnad.

Intressant är att Hallwylska museet invändigt avskärmas från området det ligger i. Med undantag för några som vetter mot innergården är alla fönster i paradvåningen fördragna. Vad blir effekten av att man inte kan se ut? Fokuset på all interiör, rummen, föremålen i dem, förstärks. Känslan min informant pratar om, som museet vill förmedla – att platsen ska vara “frusen i sin tid” – förstärks då man inte kan titta ut och se det moderna Stockholm utanför; man är fast i kronotopen av paradvåningen från sekelskiftet 1900. Hade fönstren inte varit fördragna hade besökare haft chansen att titta ut och reflektera över Hallwylska i relation till sin omgivning, och över relationen mellan det då museet visar upp och det nu som pågår utanför fönstret. Det kan också finnas en praktisk anledning till valet att dra för fönstren, nämligen att skydda föremålen från solljus. Oavsett anledningen (eller anledningarna) bakom valet att dra för fönstren blir effekten att kronotopen och den berättelse och känsla som museet förmedlar via den förstärks då en annan kronotop (nutidens Stockholm) utestängs. Det är också ett subtilt sätt att göra det på. Att man inte kan se ut genom fönstren (förutom något mot innergården) lägger jag märke till först mot slutet av mitt tredje besök på museet,

när jag är där för att göra noggranna observationer av miljön. Det är inget jag tänkte på när jag besökte museet före arbetet med studien, eller när jag var där för en promenadintervju. Jag hör heller ingen annan besökare säga någonting om det. Besökarna omsluts helt av kronotopen Hallwylska palatset vid sekelskiftet 1900.

Hallwylska museet kan anses ha en väldigt hög grad av autenticitet eftersom huset i stort är bevarat som grevinnan lämnade det. Vissa anpassningar har gjorts i efterhand, dels sådana som hon själv förberedde för (byta ut dörrhandtag och läderklädsel som slitits) men också andra som gick emot hennes initiala museitanke. Wilhelmina lämnade utförliga anvisningar för hur hemmet skulle visas upp för besökare, hur rummen skulle avgränsas med rep bland annat, för guidade turer. Eftersom museet numera inte bara håller guidade turer utan är öppet för drop-in-besökare att gå runt själva, och större grupper också visas runt, har rummens inredning och avspärningar anpassats. Rummen var mer tätt möblerade tidigare och repen spärrade av så att besökare fick gå i smalare "gångar" genom rummen. Nu är rummen inte lika tätt möblerade och avspärningarna anpassade så att fler besökare får plats och kan röra sig friare i rummet. Men i stort sett är hemmet bevarat som Wilhelmina lämnade det.<sup>12</sup> Men kan Hallwylska museet ses som en autentisk hemmiljö för det? Det arbete Wilhelmina själv ledde under sin levnadstid förde byggnaden in i gränslandet mellan ett hem och ett museum. Hon hade en uttalad museitanke och både samlade in och sparade på föremål med det i åtanke, och det präglade hur hemmet kom att se ut — allt mer som ett museum, även under hennes levnadstid. På sätt och vis levde hon i ett museum. Paradvåningen kan självklart inte ses som ett exempel på ett typiskt sekelskifteshem, inte ens som typexempel på hur den samhällsklass grevparet von Hallwyl tillhörde bodde; det är en helt unik hemmiljö som inte liknar någon annan. Grevinnan hade heller inte ansatsen att bevara en autentisk hemmiljö. Hennes museitanke verkar snarare ha varit inriktad på att samla så vitt och brett som möjligt av "[sin] egen samtids som äldre tiders kultur." Så tillkom porslins-, vapen- och konstsamlingarna som visas upp i olika rum. Samtidigt såg hon också till att spara allt vardagligt i hemmet, så en viss ansats till att bevara även en autentisk hemmiljö finns, men den krockar med det andra insamlandet.

Glidningen mellan hem och museum Wilhelmina initierade innebär också att museets utställningsform blir en blandning av *in situ* och *in context*. På det stora hela är museets miljö

---

<sup>12</sup> Bändad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 10 mars 2022

*in situ*, men i miljön ingår samlingsrummen, där specifika samlingar som exempelvis porslinsinsamlingen ställts ut *in context*, utefter länder och tillverkare.

Frågan om autenticiteten på Hallwylska museet kompliceras också generellt av Wilhelminas museitanke och hennes medvetenhet om att hemmet skulle bevaras för efterkommande generationer. Den tanken, den medvetenheten, påverkade hur hemmet inreddes och såg ut, inte bara med tillskansandet av antikvitetsinsamlingar och att kopior av adelsporträtt gjordes. Även övriga delar måste rimligen ha påverkats. Exempelvis att Husans rum är ovanligt fint för att vara rum för tjänstefolk, vilket utställningstexten tar upp. Under vår promenadintervju lyfter min informant själv frågan om att man kan tänka sig att det fanns en motivation att göra även detta rum lite finare, med åtanke att hela hemmet senare skulle visas upp.<sup>13</sup> Vad innebär sådana anpassningar för bilden av Hallwylska som en väldigt autentisk plats? Hemmet har bevarats i stort sett som de som bodde där lämnade det, vilket skapar en känsla av autenticitet, men samtidigt gjorde de själva anpassningar som på sätt och vis kan göra att man sätter frågetecken för hur autentiskt det är ur hänseendet: Hade de verkligen haft det så här om de inte själva haft museet i åtanke?

Den största förändringen av Hallwylska museet som gjorts på senare år är att den del som tidigare visade gästrumssviten nu används för tillfälliga utställningar. Tidigare fanns tillfälliga utställningar i olika rum men under de senaste fem åren har gästrumssviten blivit den utvalda delen för dessa. I gästrumssviten berättade man tidigare om Wilhelminas och hennes döttrars barndom, men det kan man numera göra i andra delar menar min informant.<sup>14</sup> Vid tiden för denna studie visades utställningen BÖGAR, som belyser homosexuellas historia i Stockholm med utgångspunkt i homosexuellas hemliga mötesplatser i staden. Delen dedikerad till tillfälliga utställningar är distinkt avskild från resten av museet då fri entré inte gäller i den delen till skillnad från resten, ingången till utställningen är bemannad av personal och avspärrad med rep. Den tillfälliga utställningen upptar flera rum. Slående är hur denna del av byggnaden har anpassats till att bli ett mer traditionellt museirum. Till skillnad från basutställningarna där man får gå fram och tillbaka mellan de olika rummen för att se alla och själv kan välja ordningen man vill gå i är den tillfälliga utställningen strömlinjeformad. Gästrumssvitens planlösning möjliggör att strukturera utställningen väldigt rakt, med en början i ena änden och sen en naturlig genomströmmande rörelse framåt i en ledd genom

---

<sup>13</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 7 mars 2022

<sup>14</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 7 mars 2022

rummen som ligger på rad, genom utställningen till dess slut. Att en del av museet har gjorts om (med placering av falska innerväggar t.ex.) till ett mer typiskt museirum, för att innehålla tillfälliga utställningar, bryter på ett tydligt sätt mot den upplevda autenticiteten i platsen. Att man valt att göra så beror förstås på att möjligheten att kunna erbjuda tillfälliga utställningar kan tänkas locka fler besökare, och därtill återbesök (en besökare som redan har besökt basutställningarna kommer igen när en tillfällig utställning fångar dennes intresse). Det visar på en hierarki mellan olika fenomen på museet. Autenticitet värderas högt och närvaron av autenticitet ses som en av museets stora tillgångar. Det är överordnat vissa saker som annan, modern pedagogik. Exempelvis samlingen med föremål i Porslinsrummet är bevarad som Wilhelmina arrangerade den, med mängder av porslinsfigurer i glasskåp indelade efter nation och tillverkare. Enligt min informant var Wilhelminas pedagogiska tanke att man skulle kunna lära sig se skillnad på olika sorters porslin genom att titta på samlingen.<sup>15</sup> Utan att bedöma huruvida det är en bra eller dålig pedagogisk ingång att ha 2022, det är inte av intresse för denna uppsats, kan det ändå noteras att det åtminstone hade varit möjligt att ställa ut samlingen på andra sätt och använda sig av annan pedagogik som utvecklats senare. Men att låta det vara så som Wilhelmina hade det stärker känslan av autenticitet. Detta är också ett exempel på, som tidigare nämnt, att det är Wilhelminas museitanke som musealiseras. Samtidigt är autenticiteten till viss del underordnad en övergripande tanke eller målsättning om att locka till sig besökare. Självfallet är man inte beredda att prioritera vad som helst över autenticiteten, men samtidigt är det tydligt att autenticiteten inte står över allt annat.

### 5.3 Platsen *Folkhemslägenheten* på Nordiska museet

Nordiska museet grundades 1873 av Arthur Hazelius och är Sveriges största kulturhistoriska museum (Nordiska museets hemsida). 1880 ombildades organisationen till en stiftelse. Från 1891 ingick även Skansen i verksamheten, fram till att den 1963 fick en egen stiftelse i samband med att staten tog ett större ansvar för Nordiska museet. Staten finansierar 70 % av verksamheten och utser ledamöterna i Nordiska museets stiftelsenämnd. Enligt Nordiska museets stadgar är museets uppgift att “bevara och levandegöra minnet av liv och arbete i Sverige, företrädesvis för tiden efter 1520.” (Nordiska museets hemsida) Museet flyttade in i den nuvarande museibygnaden när den stod färdig 1907. Den byggdes specifikt för ändamålet att husera Nordiska museet, det är alltså inte en byggnad som anpassats till att bli

---

<sup>15</sup> Bandad promenadintervju med informant på Hallwylska museet, 7 mars 2022

en museibygnad med tiden utan är byggd för det syftet från början. *Folkhemslägenheten* är en utställning på Nordiska museet som invigdes 2013<sup>16</sup> och kommer att stå “tills vidare”. (Nordiska museets hemsida).



Passagen till utställningen. Att skylten lyder 1940-talslägenhet istället för utställningens namn *Folkhemslägenheten* är förmodligen i relation till andra historiska bomiljöer som ställts ut på andra delar av museet.

Utställningen består av en folkhemslägenhet som byggts upp inne på museet utifrån en planritning från ett HSB-lägenhetshus som byggdes i Katrineholm 1947. Det står att läsa på hemsidan att lägenheten är “typisk för hur en nybyggd HSB-lägenhet kunde se ut vid tiden” och att den hade kunnat ligga varsomhelst i Sverige. Familjen som “bor” i lägenheten presenteras också, det är en fiktiv familj. Inredningen har samlats in från olika håll “för att visa hur det kunde se ut”. (Nordiska museets hemsida) Innan man kliver in genom porten kan man se gårdshuset (till vänster i bilden ovan) som också byggts upp på plats, liksom cykeln parkerad i cykelstället vid porten och balkongerna i hörnet. När man går in genom porten kommer man till vad som ser ut som ett trapphus.

---

<sup>16</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022



Trapphuset, bildkollage. Fr v: Trapphuset sett från ingången. Adresstavla uppsatt på väggen på vänster sida. Glasruta med vy av vardagsrummet, på vänster sida. Sopnedkast och trappsteg som leder in i en vägg, på väggen en bild av en trappavsats för att visa hur trappen skulle fortsatt i ett riktigt lägenhetshus.

Bredvid glasrutan finns en skylt med utställningens enda utställningstext, den presenterar utställningen:

Den här miljön visar en HSB-lägenhet från 1940-talet. Familjen Johansson har nyligen flyttat in. Tidigare bodde de i en bostad på ett rum och kök med kallvatten och utedass. I den nya lägenheten har de nu både badrum, elspis och kylskåp. Lägenheten är ett exempel på folkhemsepokens strävan efter att bygga goda och funktionella bostäder till rimliga kostnader för de boende. Familjen Johansson har inte funnits på riktigt. Möbler, kläder och husgeråd har samlats in från olika håll för att visa hur det kunde se ut. Tänk på att vara försiktig med familjens möbler och föremål. Välkommen!

(Nordiska museet 2022, utställningstext)

Samma text finns i engelsk översättning och dessutom finns en kort introduktion för vad Folkhemmet var och lägenhetens planlösning. Den avslutande meningen är noterbar, den uppmanar till försiktighet men implicit bjuder den då också in besökare att interagera med inredningen. Jag tar det till mig och öppnar nyfiket alla luckor och lådor och annat jag kan hitta.





Hallen, kollage. De tre första bilderna är tagna från samma läge på tröskeln till lägenheten, från vänster till höger. På den första syns badrummet till vänster i bildkant och ingången till köket i höger bildkant. Den andra bilden visar linneskåpet som står rakt framför tröskeln till hallen, och ingången till sovrummet. Den tredje bilden visar en hallmöbel, spegel och en rock på en klädhängare. Den fjärde bilden är tagen ståendes mitt i hallen, i vänster bildkant skymtar tröskeln tidigare bilder togs ifrån samt trapphuset, till höger syns ingången till vardagsrummet.



Badrum, kollage. Observera att en genomskinlig plastskiva spärrar av och förhindrar besökare att gå in i rummet, den enda avspärning som finns i utställningen.



Kök, kollage. Fr v: Översikt, taget från tröskeln. Köksbänk och spis. Diskbänk och skåp. Bord, stolar och fönster. I fönstret en bild som visar träd i vintermiljö.



Sovrum. Fr v: Översikt, taget från tröskeln. Nödutgång. Sängar. Skåp, symaskinsbord m.m.



Vardagsrum, kollage. Två första bilderna tagna från tröskeln, tredje visar hörnet på höger sida som inte syns på de två första bilderna. På den vänstra bilden kan man se glasrutan mot trapphuset i vänster bildkant. Observera balkongen längst bort i bilden.





Balkongen, kollage. Samtliga bilder tagna från samma position vid tröskeln till balkongen. Observera utsikten mot ingången till hela utställningen och andra utställningar på bilden till vänster.

Slående när jag står vid utställningens början är hur udda det känns att plötsligt på Nordiska museet stå framför en lägenhetsport som ser ut som porten till lägenhetshuset byggt på 1950-talet jag själv bor i nu. Jag upplever stora rumsliga förändringar omkring mig på kort tid. Nordiska museets pampiga byggnad i nationalromantisk stil gör ett imponerande intryck när man närmar sig. Jag känner mig liten när jag öppnar och kliver in genom den stora porten, känslan av litenhet försvinner inte när jag efter att ha gått igenom entrén stiger in i museets stora hall som känns som att befinna sig i en stor kyrka. Väl framme i kulverten vid utställningen händer något med rummet, känslan av litenhet försvinner. Lägenhetsporten känns igen från min vardag, och precis till vänster om den finns två små balkonger, den nedre på golvnivå vilket ger ett udda intryck, den ser liten ut, det skulle gå att bara kliva över balkongräcket.

Jag går in genom lägenhetsporten som står på vid gavel. Golvet i "trapphallen" har stenplattor som får mig att minnas min gammelfaster och besöken i lägenhetshuset hon bodde i som hade liknande stenplattor i trapphuset. Jag tittar in genom glasrutan och ser ett vardagsrum möblerat på ett sätt som inte väcker några starka minnen för mig men som jag associerar med 1940- och 50-tal. Jag läser utställningstexten som presenterar utställningen. Jag vänder mig om och ser några trappsteg leda till inget mer än en vägg täckt av ett fotografi av hur trappen hade fortsatt om det varit ett riktigt lägenhetshus jag befunnit mig i. En kakofoni av ljud inifrån och utifrån utställningen hörs. Jag hör gammalt radioljud inifrån utställningen, men tydligare sorlet från alla människor i den stora hallen. Dörren till själva lägenheten står också

på vid gavel, jag går in. Hallen är sparsamt möblerad. Min blick dras till ett litet Per Albin Hansson-porträtt på väggen och jag tänker att det känns som en närmast övertydlig symbolbild för folkhemmet. Det finns tre dörröppningar till andra rum, badrummet är avspärrat med en genomskinlig plastskiva. Jag går in i köket först, av någon anledning känns det mest naturligt. Min blick dras först till kökssoffan. Den saknar klädsel vilket gör ett udda intryck på mig; en gammal kökssoffa har funnits i köket i mitt föräldrahem så länge jag kan minnas, alltid med klädsel vilket varit fallet med alla andra kökssoffor jag sett hemma hos folk. Köksbänken är låg, jag känner mig överdimensionerad gentemot den, vilket förstärker det udda intrycket så långt. Samtidigt känner jag igen skåpsluckorna som är exakt likadana som de i min gamla lägenhet vars kök inte hade renoverats på länge. Mycket av inredningen och föremålen i köket känner jag igen och relaterar till som kvarlevor från tidigare epoker som än idag finns i hem av anledningar som icke-renoverade kök i ett billigt hyreshus (skåpsluckorna) eller mina föräldrars nostalgiska inredningsstil (kökssoffan, en köksvåg på bänken etc). Vissa detaljer skapar mer av en distans, som höjden på köksbänken eller den gamla spisen, men de är ändå i stort sett lika moderna motsvarigheter. Kylskåpet är mer oigenkännligt då. Effekten blir att jag reflekterar över hur våra kök har utvecklats och förändrats sedan 1940-talet, att vissa saker som köksbänkar och skåp har förändrats väldigt lite men kylskåp desto mer. Väldigt få föremål står synligt framme. En köksvåg, ett vaffeljärn, någon handduk, en kastrull i diskstället etc. Jag öppnar alla skåpsluckor och finner fler föremål där så som gamla matvaruförpackningar, porslin och annat, men även bakom skåpsluckorna känns det lite sparsmakat, som att där är färre grejer än i ett riktigt kök. Bilden uppsatt i fönstret visar att "utsikten" är snöklädda träd, som att det skulle finnas skog precis utanför fönstret vilket känns lite förbryllande.

I sovrummet blir den sparsmakade inredningen ännu tydligare. Två sängar, en stol, ett symaskinsbord, en liten vägghylla, ett skåp och en liten pall utgör möblemanget. En liten barnvagn står i hörnet, några få böcker på fönsterbrädan, endast några få bilder uppsatta på en vägg. Väggarna i övrigt kala, och det finns mycket tom golvyta. Rakt framför en när man kliver in i rummet ser man en nödutgång, väggen på vänster sida är helt kal och inga möbler finns vid den, antagligen för att hålla nödutgången fri. Jag finner det svårt att relatera till något i rummet. Det är svårt att föreställa sig en familj faktiskt sova i och använda rummet. Finrummet känns mer levandegjort, med fotografier på en byrå, radion som står på med gamla inspelningar, en bokhylla, en dagstidning på ett sidobord. En liten soffgrupp och ett bord med fyra stolar finns också. Rummet påminner mig om finrum hos äldre släktingar.

Glasrutan som vetter mot "trapphallen" bryter förstås illusionen. Jag går genom rummet och ut på balkongen. Där hänger en klänning "på tork". Det känns mest udda att stå på en "balkong" på marknivå och titta ut och se andra museiutställningar och höra sorlet från stora hallen. Sammantaget upplever jag utställningens rumsliga förutsättningar som delvis begränsande, så till vida att man hela tiden är väldigt medveten om att man är inne på Nordiska museet – inte i en riktig lägenhet. Platsen *Folkhemslägenheten* relation till platsen Nordiska museet gör sig påmind.

En intressant temporal aspekt av utställningen är betydelsen detaljer får för relaterbarheten till utställningen. Det framträder som en nyckel i berättandet. *Folkhemslägenheten* är en kronotop som formar narrativ om hur det var att leva i Sverige på 1940-talet. Med utgångspunkt i den autentiska planlösningen man använt har en väl sammanhållen kronotop skapats. Det är dock inte helheten utan detaljerna som skapar störst reaktioner hos besökare, det är dem besökare relaterar starkt till. Jag uppehöll mig i utställningen i ungefär en timme, under den tiden gick flera andra besökare runt i den. Huvudsakligen personer som verkade vara omkring 60 till 80 år gamla, oftast i sällskap två och två. Nedan citat från två olika samtal som två olika sällskap bedrev kontinuerligt medan de gick runt och kollade, båda sällskapen bestod av två personer som båda föreföll tillhöra tidigare nämnda åldersgrupp:

Person A, pekades på hallmöbel: "Åh, sån där hade vi, exakt en såndär!"

Person B: "De gamla speglarna känner man ju igen. Och såna här bord kunde man dra ut."

Person C: "Men så här såg ju mitt badrum ut i Aspudden."

Person D: "Det här är säkert städskrubben."

Person C, pekades på olika köksdetaljer: "De här känner man igen. Och de här!"<sup>17</sup>

Citaten är bara ett litet utdrag som visar på hur det typiskt lät när besökare i den här åldern tittade på utställningen. Ur detaljerna uppstod nostalgiska och igenkännande känslor. Både enskilda möbler och föremål kunde starkt relateras till, men även exempelvis hela badrummet för en kvinna. Person D som korrekt antog att ett skåp i köket var städskrubben var ett typexempel på beteende hos flera besökare, som gärna gjorde antaganden i förväg på det sättet för att sedan få dem bekräftade (personen öppnade sedan skåpet och kunde nöjt

---

<sup>17</sup> Antecknade observationer på Nordiska museet, 10 mars 2022

konstatera att hen haft rätt). Relaterat till det hade besökare också ibland åsikter om vad de upplevde utställningen saknade:

Person E till person F: "Här borde det funnits en bäddsoffa tycker jag."<sup>18</sup>

Citat som detta visar hur besökare relaterar till utställningen som en allmän representant för folkhemslägenheterna. Utställningen presenterar sig som "en typisk folkhemslägenhet", för den här personen skulle en typisk folkhemslägenhet ha en bäddsoffa på ett visst ställe. Det hade kompletterat bilden ännu mer för honom. Eftersom utställningen inte visar upp en faktisk lägenhet där en viss familj bott, bjuder den kanske in till sådana reflektioner. Intressant att bevittna var också när besökare upplevde annat än nostalgisk igenkänning; även förvirring kunde uppstå. Samma person som relaterade väldigt starkt till badrummet sade senare till sitt sällskap, efter att ha gått runt i alla rum:

Person C: "Nä det fanns inget mer sovrum, var sjutton sov de då?"<sup>19</sup>

I sovrummet står två sängar, därtill finns kökssoffan att tillgå. Men då berättelsen är uppbyggd runt att en familj bestående av två vuxna och tre barn (varav ett bara bor i hemmet på deltid) bor i lägenheten, kunde hen inte begripa hur alla fick plats att sova. Det undrade även jag, och fick senare förklarat för mig av min informant att en stol stående i sovrummet är en så kallad bäddstol som går att dra ut för att skapa en till sängplats. Det var en typ av möbel jag inte sett förut, men inte heller en besökare som upplevde en väldigt hög igenkänningsfaktor på utställningen i övrigt kände igen den möbeln. Det visar att även om man relaterar väldigt starkt till kronotopen i stort och många detaljer i den, relaterar man inte nödvändigtvis till allt och det kan som för den här besökaren innebära en tudelad upplevelse av utställningen: stark igenkänning av många delar av den men också frågor.

Det är även i detaljerna besökare som tillhör andra generationer, som undertecknad, relaterar till utställningen: i detaljer som visar på en speciell temporal aspekt. Vissa saker, som exempelvis porten och skåpsluckorna i köket, är typiska för en 1940-talslägenhet, men tillhör inte enbart den epoken utan har bestått och kan leda till igenkänning även för yngre generationer.

---

<sup>18</sup> Antecknade observationer på Nordiska museet, 10 mars 2022

<sup>19</sup> Antecknade observationer på Nordiska museet, 10 mars 2022

*Folkhemslägenheten* är ett exempel på det Wang kallar konstruerad autenticitet och existentiell autenticitet. Det är förstås inte en autentisk plats på sättet att en riktig lägenhet skulle finnas inne på Nordiska museet. Men den är uppbyggd utifrån en genuin planritning (ett inslag av objektiv autenticitet) och fylld med inredning och föremål från tiden, som plockats in från olika håll för att skapa en miljö som trots allt känns igen av besökare som växte upp i faktiska lägenheter från tiden. Därmed upplevs på någon nivå en sorts autenticitet.

När jag möter upp min informant för en promenadintervju ber hen mig förklara mitt intresseområde igen (efter att jag kort presenterat det i tidigare mejlkonversation). Efter att jag talat om intresset för hur tid, rum och autenticitet kan användas för att berätta med hjälp av hemmiljöer, och vilka andra museer jag besökt för studien, är hen noga med att understryka hur *Folkhemslägenheten* skiljer sig från de andra studieobjekten (att den skiljer sig från de andra var som tidigare redogjort en motivering till att inkludera den i studien): “Det här är ju varken en autentisk plats eller ett personmuseum.”<sup>20</sup> Hen är noga med att direkt slå fast det, innan hen redogör för bakgrunden till hur utställningen uppkom: ur ett uppdrag på museet att skapa en miljö som skildrade efterkrigstiden.

Just då fanns det inte så många miljöer på museet som skildrade 1900-talet. Det var liksom ett glapp. Sen fanns ju den här Lekstugan som egentligen var lärmiljö här bredvid och den var ju skapad i slutet av, eller i början av, 90-talet, för att göra en miljö där generationer kunde mötas. Men den generationen var liksom död, de som upplevt det här Sverige. Och nu skulle det liksom skapas en miljö för dagens morföräldrar, lite så. Så från början fanns det en tanke om att det skulle kunna vara en miljö som för barn mer men den skrotades ganska snabbt när man märkte att man *för att kunna hålla det så autentiskt som möjligt*, då blir den miljön skör. Lekstugan är gjord för lek, den är gjord av trä. Här är det andra material. Så då vet jag att vi pratade lite om, vi skojade och sa att det blir lekstugan för 40-talister då. Det är liksom deras Lekstugan på nåt sätt.<sup>21</sup> (Min kursivering).

Utställningens själva uppkomst är ett exempel på hur rum conceptualiseras med tid som Massey menar, eller hur kronotoper skapas där tid och rum är odelbara som Bakhtin skrev. Nordiska museet var ute efter att skapa ett rum som skildrade en viss tid, utifrån den tanken skapades *Folkhemslägenheten*. Komplexiteten med hur vi använder begreppet autenticitet blottläggs också, här då informanten efter att ha slagit fast att *Folkhemslägenheten* inte är en

---

<sup>20</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022

<sup>21</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022

autentisk plats sedan berättar att “för att kunna hålla det så autentiskt som möjligt” fick man skrota idén om att göra utställningen mer barnvänlig. Hen kopplar i det här fallet autenticitet till skörhet. Hen verkar tänka på miljön som icke-autentisk på så vis att det är en miljö konstruerad inne på museet, inte en bevarad kulturmiljö eller så, samtidigt som en viss autenticitet (“så autentiskt som möjligt”) skapas med hjälp av den genuina planritningen och föremålen som är tidstypiska – även om de inte är autentiska på det viset att de alla stått tillsammans i en riktig lägenhet. Noterbart är att på informanten låter det som att autenticitet i någon mån varit ett slags målsättning med utställningen. Tanken att “hålla det så autentiskt som möjligt” är ett exempel på hur vi tänker på autenticitet i mer komplexa former än ett binärt förhållande, vilket ligger i linje med Ning Wangs tankar som ledde till att han utvecklade sin taxonomi av olika slags autenticiteter. Om Nordiska museet kan hålla en utställning “så autentisk som möjligt” innebär det att en implicit skala mellan autentiskt och icke-autentiskt finns, där man vill placera sig så nära den autentiska sidan som möjligt.

Informanten berättar att ramverket för berättelsen, den fiktiva familjen, skapades med researchhjälp från museets innehållsansvariga. En extern arkitekt hittade planritningen lägenhetsbygget utgick ifrån, bygget gjordes av Nordiska museets verkstad.

En av sakerna när man försöker tänka ut en familj som hade kunnat bo i lägenheten då bestämde vi oss ganska snabbt för att vi tänker oss att den här kan ligga i Katrineholm, eller Eskilstuna, nån slags mellansvensk stad. Där det kanske finns en industri, ungefär den storleken, det finns industri tänkte vi för att pappan i familjen skulle vara kopplad till nån slags industri. Och sen så... ja vi jobbade på så många nivåer. Här då [adresstavlan] har vi ju tagit de som bor i huset då. Och då valde vi, vi tittade på statistik från 48-49, då var Johansson, det var ju länge det vanligaste efternamnet så då tog vi det helt enkelt. Och så fick vi in en Koskela här för vi tänkte att det är den första arbetskraftsinvandringen, den generationen då. Och just vad det gäller såna här detaljer kring bygget då så fick ju våra verkstads... de var ju ute och raggade, vi gjorde upprop för att hitta rätt detaljer. Så de har varit och hämtat på containrar och sånt, element och fått tips, nu har de rivit ut i det här huset så har de hämtat in det. Det vi tänkte var att vi skulle ha en familj som både var representativ men där vi också från pedagogiskt perspektiv skulle kunna få in ämnen och företeelser som skulle fungera bra för inte minst högstadiet men även gymnasiet, hoppades vi på. För vi bestämde ganska snabbt att det här blir nog för den åldersgruppen framför allt och vi hade också kontakt med ett par gymnasie- och högstadielärare.<sup>22</sup>

Platsens betydelse för narrativ illustreras genom hur de i ett tidigt stadiet av byggandet av berättelsen bestämde sig för vilken stad denna lägenhet skulle kunna tänkas tillhöra, som en

---

<sup>22</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022



del av den fiktiva berättelsen. Det är ett exempel på de intrikata relationer som finns mellan rum; som Massey skriver kan platser också vara närvarande i varandra, både innanför och utanför samtidigt. I *Folkhemslägenheten* på Nordiska museet kan också staden Katrineholm, och i förlängningen Sverige (Katrineholm som representant för en mellanstor svensk stad sätter Sverige som helhet i spel också) vara delaktig. Referensen till Katrineholm som representant för en mellanstor svensk stad är en del av hur de, som informanten berättar, hade tankar på att forma berättelsen med hänsyn till representation och pedagogik. De ledorden tycks verkligen ha präglat berättelsen om familjen, som på museets hemsida presenteras så här:

Det här är familjen Johansson

Hilda är hemmafru, hennes arbete har blivit mycket enklare sedan familjen fick varmvatten, badrum och tvättstuga. De har till och med ett sopnedkast! Nu har hon tid över till att läsa, men också till att engagera sig i Kooperativa Kvinnogillesförbundet. Hilda har bott i staden i 20 år, men har sina rötter i Tornedalen.

Ivar är metallarbetare och fackligt aktiv. Han är också sportintresserad, särskilt av friidrott och fotboll. Under sommarhalvåret ägnar han mycket tid åt familjens koloniträdgård, odling är ett intresse som förenar nytta med nöje. Ivar är andra generationens stadsbo.

Gun-Britt är 16 år och äldsta dottern i familjen. Hon ska (sic!) snart ta realskoleexamen. Hon är den första i släkten som läser vidare efter folkskolan. Gun-Britt arbetar extra på helger och lov och drömmer om att utbilda sig till sjuksköterska.

Siv är född med en höftskada och skolios och har därför svårt att gå. Hon bor på Eugeniahemmet i Stockholm, en så kallad ”vanförestalt” för barn med fysiska funktionsnedsättningar. Siv kommer bara hem under sommarloven. Hon vill också ta realexamen, som sin storasyster.

Arne är yngst. Han har just fyllt sex år och går inte i skolan. I det nya bostadsområdet finns gott om jämnåriga barn och dagarna fylls av lek. Många av dem träffas även i söndagsskolan som erbjuder olika aktiviteter.

(Nordiska museet 2022)

Mamma, pappa, tre barn, med Sveriges vanligaste efternamn, från en mellanstor svensk stad. Mamman hemmafru, pappan industriarbetare. På sådana vis tycks museet ha strävat efter representation genom att relatera till genomsnittliga företeelser för tiden berättelsen är situerad i. Samtidigt är det tydligt att man försökt inkludera minoritetsfrågor: att ena dottern

har en funktionsvariation, att mamman har rötter i Tornedalen. Att dottern Siv bor på Eugeniahemmet sätter också fokus på hur vissa saker förändrats över tid; att en dotter inte skulle bo hemma merparten av tiden på grund av att hon har svårt att gå framstår som främmande nuförtiden, det förankrar berättelsen än tydligare i det sena 1940-talet och pekar mot en annan sida av Folkhemssverige. Andra detaljer som synliggör skillnader mellan dåtid och nutid är att Gun-Britt är den första i släkten att läsa vidare, att Arne är sex år men inte går i skolan än och att Hilda är hemmafru. Under vår promenadintervju berättade informanten att hen känt en viss oro över hur den konstruerade familjen på det sättet:

Det är intressant för jag vet att när vi satt här och bollade och skapade familjen kunde jag ibland känna att men gud har vi skapat en sån här... nu ska vi få med allting här, men det intressanta är att jag mött så otroligt många människor som har, dels var det flera människor från museet som sa "gud vad roligt, min mor kommer ifrån Tornedalen" och "min farfar kom från Tornedalen" och vi har haft flera stycken besökare som pratat med oss kring släktingar som bodde på Eugeniainstitutet eller fanns på andra hem då som inte levde med sin familj då, så det här finns ju runt i kring.<sup>23</sup>

Oron gällde alltså om det skulle upplevas som sökt – inkluderingen av Tornedalen och funktionsvariationer – men respons från besökare verkar ha lugnat den oron. Att den oron ens kunde uppkomma beror förstås på att man byggt en fiktiv berättelse istället för att basera den på en verklig familj.

#### 5.4 Platsen *Välkommen till Sverige* på Malmö Museer

*Välkommen till Sverige* är en utställning på Malmö museer som invigdes 2015 på Malmöhus slott. 2017 flyttade den inom Malmöhus till en större utställningslokal.<sup>24</sup> *Välkommen till Sverige* är alltså i kontrast till de andra studieobjekten en *in context*-utställning snarare än *in situ* (med vissa *in context*-inslag på Statarmuseet och Hallwylska museet). Speciellt med *Välkommen till Sverige* är att det är en utställning på Malmö Museer som handlar om just Malmö Museer och vad som hände på museet 1945. Det är alltså, för att parafrasera Statarmuseet, där historien ägde rum. Utställningen är i stort sett lokaliserad till ett utställningsrum på Malmöhus, men "tjuvstartar" redan utanför entrén till museet.

---

<sup>23</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022

<sup>24</sup> Bandad promenadintervju med informant på Malmö museer, 22 februari 2022



En av de “vita bussarna” står placerad i en monter utomhus, innan huvudentrén till Malmö Museer på Malmöhus, för alla besökare att se.

En av de vita bussarna som Röda Korset använde för att hämta fångar från koncentrationslägren och föra dem till Malmö Museer står i en monter utanför entrén. Textskyltar berättar om vita bussarna-aktionen och en ljudinspelning med vittnesmål från en bussförare spelas ur högtalare. Det möjliggör för alla museibesökare att ta del av denna berättelse, oavsett varför de kommit till museet. Det är också den första berättelsen besökare kan ta del av vid sitt besök; bortsett byggnaden Malmöhus i sig är bussen det första museiföremålet man ser, ljudinspelningen är det första som hörs. På så sätt får det ett prominent utrymme. I vilken grad besökare tar berättelsen till sig är förstås individuellt. Några utförliga organiserade observationstillfällen gällande detta har jag inte vidtagit, men då jag besökt museet upprepade gånger både i arbetet med denna uppsats men också för “vanliga” museibesök har jag alltid passat på att observera hur andra besökare förhåller sig till denna del. Vid mina observationer har de flesta besökare på väg in till museet noterat både det visuella (montern med bussen och skyltar) och det audiella (ljudinspelningen) och saktat in stegen, men få har stannat upp och tittat mer ingående (jag har observerat flera besökare göra det, men den klara majoriteten har inte stannat upp). Jag har inte sett några besökare på

väg ut från museet (som därmed möjligtvis kan ha tagit del av utställningen där inne) stanna upp vid montern.

För att komma till själva utställningen i sig inne på museet behöver jag gå igenom andra utställningsrum med tillfälliga utställningar. Den är också placerad i nära anslutning till andra utställningar som behandlar Malmöhus historia (som fängelse, som slott) och står på så vis i relation till andra utställningar på museet.



På en vägg vid den stora trappan, som efter entrén leder till museets olika utställningar, finns ett stort foto taget på just den platsen 1945. På bilden syns hur sängar placerats i trapphallen och hur människor samlats. Fotografiet contextualiseras inte vidare här, men har man tagit del av montern med bussen utanför entrén på väg in, eller om man ser fotot på väg ut efter att ha sett *Välkommen till Sverige*-utställningen, förstår man att fotot visar hur det såg ut när museet var en flyktingförläggning 1945. Utställningen går alltså utanför det enskilda fysiska rum på museet som merparten av den är lokaliserad till, genom bussmontern och fotografiet.



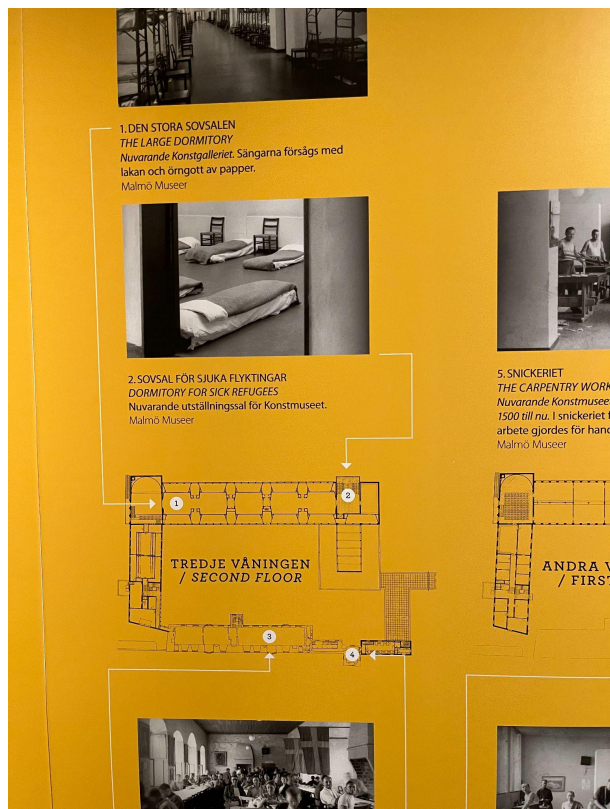
Till vänster hur utställningsrummet ser ut från ingången. I mitten vänstra sidan av rummet med väggtexter och till höger om den gula väggen ingång till ett mindre sidorum, där en film gjord av elever från St. Petri gymnasieskola visas. Till höger: högra sidan av rummet, föremål, foton och text i den blåa möbeln längs väggen och i glasmontern i hörnet.

Kronotopen *Välkommen till Sverige* berättar om hur Malmö museer 1945 blev en flyktingförläggning som tog emot människor som via räddningsaktionen De vita bussarna räddats från koncentrationslägren och förts till Sverige, där Malmö var första stoppet. I utställningstexterna på den vänstra sidan av rummet är fokus på museet i sig: det berättas hur och varför museet blev en flyktingförläggning och med foton och planritningar visas hur det såg ut – var flyktingarna sov, åt, rörde sig. På den högra sidan av rummet finns ett personfokus; både flyktingar och människor som hjälpte till med mottagandet i olika roller lyfts fram. Vissa väldigt synligt med föremål, text och foton i montrar, men ännu fler flyktingar får utrymme i pärmar som ligger framme med insamlade historier.

Platsen Malmöhus/Malmö Museer innebär att *Välkommen till Sverige* har vad Ning Wang kallar objektiv autenticitet: det var faktiskt här det hände, museet blev flyktingförläggning. Föremål som är med i utställningen bär också på objektiv autenticitet, som den vita bussen – det kanske mest prominenta föremålet i utställningen. Det är det största föremålet och det har fått en framskjuten placering. *Välkommen till Sverige* är alltså en *in context*-utställning: föremål har ställts ut efter en viss referensram (relation till flyktingmottagandet på Malmö Museer). Som tidigare nämnt menar Barbara Kirshenblatt-Gimblett att *in context*-utställningar för meningsskapande förlitar sig på “the drama of the artifact” (Kirshenblatt-Gimblett, 1997, s. 3). Hur *Välkommen till Sverige* använder den vita bussen och



andra föremål stämmer väl överens med det. *In situ*-utställningar återskapar miljöer (Kirshenblatt-Gimblett, 1997, s. 3), vilket *Välkommen till Sverige* inte gjort; rum på museet är varken bevarade eller återskapade som de såg ut då museet var en flyktingförläggning. Hur använder *in context*-utställningen *Välkommen till Sverige* sig då av platsen som trots allt kan anses bära på en hög grad av autenticitet? På en av utställningsskyltarna finns en planritning som visar vad olika delar av museet tjänstgjorde som när det var en flyktingförläggning:



Ackompanjerande fotografier visar hur det såg ut då, och det nämns vad för utställning eller annat som finns där nu. Det är likartat hur det stora fotografiet i trapphallen visar hur det såg ut där 1945, men med lite mer distans. Planritningen med fotografierna finns i det dedikerade utställningsrummet, med undantag för fotot i trapphallen och vita bussen vid entrén hålls utställningen inom ett rum, men refererar till andra rum, andra delar av platsen, i utställningsmaterialet. Det är ett något ambivalent förhållningssätt till platsen, med utställningen i stort avgränsad till ett rum men med dessa få utstick till andra delar av museet. Jag upplever berättelsen som starkast vid bussmontern vid entrén och fotografiet i trapphallen, där platsens betydelse blir mest påtaglig genom foton (bussmontern har också foton som visar hur den anlände till platsen 1945). Jag står på precis samma ställe som



fotografen som tog fotografiet i trapphallen 1945, på fotot kan jag se hur sängar tagit över hela golvytan framför mig. Jag rör mig i rummet 2022 men kan lätt föreställa mig hur det var 1945, det skapas på så sätt en tydlig länk över tid i rummet. Jag upplever det inte lika påtagligt i det huvudsakliga utställningsrummet: även om planritningen med bilder som visar hur det såg ut i olika delar av museet då blir distansen större, när jag går runt i de andra delarna där det nu finns andra utställningar har jag svårt att föreställa mig hur det såg ut 1945.

Promenadintervjun inleds på informantens förslag i bussen. Vi sätter oss på två säten längst fram i den. På en avlastningsyta mellan oss ligger utskrivet pedagogiskt material för guidningar. Informanten berättar om utställningens tillkomst 2015 och framhåller två aspekter som särskilt viktiga för att den skapades:

Dels var det 70 år sen andra världskriget tog slut och att vi uppmärksammade då händelserna från 1945. 2015 var också den stora flyktingvågen. Så att vi belyste de här frågorna på många olika perspektiv om att vara på flykt till exempel. Det var en av anledningarna till att vi gjorde det 2015. Dels var det åminnelsen av kriget och dels händelserna det här dramatiska året 2015.<sup>25</sup>

Enligt informanten såg museet alltså en möjlighet att belysa flykt som ett tema, som med flyktingvågen 2015 var högaktuellt i samtiden, genom att uppmärksamma flyktingmottagandet 1945 i en utställning – vilket också sammanföll med åminnelsen av krigsslutet och den flyktingvågen. Själva konceptet flykt bär på en inneboende rumslig aspekt: man flyr från en plats till en annan.

På en fråga om respons från besökare berättar min informant att hen fortfarande varje vecka kontaktas av människor som undrar om hen har information om en släkting som överlevde Förintelsen, och att intresset från privatpersoner och journalister för utställningen fortgår, vilket hen länkar till platsens och föremålens betydelse:

Så att fortfarande än idag, sen 2015, det minskar inte. Snarare tvärtom, folk vill veta mer. Det kommer många team hit, tv, journalister, privatpersoner för här har en sån... kraft... i det otroliga smärtsamma som hände 1945. Och inte minst styrkan i föremålet. Som den vi sitter i just nu, bussen, den betyder oerhört mycket. Som en symbol för Sveriges roll under Förintelsen. Sveriges tvekan, Sveriges neutralitet, Sveriges låsta gränser, men också vad som Sverige kunde bidra med under krigsslutets allra sista veckor. Och den här organiserade räddningsaktionen som genomfördes ändå under kriget. Och att

---

<sup>25</sup> Bandad promenadintervju med informant på Malmö museer, 22 februari 2022

vi sitter i en av de här bussarna nu som var med och räddade så många tusen människor. Att ha en skolklass här, eller ha en annan grupp här, där vi kan berätta. Berättelsen blir *så* mycket bättre, när man sitter i ett riktigt föremål.<sup>26</sup> (Min kursivering, för att markera betoning).

Informanten betonar föremålets autenticitet (“riktigt föremål”) och betydelsen de har för berättelsen, och menar att föremål som bussen har ett starkt symbolvärde i relation till Sverige – helt i linje med Kirshenblatt-Gimblett's observation om att *in context*-utställningar förlitar sig på “the drama of the artifact” (Kirshenblatt-Gimblett, 1997). Intressant med just bussen som föremål är att det är ett föremål som det är möjligt att både betrakta och stiga in i. För drop-in-besökare är det inte möjligt att stiga in i bussen, men guidningar med exempelvis skolklasser börjar ofta inne i bussen.<sup>27</sup> Föremålet blir då ett rum i sig och fungerar som en kronotop som berättar om räddningsaktionen som gjordes. Bussen i sig hjälper till med berättandet: att vara inne i den förstärker det berättande en guide, läromaterial eller skyltarna på montern står för. Det som slår mig när vi sitter i bussen är hur liten den är, det får mig att föreställa mig hur det var att göra resan från koncentrationslägren till Malmöhus. Min informant framhåller hur placering av föremålet på museet tjäna både föremålet och museet genom kontextualisering:

WE: “Men bussen är väldigt viktig som du säger som symbol, är det det föremål som placerats mest vikt vid?”

I2: “Mm det blir ju så, jag skulle vilja säga det. Och att vi fått till, den står ju nu placerad framför slottet Malmöhus. Dels för att den är för stor för att lyftas in inomhus. Den stod ju på Tekniska [museet] förut, i en utställning om bilar. Helt *out of context* men eftersom vi då flyttade den bort hit, sätter den i sitt tydliga sammanhang och sin rätta kontext. Vi har fotografier när de vita bussarna står just här, 1945. Så har den en relevans och en kontext som gör att vi lätt kan starta ett samtal. Att vi får till, bara den här montern kostade ju nästan en miljon för den är ju tempererad, den håller samma klimat som gör att vi kan behålla föremålet på det här sättet, i rätt miljö. Jag vet att det finns malmöbor som tycker att vi förstör en slottsfasad. Beror på hur man ser historien, om vi bara ska berätta om de gamla danska kungarna, eller om vi faktiskt kan göra både och, eller hur? Så jag tycker att vår uppgift här är att vi berättar hela historien, vi berättar mycket om när Skåne var danskt och berättar om slottets historia men nu är det ett museum, det har också varit en flyktingförläggning, och här kan vi göra både det ena och det andra.”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Bandad promenadintervju med informant på Malmö museer, 22 februari 2022

<sup>27</sup> Bandad promenadintervju med informant på Malmö museer, 22 februari 2022

<sup>28</sup> Bandad promenadintervju med informant på Malmö museer, 22 februari 2022

Noterbart är att det för informanten bara finns en kontext att placera den vita bussen i. Den singulariteten är det lätt att vända sig emot: Bussen placeras i en kontext på Malmö Museer, i en annan på Tekniska museet, men helt utan kontext kan den inte ha stått på Tekniska – att placera den i relation till andra fordon är bara en annan kontext, sedan är det förstås rimligt att tycka att den placeras i en mer intressant och kanske viktigare kontext i utställningen på Malmö Museer. Den skulle ju också kunna placeras i andra sammanhang på andra museer. Intressant är att i kontrast till hens singulära syn på kontextualisering av bussen ser informanten att bussen har ett värde i att göra synen på Malmöhus mer mångfacetterad.

## 5.5 Jämförande analys

Statarmuseet, Hallwylska museet och *Folkhemslägenheten* har alla gemensamt att de publika museimiljöerna/utställningarna ställs ut huvudsakligen *in situ* (även om både Statarmuseet och Hallwylska museet har inslag av *in context*-utställningar, som tidigare påvisat). I kontrast till dessa är *Välkommen till Sverige* en *in context*-utställning. Det speciella med *Välkommen till Sverige* är att det är en *in context*-utställning belägen på platsen historien den berättar faktiskt hände, vilket som vi ser med Statarmuseet och Hallwylska museet kan öppna upp för att skapa intressanta *in situ*-utställningar. Noterbart är att *Välkommen till Sverige* inte skapar kronotoper på samma sätt som de andra studieobjekten. Tid och rum vävs inte samman till en odelbar enhet, att kliva in på *Välkommen till Sverige* är inte att kliva in i ett annat tidrum; istället berättar man intresseväckande med foton, föremål och text *in context*. Som tidigare nämnt kan den vita bussen dock fungera som ett undantag och bli en kronotop, på grund av föremålets förmåga att även fungera som ett rum man kliver in i och transporteras tillbaka i tiden genom. Åtminstone i denna studie framträder det alltså att *in situ*-utställningar skapar kronotoper för sitt berättande, medan *in context*-utställningen inte gör det.

Vidare är det noterbart är att åtminstone tre av studieobjekten med sitt berättande tydligt återskapar en frånvarande helhet i form av olika Sverigebilder: Statarsverige, Folkhemssverige och Sverige som tillflyktsplats 1945. I *Välkommen till Sverige* gestaltas en väldigt positiv bild av Sverig genom fokuset på det specifika som hände på Malmö museer, som ädel räddare i nöden för utsatta människor. I *Folkhemslägenheten* också överlag en positiv Sverigebild: det nya hemmet porträtteras som ett framsteg för den fiktiva familjen, i förlängningen ett framsteg för landet att människor fick bättre boenden. På Statarmuseet

komplieras Sverige-bilden av det polyfona berättandet. Mycket utrymme ges till de personer som bodde på den specifika platsen och deras röster som tillsammans med museets egna röst formar berättandet, vilket blir komplext och mångfacetterat. De personliga livshistorierna starkt knutna till den specifika platsen har ett visst nostalgiskt skimmer, samtidigt som statarsystemet i stort problematiseras. Undantaget är Hallwylska museet som inte kan sägas tydligt knyta an till någon Sverige-bild på samma sätt, eller någon annan helhet för den delen. Varför då? Svaret finns nog i platsens betydelse för museernas berättande.

För både Statarmuseet och Hallwylska museet är platsen utgångspunkten för berättandet, men de använder platsen på olika sätt. Statarmuseet har använt sin plats och återskapat de hemmiljöer som fanns där i syfte att kunna berätta om statare och Statarsverige i stort. Hanna Mauritzsons och Asta & Tore Svenssons personliga berättelser är något väldigt specifikt och eget, men fungerar som *pars pro toto* (delen representerar helheten) för statarna i allmänhet. Deras personliga berättelser ger en inblick i hur statares liv kunde vara. På Hallwylska museet centreras berättelsen kring grevinnan och hennes samlande och palatset i sig, en unik historia som är så speciell att den inte kan fungera som en *pars pro toto* på samma sätt. Hanna Mauritzsons och Asta & Tore Svensson berättelser är också unika men går att relatera till statares historia i övrigt. Wilhelminas berättelse går inte att relatera till ett större sammanhang lika enkelt. Hennes samhällsposition som grevinna skiljer henne från de flesta människor i samhället, och hennes sätt att samla och transformera sitt hem till ett museum under sin levnadstid skiljer henne också från andra människor i adeln. Hemmiljön liknar ingen annan. Hennes museitanke har präglat museet, och den har ett splittrat fokus som bidrar till att museet inte återskapar en frånvarande helhet lika tydligt som de andra: "att hopbrinka ett såvidt möjligt rikhaltigt och mångskiftande material till belysning af såväl min egen samtids som äldre tidars kultur." (Hallwylska museets hemsida) Hon hade ett väldigt brett fokus, att belysa både sin egen och äldre tidars kultur, vilket märks i hur rummen på palatset är inredda i olika äldre stilar och fyllda med en blandning av inredning från olika tider och platser. Det skapar en helt egen mix, en helt egen kronotop. Hade hon fokuserat bara på sin egen samtids kultur hade kanske en bild av Sverige från det sena 1800-talet eller sekelskiftet 1900 tydligare framträtt.

Slutligen angående återskapandet av frånvarande helheter är det noterbart att *in context*-utställningen *Välkommen till Sverige* återskapar en frånvarande helhet, en förmåga Barbara Kirshenblatt-Gimblett knöt till *in situ*-utställningar. Att *Välkommen till Sverige*

lyckas göra det beror på att utställningen, även om den är *in context*, ligger på den speciella plats den gör och knyter an till denna i sitt berättande.

Gemensamt för alla fyra är ett starkt personfokus i berättandet. Hallwylska museet har Wilhelmina och hennes familj, Statarmuseet har Hanna Mauritzson och Asta & Tore Svensson, *Välkommen till Sverige* har flyktingarna som hamnade på museet – där flera personliga berättelser beretts plats i utställningen. Dessa tre använder sig av de personer som faktiskt bodde på platsen, som gjorde att den (mer eller mindre tillfälligt) en gång var ett hem. Det förefaller ofrånkomligt att det när man berättar med hjälp av hemmet blir ett personfokus, då hemmets existens är avhängigt mänsklig närvaro. En plats blir ett hem genom människor. Det manifesteras nästan tydligast i *Folkhemslägenheten*, som finns på en plats där människor inte bott, där hemmiljön är fiktiv. Där struktureras berättelsen runt en fiktiv familj istället. Även det fiktiva hemmet måste befolkas för att starkare upplevas som ett hem.

I sin studie av personmuseet 56 Eden Street fann Anne-Marie Hede och Maree Thyne att besökarna upplever en dissonans när de konfronteras med det icke-autentiska – att rummen är fyllda med rekvisita som kommit dit senare, inte föremål som alltid stått där – men att de efter att ha konfronterats med detta (då guider berättar att inredningen inte är autentisk) ändå lyckas förnimma autentiska upplevelser. “Thus, while other studies suggest that consumers suspend disbelief when they confront the inauthentic, our findings indicate that consumers may need to confront the inauthentic on their journey to the authentic.” (Hede & Thyne, 2010, s. 702) Detsamma kan vara fallet med Statarmuseet och *Folkhemslägenheten*. På Statarmuseet informerar A4-bladet i 1952:an att lägenheten är återskapad som Asta och Tore minns den. I *Folkhemslägenhetens* enda utställningstext presenteras den fiktiva berättelsen om familjen Johansson, men perspektivet skiftar också till utanför fiktionsramen och det informeras att familjen är påhittad och att inredningen samlats in från olika håll. På både Statarmuseet och i *Folkhemslägenheten* får besökare ha överseende med element som bryter mot den konstruerade autenticiteten, för att uppleva den existentiella autenticitet som skapas. Men som Regina Bendix framhöll är de mest relevanta frågorna inte vad som är autentiskt utan hur autenticitet används, vem som behöver autenticitet och varför. Statarmuseet använder autenticitet och kallar platsen för autentisk dels för att legitimera sig – “Där historien ägde rum” (Statarmuseets hemsida) – och skapa trovärdighet, vilket min informant där återkommer till flera gånger till under promenadintervjun. Utöver det för att på ett



effektfullt sätt berätta om statarna och statarsystemet. Uppriktigheten om *Folkhemslägenhetens* uppkomst bygger också tilltro.

Intressant är hur musealiseringprocesserna hos de olika studieobjekten inverkat på hemmets roll i berättandet. Som påvisat var Hallwylska museet ett hem som började glida över till att bli ett museum redan under tiden det fortfarande användes som ett hem. Det var ett hem som man ville göra till ett museum. Medan Statarmuseet är ett museum där man vill återskapa hem; man kom från motsatt håll jämfört med Hallwylska museet. Med *Välkommen till Sverige* vill Malmö Museer lyfta fram hur de 70 år tidigare ett tag gick från att vara ett museum till en flyktingförläggning, sedan återgick man till att vara ett museum och flyktingförläggningssmiljön bevarades inte utan har fått åminnas genom *in context*-utställningen. Gemensamt med Statarmuseet är det stora tidsspannet mellan utställningens uppkomst och ämnet den handlar om (det förflöt 50 år mellan statarsystemets avskaffande och Statarmuseets invigning). Med *Folkhemslägenheten* byggde Nordiska museet upp något nytt med utgångspunkt från en historisk planritning, och inredde det med gamla föremål på liknande vis som Statarmuseet återskapade lägenheter.

## 6. Diskussion

Varför förmedla berättelser utifrån specifika platser och hemmiljöer? Som min undersökning visar kan museer använda den specifika platsen och särskilda hemmiljöer för att berätta olika historier och använda platsen till olika slags berättande. *Välkommen till Sverige* visar att det går att använda den specifika platsen för att återskapa en frånvarande helhet även inom *in context*, inte bara *in situ* som Statarmuseet och *Folkhemslägenheten* visar på olika sätt. Med *Folkhemslägenheten* lyckades Nordiska museet konstruera en överlag övertygande 1940-talslägenhet inne i den famösa museibygnaden. Platsens betydelse för berättandet framgår också genom hur de i utställningen knyter an till mellanstora svenska städer och Sverige i stort. Statarmuseet nyttjar den specifika platsen och dess historia inklusive människorna som levt där, för att berätta om statare och det svenska samhället förr. Hallwylska museet berättar den specifika platsens unika historia, om grevinnan von Hallwyl och paradvåningen.

Att berätta med hemmiljöer möjliggör för museer att särskilt lyfta fram inte bara en plats utan också människor. Det finns förstås mängder av museer som använder den specifika platsen för sitt berättande på liknande vis som dessa fyra. Men det som gör berättande utifrån hemmiljöer unikt är att det ofrånkomligen lyfter fram människor också. Som tidigare nämnt blir en plats ett hem genom människors närvaro, vilket leder till att när museer berättar om hem berättas det om människor. Till och med *Folkhemslägenheten*, ett helt fiktivt hem, skapar fiktiva personer som befolkar det. Jag menar att denna ofrånkomlighet, att konceptet hem inte kan separeras från människor, gör denna sorts berättande unikt. Jämförelsevis: Vi har många fantastiska arbetslivsmuseer i Sverige som använder en specifik plats för sitt berättande (Statarmuseet är också ett slags arbetslivsmuseum förstås, men speciellt i och med kombinationen hem/arbetsmiljö). En arbetsplats har också mänsklig närvaro, men ett arbetslivsmuseum kan berätta om arbetsplatsen och arbetet i sig utan ett starkt personfokus, utan att lyfta fram människorna på samma sätt som museer som berättar om ett hem. Självklart kan och gör många arbetslivsmuseer det, men de *måste* inte, det går att berätta om exempelvis en fabrik utan att lyfta fram en särskild arbetare på golvet, eller ens fabrikören. Men besöker man en musealiserad hemmiljö ställer man sig självfallet frågan vem bodde här?

Kate Gregory och Andrea Witcomb, som studerade affekt i historiska hemmiljöer (se kapitlet Tidigare forskning) fann i sin studie att besökare från en viss generation upplevde nostalgiska känslor för en 1970-talsmiljö, men att yngre generationer inte gjorde det. Hur besökare från olika generationer möter museirummen tog mina informanter på Statarmuseet och på Nordiska museet upp under våra promenadintervjuer. Min informant på Statarmuseet framhöll att “än så länge finns åtminstone generationen som känner igen sig i 50-talslägenheten”<sup>29</sup> som ett skäl till att besökare uppehåller sig särskilt länge i de rekonstruerade lägenheterna på museet. Liknande så berättade informanten på Nordiska museet att de som arbetade med *Folkhemslägenheten* skojat om att “det blir lekstugan för 40-talister då”<sup>30</sup>, och jag observerade själv besökare som föreföll tillhöra den generationen ha väldiga nostalgitripptar vid utställningen. På så vis stämmer min studie överens med Gregory och Witcombs, samtidigt vill jag dock mena att den nostalgiska upplevelsen inte alltid måste vara så starkt generationsbunden. Även om nostalgikänslan för *Folkhemslägenheten* blir starkast för 40-talisterna då de växte upp i liknande miljöer så tror jag att yngre generationer också kan bli nostalgiska för miljön, kanske känner man igen den från besök hemma hos en äldre släkting exempelvis. Jag själv kunde känna igen mig i och relatera starkt till vissa detaljer: dels sådana som var som tagna ur lägenheter jag själv bott i och som jag besökt, eftersom allt som hör en 1940-talslägenhet till inte var exklusivt 1940-talet – portar, köksskåp etc kan vara desamma i decennier om det inte renoveras.

Som nämnt i inledningen är en styrka med hemmet som museimiljö att det är en miljö alla kan relatera till, antingen genom tillgången till eller avsaknaden av ett hem. Det gör också att man alltid kan relatera till musealiska hemmiljöer på något sätt. Antingen som nämnt genom att få nostalgiska, igenkännande känslor. Men också genom kontraster: Exempelvis kan man relatera till det gamla köket i 1928:an på Statarmuseet genom att sätta det i kontrast med sitt eget kök man har där hemma och fundera över hur det skulle ha varit att använda ett sådant kök varje dag istället. På så vis tror jag att Statarmuseet och Nordiska museet inte behöver oroa sig för att intresset för de gamla hemmiljöerna ska dö ut med generationerna som levde med dem.

---

<sup>29</sup> Banded promenadintervju med informant på Statarmuseet, 1 mars 2022

<sup>30</sup> Banded promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022

Ning Wangs taxonomi över autenticitetstyper var för mig ett sätt att närma mig hur museer förhåller sig till autenticitet som koncept. För att återvända en sista gång till Regina Bendix påpekande att det viktiga snarare är hur autenticitet används, av vem och varför. Som påvisat i den jämförande analysen använder museerna autenticitet för att legitimera sig och skapa tillförlitlighet. Även för att sätta ett värde på berättelsen. En sista observation är att jag skönjer en potentiell skala över förhållningssättet till autenticitet. Som tidigare nämnt talade min informant på Nordiska museet om hur de försökt “hålla [*Folkhemslägenheten*] så autentisk som möjligt”<sup>31</sup> och gjort olika val med det i beaktning vid uppbyggnaden av utställningen. Alla studieobjekten har ställts inför val och kompromisser som påverkade utställningarnas autenticitetsanspråk på olika sätt. Genomgående var alltså att museerna hela tiden förhandlat om autenticiteten, att museerna/utställningarna på olika sätt ses som autentiska har varit viktigt, men autenticiteten trumfar inte alltid alla andra faktorer. Istället har varje museum fått ta beslut som ibland förstärkt bilden av den autentiska platsen, ibland minskat den.

---

<sup>31</sup> Bandad promenadintervju med informant på Nordiska museet, 10 mars 2022

## 7. Slutsats

Studien visar vilken betydelse platsen får för museers berättande och möjligheterna med att berätta utifrån hemmet som miljö. Genom bevarande, återskapande eller konstruerande av hemmiljöer kan museer skapa platser som knyter an till frånvarande helheter och berättar om mer än bara det som direkt finns på platsen. I *in situ*-miljöer skapas kronotoper i vilka museer kan skapa intresseväckande narrativ starkt knutna till plats och tid. Kraften i att berätta på den plats historien verkligen ägde rum visas inte minst i att även *in context*-utställningen *Välkommen till Sverige* på Malmö Museer lyckas återskapa en frånvarande helhet. Hemmet som narrativ miljö har en unik förmåga att ofrånkomligen lyfta fram människor i berättandet. Berättelser om specifika människor och platser kan vara ett effektivt sätt att berätta om en hel samhällsgrupp, vilket inte minst Statarmuseet är ett exempel på. Autenticitetsanspråk finns hos alla museer och utställningar av helt olika slag som varit en del av denna uppsats. Genomgående för dem är att museer använder autenticitet för att legitimera sig och skapa tillförlitlighet, och att autenticitet är något som förhandlas gång på gång under uppbyggnaden av eller bevarandet av museimiljöerna.



## 8. Källförteckning

### Muntliga källor

Promenadintervjuer. Alla inspelningar och transkriberingar finns i författarens ägo. Vid promenadintervjun på Hallwylska museet den 7 mars 2022 medförde tekniska problem att drygt tolv minuter finns inspelat, för resterande del av intervjun finns anteckningar. Merparten av det empiriska materialet hämtat från den intervjun finns på inspelningen, inklusive samtliga direkt återgivna citat utom ett som antecknades ordagrant i stunden. För övriga promenadintervjuer finns hela intervjuerna inspelade.

### Hemsidor

Hallwylska museet (2022). <https://hallwylskamuseet.se/> (2022-06-02)

Malmö museer (2022).

<https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Museer.html> (2022-06-02)

*Nationalencyklopedin* (u.å.). Statare. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. (2022-06-01)

Nordiska museet (2022). <https://www.nordiskamuseet.se/> (2022-06-02)

Statarmuseet (2022). <https://statarmuseet.com/> (2022-06-02)

### Litteratur

Ahrne, Göran, Ahrne, Göran & Svensson, Peter (2011). *Handbok i kvalitativa metoder*. 1. uppl. Malmö: Liber

Alvesson, Mats & Skoldberg, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2., [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur

Bakhtin, Michail (1981). *The dialogic imagination: four essays*. Austin: Univ. of Texas P.

Bendix, Regina (1997). *In search of authenticity: the formation of folklore studies*. Madison: Univ. of Wisconsin Press

- Bennett, Tony (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge
- Binter, J. T. S. (2019) 'Beyond Exhibiting the Experience of Empire?: Challenging Chronotopes in the Museum' i *Third Text*, 33(4–5), s. 575–593. doi: 10.1080/09528822.2019.1651510.
- Buchczyk, M. (2016) 'Dressing and undressing the house: Rethinking objects in and out of households' i *Home Cultures*, 13(3), pp. 255–282. doi: 10.1080/17406315.2016.1242326.
- Bäckman, Maria (2009). *Miljonsvennar: omstridda platser och identiteter*. Göteborg: Makadam
- Clifford, James (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press
- Geschwind, Britta Zetterström (2017). *Publika museirum: materialiseringar av demokratiska ideal på Statens historiska museum 1943-2013*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2017
- Geurds, Alexander. & Van Broekhoven, Laura. (red.) (2013). *Creating authenticity: authentication processes in ethnographic museums*. Leiden: Sidestone Press
- Grayson, K. and Martinec, R. (2004) 'Consumer Perceptions of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of Authentic Market Offerings' i *Journal of Consumer Research*, 31(2), s. 296–312. doi: 10.1086/422109.
- Gregory, K. & Witcomb, A. (2007). 'Beyond Nostalgia' i Knell, Simon J., Macleod, Suzanne & Watson, Sheila E. R. (red.) (2007). *Museum revolutions: how museums change and are changed*. London: Routledge
- Hede, A-M. & Thyne, M. (2010) 'A journey to the authentic: Museum visitors and their negotiation of the inauthentic' i *Journal of Marketing Management*, 26(7–8), s. 686–705. doi: 10.1080/02672571003780106.

Insulander, Eva (2010). *Tinget, rummet, besökaren: om meningsskapande på museum*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2010

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998). *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: Univ. of California Press

Kusenbach, M. (2003) 'Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool' i *Ethnography*, 4(3), s. 455–485.

MacLeod, Suzanne (red.) (2005). *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions*. London: Routledge

Malmisalo-Lensu, A.-M. (2021) 'Experiencing Authenticity at Alvar Aalto's Experimental House' i *Nordisk Museologi*, 31(1), s. 23–39. doi: 10.5617/nm.8822.

Massey, Doreen B (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Wang, Ning. (1999) 'Rethinking authenticity in tourism experience' i *Annals of Tourism Research*, 26(2), s. 349–370. doi: 10.1016/S0160-7383(98)00103-0.