



I perioden 1999-2001 oppførte Norsk Folkemuseum en 1800-talls leiegård fra Wessels gate 15 i Oslo i museets Gamleby. Innredningen av leilighetene i denne gården førte til mange diskusjoner om mål og metode for innredning eller representasjon av «hjem» i friluftsmuseum, både med hensyn til *hvilke* fortellinger vi ønsker å fortelle og *hvordan* vi ønsker å formidle dem: Er bygningens historie avgjørende, eller er bygningen en ramme rundt en framstilling av fortellinger om boskikk og hjemkultur? Står bygningen og gjenstandene i sentrum, eller står menneskene i sentrum? Tar vi utgangspunkt i virkelige menneskers liv og hjem, eller dikter vi fritt? Jeg vil i denne artikkelen gjøre rede for hvilke prinsipper som tidligere har ligget til grunn for innredning av disse «hjemmene» på museum, og deretter presentere de tankene og diskusjonene som har kommet fram i arbeidet med innredningene i Wessels gate 15.

På samme måte som byggeskikk i langt større grad enn boskikk har vært gjenstand for forskning innen så vel etnologi som beslektede fagdisipliner, synes diskusjonen om utforming av friluftsmuseer også oftere å ha vært knyttet til bygningene enn til innredningene. Flytting av bygninger eller bevaring på rot, eventuell tilbakeføring til husets «urtilstand», autenticitet versus kopiering, dette er tema som er tatt opp til diskusjon. Men selv om jeg ikke tviler på at innredningene i bygningene som regel har vært gjennomtenkt og bygd på solid fagkunnskap, har spørsmål knyttet til konstruksjonen av

«hjem» i bygninger i friluftsmuseum likevel i mindre grad blitt problematisert.

Ordene *bolig* og *hjem* brukes ofte om hverandre om hus eller bygninger hvor det bor mennesker, men ordene har likevel svært ulike konnotasjoner. Mens *bolig* i større grad synes å vektlegge en bygnings materielle aspekt, vektlegger *hjem* det emosjonelle. I det første tilfellet står huset i sentrum, i det andre mennesket. Mens *bolig* i større grad er del av en politisk-byråkratisk språkbruk, er *hjem* nært knyttet til familie. *Boligen* hører til i en offentlig og kollektiv sfære, *hjemmet* i en privat og individuell. Begrepsparet *bolig* og *hjem* uttrykker på mange måter det moderne menneskets forhold til verden og til seg selv. *Boligen* inngår – til tross for at den er et fysisk objekt i en materiell verden – i et abstrakt system som styres dels av en offentlig planprosess, dels av et marked. *Boligen* kan ses som en upersonlig omsettbare vare. *Hjemmet* er derimot resultat av et personlig individuelt prosjekt eller familieprosjekt som kan ha som mål å skape en arena for sosial opptreden, et uttrykk for identitet og livsstil, og en ramme for familieliv (Bing 2001a).

Hjemmet er et mikrokosmos som på mange plan avspeiler samfunnet. Her vises endringer i klasse- og familiestruktur, i norm- og verdisystemer, teknologisk utvikling og estetiske strømninger, materialisert gjennom boskikken.

Med boskikk mener jeg de seige strukturene som styrer måten vi innreder og bruker boligene våre på. En definisjon på

Innredningen av bokbinder Frederik Jacobsen Bruns hjem i Tollbugata 14 i Gamlebyen på Norsk Folkemuseum representerer den stiliserte innredningen. Innredningen var basert på et riktigholdig kildemateriale, men likevel ble resultatet anakronistisk. Møblene er fra tiden omkring 1700 eller eldre, mens møbleringsplanen er basert på skifter fra 1741 og 1756.

Foto:  
Norsk Folkemuseum,  
1930-tallet.



De første utstillingene i bygningene i Oscar IIs samling fremstod som raritetskammerer. Innredningen av Hovestua fra Heddal kan synes som et forsøk på å gjenskape et hjem, men legg for eksempel merke til rokken i høysetet! Xylografi fra 1880-årene,

Foto:  
Norsk Folkemuseum.

skikk er en tradisjonsbundet, institusjonalisert form for atferd som er styrket ved trussel om sanksjon ved brudd. Skikken kan ses som et resultat av tradisjon, variasjon og seleksjon, dvs. overføring fra generasjon til generasjon, nyskaping som resultat av ytre påvirkning og egen kreativitet og utvelgning bl.a. som et resultat av hva miljøet aksepterer. *Boskikk* velger jeg å definere som *kollektive og over tid overførte normer for innredning og bruk av boligen, og disse normenes uttrykk i konkret atferd* (Bing 2001a).

Etter mitt syn er det konstruerte eller rekonstruerte hjemmet kanskje den mest virkningsfulle og helhetlige måten et museum kan tydeliggjøre sentrale trekk ved en tidsperiode, sett fra et individperspektiv.

Det har i noen årtier vært en vanlig oppfatning at det beste prinsippet for å innrede en bygning i et friluftsmuseum, er å ta utgangspunkt i bygningens beboerhistorie. Ut fra denne tankegangen blir idealet så troverdig og realistisk som mulig å gjenskape en autentisk beboers hjem, fortrinnsvis med

autentiske gjenstander. Men det er viktig å slå fast at dette bare er en av mange muligheter og resultat av et valg – et valg som bør være reflektert, og styrt av målsetningen med innredningen.

#### ET HISTORISK TILBAKEBLIKK

Måten husene ble innredet i friluftsmuseenes første årtier, avspeilet tidens ulike utstillingspråk: Raritetskammeret, tablået og den «saklige» utstilling.

I 1881 ble Hovestua flyttet til Bygdøy og gjenreist som den første bygningen i det første friluftsmuseet – Kong Oscar IIs samling. Christian Holst, som var mannen som organiserte samlingen, skrev i 1881 at stua nå med letthet kunne «studeres af Enhver, som ønsker at sætte sig ind i den ældre nationale Bygningskunst eller i vort ældre Bondeliv ...». (Hegard) 1984:35 Innredningen i Hovestua ga likevel ikke et realistisk bilde av innredningen i en bondestue i Telemark. Stua var utstyrt med en rekke prydgjenstander, slik at rommet bar preg av en utstilling eller et

raritets-kammer. I Berdalsloftet og i Kjellebergstua, som ble oppført på Bygdøy noen år senere, var dette preget enda sterkere. Innredningene i Oscar IIs Samling peker bakover mot renessansefyrstenes raritets- og kunstkammerer, hvor kuriositeter og rariteter, merkelige ting fra naturen, eksotiske artefakter fra fremmede land og vakre kunstgjenstander, var stilt opp side om side.

Museologen Marc Maure har påpekt at museumsgründere som Artur Hazelius, Bernhard Olsen og Anders Sandvig hadde en annen motivasjon enn den rent vitenskapelige, i deres virksomhet kom formidlingen først. Utstillingsspråket deres fulgte derfor langt på vei det naturalistiske teaterets regler. De var regissører og scenografer. Målet var å rekonstruere miljøer hvor tilskuerne kunne føle forfedrenes usynlige nærvær og leve seg inn i fortiden (Maure 1995).

Det virkelighetstro miljøet – *dioramaet* eller *tablået* – var 1800-tallets nyskaping på utstillingsområdet (Carlén 1990:81ff). Nordiska museets grunnlegger, Artur Hazelius, åpnet i 1873 *den Skandinavisk-etnografiske samlingen*, som bl a omfattet tablåer med vegger, fast inventar og gjenstander, vist som på en teaterscene. Oppstillingen omfattet også påkleddede figurer. Det er denne utstillingsformen vi finner igjen i de tidlige friluftsmuseene, men figurene erstattes med levende mennesker. Samtidig var elementer ved raritetskammeret beholdt. Interiørene var temmelig overfylte. Langt flere gjenstander enn de som inngikk i en realistisk iscenesettelse, var oppstilt i stuene. Det første huset på Maihaugen – Lykrestua – ble åpnet i 1895 og var innredet som en ren utstilling av Sandvigs antikvitetsamling (Hosar 1996:129f). Men i 1907 skriver Sandvig om Maihaugen at den skulle være «en samling af hjem, hvor man kan gaa like ind til de mennesker som har levet i dem, og lære deres livsformer at kjende, deres smag, deres arbeide. Thi hjemmets form og utstyr er billede af menneskene selv

...» (Buggeland & Ågotnes 1987:68).

I Norske museers historie, utgitt i 1944, skrev Haakon Shetelig om Sandvigs tidlige innredninger på Maihaugen at de uten tvil ble livfulle og underholdene, men at det var en romantisk utstillingsform som museene i «vår tid» har forlatt (Shetelig 1944:208).

I 1908-12 ble et helt gårdsanlegg fra Nedre Bjørnstad i Vågå flyttet til Maihaugen. I innredningen og formidlingen av dette anlegget tok Sandvig utgangspunkt i en autentisk gårdshistorie og autentiske personer. Prinsippet for innredningen var at innbo helst skulle være fra gården – i det minste fra bygda. Idealet var å vise det autentiske hjemmet fra Bjørnstad, men tilbakeført et hundreår. Formidlingen av dette gårdsanlegget var likevel problematisk. Selv om Sandvig poengterte at det var et *generelt* bilde av storgården i Gudbrandsdalen han ønsket vise, ble familien på Bjørnstad stadig trukket fram. Dessuten viste anlegget ikke en bestemt tidsperiode, men ættegården i flere generasjoner (Hosar 1996:134f).

I forhold til Hazelius, Olsen og Sandvig tilhørte Hans Aall en ny generasjon museumsmenn (selv om han bare var 7 år yngre enn Sandvig). På samme måte som Hazelius etterfølgere på Nordiska museet, arkeologen Bernhard Salin og kunsthistorikeren Gustaf Upmark, representerte han en mer vitenskapelig orientering. Aall sto for et syn på museumsinnredninger som skulle bli rådende i tiårene framover – *den «saklige» utstillingen*. Shetelig skrev om Norsk Folkemuseums innredninger at Aall ved monteringen av stuene utformet den framgangsmåte som alltid senere ble fulgt ved museet og som skulle bli det «selvsagte prinsipp», frigjort fra det populære romantiske tilsnitt som preget forbildet i Stockholm (Shetelig 1944:208). Aall var heller ikke ute etter å gi et realistisk hverdagsbilde ved innredningene. Han skriver i 1920 at han aldri tilsiktet noen illusjon. «Jo lenger man søker hen mot denne, desto

sterkere føler publikum det virkelige i et hvert museum. Langt bedre er det da å holde interiørene litt virkelighetsfjerne, omtrent som avlåste stuer i et gammelt hus. Da setter alltid vår fantasi i sving, så vi selv søker danne oss bilder av det virkelighetens liv, som har pulsert der før.»(Aall 1920:36).

Karakteristisk for innredningen av bygningene i Norsk Folkemuseums Friluftsmuseum er at Landsbygda i stor grad er anonymisert, målet har vært å vise regional variasjon i *skikken* i en tilsynelatende statisk førmoderne periode. I Gamlebyen har derimot innredningen formidlet *historie* og stilendringer, og dessuten vært knyttet til navngitte personer. Dette er et prinsipp som har gått igjen i innendørsutstillinger på museet. På Landsbygda og i Bygdesamlingene har *rommet* vært det organiserende prinsipp, i Gamlebyen og Bysamlingen, *tiden*.

Det første «hjemmet» i Norsk Folkemuseums Gamleby var innredet i en Christiania-gård i utmurt bindingsverk fra omkring 1700, den såkalte «Håndverker-gården» fra Tollbugata 14. I denne gjenoppførte bygningen, åpnet for publikum i 1930, innredet museet under Aalls ledelse bokbinderen Fredrik Jakobsen Bruuns hjem. Konstruksjonen var basert på flere rike skriftlige kilder og gir ved første øyekast et troverdig inntrykk. Men, som bygningshistorikeren Lars Roede påpeker er den konstruerte boligen som presenteres som bokbinder Bruuns, først og fremst basert på auksjonslisten etter enkens død i 1756, 15 år etter Bruuns død, og på en beskrivelse fra 1787, mens de enkelte møblene for det meste er fra tiden før 1700 og ikke har tilhørt bokbinderen (Roede 1998). Dette konstruerte interiøret, knyttet til navngitte personer, har både av publikum og av museets personale blitt oppfattet som meget autentisk. Men opplevelsen av å komme inn i et virkelig historisk hjem er en illusjon. Møblene er gamle, ikke nylagde kopier, men har

aldri tilhørt Brun, og hvilket er verre: Selv om konstruksjonen bygger på rikholdige kilder, er resultatet *usamtidighet*.

I 1959-60 ble fem små 1800-talls hus fra forstaden Enerhaugen flyttet og gjenoppført på Norsk Folkemuseum. Husene var ferdig innredet i 1969. Utgangspunktet for disse innredningene var folketellinger, fra 1865 for ett av husene, og 1891 for de øvrige. Selv om kildegrunnlaget her er betydelig tynnere enn for Tollbugata 14, synes resultatet mer troverdig, selv om innredningen av Enerhaugen ofte kritiseres for å være en idyllisering. Da planleggingen av innredningene i Wessels gate 15 begynte i 2000 hadde det ikke vært innredet boliger i friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum på nesten 30 år. Nye gjenreiste bygninger på 1980- og 90-tallet har vært skolestue, bedehus, posthus og bensinstasjon. For å trekke vekslers på erfaringer fra de senere tiårene, måtte vi derfor se på hva andre museer hadde gjort.

I overgangen fra det 19. til det 20. århundre beveget friluftsmuseene seg fra raritets- og antikvitetsamlinger til vitenskapelig baserte anlegg – gjerne basert på et evolusjonistisk vitenskapssyn. Innredningene i husene kunne være mer eller mindre realistiske – tablåer eller stiliserte oppstillinger, men var i regelen konstruksjoner hvis formål var å gi tidsbilder fra en forholdsvis fjern fortid. I etterkrigstiden økte kravene til autentisitet, noe som medførte at interiørenes tidsmessige plassering oftere ble valgt ut i fra kilde-situasjonen enn ut ifra en gullaldertanke. Det ble viktig å vise rekonstruksjoner hvis troverdighet en kunne føle seg tålelig trygg på. Frode Kirk, som begynte å arbeide ved det danske Frilandsmuseet i 1942, skriver at man den gang fortsatt valgte å følge de gamle prinsippene for innredning – å rekonstruere tidlige stadier i bygningenes historie, men at museet fra 1960-tallet valgte å gjenskape det autentiske boligmiljø fra husenes siste år. Dette ble det nye prinsipp: Ved gjenoppfø-



relse skulle bygningene kun føres tilbake til tiden omkring 1900, og det årtiet museet satte «tiden i stå på», ble valgt ut ifra den kjennskap en hadde til tidlige beboeres forhold (Kirk 1998).

De siste tiårene i det 20. århundre har kravet til autentisitet ikke blitt mindre. Det optimale er etter et slikt syn at et hjem blir bevart uforandret «på rot», slik «Klunkehjemmet» i København er et eksempel på. Klunkehjemmet ble etter de siste beboeres – to ugifte søstres – død i 1963 overtatt av Nationalmuseet, og åpnet for publikum i 1969. Innredningen gir langt på vei et bilde av et velstående borgerlig hjem utformet omkring 1900, selv om det også er noen få spor av søstrenes liv i leiligheten etter foreldrenes død (Clemmensen 1990).

Skal bygninger likevel flyttes til et museum, har idealet vært at bygninger og innbo skal oppsettes slik det så ut rett før huset ble flyttet til museet. Dette har ikke bare ført til at det har vært den nære fortiden som har blitt vist på museet, men også at det har vært den personlige historien – ikke bare tidsbilder, men individuelle hjem. Et

eksempel på denne framgangsmåten er arbeiderboligen Solliden som ble flyttet til det svenske friluftsmuseet Gamla Linköping i 1987. Fra huset var nytt i 1924 bodde en liten arbeiderfamilie, Albin og Lisa Andersson og deres sønn Nils i huset. Etter foreldrenes død brukte sønnen huset som sommerhus, men lot alt stå som i foreldrenes tid. Ved Nils Anderssons død i 1986 overlot familien huset til museet. «Här kan historien väckas till liv genom en enda familjs öde. Att kliva in i Solliden är att stiga in i ett hem där tiden stått stilla.» (Elfström & Graham 1993).

Lang på vei samme grep har Maihaugen benyttet ved innredningen av hovedbygningen fra Nordre Jørstad, åpnet 1990. 1700-talls-huset framstår slik det ble fraflyttet i 1975. Hjemmet ble fotodokumentert og det meste av innboet fulgte huset. Ved innredningen på Jørstad er det likevel foretatt justeringer i forhold til autentisk rekonstruksjon, grunnet hensyn til personvern (Hosar 1996:135f). Ved innredningen av bolighusene i Maihaugens 1900-talls avdeling på 1990-tallet synes fortsatt rekonstruksjon av det autentiske hjemmet å være idealet. Ved innredningen av

Johannes gate 12 fra Enerhaugen i Gamlebyen på Norsk Folkemuseum er et eksempel på den realistiske, men idylliserte innredning. Folketellingen fra 1891 kan fortelle at beboeren i dette rommet på dette tidspunktet var Helene Sofie Madsen, 31 år, sypike og «lovlig skilt». Dette er de historiske dataene som har vært grunnlag for innredningen, men Chr. Krohgs bilde «Sypiken» eller «Trett» (1885) kan synes å ha vært det direkte forbildet for oppstillingen.

Foto:  
Norsk Folkemuseum, 1969.



både Moelvenhuset fra 1970-tallet og Block Watne-huset fra 1980-tallet er det de opprinnelige eiernes hjem museet prøver å gjen-skape, dels ved å overta deres eiendel, dels ved å anskaffe tilsvarende. I innredningsar-beidet har familienes private fotografier vært en god kilde. Med hensyn til 1990-tallshuset som ble satt opp 1995-96, har Maihaugen valgt en annen framgangsmåte. Huset – et Hetlandshus – er nybygget på museet. Det har derfor ingen beboerhistorie. Man har isteden valgt ut en familie som på samme tidspunkt flyttet inn i et tilsvarende hus i Lillehammerområdet. Museet har med foto-grafering og intervjuer dokumentert deres hjem og latt dette være grunnlag for innredningen på museet (Hosar 1996).

#### PRINSIPPER FOR INNREDNING

Gjennom friluftsmuseenes drøye hundre års historie har grepene for innredningen skiftet, fra Hazelius' og Sandviks *teatraliske* isceneset-telser, til Aalls stiliserte *vitenskapeliggjøring* fram til de senere tiårs krav til *realisme*. Det som likevel har vært felles, er en klokkeetro på det til en hver tid rådende innrednings-grep som det eneste rette. Denne hangen til dogmatikk, er det vi ved arbeidet med å inn-rede i Wessels gate 15 har ønsket å stille spørsmålstegn ved. De bærende prinsippene for innredningene i leiegården har derfor vært refleksjon og diskusjon. Etter mitt syn bør en problemstilling eller fortelling stå i sentrum, og innredningsgrepet må velges for best mulig å belyse problemstillingen og tydeliggjøre fortellingen.

Et friluftsmuseum kan oppfattes som en samling hus som er tatt vare på ut i fra en bevaringstankegang, med bygningshistorie som primære utvalgsriterium: Det er de historiske levningene, de *bevarte objektene* i form av bygninger eller gjenstander, som står i sentrum. Ut i fra en slik forståelse er Friluftsmuseet et anlegg som er satt opp en gang for alle, og i ettertid er museets viktig-

ste oppgave å forvalte samlingen, det vil si vedlikeholde bygningene og gjøre dem til-gjengelige for et publikum. For publikum kan dette friluftsmuseet framstå dels som et nasjonalt relik, dels som et romantisk park-anlegg som blir en hyggelig ramme rundt søndagsturer og «good-old-days»-opp-levelser. Gjenstandene og interiørene blir miljøskapende elementer, satt inn så bygning-ene ikke skal virke tomme. Når friluftsmuse-et brukes i formidling blir det som et passivt bakteppe for undervisning og «levende-gjøring».

Men friluftsmuseet kan også ses som en utstilling – et medium – som formidler en poengtert fortelling, og som med jevne mellomrom må forandres for å gi rom til nye fortellinger. Bygninger, landskap, interiør og eventuell «levendegjøring» inngår som elemen-ter i utstillingen og er planlagt som en helhet.

Hvis friluftsmuseet betraktes som en utstilling, må den som andre former for for-midling planlegges ut i fra en forståelse av tre nivåer: metode, fortelling, ideologi. Om fri-luftsmuseet skal fungere som formidling, og ikke bare være en lite meningsbærende an-samling av fysiske objekter, er avhengig av be-visstheten om, og samspillet mellom, nivåene.

Det sentrale elementet i en hver for-midling er fortellingen. Metode, medium og språk er bare hjelpemidler. Fortelling kan være utydelig og lite gjennomtenkt, eller reflektert og poengtert. Fortellingene i et friluftsmuseum kan ta for seg bygningshisto-rie, byggeskikk og byggeteknikk, eller boskikk og innredning, arbeid og dagligliv, men også mentalitet og tenkesett. Fortellingen kan være en uproblematisert beretning om «slik var det en gang», men også en problematise-rende framstilling som gjennom dramatisere-ring, kontrastering, eksotifisering eller alm-inneliggjøring, tydeliggjør fortiden og ikke bare gir kunnskap, men også innsikt og for-ståelse. Men ingen fortelling er ideologisk nøytral. Enhver fortelling er også en verdi-

Fra spisestuen i «Vaskekonen Gunda Eriksens hjem – 1950», innredet i Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i 2001. I denne leiligheten er et autentisk bo satt inn i en konstruert ramme. Utgangspunktet for innredningen er fotodoku-mentasjon, samt innboet som museet overtok i 1957 av Gunda Eriksens hjem i Holmen gate 5 i Vestre Vika, som er tilpas-set den noe ulike rom-strukturen i leiligheten i Wessels gate 15. Leilig-hetens faste utstyr er basert på generell kunn-skap om tidens bygge- og boskikk, innredningsstil og tekniske utstyr. Målet med innredningen har vært å bruke individhisto-rie til å vise sentrale trekk i arbeiderklassens boskikk i første halvdel av det 20. århundre.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum,  
2001.

formidling – det er umulig å formidle «nøytrale» kunnskaper eller opplevelse, uten samtidig å formidle verdier, normer, holdninger.

#### BYGNINGENS BEBOELSES BIOGRAFI

En konsekvens av den realistiske innredningsmodellens autorative posisjon i de siste 40 årene, har vært at bygningenes beboelsesbiografi ofte har blitt en styrende faktor ved valg av fortelling. Styrken i dette valget er at det individuelle eksemplet alltid er «sant», uavhengig av hvor representativt eller typisk det er. Ulempen er at det nødvendigvis binder valget av fortelling.

Enerhaugen på Folkemuseet er et eksempel på at en ved innredning av bygninger i et friluftsmuseum kan bruke folketelling, adressebøker eller lignende kilder til å «befolke» husene, for deretter å konstruere hjemmet til de menneskene man vet har bodd der. Innredningen baseres på noen historiske fakta, dvs. sosial plassering, familiesammensetning og familiestørrelse, men blir ellers laget med grunnlag i konservatorenes generelle kunnskaper om tiden og miljøet og dets materielle kultur. Solliden i Gamla Linköping har større troverdighet enn Enerhaugen på Norsk Folkemuseum. Her er det ikke bare én spinkel kilde, en folketelling, som er grunnlag for innredningen, men en bevart helhet. Men felles for disse innredningene er at individhistorie knyttet til huset er utgangspunkt for museets fortelling.

Dette er utvilsomt en grei framgangsmåte når husene har blitt flyttet til museet fordi de har vært representative eller typiske for en tid, et sted, et miljø. Hvis flyttingen av huset derimot er et tilfeldig resultat av en redningsaksjon, er metoden mer tvilsom. For leiegården fra Wessels gate 15's vedkommende, var flytting resultat av et langvarig ønske om å få en leiegård fra siste halvdel av 1800-tallet til museet. Men at akkurat denne gården ble flyttet til museet var likevel et re-

sultat av tilfeldigheter. Gårdens beboelseshistorie var derfor ikke nødvendigvis avgjørende for de valgene som skulle foretas når gården skulle innredes. Valgene ble foretatt ut i fra ønsket om å skape poengterte fortellinger. At man fraviker boligens individuelle historier i innredningene forhindrer likevel ikke at originale bygningsmessige strukturer blir opprettholdt.

#### DEN «AUTENTISKE» INNREDNINGEN

Autentisitetetsbegrepet har i de senere tiår stått sentralt i kulturminnevernet. Med autentisk kan forstås fullt ut ekte og pålitelig. Autentisitet er likevel et problematisk begrep: Hva kan være autentisk og ut i fra hvilke kriterier? Idéhistorikeren Trond Berg Eriksen har skrevet at «autentisitet» er et ord han misliker sterkt når det brukes i historisk sammenheng, fordi «historie dreier seg ikke så mye om «sannhet» som om nyttige og nødvendige illusjoner» (Berg Eriksen 1994:12). Vurderer man en bygnings eller en gjenstands kildeverdi er autentisitet likevel avgjørende. Ved flytting til et museum vil riktignok en stor del av en bygnings kildeverdi gå tapt, samtidig som historiske data blir klarlagt. En bygning gjenoppført på museum er en rekonstruksjon hvis kildeverdi er blitt begrenset av den prosessen den har gått gjennom for å omdannes til et museumsobjekt.

Vurderer vi derimot en bygnings og et interiørs formidlingspotensiale, stiller saken seg noe annerledes enn ved en vurdering av kildeverdi. Interiørets autentisitet, eller i det minste illusjonen om dets autentisitet, har ofte blitt tillagt avgjørende betydning i presentasjonen av innredning i friluftsmuseum. Det er likevel relevant å stille spørsmålet om autentisitet har noen rasjonell betydning for formidling av kunnskap.

Lars Roede har tatt til orde for at *visuell autentisitet*, til dels, men ikke alltid basert på *prosessuell autentisitet*, har like stor formidlingsverdi som materiell autentisitet. I en

antikvarisk eller museal forståelse av autentisitet har som regel ligget *materiell autentisitet*. Det har derfor vært norm å la reparasjoner eller tilføyelser stå tydelig fram. En reaksjon mot det visuelle lappverket som blir resultat av denne tilnærmingen, er valget av prosessuell autentisitet: Materialer, redskap, arbeidsprosesser skal ved utskiftninger være tilnærmet lik de opprinnelige. Selv om prosessuell autentisitet er mulig, kan det ofte bli en svært ressurskrevende øvelse, og kanskje ikke nødvendig i deler av bygningen som ikke er synlig. Likevel vil som regel prosessuell autentisitet være en forutsetning for å oppnå visuell autentisitet i det som møter øyet (Roede 1999).

Autentisitet kan for det første være en troverdighetsgaranti. Autentisitet kan henvises til den enkelte gjenstand i innredningen, til gjenstandskompleks eller til en historisk sammenheng mellom gjenstandene og bygningen. Ut i fra et krav til autentisitet kan det bli viktig at det rekonstruerte hjemmet har historisk sammenheng med bygningen det innredes i. Det er neppe tvil om at et autentisk bo plassert i en autentisk bygning inngir tillit til innredningens troverdighet: Å konstruere et helt hjem med alle detaljer er ikke lett. Det er ikke uproblematisk for museet ut i fra generell kunnskap om en periode og et miljø, å konstruere en helhet som i alle detaljer er historisk sannsynlig. Det autentiske, og aller helst veldokumenterte boet, kan ses som en garanti for at innredningen er «riktig». Spørsmålet blir likevel om dette er den avgjørende faktoren i formidling av boskikk, hjemkultur og hverdagsliv. Innredning av boliger i friluftsmuseet er ikke dokumentasjon, men formidling og det er ikke selvsagt at et autentisk, men individuelt bo i større grad enn et konstruert interiør, illustrerer de spørsmålene en finner mest interessante. Autentisitet er en troverdighetsgaranti, men konstruksjonen kan ren-dyrke problemstillinger.

Autentisitet kan for det andre gi gjenstanden eller innredningen en «magisk» aura. Antropologen Tian Sørhaug har pekt på betydningen av autentisitet og aura i publikums opplevelse av museet. I et samfunn og en tid hvor alt er varer og kopier, er våre omgivelser så dominert av masseproduksjon – av kopier – at det skapes et dypt og særegent behov for det unike og ekte – for ting med aura (Sørhaug 1993). «Ekte» gjenstander får en «magisk» kraft; de er ikke varer og kopier og står utenfor tiden. De kan oppleves som bindeledd til fortiden og fortidens mennesker.

Men opplevelsesverdien i den autentiske gjenstanden forhindrer ikke at den samme gjenstanden kan gi et annet bilde av fortiden enn det vi ønsker å formidle. Nettopp ved sine aldersspor, sin patina, sin magi og aura, fortegner den fortidens hverdagslige trivialitet, og det faktum at i «gamle dager» var de gamle tingene nye. Vi må derfor velge om vi vil vise de autentiske, ekte og unike gjenstandene, og gi publikum en opplevelse av fortidens magiske fascinasjon, eller om vi vil gi publikum en tidsreise inn i en kopiert og uekte, men mer realistisk fortid. Valget kan stå mellom «magisk» opplevelse og rasjonell kunnskapsformidling.

#### PROBLEMATISERENDE INNREDNING

Vektleggingen av autentisitet og av den sentrale plass bygningens beboerbiografi har hatt i de senere tiår, har hatt til konsekvens at det optimale målet ved å oppføre og innrede et hus i et friluftsmuseum, har vært å *rekonstruere* et originalt kulturminne relokalisert til museet. Men selv om det et stykke på vei er mulig å rekonstruere enkelt-elementer, er rekonstruksjon etter mitt syn en illusjon. En hver helhet som presenteres i friluftsmuseet er en *konstruksjon*. Ved å erkjenne dette frigjør en seg i valget av fortelling og formidlergrep.

Mye tyder på at de fleste besøkende i et friluftsmuseum vil tolke et interiør som et



mer eller mindre vellykket forsøk på å skape et individuelt tidsbilde. Dette må ses som bakgrunn for det som i dag er det alminnelige grepet ved innredning av hjem på museum. Autentisitet og troverdighet har blitt målet, og uansett om innredningen har vært en ren konstruksjon, et forsøk på rekonstruksjon eller bevaring av et autentisk miljø «på rot», har innredningen blitt utformet som et realistisk og helhetlig hjem. Friluftsmuseenes landskap, bygninger og interiører fungerer da først og fremst som opplevelsesmiljøer, som ikke nødvendigvis gir innsikt og forståelse i fortidens livsformer og kulturuttrykk, men er en illusjon om å gå inn i et fortidig miljø. For å gjøre denne opplevelsen mulig, for å fremme illusjonen, har en i friluftsmuseene tilstrebet en realistisk utforming av miljø.

En annen tilnærming enn det skapte eller gjenskapte, realistiske utformede, individuelle hjemmet, er den problematiserende innredning. Målet for oppstillingen *må* ikke nødven-

digvis være å gjenscape et autentisk hjem, men kan like gjerne være å bruke boligen som et medium til å belyse problem-kompleks som f. eks. privatliv, kjønnsroller, hygiene, teknologi. Da kan andre grep som f. eks. *stilisering* eller *karikering* være vel så hensiktsmessige. Friluftsmuseet forstås da som en *utstilling* som skal fremme forståelse av et problemområde.

I flere tiår har det, som vi har sett, vært normen for innredning i friluftsmuseer at interiørene skal være så realistiske som mulig, andre utstillingsgrep oppleves som «unaturlige». Vurderingen av en innredning har først og fremst gått på hvorvidt det er oppnådd et realistisk resultat eller ikke.

Ikke sjelden har resultatet, tross ønske om realisme, vært *idyllisering*, kanskje fordi en har vist fest og ikke hverdag, fordi en har vært styrt av et ønske om en estetisk innredning, fordi en har underkommunisert uønskede elementer som fattigdom, mørk

og rot. Svært ofte har museumsinnredninger blitt kritisert for ikke å være realistiske nok. Det er likevel viktig å fastslå at realisme ikke er det eneste anvendelige grep. Både estetisering, stilisering og karikering er mulige tilnærminger, såfremt det er reflekterte valg, ut i fra et ønske om å formidle visse problemområder eller fenomen.

Et interessant eksempel som skiller seg fra den individualiserte realismen, finner en i Geffrye Museum i East End i London. Geffrye Museum er ikke et friluftsmuseum, men et museum som viser en rekke interiører fra 1500-tallet til 1990-årene. Det 20. århundre-avdelingen, som ble åpnet i 1998, omfatter interiør fra ca.1910, ca. 1935, ca.1960 og ca.1997. Interiørene forsøker ikke å vise rekonstruerte rom fra autentiske familier, men er konstruksjoner basert på en rekke kilder: salgsbrosjyrer og kataloger, fotografier, skriftlige beskrivelse og personlige minner. Kontekstuell forskning omfatter demografi, undersøkelser av konsummønstre og av byutvikling, vevet sammen med forskning om det 20. århundres kunst, arkitektur og design. Geffrye Museum legger vekt på at interiørene er resultat av en pågående forskningsprosess og vil bli endret etter hvert som fortiden blir refortolket (Hoskin 1998). Resultatet av Geffrye Museum's grep er interiører som virker troverdige, men hvor den totale realismen har måttet vike for det tidstypiske og hvor det er tatt hensyn til et estetisk uttrykk.

Ved valg av innredningsmønster kan en søke å finne fram til karakteristika som er representative, et sted og en tid, en klasse eller sosial gruppe, men det matematisk representative er ikke nødvendigvis det mest interessante. «Det typiske og det statistiske gjennomsnittet er ikke samme sak», skriver historikeren Knut Kjeldstadli (Kjeldstadli 1981:76). I dette ligger at et fenomen, i vårt tilfelle en livsstil og dens materielle manifestasjoner, kan være det beste uttrykk for en

tidsånd, selv om det ikke er statistisk representativt. Det kan allikevel være typisk. Eksempelvis kan et «funkis»-interiør gi et godt bilde på mellomkrigstidens streben etter det moderne, selv om de fleste hjem uten tvil så annerledes ut på 1930-tallet. Selv om den radikale akademikerens furuhvite hjem ikke var representativt for tiden omkring 1975, var det likevel tidstypisk og derfor karakteristisk for strømninger på 1980-tallet. Hva som er typisk er et subjektivt valg, men hva som er representativt er også diskutabelt, avhengig av hvilke variabler en vektlegger.

#### NØKKELGJENSTANDER

Det kan være nyttig for så vel analyse som formidling av innredningen i et hjem og av den boskikken hjemmet uttrykker, å identifisere en eller flere *nøkkelgjenstander*. Med nøkkelgjenstander forstås møbler eller annet utstyr i boligen som er tankevekkende utgangspunkt for tolking av boskikken. En nøkkelgjenstand kan ha strukturell eller symbolsk karakter.

En nøkkelgjenstand med *strukturell karakter* er å forstå som et omdreiningspunkt for innredningen, en gjenstand hvis funksjon og bruk er sentrale for boskikkens struktur. Gjenstanden kan ha høy prestisje, men dette er ikke en nødvendighet. Tilsynelatende beskjedne gjenstander kan være nøkkelgjenstand med strukturell karakter hvis deres funksjon er sentral i det systemet innredningsmønsteret utgjør. Et eksempel er divanen som var en nøkkelgjenstand i 1930- og 1940-tallets arbeider- og småborgerhjem, fordi den som kombinert sitte- og liggemøbel var sentral i en boskikk hvor skillet mellom private og offentlige sfærer var et skille mellom dag- og nattinnredning. TV'en er en annen strukturell nøkkelgjenstand. Ved innføringen av TV'en i 1960-årene ble både formene for sosialt samvær, for bruken av rommene i hjemmet og mønsteret for stueinnredning endret.

Stue i «Et pakistansk hjem i Norge – 2002», innredet i Wessels gate 15 i 2003.

Leiligheten er basert på samtidsdokumentasjon, først og fremst av hjemmet til én informantfamilie.

Uten å være en total kopi, er leiligheten konstruert med utgangspunkt i familiens hjem. Innkjøp av tapeter, tekstiler, møbler og løsøre er gjort i samarbeid med informantfamilien. Et mål med leiligheten er å vise hvordan pakistansk boskikk i Norge er et resultat av et møte mellom ulike tradisjoner, og hvordan det fremmedartede og det velkjente finnes side om side. Det er også lagt vekt på at innredningen skal avspeile hvordan et hjem i en gammel bygård består av mange historiske lag: Listverk, dører, elektriske ledninger, kontakter og brytere er fra ulike perioder.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum 2003.

«Bonythjemmet – 1979» innredet i Wessels gate 15 i 2004 er en rekonstruksjon av en autentisk leilighet i Wessels gate 15. Hjemmet til interiørarkitektparet Tove Kvalstad og Ola Ulset ble presentert i interiørmagasinet Bonytt i 1979, og det er denne reportasjen som har vært det primære utgangspunktet for rekonstruksjonen, selv om museets dokumentasjon fra gården før riving også har vært en viktig kilde. Innredningen har vært utført i nært samarbeid med Kvalstad og Ulset og inneholder svært mange av deres originale gjenstander. Resultatet er at denne leiligheten er den av innredningene i Wessels gate 15 som i størst grad forener visuell, prosessuell og materiell autenticitet.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum 2004

En nøkkelgjenstand med symbolsk karakter oppfyller ikke nødvendigvis et viktig praktisk behov, men har stor kommunikativ betydning ved å signalisere velstand, smak, kulturell eller sosial tilhørighet. Et slående eksempel på en slik gjenstand er pidestallen som var en vanlig og tilsynelatende viktig del av innredningen i et arbeiderhjem omkring 1900. Pidestallen kunne ha en praktisk funksjon som oppbevaringsmøbel, men først og fremst var den et møbel med dekorativ verdi, som kan tolkes som uttrykk for et ønske om et respektabelt hjem. Et annet eksempel er de store eikespisestuenene som var så vanlig i mellomkrigstiden: Spisebord, stoler og buffet av eik i nyrenessanse- eller nybarokk-stil var, som pidestallen en generasjon tidligere, symbol på det respektable hjemmet, og derfor betydningsfulle, selv om de tok uforholdsmessig stor plass og bare i begrenset grad ble brukt – den daglige spise-plassen var som regel på kjøkkenet. Spisestuemøblelementet fikk likevel også strukturell betydning fordi det ofte dominerte innredningen av boligens største rom og derfor satte klare begrensninger for den øvrige innredningen.

Nøkkelgjenstander har anvendelighet som kulturanalytisk redskap og brukes til å identifisere mønstre i et gjenstands- og brukskompleks som i en hjeminnredning, og videre anvendes de for å tolke gjenstandskomplekset – hjemmet – som resultat av og uttrykk for en mentalitet og et verdensbilde, for holdninger, normer og verdier (Bing 2001b). I et formidlingsøyemed har nøkkelgjenstander anvendelse som et pedagogisk utgangspunkt for å forklare boskikken.

#### ETIKK

Et hjem er rammen rundt et liv, men også en fysisk manifestasjon av dette livet. Hvis innredning og utstilling av et hjem på museum er en rekonstruksjon av et autentisk hjem – rammen rundt et autentisk menneskes livs-

historie – må en forholde seg til de etiske regler som kreves av en biograf. Særlig hvor utgangspunktet er levende mennesker blir kravet til personvern viktig. Også når innredningen er en konstruksjon – eventuelt bygget rundt personer som er oppdiktet – er det viktig at hjemmet ikke karikeres på en måte som henger ut individer eller grupper.

Det er på den annen side likevel viktig at en ut i fra et hensyn til personvern ikke klientifiserer de menneskene hvis historie en forteller. En skal ha også ha respekt for mennesket som historisk subjekt, også såkalt «vanlige mennesker» har rett til å være en del av historien. Anonymisering kan være å respektere menneskers rett til privatliv, men det kan også være å «stjele» et liv.

Et forhold som bør tas opp til diskusjon er bruk av personnavn knyttet til innredningene. Å la navngitte mennesker stå sentralt i den fortellingen leiligheten er del av er et sterkt formidlingsgrep med stor appell. Det må likevel drøftes om og hvordan dette kan gjøres.

Et viktig valg med etiske implikasjoner er å vektlegge et *elendighets-* eller et *verdighetsperspektiv* ved innredningene i museet. Dette er ikke snakk om riktige eller gale grep, men ulike perspektiv som kan tjene ulike formål.

For eksempel: I den borgerlige boligen fra sent 1800-tall kan en vise hvordan en fornem fasade kunne dekke over kvinneundertrykkelse og hustryanni. En kan vise tjenestejentas fattigslige og strevsomme tilværelse på et trangt pikeværelse. Mellomkrigstidens småborgerlige bolig kan vises som et resultat av konflikten mellom sosial ambisjon og økonomisk utilstrekkelighet. Arbeiderhjemmet kan utformes som et bilde av fyll, fattigdom, trangboddhet og dårlig hygiene. På den annen side kan en vise borger-skapets hjem i all sin prakt med vektlegging av tradisjon og dannelse. Det moderne middelklassehjemmet kan avspeile en sam-



funnsgruppe på vei framover med vilje til nytenkning både med hensyn til levesett og hjemmets materielle utforming. Arbeiderhjemmet kan vise hvordan kampen mot fattigdom ga seg uttrykk i renslighet og orden som ble viktig markører av respektabilitet, som ikke ble mindre viktig når det å overleve egentlig var det umuliges kunst. Valget mellom elendighets- eller verdighetsperspektiv kan være et valg mellom på den ene siden å avdekke undertrykkelse og nød, på den andre side idyllisering. Men det kan også være et spørsmål om å vise folk slik omgivelsene kunne se dem, eller slik de selv ønsket å bli sett.

#### LØSNINGEN ER MANGFOLD

For prosjektet Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum har det vært et viktig poeng å benytte ulike metoder for å utforme leilighetenes fortelling og innredning. Innredningen av de fem første «hjemmene» (i perioden 2001-2004) har likevel langt på vei hatt som mål å skape troverdige og realistiske helheter – bilder av boskikken i ulike sosiale miljøer til ulike tider. Hver innredning er basert på en konstruert eller autentisk historie, men skal også belyse en generell historisk situasjon. Alle valg er så langt som mulig problematisert og grundig diskutert. Selv om det ikke har vært et primært mål å formidle historien om gården og dens beboere, har en valgt, der det ikke strider mot den primære fortellingen, å basere innredningen på bygningsmessige spor i gården.

For en hver utstilling er det et spørsmål i hvilken grad publikum oppfatter de problemstillingene som er visualisert og de diskusjonene som ligger til grunn dem. Dette har ikke minst vært et problem i friluftsmuseene, som vanligvis har vært tekstløse eller tekstfattige utstillinger. Grafiske utstillings-elementer kommer i konflikt med ønsket om å vise helhetlige, realistiske miljøer og gi illusjonen av at man har trådt inn i fortiden.

I Wessels gate 15 har vi likevel valgt å tekste alle «hjemmene». Forståelse er prioritert høyere enn opplevelsen av en tidsreise.

#### ANTIKVARISK ELLER SCENOGRAFISK?

Ved innredningen av leilighetene i Wessels gate 15 har vi måtte balansere mellom to prinsipper: ønsket om å ta vare på eller rekonstruere den bevarte bygningen, og ønsket om å iscenesette en poengtert fortelling. Kulturhistorikere og håndverkere som arbeider i museum og kulturminnevern, oppfatter som regel bevaring og presentasjon av originale bygningsdeler som det eneste rette. Likevel kan det av og til være nødvendig å ofre bygningens historie og de autentiske levningene til fordel for en helhetlig konstruksjon. Ved å vektlegge formidlerrollen framfor bevarerrollen, kan en frigjøre seg fra kravet om historisk rekonstruksjon og realisme og åpne for andre, kanskje overraskende, grep. En må erkjenne at friluftsmuseet er en utstilling, ikke et stykke forstenet historie.

#### AUTENTISITET ELLER REALISME?

I de senere tiårene har normen for innredninger i museene vært å tilstrebe både autentisitet og realisme. Det paradoksale er at dette i bunn og grunn er uforenlige mål. For å ta vare på og presentere uforandret det autentiske kulturminne, må en bevare alle spor av tidens tann, en må la levningen fra fortiden stå fram i den tilstanden historien har etterlatt den, uten å reparere eller tilføre nye elementer. En må la mangler stå fram som tomme felt, detaljer som ikke er bevart kan heller ikke tilføyes. Skal en derimot vise en realistisk helhet, må en restaurere, rekonstruere, konstruere og gjette. En må tilføre elementer som mangler, enten ved å kopiere eller ved å dikte. Skal en konsekvent velge autentisitet som prinsipp, må en nødvendigvis stilisere. Vil en konsekvent velge realisme, må en nødvendigvis skape noe nytt og uautentisk. Det er etter mitt syn vanskelig

å forene de to prinsippene autentisitet og realisme. De aller fleste nyere museumsinnredninger er riktignok kompromisser mellom prinsippene, men alt for ofte er det utydelig hvor overgangene går. Det er mulig å skape en – langt på vei – realistisk helhet hvor autentiske elementer inngår, men disse vil lett miste sin autentiske karakter. Jeg mener det derfor er viktig å være seg bevisst hva som er det primære målet med innredningen: Å vise et bevart kulturminne, eller å skape en fortelling om fortiden.

#### RETUSJERT REALISME

Ved innredningene i Wessels gate 15 var det et uttalt ønske å utprøve ulike utstillings- og innredningsgrep. Det har vært en uttalt målsetning å variere uttrykket i de forskjellige leilighetene i gården. Likevel har resultat i alle de fem «hjemmene» blitt helhetlige, mer eller mindre realistiske innredninger. Vi har opplevd at realismen som utstillingsgrep er en seig mental struktur, som ikke bare preger publikums forventninger til innredningene, men også våre valg.

Innredningene i Wessels gate 15 har likevel blitt det jeg vil betegne som *retusjert* realisme. De er ikke i alle detaljer identiske med virkelige hjem, men kan på ulike måter avvike fra virkeligheten, ved at detaljer er utelatt, svekket eller styrket. Begrunnelsen for å retusjere virkeligheten kan være et ønske om å:

- Rendyrke estetiske uttrykk
  - Tydeliggjøre sentrale trekk i boskikken, bl.a. ved vektlegging av nøkkelgjenstander
  - Ta etiske hensyn til informanter
- Mens innredninger i friluftsmuseenes første år bar preg av raritetskammer, var normen på 1940-tallet en nøktern stilisering. Fra 1960-tallet til vår tid har idealet i større grad blitt å tilstrebe en detaljrik realisme med utgangspunkt i bygningenes individuelle beboerhistorie. Mens en tidligere gjerne har ville fremheve bygningenes «gullalder» er det

i dag blant annet på grunn av vekten på autentisitet og kildetilgang, blitt vanligere å vise sene faser i husenes historie. Men mitt syn er at dette ikke er eneste innfallsvinkel til innredning i friluftsmuseum, men bare en av mange, og at innredningene må gjøres ut i fra et reflektert valg og en drøfting av en rekke begrep og metoder.

#### Litteratur

- Berg Eriksen, Trond 1994: Kan fortiden bevares?  
I: Roede, Lars (red.): *Vern av bygninger på rot og på friluftsmuseer*. 1994. Norsk Folkemuseum. Oslo
- Bing, Morten 2001a: *Østkanthjemmene og østkantutstillingen*. Oslo
- Bing, Morten 2001b: Boskikk og klasse 1870-1950. Innlegg på Bolig-historisk seminar på Norsk Folkemuseum 20.04.01.  
<http://www.norskfolkemuseum.no/prosjekt/mogb/bolig/s2001.htm>
- Buggeland & Ågotnes 1987: *Maihaugen. De Sandvigske Samlinger 100 år*. Lillehammer
- Clemmensen, Tove 1990: *Nationalmuseets Klunkehjem*. København.
- Carlén, Staffan 1990: *Att Ställa ut kultur*. Stockholm.
- Elfström, Gunnar & Graham, Kristina 1993: *Solliden*. Föreningen Gamla Linköping nr. 28. Linköping.
- Hegar, Tonte 1984: *Romantik og fortidsvern*. Oslo
- Hosar, Kåre 1996: Hjemmet på museum. I: Johnsen, Bing & Boe (red.). *Menneske og bomiljø*. KULTs skriftserie 69. Oslo.
- Hosar, Kåre 1998: 1900-tallets boliger på Maihaugen. I: Roede, Bing & Johnsen (red.): *Slik vil vi bo. Hjem og bolig gjennom 500 år*. Oslo.
- Hoskin, Lesley 1998: *Living Rooms. 20th-Century Interiors at the Geffrye Museum*. London.
- Kirk, Frode 1998: Genskapelse af bygninger og miljøer på Frilandsmuseet. I Skougaard, Mette m.fl: *Bondegård og museum*. København
- Kjeldstadli, Knut, 1981: Kildekritikk. I: Hodne, Bjarne, Kjeldstadli, Knut & Rosander, Göran (red.): *Muntlige kilder*. Oslo.
- Maure, Marc 1995: Dukker, gjenferd og skuespillere. *Dugnad 1995:1*.
- Pedersen, Ragnar 2000: Autentisitet og kulturminnevern. *Dugnad 2000:1*.
- Roede, Lars 1998: The Bourgeois Bookbinder's Abode. I: Roede, Bing & Johnsen (red.): *Slik vil vi bo. Hjem og bolig gjennom 500 år*. Oslo.
- Roede, Lars 1999: Flytting. Forkastelig eller forsvarlig. *Fortidsvern 1999:4*.
- Shetelig, Haakon 1944: *Norske museers historie*. Oslo
- Sørhaug, Hans Chr. 1993: Det moderne og det autentiske. Antropologiske spekulasjoner om forholdet mellom personer og ting i museer og andre steder. *Norsk Antropologisk tidsskrift 1993:2*.
- Aall, Hans 1920: *Norsk Folkemuseum. 25 aarsberetning 1894-1919*. Oslo.