

Genom två museer

ANDERS EKSTRÖM är docent i idé- och lärdoms historia vid Uppsala universitet och är under hösten 2001 även verksam som gästprofessor vid Tema teknik och social förändring, Linköpings universitet. För närvarande arbetar han med forskningsprojektet "Att lära sig se: Åskådningskultur, pedagogik och visuella medier i Sverige 1850–1910".

1.
historien finns överallt och ingenstans. Det samma gäller det vi kallar kulturarvet. Med det menar jag att världen är fylld av historiska spår, men att historien uppstår först när vi börjar arbeta med den. Då väljer, sorterar och konstruerar vi, då skapar vi en berättelse, använder språket och en hel uppsättning andra verktyg för att leda spåren in i vår egen tid. I samma ögonblick förvandlas de och kan aldrig leda tillbaka. Historien är, med Benedetto Croces fras, alltid samtida.

Jag tänker på historien som ett förråd av öppna berättelser. Så tänker jag: lägg inte historien över oss, sök inte blåkopior i det förflutna. Historien är ett material att arbeta med, en ovärderlig resurs för det eviga behovet av reflektionsytor mot samtiden. Den verk samma historien är generativ och därför tänker jag: dra inte ihop trådarna. Förstå det gärna som en förpliktelse också mot det förflutna att framställa historier som helt enkelt lyder en annan stil än den som söker sig fram mot en förlösande slutpunkt.

Historien produceras på flera platser samtidigt och enligt helt olika villkor, men den är alltid ett resultat av många händers aktivitet. Museet gör historia. Myriader av praktiker är inblandade i den skapelseakt som gör historia på museet. Verktygen är inte stumma. Vi tänker med dem. Eller tänker de genom oss? Hur vi än vrider och vänder på historien förpackar vi den alltid. Historien är ett förråd och samtidigt bygger vi nya skåp att förpacka historien i. Skåpen är inte stumma. Händerna som bygger skåpen leder tanken i en riktning den annars aldrig skulle ta.

Varken tanken eller händerna, verktygen eller skåpen råder över den oförutsedda eller spontana musealisering som förr eller senare inträder i museet. Det kan betyda att en plats omvandlas till ett museum över ett visst museitänkande snarare än över de objekt och scener som finns i

Linnés museum vid Hammarby.

museets montrar. Det kan också innebära att museet åldras på ett sätt som förvandlar det till ett museum över det ursprungliga museet. De många händernas aktivitet och den spontana musealiseringen fortlöper parallellt och bildar tillsammans en väv av helt olika tider.

2.

Strax utanför Uppsala ligger Linnés Hammarby, det gods som försörjde naturforskarens familj under 1700-talets korta

somrar. Det aktiva historiearbetet och den oförutsedda musealiseringen har i samverkan förvandlat Linnés sommarhus till ett museum över en nyckel till museernas historia: klassifikationen. Både i Linnés trädgård och inne i husen har kampen mellan de suveräna tingen och människans vilja att ordna världen i system skurit tydliga spår.

På Hammarby är museet i första hand identiskt med själva platsen och byggnaderna. Föremålen är få, men bland museets objekt finns ett museum. År 1769 uppfördes en liten stenbyggnad på en

kulle bakom boningshuset. Huset skulle inrymma Linnés egna samlingar men även dessa föremål har till största delen lämnat Hammarby. Kvar finns endast några skåp och en modell av en silverfärgad fisk i jätteformat.

Skåpen är ett slags förpackningar men var kanske inte tillräckligt slagtåliga för att användas när samlingarna skulle flyttas. Istället lades föremålen i tjugosex stora lårar och skickades i augusti 1784 till London med det engelska fartyget *Appearance*. Det finns flera skåp i Linnés hus som liknar förpackningar. Flera av dem ritade han själv, snillrika konstruktioner med lådor som ordnade sitt innehåll i serier och system.

Jag föreställer mig att Linné tänkte med händerna när han konstruerade sina skåp. Arbetade han rentav på ett liknande sätt som när han ordnade naturen? Långt tidigare hade topologiskt inriktade minnes-tekniker rekommenderat att människan skulle placera sitt tänkande i ett landskap som styrde associationerna mot rätt mål. Kategorier byggs inte bara in i byggnader, administrativa system och skrifttekniska praktiker, de byggs in i själva kroppen, i kroppens och sinnenas rörelser.

Linnés skåp skulle inte bara fungera som världens förpackning. För systemmakaren var det sannolikt en otillräcklig idé som åskådliggörs i några konstfulla bilder som hänger på övervåningen i Linnés hus. De visar innanmätet av några lådor eller hyllor och är av allt att döma ett slags visuella packlistor eller inventarieförteckningar. Stora och små ting skyddas från stötar och slag i avskilda fack och föremålens placering tycks helt och hållet följa rent transporttekniska hänsyn. Linné mottog ständigt denna oordning i försändelser från främmande länder. Han sorterade, skilde fusk från äkta vara och tvinga-

des bortse från de estetiska värderingar av objekten som verkade gå hand i hand med frånvaron av system.

Han lät bygga sina skåp i början av de stora arkivens epok. Och som i ett arkiv reser Linnés möbler höga staplar av identiska lådor och fack i ett system som representeras i siffror eller bokstäver. Här fanns inte några lönnutrymmen. Systemet hade en ingång och alla öppningar i skåpen riktades åt samma håll.

Linnés händer gjorde inte bara uppror mot "den orientaliska röran". Avståndet var också stort till en annan europeisk skåpkultur: kuriosakabinetten. Kunde konstskåpen betraktas som ett system med många ingångar och flera möjliga associationskedjor eller skulle ett sådant, låt vara intrikat och estetiskt utstuderat arrangemang inte alls kallas systematiskt? Automata och fossil huller om buller, objekt som fick sitt värde just av svårigheten att inordna dem i serier, föremål som skildes ut för sin estetiska och visuella attraktionskraft, lönnfackens alla irrgångar och vulgariteter – liknade inte ett sådant skåp en slängig och oansvarig konversation utan mål och mening? Som om någon plötsligt dragit ut alla lådor ur arkivskåpet och tömt innehållet i en enda röra.

I vilket av dessa skåp fanns minnets organisation? Linnés händer arbetade med lådor i vilka allting var lätt åtkomligt och placerat på sin rätta plats. Besöket i arkivet skulle vara enkelt. Det fanns bara en ingång, inga onödiga utrymmen, ingenting att lägga till. Kuriosakabinetten levde av plötsliga infall och avbrott. Vissa föremål bländade och skröt, andra viskade ur dolda fack. Gåtorna var fler än lärdomarna. Varje ingång till denna värld var exklusiv och kunde bara öppnas en gång.

Den gigantiska fisken i Linnés museum trotsar alla klassifikationer och är redan

i kraft av sin storlek omöjlig att placera i något av Hammarbys skåp. Den liknar en mal, men påminner också om drakdödan som avslöjade falskari i naturalhistoriens värld. Några andra djur i betydligt mindre format har flugit ur systemet och tagit plats under taket i Linnés hus. Där återfår de den skönhet som finns hos det enda exemplaret.

3.

Döden är museets kapital. Att montrar med objekt med hänvisning till döden är en av museets grundformer hindrar inte att döden omsätts på flera andra sätt i museet. På Hallwylska palatset i Stockholm kan man exempelvis se hur musealiseringen av det privata livet blivit en del av förberedelserna inför döden. I Biologiska museet på Djurgården tycks tvärtom döden ha smugit sig på. Effekten är att förslitningen gett platsen ett nytt liv som museum över det ursprungliga museet. När Historiska museet i samma stad nyligen visade en samling vaxfigurer från 1800-talet ville döden aldrig infinna sig eftersom utställningen väddade till samma skräckexotism som en gång gjorde dokorna lukrativa.

I mitten av januari 1899 besökte en skribent på *Svenska Dagbladet* ett museum i Karolinska institutets byggnader i Stockholm. Museet var begränsat till ett litet rum och insamlingen av föremål hade pågått i två decennier. I en artikel med rubriken "Själfsplingarnes arsenal: Ett hemskt museum" berättade tidningen om museets bestånd: närmare tre hundra föremål som använts vid självmord, huvudsakligen knivar, revolverar och snaror samt en mindre samling stubinträddar. De senare hade använts vid självmord som utförts med hjälp

av dynamit. Till samlingen hörde även flera skelett och ett antal behållare med kroppsdelar i sprit "af hvilka somliga voro tatuerade".

Tatueringarna var i det här sammanhanget en försäkran om att det handlade om tillåtet material, det vill säga förbrytarkroppar, och trots att självmordet inte längre var ett formellt brott i Sverige framställdes det så i samlingarna på Karolinska institutet. Museet användes i undervisningen och på små lappar kunde studenterna läsa om föremåls ägare och under vilka omständigheter de hade påträffats. Föremålen levde genom de biografiska notiserna och Svenska Dagbladets skribent såg en "oändlig fond af mänskligt lidande och mänskliga strider" stiga fram ur montrarna.

Museet talade i moralitetens form och detta tilltal riktades i lika hög grad till studenterna i rättsmedicin som till den tillfälliga museibesökaren. Livshistorierna skulle verka genom sin brutalitet och formen motsatte sig alla försök att upprätta en gräns mellan medicinens kropp och kulturens moral. Samtidigt var gränsen till den kittlande attraktionen otydlig. Vad kunde bättre locka besökare till museet än att utfärda en varning till individer "med svaga nerver och blödig sinne"?

Museets vilja till undervisning, framställningen av moraliteter och den spektakulära attraktionen arbetade med en gemensam resurs: det autentiska. Det var viktigt att föremålen var i ursprungligt skick, det var viktigt att fotografiet från dödsplatsen tagits så snart liket påträffats, det var viktigt att blodspåren på kniven fortfarande fanns kvar, det var viktigt att uppgifterna om den döda var så korrekta som möjligt, det var viktigt att ge den döda ett namn.

... "en mycket rostig rakkniv", "den vid

numret fästade lappen upplyser", "en lefnadstrött utmätningsman", "på dem alla upptäckas ännu blodfläckar hvilka för samlingens ändamål vid institutet ej blifvit borttvättade", "några af haglen äro tillplattade, det är de som funnos i själfmördarens kropp", "jag skådar närmare på ett i högröda färger väfdt, sammanbuntadt strumpeband hvarmed en olycklig förförd ung flicka gjort sig kvitt lifvets börda", "fotografier tagna omedelbart efter själfmordet", "hiskliga, upprörande syner" . . .

I samma hus som detta "originella museum" låg vad skribenten kallade "Stockholms La Morgue". Inspirationen från Paris var otvetydig. Där hade människomassor länge samlats vid bårhusets speciella skyltfönster för att beskåda de senaste dagarnas kroppar. Kunde någon identifiera liket, kunde någon klassificera kroppen, kunde någon lösa mordet, kunde någon avskräckas från att begå självmord? Både museet och bårhuset organiserades genom denna kombination av förespeglad nytta och publik attraktion, men det var först genom montrarnas och skyltfönstrens glas som det autentiska fästes vid kropparna och föremålen.

Det var också först genom dessa fönster

som moraliteten uppstod. Förpackningarna är inte stumma. Klassifikationen är en förpackning som skapar moraliteter i museet. Därför tänker jag: sök moraliteten i klassifikationen. Moraliteten som pedagogisk form vilar i den gamla idén om döden som livets spegel och kombineras ständigt i museets historia med viljan att klassificera. I den punkten löper något samman som det ligger alldeles för nära till hands att tänka isär.

SUMMARY

Classifications and Object-lessons in Two Museums

This essay discusses, in a tentative way, the intertwined production of classifications and object-lessons in the history of museums. The essay is especially focused on two museums. The first example is Linnaeus' Hammarby, a museum located at a small estate outside the city of Uppsala that was bought by Carl Linnaeus in 1758. The second museum discussed in the paper is a collection of weapons used in connection with acts of suicide in Sweden in the late 19th century. This exhibition was arranged by a medical institute in Stockholm in the 1890s, and was open to students of forensic medicine as well as to a general audience.