



## – en undersøkelse av fire leiligheter i Wessels gate 15

I løpet av de siste årene har bygården Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum gradvis blitt innredet med leiligheter fra forskjellige tidsperioder mellom 1879 og 2002. Vi presenteres for en rekke hushold som alle direkte eller indirekte tematiserer familien som en sentral samfunnsinstitusjon i Norge. Til forskjell fra samfunnet utenfor familien, der vi i økende grad har blitt bevisst på at roller, arbeidsoppgaver og stillingstyper ikke kan eller bør knyttes til om vedkommende er kvinne eller mann, er relasjoner innenfor familier beskrevet i forhold til en kjønnsdimensjon. Bror, datter, tante, fetter, mormor, stefar, niese og oldefar er alle betegnelser som indikerer både slektsrelasjon og kjønn, selv om vi i det norske språket ikke kan si noe om motparten(e)s kjønn i slike relasjoner. Mer kjønnsnøytrale betegnelser finnes, som i søsken, foreldre, unger, søskenbarn, tremenning, men som hovedtrekk er familien som institusjon gjennomgående *kjønn*et i den måten ulike familiemedlemmer og slektsrelasjoner betegnes. Betegnelser på ektefeller vil vanligvis implisere en motpart av motsatt kjønn, men trenger i dagens samfunn ikke å være ensidig knyttet til heteroseksuelle samliv: hustru, ektemann, kone, mann, kjerring, gubbe, partner.

Når de mange hjemmene på Norsk Folkemuseum – hus og leiligheter – implisitt eller eksplisitt «bebos» gjennom ulike formidlingstiltak, som omvisninger, tekstplansjer og tunverter, faller det derfor naturlig å bruke kjønn som en av faktorene som skal skape troverdighet og gjenkjennelse for besøkende, selv når husholdet som formidles kan være fjernt fra publikums erfaringer i tid, sted og form. Kjønn er også en gjennomgående dimensjon i formidlingen av leilighetene i Wessels gate 15, gjennom personnavn, beskrivelse av husholdssammensetningen, og gjennom bevisste utstillingsgrep.

Denne artikkelen vil ta for seg fire av leilighetene i «OBOS-gården – Wessels gate 15», og se på hvordan forestillinger om kjønn bevisst og ubevisst utgjør en del av formidlingen ved museet. Hvilken betydning har det når forestillinger om kjønn og relasjoner mellom kjønnene bevisst brukes som et formidlingsgrep i utstillingene? Hva er konsekvensen hvis kjønn tvert om underkommuniseres og forblir umarkert og implisitt? Svikter vi vår formidlingsoppgave hvis heteroseksualiteten fungerer som en norm som alle de presenterte husholdene struktureres i forhold til? I hvor stor grad skal vi ta inn over oss at det vi sier om fortiden alltid er preget av vår egen samtid, og dermed åpner for å tematisere kjønn og seksualitet ut fra samfunnet i dag?

Både navnet på utstillingen og gjenstandene som umiddelbart møter besøkende i «Vaskekonen Gunda Eriksens hjem – 1950», gir indikasjoner om en enslig kvinnelig beboer, men på dørskiltet står et mansnavn.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



Artikkelen må leses som en foreløpig undersøkelse med sikte på en bredere studie av hvordan kjønn formidles ved museet.

### KJØNN SOM FORMIDLINGSGREP

Besøkende som går inn i leiligheten «Teak, TV og tenåringer – 1965» får opplyst at hjemmet bebos av en typisk norsk kjernefamilie, bestående av mor, far og to barn – hvorav sønnen har nådd tenårene og står som representant for framveksten av en ny ungdomskultur. Foreldresoverrommet ligger i enden av gangen, og et klesskap innbyr publikum til å åpne dørene og kikke inn. Et lite utvalg av mannskjorter og annet pentøy for menn henger på høyre side i skapet, mens det på venstre side er et større antall kvinneklær som også er langt mer varierte i utforming og brukstype. Flere sammenbrettede ullgensere har fått plass øverst i skapet, uten tydelige indikatorer på hvem i familien som bruker dem. På kommoden som står ved vinduet ligger en mannshatt ved siden av et fotografiapparat – liksom tilfeldig tatt av idet dokumentmappen ble plassert på gulvet mot vegg. Et treningsapparat bestående av flere tykke strikker med et håndtak i hver ende ligger på en skittentøyskurv under vinduet. Det er mulig å ane lesestoffet på nattbordet nærmest vinduet, lengst vekk fra glassveggen som hindrer publikum fra å gå helt inn i rommet.

Leiligheten som er beskrevet over presenteres som en konstruksjon. Til forskjell fra enkelte andre leiligheter i Wessels gate 15, som bygger på opprinnelige hjem i gården fra et gitt tidspunkt («Bonythjemmet – 1979»

og «Alvhilds hybel – 1982») eller autentiske interiører («Vaskekonen Gunda Eriksen hjem – 1950»), er hjemmet fra 1965 bygget rundt en fiktiv familie og et historisk sannsynlig interiør som er innsamlet til utstillingen. Med utgangspunkt i et felles sett av kulturelle referanserammer er det tydelig at soverommet er utformet for å antyde en inndeling i en mannlig og kvinnelig del, delvis strukturert rundt dobbeltsengen og ekteparets antatt faste plasser i denne. Dette inntrykket forsterkes av den øvrige innredningen i soverommet, dominert av et stort sminkebord mot veggen ved fotenden av sengen, gjenstander på det nærmeste nattbordet og en personvekt. Som ledd i å vise en tidstypisk leilighet fra midten av 1960-tallet, har museet grepet tak i kjønnsspesifikke kjennetegn som kan sies å reflektere datidens manns- og kvinnebilder. Gjenstander som i utgangspunktet er kjønnsnøytrale, blant annet fotografiapparatet og personvekten, blir plassert i en kontekst som innbyr til å fortolke dem i forhold til brukerens kjønn. Vi kan tenke oss at dette er et bevisst grep fra de utstillingsansvarlige, nettopp for å si noe om relasjoner mellom kjønnene fra et ståsted rundt 40 år etter at familien Dahl bebodde leiligheten og med andre tanker om kjønnslikestilling og arbeidsdeling i hjemmet. Det kan også hende at framstillingen først og fremst skyldes målsettingen om historisk autentisitet, med grunnlag i at det statistisk sett var slik det var midt på 60-tallet i en norsk storby.

### KONSTRUKSJON OG REKONSTRUKSJON

Av de åtte leilighetene i OBOS-gården, er det kun to som representerer en forsøksvis korrekt rekonstruksjon av hjem som på et tidspunkt faktisk befant seg i bygården da den lå i Wessels gate i Oslo sentrum. Det er imidlertid to andre hjem som er blitt til i dialog med konkrete levde liv, henholdsvis møblementet og inventaret i «Vaskekonen Gunda Eriksens hjem – 1950» og kunnskap om hennes liv, og medlemmer i en norsk-pakistansk familie som bisto i å utforme «Et pakistansk hjem i Norge – 2002». De to leilighetene er dermed konstruert innenfor noen autentiske rammer som har lagt føringer på utformingen og formidlingen av dem. Som det vil framgå senere, vises dette også i måten forestillinger om kjønn formidles i de to leilighetene.

De to siste leilighetene som er åpnet i gården, «Slik vil vi bo – 1935» og «Teak, TV og tenåringer – 1965», er begge konstruksjoner basert på forskjellige kilder om samfunnsforhold, strømninger i tiden, kunnskap om en rekke enkeltbiografier og tidsskrifter og magasiner fra samtiden som setter søkelys på hjem og boforhold. Tilnærmingen til utformingen av de to leilighetene har dermed vært annerledes enn for de (re)konstruerte leilighetene som har forholdt seg til et begrenset og mer konkret kildemateriale. Det har i større grad vært mulig å bestemme hvilke historier som ønskes fortalt gjennom de to leilighetene, og utstillingene har funnet sin form gjennom disse valgene. Siden de har kommet til sist av de åtte leilighetene, har man også kunnet trekke på erfaringene fra arbeidet med de øvrige utstillingene og tilbakemeldinger som har kommet fra internt og eksternt hold. Felles for de to leilighetene er at de tematiserer kjønn, seksualitet og relasjoner mellom kjønnene på en mer

Soverommet i leiligheten «Teak, TV og tenåringer – 1965» er utformet for å antyde en inndeling i en mannlig og kvinnelig del.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum

ekspisitt måte enn de andre leilighetene i gården, med et mulig unntak for «Et dukkehjem – 1879» som jo bærer med seg tematiseringen av relasjonen mellom Nora og Torvald i Ibsens verk. Særlig kommer dette til uttrykk i tekstplansjene som tjener til å introdusere tidsperioden og leilighetene, men det er også mulig å spore dette i den fysiske utformingen av utstillingene – som vist ovenfor.

To av de fire leilighetene som omhandles i denne artikkelen viser hjemmet til en enslig kvinne, den skilte Evelyn Berg i leiligheten fra 1935 og Gunda Eriksen som tidlig ble enke.<sup>1</sup> De to andre leilighetene viser typiske familier i andre halvdel av 1900-tallet (selv om mangfoldet i familiekonstellasjoner som eksisterer i dag, ikke er fanget opp i Wessels gate 15 som utstillingsgård). Dermed er det et vesentlig aspekt ved utformingen av de nevnte leilighetene som forener mellom de konstruerte og de (re)konstruerte husholdene, og som åpner for en interessant komparasjon. På hvilken måte skiller den relativt frie framstillingen av Evelyn Berg seg fra fortellingen om Gunda Eriksens dokumenterte liv når det kommer til kjønnsdimensjonen? Er den åpenbare forskjellen i klassetilhørighet synlig i måten de to kvinnene presenteres og hvordan fraværet av en mann i leiligheten tematiseres? Mens kjønn løftes opp som en bærende dimensjon i fortellingen om familien Dahl, er mannen i huset og relasjoner mellom kjønnene vanskelig å få øye på i leiligheten til den navnløse pakistanske familien. Hva er konsekvensene av at kjønnsdimensjonen er mindre tydelig i presentasjonen av «Et pakistansk hjem i Norge – 2002», særlig hvis publikum i andre leiligheter har blitt oppmuntret til å inkludere kjønn i måten de søker å forstå utstillingen som et relevant budskap utformet for et samtidig publikum?

Jeg vil i det følgende se nærmere på de fire leilighetene, hvordan de fysisk framtrer for publikum og hvilket budskap som tilbys gjennom de utdypende og forklarende tekstene. Jeg har forsøkt å nærme meg leilighetene som en besøkende som oppdager utstillingene for første gang. Det å anlegge en særlig oppmerksomhet knyttet til kjønn har metodisk vært en fordel, fordi leilighetene som jeg har besøkt en rekke ganger har blitt sett på med nye øyne. Samtidig har denne varheten for kjønn trolig medført at leilighetene framstår for meg på en annen måte enn for en gjennomsnitts besøkende. Det er likevel grunn til å anta at det som framstår som et tydelig kjønn budskap i min tilnærming til leilighetene, vil kunne bidra implisitt til å manifestere en forestilling om kjønn også blant de fleste besøkende. Viktig å påpeke i denne sammenheng er at det nettopp er museets potensial til å virke normgivende som er et hovedanliggende i denne artikkelen. Den rollen som museene er tillagt, forplikter i forhold til måten sentrale samfunnsforhold beskrives, forklares og settes inn i en historisk og samtidig sammenheng.

### VASKEKONEN GUNDA ERIKSENS HJEM – 1950

Gunda Eriksen møter oss med et portrett, en livshistorie, og et inventar som virker gammelt i forhold til tidsperioden det er lagt til. Det er også tydelig, gjennom supplerende fotodokumentasjon, at Gunda Eriksens hjem på museet



Kan vennskapsrelasjoner tilføre fortellingen om Gunda Eriksens liv elementer som ikke vektlegger tap og strev? Gunda Eriksen (t.h.) fotografert med tre venninner.

Foto:  
Ukjent fotograf

er plassert i bedre omgivelser enn de som omga henne da hun selv levde med disse møblene. Finstuen er presentabel, men med en viss kjennskap til 1950-tallets innredningsidealer er det klart at samtiden nok har betraktet stilen som gammeldags. Dagligstuen er mer spartansk innredet, med enklere møbler. Den fungerer også som soverom om natten, og dette bidrar til å understreke både verdien som er lagt i å ha en presentabel stue å vise til besøkende, framfor en innredning tilpasset beboerens hverdagslige behov, samt de begrensede materielle vilkårene som Gunda Eriksen har hatt. Kjøkkenet gir også et bilde av et hjem der teknologiske nyvinninger i samtiden i liten grad har bidratt til å gjøre hverdagen enklere.

På mange måter virker leiligheten forlatt. I motsetning til flere av de andre leilighetene, hvor vi får inntrykk av å ha kommet inn mens beboerne er en snartur ute, er det lett å tenke at Gunda Eriksen ikke lenger er blant oss. Koften og vesken i gangen synes å henge på utstilling, ikke til bruk. Samtidig er det vanskelig å vite hva slags aktiviteter hun ville fylt leiligheten med, utover de mest grunnleggende behov. Livet presenteres som strevsomt, der et vesentlig moment har vært å opprettholde respektabiliteten utad (og kanskje for henne selv), og å klare seg tross motgang i livet. Utover at Gunda Eriksen jobbet som vaskekone, noe som gir henne en tilhørighet til arbeiderklassen, får vi vite at hun tidlig ble enke og at hun forble barnløs gjennom hele livet etter at det første barnet døde som spedbarn. Navnet på hennes mann står fremdeles på dørskiltet. Naboer som ble kontaktet i forbindelse med inntak av boet, opplyste at hun insisterte på å bli omtalt som frue, en vektlegging av statusen som enke.

Summen av den begrensede informasjonen som besøkende gis, er at Gunda Eriksens liv har vært preget av tap. Det er vesentlig at alle de sentrale momentene som brukes i formidlingen av dette hjemmet, vektlegger Gunda

Gunda Eriksens  
spisestue i  
Holmengata 5.

Foto:  
Bergljot Sinding  
Norsk Folkemuseum



Eriksen som kvinne: som enke, etter å ha mistet mannen som det står et bilde av i stuen, som barnløs, og dermed som en som i liten grad fikk oppleve statusen som mor (selv om vi kan tenke oss at livet som enslig mor ville vært strevsomt), og som vaskekone, og dermed plassert hierarkisk i forhold til mannlige vedlikeholdsyrker i tillegg til folk fra andre klasser.

Til forskjell fra Evelyn Berg i 1935-leiligheten, er ikke livssituasjonen som enslig kvinne et frigjørende aspekt ved livet til Gunda Eriksen. Tvert om har fraværet av en ektemann og barn begrenset hennes muligheter til å oppfylle de forventninger som hviler på henne som kvinne. Det er i det minste dette inntrykket vi gis gjennom utstillingen. For Gunda Eriksen var det sikkert viktig å ivareta sin respektabilitet i forhold til samfunnets idealer, selv om hun personlig ikke har formidlet sin livshistorie til museet. Det er derfor ikke uproblematisk å spekulere i hva slags liv Gunda Eriksen kan ha levd og hva hun kan ha tenkt om sin egen situasjon, sider ved livet som hun ikke ønsket å bringe fram i en offisiell fortelling om seg selv. Andre mennesker, andre nære relasjoner kan ha kommet inn i livet hennes, uten at det har satt spor etter seg. Vi vet, i følge naboer, at hun ikke hadde mannlige besøk i sitt hjem, men det utelukker ikke at hun pleiet omgang med menn på andre arenaer, eller at hun hadde nære relasjoner til andre kvinner. At hun holdt seg med en finstue tyder på at hun i det minste forventet besøk i sitt hjem, også etter at hun ble enke.



I utformingen av leiligheten har museet tillatt seg å dikte omkring de fysiske omgivelsene som inventaret fra Gunda Eriksens hjem opprinnelig befant seg i.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



Det følger noen etiske utfordringer med de materielle vitnesbyrd som Gunda Eriksen etterlot om sitt liv, og som det er viktig å respektere. Vi kan like fullt stille spørsmålet om museet kunne formidlet historien om hennes liv på en mer åpen måte? Alternativt å legge opp til en refleksjon omkring hva som gjør at enslige kvinner i Gunda Eriksens situasjon ble oppfattet som å ikke være komplette som kvinner, målt opp mot dominerende normer knyttet til det å etablere seg med familie, mann og barn. Gjennom utstillingen bygges det opp en fortelling om at et fundamentalt mål i en kvinnes liv er det å bli mor (som på 1950-tallet skulle skje innenfor ekteskapet), og i den grad dette ikke skjer er man (ufrivillig) barnløs heller enn barnfri – som jo indikerer et villet ønske om å leve livet uten barn. Det er altså tapet og savnet som blir det vesentlige i denne fortellingen – statusen som enke og barnløs legger stein til byrden som det uansett er å være en vaskekone fra de lavere lag av befolkningen.

Vaskekonen Gunda Eriksens hjem er en konstruksjon, i betydningen at hun ikke bodde i Wessels gate 15 og innredningen ikke er identisk med hennes egentlige hjem i Holmengata 5 i Vika, en nå sanert del av Oslo. Samtidig er Gunda Eriksen en reell person, og dette har lagt noen begrensninger på i hvor stor grad museet har tillatt seg å dikte om hennes liv. Konstruksjonen av leilighetens fysiske innredning er delvis basert på kunnskap om arbeidsfolks boskikk i første halvdel av 1900-tallet, men utvilsomt fra en posisjon i det 21. århundre snarere enn fra samtidens syn på arbeiderklassen. Det er i så måte interessant at det anses som greit å dikte omkring de fysiske omgivelsene hun har levd innenfor, og på mange måter «konstruere bort» noen av de mer eksplisitt synlige tegnene på hennes klassetilhørighet, mens det i mindre grad er gjort forsøk på å dikte omkring det livet hun levde, som kvinne, innenfor denne (re)konstruerte materielle virkeligheten. Vi vet i dag at mange måter å leve på, for eksempel på 1950-tallet, ble forstått annerledes i samtiden enn det gjør i dag. En mulighet kunne dermed vært å «dikte videre» om Gunda Eriksens liv, med et fokus på kjønn og seksualitet, basert på hva vi i dag vet om enslige liv, vennskap, samkjønnede relasjoner og kjærlighetsforhold utenfor rammen av ekteskapet.

### SLIK VIL VI BO - 1935

Evelyn Bergs hjem bringer oss 15 år bakover i tid, men på mange måter framover i forhold til tanker om boform, kvinners selvstendighet, og muligheter til å bryte ut av de samfunnsnormene som kommuniseres gjennom tunge institusjoner som kirke, stat og skole. Evelyn Berg er en fiktiv karakter, noe som har gitt museet muligheten til å dikte rundt en kvinne som beskrives som radikal og intellektuell, utypisk for sin samtid, men tett opp til strømninger blant den intellektuelle og sosiale elite.

Et eget rom i leiligheten er viet en presentasjon av viktige temaer i 1930-årene, gjennom plansjer med tekst og fotografier. Det er ikke gjort noen forsøk på å integrere dette rommet i opplevelsen av leiligheten som et hjem, og utskjæringen i døren inn til soverommet byr også på en annen måte å



betrakte leiligheten på, som at vi smugtitler inn i noe privat fra utsiden heller enn å være på besøk i et tenkt hjem. Gjennom plansjene presenteres vi for en tid der seksualopplysning og seksuell frigjøring anses som progressiv tenkning, og der idealer om sunnhet og friluftsliv også manifesterer seg i klesdrakten, som er kroppsnær og tydelig kjønn. Idealene om kroppsnære klær følges av en framheving av kroppen i seg selv som eksplisitt mannlig og kvinnelig. Det er noen motsetningsfulle strømninger som vokser fram, med et angrep på tradisjonelle forestillinger om forskjeller mellom kvinner og menn, samtidig som fokus på seksualitet og kropp bærer i seg en fysiologisk dualisme mellom han- og hunkjønn, og en forståelse av seksualitet og intimitet som et møte mellom disse ulikt kjønnede kroppene.

Mens kjønn trekkes fram som en vesentlig dimensjon i beskrivelsen av endringer i åndsliv, sosiale relasjoner og kulturelle idealer, beskrives de teknologiske endringene som særlig melder seg i hjemmet som kjønnsnøytrale. Samtidig er dette et implisitt kvinnelig felt, der teknologiske endringer kommer særlig kvinner til del – et poeng som interessant nok gjøres eksplisitt i presentasjonen av familien Dahl i 1965-leiligheten. Også tidsskriftene som skal illustrere en nyvekket interesse for hjemmet som et estetisk og kulturelt

På 1920- og 30-tallet var det strømninger i samfunnet som stilte spørsmål ved etablerte forestillinger om menn og kvinner, og relasjoner mellom kjønnene. Stillbilde fra filmen «Syndere i sommersonne», 1934.

Foto:  
Nasjonalbiblioteket

I motsetning til i mange av de andre leilighetene i Wessels gate 15, er kjøkkenet i «Slik vil vi bo – 1935» trolig ikke et rom som trekkes fram for å vise tilslutning til tradisjonelle kvinneidealer.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



prosjekt, *Hus og Have* og *Vi selv og våre hjem* er dameblader, selv om de kulturelle prosessene som de er en del av primært drives fram av toneangivende mannlige aktører.

I utformingen av leiligheten er det antydning en spenning mellom de sentrale rommene og deres rolle i å belyse Evelyn Bergs liv: stuen, kjøkkenet og soverommet. Spisestuen, som ligger i flukt med stuen, viser et bord dekket til selskap, men er i mindre grad enn de andre rommene ladet med budskap om hvem mennesket Evelyn Berg er. Stuen er leilighetens sentrale blikkfang, og den er innredet for å gi inntrykk av en liten gruppe som nyter en cocktail før middagen. Selv om stuen er tom for mennesker, kan vi likevel ane noe om hvem de er. Et glass står ved det store skrivebordet, og vi ledes til å tenke at det er vertinnen selv som troner bak dette autoritære møbelet, med hanskene lagt nonchalant på skrivebordsenden. En papirkurv med sammenkrøllede ark gir inntrykk av et handlende og tenkende individ. Askebegeret ved enden av sofabordet er utstyrt med en halvrukt sigar og en sigarett med munnstykke – en diskret antydning om en mannlig og en kvinnelig gjest? En fjerde person er også til stede, kanskje en mann nummer to, og dermed en tradisjonell sammensetning av et middagsselskap for fire, selv om vi kan gjette at det ikke trenger å være to etablerte par.

Samtalen i stuen har trolig handlet om samfunnsaktuelle spørsmål, en samtale der vertinnen selv har inntatt en selvfølgelig sentral posisjon. Samtidig har hun hastet mellom stuen og kjøkkenet for å gjøre maten klar. Kjøkkenet kan synes å være utformet som et bevisst uryddig sted. Det er i bruk til sitt nødvendige formål, men ikke et rom som Evelyn Berg trekker fram for å vise sin tilslutning til tradisjonelle kvinneidealer. Tvert om kan det spores en viss motstand mot et slikt ideal, og det er lett å tenke at kjøkkenet ikke er et identitetsbærende rom for Evelyn Berg. Mest synlig er hun i det som bryter med kjøkkenets forestilte kvinnelighet: vin- og portvinsflasker fyller benken, og en beholder for sodavann er synlig ved vinduet. Det er også disse flaskene



og det uryddige inntrykket som gir signal om at det tross alt er vertinnen selv som har tilberedt måltidet på kjøkkenet – hun kunne ellers trolig vært tilbøyelig til å ansette noen andre til jobben.

I kontrast til stuens gjennomførte stramme innredning og kjøkkenets bevisste uryddighet framstår soverommet som et spartansk og eldre utseende rom. Selv om døren ut til stuen er åpen, får vi inntrykk av at rommet ikke er ment å vises fram. Dette er Evelyn Bergs private rom, et sted der få slippes inn. Enkeltsengen understreker at dette er en kvinne som bor alene. Et stort sminkebord står langs den ene veggen, med hårbørste i sølv og andre gjenstander som brukes til personlig pleie og vedlikehold av en kvinnelighet som er mer ambivalent til stede ellers i leiligheten. Med bakgrunn i introduksjonsdelen kan vi forestille oss at seksuell frigjøring og kvinners rettigheter har vært et tema for samtalen i stuen, men det er få indikasjoner på at soverommet er et sted der Evelyn Berg feirer seksuallivets gleder. Mens stuen gir inntrykk av en skilt kvinne som suverent mestrer sin selvstendige og uavhengige posisjon, får vi gjennom soverommet blick inn i et mer sårbart og ensomt menneske – kanskje mennesket bak masken.

Det faktum at leiligheten er konstruert, har gitt større rom for å vise flertydigheten i et menneske, i motsetning til den mer helhetlige presentasjonen av Gunda Eriksen. Samtidig er det noen av virkemidlene som understreker det ambivalente i måten å tilnærme seg kjønn på. Evelyn Bergs selvpresensjon utad kan virke kontrollert, mestrende, stram, sågar maskulin, men

Evelyns stue. Plassering av enkeltgjenstander i leiligheten gir antydning både om kjønn og sosial posisjon.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum

samtidig avseksualisert. Den «egentlige» kvinnen Evelyn Berg trer fram på soverommet, en kvinne som er opptatt av å pynte seg, men som samtidig gir inntrykk av savn, kanskje lengten etter en mann (eller mannen hun skilte seg fra?), derigjennom seksualisert, men i denne sammenhengen gjennom fravær av intime fysiske relasjoner. Det kan godt tenkes at Evelyn Berg har møtt eventuelle partnere i andre situasjoner, men utstillingen gir like fullt inntrykk av et noe ambivalent frigjøringsprosjekt.

### ET PAKISTANSK HJEM I NORGE – 2002

Vi kommer inn i leiligheten til en navnløs pakistansk familie. I den lille gangen er det gitt plass til en presentasjon av Oslo som en mangfoldig by, ankomsten av nye grupper innvandrere fra 1970-tallet, og det faktum at familien er muslimsk – på lik linje med de aller fleste andre med pakistansk bakgrunn i Norge. Det opplyses at gården i Wessels gate 15 har huset en pakistansk mann, men det er ikke hans hjem som presenteres. Et bilde fra denne mannens nåværende bolig, en stue/spisestue med store mengder bøker og papir i stabler oppå det ene skapet langs veggen og blomster og pyntegenstander på et større skap med glassdører, vil for mange være et første blick inn i et autentisk pakistansk hjem. Det at bildet så eksplisitt kobles til denne mannen kan også tjene som et visst referansepunkt i betraktningen av den utstilte leiligheten, og hvordan kjønn kommer til uttrykk. Andre bilder, fra en drabantyleilighet bebodd av en pakistansk familie, viser innredningsmuligheter når hjemmet er litt romsligere.

På en av plansjene i gangen opplyses det at det eksisterer en skikk om at menn og kvinner skal være adskilt, men at dette vanskelig lar seg gjøre i en liten leilighet. Det utdypes ikke hvorvidt dette primært er en skikk som eksisterer i det landet pakistanske innvandrere kom fra, eller også er et ideal som søkes oppnådd innenfor en norsk kontekst. Det er vel grunn til å tro at kravet eller ønsket om en segregering av kjønnene er i bevegelse mot en større aksept for sosialt samvær mellom kvinner og menn. Like fullt gir dette utsagnet et bilde av en gruppe der menn og kvinner oppfattes som vesentlig forskjellige i sosial forstand, og at hjemmene derfor også kan bære preg av en slik forskjellstenkning. På tross av at forskjeller mellom kjønnene tematiseres i det norske samfunn også i dag, er hovedtendensen et ønske om å nedbygge skiller mellom kjønnene, deres handlingsmuligheter og bevegelsesrom. Budskapet som formidles til publikum er følgelig at forhold knyttet til kjønn framtrer annerledes enn det som kan sies å være generelle tendenser i det norske samfunnet. Med en tidsangivelse til 2002 vil de fleste besøkende oppfatte den utstilte leiligheten å være relativt samtidig, selv om mindre forandringer kan spores selv på de seks-sju årene som har forløpt siden leiligheten ble utformet.

Gjennom en dør og en utskjæring i veggen kan vi se inn i kjøkkenet fra to vinkler. Er dette et blick inn i kvinneverdenen? Siden besøkende i liten grad gis bakgrunnsinformasjon om hvordan arbeidsdelingen mellom kjønnene er i en typisk pakistansk familie, vil det være nærliggende at forestillinger om

slike forhold delvis baserer seg på generelle trekk i samfunnet som publikum har kjennskap til, delvis på inntrykk de har av hvordan dette arter seg blant etniske minoritetsgrupper, pakistanere, eller muslimer – alt etter kunnskapsnivå og egne erfaringer. Kjøkkenet er, i mange sammenhenger og i stor grad i de ulike presentasjonene av kjøkkenet i Wessels gate 15, forstått som et kvinnelig rom. Det er få indikasjoner på at kjøkkenet i den pakistanske familiens hjem skal forstås på en annen måte. Kjøkkenet er tydeligvis i bruk. Et fat med søtsaker står framme, melkekartonger, krydderbokser og dunker med matolje vitner om at her lages det nye typer mat i en norsk setting. En duk er lagt over fryseboksen som står ved vinduet, men det er tydelig at måltidet inntas andre steder enn på kjøkkenet.

Innsyn til det lille badet gis gjennom en glassdør fra gangen. Produktene som står framme vitner om både mannlig og kvinnelig beboer. Skittentøyskurven og en stor pakke vaskepulver står oppe på en avsats ved siden av doen, og det virker som en uhensiktmessig plassering hvis kurven er full av klær og dermed tung. Den som har ansvar for klesvasken har mange tunge løft framfor seg.

Leiligheten er utformet slik at det neste rommet man kommer inn i, er et soverom, tydeligvis rommet til en ungdom i familien. En dør fører også fra gangen og inn i stuen, men denne er oftest lukket slik at besøkende ledes mot det nevnte soverommet. En PC står påslått, og den som bruker den har vært inne på websiden pakin.no, et populært nettsted for unge norskpakistanere. Et lite utvalg av bøker tyder på at den som bruker rommet studerer/går på skole. Rommet ellers er tydeligvis bevisst utstyrt for å gi inntrykk av en jente i slutten av tenårene/begynnelsen av tjuårene, noe som kommer til uttrykk både i de klær og sko som er synlige, hjerteformede røde stoler, smykker og parfymer, kosedyr og en hjerteformet pute på sengen.

Fra rommet går en dør inn til stuen, der musikk fra en indisk «Bollywood»-film som vises på TV-en er noe av det første publikum legger merke til. Stuen er leilighetens fellesrom, her inntas de eventuelle felles måltidene, samlet rundt sofaborde. En treseters sofa og lenestol i tilsvarende utførelse er utstyrt med «hodetrekk» med mønster og farge som passer til sofaputene, og gir sitteplass for fire personer. På et hjørnebord står en cd- og kassettpiller med tre kosedyr på toppen, og et cd-stativ viser at familien hovedsakelig lytter på sørasiatisk musikk. På den andre siden av sofaen står en stor oppsats med flere kunstige blomster, og også i vinduene er det vaser med blomster. Et seksjonsmøbel er fylt med glass og pyntegenstander i vitrine-delen øverst, samt enkelte bilder som trolig er av husets datter med russelue, et eldre portrett av en mannsperson (far i huset?) og bilder som ser ut til å stamme fra et bryllup i familien. Utover dette er det en rekke dekorative gjenstander med avbildning av Mekka og den hellige *Kaba*, og kalligraferte skriftstykker fra Koranen, noe som vitner om familiens religiøse tilhørighet, på samme måte som den islamske kalenderen på kjøleskapet på kjøkkenet.

Noen magasiner ligger på bordet et stykke fra hverandre – som for å indikere at de leses av forskjellige personer i husholdningen. Den ene gruppen av



På baderommet i «Et pakistansk hjem i Norge – 2002» får vi noen indikasjoner på antall beboere, og det er også her vi får tydeligst signal om et mannlig familiemedlem.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt



Det er lett å gjenfinne spor etter leilighetens kvinnelige beboere, her fra soverommet i «Et Pakistansk hjem i Norge – 2002».

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



blader ser ut til å fokusere på kvinner, filmstjerner og kjendisnyheter, mens det andre kan se ut til å omhandle politikk og samfunnsspørsmål i Pakistan. Alle bladene er på urdu, og gir i tillegg til den utestede filmen som framføres på hindi, signal om at urdu, og eventuelt punjabi, er et vanlig språk i husholdet – samtidig som nettsiden og bøkene på ungdomsrommet hovedsakelig er norskspråklig.<sup>2</sup>

Nok et soverom ligger innenfor stuen, innredet med en dobbeltseng som fyller store deler av rommet. Sengen er utformet i mørkt, blanklakkert tre, med faste nattbord på hver side, en ryggdel med integrert radio, og to lamper. Et vattert sengeteppe i blankt stoff i lys gult og hvitt, og med kantbånd i gull, ligger oppå sengen. To matchende puter er lagt oppå teppet, med blomster- og sommerfuglapplikasjon. Ved siden av sengen står et par sko med gullbroderi, muligens tilhørende en kvinne. Dette inntrykket forsterkes av et sjal, som er lagt oppå sengen over der skoene er plassert, samt lesestoffet som ligger på nattbordet på denne siden og som tyder på en kvinnelig leser. Samtidig vet de besøkende, etter å ha sett introduksjonsdelen, at også menn bruker rikt dekorert fottøy. Et sammenrullet bønneteppe ligger inntil veggen, og et strykejern står framme og tyder på hyppig bruk.

Leiligheten «Et pakistansk hjem i Norge – 2002» er utformet i samarbeid med en norsk-pakistansk familie. Selv om leiligheten er en konstruksjon, har stor vekt blitt lagt på å presentere et hjem som kunne vært bebodd av denne familien – om enn med litt annen familiesammensetning. Det gis ikke noen beskrivelse av den familien som er tenkt bosatt i leiligheten, det er opp til den enkelte å danne seg et inntrykk av familien. En liten familie, bestående av mor, far og en datter, er det som umiddelbart framtrer gjennom utstillingen, selv om flere muligens kan dele rom (og seng) og enkelte av barna kan ha flyttet ut. Det ble i introduksjonen presisert et ønske om kjønnssegregering, men det er gjort få forsøk på å definere henholdsvis en kvinnelig og en mannlig del av leiligheten – noe som også kunne vært vanskelig med tanke på leilighetens størrelse. Mer slående er det kanskje at husets mannlige beboer i såpass liten grad er synlig som en del av inventaret, noe som er langt mer tydelig i leiligheten fra 1965. Noen toaletsaker på badet er det eneste som vitner direkte om en mannlig beboer, og det er mulig å anta at far i huset kan være den tenkte leseren av bladene som omhandler samfunn og politikk. Dette ville i seg selv ikke vært så tydelig, hvis ikke det kvinnelige i så vidt større grad er gjort synlig gjennom enkeltgjenstander og utstillingsgrep. Leiligheten framstår dermed med en skjev kjønnsbalanse, kanskje spesielt fordi publikum ofte vil savne erfaringer og referansepunkter for å lese utstillingen slik den er utformet.

Utstillingen kan gjennom dette bygge opp under en forestilling om hjemmet som et kvinnelig domene, mens mannens arena er det offentlige rom og ulike forsamlingssteder. Er dette måten familien løser utfordringen med å tilfredsstille behovet for en adskillelse av kjønnene på? Samtidig er det en utbredt oppfatning i majoritetsbefolkningen om mer patriarkalske strukturer i det pakistanske miljøet enn i samfunnet som helhet, noe mange besøkende

vil ha med seg i sin forståelse av leiligheten. Hvordan kunne utstillingen ha utfordret slike forutinntatte forståelser? Mens mannen forblir utydelig, framstår kvinnene i husholdet som handlende, og særlig husets unge datter ser ut til å trenge ut av snevre kjønnsstereotyper. Skal vi tolke dette som brudd med eller som bekreftelse av tradisjonelle og patriarkalske forestillinger om kjønn? Leiligheten kan kanskje framstå som noe uklar i hvilket budskap om kjønn den ønsker å formidle og hvordan relasjoner mellom kjønnene arter seg, særlig sammenlignet med formidlingen av leiligheten fra 1965.

### TEAK, TV OG TENÅRINGER – 1965

Som nevnt innledningsvis gjøres kjønn til en sentral dimensjon i formidlingen av leiligheten fra 1965. Nye tanker om utformingen av samfunnet møter mer tradisjonelle forestillinger også om menn og kvinner og relasjoner mellom disse. Vi får vite at mor i huset er utdannet som sekretær, men ble hjemmевærende etter ekteskapet. Det er altså ikke omsorg for eventuelle barn som er den umiddelbare beveggrunnen for å bli hjemme, men ansvaret for huset mens ektemannen er på jobb som ingeniør. Planene er at hun skal tilbake i arbeid når datteren er stor nok, men det er lett å tenke seg at hun har mistet sin tilknytning til arbeidslivet i løpet av de 16 årene hun har vært hjemme. Bilen ble anskaffet før mors «kjøkkendrøm» kunne oppfylles, og igjen framstår dette som et hierarkisk forhold mellom kjønns-spesifikke behov, der bilen langt på vei tilskrives fars ønsker. Det er altså noen tradisjonelle kjønnsroller Arne og Solveig Dahl trer inn i.

Soverommet understreker denne kjønns-spesifikke strukturen i familien, og det framstilles som opplagt at det er far i huset som er fotograf, og således dokumenterer familielivet og det hjemmet som mor har hovedansvar for å ivareta. Arne tar vare på kroppen ved å bygge muskler<sup>3</sup>, mens Solveig skal holde vekten ved hjelp av diettkontroll – en ulik forståelse av den mannlige og kvinnelige kroppens behov, evner og estetikk. Dette kan også kategoriseres som aktive og passive strategier – henholdsvis muskelbygging og å holde vekten i sjakk – som gjerne knyttes kulturelt til et binært skille mellom mannlige og kvinnelige egenskaper.

Også barna, en gutt på 15 og en jente på 8 år, presenteres med en tydelig kjønnsidentitet, i spennet mellom jentas dukker og det delvis skjulte pinup-bladet på gutterommet. Jenterommet fungerer også som mors arbeidsværelse, der hun blant annet syr klær. I kontrast til fellesarealene er både gutte- og jentedelen av leiligheten rotete, noe som vel tydeliggjør barn og tenåringer som i økende grad er selvstendige individer med eget ansvarsområde og egne behov for å vise hvem de er. Jenterommet trer fram med mye dukker og det som kan kategoriseres som «jenteting», men også mer kjønnsnøytrale gjenstander og bøker som først og fremst sier noe om alder. Det er også enkelte såkalte «guttebøker», som det godt kan tenkes at datteren Tone leser – hun tilhører jo også generasjonen som for alvor skal komme til å stille spørsmål ved den kjønns-tradisjonelle tenkningen som hun vokser opp innenfor.

Ungdomsrommet, tilhørende sønnen Jan, åpner for mange tolkningsmu-



Jenterommet i «Teak, TV og tenåringer – 1965» fungerer også som syrom for mor. Det er grunn til anta at Tone, som mange i hennes generasjon, vil utvise en viss motstand mot foreldrenes kjønnskonservative arbeidsdeling når hun blir eldre.

Begge foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum

ligheter både når det gjelder kjønnsidentitet og seksualitet, men låses i stor grad av pinup-bladet som er stukket inn under ryggputen i sofaen. Gjennom fotografier får vi inntrykk av en tenåring som på mange måter utfordrer tradisjonelle mannsbilder, og de mange plakaten av rockeband kan forstås som en estetisk og begjærmessig dyrkelse som handler om mer enn bare musikk. Muligheten til å bruke tenåringen til å si noe om framveksten av nye mannsideal og gryende muligheter for normbrytende seksualitet, dempes idet han tydelig kobles opp mot en stereotyp mannlig seksualitet. Historisk er dette sikkert «korrekt», men igjen må det påpekes at barna i familien Dahl representerer den generasjonen som på 1970-tallet tenkte utover kjernefamilien og heteroseksualiteten når de skapte seg en framtid. Sporene for dette ble trolig lagt nettopp i gutte- og pikerom i ulike hjem på 1960-tallet, hjulpet fram av populærkulturelle uttrykk som presenterte en uryddig blanding av det androgyne, det superfeminine, potent heteroseksuell maskulinitet, biseksuelle erfaringer, feministiske kvinneikoner og en grunnleggende motvilje mot å tilpasse seg et A4-ideal om den konforme forstadsfamilien.

Leiligheten tematiserer kjønn på en eksplisitt måte. I forhold til 1935-leiligheten er det også en mer direkte kobling mellom den generelle presentasjonen av kjønn og familie som et samfunnsfenomen på 1960-tallet og framstillingen av familien Dahl som en typisk kjernefamilie. Det skapes



De populærkulturelle ikonene som vokste fram på 60-tallet, forespeilet de store endringene i manns- og kvinneidealer og seksualitetsnormer som fulgte i tiåret etter. Postere på gutterommet i «Teak, TV og tenåringer – 1965».

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



gjennom tekstene i Evelyn Bergs hjem en forventning om et progressivt menneske, og dette fører til en særskilt lesing av leiligheten som ikke utelukkende framgår av den fysiske utformingen. Hos en familie som lever tett opp mot de mange store brytningene som skulle prege Norge og verden fra slutten av 1960-tallet og utover på 1970-tallet, er det imidlertid fortsatt en tradisjonell arbeidsdeling mellom kjønnene som gjelder. Familien Dahls kjøkken er mors sted, «drømmekjøkkenet», mens Evelyn Berg tilsynelatende distanserer seg fra forestilling om kjøkkenet som et identitetskapende sted for kvinner. Brytningstendensene tilskrives derimot ungdomskulturen som vokser fram på denne tiden, men det er gjort lite for å vise hvorvidt dette også var en endringsprosess som berørte synet på menn og kvinners ulike egenskaper og roller. Kanskje kan dette tilskrives barnas relativt unge alder – som 15-årig gutt er en pubertal interesse for lettkledde damer trolig et første møte med en seksualitet som er omgitt med mange tabuer, mens Tone bare i noen grad er i posisjon til å utvise motstand mot omgivelsenes kjønnning av henne som en liten jente. Med tanke på hvor kjønnskonforme foreldrene i familien framstår, ville det uansett vært spennende og nyttig å bruke barna nettopp til å forespeile noen av de endringene som kommer få år etter og samtidig antyde at dette var prosesser som allerede var virksomme i samfunnet (vi vet fra Evelyn Bergs hjem at dette heller ikke var helt nye tendenser, selv om de kom tilbake i en annerledes kontekst på slutten av 1960-tallet og med bredere gjennomslagskraft). Snaue førti år etter framstilles en kjønnsmessig forskjellstenkning, og en tradisjon for kjønnssegregering som riktignok ikke lett lar seg gjennomføre i små Oslo-leiligheter, som noe av det som skiller en pakistansk familie fra befolkningen generelt. Når de kronologisk mellomliggende leilighetene er langt mindre tydelige i måten de behandler kjønn på

(«Bonytthjemmet – 1979» og «Alvhilds hybel – 1982» er også de to rekonstruerte leilighetene, noe som trolig har medført en forsiktighet i omgang med enkelte temaer), savnes det på mange måter noen grep i utstillingen som kan rettferdiggjøre en slik annerledesgjøring av den pakistanske familien.

### EN FORSØKSVIS ANALYSE

Det overordnede strukturerende grepet i Wessels gate 15, er at leilighetene er spredt over årene fra 1879 til 2002, med en relativt større vekt på nyere tid (5 av leilighetene er tidsangitt til etter annen verdenskrig, og leiligheten fra 1935 er i tillegg framoverskuende). En rask gjennomgang av listen over leilighetene, som alle er navngitt med årstall, kan gi inntrykk av en lineær historisk utvikling etter hvert som vi beveger oss nærmere vår egen tid. Imidlertid er årsaken til at de ulike årstallene ble valgt kompleks, og type hjem og beboere fører til at det ikke er en stringent kronologi mellom leilighetene som viser «historiens gang». De to leilighetene som er enklest å sammenlikne, «Vaskekonen Gunda Eriksens hjem – 1950» og «Slik vil vi bo – 1935», viser med tydelighet at tidsforløp ikke medfører en generell modernisering, og klasse er en åpenbar faktor som spiller inn når Gunda Eriksens hjem på mange måter framstår som eldre enn Evelyn Bergs leilighet. At leilighetene har blitt til gjennom ulike prosesser, er også en medvirkende årsak til at de ikke uten videre kan sies å representere «sin tid». Gunda Eriksens bo var resultatet av møbler og inventar som ble anskaffet gjennom et livsløp der 1950 representerer slutt punktet – tidspunktet da hun ikke lenger skulle bo alene i sitt hjem. Den oppdiktete Evelyn Berg er derimot plassert helt i fronten av en strømning som på 1930-tallet prediket nye idealer for hjem og innredning, og som vel i liten grad ble allemannseie. Tilsvarende er familien Dahl plassert på en tid i familiens livsløp der det har vært naturlig å pusse opp, og særlig stuen framstår som en rendyrket presentasjon av 1960-tallets møbeltrender. Familien i «Et pakistansk hjem i Norge – 2002» har på sin side anskaffet møbler som trolig ikke vil bli betraktet som typiske for innredning i norske hjem rundt årtusenskiftet, grunnet særskilte smakspreferanser og muligens også økonomiske hensyn.

Denne pragmatiske tilnærmingen til tidslinjen er på mange måter med på å styrke inntrykket av Wessels gate 15 som sann. Sjelden vil samtlige beboere i en bygård av en viss alder innrede sine hjem etter tidens stil – gamle møbler og arvestykker følger med inn i en ny tid, økonomi eller manglende behov og interesse kan utsette nyanskaffelser, praktiske hensyn og ideologi medfører særskilte valg og løsninger. Samtidig vil de utstillingsansvarlige ha et ideal om autenticitet med seg i utformingen av de ulike leilighetene. Det må for all del ikke velges noe som påviselig hører til lenger fram i tid, og forskjellige statistikker og historiske kilder blir konsultert for å tegne et troverdig bilde av beboere og det livet de lever. Tidsperiodegrepet åpner for å velge det tidstypiske, og dermed å unnlate å vise mangfold i husholdsmønster, familiekonstellasjoner og samlivsformer. Her er leiligheten fra 1935 et slående unntak, siden det på 1930-tallet langt fra var vanlig å skille seg. Denne viljen

Gunda Eriksen og den oppdiktede Evelyn Berg var nesten samtidige, men det er mye som skiller de to enslige kvinnene. Klasse og livsfase er noe av det som bidrar til to veldig forskjellige fortellinger.



Gunda Eriksen.

Foto:  
Ukjent

til å gå utenom det tidstypiske viser seg ikke i de øvrige leilighetene, selv om «Et dukkehjem – 1879» presenterer et samliv som vi vet går mot slutten.

Det kan hevdes at Wessels gate 15 gjennom de ulike leilighetene nettopp viser et mangfoldig samfunn, der mennesker plasseres i forhold til forskjellsdimensjoner som klasse, kjønn, etnisitet, historie, livsfase og alder. Det savnes imidlertid et overordnet utstillingsgrep som ser de ulike leilighetene i sammenheng. Slik de framstår i dag, kan det virke som om hver leilighet er blitt til som isolerte prosesser, der det i liten grad er reflektert rundt hvordan utformingen av én leilighet kan påvirke hvordan andre leiligheter oppfattes og leses, blant annet med tanke på kjønn. Når kjønn og seksualitet gjøres til et eksplisitt poeng i presentasjonen av Evelyn Bergs hjem, kan det medføre at besøkende også nærmer seg Gunda Eriksens hjem med en særskilt oppmerksomhet knyttet til kjønn. Selv om det ikke er intensjonen, kan dette bidra til å lese en større grad av ufullstendig kvinnelighet inn i Gunda Eriksens liv, i



Evelyn Berg..

Omslagsillustrasjon  
fra *Hus og Have* 1935

kontrast til den tilnærmet samtidige Evelyn Berg som har tatt et aktivt grep for å forme seg som selvstendig menneske. Selv i dag møter mange kvinner en forventning om at et sentralt mål er å etablere seg med mann og barn, og nettopp fordi dette ikke tematiseres eksplisitt i 1950-leiligheten og ikke knyttes konkret til Gunda Eriksens samtid og situasjon, kan leiligheten bidra til å forsterke forestillingen om dette som en kulturell norm også i 2009.

Når det som presenteres som en pakistansk tradisjon med adskillelse av kjønnene brukes som introduksjon til «Et pakistansk hjem i Norge – 2002», og dermed som et element i denne familiens særegenhet, kan det tenkes at en tilsvarende kjønnsstereotypisk forskjellstenkning i 1965-leiligheten blir betraktet som et tilbakelagt stadium heller enn indikasjon på seige strukturer som ennå ikke helt har sluppet taket i den sosiale organiseringen i dagens Norge. På samme måte kan den eksplisitte bruken av kjønn i formidlingen av «Teak, TV og tenåringer – 1965» medføre at man leter etter kjønnsstypiske



kjennetegn også i den pakistanske familiens hjem. Disse kjennetegnene er det som nevnt vanskelig å få øye på når det gjelder mannen i huset, og man ledes til å anta at det er han som er opptatt av politikk og samfunnsspørsmål, mens ektefellen styrer kjøkkenet og utsmykningen av leiligheten. Hvorvidt en slik usynliggjøring av mannen i huset bidrar til å styrke eller svekke inntrykket av at familiens datter representerer et potensiale for stor sosial mobilitet og brudd med foreldregenerasjonens kjønnsstereotype arbeidsdeling, vil i stor grad avhenge av de fordommer og det kunnskapsnivå som publikum har med seg.

«Teak, TV og tenåringer – 1965» er som nevnt den leiligheten som mest eksplisitt bruker kjønn som en del av formidlingsgrepet, både når det gjelder de ulike beboerne og i flere av rommene i leiligheten. Stuen, som på mange måter er det rommet som aller mest tidfester leiligheten til nettopp midten av 1960-tallet, framstår imidlertid som ganske kjønnsnøytral. På samme måte som i «Et pakistansk hjem i Norge – 2002» presenteres stuen først og fremst som et fellesrom for alle familiens medlemmer, der de har samlet seg rundt TV-apparatet – enten det er indisk film eller norsk barne-TV. Det er kanskje ikke tilfeldig at det nettopp er Evelyn Berg som tilskrives en særlig vilje til å la sin kjønnsidentitet komme til uttrykk i stuen, fritatt som hun er fra behovet for å inngå kompromisser med andre familiemedlemmer. Hun er også framstilt som en person som nettopp aktivt skaper sin identitet utad, og kanskje ikke først og fremst som kvinne. At hun likefullt bruker forestillinger om kjønn i denne selvpresentasjonen, kommer tydelig til uttrykk i det spenningsforholdet det er mellom leilighetens tre sentrale rom. Gunda Eriksen er i større grad tvunget til å tilpasse seg den situasjonen hun er i, og å gjøre det beste ut av det livet har gitt henne. Det har vært viktig for henne å definere seg selv inn i de forestillinger som samfunnet har om kvinner i hennes situasjon, og å ivareta respektabiliteten som enke og barnløs. Det er blant annet i denne forskjellige tilpasningen til tidens rådende kjønnsideal at klasseforskjellen mellom Evelyn Berg og Gunda Eriksen kommer tydelig til uttrykk. Begge har vært tøffe kvinner, men Evelyn Berg har brukt denne egenskapen til å utfordre sin tid – kanskje ikke uten kostnader på det personlige plan.

I de hjemmene i Wessels gate 15 som består av mer enn én beboer, er husholdet strukturert rundt et heterofilt parforhold – i ulik grad også med barn. Også i «Slik vil vi bo – 1935» og i «Gunda Eriksens hjem – 1950» er en samlivsrelasjon mellom kvinne og mann en viktig del av fortellingen, selv om dette er et samliv som på ulike måter har blitt avsluttet. Kun én leilighet, «Alvhilds hybel – 1982», har ingen direkte referanse til et eksisterende eller tidligere samliv mellom kvinne og mann. Med tanke på hybelens størrelse er det vel også trolig at Alvhild primært deltok i sosialt samvær utenfor sitt eget lille hjem, selv om hun også har åpnet hybelen for besøkende. Det sentrale poenget her er imidlertid ikke Alvhilds eventuelle nære relasjoner, men det faktum at Wessels gate 15 som utstillingsgård bekrefter den heterofile kjernefamilien som dominerende modell for sosial organisering av husholdet. På



I utformingen av «Slik vil vi bo – 1935» er det lagt opp til en spenning mellom de tre sentrale rommene. I kontrast til stuen gir soverommet inntrykk av et mer sårbart og ensomt menneske.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum

Pinup-bladet på gutterommet i «Teak, TV og tenåringer – 1965» styrer publikum til å tenke sønnen Jan inn i en tradisjonell heteroseksuell maskulinitet.

Foto:  
Anne-Lise Reinsfelt  
Norsk Folkemuseum



tross av et tilstrebet mangfold mellom de ulike leilighetene, i forhold til tid, klasse, alder, etnisitet, livsfase og sivilstatus, er det gjort få direkte forsøk på å røske opp i heteronormativiteten som kan sies å prege samfunnet også i dag.

Historisk er det å leve som homofil og lesbisk noe som i stor grad har vært skjult for offentligheten, og først i de seneste tiårene har det blitt bredere aksept for å stå fram med en seksuell legning som avviker fra en ren heteroseksuell livsførsel. Med tanke på at 1970- og 80-tallet ble reservert for de to eneste reelle leilighetene i Wessels gate 15, og at en pakistansk familie ble valgt som representant for 2002, er det egentlig liten historisk dekning for at museet burde valgt å gjøre homoseksualitet til et eksplisitt tema i noen av de øvrige hjemmene hvis tidsspennet skulle vært opprettholdt. Samtidig har gjennomgangen av de fire leilighetene i Wessels gate 15 vist at museet kunne valgt en tilnærming som åpnet for et større fortolkningsmangfold når det gjelder seksualitet, intimitet og nære relasjoner enn det som er situasjonen i dag. Gunda Eriksen, Evelyn Berg og tenåringssønnen i familien Dahl blir alle på ulike måter knyttet til en formidling av heteroseksualitetens normative posisjon både i deres egen samtid og samfunnet i dag: Gunda Eriksen gjennom vektlegging av tap og utilstrekkelig kvinnelighet framfor berikende intime vennsapsrelasjoner som kan ha vært av ikke-seksuell art, Evelyn Berg gjennom soverommet som kontrast til det normbrytende frigjøringsprosjektet som kommer til uttrykk i stuen, og Jan Dahl gjennom pinup-bladet som er stukket inn mellom sofaputene på et rom som også vitner om en idolisering av nye mannlighetstyper.

Norske hushold viser i økende grad en variasjon fra normen om kjernefamilien som den dominerende formen, særlig i de store byene på 1900-tallet.

Singeltilværelsen har blitt løftet opp som politisk kampsak, vennskapsfamilier organiserer husholdet omkring andre bindinger enn biologi og kjærlighet, økning i skilsmisser og samlivsbrudd medfører familiekonstellasjoner med «mine, dine og våre barn», halvsøsken og steforeldre, adopsjon og sæddonasjon åpner for nye muligheter til reproduksjon og familiebygging, og homofile og lesbiske er nær ved å få samme rett til å gifte seg som heterofile par. Arbeidsmigranter og flyktninger kan ha relasjoner som krysser landegrensene, men også de skal ha et sted å bo. Det er umulig for Norsk Folkemuseum å representere dette mangfoldet på en uttømmende måte gjennom den utstillingsformen som er valgt for å vise hjem og hushold i Norge gjennom historien. En bevissthet om dette mangfoldet bør likevel inkluderes i det arbeidet som gjøres, og forhåpentligvis kan dette bidra til at formidlingen av forhold knyttet til kjønn, seksualitet og samliv i mindre grad bidrar til å befestе normative forestillinger.

Gjennomgangen av de fire leilighetene viser også at en bevissthet omkring kjønn bidrar til å gjøre utstillingene mer levende, øker graden av refleksjon, og er en vesentlig del av det å forske på materiell kultur og i formidlingen av dette. I Wessels gate 15 har kjønn blitt brukt på en heldig måte i formidlingen av flere av leilighetene, og er absolutt en viktig årsak til at bygården oppleves som en spennende utstilling som publikum vet å verdsette.

## NOTER

- 1) Også «Alvhilds hybel – 1982» viser hjemmet til en enslig kvinne, men vil ikke bli omhandlet i denne artikkelen. Et interessant spørsmål er hvorfor det ikke finnes noen enslige menn i dette «tverrsnittet» – historisk, kulturelt, sosialt og klassemessig – av en norsk bybefolkning gjennom 150 år.
- 2) Hindi, som er et utbredt språk i India og vanlig i de fleste Bollywood-produksjoner, har språklig slektskap med det pakistanske nasjonalspråket urdu og vil dermed være forståelig for de fleste som snakker eller forstår urdu. Punjabi er et regionalt språk som snakkes av majoriteten av befolkningen i Punjab-provinsen der mange norskpakistanere har sin tilknytning, også det med språklige likheter med urdu og hindi.
- 3) Det var i det minste hensikten med treningsapparatet, selv om det vel i varierende grad resulterte i en svulmende brystkasse.