



UPPSALA  
UNIVERSITET

## Museiskaparna

Skapandet av Hallwylska museet och Waldemarsudde och hur  
museerna skildrar sina grundares verk idag

*Isabella Forssberg*

Institutionen för ABM

Uppsatser inom musei- & kulturarvsvetenskap ISSN 1651-6079

Masteruppsats, 30 högskolepoäng, 2016, nr 108

**Författare/Author**

Isabella Forssberg.

**Svensk titel**

Museiskaparna: *Hur Hallwylska museet och Waldemarsudde skildrar sina grundare.*

**English Title**

Museum makers: *How Hallwylska museet and Waldemarsudde Portray their Donors.*

**Handledare/Supervisor**

Marie Steinrud.

**Abstract**

This essay deals with the founders of Hallwylska museet and Waldemarsudde in Stockholm, who donated their homes as museums to the Swedish state in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The aim of this essay is to compare how Hallwylska museet and Waldemarsudde portray their donors' museum-making in relation to the intentions of the donors, which can be deduced from their catalogues and the documents validating their donations.

The catalogues that Wilhelmina von Hallwyl and prince Eugen saw to making give an idea of the approaches they had towards their museum-making. The intentions they gave for their donations can be found in the official documents and testament respectively regarding their donations. To find out how today's museums portray the donors and their museum-making I have attended two guided tours at each museum and analysed their guidebooks and the texts available in the milieus. With the intentions of the donors as a contextual background I have applied a class and gender perspective on what visitors may learn at the museums. I use these perspectives with a post structural view in mind, seeing society as based on structures formed by the people living within that society. My results show that the two museums have rather different ways of presenting their founders. The guides and guidebooks at Hallwylska museet explain Wilhelmina von Hallwyls place in society as a noble lady grown up in an upper-middle class environment, and they high-light her break with female norms of the time. They portray her as open-minded in her wish to show future visitors her cultural milieu, but the elaborate and scientific catalogue she made and the great amount of work she put into her museum is seen as both admirable and weird. The guides, perhaps unintentionally, portray the extent of her activeness in realising her museum plans as abnormal. In contrast prince Eugen receives no criticism for not seeing to the completion of his collection catalogue, but like Wilhelmina von Hallwyl he receives praise for making his art collection and house available to the public. Prince Eugen is positively contextualised as a royal who broke with tradition in becoming a modern artist. The guides and guidebooks portray him as timeless in his modern tastes, but this gives an impression of him as standing above the society and culture that formed him. Adding to this is the negligence of contextualising the great privileges he held as a man of the royal family. My conclusion is that the guides unintentionally put the two museum founders in different light because of their differences in class and gender. Public museums are educators, and as such it might be in their interest to include a greater amount of social critique and historical context in their history telling. This is a two years master's thesis in museum and heritage studies.

**Ämnesord**

Museer, museisamlingar, genusforskning, klassväsen.

**Key words**

Museum exhibits, Collection, Gender Theory, Class Theory.

# Innehållsförteckning

Inledning .....	5
Bakgrund .....	5
Syfte och frågeställning .....	8
Teoretiska utgångspunkter .....	9
Metod och källmaterial .....	11
<i>Textbaserat källmaterial</i> .....	12
<i>Guidade turer</i> .....	14
Urval .....	17
Tidigare forskning .....	18
Samlande i västvärlden .....	20
Undersökning och analys .....	23
Donationerna .....	23
<i>Hallwylska donationen</i> .....	23

<i>Prins Eugens donation</i> .....	27
<i>Jämförelse mellan donationerna</i> .....	29
<b>Katalogerna</b> .....	31
<i>Hallwylska samlingen</i> .....	31
<i>Waldemarsuddes konstsamling</i> .....	35
<i>Jämförelse mellan katalogerna</i> .....	37
<b>Textvägledningarna</b> .....	39
<i>Guideboken och museitexterna på Hallwylska museet</i> .....	39
<i>Guideboken och museitexterna på Waldemarsudde</i> .....	40
<i>Jämförelse mellan museernas vägledande texter</i> .....	41
<b>De guidade turerna</b> .....	42
<i>De guidade turerna på Hallwylska museet</i> .....	42
<i>De guidade turerna på Waldemarsudde</i> .....	47
<i>Jämförelse mellan de guidade turerna</i> .....	51
<b>Slutdiskussion</b> .....	53
<b>Sammanfattning</b> .....	58
<b>Käll- och litteraturförteckning</b> .....	59

## Inledning

I Stockholm visar Hallwylska museet och Waldemarsudde hem och konstsamlingar som tillhört prins Eugen och grevinnan Wilhelmina von Hallwyl kring sekelskiftet 1900. Båda var en del av samhällets elit men de hade olika ideal, olika friheter, olika begränsningar, olika samhällsroller, olika kön och tillhörde olika generationer. Båda byggde sina hem för att husera samlingar av konst och konsthantverk och de skänkte sedan hem och samlingar till staten i och med deras bortgång. De sekelskiftesmiljöer och konstsamlingar som de lämnade efter sig ger dagens besökare en omfattande inblick i deras tid. Det är på grund av detta som jag har valt att jämföra just dessa museer.

Samlingarna stärker uppfattningen av tidsepoken och förhöjs av att befinna sig i den miljö som de sammanfördes i. Genom kataloger, donationsbrev och testamente undersöker jag vad för syften Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen hade med sina donationer och hur de tog sig an sitt museiskapande. Med utgångspunkt i detta har jag sedan analyserat hur Hallwylska museet och Waldemarsudde idag beskriver Wilhelmina von Hallwyls respektive prins Eugens museiskapande genom guidade visningar och vägledande museitexter. Jag har fokuserat på hur dagens uppfattningar av klass och genus påverkar informationen som museerna förmedlar. Även om museipersonalen är klass- och genusmedveten kan en jämförelse mellan två museer grundade av en kvinna respektive en man tydliggöra mer eller mindre dolda klass- och genusuppfattningar. Skillnader upptäcks lättare genom kontrastering, och det är när skillnader synliggörs som de kan åtgärdas.

## Bakgrund

Wilhelmina von Hallwyl var en av få kvinnor under 1800-talet som i stor skala samlade på konst och konsthantverk. Hon föddes 1844 som arvtagerska till en av Sveriges rikaste män, brukspatronen Wilhelm Kempe.<sup>1</sup> Vid sin död 1930 var hon en av Bukowskis största kunder.<sup>2</sup> Prins Eugen föddes 1865 som kung Oscar II:s fjärde son och ägde vid sin död 1947 Sveriges största privata konstsamling.<sup>3</sup> Det

---

<sup>1</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 12.

<sup>2</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 115, 259.

<sup>3</sup> Widman (1986), s. 1, 15.

var radikalt av en prins att bli konstnär på heltid och stötta moderna konstnärer som gick emot den kungliga konstakademins uppfattning om vad som var god konst.<sup>4</sup> Idag tillhör Hallwylska museet myndigheten LSH (Livrustkammaren, Skoklosters slott och Hallwylska museet) medan Waldemarsudde är en del av myndigheten Nationalmuseum med Prins Eugens Waldemarsudde.

Wilhelmina von Hallwyls samling är bred; den innefattar allt från vardagsföremål till konsthantverk och vapen. Enligt henne inleddes hennes samlande med en snäcka som hon fick av sin far när hon var tio år gammal, vilket blev starten till en snäcksamling.<sup>5</sup> Som vuxen började hon samla på antika konsthantverk och östasiatisk keramik, för att sedan fortsätta med antika vapen, smycken, silver och porslin.<sup>6</sup> Under sina första år som gift bodde hon på godset Erikslund i Sörmland vars isolerade läge hindrade henne från att samla på antikviteter, men när hon och hennes familj flyttade till Stockholm på 1880-talet innebar närheten till Bukowskis och stadens antikaffärer att hon kunde återuppta sitt samlande.<sup>7</sup> Som en av Sveriges rikaste familjer var ekonomiskt kapital inte ett hinder för Wilhelmina von Hallwyl, trots att hon som gift kvinna inte själv förfogade över några pengar utan tvingades be sin man Walter von Hallwyl om dem.<sup>8</sup> Hon var emellertid uppfostrad till sparsamhet och började inte samla på den dyra äldre konsten förrän hon fick ett förtida arv från modern som hon själv fick förvalta som hon ville.<sup>9</sup>

Huset som paret von Hallwyl lät bygga på Hamngatan 4 gav plats åt de växande samlingarna.<sup>10</sup> Wilhelmina von Hallwyl deltog aktivt i husets utformning tillsammans med arkitekten Isac Gustaf Clason och 1898 stod huset klart.<sup>11</sup> Vissa rum, såsom porslinsrummet, gjordes i ordning med montrar för konsthantverk redan från början, men samlingen med europeiskt porslin kom att ta över hela rummet.<sup>12</sup> I och med platsbrist byggdes senare vinden om till konstgalleri med takfönster enligt tidens krav på galleribelysning, medan två betjäntrum gjordes om för den kinesiska samlingen.<sup>13</sup>

Konstföremål finns överallt i paradvåningen och nästan alla möbler var antika redan när Wilhelmina von Hallwyl köpte dem. En stor del av hennes samling består även av vardagsföremål. De tillkom inte främst för samlandets skull, men bevarades för att bibehålla en komplett hemmiljö från hennes tid.<sup>14</sup> Köksgeråd katalogiserades enligt samma principer som konstverk. Både Walter och Wilhel-

---

<sup>4</sup> Widman (1986), s. 4.

<sup>5</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 111.

<sup>6</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 113, 116–121.

<sup>7</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 61, 67, 111, 113.

<sup>8</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 111, 113.

<sup>9</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 113.

<sup>10</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 92.

<sup>11</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 92, 108ff.

<sup>12</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 103; Lepp & Rennerfelt (1981), s. 45.

<sup>13</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 101; Lepp & Rennerfelt (1981), s. 49.

<sup>14</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 125.

mina von Hallwyl ville bevara paradvåningen på grund av dess konstfärdiga utförande, men i övrigt bevarades huset för att fungera som en tidskapsel för framtiden.<sup>15</sup>

Prins Eugens samlande inleddes 1889 med köpet av hans första större konstverk, en oljemålning av Karl Nordström.<sup>16</sup> Till en början samlade han på konst av konstnärer från hans egen generation, framför allt medlemmar ut Konstnärsförbundet.<sup>17</sup> Prins Eugen tillhörde inte officiellt denna sammanslutning men stödde dem och blev god vän med många av dess medlemmar.<sup>18</sup> Han höll sig dock inte endast till dem utan fortsatte att köpa den nyaste konsten, både från etablerade gallerier, politiskt radikala gallerier såsom Galleri Färg och Form, konsthandlare och konstnärerna själva, som ofta var relativt oetablerade.<sup>19</sup> Han samlade medvetet främst på svenska konstnärer för att gynna svenskt konstliv, men främjade också övrig nordisk konst.<sup>20</sup> Han köpte framför allt föreställande måleri, men samlingen innehåller även skulpturer av framför allt Konstnärsförbundets konstnärer.<sup>21</sup>

1899 köpte prins Eugen tomten på Waldemarsudde med en ganska klar uppfattning om hur han ville ha sitt hus, som han skapade i nära samarbete med arkitekten Ferdinand Boberg.<sup>22</sup> Med ekonomisk hjälp från sin far Oscar II stod huset färdigt 1905.<sup>23</sup> Både huset och parken hade gott om plats för konst, men med prins Eugens ökade samlingstakt blev huset snart fullt.<sup>24</sup> För att det skulle förbli ett hem byggdes ett konstgalleri som stod klart 1913 med plats för fler och större verk.<sup>25</sup> Det ritades av prinsen i samråd med Alfred Lichtwark som visste hur ett galleri fick rätt ljus efter att ha ritat Kunsthalle i Hamburg.<sup>26</sup> Platsbristen återkom emellertid, och trots att tomtens originalhus från 1700-talet gjordes om till konstgalleri 1930 fick vissa konstverk förvaras i ett ändamålsenligt magasin i källaren.<sup>27</sup> Emellanåt bytte konstverk i källaren plats med konstverk i galleriet.<sup>28</sup> Efter femtio år av samlande lät prins Eugen upprätta en katalog över sin konstsamling som han donerade till staten tillsammans med huset. Interiören i sällskapsvåningen bevarades också, både som en ram till konsten och som ett konstverk i sig.<sup>29</sup>

---

<sup>15</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244; Falk (1930a), s. V.

<sup>16</sup> Lindgren (1939), s. XI.

<sup>17</sup> Lindgren (1939), s. XI; Meister & Sidén (2015), s. 116.

<sup>18</sup> Lindgren (1939), s. XI.

<sup>19</sup> Meister & Sidén (2015), s. 113, 116.

<sup>20</sup> Beijer (2010), s. 19; Lindgren (1939), s. XXVI; Meister & Sidén (2015), s. 119.

<sup>21</sup> Lindgren (1939), s. XXIV; Meister & Sidén (2015), s. 115.

<sup>22</sup> Lindgren (1939), s. IX; Zachau (1989), s. 306.

<sup>23</sup> Zachau (1989), s. 306.

<sup>24</sup> Meister & Sidén (2015), s. 117.

<sup>25</sup> Lindgren (1939), s. X.

<sup>26</sup> Lindgren (1939), s. X.

<sup>27</sup> Lindgren (1939), s. X.

<sup>28</sup> Lindgren (1939), s. X–XI.

<sup>29</sup> PEWÄ: *Prins Eugens testamente*, s. 2.

## Syfte och frågeställning

Mitt syfte är att jämföra hur Hallwylska museet och Waldemarsudde skildrar sina grundare, Wilhelmina von Hallwyl respektive prins Eugen. Jag har undersökt vad för normer kring klass och genus som museerna förmedlar. Utifrån ett klass- och genusperspektiv har jag även jämfört museernas berättelser med de syften och önskemål som Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen själva uttryckte i sina donationer och kataloger över samlingarna.

I min undersökning av Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens syften med sina donationer av hem och samlingar har jag vänt mig till tre källor. Den första är *Hallwylska samlings*, Wilhelmina von Hallwyls katalogverk över sin samling, som även innehåller det gåvobrev som uttrycker donationens innehåll. Den andra källan är katalogen som prins Eugen lät göra över sin samling, *Waldemarsuddes konstsamling*. Den tredje källan är prins Eugens testamente med tillägg där han gav direktiven kring hur Waldemarsudde fick förvaltas. För att analysera Hallwylska museets och Waldemarsuddes beskrivningar av donatorerna har jag dels vänt mig till museernas textvägledningar och dels till deras allmänna guidade visningar. Jag har alltså analyserat den information som museerna förmedlar till sina besökare.

Hallwylska museet och Waldemarsudde är miljö museer med rika konstsamlingar som ger starka intryck av sina grundare och årtiondena strax efter sekelskiftet 1900. Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen är centrala figurer i museerna som en gång var deras hem, och av denna anledning är det viktigt att undersöka hur museerna framställer dem. Vad är det för berättelser som når besökarna? Genom att jämföra ett museum grundat av en kvinna och ett av en man med olika klasstillhörigheter kan dolda uppfattningar kring klass och genus framträda. Mina frågeställningar är:

Hur korrelerar Hallwylska museets och Waldemarsuddes skildringar av Wilhelmina von Hallwyls respektive prins Eugens samlande och museiskapande med de syften som kan utläsas ur deras kataloger och donationsbrev respektive testamente?

- Vilka syften med museiskapande kan utläsas i Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens donationsbrev respektive testamente? Vad angav de för värden med att bevara samlingar och miljöer intakta?
- Hur manifesteras Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens museiskapande i de katalogverk som de lät upprätta?
- Hur skildras Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens samlingar och museiskapande av Hallwylska museet och Waldemarsudde idag utifrån guidade turer och textbaserat vägledningsmaterial?



## Teoretiska utgångspunkter

Sociokulturella strukturer och normer påverkade både Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen i deras samlande och museiskapande. För att jämföra deras verk måste jag se till strukturerna som formade dem. I min analys av hur Hallwylska museet och Waldemarsudde framställer sina grundare måste jag vara uppmärksam på dagens sociala strukturer och normer kring klass och genus. Klassmässigt tillhörde båda samhällets övre skikt, men Wilhelmina von Hallwyl växte upp i en högborgerlig kultur medan prins Eugen var en del av kungafamiljen. De klass- och genusperspektiv som jag utgår ifrån grundas i ett poststrukturalistiskt synsätt som förutsätter att uppfattningar om genus och klass påverkas av sociala strukturer.

Poststrukturalism kan ses som en mer relativistisk och icke-binär vidareutveckling av strukturalismens idéer om att människors kulturella agerande styrs av sociala strukturer. Strukturalismen utgår ifrån den schweiziske språkvetaren Ferdinand de Saussures teorier om att kulturellt beteende bestäms av strukturer och symbolsystem snarare än av individen.<sup>30</sup> Jag baserar framför allt min uppfattning om poststrukturalism på den amerikanska konstvetaren Anne D'Allevas kortfattade men relevanta genomgång av teorier för konstvetenskap.

Strukturalister menar att människors subjektivitet egentligen inte är subjektiv eftersom kulturella handlingar och åsikter är ett resultat av strukturer. Vissa strukturalister har därför likställt subjektivitet med objektivitet.<sup>31</sup> Poststrukturalister såsom den franska filosofen Jaques Derrida utmanade uppfattningen av strukturer som objektiva, naturliga företeelser; poststrukturalister uppfattar snarare att strukturer konstrueras av den diskurs som omger dem.<sup>32</sup> Strukturalismen har dessutom kritiserats för att legitimera maktstrukturer genom att uppfatta dem som objektiva.<sup>33</sup> Poststrukturalister uppfattar strukturer som påverkbara och föränderliga, och framhåller individens möjlighet att vara subjektiv och påverka strukturer.<sup>34</sup>

Poststrukturalister argumenterar för att strukturer hela tiden förändras. Vissa poststrukturalister anser därför att objektiv sanning inte går att uppnå då alla har ett unikt perspektiv på tillvaron, vilket gör forskningsresultat beroende av forskarens personliga utgångspunkt.<sup>35</sup> Den amerikanska genusteoretikern och aktivisten Donna Haraway har kritiserat dessa forskare för att undfly ansvaret för sina resultat.<sup>36</sup> Hon anser att författare måste redogöra för sina teoretiska och subjektiva positioner för att läsaren ska kunna se bortom författaren och använda resultatet.<sup>37</sup>

---

<sup>30</sup> D'Alleva (2005), s. 131; Hatt & Klouk (2006), s. 204f.

<sup>31</sup> Hatt & Klouk (2006), s. 205.

<sup>32</sup> D'Alleva (2005), s. 143f.

<sup>33</sup> Ljung (2004), s. 246.

<sup>34</sup> D'Alleva (2005), s. 137.

<sup>35</sup> D'Alleva (2005), s. 137; Haraway (1991), s. 191; Lykke (2010), s. 5.

<sup>36</sup> Haraway (1991), s. 191.

<sup>37</sup> Grahn (2006), s. 34f; Haraway (1991), s. 191ff.

För att studien inte ska bli godtycklig måste författare kritiskt välja och presentera sina perspektiv. Perspektivet fungerar som en lins med fokus på de strukturer som ska undersökas.<sup>38</sup> Inom mitt poststrukturalistiska synsätt har jag utgått ifrån ett klass- och genusperspektiv.

Intersektionalitet syftar på att binda samman olika variabler som används för att analysera människors sociala status. Jag kommer att utgå ifrån klass och genus. Intersektionell teori har sin grund i feminismen och går ut på att olika variabler inom maktanalys, såsom genus och klass, bör ses i relation till varandra eftersom de påverkar varandra.<sup>39</sup> I Norden har genusvetaren Nina Lykke jobbat för att uppmärksamma ett intersektionellt perspektiv och vikten av att inte skära av genus från andra sociokulturella variabler. Att dra alla kvinnor över en kam är att förneka den stora påverkan på genus som exempelvis klass, ålder och rasifiering har. Den amerikanska genusvetaren Judith Butler var tidig med att lyfta fram att kvinnor inte enbart förtrycks av män, utan även av andra sociala premisser såsom klass, etnicitet och ålder.<sup>40</sup> Detta är viktigt att komma ihåg vid en analys av Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen. Prins Eugen var privilegierad inte bara som man utan som kunglig och välbärgad, hans sociala möjligheter var långt större än de flesta mäns vid hans tid. Wilhelmina von Hallwyl hade likväl fler möjligheter än de flesta samtida kvinnor, men hon hade inte samma möjligheter som män ur hennes klass. Liksom genus öppnar klasstillhörighet än idag olika dörrar.<sup>41</sup>

Användningen av för många perspektiv samtidigt kan göra en studie svår-greppbar. Målet med intersektionalitet är inte att använda alla perspektiv samtidigt; det vore detsamma som att förespråka objektiv sanning.<sup>42</sup> Haraway kallar denna ouppnåeliga förmåga för ett ”god-trick”, en illusion av att vi kan se på samhället från ett objektivt utanförperspektiv.<sup>43</sup> Så fort vi initieras med ett samhälle blir vi en del av det; vi är, som Haraway säger, ”in the belly of the monster”.<sup>44</sup> Vi kan endast se mindre sammanhang i taget och vi påverkas av vår omgivning.

Jag har valt ett genusperspektiv för att det är den sociala variabel som främst skiljer Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen åt. Enligt feministisk teori baseras människors plikter, förväntningar och rättigheter till stor del på genus.<sup>45</sup> Post-strukturalister såsom Butler uppfattar att strukturalismens uppdelning mellan socialt och biologiskt kön är en konstruktion.<sup>46</sup> Butler påpekar att manligt socialt kön

---

<sup>38</sup> D’Alleva (2005), s. 138.

<sup>39</sup> De los Reyes & Mulinari (2005), s. 14, 17; Lykke (2003), s. 52.

<sup>40</sup> Butler (1990), s. 3f.

<sup>41</sup> Historikern Ulrika Holgersson tar upp hur klasskillnaderna mellan dokusåpastjörnorna Linda Rosing och Carolina Gynning manifesteras genom kulturellt kapital i *Klass: feministiska och kulturanalytiska perspektiv*, (2011), s. 144f.

<sup>42</sup> Lykke (2003), s. 53.

<sup>43</sup> Haraway (1991), s. 191ff; Lykke (2003), s. 53; Lykke (2010), s. 4f.

<sup>44</sup> Haraway (1991), s. 188; Lykke (2010), s. 5.

<sup>45</sup> Ljung (2004), s. 222.

<sup>46</sup> Butler (1990), s. 6f; Ljung (2004), s. 243f, 248.

till exempel kan kopplas till en kvinnlig kropp, och att socialt kön därför inte på något sätt är avhängigt biologiskt kön.<sup>47</sup> Därpå fortsätter hon att diskutera hur biologiskt kön bör definieras och hur långt vi kan gå i vår biologiska uppfattning om könsskillnader.<sup>48</sup> Uppfattningar om vad som är naturligt och biologiskt bestämt förändras; under Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens tid fanns till exempel en uppfattning om att män biologiskt sett hade ett större och mer okontrollerbart sexuellt begär än kvinnor.<sup>49</sup> Detta påverkade och påverkar könsnormer.

I uppsatsen använder jag begreppet genus med utgångspunkt i sociala uppfattningar kring kvinnligt och manligt. Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen uppfattades som kvinna respektive man enligt sitt samhälle, men uppfyllde inte alltid tidens ideal för kvinnlighet och manlighet. Det går inte att veta hur de uppfattade sig själva, därför kommer det inte diskuteras i den här uppsatsen. Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen uppfattades och behandlades olika på grund av olika genus. De förutsättningar som detta innebar samt hur det påverkar museernas porträttering av dem är vad jag har undersökt.

Anledningen till att jag valt att komplettera genusperspektivet med ett klassperspektiv är för att Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen till så stor del definieras av att de tillhörde en socialt och ekonomiskt privilegierad elit. Klasskillnaderna dem emellan bestod i att prins Eugen som kunglighet stod över klasssystemet medan Wilhelmina von Hallwyl gjorde en viss klasskarriär från borgerskap till adel. Officiellt sett var adelskapet tvetydigt då släkten von Hallwyl kom från Schweiz där adelskapet avskaffats, och Wilhelmina von Hallwyls man Walther von Hallwyl upptogs inte i den svenska adeln.<sup>50</sup> Oavsett Wilhelmina von Hallwyls titel tillhörde hon emellertid en mycket liten och privilegierad samhällselit och var en av Sveriges rikaste arvtagerskor.

## Metod och källmaterial

Eftersom att jag jämför Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens syften och uppfattningar om sitt museiskapande med dagens uppfattningar om deras arbete är mitt källmaterial varierat. Större delen av mitt källmaterial är textbaserat, men jag har inte analyserat allt textmaterial på samma sätt. Katalogerna har krävt en mer övergripande analys av utformning, medan jag med paret von Hallwyls donationsbrev, prins Eugens testamente och museernas textvägledningar behövt plocka isär själva texterna. Jag har även gått med på två guide turer på varje museum. För att analysera dem har jag använt en metod kopplad till deltagande observation.

---

<sup>47</sup> Butler (1990), s. 6f.

<sup>48</sup> Butler (1990), s. 6f.

<sup>49</sup> Ekenstam (2000), s. 64, 86f; Göransson (2000), s. 101.

<sup>50</sup> Cassel-Pihl (2006), 83f.

Donationsbrev och testamente samt katalogernas utformning kan ge en bild av vilka syften Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen hade med museerna de skapade. Donationsbreven redogör explicit för donationens syften, medan katalogerna ger ökad förståelse för hur de två museigrundarna förhöll sig till de samlingar som de skulle skänka. Att undersöka detta ger ett sammanhang till jämförelsen mellan hur dagens museer gestaltar Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen genom textvägledningarna och guidade turerna. Utan detta sammanhang hade det varit svårare att kritiskt granska guiderna och vägledningarna eftersom jag då inte hade haft någon god uppfattning av de grunder som museerna har att förhålla sig till.

Genom uppsatsens gång har jag förkortat det officiella namnet Prins Eugens Waldemarsudde till Waldemarsudde då platsen Waldemarsudde inte består av något annat än museet och tillhörande mark, samt för att underlätta för läsaren.

### Textbaserat källmaterial

Det textbaserade källmaterialet består av Hallwylska museets katalogverk *Hallwylska samlingen* som även innehåller Walther och Wilhelmina von Hallwyls donationsbrev, katalogen över prins Eugens konstsamling *Waldemarsuddes konstsamling*, prins Eugens testamente och museernas textvägledningar. Katalogerna finns att tillgå på bland annat Carolina Rediviva, prins Eugens testamente finns på Waldemarsudde och textvägledningarna finns tillgängliga på respektive museum.

Donationen av Hallwylska palatset och dess samlingar till svenska staten undertecknades av Walther och Wilhelmina von Hallwyl 1920.<sup>51</sup> Paret von Hallwyls donationsbrev, ett gåvobrev på ca tre B4-sidor<sup>52</sup>, finns upptryckt i alla textvolymerna av katalogen, tillsammans med ett godkännandebrev på ca en B4-sida från den dåvarande kungen Gustaf V. Utöver dessa handlingar har Hallwylska arkivet bevarat all korrespondens rörande donationen, bestämmelser kring särskilda inventarier, statens inventering av donationen, kassaböcker över museets räkenskaper innan dess öppnande samt en förteckning över obligationer ämnade för finansieringen av museet. Jag har inte gått in på dessa handlingar både på grund av deras omfattning och på grund av att donationsbrevet som finns i katalogen ger den uppfattning om donationen som Wilhelmina von Hallwyl ville förmedla och stod för. Katalogen innehåller även en kommentar av Wilhelmina von Hallwyl rörande gåvobrevet och Gustaf V:s brev.

Waldemarsudde testamenterades till staten 1947 i och med prins Eugens död. Prins Eugens testamente är tre A4-sidor långt och kompletteras av ett tillägg på ytterligare tre A4-sidor, som specificerar vad som skulle finnas kvar på museet och inte. Det förklarar vilka delar av hemmet som skulle bevaras intakta och vad museet fick ändra på. Både testamentet och dess tillägg är skrivna av prins Eugen

---

<sup>51</sup> Falk (1930), s. X.

<sup>52</sup> B4 är en pappersarkstorlek i B-serien. Storleksmässigt befinner sig formatet B4 mellan A3 och A4.

och förmedlar hans önskan om att skänka museet till staten. Prins Eugen fick inga barn som kunde ärva hans ägodelar, därför godkändes testamentet av hans bröder. Jag har även här bortsett från övrigt arkivmaterial som rör donationen på ett mer detaljerat plan. På samma sätt som paret von Hallwyls gåvobrev befäste deras önskemål kring sin donation anser jag att prins Eugens testamente och dess tillägg är den mest pålitliga källan för att nå prins Eugens uppfattning om sin donation.

Jag har analyserat donationsbrevet och testamentet genom en kvalitativ analys där jag plockat ut de meningar och stycken som visar paret von Hallwyls och prins Eugens önskemål för sina museer. Genom att göra det går det lättare att ställa frågor till materialet om upphovspersonernas syften med sitt museiskapande. Det blir även lättare att ställa frågor kring vad som förutsätts och vad som specificeras, vilket sedan kan ifrågasättas för att få fram en uppfattning kring Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens förhållningssätt till sitt museiskapande.<sup>53</sup> Genom att plocka isär materialet går det även lättare att jämföra. I mina textanalyser har jag tagit hjälp av statsvetaren Kristina Boréus kapitel *Texter i vardag och samhälle* ur *Handbok i kvalitativa metoder*.

*Hallwylska samlingen* består av 78 textvolymerna och lika många planschvolymerna som täcker 68 föremålsgrupper. Jag har undersökt katalogens förord som finns i alla textvolymerna och jämfört grupp 32 som behandlar tavelnsamlingen på två volymer med Waldemarsuddes katalog. Jag har inte läst volymerna från pärm till pärm, utan analyserat hur Wilhelmina von Hallwyl har utformat katalogen och de poster som behandlar föremålen. Olika poster får olika mycket utrymme beroende på föremålets art, men tavelposterna får i genomsnitt två B4-sidor, samt ett fotografi som tar upp en sida i planschvolymerna.

*Waldemarsuddes konstsamling* gavs ut 1939 för att markera prins Eugens femtio första år av samlande som inleddes 1889. Den täcker all konst som prinsen köpt, ärvt eller fått. I och med att prins Eugen samlade livet ut och katalogen publicerades åtta år innan hans död är den ofullständig.<sup>54</sup> Katalogen gjordes av sekreteraren Gustaf Lindgren på uppdrag av prins Eugen. Jag har endast behandlat den katalog som fanns under prins Eugens tid, då det är denna katalog som kan visa på hur han förhöll sig till sina samlingar. Detta är än så länge den enda katalog som finns över hans konstsamling, men en ny, fullständig katalog som även kommer att inkludera verk donerade till museet efter prinsens död är under produktion. Konsten som prins Eugen själv skapade fick 2010 en egen katalog, och museet arbetar även på en katalog över konsthantverksamlingen. Den katalogiserades inte under prins Eugens tid då han såg konsthantverken som inredning snarare än samlarobjekt, och de flesta konsthantverken var ärvda snarare än köpta.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Boréus (2015), s. 172f.

<sup>54</sup> Meister & Sidén (2015), s. 116.

<sup>55</sup> Meister & Sidén (2015), s. 233, 235; Meister, Welander-Berggren, Wistman (2010), s. 7.

I min analys av katalogerna har jag först utgått från deras omfattning, upplägg och posternas utformning. Därefter har jag vänt mig till katalogernas förord för att analysera vad författarna har uppfattat som nödvändigt att förklara för läsaren. Här uppstår en viktig skillnad mellan katalogerna i att prins Eugen inte själv bidragit till *Waldemarsuddes konstsamling*, allt är skrivet av hans sekreterare Lindgren. I *Hallwylska samlingen* är det Wilhelmina von Hallwyl som skrivit förord. Denna skillnad är inte något som jag uppfattar som ett problem i och med att det säger något om hur Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen förhöll sig till sina kataloger. Katalogernas utformning, upplägg, omfattning och förordens innehåll kan ge information om Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens förhållningssätt till sina samlingar och till sitt museiskapande.

Vad gäller textbaserat källmaterial från dagens museiverksamheter kommer jag för Hallwylska museet vända mig till en textvägledning på 63 sidor i broschyrform som går att köpa i butiken för 30 kronor. För Waldemarsudde kommer jag analysera en mindre guidebok på 56 sidor som går att köpa för 60 kronor i butiken, samt vända mig till de textblad som finns tillgängliga inne på museets sällskapsvåning. På Hallwylska museet finns liknande texter placerade i varje rum på paradvåningen, men de överensstämmer med texterna i guideboken. Guideböckerna kan tyckas långa till sidantalet men de består till ca 40 % av bilder. Då alla texterna är anpassade för att kunna läsas på stående fot av museets besökare är de kortfattade. Endast en liten del av det som finns att berätta om Hallwylska museet och Waldemarsudde är inkluderat. Jag har undersökt vad som ges plats i guidebrochyrer och museitexter samt hur informationen framförs. Jag har valt att inte använda mig av de audioguider som finns tillgängliga på Hallwylska museet eftersom det inte finns audioguider på Waldemarsudde.

Min analys av textvägledningarna har handlat mer om att plocka ut snarare än att plocka isär delarna som handlar om Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens museiskapande. Mitt syfte med att använda just detta material har varit att få fram hur museerna beskriver sina grundares samlingar och museiskapande. Det har krävt en kvalitativ genomgång av texterna där jag lyft fram det som explicit och implicit har med museiskapande att göra. Med detta material har det varit viktigt att ställa frågor kring vad som nämns och vad som inte nämns. Vad vägledningarna berättar kan bidra till förståelsen för hur museerna uppfattar sina grundares museiskapande.

## Guidade turer

På varje museum har jag gått med på två guidade turer med två olika guider för att se hur museernas personal framställer Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen, deras samlande och museiskapande. I undersökningen benämns guiderna från Hallwylska museet som H1 och H2, medan guiderna från Waldemarsudde benämns som W1 och W2. Anledningen till det är att läsaren lättare ska förstå vilken

guidad tur som avses. Jag har avstått från att använda guidernas namn eller datum för turerna för att guiderna ska vara anonyma. Anonymitet är viktigt i och med svårigheten i att förutse konsekvenser för informanter vars identitet är synlig.

Jag valde att gå på två guidade turer per museum för att lättare kunna uppfatta vad som var museets och inte endast den enskilda guidens värderingar. Det hade varit önskvärt att gå med på fler visningar, men då det endast var två guider som regelbundet visade sällskapsvåningen på Waldemarsudde blev antalet två. Enligt Waldemarsuddes bokningsansvarige fanns ca fyra guider tillgängliga för visningar av sällskapsvåningen, men inte under min undersökningsperiod. De visar bara sällskapsvåningen med guide på fredagar, och behöver därför inte så många guider. Hallwylska museet visar sällskapsvåningen två gånger per dag tisdag, torsdag och fredag, tre gånger per dag på onsdagar och fem gånger per dag på helger. De har över tio personer som kan guida i museet. Antalet visningar har ökat sedan gratis inträde infördes på vissa statliga museer efter nyårsskiftet 2016.<sup>56</sup> Waldemarsudde innefattas inte av denna reform.

Under den guidade turen förde jag kontinuerliga anteckningar medan guiden pratade. Jag antecknade vad guiderna tog upp, på vilket sätt och hur länge de pratade om olika ämnen samt hur de kopplade sina berättelser till Wilhelmina von Hallwyl eller prins Eugen. Jag var särskilt uppmärksam när de kom in på samlande och museiskapande. Jag ställde inga frågor då jag inte ville leda in guiderna på ämnen som de inte hade planerat att tala om.

Efter varje guidad tur hade jag skrivit ihop tre till fem handskrivna A5 sidor. Jag har hela tiden haft ett genus- och klassperspektiv i bakhuvudet. Därefter skrev jag över mina anteckningar på dator och utvecklade samtidigt mina intryck av hur guiderna framställde Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen som personer, som samlare och som museiskapare, varje museum för sig. Jag började med att analysera museerna separat för att det ena museet inte skulle påverka hur jag beskrev det andra. Jag noterade hur mycket av visningarna som handlade om samlande och museiskapande och vad som sades om det. Även i min analysprocess har jag använt ett genus och klassperspektiv. I *Handbok i kvalitativa metoder* illustrerar sociologen och Philip Lalander vikten av att förhålla sig kritiskt till sina anteckningar och motivera värderande ord.<sup>57</sup> Detta har jag utgått ifrån i min analysprocess.

Till skillnad från broschyrerna berättar guiden en ny historia varje gång; ingen tur är identisk med den förra. Detta kan både bero på gruppens förkunskaper och önskemål samt vad guiden kommer ihåg att berätta. Vissa grupper är för stora för att stanna med i mindre rum. Guidens berättelse är heller inte lika analyserad av museet som berättelser i text är, som metodiskt granskas gång på gång. Tendenser och personliga värderingar kan lättare slinka igenom eftersom guiden ofta har en

---

<sup>56</sup> Innan reformen hade Hallwylska museet en visning om dagen på vardagar och fyra visningar på lördagar och söndagar.

<sup>57</sup> Lalander (2015), s. 110.

mer personlig ton än broschyren. Guidens berättarkunnighet kan också göra att besökaren minns information som inte blir lika fängslande i en textvägledning.

När jag har gått med på guideade turer har mitt syfte varit att endast analysera vad guiden säger. Jag har inte analyserat de andra besökarna då mitt mål har varit att undersöka vad museerna förmedlar. Jag har utgått ifrån Lalanders metodologiska beskrivning av etnologiska fältstudier i *Handbok i kvalitativ metod* för att kritiskt granska mitt material och min egen arbetsmetod. Han diskuterar hur forskare som gör deltagande observationer aldrig kan vara objektivt inställda till sitt material, eftersom de befinner sig mitt bland informanterna. Det här kan kopplas till Haraways kritik mot forskare som försöker framställa sig som objektiva samhällsobservatörer. Lalander, som själv utför etnologiska deltagande observationer är medveten om hur personligt engagerad forskaren kan bli i sitt studieobjekt.<sup>58</sup> De guideade turerna som jag har gått med på kan liknas vid deltagande studier i att jag gått med som besökare på den guideade turen, men det har varit ett passivt deltagande där jag på ett naturligt sätt ingått i guidens arbete som informatör.

Inför varje tur berättade jag för guiden att jag skulle analysera vad hen sa, men jag berättade inte vad jag skulle analysera. Det är svårt att säga hur guiderna påverkades av detta. Personer som känner sig observerade kan lätt uppleva ett ökat behov av att prestera väl.<sup>59</sup> I och med att jag inte berättade mitt syfte eller vad jag skulle analysera är det dock inte troligt att resultatet har påverkats i någon större grad. Jag hade dessutom ingen möjlighet att delta som helt anonym besökare på Hallwylska museet då jag har praktiserat där och känner personalen. Just de två guider som jag följde med kände jag dock väldigt ytligt, varför jag inte tror att min analys av deras guideade turer kan ha blivit särskilt påverkad av min relation till dem. Med det sagt är det förstås omöjligt för forskaren som social varelse att inte forma en privat uppfattning om studieobjekten. Jag hade inte träffat guiderna på Waldemarsudde innan jag gick med på turerna de höll i. Däremot kan det nämnas att jag hade ett möte med Waldemarsuddes arkivarie och bibliotekarie för att få en bättre uppfattning om museets arbete med framför allt katalogerna. Detta ökade min förståelse för Waldemarsuddes organisation, även om min insikt i hur Hallwylska museet fungerar som organisation är större. Jag är medveten om detta och har i min analys av källmaterialet i största möjliga mån strävat efter saklighet.

Läsaren kommer att märka att jag i min analys av de guideade turerna har skrivit i presens istället för perfekt som gäller i övrigt. Anledningen till det är att jag inte på ett naturligt sätt kunde redogöra för hur guiderna stegvis presenterade Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen i perfekt. Genom att skriva som att turerna pågår har jag kunnat tydliggöra hur de guideade turerna kan upplevas av besökare på plats, vilket jag ser som relevant för mitt syfte.

---

<sup>58</sup> Lalander (2015), s. 112.

<sup>59</sup> Lalander (2015), s. 99.



## Urval

Mitt val av Hallwylska museet och Waldemarsudde som studieobjekt bygger på att Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen själva valde att donera sina hem och samlingar till staten som museer. De bevarade miljöerna ger ett sammanhang till samlingarna och skapar en ingående bild av samlarna bakom museerna. Många miljömuseum över exempelvis hem inkluderar inga samlingar och har inte alltid grundats av det före detta hemmets invånare. På grund av att Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen själva initierade musealiseringen av sina hem kan dagens museiverksamheter ställas i relation till deras intentioner.

Det finns gott om miljömuseum över bevarade hem i Sverige, men få som medvetet gjorts till museum av ägarna själva, och än färre över samlare. Vissa slott och herrgårdar, såsom Drottningholms slott, har blivit museer med samlingar bildade av husets invånare, men det rör sig aldrig om en enda invånare som sedan medvetet sett till att hemmet bevarats. Dessa egendomar har tillhört en släkt snarare än en individ och miljön har ofta förändrats över tid. Carl von Linné var en samlare vars hem och trädgård i och utanför Uppsala har bevarats, men hans samlingar är av en vetenskaplig karaktär och finns numera i London. Hemmet blev museum långt efter hans död.

Ett museum över ett hem som likt Waldemarsudde byggdes för samlingar är Thielska galleriet. Till skillnad från prins Eugen sålde dock Ernest Thiel hem och samlingar till staten mer eller mindre ofrivilligt på grund av personlig konkurs.<sup>60</sup> Thielska galleriet är därför främst ett galleri snarare än ett riktigt miljömuseum. På senare tid har även Sven-Harrys Konstmuseum gett allmänheten tillgång till en privat samling och en kopia av samlarens tidigare hem. Inredningen har flyttats till museet för att besökare ska kunna uppfatta konsten i hemmet såsom Sven-Harry Karlsson själv gjort. Han verkar dock i en helt annan kontext än Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen, och då han fortfarande lever kan han påverka museets framställning av honom som person.

Ett miljömuseum med samlingar som liknar Hallwylska museet är Charlotte Berlins museum i Ystad. Det är ett museum över affärskvinnan Charlotte Berlins hem och samlingar som framför allt består av silver och klockor. Hon föddes endast tre år före Wilhelmina von Hallwyl och såg likt henne till att få sitt hem med dess samlingar bevarade som museum efter sin död 1916.<sup>61</sup> Hon tillhörde medelklassen och var inte lika välbärgad som Wilhelmina von Hallwyl, därför är samlingarna inte lika omfattande och hemmet är av enklare karaktär. De delade emellertid museiambitioner. En jämförelse mellan Hallwylska museet och Charlotte Berlins museum skulle kunna vara givande ur ett klassperspektiv.

---

<sup>60</sup> Thielska galleriets webbsida > Om Thielska > Ernest Thiel.

<sup>61</sup> Charlotte Berlins Museum – Ystads kommun.

Internationellt sett finns en rad miljö museer med tillhörande samlingar som donerats av de ursprungliga samlarna. Ett par exempel är The Wallace Collection i London och Isabella Stewart Gardner Museum i Boston.<sup>62</sup> Jag vill dock fokusera på Sverige för att kunna jämföra närliggande kulturella normer. Det är inte heller oväsentligt att både Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen växte upp och byggde sina hem i Stockholm med endast sju års mellanrum, detta innebär att de i viss mån rörde sig i samma sfär. Att de donerade sina hem och samlingar till staten är viktigt, för det tyder på en medvetenhet om att deras livsverk kunde vara till gagn för senare generationer.

## Tidigare forskning

En jämförelse mellan Hallwylska museet och Waldemarsudde har inte företagits tidigare. Om prins Eugen har det skrivits en hel del biografier, medan Wilhelmina von Hallwyl omskrivits i en grundlig biografi. Hennes samlingar behandlas emellertid i flera större verk. Knappt hälften av alla verk om prins Eugen och Waldemarsudde är utgivna av Waldemarsudde, medan ungefär två tredjedelar av verken om Wilhelmina von Hallwyl och Hallwylska palatset är publicerade av Hallwylska museet. Jag har vänt mig till dessa verk för att få en bakgrund till Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens samlande. Därutöver har jag använt tidigare forskning om samlande över lag, museiskapande, genus på museer och könsnormer.

Hallwylska museets före detta chef Eva Helena Cassel-Pihl har skrivit en rad böcker om Wilhelmina von Hallwyl och hennes samlingar. *För en långt avlägsen framtid* från 2006 är det verk jag främst kommer att använda mig av för information om Wilhelmina von Hallwyl. Detta är en omfattande biografi om Wilhelmina von Hallwyls privatliv, samlande, familj och museiskapande. Cassel-Pihl fokuserar på Wilhelmina von Hallwyl som person, men behandlar henne även som en aktör inom ett kulturellt sammanhang. Kapitlen om Wilhelmina von Hallwyls samlande och katalogarbete har varit särskilt viktigt för min förståelse av hur *Hallwylska samlingen* kom till. Utifrån information samlad av museets förste intendent Eva Bergman kom Hans Lepp och Monica Rennerfelt som jobbat på Hallwylska museet ut med en mindre biografi med liknande upplägg 1981. Den bidrar med viss information men det mesta som står skrivet i den finns även i Cassel-Pihls betydligt mer omfattande verk. Wilhelmina von Hallwyls katalogverk har omskrivits av konsthistorikern Heribert Seitz som jobbade med katalogen under Wilhelmina von Hallwyls tid. Vissa delar av samlingarna har behandlats ingående var för sig i mycket bildrika verk, vissa i form av kataloger, andra med fokus på

---

<sup>62</sup> I monografien *Civilizing rituals* från 1995 diskuterar Duncan det tidiga 1900-talets personmuseer med omfattande konstsamlingar i England och USA, s. 72–83.

samlingarnas kulturella kontext. Två uppsatser har även skrivits om hur Hallwylska museet framställer Wilhelmina von Hallwyl ur ett genusperspektiv, samt hur hennes kulturella sammanhang gestaltas.<sup>63</sup>

Om prins Eugen har de flesta äldre biografier av bland andra konstvetarna Inga Zachau och Dag Widman fokuserat på hans konstnärskap, mecenat och person, medan hans samlande tagits upp i senare tid. Waldemarsudde behandlas i de flesta böcker om honom och är fokus för flera verk. Jag har framför allt haft stor hjälp av konstvetaren Christina G. Wistmans avhandling *Manifestation och avancemang*, där hon djupdyker i prins Eugens konstsamlande. Hon analyserar bland annat katalogen, testamentet och samlingens utformning utifrån Bourdieus fältteori. Den omfattande biografien *Eugen. Fasetter ur ett liv*, som gavs ut av 2015 i och med prinsens 150 årsdag av Waldemarsuddes bibliotekarie och arkivarie Anna Meister samt museets överintendent, konstvetaren Karin Sidén har också bidragit med mycket information. Som titeln antyder går de igenom prins Eugens olika roller som bland annat prins, konstnär, samlare, kulturpersonlighet och museigrundare. Jag har använt antologin för bakgrundsinformation kring prins Eugen och hans samlande samt om Waldemarsudde.

För diskussioner kring samlande och museiskapande har jag framför allt vänt mig till museivetaren Susan Pearce som behandlar samlandets natur i olika monografier och antologikapitel. Konstvetaren Gustav Beijer går igenom definitionen av konstsamlande och furstlig samlarkultur i framförallt Sverige i verket *Kunglig glans* som gavs ut 2010 i samarbete med Åmells konsthandel. För samlarkultur har jag även vänt mig till konstvetaren Carol Duncan som i *Civilizing rituals* diskuterar hur västerländskt konstsamlande och museiskapande gick från att domineras av kunglighet och adel till att övertas av en rik borgarklass och amerikanska industrimagnater.

Etnologen Stefan Bohman diskuterar med utgångspunkt i sin erfarenhet från Strindbergsmuseet vikten av genus loci på personmuseer i verket *Att sätta ansikte på samhället*. Personmuseer utgår ofta ifrån tidigare hem och en andlig koppling till personen i fråga lyfts ofta fram genom hemmets föremål.<sup>64</sup> Personmuseer skapas oftast av efterkommande. Detta tankesätt finns inte riktigt på Hallwylska museet eller Waldemarsudde eftersom varken Wilhelmina von Hallwyl eller prins Eugen bevarade sina hem som museer över sig själva. I *Museer och kulturarv* tar Bohman även upp hur miljö museer underlättar möjligheten för besökare att identi-

---

<sup>63</sup> Ulrika Björkman (2013), *Under ytan... det onämnbare vid sekelskiftet 1900: en studie av hur Hallwylska museet med utgångspunkt från museets samlingar gestaltar en tillfällig tema utställning*. Kandidatuppsats. Visby: Institutionen för kultur, energi och miljö vid Högskolan på Gotland; Klara Gustafsson (2014), *Hallwylska museet: en genustolkning av Hallwylska museets visningar*. Kandidatuppsats. Stockholm: Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusvetenskap vid Stockholms universitet.

<sup>64</sup> Bohman (2010), s. 45.

fiera sig med människor från förr.<sup>65</sup> Detta är mer relevant för min förståelse av framför allt Hallwylska museet.

I Storbritannien var museivetaren Gaby Porter banbrytande med att diskutera könsnormer, arbetsfördelning mellan kvinnor och män och kvinnors osynlighet på museer under 1980-talet, men i Sverige dröjde det till 2000-talet innan genusperspektiv började ta plats inom museivetenskapen. 2003 kom den av regeringen tillsatta arbetsgruppen Genus på museer ut med sin slutrapport, och 2005 gav antropologen Inga-Lill Aronsson och etnologen Birgitta Meurling ut antologin *Det bekönade museet*. Detta var ett av de första svenska verken som behandlade genus på museer, och det har således öppnat upp för nya perspektiv inom fältet. De diskuterar nödvändigheten av att alla bör kunna relatera till och få ut värde av museer och att kvinnoperspektiv därför krävs i museiverksamheten. I antologin förs resonemang kring vad som lyfts fram hos kvinnor och män samt i vilken mån kvinnor är synliga vilket ligger nära min egen undersökning. Deras resonemang kan även vidgas till att behandla hur andra grupper som inte tillhör normen representeras på museer. Jag kommer inte hänvisa till bokens fallstudier, men jag rör mig inom ungefär samma forskningsramar. Nära i tid ligger genusvetaren Wera Grahns avhandling *Känn dig själv* från 2006. Den behandlar Nordiska museet, men hennes poststrukturalistiska och feministiska utgångspunkter har varit till inspiration för mig.

För att få en uppfattning om de könsnormer och kulturella sammanhang som Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen levde med har jag vänt mig till kvinnohistorikern Anita Göransson's antologi *Sekelskiften och kön* från 2000. Jag har även fått kunskap om 1800-talets och det tidiga 1900-talets utbildningsmöjligheter för män respektive kvinnor från historikern Christina Florins kapitel i *Kvinnohistoria i Sverige* som gavs ut 2011 av KvinnSam. Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen formades av de sociala normer de behövde förhålla sig. Genom att känna till dem är det lättare att analysera museernas skildrar av sina grundare.

## Samlande i västvärlden

I en uppsats om samlare bör denna aktivitet definieras. Engelskans begrepp för samlande, *collecting*, kommer enligt konstvetaren Gustav Beijer ifrån det latinska ordet *colligere*, som betyder ”att välja” och ”att ställa samman”.<sup>66</sup> Vissa samlingar bygger på föremål med exempelvis konstnärligt eller vetenskapligt värde även utanför samlingens kontext. Andra samlingar bygger på föremål utan sådana externa värden, de är värdefulla för att de inom samlingskontexten kan berätta om en

---

<sup>65</sup> Bohman (2003), s. 100–107.

<sup>66</sup> Beijer (2010), s. 12.

person, en tid eller en kultur.<sup>67</sup> Beijer argumenterar för att samlaren skaffar sig exempelvis konst för konstens egen skull genom selektion och sedan ordnar samlingen systematiskt.<sup>68</sup> De som får konst, köper konst för att stödja konstnärer, tjäna pengar, imponera eller utan att organisera den är inga samlare enligt Beijer, även om deras ackumuleringar av konst kan ses som samlingar av andra.<sup>69</sup>

Dessa snäva definitioner ifrågasätts av den engelska museivetaren Susan Pearce som genom olika monografier och antologibidrag leder diskussionen kring vad samlande innebär. Enligt henne kan samlande betraktas som sammanförandet av en viss kategori objekt som en person uppskattar, vilket lägger fokus på samlarens egen uppfattning av sin samling, och att samlingen är vad samlaren ser den som.<sup>70</sup> Andra, såsom Beijer, lägger vikt vid att en samling måste vara ordnad, men Pearce påpekar att exempelvis verktyg kan vara ordnade utan att vara en samling.<sup>71</sup> Pearce menar att samlande är en urvalsprocess som börjar med att den blivande samlaren upplever skillnader mellan vissa föremål som får denne av värdera och välja eller välja bort.<sup>72</sup> Varken Wilhelmina von Hallwyl eller prins Eugen samlade på allt de kunde komma över, deras samlande byggde på urval.<sup>73</sup>

Pearce problematiserar emellertid tanken om att samlingar tillkommer genom aktiva val med att påpeka hur människor kan ha mindre samlingar av till exempel en viss typ av skor utan att uppleva dem som samlingar.<sup>74</sup> Skosamlingen är inte en samling förrän dess ägare inser skornas samlingsvärde och börjar betrakta summan av de enskilda föremålen som en samling. På liknande sätt samlade inte Wilhelmina von Hallwyl på vardagsföremål, men hon sparade dem och katalogiserade dem så att de ingick i en samlingskontext som under hennes levnad fanns parallellt med deras kontext som bruksföremål. Samlaren har oftast kontrollen över föremålen, men föremålen påverkar även samlaren. Det tydligaste exemplet är samlare som går in i sitt samlande så pass intensivt att de lägger all tid och kraft på den och förlorar vänner och stora mängder pengar.<sup>75</sup> Pearce går även in på att skillnaden mellan att samla och att ackumulera eller hamstra föremål i vissa fall är flytande, och att skillnaderna ofta hänger på organisationsgrad och motiv.<sup>76</sup>

Konstsamlande har sedan renässansen varit ett sätt för bemedlade européer, framförallt kunsligheter och adel, att visa makt och världsvana, vilket lett till exklusivitet och uppfattningar om smak.<sup>77</sup> Genom att stödja konstnärer, köpa deras

---

<sup>67</sup> Pearce (2004), s. 47f.

<sup>68</sup> Beijer (2010), s. 12.

<sup>69</sup> Beijer (2010), s. 12.

<sup>70</sup> Pearce (1992), s. 48.

<sup>71</sup> Pearce (1992), s. 48.

<sup>72</sup> Pearce (1992), s. 39.

<sup>73</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 118, 120, 124; Meister & Sidén (2015), 117, 125.

<sup>74</sup> Pearce (1992), s. 49.

<sup>75</sup> Pearce (1992), s. 43.

<sup>76</sup> Pearce (1992), s. 49.

<sup>77</sup> Beijer (2010), s. 13; Duncan (1995), s. 22; Hooper-Greenhill (1992), s. 53.

konst och rekommendera dem till andra har kungligheter haft en viktig roll för konstens utövare.<sup>78</sup> I Sverige tog konstsamlande fart under 1600-talet med Sveriges drottningar. Drottning Kristina köpte konst och tog konst som krigsbyte till Sverige, Hedvig Eleonora tog sedan över som konstmecenat, slottsbyggare och inredare, vilket fortsattes av Lovisa Ulrika under 1700-talet.<sup>79</sup> Under Gustav III blomstrade svenskt konstliv och han gjorde sin konstsamling mer tillgänglig genom att öppna ett museum för den.<sup>80</sup>

Under 1800-talet minskade kungligheternas, adelns och kyrkans inflytande på både konstliv och samhälle till förmån för borgarklassen, som genom industrialisering och friare ekonomi fick större möjligheter att köpa konst.<sup>81</sup> Wilhelmina von Hallwyl hade till exempel betydligt större ekonomiska tillgångar än prins Eugen, även om hans titel förmodligen hejdade viss kritik mot hans inköp av oetablerad konst.<sup>82</sup> Borgarklassen krävde även tillgång till kunskap om konst som adeln hållit exklusiv. Aristokraten förväntades känna till de utmärkande dragen hos olika skolor och mästare, därför hängde museer under 1800-talets början ofta sin konst enligt just skolor och mästare, utan skyltar.<sup>83</sup>

Detta gjorde konsten otillgänglig för borgarklassen som inte fått aristokratin utbildning. Med borgerligt inflytande började museer under 1800-talet skylta konsten och hänga den kronologiskt vart land för sig, vilket kan kopplas till museernas mer bildande roll samt den konsthistoriska disciplinens och nationalismens framväxt.<sup>84</sup> Wilhelmina von Hallwyl ordnade till exempel en del av sina samlingar i montrar enligt land och kronologi.<sup>85</sup>

Även om borgerskapet kom att dominera konstsamlandet är det viktigt att påpeka att det var ett manligt borgerskap. Mäns samlande uppfattades som en seriös och kreativ aktivitet med filosofisk grund, medan kvinnors samlande sågs som lustfylld konsumtion för hemmets dekorerings.<sup>86</sup> Pearce exemplifierar med D. och E. Rigby som 1944 skrev att samlande i grunden var en manlig aktivitet eftersom det krävde en aggressiv materiell ambition som inte var karakteristisk för kvinnor.<sup>87</sup> Kvinnor som samlade kunde därför uppfattas som maskulina. Könsnormer kring samlande var alltså något som Wilhelmina von Hallwyl till skillnad från prins Eugen behövde förhålla sig till.

---

<sup>78</sup> Beijer (2010), s. 8, 13.

<sup>79</sup> Beijer (2010), s. 15.

<sup>80</sup> Beijer (2010), s. 15.

<sup>81</sup> Beijer (2010), s. 11, 15, 16.

<sup>82</sup> Beijer (2010), s. 17; Meister & Sidén tar upp Nationalmuseums ovilja att ta emot prins Eugens donation av den omstridda målningen Strömkarlen (2015), s. 236.

<sup>83</sup> Duncan (1995), s. 24f.

<sup>84</sup> Duncan (1995), s. 26, 42.

<sup>85</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 119f.

<sup>86</sup> Pearce (1992), s. 60.

<sup>87</sup> Pearce (1992), s. 60.

## Undersökning och analys

Min analys är indelad i fyra delar. Först har jag behandlat Walther och Wilhelmina von Hallwyls donationsbrev och prins Eugens testamente, därefter katalogerna, och slutligen museernas textvägledningar och guidade turer. Jag har gått igenom varje museum för sig inom varje materialgrupp och sedan gjort en kort jämförelse. Jag analyserar till exempel Walther och Wilhelmina von Hallwyls donationsbrev separat från prins Eugens testamente, sedan följer en sammanfattning av deras likheter och skillnader. I min slutanalys jämför och analyserar jag sedan donationsbrev, testamente och kataloger med Hallwylska museets och Waldemarsuddes textvägledningar och guidade turer.

### Donationerna

Både Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen började tidigt tänka på vad som skulle bli av deras hem och samlingar efter deras död. Bara ett år efter att Hallwylska palatset stod klart 1898 initierade Wilhelmina von Hallwyl idén om att donera hemmet och samlingarna till allmänheten.<sup>88</sup> Walther von Hallwyl ägde byggnaden och hade sista ordet i donationen, men även han var positiv till att göra hemmet till ett museum.<sup>89</sup> Prins Eugen var heller inte sen med dessa funderingar. Vid bygget av galleribygnaden som stod klar 1912 fanns idén om en donation av hem och samlingar till allmänheten i åtanke.<sup>90</sup>

### Hallwylska donationen

Det första testamentet skrevs 1899 med Stockholms stad som mottagare, men det revs upp då paret von Hallwyl fick veta att palatset skulle användas till representation och middagar.<sup>91</sup> Äldsta dottern Ebba von Eckermann hade erbjudits förvalta palatset som museum till sin död då det skulle tas över av staten men tackade nej 1919.<sup>92</sup> 1920 skrevs därför ett nytt testamente där svenska staten blev mottagare av

---

<sup>88</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244; Lepp & Rennerfelt (1981), s. 44.

<sup>89</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244.

<sup>90</sup> Meister & Sidén (2015), s. 119.

<sup>91</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244.

<sup>92</sup> Lepp & Rennerfelt (1981), s. 44f.

byggnaden, samlingarna och övrig löseegendom samt ekonomiska medel för museets underhåll efter båda makarna von Hallwyls död.<sup>93</sup>

Från början var tanken att donationen främst skulle röra samlingen, men med tiden insåg Wilhelmina von Hallwyl värdet i att även bevara inredningen intakt, både på grund av paradvåningens skönhet och för att framtida besökare skulle få insikt i hur ett högborgerligt hushåll fungerade vid tiden kring sekelskiftet 1900.<sup>94</sup> Hon menade att ett hem aldrig kunde återskapas i ett museum och ville därför göra hemmet med alla dess utrymmen och vardagsföremål till museum, vilket dessutom innebar att samlingarna kunde vara kvar i den kontext i vilken de sammanbragts.<sup>95</sup>

I förordet till *Hallwylska samlings* skrev Wilhelmina von Hallwyl att hennes man delade hennes önskan att inte skingra samlingen, även om han inte haft någon del i dess sammanbringande.<sup>96</sup> Gåvobrevet som följer är drygt tre sidor långt och förklarar vad gåvan består av, dess ändamål samt bestämmelser kring gåvans förvaltning. Gåvan delas upp i tre beståndsdelar; den fasta egendomen på Hamngatan 4, dess löseegendom samt ett kapitalbelopp på 1 128 660 kronor placerade i obligationer. Den lösa egendomen specificeras som ”möbler, mattor och gardiner, taflor, konstsaker, samlingar af vapen och antika föremål, äfvensom husgerådssaker och kläder, som nu finnas inom nämnda fastighet”.<sup>97</sup>

Det fanns tre undantag i donationen av den lösa egendomen. Det första var vapen, tavlor och andra föremål som historiskt sett tillhört släkten von Hallwyl, samt föremål som grävdes ut från Schloss Hallwil i Schweiz, som skulle lämnas till Schweizerisches landesmuseum i Zürich.<sup>98</sup> Det andra undantaget var kläder och husgeråd som fram till att palatset upphörde att vara ett privathem användes av tjänarna samt husets bofasta och det tredje undantaget var smycken som inte införlivats i samlingarna.<sup>99</sup> Att de föremål som inte skulle doneras specificerades tyder på att det var lättare än att specificera allt som skulle doneras. Det visar hur allomfattande donationen verkligen var.

Palatset skulle bli ett museum och vara tillgängligt för ”forskare och andra intresserade inom konstens och konsthantverkets områden”.<sup>100</sup> Donationen är alltså inte till för en ospecificerad nyfiken allmänhet, utan för de som är intresserade av konst och konsthantverk. Det kan i princip vara vem som helst, men det är uppseendeväckande att det är just konsten och konsthantverket som uppmärksammas och inte den levnadsmiljö som Wilhelmina von Hallwyl lade möda på att bevara.

---

<sup>93</sup> Falk (1930a), s. VII–X.

<sup>94</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244.

<sup>95</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244f.

<sup>96</sup> Falk (1930a), s. VI.

<sup>97</sup> Falk (1930a), s. VII.

<sup>98</sup> Falk (1930a), s. VII.

<sup>99</sup> Falk (1930a), s. VII.

<sup>100</sup> Falk (1930a), s. VII.



Brevet fortsätter med bestämmelser om att inget får avyttras från museet, att huset inte får göras om eller användas till annat än museum, med undantag för vissa rum som får användas av museets personal.<sup>101</sup> Det här tyder på att Wilhelmina von Hallwyl var mån om att miljön inte skulle ändras. Det skulle kunna göra att den undan för undan förlorade sin historiska korrekthet. Hon tillät emellertid att personalen använde kontoret så länge möblerna inte flyttades, hon upplät ett rum och kök som boplats för anställda samt portvaktsrummet som lokal för vaktpersonal.<sup>102</sup>

Donationen blev giltig när staten hade inventerat samlingarna, men Walther och Wilhelmina von Hallwyl skulle bo kvar så länge de levde och bekosta husets underhåll.<sup>103</sup> En direktion med tre arvoderade medlemmar utnämndes för att därefter fullborda katalogen, sköta huset och inventarierna samt så snart som möjligt öppna museet.<sup>104</sup> Statskontoret skulle förvalta obligationerna och tillhandahålla avkastningen till direktionen.<sup>105</sup> Minst en i direktionen skulle vara konstvetare och minst en ”utbildad museiman”.<sup>106</sup> Vad som menas med en utbildad museiman specificeras inte. Att minst två av tre medlemmar i direktionen skulle ha akademisk bakgrund tyder på Wilhelmina von Hallwyls vilja att befästa sitt museums vetenskapliga tyngd. Det skulle öka dess status inför andra historiska museer.

Stockholms högskola och Nordiska museet fick i uppdrag att mot arvodering årligen utse revisorer för att se till att donationens bestämmelser följdes.<sup>107</sup> Även här fick akademisk kunskap en roll. Wilhelmina von Hallwyl hade gått från att inte ha någon officiell utbildning till att samarbeta med en högskola och ett museum med en professur som hon själv finansierat, vilket säger en del om hennes kunskapsmässiga och vetenskapliga resa.<sup>108</sup> Om institutionerna av olika anledningar inte skulle kunna utföra sina uppdrag skulle revisorer utses av regenten, eller av någon som regenten gav uppgiften till.<sup>109</sup> Över lag är det regenten som har sista ordet efter paret von Hallwyls bortgång; regenten ska bestämma arvoden och godkänna stadgar, vilken instans som ska förvalta obligationerna ifall de inte kan skötas av statskontoret samt vara en bestämmande instans ifall att donationens bestämmelser inte kan införlivas såsom paret von Hallwyl har tänkt sig.<sup>110</sup>

Att paret von Hallwyl hela tiden återkom till regentens yttersta bestämmanderätt visar på hur viktigt det var för dem att samlingarna bevarades intakta. Regenten var en högsta instans som kunde rädda situationen om något gick fel. Det visar på en tilltro till kungamaktens beständighet som kanske inte finns idag. Utöver

---

<sup>101</sup> Falk (1930a), s. VIII.

<sup>102</sup> Falk (1930a), s. VIII.

<sup>103</sup> Falk (1930a), s. VIII.

<sup>104</sup> Falk (1930a), s. VIII–IX.

<sup>105</sup> Falk (1930a), s. IX.

<sup>106</sup> Falk (1930a), s. VIII.

<sup>107</sup> Falk (1930a), s. IX.

<sup>108</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 198f.

<sup>109</sup> Falk (1930a), s. IX.

<sup>110</sup> Falk (1930a), s. VIII–X.

denna försäkring hjälpte kapitaldonationen och bestämmelserna kring vilka som skulle ro hela projektet i land till med att förverkliga planerna. Det fanns en risk för att hela projektet skulle rinna ut i sanden efter Wilhelmina von Hallwyls död i och med att hon, som var museets drivande kraft, inte skulle se till dess öppnande.

Efter gåvobrevet följer ett brev från Gustaf V till statskontoret daterat den 31 december som ecklesiastikdepartementet tillhandahållit paret von Hallwyl. Där har han godkänt deras gåva och de plikter som det innebär för honom, och han har tillsatt Nils Lithberg att inventera samlingen för kronans räkning.<sup>111</sup> Enligt en följande kommentar till donationen skriven 1926 av Wilhelmina von Hallwyl lämnade Lithberg in den färdiga inventeringen till kungen den 2 februari 1921, en månad efter att kungen skickade brevet. Med det förklarar hon donationen fullbordad.

Att gåvobrevet, kungens brev samt Wilhelmina von Hallwyls kommentar till brevet finns tryckta i katalogens alla textvolymmer ger officiell tyngd till donationen och samlingen som katalogen presenterar. Gåvobrevet och Gustaf V:s brev är dessutom återgivna i fulla på engelska, franska och tyska. Det finns inga tvivel kring paret von Hallwyls vilja eller kungens acceptans. Det visar på hur viktigt det var för Wilhelmina von Hallwyl att processen kring hennes museiskapande gjordes på ett officiellt sätt. Det är som att hon hela tiden försäkrade sig om att ingen skulle kunna glömma vad de hade åtagit sig; dokumenten påpekar plikterna för alla de som har med samlingens förvaltning att göra.

Hallwylska donationen kan ses i ett internationellt sammanhang. Med inspiration från the Wallace Collection i London som öppnade år 1900 uppförde många amerikanska miljonärer fursteliknande palats för sina samlingar.<sup>112</sup> Ett exempel är Isabella Stewart Gardner som med en ärvd industriförmögenhet byggde ett palats i renässansstil åt sig och sina samlingar, med material taget från europeiska renässanspalats.<sup>113</sup> Det kan jämföras med Wilhelmina von Hallwyls samlingar och historiserande palats som byggdes med arvet från faderns skogsindustri. Likt Wilhelmina von Hallwyl donerade Stewart Gardner och många andra amerikaner sina hem och samlingar till allmänheten. Cassel-Pihl tar upp att Wilhelmina von Hallwyl troligtvis kände till dessa museer.<sup>114</sup> Donerades en samling till ett befintligt museum föll samlaren lätt i glömska, men förblev samlingarna i hemmet syntes samlaren i samlingens kontext. De kunde på så sätt bli ihågkomna för sina kulturgärningar istället för rikedomar uppbyggda på lågavlönade arbetares bekostnad.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Falk (1930a), s. XXIV–XXV.

<sup>112</sup> Duncan (1995), s. 72f.

<sup>113</sup> Duncan (1995), s. 79.

<sup>114</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 126f.

<sup>115</sup> Beijer (2010), 20; Duncan (1995), s. 82f; Cassel-Pihl (2006), s. 126f.

## Prins Eugens donation

Den 17 juni 1947 skrev prins Eugen sitt testamente med önskan om att donera Waldemarsudde med dess samlingar till staten. Det var två månader före hans död. Han hade tänkt igenom sin donation noga och gjort flera tidigare testamenten som upphävdes med detta sista.<sup>116</sup> Prins Eugen donerade Waldemarsudde med konstsamlingar och park till svenska staten med önskan om att det skulle förvaltas som museum av Stockholms stad, och museet invigdes 1948.<sup>117</sup> Eftersom prins Eugen varken gifte sig eller fick barn var det hans tre bröder, kung Gustaf V, prins Oscar och prins Carl som hade arvsrätt till hans ägodelar, och de godkände hans testamente.<sup>118</sup>

Testamentet inleds med att prins Eugen skänker ”Waldemarsudde med tillhörande åbyggnader, trädgårds- och parkanläggningar [...] ävensom där befintliga konstverk, böcker samt övriga lösören och inventarier”.<sup>119</sup> Till det skänkte han 1275 aktier i Stora Kopparbergs Bergslags Aktiebolag, samt värdehandlingar till ett bouppteckningsvärde på 450 000 kronor.<sup>120</sup> Han specificerade att kapitalet skulle placeras i värdepapper och att en tiondel av avkastningen skulle återinvesteras i kapitalet, medan resten skulle läggas på underhåll av museet och föremålen.<sup>121</sup> De ”konstnärligt inredda rummen” på bottenvåningen skulle bevaras intakta och hållas öppna för allmänheten, men han ville att ”samtliga bostads- och ekonomilokaler” istället skulle kunna användas för att ställa ut konst i.<sup>122</sup> För att täcka de kostnader som skulle krävas för att göra om hemmet till museum testamenterade han ytterligare 35 000 kronor utöver det tidigare nämnda kapitalet.<sup>123</sup>

Prins Eugen begärde att museets styrelse skulle bestå av fem ledamöter utsedda av Stockholms stadskollegium<sup>124</sup>, riksmarskalken, prins Eugens sekreterare Gustaf Lindberg som blev museets förste intendent samt en representant från staten utsedd av regenten tillsammans med Nationalmuseums chef.<sup>125</sup> Inledningsvis skulle en exekutor av testamentet ersätta en av ledamöterna, och vid Lindbergs avgång skulle styrelsen utse en efterträdare.<sup>126</sup> Med den här styrelsen fick kungahuset, Nationalmuseum och Stockholms stad inflytande i verksamheten. Prins Eugen önskade även att Stockholms stad skulle förvalta Waldemarsudde åt staten. Han ansåg att det var bäst i och med stockholmarnas nära tillgång till museet.<sup>127</sup>

---

<sup>116</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1; Wistman (2008), s. 197.

<sup>117</sup> Widman (1986), s. 16.

<sup>118</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 3.

<sup>119</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1.

<sup>120</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1.

<sup>121</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1.

<sup>122</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 2.

<sup>123</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 2.

<sup>124</sup> Stockholms stadskollegium övergick 1971 i Stockholms kommunstyrelse.

<sup>125</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 2.

<sup>126</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 2.

<sup>127</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1.

Testamentet hänvisar stundtals till ett tre sidor långt tillägg från 1944 som mer specifikt berör hur prins Eugen ville att Waldemarsudde skulle skötas. Det hade gjorts till ett tidigare testamente från 1943. I tillägget skrev han att sällskapsvåningens möblemang och konstverk i största möjliga mån skulle behålla sina platser, med utrymme för viss ommöblering av museitekniska skäl, medan tavelhängningen i övrigt kunde ändras om.<sup>128</sup> Han tillade att mindre lösa föremål kunde avlägsnas och att konstföremål kunde stå kvar om de kunde fästas på ett bra sätt.<sup>129</sup> Wistman menar att konsten i sällskapsvåningen blivit en integrerad del av inredningen och argumenterar för att konsten skulle förlora stora delar av sin kontext utan den.<sup>130</sup> Angående skrivrummet var prins Eugen mer specifik och skrev att ”om skrivbordet bibehålles på sin plats, skola alla småsaker borttagas utom möjligen några brevprensar o. dylikt. Av bilderna skola endast några av mina föräldrar kvarstå”.<sup>131</sup> Med detta antydde han att skrivbordet kunde tas bort. Den tillåtelse han gav till det framtida museet vad gäller föremålens omplacering tyder på att han inte hade några ambitioner på att skapa en tidskapsel, utan snarare på att visa en inredningsstil och dess konsthantverk.

Prins Eugen ansåg att större delen av den övre våningens möblemang kunde säljas för att bidra till finansieringen av museets öppnande, men menade att vissa möbler kunde stå kvar för att ställa konstverk på.<sup>132</sup> Han ville ha låga bokhyllor i rummen på den övre våningen och specificerade att bokhyllorna i sovrummet skulle innehålla böcker om familjen Bernadotte och bilder på hans familj.<sup>133</sup> I ”baronens rum” skulle dedikationsböcker stå, med bilder på hans konst- och kulturvänner, medan övriga hyllor skulle innehålla böcker om politik, med fokus på 1905, 1914 och andra världskriget.<sup>134</sup> Vad för syfte böckerna skulle fylla i museet framgår inte, och det är oklar varför han var så specifik med vilka böcker som ska stå i vilket rum när det för besökare inte framgår att exempelvis sovrummet var just sovrum. Kanske såg prins Eugen en viss symbolik i att ha böcker om sin familj i det mest privata rummet, utan att bry sig om hur detta uppfattades av andra.

I ateljén ville han att hans skisser och ofullbordade konst skulle visas, annars skrev han bara att galleriet kunde hängas om med jämna mellanrum för att skifta fokus mellan olika konstnärer.<sup>135</sup> Han specificerade inte vilka konstnärer eller konstverk, utan ger den framtida museipersonalen friheten att bestämma vad som ska visas ”med tanke på den omvärdering av konst som ständigt äger rum”.<sup>136</sup> Han

---

<sup>128</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

<sup>129</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

<sup>130</sup> Wistman (2008), s. 204f.

<sup>131</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

<sup>132</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

<sup>133</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 2.

<sup>134</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 2.

<sup>135</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

<sup>136</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1.

gav klartecken för att tillgängliggöra hela huset för konst och besökare, även tjänsfolkets utrymmen.<sup>137</sup> Han önskade att museiintendenten ska få en bostad i Gula villan på tomten, men hur museets personal ska ordna med kontor och dylikt lämnar han osagt.

Han gav även tillåtelse till konditorsverksamhet på matsalsverandan och i delar av trädgården så länge matsalsdörren hölls stängd, och upplät även köket och källaren för samma verksamhet.<sup>138</sup> Han förbjöd emellertid servering framför galleriet eller i direkt närhet av stora huset.<sup>139</sup> Anledningen till detta kan tänkas vara att han ville behålla husets karaktär. Detta kan tyda på en vilja att öka museets attraktivitet och göra det till ett utflyktsmål. Waldemarsudde ligger än idag avsidet. Han kunde även tänka sig att museet vid särskilda tillfällen upplät sällskapsvåningen och galleriet till konstnärskongresser eller nordiska museimannamöten, så länge det inte innebar några omkostnader för Waldemarsudde.<sup>140</sup> Utan vidare förklaring har han strukit under nordisk, vilket skulle kunna spegla hans önskan om nordiskt samarbete samt hans starka band till Norge som dess tidigare arvsfurste under unionstiden.<sup>141</sup> Han gynnade trots allt medvetet det svensk-norska konstlivet.<sup>142</sup>

Prins Eugen ville inte skapa ett personmuseum över sig själv och såg till att de mest personliga ägodelarna avlägsnades.<sup>143</sup> Museet ser därför inte exakt ut som hans hem såg ut, och personalen är öppna med att bland annat mattorna är kopior, om än välgjorda sådana.<sup>144</sup> De verkligt personliga vardagsföremålen som skulle kunna skapa en personlig länk till prins Eugen finns inte tillgängliga. Han ville skapa ett museum som fortsatte vara aktuellt även efter att hans konstsamling åldrats.<sup>145</sup> Samtidigt är Waldemarsudde en helgad plats för hans egen och Konstnärsförbundets konst. Wistman poängterar det motsägelsefulla i detta, men menar att prins Eugen hade en annan syn på att visa upp sitt konstnärskap än att visa upp sig själv, och att det var därför han kunde ha önskemål om att visa upp sin konst i ateljén så länge dess karaktär som hans arbetsrum försvann.<sup>146</sup> Eftersom han tillät museet att ändra huset och konstens placering finns det emellertid rum för museet att visa mer än bara prins Eugen och Konstnärsförbundet.

## Jämförelse mellan donationerna

Donationerna kan berätta om att Wilhelmina von Hallwyl var mycket mån om att hålla sin miljö intakt, medan prins Eugen inte ville visa sitt mer privata liv och

---

<sup>137</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 1.

<sup>138</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 3.

<sup>139</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 3.

<sup>140</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 3.

<sup>141</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 3;

<sup>142</sup> Beijer (2010), s. 19; Meister & Sidén (2015), s. 115, 119.

<sup>143</sup> PWEÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg s. 1.

<sup>144</sup> Meister & Sidén (2015), s. 233.

<sup>145</sup> Wistman (2008), s. 205.

<sup>146</sup> Wistman (2008), s. 203.

gav det framtida museet frihet att möblera om. Hallwylska museet skulle bidra med inblick i en annan tid medan Waldemarsudde snarare skulle visa konstnärlig inredning och ge plats för konst. Även om prins Eugen tyckte om att låta saker ligga framme under sin tid för att skapa en hemtrevlig känsla ville han inte att detta skulle bestå i museet.<sup>147</sup>

I den grundläggande förvaltningen av museerna liknar donationerna varandra. Båda museerna donerades till staten med ekonomiska bidrag i form av pengar och aktier. Waldemarsudde fick en styrelse direkt och öppnade bara ett år efter prins Eugens död. Hallwylska museet fick istället en sorts interrimstyrelse som skulle bestå fram tills museet öppnade och fick en riktig styrelse och en intendent. Båda ger regenten en roll i museernas fortlevnad. I prins Eugens fall kan det tyckas naturligt i och med att Gustaf V var hans bror med arvsrätt till Waldemarsudde. I Wilhelmina von Hallwyls fall tycks regenten stå för den varaktighet som hon önskade att hennes museum skulle få. Hon gör allt för att helgardera museets fortlevnad genom ekonomiska bidrag, utnämningen av en direktion, bestämmelser kring förvaltning och stöd från regenten. Hon tycks vara betydligt mer orolig för att hennes samling ska splittras och hennes hem förstöras än prins Eugen.

Anledningen till det kan ha bottnat i att Wilhelmina von Hallwyl till skillnad från prins Eugen ville bevara miljön i Hallwylska palatset intakt. Som kvinna hade hon dessutom tvingats överstiga fler hinder än prins Eugen i sitt samlande och museiskapande, och ända in på 1960-talet fanns allvarliga planer på att lägga ner verksamheten på Hallwylska museet, på grund av att museet uppfattades som ett irrationellt verk av en originell människa.<sup>148</sup> Hon kan även ha haft ett större behov av att legitimera sin familjs rikedom än prins Eugen. Europeiska kungligheter har alltid omgett sig med rikedom medan borgerskapets rikedom var en modern företeelse. Hennes förmögenhet, som utvunnits ur den hårdföra träindustrin var inte lika okontroversiell som prins Eugens apanage och det var kutym inom borgerlig kultur att dela med sig av sin rikedom genom social eller kulturell välgörenhet.<sup>149</sup> Att skänka ett museum till allmänheten kan ha ingått i detta.

En skillnad i deras museiskapande låg i vilka institutioner de knöt till museerna. Stockholms högskola och Nordiska museet, som Wilhelmina von Hallwyl gav inflytande till kunde bidra med konsthistoriker, arkeologer, historiker och etnologer. Nationalmuseum tillhandahöll uteslutande konsthistoriker och konstnärer. De olika disciplinerna säger en del om museernas inriktningar. Hallwylska museet blev framför allt konst- och kulturhistoriskt inriktat medan Waldemarsudde inriktades på konst och konsthistoria.

Wilhelmina von Hallwyl har i större mån tänkt på praktikaliteter för personalen vad gäller utrymme och ombesörjande med pension för de som skulle fortsätta

---

<sup>147</sup> PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, tillägg, s. 1; Zachau (1989), s. 311.

<sup>148</sup> Cassel-Pihl (1988), s. 119; Lepp & Rennerfelt (1981), s. 7.

<sup>149</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244.

med katalogarbetet efter hennes död. Prins Eugen uttrycker endast önskemål om att försteintendenten skulle ha en tjänstebostad och att caféverksamhet kan vara önskvärt. Då han inte ville bevara hela husets miljö intakt frigjordes plats för det.

## Katalogerna

Wilhelmina von Hallwyls tankar kring att donera sin samling till allmänheten för-  
anledde arbetet med det enorma katalogverk som täcker allt hon och Walther von  
Hallwyl donerade. Katalogiseringsarbetet började 1906 och fortsatte fram tills  
1955, tjugofem år efter hennes död.<sup>150</sup> Prins Eugen gav arbetet med *Waldemarsud-  
des konstsamling* i uppgift till sin sekreterare Gustaf Lindgren. Katalogen innefat-  
tar den konst som prinsen hade fått, ärvt eller köpt och kom ut 1939, som markör  
för prinsens femtio år av samlande. Verket kom ut åtta år innan prinsen dog och  
eftersom han samlade livet ut blev katalogen snabbt inaktuell.<sup>151</sup> Än så länge är  
den emellertid den enda katalogen som finns över konstsamlingen.

## Hallwylska samlingen

1921 bildade Wilhelmina von Hallwyl den Hallwylska museiföreningen som fick i  
uppgift att slutföra arbetet med katalogen som hon visste att hon inte skulle se  
färdigställd.<sup>152</sup> Som framgår i gåvobrevet avsatte hon pengar för detta ändamål.  
1923 beräknades kostnaderna för katalogens färdigställande till tre och en halv  
miljon kronor.<sup>153</sup> Anledningen till att katalogen tog så lång tid att utföra och kosta-  
de så mycket berodde på samlingens storlek och katalogens utförlighet. Alla före-  
mål har en detaljerad beskrivning av mått och utseende samt en bild i ett tillhörande  
planschverk. Utöver samlingen av konstföremål är även allt lösöre som done-  
rades för att bevara miljön i huset komplett upptecknat. Wilhelmina von Hallwyl  
gjorde även om flera års arbete sedan hon upptäckt att två studenter som katalogi-  
serat vapen angett felaktiga uppgifter.<sup>154</sup> Detta visar prov på hennes noggrannhet.

Katalogen har 68 föremålsgrupper markerade med romerska siffror.<sup>155</sup> Därefter  
markeras underavdelningar med stor bokstav, specialavdelningar med liten bok-  
stav och föremål med arabisk siffra.<sup>156</sup> Katalogen har ett register över föremåls-  
grupperna. För att kunna jämföra *Hallwylska samlingen* med *Waldemarsuddes  
konstsamling* har jag plockat ut de volymer som berör tavelnsamlingen, grupp  
XXXII. Den inkluderar all bildkonst förutom familjeporträtt. Gruppen består av

---

<sup>150</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 130, 245.

<sup>151</sup> Meister & Sidén (2015), s. 116.

<sup>152</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 245.

<sup>153</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 246.

<sup>154</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 132.

<sup>155</sup> Falk (1957), s. VII.

<sup>156</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 133.

fyra volymer totalt; två textvolymer markerade I och II samt två tillhörande planschvolymer med fotografier. Underavdelning A består av väggfasta målningar, underavdelning B består av olje- eller temperamålningar och underavdelning C består av övriga målningar och teckningar.<sup>157</sup> Den konstsamling som sammanfördes av Wilhelmina von Hallwyls mor Johanna Kempe står för sig på underavdelning K, vilket står för Kempe.<sup>158</sup>

Alla textvolymer i Hallwylska samlingen inleds med ett förord av Wilhelmina von Hallwyl, gåvobrevet, brevet från Gustaf V samt Wilhelmina von Hallwyls kommentar till brevet och donationen från 1926. I den första av de två textvolymererna för grupp XXXII följer ett förord om gruppen som avhandlas. Skribenten, som inte är Wilhelmina von Hallwyl, är okänd, men alla som deltagit i arbetet med denna del av katalogen nämns vid namn. I den andra textvolymen saknas det här förordet. Efter inventarieposterna finns ett register över namn och konstnärer representerade i samlingarna.

Inventarieposterna innehåller konstnärens namn, levnadsår och härkomst samt konstverkets material, mått, omfattning (om det är en serie av fler än ett verk) samt var det hänger om det är väggfast. Bilden får en utförlig beskrivning på ca 18 rader där dess motiv, färgsättning och ljus behandlas. Om det finns inskriptioner eller signaturer av något slag nämns de och återges kopierade som en teckning. En källredovisad beskrivning av konstnärens bakgrund görs, och om det är ett porträtt finns en kort beskrivning av den avbildades bakgrund. Ramens form, material och mått beskrivs och ackompanjeras av en teckning. Slutligen följer konstverkets kända försäljnings- och flyttproveniens. Om konstverket med inventarienummer XXXII: B. 1 får läsaren veta att det fanns bland inventarierna på godset Erikslund dit paret von Hallwyl flyttade som nygifta.<sup>159</sup> Det står när godset köptes av Wilhelmina von Hallwyls far samt vilka som ägt godset tidigare. Hur tavlan kom dit är det sista som skrivs; den ska ”enligt tradition” ha förts till godset under tiden då det ägdes av Carl XIV Johan från konstsamlingen på Gripsholms slott.<sup>160</sup>

Här tar posten slut. Det går att konstatera att all information som på något sätt skulle kunna ha med tavlan att göra har förts in. Vilka som ägt godset innan tavlan enligt tradition fördes dit skulle kunna uppfattas som överflödigt. Kanske inkluderades det utifall att traditionen inte stämde, eller för att underlätta förståelsen för tavlans resa genom tiden. Totalt upptar posten knappt två sidor i ca B4 format. Utöver detta finns ett svartvitt fotografi av tavlan i planschdelen, som inte innehåller de inledande texter som finns i textdelarna, bilderna kommer nästan direkt. De tar upp en sida var och är endast märkta med inventarienummer och mått.

---

<sup>157</sup> Falk (1930a), s. XXXVII; Falk (1930b), s. XXXV.

<sup>158</sup> Falk (1930b), s. XXXV.

<sup>159</sup> Falk (1930a), s. 57; Cassel-Pihl (2006), s. 54.

<sup>160</sup> Falk (1930a), s. 57f.



En post som skulle kunna dra ner verkets vetenskaplighet är posten om verket *Den botfärdiga Magdalena* som i katalogen tillskrivs mästaren Rembrandt van Rijn. Julius Kronberg var säker på dess äkthet, men redan när Wilhelmina von Hallwyl köpte tavlan fanns tvivel kring dess upphovsperson.<sup>161</sup> Inom posten förs dock en tre sidor lång diskussion kring tavlans ursprung och äkthet och alla som har haft en åsikt namnges och citeras.<sup>162</sup> Oavsett om tavlan målades av Rembrandt eller inte har katalogens författare bemödat sig med att argumentera för sin sak på vetenskaplig väg. I anslutning till kringinformation rörande föremålen redovisas vem eller vilka verk som bidragit med information. Katalogen håller således en hög vetenskaplig kvalitet. Denna diskussion skrevs inte av Wilhelmina von Hallwyl, men i och med att hon är upphovsperson till katalogarbetet kan det ändå uppfattas som att hon trotsar sin låga utbildning och de normer som hindrade kvinnor från att bedriva vetenskap genom att skapa en vetenskaplig katalog.

Wilhelmina von Hallwyl ändrade allt eftersom planen för hur föremål skulle beskrivas och kategoriseras, med hjälp av arkeologen Nils Lithberg som lett utgrävningarna av Schloss Hallwil i Schweiz.<sup>163</sup> Hon såg även till att förkorta beskrivningarna, men samtidigt försvarade hon den längd de sedan fick med att framtida läsare skulle finna värde i grundliga förklaringar som för hennes samtid uppfattades som överflödiga och självklara.<sup>164</sup> Hon var medveten om att hennes vardagsföremål inte skulle vara vardagliga i framtiden och att de utförliga beskrivningarna därför skulle bli intressanta. Hon ville ”hafva allt med såsom sopkvastar, dammborstar och dylikt, ty dessa blifva en gång det märkvärdigaste, när allt kommer att utföras med elektricitet”.<sup>165</sup> Ju mer avlägsen i tid hennes katalog blir från nutiden, desto större roll kommer den att kunna spela för förståelsen av hennes tid. Vad som också bör noteras är att Wilhelmina von Hallwyl lät trycka verket i 110 exemplar som hon donerade till västvärldens större bibliotek och museer.<sup>166</sup> Motivet med att sprida katalogen var att den skulle finnas kvar som ett historiskt dokument ifall samlingen eller huset skulle förstöras.<sup>167</sup> Det här visar hur högt hon värdesatte bevarandet av den historiska kontext som hennes samling skapade.

Cassel-Pihl ger detaljerad information kring arbetet med katalogen. Studenter vid Stockholms högskola arbetade några timmar om dagen medan yrkeskunniga såsom snickare bidrog med specialkunskap om exempelvis möbler och snickerier.<sup>168</sup> Det fanns en fotograf, sekreterare, tecknare som ritade av bland annat stämp-

---

<sup>161</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 115f.

<sup>162</sup> Falk (1930a), s. 284–287.

<sup>163</sup> Falk (1930a), s. XXXII; Cassel-Pihl (2006), s. 187.

<sup>164</sup> Falk (1930a) s. XXXII.

<sup>165</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 245.

<sup>166</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 245.

<sup>167</sup> Falk (1930a), s. XXXII.

<sup>168</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 130, 132.

lar och signaturer, översättare, konservator, tapetserare och alltiallo.<sup>169</sup> Katalogen hade även en redaktör, Sven Falk, som tidigare varit chef för *Stockholmstidningens* utrikespolitiska avdelning.<sup>170</sup> Utifrån sparade kvitton bidrog Wilhelmina von Hallwyl själv med information om var och när föremål hade inhandlats eller mottagits, assisterad av hjälpredan Agnes Carlsson.<sup>171</sup>

Wilhelmina von Hallwyl inledde arbetet med katalogen men då hon fann sin utbildning bristfällig vände hon sig till män som haft tillgång till praktiska och teoretiska studier.<sup>172</sup> Hon hade utbildats av en guvernant och fick aldrig möjligheten att ta varken mogenhetsexamen från flickskola eller studera vid universitet eftersom dessa utbildningar inte fanns tillgängliga för kvinnor vid tiden före hennes giftermål 1865.<sup>173</sup> Konstnären Julius Kronberg, som målat familjens porträtt och som en kort tid satt som konstakademins chef gav konstnärlig expertis.<sup>174</sup> Det gjorde även Bukowskis direktör Carl Ulrik Palm, från vem hon även köpt mycket konst och antikviteter.<sup>175</sup> Livrustkammarens chefer beskrev vapen, professor Bernard Karlgren vid Göteborgs högskola översatte kinesiska ord och tecken, medarbetare vid guldsmedsfirman Gustaf Möllenberg gav råd om katalogisering av silver- och smyckesamlingarna, för att nämna några.<sup>176</sup> Hon vände sig till och med till utländsk expertis, såsom den tyske vapenkännaren Hans Stöcklein vid Bayerisches Armeemuseum och den engelska porslinsexperten Robert Lockhart Hobson vid British Museum.<sup>177</sup> Vissa av studenterna fick även på Wilhelmina von Hallwyls bekostnad åka på studieresor utomlands över sommaren.<sup>178</sup>

Det är tydligt att Wilhelmina von Hallwyl var mån om att informationen kring hennes samling skulle vara väl underbyggd. Mängden människor och deras kvalifikationer visar på Wilhelmina von Hallwyls ambitionsnivå med både sin katalog och sitt framtida museum. Hennes kön och ofrivilliga amatörskap gjorde att hon fick utstå vad hon uppfattade som hån från män på andra museer som uppfattade hennes katalog som överarbetad.<sup>179</sup> Hon menade dock att katalogen egentligen var mer av ett uppslagsverk.<sup>180</sup> Det är detta hon bemöter när hon i kommentaren till donationen förklarar att de utförliga beskrivningarna inte var till för hennes samtid. Detta visar på ett bevarandeperspektiv utöver viljan att samla på vackra och historiskt intressanta föremål. Hon var även medveten om att katalogen inte skulle

---

<sup>169</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 132f.

<sup>170</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 133.

<sup>171</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 130f.

<sup>172</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 112, 133f.

<sup>173</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 28–32, 48; Florin (2011), s. 9, 12.

<sup>174</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 113f, 134.

<sup>175</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 114, 134.

<sup>176</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 134.

<sup>177</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 134.

<sup>178</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 135.

<sup>179</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 124, 246.

<sup>180</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 246.

bli klar under hennes livstid. Obligationerna som donerades var till för att täcka kostnader för katalogarbete och vård av föremålen, men ytterligare en summa testamenterades till katalogens färdigställande, vilket skulle skötas av direktionen.<sup>181</sup>

Hennes mål med det framtida museet tycks ha fokuserat på föremålets historiska värde snarare än deras konstnärliga värde. Samtidigt skrev hon i donationen att museet skulle vara till för konstintresserade. Med tanke på samlingens storlek hade det i princip gått att dela konstsamlingarna och hemmet i två museer, men hon valde att göra två museer i ett. Detta gör att Hallwylska museet även är ett museum över samlande i sig.

### Waldemarsuddes konstsamling

Waldemarsuddes katalog består av en volym med sparsmakade beskrivningar. De konstverk som avbildats med fotografier är främst av konstnärer i prinsens egen ålder.<sup>182</sup> Prins Eugens egen konst är inte med i katalogen. Prins Eugen bidrog med uppgifter till katalogen men ägnade sig inte åt katalogarbetet, till skillnad från Wilhelmina von Hallwyl.<sup>183</sup> Lindgren anställdes 1937 och hade tidigare utarbetat en katalog över Bonniers konstsamling på Nedre Manilla som gavs ut 1935.<sup>184</sup>

Lindgren utarbetade samlingens systematik och gav alla verk var sitt inventarienummer.<sup>185</sup> Det var dock prins Eugen som bestämde att konsten skulle indelas i en första avdelning med oljemålningar, skulpturer, pasteller, akvareller samt teckningar och en andra avdelning med grafik med förteckningen B.<sup>186</sup> B står för bihang, vilket enligt Wistman är en vanlig museal indelning för konst på papper.<sup>187</sup> Detta väcker frågan varför teckningar inte förts in i denna del, och det förs ingen diskussion kring varför denna uppdelning uppfattas som naturlig. Konstnärerna är ordnade i alfabetisk ordning och verken är ordnade i kronologisk ordning under konstnären. Är årtalet okänt läggs verket sist.

I katalogen är konstnärerna inte ordnade efter nationalitet, men i registret och bildförteckningen är de det. Det är inte alltid känt när konstverken införlivats i samlingen, och beskrivningarna har på prinsens begäran hållits korta; tanken var endast att de skulle kunna identifieras.<sup>188</sup> Lindgren menar även att färg svårigen kan beskrivas i ord, och att färg dessutom förändras över tid samt att det inte finns någon bestämd nomenklatur.<sup>189</sup> Det förutsätts att prinsen köpt verket om det inte står att han fått det i gåva eller arv, och om det finns uppgifter om när verket inför-

---

<sup>181</sup> Falk (1930a), s. VIII–IX.

<sup>182</sup> Lindgren (1939), s. VI.

<sup>183</sup> Meister & Sidén (2015), s. 116; Lindgren (1939), s. VII.

<sup>184</sup> Wistman (2008), s. 178.

<sup>185</sup> Wistman (2008), s. 178.

<sup>186</sup> Lindgren (1939), s. V.

<sup>187</sup> Wistman (2008), s. 178.

<sup>188</sup> Lindgren (1939), s. VI.

<sup>189</sup> Lindgren (1939), s. VI.

livades i samlingen står det med.<sup>190</sup> Beskrivningarna över den grafiska konsten har hållits korta på grund av platsbrist.<sup>191</sup> Detta föranleder frågan varför katalogen inte delades i två delar för att motverka platsbristen.

Efter förordet kommer en tjugo sidor lång inledning till Waldemarsuddes konstsamling skriven av Lindgren. Där går han in på Waldemarsudde, konstsamlingens utveckling och tillkomsten av galleriet. Det finns fotografier av Waldemarsudde och galleriet både utifrån och inifrån, samt bilder av verk från välrepresenterade konstnärer. Posterna består av fyra till åtta rader och inleds med konstnärens namn och levnadsår, därefter följer konstverken med inventarienummer och namn. Beskrivningen berättar vilket medium som verket är gjort i, när det gjordes, och vad motivet föreställer. Sist står verkets mått samt om hur och när det kom till Waldemarsudde.

Efter posterna kommer registret över konstnärerna, här ordnat efter nationalitet och konstnärligt medium. Prins Eugen och Lindgren uppfattade att en uppdelning av konstnärer enligt nationalitet skulle göra katalogen rörig, men det var likväl det konventionella sättet att dela in konst på vid denna tid, varför denna indelning har gjorts i registret.<sup>192</sup> Inom varje nationalitet nämns först målare och tecknare, sedan bildhuggare och sist grafiker.<sup>193</sup> Svenska konstnärer kommer först i registret och gruppen markeras med ett A, därefter kommer utländska konstnärer markerade med ett B.<sup>194</sup> Syftet med dessa bokstavsmarkeringar är oklar eftersom de inte används i de enskilda posterna och kan blandas samman med det B som föregår den grafiska konstens inventarienummer.

Efter konstnärsregistret kommer ett register över porträtterade personer, som följs av bilddelen. Den inleds med en innehållsförteckning som inte hänvisar till några sidor men som redovisar vilka bildkategorier som presenteras. Därefter kommer fotografierna. Endast utvalda verk finns med, framför allt de som gjorts av konstnärer i prins Eugens egen ålder. Nästan tre fjärdedelar av bilderna är av oljemålningar, pasteller, akvareller och teckningar av svenska konstnärer.<sup>195</sup> De övriga kategorierna utgörs av oljemålningar, pasteller, akvareller och teckningar av utländska konstnärer och skulpturer av svenska konstnärer som utgör ca 10 % av bilderna, samt skulpturer av utländska konstnärer som utgör knappt 4 % av bilderna.<sup>196</sup> Svensk bildkonst är otvivelaktigt den mest förekommande konsten i samlingen, men det framgår inte varför all konst inte är fotograferad, eller hur urvalet har gjorts.

---

<sup>190</sup> Lindgren (1939), s. VI.

<sup>191</sup> Lindgren (1939), s. VI.

<sup>192</sup> Duncan (1995), s. 26, 42; Lindgren (1939), s. VI.

<sup>193</sup> Lindgren (1939), s. 211–216.

<sup>194</sup> Lindgren (1939), s. 211, 214.

<sup>195</sup> Lindgren (1939), s. 224.

<sup>196</sup> Lindgren (1939), s. 224.

Prins Eugens samlande inleddes enligt Lindgren med hans första *större* konstförvärv 1889. Wistman påpekar att hans första konstförvärv över huvud taget skedde 1887, och dessa konstverk finns med i katalogen.<sup>197</sup> Varför 1889 års konstförvärv framfördes som inledande diskuteras inte, inte heller framgår poängen med att komma ut med en katalog om just femtio år av samlande när Lindgren själv var medveten om att prins Eugen skulle fortsätta att samla.<sup>198</sup> Enligt Wistman inventariefördes konstverk tillkomna efter 1939 i en kortkatalog och tanken var att trycka ett komplement till katalogen, men detta blev aldrig av.<sup>199</sup>

### Jämförelse mellan katalogerna

Katalogerna som Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen lät upprätta visar på hur deras uppfattningar om museiskapande skiljer sig åt. Föremålen som ingår i *Hallwylska samlingen* går igenom en gedigen musealiseringsprocess där de införlivas i det sammanhang som samlingen utgör. Konstverken i *Waldemarsuddes konstsamling* genomgår också en musealiseringsprocess i och med att de knyts till Waldemarsudde, men denna katalog ger väldigt lite kontext kring konstverken som föremål och är mer som en förteckning. Båda katalogerna tyder dock på en vilja att sortera samlingar som annars skulle te sig gåtfulla för framtiden.

Båda anställde personer för att sammanställa katalogen, men Wilhelmina von Hallwyl var mer införlivad i själva arbetet. Hon översåg processen och bidrog aktivt med information medan prins Eugen gav information när Lindgren bad om det. Lindgren tog kontakt med vissa konstnärer och deras anhöriga för att få mer information om verken, men arbetade till största delen ensam med *Waldemarsuddes konstsamling*.<sup>200</sup> Wilhelmina von Hallwyl tog däremot kontakt med ett stort antal experter på olika områden för att informationen i katalogen skulle bli korrekt, vilket tyder på att hon hade vetenskapliga ambitioner med *Hallwylska samlingen*. När någon gjorde fel såg hon till att det gjordes om rätt. Kring *Waldemarsuddes konstsamling* råder istället en hel del oklarheter vad gäller verkets utformning då Lindgren inte alltid motiverat sina tillvägagångssätt.

Wilhelmina von Hallwyl såg även till att projektet med katalogen inte rann ut i sanden efter hennes död. Varken prins Eugen eller Lindgren såg till att *Waldemarsuddes konstsamling* kompletterades efter prinsens död. På grund av att det är komplett och vetenskapligt utfört är *Hallwylska samlingen* mer användbart än *Waldemarsuddes konstsamling*, vilket även visar sig i att Waldemarsudde arbetar med att trycka en helt ny katalog över konstsamlingen. Bristen på utförliga kataloger kan tyda på att prins Eugen till skillnad från Wilhelmina von Hallwyl inte alls var oroad för sin samlings fortlevnad, utan vågade lämna sitt museum till efter-

---

<sup>197</sup> Wistman (2008), s. 179.

<sup>198</sup> Lindgren (1939), s. V.

<sup>199</sup> Wistman (2008), s. 179.

<sup>200</sup> Wistman (2008), s. 178f.

kommande utan vare sig en komplett samlingskatalog eller kataloger över hans egen konst och hemmets konsthantverk.

Lindgrens konstvetenskapliga utgångspunkt syns i att han inte såg syftet med utförliga beskrivningar av konstverkens motiv. Att beskriva ett motiv kräver en ståndpunkt, som kanske inte delas av alla. Hans insikt kring att det inte finns någon vedertagen nomenklatur för färg blir tydlig vid läsning av en motivbeskrivning från *Hallwylska samlingen* där färgbeteckningen ”rödgedelin” förekommer.<sup>201</sup> Gredelin är inte längre ett vedertaget ord för lila, och det är inte tydligt hur nyansen rödgedelin ska tolkas. Även om färgen förändras över tid kan nyansen fortfarande upplevas som rödlila. Beskrivningens värde kan alltså ifrågasättas.

Problemet med Lindgrens kortfattade poster är att de kan göra det svårt att hitta rätt konstverk, särskilt för de verk som inte har någon bild. De kortfattade beskrivningarna tyder på att prins Eugen hade ett annorlunda sätt att se på samlingar än Wilhelmina von Hallwyl. På Waldemarsudde får konstverken tala för sig själva, vikt läggs vid deras tidlösa konstnärliga värde istället för vid deras historia och tillkomstkontext, vilket framhävs i *Hallwylska samlingen*. Det bör dock tilläggas att prins Eugen inte köpte äldre konst med oklara tillkomstförhållanden.

Wistman berättar att *Waldemarsuddes konstsamling* togs emot med beröm från bland annat *Social-Demokraten* som uppskattade avgränsningen och såg konstsamlingen som den rikaste i Sverige vid sidan av samlingarna på Nationalmuseum och Göteborgs konstmuseum.<sup>202</sup> Åsikterna kring Wilhelmina von Hallwyls katalog var blandade och hon fick både kritik och beröm. Många inom museivärlden var skeptiska till hennes utförliga föremålsbeskrivningar och hon håna- des av *Folkets Dagblad Politiken* som en stackars änka med för mycket pengar att göra av med.<sup>203</sup> Den uppskattning hon fick kom efter många års arbete, då bland annat *Svenska Dagbladet* 1928 skrev en positiv artikel om samlingen och Metropolitan Museum i New York ville köpa katalogen.<sup>204</sup> Ur ett genusperspektiv är det lätt att tolka kritiken mot Wilhelmina von Hallwyl som ett utslag av manlig skepsis mot seriositeten i en kvinnas samlande. Prins Eugens kungliga ställning kan också ha varit en anledning till frånvaron av kritik mot hans samling. Det är värt att fråga sig hur hyllad hans samling hade varit av *Social-Demokraten* om han likt Wilhelmina von Hallwyl varit en borgerlig affärsidkare med för mycket pengar.

---

<sup>201</sup> Falk (1930a), s. 56.

<sup>202</sup> Wistman (2008), s. 180.

<sup>203</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 246, 261.

<sup>204</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 246f.

## Textvägledningarna

På både Hallwylska museet och Waldemarsudde finns det korta guideböcker att köpa i butiken för besökare som vill gå runt på museerna utan guide. På Waldemarsudde finns det flera olika guideböcker, en övergripande som jag har utgått ifrån, en över trädgården, en över den konst som hänger uppe permanent och en över de antika konsthantverken. Båda museerna har även informationsblad inne i museet; ett för varje rum i Hallwylska palatset paradvåning och Waldemarsuddes sällskapsvåning.

### Guideboken och museitexterna på Hallwylska museet

Guideboken från Hallwylska museet berättar mer om själva huset och dess inredning än om Wilhelmina von Hallwyl själv, men den ger en introduktion till Wilhelmina och Walther von Hallwyl, deras förmögenhet, hennes samlande och katalogarbetet.<sup>205</sup> De texter som finns tillgängliga i museet är desamma som i guideboken, men rör bara de specifika rummen på paradvåningen som besökarna har tillgång till utan guide. De erbjuder således ingen inledning till Wilhelmina von Hallwyls samlande, till familjens rikedom eller till Wilhelmina von Hallwyls museiambitioner och katalogarbete.

Guideboken berättar att Wilhelmina von Hallwyl började samla på snäckor som barn och att hon som vuxen utökade sitt samlande till att huvudsakligen innefatta antikviteter.<sup>206</sup> Boken berättar att hon och Walther von Hallwyl skänkte hemmet och samlingarna till staten som ett kulturhistoriskt dokument över deras tid och att en katalog beskriver huset och samlingen i detalj.<sup>207</sup> Informationen som inte är direkt knuten till rummen tar upp två sidor och av dem handlar mer än en halv sida om samlandet och katalogen. Utöver det behandlas förmögenheten samt palatsets exklusivitet och tekniska finesser. I stycket om Wilhelmina von Hallwyls samlande lyfts hennes framsynthet i att bevara sin samtid fram.<sup>208</sup> Walther och Wilhelmina von Hallwyls donation av huset beskrivs som ovanlig i att tjänstefolkets delar bevarats för att ge framtida besökare en helhetsbild av hur hemmet fungerade.<sup>209</sup> Det ovanliga lyfts fram som positivt som gör museet extra värdefullt.

Därefter beskrivs varje rum och utrymme för sig. Det som behandlas är inredningen, rummets syfte och vissa av dess föremål. Wilhelmina von Hallwyl nämns sparsamt, även i rummen som är tillägnade hennes samlingar. Angående tavelgalleriet nämns kort att Wilhelmina von Hallwyl hade möjlighet att köpa konst på grund av ett förtida arv från modern, och att hon ville ha bredd bland motiven.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Höglund (2016), s. 5f.

<sup>206</sup> Höglund (2016), s. 6.

<sup>207</sup> Höglund (2016), s. 6.

<sup>208</sup> Höglund (2016), s. 6.

<sup>209</sup> Höglund (2016), s. 6.

<sup>210</sup> Höglund (2016), s. 42.

Enligt boken följde hon tidens trender då hon samlade på 1500- och 1600-talsmåleri och hängde målningarna tätt, men hennes samlande beskrivs även som målmedvetet och brett i val av motiv och konstnärer.<sup>211</sup> Fyra vanligt förekommande motivgenrer tas upp närmare med exempel. I rummen med östasiatiskt porslin, europeiskt porslin och silver är det samlingarna och inte samlandet som berörs. Texterna är mycket kortfattade och innehåller få personliga detaljer. Syftet tycks vara att informera besökarna om vad de ser utan att ge någon bakgrund.

## Guideboken och museitexterna på Waldemarsudde

Texten i Waldemarsuddes guidebok skiljer sig från texterna som finns tillgängliga inne i museet. Likt Hallwylska museet täcker texterna i museet bara sällskapsvåningen medan guideboken täcker hela huset, inklusive galleriet och trädgården. I guideboken finns mer bakgrundsinformation om Waldemarsudde och prins Eugen, även om museitexterna kompletteras av en sida om Waldemarsuddes tillkomst.

De vägledande texterna i museet berättar om inredningen, konsten och de antika möblernas ursprung från bland annat Arvfurstens palats och Rosersbergs slott.<sup>212</sup> Hans önskemål om att ha ett avslappnat vardagsrum med tidningar och böcker framme samt hans läslust och vilja att inte bevara det privata skrivrummet intill berättas som anekdoter över honom.<sup>213</sup> Annars är texterna kortfattade, de fyller knappt en A4 sida var och ger framför allt kontext till rummen. De går inte in på enskilda konstverk i den mån som guideboken gör. Liksom guideboken ger dessa texter en positiv bild av prins Eugen.

Guideboken inleder med ett citat av prins Eugen, där han i ett brev från 1892 nämner Waldemarsudde för första gången.<sup>214</sup> Därefter följer ett par stycken om prins Eugen som berättar om hans förvärv av Waldemarsudde och dess bygge, samt prinsens val att donera Waldemarsudde med samlingar till staten efter sin död. Museet berättar framåtblickande att de förutom sitt uppdrag att bevara miljön och samlingarna alltid har temporära utställningar, helt i prins Eugens anda.<sup>215</sup> Därefter går guideboken in på de olika delarna av Waldemarsudde; sällskapsvåningen, den övre våningen, ateljén, galleriet och trädgården. Inledningsvis går boken igenom själva arkitekturen och inredningen, samt rummen var för sig.

Boken berättar om det avslappnade vardagsrummet och han får beröm för att han var tidig med att blanda olika stilar i samma rum.<sup>216</sup> Han får mest uppmärksamhet i beskrivningen av biblioteket och Bernadotterrummet (prinsens gamla skrivrum), men varken som konstnär eller samlare, utan som en flitig läsare. Prins

---

<sup>211</sup> Höglund (2016), s. 42.

<sup>212</sup> Vägledande texter som finns tillgängliga i respektive rum i museet, 2016-03-18.

<sup>213</sup> Vägledande texter som finns tillgängliga i respektive rum i museet, 2016-03-18.

<sup>214</sup> Söderlund (u.å.), s. 5.

<sup>215</sup> Söderlund (u.å.), s. 5.

<sup>216</sup> Söderlund (u.å.), s. 14, 17.



Eugens önskemål om att den övre våningens privata rum inte skulle bevaras tas upp, och utrymmena presenteras som ett trivsamt galleriutrymme med plats för temporära utställningar.<sup>217</sup>

De flesta konstverken i sällskapsvåningen berörs, men prins Eugens koppling till dem nämns endast kort. Verket som får mest, men inte mycket uppmärksamhet är *Strömkarlen* av Ernst Josephson. Boken berättar att verket var kontroversiellt och att Nationalmuseum vägrade ta emot det som gåva från prins Eugen, men ingen förklaring ges till varför konstverket ansågs kontroversiellt eller vilket ställningstagande det innebar för prins Eugen att köpa det.<sup>218</sup>

Prins Eugens ständigt växande konstsamling behandlas mer genomgående i avsnittet om galleribygnaden. Boken berättar att prins Eugen framför allt samlade på svensk och skandinavisk konst, och i samband med att verk presenteras ges viss kontext kring hur de kom till Waldemarsudde.<sup>219</sup> Prins Eugens stöd till det radikala Konstnärsförbundet och de yngre modernisterna beskrivs.<sup>220</sup> Hans eget konstnärskap behandlas sist i avsnittet om galleriet där han i värderande ordalag beskrivs som en ledande landskapsmålare för sin tid.<sup>221</sup>

Guideboken ger en positiv bild av prins Eugen som en modern människa med god smak. Konstverk, möbler och Bobergs och prinsens inredning får mycket plats. Guidebokens okritiska inställning till prins Eugen kan eventuellt förstärka en positiv bild av Waldemarsudde som varumärke, men som museum spelar Waldemarsudde en roll som historielärare. Denna roll kan kräva en mer kritisk skildring av prins Eugen.

### Jämförelse mellan museernas vägledande texter

Överlag är prins Eugen mer synlig i guideböckerna och de vägledande texterna än vad Wilhelmina von Hallwyl är, och han får även mer beröm som konstnär, framtynt samlare och avantgardistisk inredare. Wilhelmina von Hallwyl presenteras också i positiva ordalag, men hennes samling, katalog och museiskapande får uppskattning snarare än beröm.

Hallwylska museets texter är betydligt torrare och tar förutom i inledande texter framför allt upp Wilhelmina von Hallwyl i förklaringar kring hur olika rum användes under hennes tid av människor ur paret von Hallwyls klass. Waldemarsuddes texter framställer prins Eugen som en unik individ som gjorde saker på sitt inspirerade sätt, ibland tillsammans med Ferdinand Boberg. Han placeras inte inom någon social kontext eller klass, utan tycks tidlös i sin smak. Hallwylska

---

<sup>217</sup> Söderlund (u.å.), s. 25.

<sup>218</sup> Söderlund (u.å.), s. 14.

<sup>219</sup> Söderlund (u.å.), s. 32–39.

<sup>220</sup> Söderlund (u.å.), s. 34, 38.

<sup>221</sup> Söderlund (u.å.), s. 40.

museet framhäver paret von Hallwyl som representanter för sin tids högborgerliga ideal i alla de rum som inte är skapade för Wilhelmina von Hallwyls samlingar.

Dessa skillnader i framställning kan i viss mån spegla Wilhelmina von Hallwyls respektive prins Eugens syften med sina museer. Wilhelmina von Hallwyl ville visa upp en miljö från sin tid, och då kan kopplingar till tidens ideal bli naturliga inslag i hur museet presenteras. Prins Eugen ville bevara sällskapsvåningen mer eller mindre intakt på grund av hans uppskattning av inredningen och dess konstnärlighet. Med tanke på att han inte ville göra ett museum över sig själv är det emellertid uppseendeväckande att katalogen fokuserar så mycket på honom.<sup>222</sup>

## De guidade turerna

Olika museibesökare har olika förkunskap om det som museet berättar. För att alla ska få ut något av sitt besök måste museet tillgängliggöras för alla kunskapsnivåer. Genom att museer, och särskilt miljömuseer, kan åskådliggöra historia på ett mer konkret sätt än böcker kan de ha stort inflytande på människors historieuppfattning. Därför bör den berättelse som guiderna förmedlar studeras. Museerna väljer själva vad de lyfter fram. Utifrån guidade visningar har jag gått igenom vilken bild museerna ger av Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen. Jag går igenom hur museerna framställer deras samlingar och museiskapande. Guiderna på Hallwylska museet benämns H1 och H2, medan guiderna på Waldemarsudde benämns W1 och W2.

### De guidade turerna på Hallwylska museet

I visningarna på Hallwylska museet handlar ungefär en tredjedel om Wilhelmina von Hallwyls samlargärning och museiskapande. Många rum kan visas och guiderna kan i viss mån välja vilka rum de stannar i, men de utgår alltid ifrån köket. Därifrån tar de gruppen till paradvåningen via baktrappan till matsalen. De guider jag följde med gick direkt vidare till sängkammaren, badrummet och konstgalleriet eftersom besökarna inte når dessa utrymmen på egen hand annat än vid temporära utställningar. Guide H1 gick efter matsalen upp till sovrummet, badrummet, husan Annas rum, konstgalleriet och gymnastikrummet, för att sedan avsluta i rökrummet. Guide H2 gick också direkt upp till sovrummet och badrummet men gick sedan till konstgalleriet och stannade där längre än guide H1, för att sedan fortsätta med gymnastikrummet, den asiatiska samlingen och slutligen vardags-salongen. Guiderna uppmanade sedan besökarna att utforska paradvåningen själva.

Wilhelmina von Hallwyl, hennes samling och museiskapandet introduceras i köket. Guiderna berättar att hon som enda dotter till skogsindustrimagnaten Wil-

---

<sup>222</sup> Wistman (2008), s. 201.

helm Kempe ärvde sin fars stora förmögenhet och förväntades gifta sig med en man som kunde ta över verksamheten.<sup>223</sup> Hennes blivande man, den schweiziske adelsmannen Walther von Hallwyl introduceras, och deras giftermål beskrivs som kärleksbaserat eftersom han friade till Wilhelmina von Hallwyl utan att, enligt henne själv, känna till hennes rikedom.<sup>224</sup> Guide H1 framställer Wilhelmina von Hallwyl som beslutsfast i och med att hon under flera år avböjde anbud om giftermål från friare som enligt henne endast var ute efter hennes pengar, trots att unga kvinnor förväntades gifta sig så fort som möjligt.<sup>225</sup> Guiderna tar vid olika tillfällen upp att Wilhelmina von Hallwyl var understimulerad av den traditionella kvinnorollen som mor och hustru.<sup>226</sup> Att hon inte passade in i tidens förväntningar på kvinnor som inaktiva framställs som positivt och gör henne modern.

Guide H1 berättar att hon som barn började samla på snäckor och att hennes samlarpassion sedan vidgades till att inbegripa det mesta, från antikviteter och möbler till smycken och vapen.<sup>227</sup> De lägger särskild vikt vid samlandet av vardagsföremål och förklarar att Wilhelmina von Hallwyl skapade en tidskapsel för oss.<sup>228</sup> Enligt dem förstod hon att de föremål som var vardagliga under hennes tid skulle förändras eller försvinna och att de därför krävde detaljerade beskrivningar.<sup>229</sup> Guiderna berättar att Wilhelmina von Hallwyl sammansatte sitt enorma katalogverk med hjälp av studenter i konsthistoria och historia, men nämner inte alla de andra experter som var inblandade.<sup>230</sup> En volym av katalogen som behandlar köksföremål hålls upp och guiderna förklarar att allt i huset finns med i text och bild i katalogverket medan de pekar på kastrullerna med synliga inventarienummer.<sup>231</sup> De är entusiastiska samtidigt som de lyfter fram det häpnadsväckande och lite konstiga i att Wilhelmina von Hallwyl lade ner så mycket energi på katalogen. Här framställs alltså hennes aktivitet som onormal.

Guide H2 berättar att katalogen på grund av detaljrikedomen blev klar först efter Wilhelmina von Hallwyls död, och menar att många höjde på ögonbrynen över noggrannheten med vilken katalogen utfördes.<sup>232</sup> Guide H1 berättar att hon uppfattades som lite konstig av sin samtid för att hon samlade, bland annat på vapen som var manligt kodat.<sup>233</sup> Guiderna försvarar henne med att hon förmodligen inte brydde sig om vad folk sa, då hon brydde sig mer om framtiden.<sup>234</sup> Guiderna

---

<sup>223</sup> Egna anteckningar från guidad tur på Hallwylska museet, H1 och H2.

<sup>224</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>225</sup> Anteckningar, H1.

<sup>226</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>227</sup> Anteckningar, H1.

<sup>228</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>229</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>230</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>231</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>232</sup> Anteckningar, H2.

<sup>233</sup> Anteckningar, H1.

<sup>234</sup> Anteckningar, H1 och H2.

ger Wilhelmina von Hallwyl uppskattning som en normbrytande och framsynt kvinna som inte rättade sig efter samhällets förtryckande förväntningar på henne. Vad som inte tas upp är att Wilhelmina von Hallwyl gjorde en sorts akademisk karriär med sin katalog trots att hon aldrig fick någon utbildning utöver det som guvernanten lärde henne. Hennes utbildning tas inte upp över huvud taget.

I matsalen framställs Wilhelmina och Walther von Hallwyl som personer med en ganska liten social sfär och begränsad uppskattning för bjudningar och stora sällskap.<sup>235</sup> De gestaltas som traditionella vad gäller den historiserande inredningen och arkitekturen som redan för sin tid var lite omodern. Guiderna tar även upp det tidstypiska idealet med äkta material som huset är byggt av, såsom riktig marmor istället för målad marmor som förekommer på många av de kungliga slotten.<sup>236</sup> Inredningsidealen framställer Wilhelmina von Hallwyl som ganska konventionell. Guiderna påpekar att hon var noga med att ha nästan uteslutande antika möbler med undantag för vissa noggrant utförda 1800-talskopior, vilket både framställs som lite originellt och som gediget i relation till 1800-talets nystilar.<sup>237</sup> Att sängarna var nya för att Wilhelmina von Hallwyl på grund av vidskeplighet inte ville sova där någon hade dött framställs dock som ett ganska ålderdomligt tankesätt.<sup>238</sup> Guide H2 riktar även kritik mot tidens hårda restaurering av en 1600-talsskänk.<sup>239</sup> Även om Wilhelmina von Hallwyl inte nämns i sammanhanget sätts hennes samlande lite på skam här.

Hallwylska palatset framstår som mycket modernt rent tekniskt. I köket framhävs de helkaklade väggarna och taket, varmvattenskranen och elektriciteten, som redan från början fanns i både herrskapets och tjänstefolkets utrymmen.<sup>240</sup> De var tidiga med telefon och guiderna berättar även att de öppna spisarna på paradvåningen endast var till för syns skull då hela huset värmdes upp med centralvärme, och skämtar om att det var så nytt att det inte ens fungerade till en början.<sup>241</sup> Badrummets modernitet lyfts fram med ännu ett skämt om att ordet dusch inte ens hade kommit in i svenskan än när paret von Hallwyl installerade en.<sup>242</sup> Att huset innehöll den modernaste tekniken samtidigt som det är stilmässigt traditionellt ger en bild av Wilhelmina von Hallwyl som både modern och gammaldags.

En del av Wilhelmina von Hallwyls museiskapande låg i att hon förutom paradvåningen även bevarade tjänstefolkets avdelningar för att visa hemmet i sin helhet. Guiderna rör sig en hel del i tjänstefolkets delar av huset och relationen mellan herrskap och tjänstefolk tas upp i övergången från serveringsrummet till

---

<sup>235</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>236</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>237</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>238</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>239</sup> Anteckningar, H2.

<sup>240</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>241</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>242</sup> Anteckningar, H1 och H2.

matsalen. Där blir gränsen mellan överklass och arbetarklass väldigt påtaglig rent inredningsmässigt. Guiderna är noga med att påpeka att Walther och Wilhelmina von Hallwyl behandlade sitt tjänstefolk väl; många stannade i över trettio år, de fick högre lön än många andra och de hade både elektricitet och hiss, vilket var ovanligt i tjänstetrymmen.<sup>243</sup> Det märks att guiderna vill framställa Walther och Wilhelmina von Hallwyl som goda arbetsgivare, men de lyfter inte fram hur Wilhelmina von Hallwyl bidrog till att synliggöra tjänstefolket och deras historia genom att bevara deras delar av huset.

Guiderna berättar vid olika tillfällen om hur Wilhelmina von Hallwyl hela tiden tänkte på att hennes hem skulle bli ett museum. Enligt guiderna installerade hon till exempel en hiss lika mycket av praktiska skäl som för att visa framtiden att det fanns hissar under hennes tid.<sup>244</sup> Guide H1 visar toaletten och torrdasset och berättar att endast det ena torrdasset gjordes om till vattenklosett då Wilhelmina von Hallwyl ville visa på utvecklingen.<sup>245</sup> Detta ger besökarna en uppfattning om att Wilhelmina von Hallwyls ständigt tänkte på hemmets framtid som museet, till den grad att hon var villig att offra komfort för framtida människors skull.

Wilhelmina von Hallwyl ägnade vissa rum åt särskilda delar av sina samlingar. Båda guiderna stannar i gymnastikrummet, där några av Wilhelmina von Hallwyls mer personliga föremål finns. Guiderna pekar ut en tofs av Walther von Hallwyls skägg och en marsipanros från parets guldbrylllop, båda med väl synliga inventarienummer. De gör sig lite lustiga över att Wilhelmina von Hallwyl verkligen samlade på allt, och både guider och besökare fnissar lite. Guide H1 försvarar hårtussen med att det var brukligt under Wilhelmina von Hallwyls tid att spara hår från nära och kära, medan guide H2 inte på något sätt tar samlingen i försvar.<sup>246</sup>

I tavelgalleriet berättar guiderna att Wilhelmina von Hallwyl samlade på äldre konst, framför allt från flamländsk guldålder av bland andra Pieter Breugel d.y. och Lucas Cranach d.ä., och båda guiderna berör motivvariationen.<sup>247</sup> Guide H2 stannar längre och berättar mer om motiven, den täta flamländska hängningen, med tillägget att vi idag hellre uppskattar utrymme mellan tavlorna vilket stämplar Wilhelmina von Hallwyl som omodern.<sup>248</sup> Det motverkas av den specialgjorda takfönsterbelysningen som motverkar spegling i tavlorna, vilket får galleriet att framstå som mer proffsigt och modernt utfört.<sup>249</sup> Guiden tar även upp ett av få modernistiska konstverk i form av en skulptur gjord av dottern Ellen Roosval.<sup>250</sup> Den

---

<sup>243</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>244</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>245</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>246</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>247</sup> Anteckningar, H1 och H2.

<sup>248</sup> Anteckningar, H2.

<sup>249</sup> Anteckningar, H2.

<sup>250</sup> Anteckningar, H2.

skänker viss modernitet till samlingen men tydliggör även genom kontrast fokuset på gammal konst.

Guide H2 stannar även till i den asiatiska samlingen. Hen berättar om de koreanska bronsspeglarna som utgör Hallwylska samlingens äldsta föremål samt det europeiska beställningsporسلinet som tillverkades i Kina under 1600- och 1700-talen.<sup>251</sup> Det framgår inte varför Wilhelmina von Hallwyl samlade på detta eller hur hon uppfattade samlingen, det är inte särskilt tydligt hur de passade in i Wilhelmina von Hallwyls övriga idéer kring museiskapande. Det här kan bidra till att förstärka bilden av Wilhelmina von Hallwyls samling som osammanhängande, vilket är något som Hallwylska museet länge brottats med. Under framför allt 1960-talet uppfattades Hallwylska museet som irrationellt och osammanhängande, skapat av en originell amatör.<sup>252</sup> Guide H2 ger även intryck av att hon brydde sig mer om sina antikviteter än sina barnbarn med en anekdot om barnbarnet Erik von Geijer, som fick sitta inlåst i en skrubben en julafton på grund av att han felaktigt anklagats för att ha haft sönder en vas.<sup>253</sup>

I rökrummet får Wilhelmina von Hallwyl upprättelse när guide H1 tar upp hur hon bröt mot konventioner kring kvinnlighet. För porträttet som hänger i rummet ska hon ha bett konstnären Julius Kronberg att måla henne som hon var, med sliten klänning och nästan inga smycken sittandes slapp i en stol.<sup>254</sup> Porträttet blev mycket kritiserat eftersom hon gick emot de förväntningar som fanns på högborgerliga kvinnor.<sup>255</sup> Hon framstår som rebellisk, nästan modernt normkritisk, särskilt i kontrast till dottern Irma von Geijer, vars porträtt mitt emot uppfyllde alla tidens skönhetsideal.

Guiderna berättar slutligen att både Walther och Wilhelmina von Hallwyl hann skriva på donationen av hemmet till staten innan Walther von Hallwyls död 1921, och att Wilhelmina von Hallwyl bodde kvar i huset till sin död 1930.<sup>256</sup> Wilhelmina von Hallwyl är mycket mer än Walther von Hallwyl utgångspunkten för huset på grund av att det var hon som samlade och skötte husets musealisering. Genom visningarna kan Wilhelmina von Hallwyl uppfattas som en vidskeplig människa som höll sig till traditionella stilvärderingar, tog till sig den allra nyaste tekniken och samtidigt bröt mot förväntningarna på vad en kvinna i hennes klass skulle ägna sig åt. Hon tycks vara gammalmodig, modern, excentrisk och normbrytande på samma gång. Bilden som skapas av Wilhelmina von Hallwyl är nyanserad, och hon får utstå visst förlöjligande av sin personliga samling i gymnastikrummet, men hon prisas även för sin framsynhet.

---

<sup>251</sup> Anteckningar, H2.

<sup>252</sup> Cassel-Pihl (1988), s. 119.

<sup>253</sup> Anteckningar, H2.

<sup>254</sup> Anteckningar, H1.

<sup>255</sup> Anteckningar, H1.

<sup>256</sup> Anteckningar, H1 och H2.

## De guidade turerna på Waldemarsudde

Visningarna av sällskapsvåningen på Waldemarsudde utgår ifrån prins Eugen och en dryg fjärdedel handlar om hans samlargärning och museiskapande. Det är inklusive vissa längre utläggningar om konstnärer vars konst han samlade på. Guiderna inleder i salongen, eller vardagsrummet som prins Eugen kallade det, och fortsätter sedan med matsalen, blomsterrummet och biblioteket. Prins Eugens samling och museiskapande tas upp i salongen och biblioteket.

Guiderna introducerar prins Eugen som arvprins av svensk-norska unionen och son till Oscar II och drottning Sofia, med förväntningar på sig att välja en militär bana efter officersutbildningen.<sup>257</sup> Guiderna förklarar att han både skulle möta och bryta mot de förväntningar som fanns på honom. De berättar att det var svårt för honom att förena den officiella rollen som militär och prins med det konstnärsliv som han ville leva.<sup>258</sup> Guide W1 berättar att han redan vid de humanistiska studierna i Uppsala, där han även gick i konstskola, började utmärka sig som liberal genom att vara för en fredlig unionsupplösning, ökad rösträtt och förminskad kungamakt.<sup>259</sup> Guiderna tar även upp hans beundran för den kungakritiske författaren August Strindberg, men menar att han även var plikttrogen mot sin familj.<sup>260</sup>

Efter att ha satt prins Eugen i denna kontext går guiderna in på hans konstnärskap som inleddes med studier i Paris istället för Tyskland, som var brukligt för svenska konstnärer.<sup>261</sup> Paris ansågs vara syndens näste och kanske inte helt passande för en prins, men guide W2 menar att hans faster prinsessan Eugénie som lärt honom rita som barn hjälpte till att övertyga hans föräldrar.<sup>262</sup> Guiderna berättar om att han under tiden i Paris fick kontakt med Konstnärsförbundet som protesterade mot konstakademiens strama uppfattning om vad som var god konst.<sup>263</sup> Guiderna berättar med viss stolthet hur han accepterades av dem och blev deras vän efter att de konstaterat att hans konstnärsdrömmar var seriösa och inte bara kungligt tidsfördriv.<sup>264</sup> Prins Eugen har hittills framställts som en godhjärtad yngling som lyckats gå sin egen väg.

Det oskyldiga intryck som guiderna ger av prins Eugens rubbas lite när guide W1 skickar runt ett fotografi på prins Eugen och Konstnärsförbundet som står uppställda i en ateljé, där den enda kvinnan i bilden är en naken modell. Bilden placerar prins Eugen i den maktposition som han hade som man, vilket de guidade turerna till stor del missar att ta upp. Kvinnliga konstnärer blev allt mer synliga under prinsens samlarperiod, men enligt Wistman är färre än 10 % av verken i

---

<sup>257</sup> Anteckningar från medföljande på guidad tur på Waldemarsudde, W1 och W2.

<sup>258</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>259</sup> Anteckningar, W1.

<sup>260</sup> Anteckningar, W1.

<sup>261</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>262</sup> Anteckningar, W2.

<sup>263</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>264</sup> Anteckningar, W1 och W2.

prins Eugens konstsamling av kvinnliga konstnärer, och av dem gjordes drygt hälften av hans faster prinsessan Eugénie, så de var förmodligen arv.<sup>265</sup> Bortsett från verken av prinsessan Eugénie var ca hälften av de kvinnliga konstnärernas verk gåvor.<sup>266</sup>

Wistman menar att antalet kvinnliga konstnärer som representeras var tidsenligt men ändå uppseendeväckande lite då prinsen hade många kvinnliga konstnärsvänner.<sup>267</sup> Han var heller inte rädd för att göra ställningstaganden med sina konstköp och befann sig som man och kunglighet i en maktposition där han kunde sätta agendan.<sup>268</sup> Wistman menar att prins Eugen bekräftade normen om att konstnärer var manliga och att kvinnliga konstnärers konst inte hade samma värde.<sup>269</sup> Hade han ägnat mer kraft åt att förvärva kvinnliga konstnärers konst hade han emellertid varit uppseendeväckande framsynt; han verkade trots allt i ett patriarkalt samhälle och har inte mindre kvinnlig konst än till exempel Nationalmuseum eller Moderna Museet hade 1947.<sup>270</sup> Varken kvinnliga konstnärer eller prins Eugens plats i ett patriarkalt samhälle diskuteras av guiderna.

Waldemarsudde framställs som ett genomtänkt allkonstverk mellan arkitektur, inredning och trädgård, där prins Eugen får lika mycket beröm som arkitekten Ferdinand Boberg.<sup>271</sup> Hemmet framställs som väldigt modernt i linje med tidens nya ideal av ljus och öppen inredning med inspiration från arts & craft rörelsen, Carl Larssons Sundbord och Ellen Keys ljusa och praktiska hemideal.<sup>272</sup> Guide W1 jämför faktiskt Waldemarsudde med Hallwylska palatset och menar att dessa två hem som byggdes med endast sju år mellanrum tycks skilja hundra år på grund av Hallwylska palatsets mörka, högborgerliga och historiserande stil.<sup>273</sup> Guide W2 framhäver entusiastiskt att prins Eugens blandning av olika historiska stilar i samma rum fortfarande är modernt, medan det under hans tid var nydanande då ett rum förväntades innehålla endast en stil.<sup>274</sup> Prins Eugen sätt att skaffa sina antika möbler på skulle dock kunna problematiseras då han tog många av sina antika möbler från Rosersbergs slott, som därmed förlorade en del av sitt miljöhistoriska värde.<sup>275</sup>

Prins Eugens samlande kommer lite i skymundan av hans inredning och konstnärsliv. Guiderna berättar kort att han utöver konstnär även var samlare, och

---

<sup>265</sup> Wistman (2002), s. 107, 109f.

<sup>266</sup> Wistman (2002), s. 114.

<sup>267</sup> Wistman (2002), s. 109.

<sup>268</sup> Wistman (2002), s. 113, 116f.

<sup>269</sup> Wistman (2002), s. 116f.

<sup>270</sup> Wistman (2002), s. 116f.

<sup>271</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>272</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>273</sup> Anteckningar, W1.

<sup>274</sup> Anteckningar, W2.

<sup>275</sup> Meister & Sidén (2015), s. 235.



att han framför allt samlade på Konstnärsförbundets konst.<sup>276</sup> De säger ingenting om varför han samlade, vad han hade för ramar kring samlandet, syfte, eller tillvägagångssätt. De berättar emellertid att han alltid samlade på samtida konst, och hans samlande framställs som framsynt och vågat i och med att han köpte konst av konstnärer som inte accepterades av konstetablissemangen.<sup>277</sup> Guide W2 berättar att prins Eugen inledde sitt samlande i Paris i och med att han inledde sin konstnärsbana, och att hans samling uppnådde en storlek på ca 3 500 verk.<sup>278</sup> Guiden tar upp att det är mycket svensk konst från Konstnärsförbundet för att sedan gå in på andra nationaliteter och deras konstnärer, såsom Pablo Picasso.<sup>279</sup>

Guiderna hyllar prins Eugens ställningstagande för fri konst i och med köpet av målningen *Strömkarlen* av Ernst Josephson.<sup>280</sup> Verket blev hårt kritiserat av sin samtid för dess orealistiska stil och erotiska laddning; till och med Konstnärsförbundet var skeptiska till det.<sup>281</sup> Guide W1 säger lite spefullt att de borgerliga damerna på salongerna tyckte verket var förfärligt, vilket bortser från att det framför allt var män som yttrade sina åsikter om konst.<sup>282</sup> Prins Eugen såg verkets konstnärliga värde och köpte det med planen att skänka det till Nationalmuseum, men när de tackade nej hängde han argt upp det på hedersplatsen i sitt vardagsrum med bestämmelsen att det aldrig fick tas ned annat än vid brand.<sup>283</sup> I och med att verket hyllats i efterhand får prins Eugen en hel del beröm för sin smak. Guide W1 menar även att han var lite av en provokatör som tvingade sina gäster, kungar som konstnärer, att umgås i närhet av detta avskydda verk.<sup>284</sup> I utläggningen om *Strömkarlen* behandlar guiderna prins Eugen som en ställningstagare i en debatt snarare än samlare, vilket ger hans samlande ett högre syfte.

Guide W2 beskriver istället prins Eugen som en diplomat då han hela livet stod med en fot i det kungliga livet och en i det liberala, konstnärliga.<sup>285</sup> Han var plikttrogen mot det kungliga och behöll sin plats som hedersledamot i kungliga konstnärsskolan samtidigt som han sympatiserade med det rivaliserande Konstnärsförbundet, och han hade vänner i båda lägren.<sup>286</sup> Guiden berättar att han kände sig ensam av att varken passa in hos Konstnärsförbundet eller kungafamiljen, men att han med tiden lärde sig att leva med och utnyttja denna särställning.<sup>287</sup> Prins Eugen framställs över lag som en väldigt modern människa som vågade bry-

---

<sup>276</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>277</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>278</sup> Anteckningar, W2.

<sup>279</sup> Anteckningar, W2.

<sup>280</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>281</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>282</sup> Anteckningar, W1; Lindberg (2010), s. 18f.

<sup>283</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>284</sup> Anteckningar, W1.

<sup>285</sup> Anteckningar, W2.

<sup>286</sup> Anteckningar, W2.

<sup>287</sup> Anteckningar, W2.

ta mot normer för att uppnå sina drömmar och livsmål. Han trotsade sina föräldrars traditioner och blev accepterad av de som tvivlade på hans konstnärliga talang. Detta ger ett positivt intryck av prinsen som en aktiv och målmedveten människa som i enlighet med vår tids ideal bestämde över sitt liv, följde sin dröm och lyckades.

Museiskaparen prins Eugen framställs liksom samlaren som framsynt och behandlas i slutet av visningarna. Guiderna berättar först om galleribyggnaden som prins Eugen byggde för att husera sin växande konstsamling, och att prins Eugen nästan tröttnade på att samla på grund av att han inte hade någonstans att hänga den.<sup>288</sup> Att han lät bygga en helt ny byggnad åt enbart samlad konst med hjälp av den kände tyske museiarkitekten Alfred Lichtwark säger en del om hur viktigt samlingen och museiskapandet trots allt var för honom, ändå diskuterar inte guiderna varför han samlade eller inom vilka ramar.<sup>289</sup> Guide W2 berättar att prins Eugen redan under sin egen livstid lät besökare komma in och se på konstsamlingen i galleriet, men guiden berättar inte vilket samhällsskikt de människor som åsyftas tillhörde eller vad de hade för anledningar att se konsten.<sup>290</sup>

Guide W2 avslutar med att berätta om katalogen som prins Eugen lät utföra, och menar att den kom till för att utlån skulle möjliggöras.<sup>291</sup> Att katalogen är ofullständig nämns inte. Guiden lyfter istället fram hur storsint det var av prins Eugen att kalla sin konstsamling för *Waldemarsuddes konstsamling*, istället för att göra som den samtida konstsamlaren Ernest Thiel, som kallade sin samling för *Ernest Thiels konstsamling*.<sup>292</sup> Namnet *Waldemarsuddes konstsamling* vittnar om att samlingen tillhörde allmänheten och inte bara prins Eugen. Detta ger prins Eugen en aura av välgörenhet och allmännytta som förlåter hans privilegierade sociala och ekonomiska ställning. Wistman lyfter dock fram att katalogen gavs ut för att markera *hans* femtio år av samlande, och hans vän Karl Asplund beskrev verket som en sorts jubileumsskrift över prins Eugen i *Ord & Bild* 1940.<sup>293</sup>

Guiderna berättar att prins Eugen gjorde i ordning sitt hem så noga att museet kunde öppna bara ett år efter hans död.<sup>294</sup> I tidningarna ska det ha stått att Stockholmsmarna fått sitt första museum för samtida konst, och enligt guiden var hans vilja att ge den moderna och inte helt etablerade konsten en plats i offentligheten.<sup>295</sup> Han ville inte att museet skulle bli ett personmuseum över honom själv, utan att det skulle erbjuda allmänheten ett möte med konsten.<sup>296</sup> Därför är det pri-

---

<sup>288</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>289</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>290</sup> Anteckningar, W2.

<sup>291</sup> Anteckningar, W2.

<sup>292</sup> Anteckningar, W2.

<sup>293</sup> Wistman (2008), s. 179f.

<sup>294</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>295</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>296</sup> Anteckningar, W1 och W2.

vata skrivrummet samt ovanvåningarna där sovrummen låg under hans tid inte bevarade, prins Eugen ansåg att dessa utrymmen gjorde bättre nytta som utställningsytor åt framtidens moderna konst.<sup>297</sup> Med denna slutliga kommentar framhålls prins Eugen som en väldigt osjälvisk och framsynt samlare, som höll sig aktuell livet ut och samlade för allmänhetens väl snarare än för sig själv. Han framställs i god dager av båda guiderna, inget direkt negativt sägs om honom medan hans enligt dagens normer positiva drag lyfts fram.

### Jämförelse mellan de guide turerna

Både Hallwylska museet och Waldemarsudde utgår i sina visningar från sina respektive grundare. Wilhelmina von Hallwyl får huvudsakligen beröm men även viss kritik och bilden av henne blir nyanserad, medan prins Eugen hyllas på ett okritiskt sätt. Båda museerna framhäver sina grundares målmedvetenhet och framsynthet i sitt samlande och museiskapande, även om Wilhelmina von Hallwyl i viss mån även presenteras som traditionell och ibland gammalmodig. Guiderna lyfter fram hur de fick utstå visst ifrågasättande och utanförskap när de bröt mot normer i sin strävan att följa sina drömmar, men att de ändå lyckades med sina företaganden.

Förväntningarna på Wilhelmina von Hallwyl innebar att hon skulle gifta sig med rätt person, medan förväntningarna på prins Eugen hade med hans karriär att göra. Guiderna på Waldemarsudde berättar i positiva ordalag om hur prins Eugen bröt mot normen genom att bli en erkänd och modern konstnär. På liknande sätt är guiderna på Hallwylska museet noga med att lyfta fram att Wilhelmina von Hallwyl trots giftermålet i alla fall valde sin man själv och dessutom inte passade in i rollen som passiv fru. Det gör att hon uppfattas som en förtryckt människa, som bryter sig fri genom att samla på vad hon vill för framtidens skull utan bry sig om samtidens hån. Samtidigt får hon utstå just detta hån även av guiderna, som i vissa fall ifrågasätter det normala med hennes aktiva museiskapande.

Wilhelmina von Hallwyls samlande, museiskapande och katalogarbete sätts in i en social kontext i och med att hon genom det bröt mot normer kring vad kvinnor förväntades ägna sig åt. Hon sätts även in i ett borgerligt stilsammanhang vad gäller hennes traditionellt borgerliga inredning, och i och med att hon musealiserade tjänstefolkets utrymmen får klassperspektivet plats i Hallwylska museets visningar. På Waldemarsudde tar guide W1 upp tjänstefolkets roll och försöker liksom guiderna på Hallwylska museet framhäva prins Eugen godhet mot sina anställda.<sup>298</sup> Klasskillnaderna diskuteras emellertid inte riktigt och eftersom tjänstefolkets miljöer inte bevarats blir redogörelsen om dem lösryckt. Prins Eugens särställning som prins tas upp och guiderna lyfter med viss stolthet fram hans liberala

---

<sup>297</sup> Anteckningar, W1 och W2.

<sup>298</sup> Anteckningar, W1.

tankegångar och moderna stil, men hans manliga privilegier noteras bara i samband med att bilden på de manliga konstnärerna och den kvinnliga nakenmodellen skickas runt. Där diskuteras heller inte situationen vidare.

Modernitet tycks vara ett mycket positivt laddat ord på både Hallwylska museet och Waldemarsudde, då allt som kan uppfattas som modernt lyfts fram. Hallwylska palatsets tekniska nymodigheter, prins Eugens moderna inredningsstil och konstsmak lyfts fram, medan Wilhelmina von Hallwyl tycks dras ner en aning av sin traditionella inredning, det gamla sättet att hänga konsten på och sin vidskeplighet. Samtidigt kan hennes sätt att ta sig an den historiserande stilen genom riktiga antika möbler istället för 1800-talskopior uppfattas som gediget. Bristande hänsyn till kulturarv beskrivs som omodernt på Hallwylska museet och Wilhelmina von Hallwyl får utstå viss kritik för att ha låtit restaurera en fallfärdig 1600-talsskänk för hårt. Att prins Eugen inte tog någon hänsyn till den historiska miljön på Rosersbergs slott problematiseras emellertid inte av Waldemarsuddes guider.

När det kommer till samlandet framställs prins Eugens samling som framsynt, ställningstagande och allmännyttig eftersom han stöttade andra konstnärer. Wilhelmina von Hallwyl uppfattas också som framsynt i sitt bevarande av sin samtida vardag, men det bevarade torrdasset och den personliga samlingen i gymnastikrummet blir kuriösa inslag som får henne att verka lite besatt av sitt samlande och museiskapande. Den asiatiske samlingen bidrar till bilden av bristande sammanhang, och guide H2s anekdot om barnbarnet som straffades för den sönderslagna vasen ger ett osympatiskt intryck av henne. Samtidigt framställs hon som en mer aktiv museiskapare än prins Eugen. Guiderna på Waldemarsudde förklarar aldrig varför han lät bevara sällskapsvåningen, medan guiderna på Hallwylska museet lyfter fram Wilhelmina von Hallwyls museiskapande som en långvarig och genomarbetad process som bland annat tar sig uttryck i torrdassets bevarande. Hon får beröm för katalogen och hennes förståelse för att framtiden inte nödvändigtvis skulle känna igen hennes vardagsföremål. Att prins Eugen hyllas för sin osjälviska handling att kalla sin samlingskatalog för *Waldemarsuddes konstsamling* ter sig väl okritiskt i kontrast, särskilt med tanke på att den firar hans samlargärning. Guide W2 lyfter bara fram att den gjordes för att konstverk skulle kunna lånas ut enklare, vilket låter mer ädelt.

Prins Eugen får även beröm för att han ordnat så att museet kunde öppna bara ett år efter hans död och för att det var ett museum över konsten och inte över honom själv. Guiderna på Hallwylska museet ser på liknande sätt till att lyfta upp Wilhelmina von Hallwyls eftermäle med att avslutningsvis framhålla hur framsynt det var av henne att bevara Hallwylska palatset och dess miljöer för framtidens och vår skull. I och med detta gör guiderna ett val. Wilhelmina von Hallwyl kan framställas som en väl excentrisk samlare eller en vetenskapligt inriktad museiskapare, och prins Eugen som en framsynt och öppensinnad konstnär eller en privilegierad man som kunde göra vad han ville.

## Slutdiskussion

I den här uppsatsen har syftet varit att jämföra hur Hallwylska museet och Waldemarsudde skildrar Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen utifrån ett klass- och genusperspektiv. Genom gåvobrev, testamente och kataloger har jag gått igenom vilka syften som de båda grundarna tycks ha haft med att donera hem och samlingar som museer till staten. I följande slutanalys jämför jag deras inställningar med hur de framställs av museerna som personer och museiskapare.

Min huvudsakliga frågeställning löd: Hur korrelerar Hallwylska museets och Waldemarsuddes skildringar av Wilhelmina von Hallwyls respektive prins Eugens samlande och museiskapande med de syften som kan utläsas ur deras kataloger och donationsbrev respektive testamente? Detta specificerade jag upp i följande underfrågor:

- Vilka syften med museiskapande kan utläsas i Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens donationsbrev respektive testamente? Vad angav de för värden med att bevara samlingar och miljöer intakta?
- Hur manifesteras Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens museiskapande i de katalogverk som de lät upprätta?
- Hur skildras Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens samlingar och museiskapande av Hallwylska museet och Waldemarsudde idag utifrån guidade turer och textbaserat vägledningsmaterial?

Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen ville inte göra sina museer till personmuseer över sig själva. Detta gällde särskilt prins Eugen som såg till att avlägsna sina mest personliga ägodelar och tömma de mest privata rummen.<sup>299</sup> Både Waldemarsudde och Hallwylska museet utgår emellertid från prins Eugen och Wilhelmina von Hallwyl i sina visningar, som huvudpersoner i ett sammanhang. Guideböckerna är med sina kortfattade och föremålsorienterade texter inte skrivna på ett sätt som fångar läsarens intresse, utan på ett sätt som informerar om museets föremål mer än dess grundare. Textvägledningarna ute i sällskapsvåningen på Waldemarsudde tar i högre grad upp prins Eugen genom anekdoter. Det tyder på att han krävs för att ge kontext till miljön som visas.

---

<sup>299</sup> Wistman (2008), s. 201; PEWÄ, *Prins Eugens testamente*, s. 2.

Överlag är prins Eugen mer synlig i guideböckerna och de vägledande texterna i museet än vad Wilhelmina von Hallwyl är i Hallwylska museets guidebok. Detta kan hänga samman med att Hallwylska museet i högre grad än Waldemarsudde framställs som en miljö knuten till ett historiskt sammanhang. I och med detta beskriver guideboken framför allt Wilhelmina von Hallwyl som en representant för en högborgerlig kultur, vilket gör henne till en i mängden för sin tid. Waldemarsuddes guidebok sätter inte in Waldemarsudde i något kulturellt sammanhang. Istället för att knyta an till tidens nya stilideal om ljus och öppen inredning som guiderna gör kopplar guideboken endast an till prins Eugens, och i viss mån Ferdinand Bobergs kreativitet. Prins Eugen placeras inte heller i någon social kontext eller klass, utan tycks vara tidlös.

De guidade turerna utgår helt ifrån museigrundarna. Prins Eugen hyllas på ett okritiskt sätt medan Wilhelmina von Hallwyl både beröms och kritiseras. Hon framstår i en huvudsakligt positiv dager, men bilden som ges av henne är betydligt mer nyanserad än bilden som ges av prins Eugen. Även här sätts Wilhelmina von Hallwyl i ett tydligare kulturellt sammanhang när hon knyts till borgerliga inredningsideal och klassuppdelningen mellan herrskap och tjänstefolk. Detta motsvarar Wilhelmina von Hallwyls önskan om att visa en miljö från sin tid. Kopplingar till de ideal som fanns under hennes tid är således logiska inslag i museets presentation.

Guiderna på Waldemarsudde är bättre på att sätta prins Eugen i ett kulturellt sammanhang än vad guideböckerna är och knyter inredningen till samtida inredningsideal. Guiderna framhäver emellertid ständigt hur modern inredningen och konsten som han samlade på var, vilket minskar hans historiska förankring. Tekniska moderniteter lyfts fram på Hallwylska museet, men de beskrivs som förlagor till nutidens teknik. På Waldemarsudde anser guide W2 att vissa delar av prins Eugens inredning fortfarande är modern.<sup>300</sup> Det positiva med detta är att det skapar samband mellan nutid och dåtid, men det gör även att prins Eugen framstår som historiskt flytande.

Prins Eugens klass diskuteras heller inte lika ingående som Wilhelmina von Hallwyls klass. Hallwylska museets guider förklarar varifrån hennes rikedom kom och poängterar Hallwylska palatsets lyx; det framgår till exempel tydligt att elektricitet var en klassmarkör. På Waldemarsudde diskuteras inte prins Eugens rikedom på samma sätt. Som kunglig var hans status mer självklar och berättigad. Hans kunglighet beskrivs emellertid som en last lika mycket som ett privilegium. Den kungliga tillhörigheten presenteras som ett hinder för hans konstnärsliv, trots att apanaget även möjliggjorde en stabil försörjning. Guiderna tar upp denna försörjning, men privilegiet att vara kunglig diskuteras inte mer ingående.

---

<sup>300</sup> Anteckningar, W2.

Hans manliga privilegier får inte heller särskilt mycket uppmärksamhet, och noteras bara i den ena visningen i samband med att bilden på de manliga konstnärerna och den kvinnliga nakenmodellen skickas runt. Guiderna hade kunnat problematisera det faktum att endast 10 % av konsten i hans samling skapades av kvinnliga konstnärer.<sup>301</sup> I detta var prins Eugen en man av sin tid, och att diskutera detta skulle nyansera bilden av honom. Som kontrast tar guiderna på Hallwylska museet upp att Wilhelmina von Hallwyl bröt mot sociala normer när hon samlade eftersom det var en manligt kodad aktivitet.

I deras museiskapande porträtteras både prins Eugen och Wilhelmina von Hallwyl som framsynta. Prins Eugen får beröm för att han gav en plats till den moderna konsten, både från hans egen tid och för framtiden. Wilhelmina von Hallwyl beskrivs som otroligt framsynt i sitt bevarande och katalogiserande av sin samtida vardag. I kontrast till hennes katalog tycks Waldemarsuddes beröm för *Waldemarsuddes konstsamling* omotiverad, särskilt med tanke på att den aldrig kompletterades. Prins Eugens egen konst samt konsthantverken var länge okatalogiserade, medan Wilhelmina von Hallwyl var noga med att säkerställa färdigställandet av *Hallwylska samlingen* efter hennes död. När de två museiskaparna ställs mot varandra träder hon fram som den mer aktiva av de två. Ur ett genusperspektiv blir det emellertid tydligt att hon anses vara för aktiv; Hallwylska museets guider berömmar hennes arbete men ger samtidigt intryck av att hon var konstig för att hon ständigt ägnade sig åt museiskapandet. Det bevarade torrdasset, den personliga samlingen i gymnastikrummet och katalogens utförlighet beundras och förlöjligas, och guiderna sätter inte riktigt in hennes samlingar av konst och konsthantverk i något sammanhang.

Mer vikt skulle istället kunna läggas vid vetenskapligheten i *Hallwylska samlingen*. *Waldemarsuddes konstsamling* skrevs nästan uteslutande av Lindgren och innehåller många oklarheter, medan Wilhelmina von Hallwyl kontaktade flera experter för att hennes katalog skulle bli ett vetenskapligt användbart verk inför framtiden. Hon knöt dessutom Nordiska museet och Stockholms högskola till Hallwylska museets direktion för att kopplingen till de akademiska kunskapsfälten skulle bestå efter hennes död. På liknande vis knöts Waldemarsudde till Nationalmuseum. Kontakterna visar på Hallwylska museets kulturhistoriska inriktning och Waldemarsuddes roll som konstmuseum. Borgerlighetens driv att ta till sig och demonstrera kunskap om konst som tidigare var förbehållet adeln skulle också kunna diskuteras mer i och med att Wilhelmina von Hallwyl ingick i denna kultur.

Katalogernas utförlighet visar på Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens skilda syften med sina museer. Wilhelmina von Hallwyls samling genomgick en grundlig musealiseringsprocess i och med att den införlivades i katalogen och fokus ligger på det kulturhistoriska värdet. Prins Eugens önskemål om att hålla pos-

---

<sup>301</sup> Wistman (2002), s. 107, 109f.

terna kortfattade i *Waldemarsuddes konstsamling* vittnar om ett intresse för konsten i sig snarare än dess historia. Prins Eugens bristande engagemang för att skapa kompletta kataloger kan tyda på att han saknade Wilhelmina von Hallwyls oro över sitt museums fortlevnad. Wilhelmina von Hallwyl vidtog alla åtgärder hon kunde med planering och ekonomisk sponsring för att museet skulle bestå. I hennes försäkringar om ansvarstagande för museet från bland annat regenten märks en rädsla för att allt det arbete som hon hade lagt ned på katalogen, samlingen och museiskapandet kunde omintetgöras.

Anledningen till att Wilhelmina von Hallwyl tycks mer oroad för sitt museums fortlevnad kan ha bottnat i hennes tydliga bevarandeperspektiv på miljön. Prins Eugen lade större vikt vid uppskattningen av de enskilda konstverken. Uppsatsens genusperspektiv har visat att hon som kvinna mötte betydligt fler hinder än prins Eugen i sitt samlande och museiskapande, och museet hade heller inte samma självklarhet som prins Eugens Waldemarsudde. Museet uppfattades länge som ett resultat av en originell människas nycker och hotades av nedläggning.<sup>302</sup>

Ur ett klassperspektiv kan det även tänkas att hon kände ett större behov av att legitimera sin familjs rikedom än prins Eugen. Oavsett hur Wilhelmina von Hallwyl uppfattade sin förmögenhet så var borgerlig rikedom något förhållandevis nytt och inte helt okontroversiellt i andras ögon då den både utmanade adelns rikedom och byggde på förtryck av arbetarklassen. Prins Eugens apanage knöt å andra sidan an till en lång tradition av kunglig rikedom. Det var även borgerlig kutym att dela med sig av sin rikedom genom social eller kulturell välgörenhet.<sup>303</sup> Wilhelmina von Hallwyls donation av Hallwylska palatset och dess samlingar kan uppfattas ur ett sådant perspektiv.

Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens syften med sina donationer infriades lyckligtvis. Hallwylska museet visar Wilhelmina von Hallwyls borgerliga miljö i nära nog oförändrat skick. Det är hennes insats för att visa vardagsföremål som får mest uppskattning av guiderna och guideböckerna. I gåvobrevet lade Wilhelmina von Hallwyl mer vikt vid sin samling av konstföremål, men den kommer lite i skymundan och får inget sammanhang av museet.<sup>304</sup> Den bidrar dock till att skapa en uppfattning om Wilhelmina von Hallwyl som person, vilket egentligen inte tycks ha varit meningen. Att museet får en huvudperson gör dock att besökare lättare kan ta till sig Hallwylska museet. Även om det inte är ett personmuseum sätter Wilhelmina von Hallwyl i viss mån ett ansikte på sekelskiftets högborgerlighet, och hon ger även ett ansikte till samlande.

Prins Eugen hade heller inte som syfte att skapa ett personmuseum, men kan genom guidernas uppskattning för hans stil skapa kontakt mellan det tidiga 1900-talet och nutiden. Han ville skapa ett levande museum som gav plats både till

---

<sup>302</sup> Cassel-Pihl (1988), s. 119.

<sup>303</sup> Cassel-Pihl (2006), s. 244.

<sup>304</sup> Falk (1930a), s. VII.



konst från hans tid och till framtida konst.<sup>305</sup> Så har blivit fallet, men modernitet och nutid lyfts fram så pass att Waldemarsudde tappar fästet till kulturen som utgjorde ramen till dess tillkomst. Det innebär inte bara den stilmässiga kulturen som guiderna anknyter till, utan även den sociala kulturen. Waldemarsudde var ett hem för en prins under det tidiga 1900-talet och dess funktion och tillkomst är knuten till de breda möjligheter som fanns för en man ur kungafamiljen.

Hallwylska museet och Waldemarsudde kan som miljömuseer ge en ingående bild av den tid de representerar, och runt Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen kan museernas historiska sammanhang fästas. För att dessa sammanhang ska bli riktigt givande måste museerna problematisera historien, och därmed även sig själva och sina grundare. Genom ett klass- och genusperspektiv kan samhället bakom Hallwylska palatset och Waldemarsudde framträda, och bidra till ökad förståelse för hur samhället en gång sett ut. Detta vidgar även vår förståelse för vårt samhälle idag.

---

<sup>305</sup> Wistman (2008), s. 205.

## Sammanfattning

Den här uppsatsens syfte har varit att jämföra hur Hallwylska museet och Waldemarsudde skildrar samlingarna och museiskapandet hos sina grundare Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen, i relation till de intentioner som de två grundarna gett uttryck för i donationsbrev och kataloger. Samlingskatalogerna *Hallwylska samlingen* och *Waldemarsuddes konstsamling* berättar i sin utformning om Wilhelmina von Hallwyls och prins Eugens förhållningssätt till sina samlingar och museer. I prins Eugens testamente med tillägg samt paret von Hallwyls gåvobrev, som finns i *Hallwylska samlingen*, kan intentionerna med donationerna utläsas. För att få Hallwylska museets och Waldemarsuddes bild av museiskaparna har jag gått på två guidade turer på varje museum samt tagit del av museernas textvägledningar. Jag har undersökt hur museerna berättar om grundarnas intentioner i relation till hur grundarna själva uttryckte sig. Jag har haft ett poststrukturalistiskt tankesätt med genus- och klassperspektiv.

Wilhelmina von Hallwyl ville bevara sin samtida miljö för framtiden, vilket museet uppfattar som framsynt. Museet placerar henne och miljön i ett socialt sammanhang som tar upp hennes klass och brott mot könsnormer. Detta skiljer Hallwylska museet från Waldemarsudde, vars inredning bevarades för konstnärlighetens skull och för att behålla samlingens inramning. Den framställs som väldigt modern av museet. Guiderna sätter miljön i ett stilhistoriskt sammanhang, men genom den positiva bilden av prins Eugen som museet ger problematiseras inte hans privilegier som man och medlem av samhällseliten vilket ger en uppfattning av honom och Waldemarsudde som socialt och historiskt oförankrade.

Bristen på historisk förankring syns även i prins Eugens kortfattade katalog som framhäver konstnärlig kvalitet hellre än kulturhistoriska värden, vilket Wilhelmina von Hallwyls mer utarbetade och vetenskapliga katalog gör. I sitt museiskapande och arbete med katalogen framställs hon både som beundransvärd och konstig, då guiderna både hyllar och mer eller mindre omedvetet kritiserar henne för att vara aktiv, vilket är manligt kodat. Prins Eugen å andra sidan behöver inte utstå någon kritik för sin inaktivitet vad gällde arbetet med den ofullständiga katalogen. Hans önskan att inte göra ett personmuseum över sig själv ignoreras av guiderna som framhäver hans modernitet och ställer honom i centrum för berättelsen om Waldemarsudde. Både Wilhelmina von Hallwyl och prins Eugen uttryckte en vilja att visa sin tid och sin samling; inte sig själva.

# Käll- och litteraturförteckning

## Otryckt material

### Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde

*Ämbetsarkivet (PEWÄ)*

Prins Eugens testamente.

”P.M. av Eugen 1944 angående skötseln av legatet Waldemarsudde”.

*Museet*

Vägledande texter som finns tillgängliga i respektive rum i museet, 2016-03-18.

### Stockholm, Hallwylska museet

*Museet*

Vägledande texter som finns tillgängliga i respektive rum i museet, 2016-04-05.

### I uppsatsförfattarens ägo

H1, egna anteckningar från guidad tur på Hallwylska museet, Stockholm, april 2016.

H2, egna anteckningar från guidad tur på Hallwylska museet, Stockholm, april 2016.

W1, egna anteckningar från guidad tur på Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, mars 2016.

W2, egna anteckningar från guidad tur på Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, april 2016.

## Tryckt material

- Aronsson, Inga-Lill & Meurling, Birgitta (red.) (2005), *Det bekönade museet*. Skrifter utgivna av Institutionen för ABM vid Uppsala universitet. Uppsala: Institutionen för ABM vid Uppsala universitet.
- Beijer, Gustav (2010), *Kunglig glans: måleri, konsthantverk och möbler*. Stockholm: Arena/Åmells Art Books.
- Bohman, Stefan (2003), ”Besökarna och museendet av historien”, i *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*, red: Stefan Bohman & Lennart Palmqvist. 2 uppl. Stockholm: Carlssons, s. 98–110.
- Bohman, Stefan (2010), *Att sätta ansikte på samhället: om kanon och personmuseer*. Stockholm: Carlsson.
- Boréus, Kristina (2015), ”Texter i vardag och samhälle”, i *Handbok i kvalitativa metoder*, red: Göran Ahrne & Peter Svensson. 2 uppl. Stockholm: Liber, s. 157–175.
- Butler, Judith (1990), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York & London: Routledge.
- Carle, Jan (2004), ”Pierre Bourdieu och klassamhällets reproduktion”, i *Moderna samhällsteorier. Traditioner, riktningar, teoretiker*, red: Per Månson. Stockholm: Prisma, s. 373–414.
- Cassel-Pihl, Eva Helena (1988), ”Samlarmani eller samhällsansvar? Grevinnan von Hallwyl och hennes insatser på kulturområdet”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 57, nr. 3–4. Stockholm: Scandinavian University Press, s. 119–123.
- Cassel-Pihl, Eva Helena (2006), *För en långt avlägsen framtid: en bok om Wilhelmina von Hallwyl*. Hallwyliana nr 8. Stockholm: Hallwylska museet.
- Charlotte Berlins Museum. <https://www.ystad.se/kultur/ovriga-museer/charlotte-berlins-museum/> [2015-12-21].
- D’Alleva, Anne (2005), *Methods & theories of art history*. London: Laurence King Publishing.
- De los Reyes, Paulina & Mulinari, Diana (2005), *Intersektionalitet: kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*. Malmö: Liber.
- Duncan, Carol (1995), *Civilizing rituals: inside public art museums*. London: Routledge.
- Ekenstam, Claes (2000), ”Manlighetens kriser & kransar: mansbilder och känsloliv vid tre sekelskiften”, i *Sekelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*, red: Anita Göransson. Stockholm: Prisma, s. 57–96.
- Falk, Sven (red.) (1928), *Hallwylska samlingen. Planscher till den beskrivande förteckningen grupp XXXII*. Stockholm: A.-B. Centraltryckeriet.
- Falk, Sven (red.) (1930a), *Hallwylska samlingen. Beskrivande förteckning grupp XXXII:1*. Stockholm: A.-B. Centraltryckeriet.

- Falk, Sven (red.) (1930b), *Hallwylska samlingen. Beskrivande förteckning grupp XXXII:2*. Stockholm: A.-B. Centraltryckeriet.
- Falk, Sven (red.) (1957), *Hallwylska samlingen. Generalregister till grupperna I–LXII, LXV–LXVII*. Stockholm: Tryckeri AB Skandia.
- Florin, Christina (2011), ”Kampen om kunskapen”, i *Kvinnohistoria i Sverige*, red: Berith Backlund & Anna Sjö Dahl Hayman. Göteborg: KvinnSam, s. 7–25.
- Grahn, Wera (2006), *Känn dig själv: genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*. Diss. Linköping studies in arts and science. Linköping: Institutionen för tema, Tema Genus, Linköpings universitet.
- Göransson, Anita (2000), ”Kön, handling och auktoritet”, i *Sekelskiftet och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*, red: Anita Göransson. Stockholm: Prisma, s. 97–124.
- Haraway, Donna (1991), *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books.
- Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (2006), *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester och New York: Manchester University Press.
- Holgersson, Ulrika (2011), *Klass: Feministiska och kulturanalytiska perspektiv*. Lund: Studentlitteratur.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992), *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.
- Höglund, Emelie (red.) (2016), *Hallwylska museet: vägledning*. Stockholm: Hallwylska museet.
- Lalander, Philip (2015), ”Observationer och etnografi”, i *Handbok i kvalitativa metoder*, red: Göran Ahrne & Peter Svensson. 2 uppl. Stockholm: Liber, s. 93–113.
- Lepp, Hans & Rennerfelt, Monica (1981), *Wilhelmina von Hallwyl: museiskapare vid sekelskiftet*. Stockholm: LT:s förlag i samarbete med Hallwylska museet.
- Lindberg, Anna Lena (red.) (2010), *Konst, kön och blick: feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 2 uppl. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Lindgren, Gustaf 1939: *Waldemarsuddes konstsamling: konstverk förvärvade under åren 1889–1939 av Prins Eugen: katalog*. Stockholm: P. A. Norstedts & Söner.
- Ljung, Margareta (2004), ”Feministisk teori”, i *Moderna samhällsteorier. Traditioner, riktningar, teoretiker*, red: Per Månson. Stockholm: Prisma, s. 220–260.
- Lykke, Nina (2003), ”Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, vol. 2003, nr. 1, s. 48–56.
- Lykke, Nina (2010), *Feminist studies: a guide to intersectional theory, methodology and writing*. New York: Routledge.
- Meister, Anna & Sidén, Karin (red.) (2015), *Prins Eugen: fasetter ur ett liv*. Waldemarsuddes utställningskatalog. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde.

- Meister, Anna, Welander-Berggren, Elsebeth & Wistman, Christina G. (red.) (2010), *Prins Eugen: målningar och skisser: en beståndskatalog*. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde.
- Pearce, Susan (1992), *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester & London: Leicester University Press.
- Pearce, Susan (2004), "Collections and collecting", i *Museums and the future of collecting*, red: Simon J. Knell. 2 uppl. Farnham & Burlington: Ashgate, s. 47–51.
- Söderlund, Göran (red.) (u.å.): *Prins Eugens Waldemarsudde. En vägledning*. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde.
- Thielska galleriet. <http://www.thielska-galleriet.se/> [2015-12-21].
- Widman, Dag (1986), *Prins Eugen, konstnär och kulturfurste*. Varberg: Länsmuseum i Varberg.
- Wistman, Christina G. (2002), "En konstsamlings kön: prins Eugens konstsamling betraktad ur ett könsperspektiv", *Valör: konstvetenskapliga studier*, vol. 2002, nr. 2. Uppsala: Föreningen Valör, s. 102–118.
- Wistman, Christina G. (2008), *Manifestation och avancemang: Eugen: konstnär, konstsamlare, mecenat och prins*. Diss. Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 26. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Zachau, Inga (1989), *Prins Eugen: nationalromantikern*. Lund: Signum.