



AKADEMIN FÖR UTBILDNING OCH EKONOMI  
Avdelningen för humaniora

---

## Ett museum utställt

En studie av Läns museet Gävleborgs historiska utställningar 1940 – 2008

Författare  
Alexander Lejon

År 2011

Examensarbete, kandidatnivå, 30 hp  
Historia  
Ämnesdidaktik inom historia  
Lärarprogrammet

Handledare: Henrik Ågren  
Examinator: Agneta Ney

---



## Innehållsförteckning

1.	Inledning.....	2
1.1	Syfte & frågeställningar .....	4
1.2	Tidigare forskning och teoretiska utgångspunkter .....	4
1.3	Metod.....	7
1.4	Källmaterial och källkritik.....	8
1.5	Avgränsningar .....	10
2.	Bakgrund .....	11
2.1	Framväxten av det moderna museet .....	11
2.2	Svenska nationalmuseer och läns museiverksamhet .....	14
2.3	Svensk museipolitik under undersökningsperioden .....	17
2.4	Gävle Museum – Läns museet Gävleborg.....	20
3.	Identitet i museet .....	21
3.1	Ett ungt museum ser framåt 1940 – 1959.....	21
3.2	Varats underbara lätthet, eller konsten att sälja med identitet 1960 – 1972.....	24
3.3	Nya kollektiva identiteter på horisonten 1971 – 1977.....	29
3.4	Folkdans och industridystopi 1978 – 1989.....	35
3.5	Resan från kollektiv till individ 1990 – 2008.....	47
4.	Gävle Läns museum: då, nu, mot framtiden.....	57
5.	Sammanfattning.....	63
6.	Käll- och litteraturförteckning.....	65

You are the roots that sleep beneath my feet  
and hold the earth in place<sup>1</sup>

## 1. Inledning

Hur definierar vi människor vilka vi är? En komplex fråga utan enkelt svar. Från födseln till döden definierar, och omdefinierar, vi ständigt vem vi är beroende på vad vi går igenom i livet. Stor vikt i identitetsprocessen har förstås föräldrar, kamrater, skolan och statliga institutioner. Museet som institution är å ena sidan en förmedlare av kunskap å andra sidan en förmedlare av identitet – det är den senare processen jag i min uppsats kommer att fokusera på.

Enligt ICOM (International Council of Museums) ska ett museum vara en: ”Icke-kommersiell, permanent institution som tjänar samhället och dess utveckling och är öppen för allmänheten, som insamlar, bevarar, undersöker, förmedlar och ställer ut – i studiesyfte, för utbildning och nöje – materiella vittnesbörd om människan och hennes omvärld”.<sup>2</sup>

Museer gör dock mer än att presentera och förmedla, de skapar även genom inramningen i utställningarna.<sup>3</sup> När vi besöker ett museum tror vi lätt att vi ser något rent, något autentiskt, orört sedan skapelsen där objekten utgör direkta rötter till historien. Museiarbetarnas val rörande exempelvis syfte, utställningstexter och katalogisering förändrar dock hur vi tar in objekt i sig och utställningen i sin helhet. Genom museets samlande och utställningarnas olika delar skapar de något större, och troligtvis annorlunda, än vad de olika delarna säger för sig själva. Objekten tas från sin originalkontext och placeras i en ny, i samlingens kontext. Samlingens förmedlande värden får eget liv.<sup>4</sup>

Sharon Macdonald, Antropolog vid University of Manchester, säger att museer kan ses som institutioner par excellence (utan jämförelse) för erkännande och identitet.<sup>5</sup> Museets roll som identitetsskapare/förmedlare kan tydligt skådas i USA där en stor del av städerna har museer tillägnade olika etniciteter, exempelvis den afro-amerikanska befolkningen, den judiska befolkningen, och redan 1926 grundades ett Svensk-amerikanskt museum i Philadelphia.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Bright Eyes, 2001

<sup>2</sup> Aronsson, 2004, s. 164

<sup>3</sup> Marstine, 2005, s. 4. I Marstine (Red.), 2005

<sup>4</sup> Macdonald, 2006, s. 82. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>5</sup> Ljung, 2009, s. 119

<sup>6</sup> Conn, 2010, s. 41

Frågor om vad, hur och varför vissa artefakter eller visst kulturarv insamlas, bevaras, ställs ut och kommuniceras kan anföras som identitetspolitiska frågor.<sup>7</sup> Genom detta medverkar inte bara museer till att skapa identiteter, de kan även omdefiniera vad som är ”rätt”.<sup>8</sup>

En samling kan under ett längre tidsperspektiv ge uttryck för många olika åsikter och identiteter beroende på bruk. Museer talar om vilka vi är och hur vi blivit det. Även historier om ”de andra” fyller med hjälp av kontraster denna funktion.<sup>9</sup> Museum, likt minnet, sammanför det förgångna, nuet och framtiden. Till skillnad från det individuella minnet, vilket byggs upp av ens egna erfarenheter, har museet ofta förmedlat en auktoriserad version av det förflutna, vilket med tiden kunnat bilda ett institutionaliserat kollektivt minne. Genom en process av både minne och glömska, inkluderad och exkluderad historia, skapar museer mer eller mindre officiella minnen och formar historiemedvetandet.<sup>10</sup> Museer är inte neutrala platser utan tvärtom individers individuella skapelser. Autenticitet i sig är en idé påkommen under sent 1700-tal, kring samma tid som museets födelse, och kanske är bilden av det som något vi kan nå med hjälp av objekt på museer en illusion.<sup>11</sup> Museer måste förstås likt all annan verksamhet finansieras. Finansiering kräver i regel något i retur. Staten kan söka stöd i utställningar rörande historiska händelser eller att museet (i bästa fall) försöker nå ut till marginaliserade grupper medan företag vill ha sin logotyp i reklam eller material direkt i utställningstexter.<sup>12</sup>

Under de senaste decennierna har museiverksamheten växt exponentiellt i både antal, storlek och variation och lockar idag fler människor än den gjort någonsin tidigare. Den står idag närmare köpcentret som institution än vid något annat tillfälle. Legoland i Danmark har ett eget museum över leksakshistoria kulminerande i skapandet av legobiten. Museet i San Quentin-fängelset i Kalifornien ställer ut en egen mini-gaskammare och säljer i sin butik den av intagna skrivna ”Cooking with Conviction”, medan Louvren i Paris har byggt vidare på sin image som mytiskt men publikorienterat museum med den tillbyggda glaspysamiden, vilket i sig leder besökaren till ett shoppingcenter.<sup>13</sup> I USA ses museet som det mest pålitliga och objektiva av alla pedagogiska institutioner. 87 % av alla i en av American Association of Museums genomförd undersökning ansåg museet som pålitligt, medan 67 % litade på böcker

---

<sup>7</sup> Ljung, 2009, s. 46

<sup>8</sup> Bohman, 1997 s. 20-21

<sup>9</sup> Aronsson, 2004, s. 13

<sup>10</sup> Beier-de Haan, 2006, s. 186. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>11</sup> Marstine, 2005, s. 2. I Marstine (Red.), 2005

<sup>12</sup> Marstine, 2005, s. 11. I Marstine (Red.), 2005

<sup>13</sup> Marstine, 2005, s. 3-4. I Marstine (Red.), 2005

och 50 % lade sin tillit till tv-nyheter. USA huserade vid sekelskiftet runt 17 500 museer.<sup>14</sup> Antalet besökare bara i USA uppgår till 865 miljoner per år, eller 2,3 miljoner varje dag.<sup>15</sup> Sett över hela världen är åtminstone  $\frac{3}{4}$  av de idag existerande museerna skapade efter andra världskriget.<sup>16</sup> . Enbart i Tyskland finns det över 6000 museer, varav den absoluta majoriteten är sentida. Det finns bevisligen ett stort utrymme för museet idag i vad som måste anses vara ett museets andra guldålder.

## 1.1 Syfte & frågeställningar

Uppsatsens övergripande syfte är att svara på frågor gällande Läns museet Gävleborgs didaktiska överväganden, och dess utveckling, vid genomförandet av tillfälliga historiska utställningar under åren 1940 – 2008.

Hur har Läns museet Gävleborg agerat som förmedlare av identitet och vad förankras denna identitet i på ett geografiskt och ideologiskt plan?

Vilka budskap, eller värderingar, finner man i museets berättelser och hur förmedlas dessa?

Hur har utställningsformen sett ut och förändrats under museets historia?

## 1.2 Tidigare forskning och teoretiska utgångspunkter

Mängden angränsande forskning kan naturligtvis göras stor. Forskningen om museal historieförmedling verkar dock främst utgå från dagens verksamhet. Museet som förmedlare och subjektet för den förmedlade informationen undersöks exempelvis i avhandlingen *En meningsfull historia* vari Cecilia Axelsson undersöker historieförmedling och meningsskapande i utställningar på museer idag med utgångspunkt i två samtida utställningar. Utöver historieförmedlandet som process står även skolans möte med museet i fokus. Hon har exempelvis följt elever under besök i museer för att ta del av deras direkta uppfattningar av besöken. Hennes fokus, till skillnad från mitt, ligger med andra ord till högre grad på

---

<sup>14</sup> Conn, 2010, s. 1

<sup>15</sup> Conn, 2010, s. 2

<sup>16</sup> Hudson, 2004, s. 86. I Carbonell (Red.), 2004

mottagarsidan av historieförmedlandet, medan jag utan undantag förhåller mig till avsändaren av historieförmedlandet.

Etnologen Wera Grahn undersöker vidare i *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoria* hur ”de privilegierade konstruktionerna av femininitet och maskulinitet konkret tar sig uttryck i kulturhistoriska museirepresentationer”.<sup>17</sup> Genom dessa två konstruktioner söker hon finna svar på om motsatsparen kan anses vara länkade till den västerländska vanan att ordna världen i hierarkiskt ordnade motsatspar. Även hon utgår från museiutställningar, också här i samtiden, för att nå sina resultat.

Närmare mitt eget syfte finner vi Historielektorn Johan Samuelssons avhandling *Kommunen gör historia*, i vilken Eskilstuna kommun genom museet behandlas som historieförmedlare. Tidsperspektivet är här större än i tidigare nämnda studier och utgörs av tre nedslag från 1950-talet till idag. Utgångspunkten är att de lokala, eller kommunala, berättelserna spelar en stor roll för formandet av en kommunal identitet och intresset sägs ligga främst på kön, klass och etnicitet. Materialet kommer från museets arbete med jubileer, utställningar och dokumentationer. Johan Samuelsson menar att forskningen på området tidigare främst skett genom syntetiserande sammanställningar och inte genom avgränsade objekt. Samuelsson nämner också att idéhistorikern Richard Pettersson hävdar att identitetsfrågor är kärnan i kulturarvsförvaltandet och att begreppen identitet och kulturarv i det närmsta kan användas synonymt.<sup>18</sup> Samuelsson menar vidare att den moderna kulturarvsforskningen tar avstamp i vad som kallas processinriktad syn på kulturarv, något som även är hans eget avstamp. Synsättet i sig bygger på att kulturarv är något som skapas – inte bara förmedlas. Museet bevarar med andra ord inte bara ett arv, de hjälper även till att forma det.<sup>19</sup> Det processinriktade synsättet betonar en öppenhet och föränderlighet – dock präglad av tröghet, tradition och slutenhet. Det etablerade kulturarvet styr skapandet av nya. En huvudpoäng sägs vara att kunskap och identitet är något föränderligt som inte låter sig fixeras annat än tillfälligt.<sup>20</sup>

Både Wera Grahn och Johan Samuelsson säger sig använda en narrativ analys i avhandlingarna. Enligt Alexa Robertson bygger den narrativa analysen på att kollektiva identiteter är sociala konstruktioner. Analysen syftar till att komma åt relationen mellan idéer,

---

<sup>17</sup> Grahn, 2006, s. 8

<sup>18</sup> Samuelsson, 2005, s. 14

<sup>19</sup> Samuelsson, 2005, s. 16

<sup>20</sup> Samuelsson, 2005, s. 20

erfarenhet och handling för att förstå hur identiteter skapas och återskapas i olika kontexter och över tid samt hur saker och ting hänger samman. Robertson nämner som exempel att ”västvärlden” är en historisk tankeskapelse snarare än en geografisk enhet, begreppet i sig används sedan för att strukturera tankegångar och exempelvis avgränsa det som är västerländskt från det som inte är. Begreppet ”västerländskt” ger därmed upphov till en vis typ av associationer och är därför ideologiskt.<sup>21</sup> Robertson nämner att identiteten bygger på en förståelse av vår plats i världen och i sista hand berör sådana försök till förståelse om hur mening konstrueras utifrån en social kontext. Mening skapas i ett sammanhang av vissa maktkonstellationer och politiska intressen, och ansträngningar för att slå fast vissa betydelser är alltid politiska.<sup>22</sup>

Samuelsson diskuterar också sina narrationsteoretiska utgångspunkter utifrån dess funktion som länk mellan förflutet-samtid-framtid. Han utgår från att berättelsen är centralt identitetsskapande. I hans fall staden i tid och rum.<sup>23</sup> Berättelsen anses viktig vid artikuleringen av individuella och kollektiva identiteter då kollektivet kan lokaliseras i tiden och egentligen skapas i och med berättelsen, till exempel för en nation, stad, klass eller folk.<sup>24</sup> Aktörer anses också viktiga; mer bestämt händelser, personer, platser och institutioner vilka representerar kollektivet och anses driva handlingen framåt.<sup>25</sup> Berättelsen får därmed politisk och ideologisk betydelse. Wera Grahn säger att resultatet med metoden söks genom att med hjälp av olika samlade empiriska element tillsammans forma ett narrativ som går från del till helhet. En narrativ analys sägs alltså vara en där delarna tillsammans hänger ihop och bildar en historia, fast de till det yttre är olika.<sup>26</sup>

Jag inser givetvis att det undersökta museet ensamt inte skapar dessa gemenskaper och kollektiv, men det får ändå ses som en aktör som hjälper till att skapa, eller omskapa kollektiv så väl som individer. Den narrationsteoretiska modellen får stå som inspiration till min studie, men utgör inget allomfattande.

---

<sup>21</sup> Petersson & Robertson (Red.), 2002, s. 1-2

<sup>22</sup> Petersson & Robertson (Red.), 2002, s. 4

<sup>23</sup> Samuelsson, 2005, s. 22

<sup>24</sup> Samuelsson, 2005, s. 20

<sup>25</sup> Samuelsson, 2005, s. 21

<sup>26</sup> Grahn, 2006, s. 47



### 1.3 Metod

Jag kommer utifrån direkt utställningsmaterial och bakgrundsmaterial tillhörande utställningarna vid Läns museets eget arkiv undersöka hur Läns museet Gävleborg genom historien framstår som historieförmedlare. Jag kommer undersöka vilka olika identiteter man kan finna, vilka budskap som förmedlats, hur formen sett ut och hur det skiljer åt sig under historiens gång.

Gällande förmedlandet kommer jag inte bara försöka identifiera det explicita, utan även det implicita förmedlade. Avsaknaden av ett explicit identitetsförmedlande betyder inte avsaknad av identitetsförmedlande. Utställningarna genom museets historia har i vad som kan ses som cykler över längre tid, men även under årets tolv månader, varierat i vad som kan ses som mer eller mindre ”seriöst” genomförande. Även utställningar iordningställda under kort tid, utan ett explicit syfte att förmedla identitet eller tydligt budskap, kan självfallet göra detta ändå.

Arkivmaterialet kommer delas upp efter det geografiska området utställningarna behandlar. Jag utgår här ifrån kategoriseringarna lokalt-, regionalt-, nationellt-, internationellt-, och en grupp bestående av geografiskt oförankrad identitetsförmedling. Handlar exempelvis utställningarna om Gävle, Hälsingland eller är temat i utställningen helt utan geografisk förankring. Utöver undersökningen gällande existensen av geografiskt bunden identitet undersöker jag även hur ideologi förekommer i utställningarna.

Resultatet i sin tur är kronologiskt periodiserat efter de år då vissa strömningar visat sig som starkast. Periodernas längd är inte exakt lika utan skiljer sig beroende på hur lång tid man kan finna en röd tråd genom museets material. Det förekommer dock som alltid fall där, i det här fallet enskilda utställningar, skiljer sig från mängden under en period. Överlag har museet dock visat sig konsekvent i sitt utställande. De olika strömningarna föds förstås inte ur intet utan växer sig under en tid starkare för att till slut nå en topp och börja dala igen. Vid ett tillfälle går två perioder i resultatet ihop med varandra under en kort tid, och detta av just den anledningen. Under en kort tid, i brottet mellan två ideal, kan det förstås bli att de två lever sida vid sida.

Genom resultatet återkommande begrepp är form, budskap och identitet. Med dessa söker jag förmedla förändring eller beständighet i museets utställningar. Didaktiken i museets utställningar kan förstås förändras på olika sätt. Vad man vill förmedla, hur man förmedlar det och det bakomliggande syftet förändras inte nödvändigtvis samtidigt. Museets värderingar

kan förändras samtidigt som synen på historia i allmänhet eller objekt i synnerhet förblir densamma. Den förmedlade identiteten kan under ett tidsspann förändras utan att nödvändigtvis formen gör det, och en förskjutning i identitetsfokus betyder i sin tur inte att budskapets presentation förändras. Syftet är alltså att visa på vad som faktiskt förändrats, och vad som förblivit detsamma.

Med form menas utställningsformen, alltså hur utställningarna presenteras, och med vad. Är det till exempel en objekt-, informations-, eller underhållningscentrerad utställning? Budskapet i sin tur står förstas för det egentliga syftet, museets värderingar, och förmedlandet av dessa. Exempelvis om det var auktoritärt, problematiserat eller opproblematiserat och bevarande. Identiteten i sin tur behandlar mottagarsidan av förmedlandet, vilka museet riktar sig till, och vilka historiska identiteter det är som lyfts fram och presenteras.

Vilka målgrupper museet har vänt sig till under åren är förstas svårt att veta, men områden där jag känner att svar går att nå är exempelvis genom att studera utställningarnas bredd under en viss period – är det väldigt ensidigt utställningsmaterial eller riktar de sig mot flera intresseområden? Är det bara lokal arbetarhistoria eller folkrörelser som behandlas under en period anser jag att mönster om identitetsförmedlandet framträder även där. Ett annat område jag kommer undersöka hör till viss del ihop med uppdelningen för geografisk identitet, alltså om det finns identitetsförmedlande historia för annat än folk än med etnisk bakgrund i området för museet, eller i större perspektiv i Sverige. En utställning om något internationellt behöver självfallet inte ha ett identitetsskapande perspektiv riktat till varken svenskar eller utlänningar, men det är förstas möjligt för båda, och klart mycket troligare för de utländska, än i en utställning om exempelvis Hälsingland.

#### **1.4 Källmaterial och källkritik**

Det material jag har använt i min undersökning är uteslutande ifrån Länsmuseum Gävleborgs eget museum Fogden. Materialet är till sin natur varierat då det under åren egentligen inte funnits någon standard för vad från utställningarna eller förarbetet som faktiskt skulle bevaras. Mängden material från de individuella utställningarna beror till stor del på hur omfattande utställningen i sig var. Vissa utställningar är bevarade i ett flertal lådor, där varje låda är flera hundra sidor i omfattning, medan andras kvarlevor består av en broschyr eller ett ynka reklamblad. Vad som går att utläsa ur de olika utställningarna har med andra ord varierat.

Arkiveringsmängden verkar mest bero på hur seriöst de arbetat och hur mycket tid personalen lagt ner på den specifika utställningen. Ett längre och mer gediget förarbete skapar för det första förstås mer material att arkivera, men säkert också en större stolthet och vilja att bevara skapelsens skelett till eftervärlden. Slänger man ihop en utställning om godispapper från staden, syftat för museilobbyn, finns det kanske inte vidare mycket att arkivera för eftervärlden.

Vissa utställningar har sedan använts mer, vissa väldigt sparsamt, andra är helt utelämnade då inget gått att utläsa. Materialet jag använt mig av rör sig om allt från direkt utställningsmaterial som utställningsbroschyrer, reklamblad och utställningstexter till material från framställandet av utställningarna, och då till exempel minnesanteckningar, mötesprotokoll, korrespondens, försäkringspapper och även i arkivet sparade artiklar från främst lokalpress rörande utställningarna.

Visserligen är det tråkigt att inte alla utställningar med historiskt tema har haft bevarat material användbart för mitt syfte, men antalet utställningar som faktiskt är använda utgör ändå en stor del av de totalt sett genomförda. Allt som allt rör det sig om 127 utställningar under tiden 1940–2008. Den källkritiska aspekten rörande vad som faktiskt bevarats utgör i mitt fall förhoppningsvis inget större problem då jag genomfört en så pass omfattande undersökning. Hade ett mindre tidsspänn eller antal utställningar undersökts hade det möjligtvis utgjort ett större problem. Jag har svårt att se att de som faktiskt genomfört utställningarna på något sätt skulle syfta till att censurera sitt eget material inför arkiveringen. Om något bör de väl ha varit nöjda och stolta över utställningarna.

Med tanke på materialets varierande karaktär har det dock förstås varit aktuellt att fundera över de olika källgenrernas värde. Exempelvis värdet av det för museibesökaren tillgängliga materialet jämfört internt arbetsmaterial. Jag anser båda delarna användbara och intressanta på olika sätt. Om något framstår museets värderingar och budskap tydligare i det interna materialet. Det för museibesökaren tillgängliga materialet visar dock, som sagt, hur det faktiskt presenterades. Tillsammans med varandra, när så varit möjligt att finna, framgår därmed en så klar bild jag kan få utan att själv ha besökt utställningen.

## 1.5 Avgränsningar

Min första tanke vid valet av uppsatsämne var att jag på något sätt ville undersöka staden som historieförmedlare. Hur detta skulle gå till mer exakt kom dock att växa fram under en längre tid. Att undersöka alla museiinstitutioner i staden och deras förmedlande i samtiden var en tanke som slog mig, men vem skulle i så fall vara avsändare av historien?

Museet som institution har från början fram till vår tid gått från att vara en högst statlig angelägenhet till en allt mer i privat regi driven verksamhet. Med detta i åtanke kom valet att falla på ett specifikt museum och i det här fallet Länsmuseumet Gävleborg. Länsmuseum har, vilket diskuteras mer ingående i bakgrunden, till skillnad från både mindre lokala och större riksmuseer en mindre nischad framtoning. Länsmuseumet är ett regionalt centralmuseum med ett brett klientel. Eller bör åtminstone vara. Till skillnad från ett stadsmuseum eller ett specialiserat museum bör alltså länsmuseumets målgrupp vara betydligt bredare än de andra. Det utgör således både ett museum för staden, länet och landet. Hur museets identitetsförmedling ser ut, och har sett ut, och till vem det riktas, blir därmed intressant att undersöka. Även museet måste göra sitt urval, sin avgränsning, och däri deras prioritering finner vi förhoppningsvis mitt resultat.

Väl på arkivet kom ytterligare avgränsningar att ske. Undersökningsområdet kom att bli hela museets aktiva historia; 1940 till idag. Materialet jag undersökt kom dock endast att bli deras tillfälliga utställningar. Då min frågeställning hänger på förändringsförlopp under en längre kronologisk period anser jag denna avgränsning logisk. Museet huserar även ett flertal basutställningar, vilka även de under åren förändras mer eller mindre, dock ej, såsom namnet antyder, alls till samma grad som de tillfälliga utställningarna. De tillfälliga utställningarna, vilka under åren varierat till antal, utgör ändå i det stora hela ett tillräckligt högt antal för att man under perioder ska kunna läsa av någon sorts röd tråd och finna svar på mina i frågeställningarna presenterade frågor.

## 2. Bakgrund

Nedan följer en redogörelse över framväxten av den moderna museiverksamheten både internationellt och nationellt. Jag presenterar även den svenska museipolitiska utvecklingen vilket Gävle Museum, som senare blev Läns museet Gävleborg, genom åren mer eller mindre bör ha påverkats av vid skapandet av sina utställningar.

### 2.1 Framväxten av det moderna museet

Det moderna museets egentliga grund kan skådas i renässansens idévärld och de italienska furstehovens passion för samlande både på objekt och på kulturpersonligheter.<sup>27</sup>

Humanisterna placerade sig medvetet jämte antikens lärde genom återinförandet av humaniorastudiet och skapandet av museer.<sup>28</sup> Renässansens identitetskapande kopplades till antiken. Det förflutna blev ett ideal, inte som en flykt från samtiden, men från den närmsta historien.<sup>29</sup> Under renässansen ser vi dedikerade rum för samlande såväl som uppvisning.<sup>30</sup> Uffizigalleriet i Florens tog exempelvis emot sina första besökare 1581. Det var dock inte frågan om något allmänt tillträde. Samlandet kom att användas som ett komplement till furstemakten.

Samlandet kom under renässansen till stor del att ske i ”kuriosakabinetter”, Wunderkammer i norra Europa, eller Studiolo i Italien. Kabinetterna var privata rum, inte museer. Ordet Museum användes sällan utan syftade mer på ett lärum där muserna kunde studeras. Kabinetterna hade ibland föregångare till konservatorer och publicerade även inventarier vilka kan ses som föregångare till dagens museikataloger.<sup>31</sup> Samlingarna skulle binda samman det mänskliga mikrokosmos och universums och guds makrokosmos. Det samlade skulle stå som representationer för världen i miniatyr och kategoriserades i naturalia och artificialia, naturligt- och människoskapade objekt.<sup>32</sup> Mest värdefullt ansågs det ovanliga och okända

---

<sup>27</sup> Macdonald, 2006, s. 83. I Macdonald (Red.), 2006, se även Carlen, 1990, s. 25

<sup>28</sup> Findlen, 2004, s. 26. I Carbonell (Red.), 2004

<sup>29</sup> Bazin, 2004, s. 19-20. I Carbonell (Red.), 2004

<sup>30</sup> Macdonald, 2006, s. 83. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>31</sup> Marstine, 2005, s. 23. I Marstine (Red.), 2005

<sup>32</sup> Marstine, 2005, s. 22. I Marstine (Red.), 2005

vara. Syftet var att integrera objekten i samtidens världsbild, deras mikrokosmos, och sågs som bevis på guds kraft att förändra naturen.<sup>33</sup>

Den kanske mest avgörande händelsen för det moderna museets skapande kom att bli den franska revolutionen, vilken som direkt resultat kom att öppna upp de tidigare kungliga samlingarna för allmänheten.<sup>34</sup> Vad som utgör det första offentliga museet råder det dock delade meningar om. Ashmolean Museum i Oxford öppnades redan 1683 med villkorlig tillgång för allmänheten, British Museum i London 1753, medan Louvren, 1793, i och med den franska revolutionen kom att erbjuda allmänt tillträde som symbol för det folkliga självbestämmandet.<sup>35</sup>

Louvren hade redan då långa anor som samlare och hade sedan 1600-talet gett tillträde för konststuderande.<sup>36</sup> 1803 bytte Louvren namn till Musée Napoleon och gav allmänheten tillträde under flera dagar i veckan. Museet kom att användas som ett pedagogiskt verktyg i det unga nationsbygget. Syftet var att forma moderna medborgare till en civiliserad, homogen och kontrollerbar befolkning i patriotisk anda.<sup>37</sup> I utställningarna rådde en evolutionär narration där det förgångna kom att legitimera det rådande genom antik historia och mytologi. Verk från Napoleons erövrings- och plundringståg i Europa kom att samlas och för att handskas med detta material skapades en ny yrkesgrupp – kuratorn. Arbetet gick ut på att dokumentera, klassificera, registrera, konservera och reparera verken vilka ställdes ut i Louvren och landets provinsmuseer. För att förtydliga budskapen kom pedagogiska texter att anslutas till utställningarna, kataloger och guideböcker gavs ut och ”museipedagoger” erbjöd guidade turer. Kuratorerna valde ut vad som ansågs viktigt och därmed vad som inte var viktigt. Genom detta kom de att definiera en nationell identitet. Besökaren fick kunskap om vad makten valt ut medan urvalet förblev dolt.<sup>38</sup> Först nu kom de religiösa och lokala förmoderna tidsuppfattningarna att ge efter för ett nation-memoire, ett gemensamt kulturarv och en delad identitet. Nationalismen blev en viktig integrativ ram.<sup>39</sup>

Under 1800-talet kom många större museer att grundas med uppdrag av den ”pedagogiska staten” att civilisera befolkningen. I slutet av århundradet kom museer att vara ansedda som

---

<sup>33</sup> Macdonald, 2006, s. 84. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>34</sup> Preziosi, 2004, s. 75. I Carbonell (Red.), 2004

<sup>35</sup> Abt, 2006, s. 115. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>36</sup> Carlén, 1990, s. 26

<sup>37</sup> Marstine, 2005, s. 24. I Marstine (Red.), 2005

<sup>38</sup> Marstine, 2005, s. 25. I Marstine (Red.), 2005

<sup>39</sup> Aronsson, 2004, s. 29

det moderna, rationella samhällets sekulariserade katedraler, en väktare av den delade historien, eller som lager för den nationella skatten.<sup>40</sup> Den brittiske kultureformatorn Sir Henry Cole såg i denna anda museet som ett verktyg för att få arbetaren att själv välja ett moraliskt rättfärdigt liv istället för att falla åt laster:

If you wish to vanquish Drunkenness and the Devil, make Gods day of rest elevation and refining to the working man [...] The Museum will certainly lead him to wisdom and gentleness, and to heaven, whilst the latter will lead him to brutality and perdition.<sup>41</sup>

Det tidigare exkluderande museet kom alltså att öppnas upp för den ”ociviliserade” klassen i hopp om att de genom att beblanda sig med ”finare” människor skulle komma att civilisera sig själva.<sup>42</sup> Hela institutionen i sig kan med andra ord sägas ha fungerat identitetsbyggande, inte bara utställningarna utan även den sociala aspekten i sig själv. Den byggnadsboom som museerna gick igenom under den senare delen av 1800-talet var också en del av den transformation vilket majoriteten av Europas storstäder gick igenom där bland annat tågstationen och varuhuset var nymodigheter – och alla en del av den nya, moderna staden.<sup>43</sup>

Det historiska museets skapande är samtida, och nära kopplat, till den moderna nationalstatens uppkomst. Artefakter från det förgångna, vilka visades upp på dessa museer, hjälpte till att sprida bilden av en gemenskap och gemensamt delade minnen.<sup>44</sup> Genom att positionera nationalstaten som samlare spred de bilden av staten som medlem i ett fint sällskap, speciellt tydligt i kolonialstaten, där de erövrade ländernas kultur ställdes ut. Nationalstaten gavs också möjligheten att presentera bevis över sin egen existens, göra sin historia ”objektiv” och därmed legitimera rätten att existera.<sup>45</sup>

Att samla konst för att manifesteras en stats kulturella överlägsenhet är något som återkommer genom historien, till exempel hos tidigare nämnda Napoleon, men även mer sentida erövrare som Hitler.<sup>46</sup> Israels arkeologiska museer hjälper i sin tur till att legitimera staten Israel och dess bosättningar genom att bevisa att det judiska folket kontinuerligt funnits på platsen.<sup>47</sup> Skillnader mellan de olika exemplen finns givetvis, men behovet av att rättfärdiga en stat med

---

<sup>40</sup> Luke, 2002, s. xiv

<sup>41</sup> Bennet, 1995, s. 21

<sup>42</sup> Bennet, 1995, s. 28

<sup>43</sup> Giebelhausen, 2005, s. 19. I Marstine (Red.), 2005, se även Bennet, 1995, s. 19

<sup>44</sup> Gable, 2005, s. 110. I Marstine (Red.), 2005

<sup>45</sup> Macdonald, 2006, s. 85. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>46</sup> Bohman, 1997, s. 15

<sup>47</sup> Bohman, 1997, s. 16

olika nationella identiteter binder dem samman.<sup>48</sup> På andra sidan spektret finns de museer vilka syftat till att visa på en avgränsad nationell identitet i en större övernationell stat. Den typen av museer blev också vanliga under 1800-talet, till exempel Nationalmuseet i Prag, vilket syftade till att lyfta en Böhmsk/Tjeckisk nationell identitet i den större Österrikisk-Ungerska statsbildningen.<sup>49</sup> Bakgrunden till det moderna offentliga museet kan alltså skynta på ett flertal platser under en lång tid. Utvecklingen kom dock att accelerera med professionaliseringen av museet mot slutet av 1800-talet.<sup>50</sup>

## 2.2 Svenska nationalmuseer och läns museiverksamhet

Även i Sverige kom temat nationell identitet, och då hur man skulle vara svensk på ”rätt” sätt, att öka från 1800-talet. Inspirationen låg i det tyska etniska synsättet med dess nationalromantiska intresse för det kulturella arvet. Den svenska formen av etnisk nationalism kan också sägas ha rötter från tiden av för-nationell göticistisk ideologi, där svenskarna, eller den svenska adeln, försågs med uråldriga anor.<sup>51</sup> Här finner vi tanken bakom Nordiska museet och Skansen. Det var kungarna, de stora konstnärerna och framför allt allmogekulturen som skulle lyftas fram. Enligt Artur Hazelius, grundaren av de båda tidigare nämnda, skulle de ”bibringa en stark och mäktig stämning och således i sin mån verka fosterländskt stärkande”.<sup>52</sup> Hazelius ska ha fått sina idéer efter rundresor runt om i landet där han skådat hur allmogekulturen trängdes tillbaka av industrialismen.<sup>53</sup> Genom allmogekulturen skulle svenskarna lära sig svenskarnas historia. De båda museerna kom dock även vid sidan om att behandla historia från ett skandinaviskt perspektiv. Anledningen till detta är, enligt Per Widén, den starka skandinavistiska strömning vilket rådde under perioden för den svensk-norska unionen.<sup>54</sup>

Kring tiden sekelskiftet 1900 förändras det svenska samhället kraftigt av folkomflyttningar från landsbygd till stad, emigration och industrialismens utveckling. Specialisering inom vetenskap och teknik, geografi, etnologi och konst ledde i sin tur till att ett flertal större

---

<sup>48</sup> Bohman, 1997, s. 16

<sup>49</sup> Bohman, 1997, s. 17

<sup>50</sup> Macdonald, 2006, s. 88-89. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>51</sup> Harding, 2006, s. 79. I Alzén & Aronsson (Red.), 2006

<sup>52</sup> Bohman, 1997, s. 21

<sup>53</sup> Carlén, 1990, s. 77

<sup>54</sup> Aronsson & Elgenius (Red.), 2011, s. 886



specialmuseer öppnar i landet. Riksmuseet öppnades för allmänheten redan 1831<sup>55</sup>, Nationalmuseet 1866, Biologiska museet i Stockholm 1893 och Tekniska museet 1924. Intresset för folkkultur och fornminnen leder även till framväxten av hembygdsgrändar, hembygdsmuseer och fornminnesföreningar, i vilka Sveriges provinsmuseer finner del av sin grund.<sup>56</sup>

Precis som på kontinenten finner man dock grunden till de Svenska museerna tidigare i historien. Krigsbyten från det svenska deltagandet i krigen på 1600-1700-talen kom redan då att ställas ut på naturaliekabinetter som åskådningsmaterial för universiteten.<sup>57</sup> Publiken var med andra ord väl avgränsad. Livrustkammaren kan räknas som museum från 1628 då Gustav II Adolf som minne ställde ut dräkter han burit under det polska fälttåget 1627 och Drottning Eleonora bevarande hans ”dödekläder” och den uppstoppade hästen Streiff på samma plats som minne åt eftervärlden.<sup>58</sup> Christopher Polhem kom från 1697 att ställa ut bland annat ritningar, modeller och annat åskådningsmaterial i det nyinrättade Laboratorium Mechanicum på Kungsholmen i Stockholm och från 1700-talet uppstod flera museer genom grundandet av vetenskapsakademierna.<sup>59</sup> Som första svenska publika museum brukar Gustav III:s antikmuseum räknas. Här ställdes antika troféer ut i det specifikt för ändamålet byggda Kongl. Museum år 1794.<sup>60</sup>

Nationsglorifierande utställningar på tema krig har under modern tid varit ovanlig vad gäller uppvisande av Sveriges tidigare imperieambitioner. Krig har mer eller mindre presenterats som en av många sorters naturkatastrofer, och inte ett resultat av en viss politik.<sup>61</sup> Ett bevis för detta sägs enligt Per Widén vara att den svenska historien presenteras främst utifrån dagens Sveriges gränser. Därigenom undviker museerna inte bara Finland, vilket var en del av Sverige under 600 år, utan även Estland, staden Riga och de svenska besittningarna i Tyskland under svensk stormaktstid. Skåne, vilket bara varit en del av Sverige i 350 år, presenteras dock nästan alltid som inkluderat i Sverige.<sup>62</sup>

Parallellt med den museala fokusen på nationalism som tidigare nämnts öka under 1800-talet kom även så ske med hembygdsintresse, landskaps- och hembygdskänsla; identitetsskapanden

---

<sup>55</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 13

<sup>56</sup> Ljung, 2009, s. 59

<sup>57</sup> Carlén, 1990, s. 30-31

<sup>58</sup> Carlén, 1990, s. 34-35

<sup>59</sup> Carlén, 1990, s. 32

<sup>60</sup> Aronsson, 2004, s. 157

<sup>61</sup> Aronsson & Elgenius (Red.), 2011, s. 888

<sup>62</sup> Aronsson & Elgenius (Red.), 2011, s. 888

vilka alla låg i statens intresse.<sup>63</sup> Denna identitetsfokus var inte detsamma som växte fram i Prag under 1800-talet, utan en där en stark regional identitet utan verkan för egna lagar, valuta, eller självstyre förespråkades.<sup>64</sup> I skapandet av den regionala identiteten kom museet att spela en viktig roll. Ett viktigt led i skapandet blev att förvandla regionaliteten till något objektivt, att bortse från att det var något skapat av människan. Det som kom att lyftas som identitetsskapande var ofta det ”fina”, vilket i sin tur blev det ”typiska” för regionen.<sup>65</sup>

1860-talets decentraliseringsreform med de medföljande medborgarstyrda lokalförvaltningarna och det genom landsting regionala självstyret ledde till skapandet av en rad fornminnesföreningar under följande decennier, varav vilket dagens länsmuseum har sin grund.<sup>66</sup> Hembygden kom att stå i fokus; fornminnen, bygdekultur och folktraditioner lyftes upp. Som hos Hazelius kom en rädsla för utdöendet av allmogekulturen genom industrialiseringen att ligga till grund för detta. En folklig identitet söktes i vad som ansågs vara en tid av stora förändringar med sociala motsättningar och ett hårdnande samhällsklimat.<sup>67</sup>

Under senare del av 1800-talet öppnade flera museer med regional prägel.<sup>68</sup> År 1906 grundas Svenska Museimannaföreningen (SMF) och landsortsmuseerna kom snart att framstå som en egen grupp museer vid sidan av de nationella.<sup>69</sup> De regionala museerna kom till en början att skötas till största del av privatpersoner. Den första professionella länsantikvarietjänsten tillsattes 1919 i Jämtland.<sup>70</sup> Provinsmuseerna kom under 20-talet att ta form av regionala ”centralmuseer” vilka företrädde län eller provinser, ett synsätt som också stöddes från centralt kulturminnesvårds håll. Statliga bidrag till museer ute i landet, tagna ur lotterifonden, på samma sätt som skett i exempelvis England, med fördelningsprincipen en mottagare per län eller landskap kom ytterligare att stärka bilden av ett centralt museum per län, med andra ord länsmuseum.<sup>71</sup> Under 1930-talet tog de moderna länsmuseum form, även begreppet etablerades under tiden genom exempelvis tidsskriften Svenska Museer.<sup>72</sup>

---

<sup>63</sup> Bohman, 1997, s. 25

<sup>64</sup> Bohman, 1997, s. 24

<sup>65</sup> Bohman, 1997, s. 29

<sup>66</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 13-14

<sup>67</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 14

<sup>68</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 15

<sup>69</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 15

<sup>70</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 17

<sup>71</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 17-18

<sup>72</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 19

Länsmuseer intar idag en speciell position i det att de opererar både som konstmuseum, kulturhistoriskt-, natur- och teknikhistoriskt museum, till skillnad från centralmuseernas mer tydligt specialiserade roller.<sup>73</sup>

### 2.3 Svensk museipolitik under undersökningsperioden

Följande genomgång behandlar statlig reglering av museiverksamheten och är tänkt att ge läsaren en bild av hur verksamheten faktiskt styrs, eller åtminstone försöks styras från centralt håll. Till vilken grad de enskilda museerna anpassar sig efter målplanerna varierar givetvis.

Peter Duelund, kultursociolog vid Köpenhamns universitet, har i en analys av kulturpolitiken lyft fram 3 övergripande målsättningar på kulturområdet från 1950-talet:

1. Likhetsprincipen: alla skulle ha tillgång till kultur och konstnären skulle ha rätt till försörjning.
2. Upplysningstanken: kulturen skulle bidra till att skapa aktiva, myndiga och upplysta medborgare i det demokratiska samhället.
3. En nationalromantisk föreställning där kultur och ”folksjäl” lyftes fram. Nation, språk och identitet som del i ett nationellt identitetsbyggande.<sup>74</sup>

Under 1960-talet genomförs ett omfattande reformarbete inom museiverksamheten. Den utåtriktade pedagogiska verksamheten ökade, samtidigt som flera parallella reformer i samma anda genomförs inom skolväsendet. Personalstyrkan ökade och arbetsuppgifterna blev mer specialiserade.<sup>75</sup> En stark föreställning om staten som kontrollant, planläggare och genomförare av utbildning rådde.<sup>76</sup> Målgrupperna för museiverksamheten ökade klart från tidigare decennier. Enligt ”Kulturpolitiskt handlingsprogram”, 1961, skulle kultur inte längre vara något som avnjöts passivt. Kultur kunde som kraft förändra samhällsutvecklingen. Bostadsort och social ställning skulle inte längre påverka möjligheterna till kulturella upplevelser och kunskaper.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Grahn, 2006, s. 76 & Aronsson, 2004, s. 164

<sup>74</sup> Samuelsson, 2005, s. 14

<sup>75</sup> Ljung, 2009, s. 36

<sup>76</sup> Ljung, 2009, s. 33

<sup>77</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 21

1969 startade en ny kulturpolitisk utredning, vilket kom att utmyнна i ”Ny Kulturpolitik” (SOU 1972:66–67). Detta kom att bli den första formuleringen av en generell kulturpolitik för hela Sverige. Kulturarvet gavs i den stora berättelsen en liten vikt, och uttrycket i sig användes i liten utsträckning överlag. Det var istället med hjälp av konsten och dess demokratiska potential som människan skulle aktiveras kulturellt. De tidigare rådande nationalromantiska idealen var nu borta, människan skulle inte blicka bakåt utan nu i en demokratisk framtidsorienterad anda vända huvudet framåt.<sup>78</sup> Museerna gavs i sig inte mycket utrymme, men man nämner dock att man bör lägga ”stor vikt vid de regionala institutionerna. Med detta synsätt bör de nuvarande läns museerna tillsammans med vissa övriga regionala museer få förstärkta resurser”<sup>79</sup>

MUS65, (Museernas betänkande angivet 1965 års musei- och utställningssakkunniga), färdigt 1973, alltså året efter ”Ny Kulturpolitik”, nämner explicit inget om identitet eller identitetskapande.<sup>80</sup> På tapeten stod en ny testverksamhet för distribution av vandringsutställningar (det som blev riksutställningar), och försök till att stimulera konstintresse samt utreda museiväsendets organisation. Två mål framgår för museet – att erbjuda material och information samt engagera och stimulera människors intresse för att aktivt delta i ett demokratiskt kulturliv och medverka i den vetenskapliga verksamheten för att medverka till förklaring på dessa frågor. Den publika verksamheten står i fokus.<sup>81</sup>

1974 fastställde en enig riksdag regeringens ”Den statliga kulturpolitiken”. Denna kom att råda med mindre modifikationer ett antal decennier framåt. Landstingen skulle inneha en mer framträdande roll i förverkligandet av det ”goda samhället”, samt delta i att bygga ut den regionala kulturen.<sup>82</sup>

Länsmuseets verksamhet berörs 1984 i statens kulturråds utredning ”Museisverige, Museiperspektiv och museiförslag”. Sverige ansågs nu genomgå en snabb samhällsutveckling där ett ökat behov av historisk kunskap var viktigt. Högre krav på utställningarna på grund av ökad utbildningsnivå omnämns också. Sverige nämns nu även som mångkulturellt, något som också sägs påverka museets verksamhet. Likaså nämns det ökade informationsutbudet, specialiseringen, en förändrad mediesituation genom framsteg inom data- och

---

<sup>78</sup> Harding, 2006, s. 81-82. I Alzén & Aronsson (Red.), 2006

<sup>79</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 23

<sup>80</sup> Bohman, 1997, s. 131

<sup>81</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 24

<sup>82</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 26

kommunikationsteknik, omstrukturering i arbetsliv och en förändrad ekonomisk situation.<sup>83</sup> Vikten av att ”förvalta och visa vårt nationella kulturarv” framgår nu också i museiförslaget.<sup>84</sup> Med museirapporterna som utgångspunkt hölls 1988 – 1989 konferenser hos kulturrådet där nya perspektiv för museiverksamheten lyftes fram. Fokus låg fortsatt på samma område som i kulturrådets utredning just några år tidigare. Ekologisk kunskapsspridning, Sverige och tredjevärlden samt invandrarnas kulturer lyftes där som områden vilka borde synliggöras i museernas arbete.<sup>85</sup> 1989 års utredning ”Kultur i hela landet” – vilket behandlade statens stöd till regionalt kulturliv kom mer direkt att behandla villkoren för mottaget bidrag. De enskilda länmuseerna skulle bedriva en ”i verklig mening” regional verksamhet, kunna presentera genomtänkta verksamhetsprogram med preciserade mål, samt att regionala huvudmän bidrar ekonomiskt i den utsträckning som förutsätts i bidragssystemet. Kulturmiljövård, ekologi, konst samt verksamhet för barn och ungdom pekades ut som det viktigaste.<sup>86</sup>

”Museiutredningen” 1994 anses av Berit Ljung, i *Museipedagogik och erfارande*, vara det viktigaste som händer från politiskt håll på museiområdet under 1990-talet. Museiutredningen talar om ett nationellt uppdrag förenande för alla museer. Uppdraget består i att utgöra samhällets kollektiva minne. Huvuduppgiften är bildning genom att aktivera det kollektiva minnet så att medborgare i hela landet kontinuerligt kan utveckla kunskaper, färdigheter och berikande upplevelser.<sup>87</sup> Museiutredningen följs året efter av ”Kulturutredningen”; nya begrepp i denna utredning är kulturarv och bildning, där de omnämns under målen ”att bevara och bruka kulturarvet” och ”att främja bildningssträvandena”.<sup>88</sup>

”Preposition kulturpolitik” (1996/1997:3), vilket fortfarande var dagens bas 2001, står fortfarande kvar i grundtanken från 1974. Vissa modifikationer fanns dock, exempelvis behövde utveckling ske rörande familjebild, befolkningssammansättning, arbetsmarknad och utbildningsnivå. Yttrandefrihet skulle sättas i främsta rum, mångfald och kulturperspektiv skulle genomsyra alla samhällssektorer. Kunskap om kulturarv och bildningsmål skulle bindas till personlig utveckling och identitet. En demokratisk grundsyn hörde till denna utveckling, likaså en internationalisering och ett bekämpande av främlingsfientlighet.<sup>89</sup> De kulturpolitiska

---

<sup>83</sup> Statens kulturråd, 2001, . S. 30

<sup>84</sup> Bohman, 1997, s. 131

<sup>85</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 31

<sup>86</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 33

<sup>87</sup> Ljung, 2009, s. 34/Statens kulturråd, 2001, s. 40

<sup>88</sup> Ljung, 2009, s. 34-35

<sup>89</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 47

målen styr än idag och ingår ofta i museernas egna verksamhetsplaner och skrivs fram i statliga museernas regleringsbrev.<sup>90</sup>

Offentliga svenska museer ska idag fokusera på ”människors behov av skilda ämnen, människors behov av självförståelse och perspektiv på sitt eget liv och samhälle” och ”vara ett forum för minne och reflektion, dialog och opinion. Museerna skall arbeta för att ”förståelse av det kulturella arvet främjas och kunskaperna om människans och naturens situation idag fördjupas”.<sup>91</sup> Enligt tidigare nämna ”kulturutredningen”, 1995, ska också ett mål för museerna vara att främja nationell, regional och lokal kulturell identitet.<sup>92</sup>

Museihistorien är tydligt laddad med en klar identitetsskapande roll; både i det förgångna och i nuet. Syftet i målplanerna har varierat, likaså har målgrupperna, men identitet har alltid lyst igenom i verksamheten.

## **2.4 Gävle Museum – Länsmuseum Gävleborg**

Bygget av Länsmuseum Gävleborg finansierades genom ett arv efterlämnat av Antonie Rettig 1933 till Gävle stad. Rettigfamiljen ägde och drev under 1800-talet en tobaksfabrik samt varvsverksamhet i staden. Med hjälp av dessa pengar kunde således museet, ritat av stadsarkitekt Sven Wranér byggas. Enligt donatorns önskemål användes Antonie Rettigs systems palats i Köpenhamn som arkitektonisk förebild för bygget. I donationen ingick också en större mängd konst- och konsthantverksföremål vilket kom att utgöra grunden för samlingarna. Museet stod klart 1940 och kom inledningsvis att gå under namnet Gävle Museum. Länsmuseum blev museet först officiellt 1978.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Ljung, 2009, s. 35

<sup>91</sup> Statens kulturråd, 2001, s. 9

<sup>92</sup> Bohman, 1997, s. 131

<sup>93</sup> Hur ett danskt palats hamnar i Gävle 1940,

<http://www.lansmuseumgavleborg.se/pages.asp?PageID=95&MenuID=1068>, hämtat: 2011-12-16

### 3. Identitet i museet

#### 3.1 Ett ungt museum ser framåt 1940 – 1959

Länsmuseet Gävleborg (dåvarande Gävle Museum) slog upp sina portar till yttervärlden mitt under brinnande krig 1940. Man skulle kanske kunna tro att detta faktum på något sätt visar sig i utställningarna. Inte bara är fallet inte så, vad som istället är slående under museets första tid är den näst intill totala avsaknaden av historiska utställningar. Konstutställningar har under hela museets existens varit i fokus, men under ingen period är detta tydligare än under dess två första decennier. Under 1940-talet genomfördes totalt 111 utställningar.<sup>94</sup> Konst i en eller annan form är temat i alla. Den historiska dimensionen existerar, om alls, som en lättare bakgrund till den utställda konsten. Historisk konst är dock i sig inte vanlig utan modern konst är vad som lyfts fram av museet under dess första år.

Under 1950-talet sker ingen större utveckling. Formen är densamma med autentiska objekt i fokus. Ett antal konstutställningar med historisk dimension genomförs dock; mer bestämt tre av Gävle Museum utförda utställningar: *Allmogemåleri*, *Gävlesilver* och *Gammal konst från Kina*. Allmogemåleri verkar av det bevarade materialet främst ha varit just en konstutställning. *Gammalt Gävlesilver* var till för att högtidlighålla Gefle Handtverksförenings tvåhundraåriga historia varvid Gävle Museum ”för sin del velat högtidlighålla detta ur vår kulturhistoriskas synpunkt vackra minne med en utställning av de gamla gävlesilversmedernas verk, från de äldsta kända fram till tiden för ungefär hundra år sedan.”<sup>95</sup> Utställningen om äldre kinesisk konst kan te sig aningen malplacerad i sitt sällskap av utställningar av nationell eller regional/lokal prägel, men förklaringen ligger i, vilket går att utläsa i programmets introduktion; ”H. M. Konungens eriksgata genom länet”, vilket väl får sägas placera den i skaran av utställningar framlyftande det nationella. Museet passar där även på att nämna sitt hopp om att samlingen skall innehålla högkvalitativa ting, men att de samtidigt är väl medvetna om att kungen bättre än någon annan i landet själv kan bedöma den saken.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Utställningsarkivet.xml (Dokument över museets alla utställningar tillhandahållet av museet)

<sup>95</sup> Utställningsprogram (år 1957 låda: 1957 7)

<sup>96</sup> Utställningsprogram (år 1955 låda: 1954-1956 4)

Av de inlånade utställningarna är *Orreforsglas* den som sticker ut i mängden. Utställningen är direkt inlånad från glastillverkaren. Museet nämner i ett brev till företaget att det vore önskvärt om en historisk avdelning kunde tas med, om detta blev av framgår dock ej. Gävle Museum ville även i sin tur efter avslutad utställning ta del av en del utställningsobjekt då hyran var låg och ”det måste ses som reklam för företaget att få ställa ut”.<sup>97</sup>

Utställningen *Gustavianskt*, inlånad från nationalmuseum, sägs handla om att dela med sig av landets skatter, vilka var det ”svenska folkets gemensamma egendom”. Likaså spelar den från nordiska museet inlånade *Guld-Silver-Ädelsten* på det svenska arvet med dess konst från svensk guldålder, vilket även här är Gustaviansk tid. Utställningarna är båda av skattkammarmodell med ”värdefulla föremål” och ”uteslutande toppsaker som visas, de flesta signerade”.<sup>98</sup> Utställningskatalogen till *Gustavianskt* behandlar personen Gustav III och nämner där i förbifarten att hans lyxbegär och med tiden ökade verklighetsfrånvaro spelar in i hur historien ser på honom, omdömet förblir dock det som Sergel fällde: ”Vår sol dränktes i blod, men han har uppgått igen för att stråla i en annan värld, ty ta mig tusan djävlar var icke Gustaf III en stråle av det eviga ljuset”, och tillägger att ännu ett lager bör inflätas i ärekransen, då det var han som var initiativtagaren till det första offentliga konstmuseet.<sup>99</sup> Den här typen av auktoritärt berättande är överlag mer regel än undantag i museets förmedlande under perioden. Det är museet som förmedlar och besökaren som tar emot. Någon interaktivitet kan ej finnas.

*Gustavianskt* är annars en av få utställningar under årtiondet med en någotsånär historisk prägel. På 1950-talet likväl som på 1940-talet är utställningarna fortsatt höga till antalet (131 st.).<sup>100</sup> Det är dock främst modern konst som visas, den historiska dimension som ger sig till känna är uteslutande i koppling till den här sortens konstutställningar. Årtiondena ter sig historielösa. Det är objekt som visas, inte händelser, och i den mån de ansett nödvändigt finns en beskrivning om historien kring skapanden av objekten och objektens samtid. Historiens människor lyser med sin frånvaro, med undantag för det utrymme som exempelvis Gustav III fick i anslutning till konstutställningen.

Historieförmedlingen i utställningen *Orrefors*, om det där ens fanns en historisk dimension, utgjorde den likväl inte huvuddelen av utställningen. Det var det moderna som ställdes ut i

---

<sup>97</sup> Brev till Orrefors (år 1953, låda 1951-1954 3)

<sup>98</sup> Gefle dagblad 23/2 57 (år 1957, låda 1957 7)

<sup>99</sup> Utställningskatalog (år 1954, låda 1951-1954 3)

<sup>100</sup> Utställningsarkivet.xml (Dokument över museets alla utställningar tillhandahållet av museet)



vad som framstår som ett högst kommersiellt syfte. Gävle Museums egna utställningar rör det lokala och det regionala (utöver den för kungen genomförda kinautställningen), och kan på så vis givetvis ses som identitetsbyggande. I staden är det hantverk som berörs, och i den regionala, allmogen. Den förmedlade identiteten framstår åtminstone helt klart som bestående av etniska svenskar och gävlebor. Utställningarna lyfter det gemensamma arvet, inte heller bara gemensamt arv utan omnämnt som det gemensamt ägda arvet. Det är dock svårt att prata om museets historiska utställningar som explicit identitetsskapande. Om något är det museets framlyftande av det etniskt nationella, den gamla svenska historien som ett gemensamt arv, som framstår identitetsskapande. Att lyfta hantverksverksamhet i staden kan förstås implicit fungera på ett liknande sätt för det lokala, det handlar här dock bara om en utställning under perioden.

Budskapet under perioden framstår, om inte annat, omedvetet konservativt och samhällsbevarande. Hur genomtänkt det är från museets sida är svårt att veta, men för besökaren blir effekten förstås densamma. Det utställda utgör en oproblematiserad sanning och budskapet är auktoritärt förmedlat. Förmedlandet påminner om den för samtiden generella museipolitiken presenterat av Duelund i kapitel 2.3 med ett fokus på nationalromantik och ett nationellt identitetsbygge.

Historien framstår som ögonblickshistoria, en historia utan kopplingar till tidigare eller senare tid. Historien framstår inte heller som levande. De utställda objekten saknar kontext. Och oavsett ett objekts monetära värde blir identifikationsprocessen säkert lidande utan något levande att koppla till. Peter Aronsson diskuterar i *Historiebruk* hur människan har använt sig av historien och nämner att i vart fall den norra hemisfären under efterkrigstiden präglats av en ljus framtidstro.<sup>101</sup> Kanske finner vi 1940- och 1950-talets avsaknad av historisk dimension på Gävle Museum i den under tiden rådande starka framtidstron. Sverige var orört av krig och industrin gick på högvarv. Fann människan måhända ankaret till sin identitet i framtiden istället för det förgångna. Den moderna historien hade bevisligen inte lett till mycket att hämta eller vilja att identifiera sig med.

---

<sup>101</sup> Aronsson, 2004, s. 29

### 3.2 Varats underbara lätthet, eller konsten att sälja med identitet 1960 – 1972

Precis som under tidigare decennier lider Gävle Museum under 1960-talet av en näst intill total avsaknad av historiska utställningar med internationellt perspektiv. Vad som ändå genomförs är en utställning om Kina i kejsartiden, under 1968. Som tidigare är det alltså Kina som står som modell och liksom tidigare är det konst som ställs ut. Projektet genomförs för att, som man kan läsa i katalogen till utställningen, söka återuppliva en kultur vilket anses vara på väg att få ge plats för en ny kultur genomsyrad av ideologi.<sup>102</sup>

Inte heller regionen kom under 1960-talet att lyftas fram i de historiska utställningarna. Utställningen *sol ute, sol inne*, från 1965, är det närmsta jag funnit en sådan. Formen är som tidigare objektcentrerad, temat är gamla bonader och museet försöker bedjandas i Hälsinglandstidningen inför utställningen att få folk att skicka in sina gamla bonader då, även fast smaken förändrats, museet anser det troligt att många gamla bonader trots allt bevarats i kistorna hemma.<sup>103</sup> Bonaderna lyfts dock varken fram som något exceptionellt eller typiskt för regionen. Ingemar Tunander från Gävle Museum går i utställningskatalogen igenom teman, exempelvis att bibliska citat varit populärt som motiv på bonaderna, likaså citat av Geijer och Tegnér. Anledningen till den stora spridningen har de dock ej svar på, men det anses stå i samklang med det tidiga 1900-talets nationalistiska strömningar och hembygdsromantik.<sup>104</sup> Utställningen framstår inte som ett försök till att lyfta någon speciell identitet, utan mer som en icke-problematiserad kuriosautställning.

Utställningarna om staden och nationen präglas av en lätthet och en positiv anda. *Sommarnöje* från 1967 planeras som en redovisning av gävlebons sommarnöjen vid tiden kring sekelskiftet, eventuellt med en eller annan samtidsjämförelse. Utställningen anses kunna bli en charmfull och roande utställning med kulturhistoriska aspekter av lokalt intresse med känsla för det trivsamma och behagliga i ”den gamla goda tiden”.<sup>105</sup> Utställningens område framstår som utan historia eller framtid, ett lättsamt ögonblick av historia anpassad för en sommarpublik. Typiskt för perioden är presentationen av en positiv bild av det gamla Gävle utan större koppling i tiden.

---

<sup>102</sup> Utställningsprogram (år 1968, låda: utställningar 1968 34)

<sup>103</sup> Artikel Hälsinglandstidningen (år 1965, låda 1965)

<sup>104</sup> Utställningsprogram (år 1965, låda 1965)

<sup>105</sup> Utställnings-PM (år 1967, låda: 1967)

Även det nationella lyfts fortsatt fram i ett positivt ljus. *Regeringsformen 1809*, genomförd 1960, en av riksdagen finansierad vandringsutställning genomförs för att fira minnet av regeringsformen 1809. Syftet sägs vara ett belysande av tiden till och med 1809, medan ”händelseförloppet därefter endast antydes”.<sup>106</sup> Det presenterade området sträcker sig från medeltid och egentligen fram till regeringsformen, detta för att visa på att ”den lagbundna friheten” inte var någon nyhet, utan något man får gå tillbaka flera århundraden i historien för att finna.<sup>107</sup> Det är en positiv bild av Sverige som lyfts, ett Sverige där grundlagarna och kanske särskilt regeringsformen anses underskattat som drivkraft för ”de stora förändringarna”.<sup>108</sup>

Likväl som det nationella här lyfts upp som något positivt, och givetvis något att identifiera sig med, lyfter även Gävle Museum tre år senare fram staden genom firandet av 100-årsjubileet av det kommunala självstyret. *Gävlebor genom tre sekler* är namnet på den porträttutställning som genomförs som firande. Porträtten är en samling målade av gävlebor, föreställande gävlebor. Den förmedlade bilden av gävlebon framstår som fortsatt smal i utställningskatalogen, vari man kan läsa att det bland porträtten händer att en numera glömd person har kommit med tack vare porträttörens betydelse, medan andra personer som gjort ”staden stora tjänster” saknas helt, detta kan ”till och med” gälla betydande personer från utställningens senare period 1862-1962.<sup>109</sup> Den äldsta delen av utställningen skulle tydligen grundas av porträtt av ”representativa gävlebor över huvud taget”, brukspatroner anses dock behöva vara representerade i tillgänglig omfattning. Från 1863 borde endast stadsfullmäktigeledamöter förekomma.<sup>110</sup> Identiteten som gävlebo och dess representativitet problematiseras aldrig. Det är makten som presenteras.

I Gefle dagblad den 9/2 1963 kan man läsa att gästföreläsaren Redaktör Gustaf Näsström inlett sitt anförande med detta smicker för stadens lokalpatrioter, stadspampar och expokommitterande; ”att fira jubileet med en sådan här porträttutställning är inte bara det originellaste och finaste utan även det mest kultiverade”.<sup>111</sup> Uttalandet känns representativt för utställningen i sin helhet. Det är en utställning med maktperspektiv utan utrymme för den ”vanlige” gävlebon. Att firandet av det kommunala självstyret tar form i en porträttutställning är talande för tiden. Det är som tidigare objekten som står i centrum och budskapet framstår

<sup>106</sup> Brev till livrustkammaren (år 1960, låda: 1960 vår)

<sup>107</sup> Utställningskatalog (år 1960, låda: 1960 vår)

<sup>108</sup> Utställningskatalog (år 1960, låda: 1960 vår)

<sup>109</sup> Utställningskatalog (år 1963, låda: Gävlebor genom tre sekler)

<sup>110</sup> Rapport från konferens i nationalmuseum 21 maj 1962 (år 1963, låda Gävlebor genom tre sekler)

<sup>111</sup> Gefle Dagblad 9/2 1963 (år 1963, låda: Gävlebor genom tre sekler)

som tydligt samhällsbevarande. Inte bara utelämnas historiens problem, utan även de människor vilka utifrån ett maktperspektiv skulle kunna tänkas stå för dessa problem.

En liknande bild av Gävle finner man i utställningen *Ett skepp kommer lastat med tobak* från 1966. Syftet sägs vara att genomföra en stadshistorisk utställning med anknytning till Gävlefamiljen Rettig där skepp och tobak är huvudmotiven.<sup>112</sup> Gävle Museums koppling till Rettigfamiljen är inte svåra att finna. Utställningen bekostas av den finländska grenen av familjen och skall genomföras i Rettig-hallen i museet.<sup>113</sup> Det kom även att bli museets näst längsta utställning genom alla år med sina 23 veckor utställningstid, där genomsnittsutställningen kan sägas ligga på 3-5 veckor. Tunander nämner i en korrespondens att: ”Det måste vara fullkomligt klart att vår utställning inte på något sätt får en kommersiell prägel”,<sup>114</sup> ett av utställningsmomenten är ändock att de:

Låter en sentida fänrik Stål bjuda expons besökare på ett stopp tobak eller en pris snus. Även de som inte är tobakens slavar får sitt av regelrätt atmosfär; det garanterar ett veritabelt jättefat tobak som sprider virginia-arom i hela entrésalen.<sup>115</sup>

Utöver detta presenteras även kända personers inställning till tobak (12 st. positiva, 2 st. negativa).

Utställningens syfte är som i tidigare nämnda utställningar att visa en positiv bild av det historiska Gävle eller av ”denna storhetstid” (som man kan utläsa i tidigare nämnda utställnings-pm) i både Rettig och Gävle stads historia. Rettigs historia kopplas till Gävles och företagets glans låter sig speglas över Gävle stad som handels- och skeppsbyggerstad. Arbetare från denna handels- eller skeppsbyggerindustri visar sig dock inte i utställningen. De personer som framstår som aktörer, både för företaget Rettig och Gävle stad är istället Per Murén och Robert Rettig, bland annat på tal om stadsbranden i Gävle:

Efter storbranden 1869, som av många ansågs betyda slutet för Gävle, arbetade han - vid sidan om Per Murén - dygnet runt för att återuppbygga staden. För alla missmodiga borgare förklarade han barskt: 'även om alla andra tänker flytta från stan, så ska jag i alla fall stanna!' Många anser detta 'Brandtal' vara Robert Rettigs största insats för Gävle. Hans föredöme var en försäkring för framtiden.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Utställnings-PM av Ingemar Tunander (år 1966, låda: 1966)

<sup>113</sup> Utställnings-PM av Ingemar Tunander (år 1966, låda: 1966)

<sup>114</sup> Korrespondens 18 feb 1966 Tunander till Morein (år 1966, låda: 1966)

<sup>115</sup> Utställnings-PM (år 1966, låda: 1966)

<sup>116</sup> Utställnings-PM (år 1966, låda: 1966)

Även arvtagaren John Rettig lyfts fram på ett liknande sätt, och hans stora kraftprov för Gävles räkning sägs vara den industri- och lantbruksutställning 1901 som för hela riket på ett imponerade sätt ska ha manifesterat pånyttfödelsen ur askan.<sup>117</sup>

Det kommersiella bruket av historia visar sig även i flera andra utställningar under tiden, exempelvis *När Gefle brann 1869*, en utställning där museet till hundraårsminnet av branden vill berätta historien om den förödande branden och dess verkningar, men även planeringen och återuppbyggandet vilket gjorde Gävle till en ”ny stad” och där även på ett naturligt sätt ta upp brandförsvaret och försäkringsväsendet förr och nu.<sup>118</sup> Hansa (försäkringsbolag) är delaktig i utställningen och försäkringspengar lyfts fram som en starkt bidragande orsak till stadens snabba återuppbyggnad.<sup>119</sup> Hansa stod även för en del material till utställningen samt betalade 10 % av utställningskostnaden. De skulle för detta få en annons i utställningskatalogen men det betonades samtidigt att ingen direkt reklam skulle finnas i utställningen.<sup>120</sup>

Utställningar med nationell prägel kom också att mindre diskret genomföras i nära samarbete med privata företag. Under 1972 kom både Duro och Stora Kopparbergs bergslags AB att med Gävle Museum genomföra sådana. Tillsammans med Duro genomfördes en utställning om gamla tapeter genom historien där Duro samtidigt presenterade sina senaste produkter. Med Kopparbergs Bergslags AB genomfördes utställningen *Rödfärg*, helt enkelt på temat svensk rödfärg. Bilden som framträder i utställningskatalogen, vilket förövrigt producerats av Kopparbergs Bergslags AB, är en av ett mytomspunnet Sverige. I densamma kan läsas att:

Vi bör vara tacksamma för att den röda färgen blivit en svensk byggnadstradition. Söder om oss utbreder sig ett område med övervägande vita hus. Det är vackert där, men skulle inte vara lika roligt hos oss, där marken är snötäckt under minst en tredjedel av året.[...][Det var] till stor del en slump som gjorde att färgen blev just röd. Men det var en lycklig slump.<sup>121</sup>

Det spelas hårt på den av företaget sålda rödfärgen och dess koppling till en svensk identitet. Drömmen om den röda stugan – kan man tänka sig något mer svenskt än det, frågar sig författaren av katalogen retoriskt.

Utställningarna om det svenska utan direkt kommersiella element är precis som de andra utställningarna väldigt lättsamma. *Gammal och ny hemslöjd*, från 1965, presenterar olika

---

<sup>117</sup> Utställnings-PM (år 1966, låda: 1966)

<sup>118</sup> Brandkommittén (år 1969, låda: 1969)

<sup>119</sup> Anteckningar om Hansas deltagande (år 1969, låda: 1969)

<sup>120</sup> Anteckningar om Hansas deltagande (år 1969, låda: 1969)

<sup>121</sup> Utställningskatalog (år 1972, Låda 42)

textilier genom Sveriges historia utan ideologiskt koppling eller direkt vurm för det förgångna.<sup>122</sup> *Det stora Kafferepet*, också den från 1965, går igenom kaffets historia i Sverige; nämnda områden är hur karolinerna under Karl XII fick smak på det och exempelvis hur det blev en dryck för de högre stånden.<sup>123</sup> Utställningen *Gyllene Fortid* två år senare känner vi igen sedan tidigare, nämligen en utställningsform av ”skattkamar-karaktär” där ”dyrgripar” från nordens guldålder presenteras.<sup>124</sup>

Som kapitelrubriken antyder framträder under perioden en historieförmedling med klart kommersiellt präglad bruk av identiteter, både genom det lokala och genom det nationella. Den regionala och internationella historien utelämnas i stort sett helt ur förmedlandet. Internationellt är det som tidigare Kinas konsthistoria som lyfts. Det är fortfarande de etniska svenskarnas historia och ett svenskt identitetsbygge som förmedlas. Det internationella som ställs ut är befriat från något levande mänskligt. Det är endast materiella ting som lockar. Den historia som framträder är tydligt positiv till sin karaktär där, speciellt den lokala historien, lyfts fram från sin guldålder och låter det samtida Gävle spegla sig i dess glans. Historien framstår som problemfri. Det samtida Gävle, och Sverige för den delen, var likt 1940–1950-talets motsvarighet en stad och ett land där det gick bra. Industrin gick bra, och det är även en historisk industri i topp som förmedlas. Ingenstans i förmedlandet vidrörs den efterföljande nedgången efter den lyfta guldåldern i Gävle under 1800-talet.

Identiteten som Gävlebo är som under de tidigare decennierna högst begränsad. Personerna som visar sig är de enligt museet stora aktörerna. När en utställning hålls för att fira ett kommunalt självbestämmande lyfts makten fram, när Gävles så kallade guldålder för handel- och skeppsindustrin lyfts lyser ändå arbetaren med sin frånvaro. Gävlebon är överklassen, han är mäktiga, driftiga män, ”de som byggt staden” personifierade. Både de nationellt- och lokalt tematiserade utställningarnas budskap präglas av en lätthet och positiv anda, av en vilja att koppla en positiv historisk identitet till samtiden. En oproblematiserad historia. En ensidig historia. Staden framstår som tom och det märks inte av några barn eller arbetare. De ideologiska strängar museet, med diverse partners, spelar på är som nämnt främst det nationella och lokala, men den klara skillnaden att folket inte får utrymme i den lokala.

Den i ”Kulturpolitiskt handlingsprogram” från 1961 eftersökta aktiveringen av museibesökaren är svår att finna. Utställningsbesökaren framstår fortfarande som passiv.

---

<sup>122</sup> Gammal och Ny hemslöjd (1965, låda: 1965)

<sup>123</sup> Det stora kafferepet (1965, låda: 1965)

<sup>124</sup> Reklamblad till Gyllene forntid (1965, låda: 1965)

Likaså framstår handlingsprogrammets efterfrågan för ett öppnande för fler sociala grupper som förbisedd. Till viss del tar sig det utställda mer folklig form, men det är fortfarande ett tydligt maktperspektiv i utställningarna.

### 3.3 Nya kollektiva identiteter på horisonten 1971 – 1977

1970-talet kommer för Gävle Museum att leda till en fokusförändring i de historiska utställningarna. Inte längre är utrymmet reserverat endast för eliten. En ny typ av ideologiskt laddade utställningar framträder och med dem den i rubriken antydda kollektiva identitet jag anser mig skönja. Museet har redan tidigare förmedlat bilden av kollektiva identiteter i utställningar om svenskar, hälsingebor och gävlebor. De framträdande dragen i dessa tidigare utställningar har dock som nämnts främst varit bilder från maktposition. Rettig och brukspatronerna var Gävle. Från 1970-talet får detta historieförmedlande lämna plats för nya identiteter, och där främst arbetaren. Politiseringen av historien ändras från ett maktperspektiv till arbetarperspektiv där kollektivet framstår som grund för identiteten.

Utställningarna med internationellt ämnesområde ökar under 1970-talet, temat i utställningarna är olika men de innehar oftast en klar vänsterpolitisk prägel. Det finns dock en tydlig narration av ett ”vi och ett dem”. Utställningens berättelse är tänkt för en svensk publik och för att sprida ett politiskt budskap. De är aldrig riktade till de i utställningarna behandlade grupperna.

*Indianer och vita, Latinamerikas indianer och Kulturrevolutionen i bilder* är exempel på genomförda utställningar av sådan typ. Ett underifrånperspektiv med klar kritik av europeisk kolonial- och samtidspolitik framträder i indianutställningarna och Kinautställningen presenterar utvecklingen i landet på ett mindre mångfacetterat sätt. *Kulturrevolutionen i bilder* skall, enligt museidirektör Bo Gyllensvärd leda till en klarare uppfattning om denna viktiga händelse i Kina.<sup>125</sup> I utställningskatalogen presenteras utvecklingen från jordreformen 1953, vilket ledde till att ”varje bonde i princip [skulle] äga den mark som han brukade” efter att godsägarna fått ge mark till egendomslösa jordproletärer.

Utvecklingen beskrivs i positiva ordalag och ”trots tillfälliga motgångar” har utvecklingen gått snabbt och lett till både minskad brottslighet, en nästan totalt självförsörjande befolkning,

---

<sup>125</sup> Häfte till Kulturrevolutionen i bilder (1971, Låda: 1971 41)

en ökning i läskunnighet från 10 – 70 % mellan 1949 och utställningens samtid, samt att de kommit tillrätta med den tendens till korruption som fanns i landet innan Mao föreslog massrörelsen. Med detta bakom sig kommer nu ”en förnyad satsning på ökad kvantitet och höjd kvalitet”.<sup>126</sup> Utställningen framställer Kina under Mao som ett land på stark frammarsch. Alla resultat av kulturrevolutionen sägs dock ej vara skönjbara, men vad som framstår klart är att den sökt främja en rättvisare fördelning av den höjda levnadsstandarden mellan alla samhällets grupper.<sup>127</sup> Individerna i kulturrevolutionen visar sig inte.

Inte heller är så fallet i de två utställningarna om indianer. *Indianer och vita*, där rubriken i sig antyder en ”vi och dem”-markering. I utställningshäftet inleds det med att förklara att ”Utrotningen av Amerikas inhemska befolkning började i och med européernas gradvisa erövring av dubbelkontinenten; start den 12 oktober 1492. Den pågår ännu.”<sup>128</sup> Utställningen går sedan igenom de olika motiven för erövring från åkerjord till guld och olja. *Latinamerikas indianer* från 1975 är väldigt lik, och i katalogen kan där läsas att: ”Ända sedan Amerikas erövring för mer än 450 år sedan har indianerna befunnit sig i UNDERLÄGE. De har hela tiden varit föremål för våld och missbruk av olika slag från omvärldens sida.”<sup>129</sup>

Båda utställningarna sträcker sig till samtid, och båda håller indianernas undergång som överhängande. Utställningarna representerar båda en ny historieförmedling, en om de utsatta och maktlösa historia. Ämnesområdet i sig är av internationell karaktär men den huvudsakliga identitetsförmedlingen sker på en ideologisk nivå. Det är en klasskamp, eller etnisk kamp, som förmedlas. Indianerna och kineserna utgör hela tiden ett ”dem”. Identifikationen med de två folken sker inte på en existentiell nivå och varken indianerna eller kineserna utgör heller målgrupp för utställningarna. De är fortfarande objekt i utställningen, ett ”dem” som motsats till ett ”vi” (den etniska svensken) som besökare och målgrupp.

Som synes har den förmedlade identiteten i och med 1970-talet förändrats mot en med klart kollektivt vänsterbudskap. Utställningarnas budskap är mer direkt ideologiskt laddade än tidigare. Områdena problematiseras, men bara utifrån utställarnas ofta relativt tydliga åsikter. Även formen på utställningarna har förändrats. Fokus ligger inte längre på det autentiska objektet. De tidigare periodernas utställningar, vilka till form och budskap framstår som konservativa och bevarande, gör så främst genom sitt oproblematiserade utställande. Om

---

<sup>126</sup> Häfte till Kulturrevolutionen i bilder (1971, Låda: 1971 41)

<sup>127</sup> Häfte till Kulturrevolutionen i bilder (1971, Låda: 1971 41)

<sup>128</sup> *Indianer och vita* (1971, låda: 1971 40)

<sup>129</sup> *Latinamerikas indianer* (1975, låda: 1975 låda 46)



syftet var explicit bevarande vet jag som sagt inte. Vad som är tydligt här är dock att utställarna faktiskt har ett tydligt budskap, ett de gärna vill förmedla, och detta genom en betydligt större mängd information, text, än tidigare. Trots förändringarna i form och förmedlad identitet så framstår museets röst, dess budskap, som lika, om inte mer auktoritärt under 1970-talet än tidigare. Kanske just för att de nu har ett mer klart budskap att förmedla än tidigare.

Också i utställningarna med mer direkt geografiskt identitetsskapande teman framträder tidigare nämnda kollektiva identitet. *Våra folkrörelser*, från 1971, utgör ett typexempel av denna sort. Inte bara innehåller den ett ideologiskt identitetsförmedlande, det är även klart förankrat i det lokala, i staden, inte minst i utställningens namn, vilket klart förmedlar att det är just ”våra” folkrörelser. I utställningen deltog ett flertal folkrörelser, exempelvis arbetar-, nykterhets- och väckelserörelsen. Enligt utställningsschemat utgjordes utställningen av en vecka med tal och aktiviteter i och utanför museet.<sup>130</sup> Varje rörelse hade även frågeformulär för skolelever. Nykterhetsrörelsens frågor utgjordes av modellen; ”Ge några exempel på vanliga alkoholskador?”, ”Varför börjar man dricka, tror du?” och uppmaningar om att fundera över hur man kan hjälpa personer med alkoholproblem.<sup>131</sup>

*Brännvinets bruk och missbruk* från 1974 fortsätter på samma tema. Utställningen lånades in från Landskrona och hade skapats för att högtidlighålla 50-årsdagen av förbudsfolkomröstningen.<sup>132</sup> Utställningen bjöd på, förutom en kronologisk överblick av sprit(miss)bruket från medeltid till 1900-tal, även på material kring alkoholproblematik idag, både medicinskt och socialt.<sup>133</sup> Även här hade, åtminstone i Landskrona, de lokala nykterhetsorganisationerna deltagit med en självständig avdelning. Huruvida detta skedde i Gävle framgår inte.

I utställningen *Idrotten*, genomförd med anledning av Riksidrottsförbundets 75-årsjubileum, kom sprit- och tobaksbruk att ha sin egen avdelning. Utställningen kom dock till största del att behandla den lokala idrottens historia och samtid, däribland Tjejidrott, vilket ansågs vara ett av de mest brännande debattämnena idag.<sup>134</sup> De presenterade bland annat ett ”visste du”-papper med en mängd statistik gällande kvinnlig idrott. Bland annat bristen på lokala och kvinnliga ledare, den ojämna fördelningen av kvinnliga idrottare och de sämre satsningarna på

<sup>130</sup> Schemaläggning *Våra folkrörelser* (1971, låda: 1971 41)

<sup>131</sup> Frågeformulär *Våra folkrörelser* (1971, låda: 1971 41)

<sup>132</sup> Utställnings-PM *Brännvinets bruk och missbruk* (1974, låda: 1974 45)

<sup>133</sup> Utställnings-PM *Brännvinets bruk och missbruk* (1974, låda: 1974 45)

<sup>134</sup> Informationsblad till *Idrotten* (1978, Låda: 1978 54)

damlandslag jämfört med herrarnas. *Idrotten* som utställning ansågs representera ”Idrotten som kulturhistoria och idrotten som folkrörelse. Med särskild hänsyn till Gävleborgs län”.<sup>135</sup> Också arbetarrörelsen kom att representeras i en utställning i *Storstrejken 1909* under 1974. Utställningen var till största del inlånad från Riksutställningar och byggde på material av Bernt Schiller, vilket i sig lutande politiskt åt vänster. Enbart rubrikerna i utställningen förmedlar en bild av den nya klassidentitet som museet under 1970-talet kommit att anamma: Klass mot klass, nöd, arbetarmakt, Missgrepp – Motgrepp, samt kompletterande material om arbetarnas bostads- och löneförhållanden, politiska rättigheter med mera.<sup>136</sup>

Historiens budskap är tydligt förmedlat utifrån ett nedifrånperspektiv. Det är arbetarnas position som tas upp, som motsats till den varvs- och industrihistoria som presenterades under 1960-talet med Rettig i spetsen. En ny historisk identitet tar plats i museets utställningar; arbetaren som kollektiv. Denna kollektiva identitet går genom perioden hand i hand med rörelserna och ett vänsterideologiskt förhållningssätt till historien. Museet i sig öppnade som bekant 1940, att *Storstrejken 1909* presenterades för första gången just 1974, och inte 1964, känns inte som en slump. Gävle Museums reklamkampanj för utställningen byggde också på, exempelvis, citat av Lenin: "En av samtidens allra största strejker" och den franske socialistledaren Jaurés: "Den största proletära mobiliseringen man i våra dagar varit vittne till".<sup>137</sup>

Även den kyrkliga rörelsen kom precis som nykterhets-, arbetar- och idrottsrörelsen att få egna utställningar. *Jesu liv i konsten* från 1975 för att vara specifik. Syftet sägs till stor del vara att fylla igen luckor i vårt vetande gällande kristendomen, och att de religiösa bilderna vilka var man tidigare mötte, idag inte längre är lika självklart som förr, ”då bibeln var varje mans egendom”.<sup>138</sup> Även här finns frågematerial för besökarna där de får svara på frågor om symboler för treenigheten, de fyra evangelistsymbolerna och vad som personifierar det drömmande barnet.<sup>139</sup> Också Björn Widegren i Gefle Dagblad skriver på samma tema att "Förr läste man bibeln. Innehållet i den var något man verkligen kände till. Och här finns en risk: vi kan glömma bort ett stort och viktigt kulturarv. Så föddes idén till den här utställningen."<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> Arbetsskiss till *Idrotten* (1978, låda: 1978 54)

<sup>136</sup> Reklamblad till *Storstrejken 1909* (1974 låda: 1974 45)

<sup>137</sup> Reklamblad till *Storstrejken 1909* (1974, låda: 1974 45)

<sup>138</sup> Utskick om utställningen *Jesu liv i konsten* (1975, låda: 1975 46)

<sup>139</sup> Frågeformulär *Jesu liv i konsten* (1975, låda: 1975 46)

<sup>140</sup> Gefle dagblad 12/4 1975 (1975, låda: 1975 46)

Bilden som framträder i de hittills under 1970-talet presenterade utställningarna är den av en kollektivt präglad identitet, ofta med vänstersympatier. Det är svårt att inte koppla 1970-talets identitetsförmedlande till den i bakgrunden diskuterade fostrande roll vilket museet inte bara i Sverige, utan även exempelvis i England haft. Den ”vanlige” människan släpps in på museet för att civilisera sig själv, för att inte falla åt laster, och kanske även lära sig något. Även 1970-talets besökare tycks ha blivit utsatt för en liknande behandling. Det må vara icke-statliga aktörer vilka axlade den uppfostrande rollen under 1970-talet, syftet måste dock anses vara detsamma. Tonen är ofta uppfostrande och utställningsformens förändring mot textfokus tyder som sagt också på en ökad vilja att skapa, eller omskapa, identiteter. Förutom ett litet utrymme i den senast nämnda utställningen om storstrejken är bilden av den näst intill totalt kollektiva identitetsförmedlingen klar. Individerna har inget utrymme i förmedlandet av de, hittills, till stor del moraliserande berättelserna.

Förutom dessa av ny ideologisk karaktär stöpta utställningar genomfördes det också utställningar som till form och budskap påminner om tidigare decenniers produktioner. Utställningar där, likt tidigare, en svenskhet utgör huvuddelen av identitetsförmedlandet. Till skillnad från 1970-talets vänsterideologiska utställningar tar sig dessa en mer lättsam ton, lyfter ofta fram kuriösa områden men med en nationell, regional eller lokal prägel.

Bildutställningar som *Elsa Beskow, 100 år*<sup>141</sup>, med ”hennes mest älskade bilderböcker” lyfter fram det svenska författararvet medan *Daler, Krona, öre* högtidlighåller hundraårsminnet av den avskaffade dalern och ettårsminnet av det svenska öret.<sup>142</sup> En utställning om godis, även den med fokus på svensk historia, genomförs också, där godisets intåg i Sverige beskrivs samt kopplas till exempelvis Gustav Vasas förkärlek för sötsaker där man enligt broschyren med lite fantasi ska kunna dra en röd tråd från Gustav Vasas konfektyrfigurer till dagens sega råttor och dödsfall.<sup>143</sup> Svenska kungar återkommer även i ytterligare en konstutställning på temat Kina där Gustav VI Adolfs testamenterade kinakonstsamling ställs ut under namnet *Gustav VI Adolfs gåva till svenska folket*.<sup>144</sup>

Hazelius arv med fokus på allmogen och här det nationella är inte heller det borta. *Folkmusik efter gammalt*, från 1977 och *Handarbetets vänner 100 år*, från 1976 fokuserar på just detta. Den senare utställningen senare syftar till att bevara den manuella traditionens broderitekniker

---

<sup>141</sup> Elsa Beskow, 100 år (1974, låda: 1974 45)

<sup>142</sup> Daler, Krona, öre (1976, låda: 1976 49)

<sup>143</sup> Karameller, kola och choklad (1976, låda: 1976 49)

<sup>144</sup> Gustav VI Adolfs gåva till svenska folket (1977, låda: 1977 50)

från förindustriell tid,<sup>145</sup> med utgång från den förening vilket verkat för det svenska handarbetets utveckling i ”konstnärlig och fosterländskt riktning”. Den tidigare säger sig vara rent dokumentär och vill bjuda på glimtar ur allmogens musikliv och en föreställning om folkmusiken i Sverige från medeltid fram till våra dagar.<sup>146</sup> En viss bitterhet infinner sig på en av utställningsskärmarna där frågan ”Folkmusik – vad är det?” följs av ”den vemodigt tillbakablickande spelmannens” fråga: ”Folkmusik – vad var det?”.<sup>147</sup>

På det regionala och lokala planet hände inte mycket. Och likaså här som i utställningarna med nationellt tema tar berättandet en lättsam ton. Det genomfördes en utställning för att fira Gävle sparbanks 150-åriga historia, presenterad kronologiskt från grundande till samtid, vilket kan summeras med att de nu var en modern bank med lokalt beslutsfattande och förankring i det egna länet.<sup>148</sup> En utställning om Gästrikekonst beskriven som angelägen för att återknyta kontakten med länet, och i första hand landskapet, genomfördes också. Vikten att koppla till den regionala identiteten är märkbar, men syftet verkar inte överstiga kuriös nivå.

Som synes lever till viss del den äldre sortens utställning från 1940–1960-talet med upplyftandet av det svenska kvar. Staden och regionen står fortfarande tillbaka. Med hänsyn till det, totalt sett, större antalet utställningar har dock ”det svenska” även det minskat i antal. Det lyfta svenska och regionala är som synes främst en äldre historia, och detta är genomgående under både 1970- och 1980-talet. Både formen och budskapet i den äldre historien tar sig ofta, även här, den äldre konservativa och samhällsbevarande rollen. Det är inte det gamla som ska problematiseras.

Det framträdande under perioden är dock just det nya uppfostrande budskapet och den ideologiska identitet som sprids främst genom folkrörelser samt den vänsterlutning vilket visar sig i de internationella utställningarna om indianer och Kina. Till skillnad från tidigare är det i dessa utställningar politiska händelser som tas upp, som motsats till 1940–1950-talets då det, om det lyftes alls, var konst som stod i fokus gällande icke-nationellt tema i utställningar. Utställningarna om det internationella har fått ett mänskligt innehåll, de behandlar något levande, men det är fortfarande en massa, inte individer, och identifikationen sker främst på en ideologisk nivå. Samma kan sägas gälla utställningarna om folkrörelserna. Det finns där dock kopplingar till det geografiska, men det ideologiska står i förgrund även i

---

<sup>145</sup> Reklamutskick för Handarbetetsvänner 100 år (1976, låda: 1976 49)

<sup>146</sup> Informationsblad från musikmuseet till folkmusik efter gammalt (1977, låda: 1977 51)

<sup>147</sup> Utställningsinformation om upplägget till folkmusik efter gammalt (1977, låda: 1977 51)

<sup>148</sup> Utställningskatalog (1974, låda: 1974 44)

den typen av utställningar. Till skillnad från tidigare decennier finner sig inte historien i ett vakuum under 1970-talet, och detta hänger ihop med den nya ideologiska identitetsförmedlingen. Historien har ett annat, till viss del pedagogiskt, till viss del politiskt, samtidskritiskt, budskap.

Förmedlarna av historien har också förändrats. Museet som megafon och identitetskapare för privata företag har fått ge plats för rörelserna. Museet skapar också betydligt fler utställningar med historiskt tema än under tidigare år. Konsten, och där främst, som tidigare, modern konst, står fortfarande i fokus, och kommer så göra under alla år, men förändringen är trots detta tydlig. Individens står som sagt tillbaka, men öppnandet, och skapandet av nya historiska identiteter visar sig under 1970-talet. Arbetaren och den utländska människan, som grupp, kliver in i historien. Även kvinnan får ett litet utrymme i utställningen om idrottshistoria. Den rådande samtidsbilden framstår fortfarande som positiv, den geografiska förankringen sker främst på nationell nivå, och där ganska oproblemetiserat. Den i bakgrunden presenterade ”Ny kulturpolitik” från 1972 med dess eftersökta fokusförändring från det nationalromantiska till mer regional och lokal förmedling är alltså inte helt lätt att finna spår av. Förvisso har museet tagit avstånd från det tidigare rådande nationalromantiska identitetsbygget, men detta sker nu mer på en ideologisk nivå än någon geografiskt förankrad.

### **3.4 Folkdans och industridystopi 1978 – 1989**

Perioden som följer är en där fokus för första gången skiftar geografiskt från det nationella till lokal och regional historia. Redan några år innan den aktuella tidsperioden, vid nyöppnandet av Gävle Museum, 1973, håller Per Wästberg ett tal vilket kommer visa sig signifikativt för den roll museet senare kommer anamma. Talet kom senare att tryckas upp av Gävle Museum, vilket ytterligare tyder på att de faktiskt lade vikt vid hans ord.<sup>149</sup>

Wästberg talar om människans uppryckthet; hur halva Stockholm är invandrat från landsbygden till ett liv kännetecknat av fabriksjobb och en längtan efter något förgånget. Behovet av tradition anses mer märkbart än tidigare. Som exempel på detta förgångna nämns hembygdsgårdar, midsommarstänger, julsånger och årstidscermonier. Just museet anses, bättre än någon annan institution, kunna sammanfatta dessas behov och ge näring åt en

---

<sup>149</sup> Per Wästberg – Upplevelsehuset: Tal vid återinvigningen av Gävle museum (1973, låda: 1973 43)

fruktbar aktiv nostalgi, förklara det förflutna och göra det hemvant utan att det förlorar den gåtfulla mystik vilket anses bebo fester, ritualer och ramsor. Han talar om att de flesta håller rötterna till det egna landet och samhället som något livsviktigt och museets värld skall utgöra myllan för rötterna. Museet framstår som en plats där man kan, för ett ögonblick, återvända till det förgångna, till ett kollektivt minne, en säker plats som utgör ”ett stängsel mot kaos och en radarskärm mot framtiden” för människan, som olikt en snigel eller kamel inte kan bära hus och föda med sig. Redan här märks alltså skiftningen mot en mer geografiskt förankrad historie- och identitetsförmedling.

De två huvudspåren i museets berättelser under tidsperioden utgörs av den industriella staden och den idylliska landsbygden, två berättelser vilka jag anser stå nära kopplat till varandra. Genom den ena berättelsen stärks även den andra, och spåren korsar ofta varandra.

I staden dominerar en industri- och arbetarhistoria. Ett flertal industrier, både sedan länge nedlagda eller i samtiden nedläggningshotade får sin historia presenterad. Som exempel kan nämnas *Arthur Percy och Gefle porslin*, en utställning om fabriken livshistoria. Fabriken stängde året innan och får nu en utställning till sin ära.<sup>150</sup> *Gefle glasbruk och Tvålfabriken Swea*<sup>151</sup> får också de en utställning vardera. Syftet med den tidigare var att det visat sig vara en av de industrier i staden vilket det fanns minst kännedom om.<sup>152</sup>

Inte bara läggs stor energi på utställningar om Gävles industri och dess arbetare som kollektiv, även individen sticker under 1980-talet ut sitt ansikte ur massan. Utställningen *Sune Johansson – gjutare* från 1985, beskrivs som en värdefull dokumentation om ett försvinnande hantverk och näringsfång. Sunes gjuteriverksamhet beskrivs sedan länge tillhöra gårdagens samhälle, i en arbetsmiljö omöjlig i dag sett genom ett skyddsombuds glasögon. Sune sägs ha varit den siste gjutaren i Gävle, och med honom försvinner resterna av det hantverkskunnande som gjutit grunden i vårt moderna samhälle.<sup>153</sup> Stämningen är dyster, det är ett levande kulturarv som försvinner, dör ut. Samtidigt är det förstas en hyllning. Sunes arbetsvillkor, vilka i en modern fabrik hade ansetts mänskligt ovärdiga framstår ändå som något gammalt och bra.

Budskapen i utställningarna förefaller detsamma. De utgör alla något viktigt att bevara. Arbetaren, framför alla andra klasser, framställs som Gävles identitet, de som ”gjutit grunden

---

<sup>150</sup> Arthur Percy och Gefle porslin (1980, låda: 1980 Gefle porslin)

<sup>151</sup> Tvålfabriken Swea (1981, låda: 1981 3)

<sup>152</sup> Göran Gudmundsson i ett brev från museet (1980, låda: gefle glasbruk)

<sup>153</sup> Pressrelease (Sune Johansson – gjutare (1985 låda: 1985 1)

för vårt moderna samhälle”, som motsats till de framlyfta samhällsbyggarna i 1960-talets utställningar.

Även utställningen *Industriminnen* går i samma anda. Utställningen avser att presentera olika industrimiljöer och berätta delar av länets industrihistoria.<sup>154</sup> Likt 1970-talets utställningar finner man här en informationstung utställning. Det är mycket fakta som ska förmedlas. Autentiska objekt som förmedlare är definitivt borta.

Det som beskrivs är arbetslivet och produktionens förändring inom exempelvis skogsindustrin och sulfittfabriker.<sup>155</sup> Utvecklingen går från det 1857 i London bildade bolag vilket avsåg att exploatera skogarna i Hälsingland och Härjedalen till den man från Hudiksvall vilket fick uppgiften att genomföra uppdraget i trakten och vidare med utvecklingen fram till den dystra tiden med nedläggningar.<sup>156</sup> Utställningen sträcker sig med andra ord längre än 1960-talets industrihistoria, vilket gärna höll sig till guldåldern under 1800-talet. Även arbetaren i industrin har sin givna plats, synbart i utställningens olika avdelningar benämnda exempelvis ”Bostäder”, ”Arbetsmiljö”, ”Facklig verksamhet”, ”Arbetarna” och ”Stagnation”. Även kvinnan visar sig som hastigast då arbetarnas och deras hustrurs kamp för tillvaron anses varit hård och ojämn.<sup>157</sup>

Kopplingen till de samtida industrierna och deras hotade existens visar sig extra tydligt i en samtidigt genomförd utställning av varvsklubben, metalls avdelning 2, ABF och kulturnämnden om varvet i Gävle och dess vikt för staden, exempelvis som centrum och drivkraft i vad som anses vara den stadsdel som mest präglat utvecklingen i Gävle, nämligen ”arbetarstadsdelen Brynäs”.<sup>158</sup> En samtida kris vilket hotar hälften av de 190 anställda anses ge utställningen en något dyster inramning, men klubbens historia visar på att de bemästrat svårigheter förr genom en stark sammanhållning.<sup>159</sup> Åke Holmgren, ombudsman i Metall, anser att det är viktigt att visa hela varvets historia och att det är en skyldighet mot alla som arbetat där. Arbetarnas historiska identitet, både i det förgångna och i samtiden, anses under perioden vid ett flertal tillfällen som just en skyldighet att ställa ut. Målgruppen står inte

---

<sup>154</sup> Brev Carl Magnus Gagge extra antikvarie (1979, låda: 1979 Industriminnen)

<sup>155</sup> Brev Carl Magnus Gagge extra antikvarie (1979, låda: 1979 Industriminnen)

<sup>156</sup> Några anteckningar om Hybo förr och nu (1979, låda: 1979 Industriminnen)

<sup>157</sup> Utställningsmaterial till utställningen (1979, låda: 1979 Industriminnen)

<sup>158</sup> Artikel av Kjell Järvby (1979, låda: 1979 Industriminnen)

<sup>159</sup> Artikel av Kjell Järvby (1979, låda: 1979 Industriminnen)

nödvändigtvis i fokus, istället är det arbetarna som tilltalas, utställningsobjekten, vilka anses ha rätt att få utrymme på museet.<sup>160</sup>

Utställningarna om industrin i det förflutna kopplas alltså till den moderna industrin i och med tidsperspektivet fram till nedläggningarna. Även historien görs alltså aktuell. Gävle lyfts fram som en stad med stark arbetaridentitet. En industristad. Identiteten framstår som starkt geografiskt och ideologiskt kopplat. Att det nu, till skillnad från tiden innan, finns en samtidskoppling verkar hänga ihop med att identiteten ses som hotad i och med alla nedläggningar och snabba förändringar i samhället. Under tidigare decennier och industrins glansdagar fanns inte behovet av att ställa ut samtiden, istället kunde den tidigare guldåldern lyftas och därmed spegla samtidens guldålder.

Fokuset under perioden på stadens arbetarhistoria och industri, tyngd av en ekonomisk nedgång och nedläggningar leder samtidigt till en, jämfört med tidigare, tydlig nostalgi och längtan längre bakåt i historien. Förnimmas kunde det redan i Wästbergs tal 1973, än tydligare lyser budskapet igenom i Yngve Perssons invigningstal vid öppnandet av tidigare nämnda utställning *Industriminnen*. Klassperspektivet märks även här, han nämner att allt ”nyttigt skapande” är kultur, inget arbete är finare än något annat, det är lika prisvärt att sopa gator, såga virke som att rita hus eller dikta och måla.

Industrin omnämns också som viktig vid nedbrytningen av de gamla ekonomiska strukturerna, men samtidigt poängteras att det inte var industrin i sig, utan folkrörelsen och deras behjärtade kamp för rättvisa som förde utvecklingen framåt. Det förmedlade budskapet framstår alltså här som under 1970-talet tydligt kollektivt. Det är folkrörelserna som har drivit samhället framåt.

Vikten av att komma ihåg det förflutna och relationen till en högst apokalyptisk samtidsbild, utgör dock huvudbudskap. Den historielöse sägs vara som en flod, som aldrig vänder sig om och frågar efter källsprången eller vilka krafter som bestämmer dess lopp. Det ”snabbt framvällande nya” sägs ha lett till mycket svårigheter och elände för särskilt industriproletariatet. Ospecificerade tidigare heliga värden benämns som under nedbrytning och upplösning och ”Dekadensen sprider sig på vissa områden som en präriebrand”. Efterkrigstiden, med dess medföljande rikedom, ska ha lett till att individen blev ”brackig”, och upphävandet av alkoholransoneringen gjorde tillståndet ”sju resor värre”. Galenskapen

---

<sup>160</sup> Artikel av Lotta Andersson (1979, låda: 1979 Industriminnen)



sågs sedan ha fortsatt genom att släppa fram mellanölet och underlätta åtkomsten av eldvatten och tydligen narkotikan. Resultatet ska ha lett till en nedbrytning av ungdomar, skyddslösa föräldrar, en väldig brottslighet, vandalism, våld, död, arbetsmässigt passiviserad ungdom, destruktiva liv, asocialitet och enligt Yngve Perssons beräkningar en miljon alkoholister och hundratusentals knarkare inom en femårsperiod om inte polisen lägger om radikalt. Att inte inse detta ses som ett svek mot land och folk. Detta följs av en retorisk fråga, vilken framhålls som högst ödestyngd, gällande om vi skall slå vakt för kultursamhällets grundläggande moraliska och sociala värden eller fortsätta vandringen utför.”<sup>161</sup>

Samtidsbilden och framtidsvisionen i Yngve Perssons inledningstal till *Industriminnen* må stå för en överdrivet samtidskritisk bild, en bild som utställningarna i sig inte förmedlar fullt ut, men idén är till viss del densamma. Den skildrar en nedgång, ett förfall.

Som motsats till staden och industrins mer problematiserade och vänsterideologiska historia kommer ett annat område under perioden att lyftas fram. En enklare tid. En tid att se tillbaka mot för att till viss del finna den styrka Yngve Persson efterlyste i sitt tal. En utställningsform med klart tydligare bevarande och konservativa värderingar i budskapet. Utställningen *Den första hälsingestämman* från 1978, är ett exempel på denna sorts utställning. Även inför denna utställning hölls tal, och mer bestämt ett föredrag av en Bror Jonsson vid öppnandet på vad som nu officiellt blivit Läns museet Gävleborg. Tonen är lik den i Yngve Perssons tal, men fokus, istället för det dystra i historien och samtiden, ligger vid en idyllisk allmogetid. Liksom i andra utställningar under perioden framstår budskapet som högst uppfostrande och auktoritärt.

Bror Jonsson berättar om Nathan Söderblom, mannen som ska ha tagit initiativ till Hälsingestämman, och berättar om det bakomliggande syftet för densamma:

---

Först och främst religionen, vidare fosterlandet, så kampen mot superiet och därmed förbundna sedliga och sociala skador, och, i den mån det varit möjligt att med föredrag och kurser tillgodose bildningssträvandena, samt, icke minst, musiken, så väl den som utövas av modernt utbildade konstnärer som livsuppgift, som folkmusiken.<sup>162</sup>

Bror Jonsson fortsätter att kommentera punkterna med egna ord: De anses alla vara lika aktuella idag som på Söderbloms tid. Kristendomen, vilket anses vara själva grunden för den västerländska kulturen ses som värd att hålla i tankarna i dag, då landet är på väg att ”helt och

---

<sup>161</sup> Inledningstal till utställningen *Industriminnen* (1979, låda: 1979 *Industriminnen*)

<sup>162</sup> Föredrag i sin helhet vid utställningens öppnande på Läns museet i Gävle (låda 53)

hållet avkristnas”. Punkten om fosterlandet sägs inte behöva betyda något som avskärmar en från andra länder, den som vill kan istället använda ordet hembygd, innebörden försäkras nämligen vara densamma. Superiet anses även här, som hos Yngve Persson, vara en bov i dramat och framhålls som det värsta sen mitten av 1800-talet.<sup>163</sup>

Det framgår tydligt att det hos Läns museet Gävleborg, Yngve Persson och Bror Jonsson finns en rädsla för utvecklingen i samtiden. Identiteten som lyfts är den av etnisk svensk, hälsing, gävlebo. Kristendomen är som synes viktig, även fokusförändringen från nation till mindre geografisk enhet märks i talet då allmogekulturen, till viss del, kopplas bort från fosterlandet och närmare hembygden. Avståndstagandet från den i samtiden nedgående industrin, till ett äldre identitetsideal framgår även i Bror Jonssons sammanfattande av Hälsingestämmans innersta väsen:

om man således i korthet skulle sammanfatta, vad en Hälsingestämman var för nånting, så var det en sommarfest, som under vackra och värdiga former ville ge uttryck för det bästa hälsingarna hade att uppvisa både av andlig och materiell kultur i en tid, då industrialismen var på väg att utplåna det dyrbara kulturarv fäderna lämnat efter sig.<sup>164</sup>

Utöver ovanstående utställning genomfördes även flera andra på allmogetema med regional koppling. *Folkets musik* ville skildra den folkliga musiken och dansen i Gävleborgs län från 1700-talet fram till idag. Rubrikerna i utställningsprogrammet utgjordes av exempelvis *Fäbodmusik, Folkets danser, På farfars dar, Bondbröllop och Spelmansstämma*.<sup>165</sup> Enligt Björn Widegren framgick budskapet som att lyfta fram att man hade kul förr i världen också, att det fanns en nöjsam samvaro som kanske inte var annorlunda den som vi upplever idag.<sup>166</sup> I material speciellt framtaget för skolan diskuteras också syftet och där lyfts folkmusiken som en viktig källa speglade den tidens människors värderingar, föreställningar och skapare av förståelse för folkets villkor i olika historiska skeden.<sup>167</sup> *Folkkonst*, från 1982 sägs förmedla en konst framsprungen ur den hälsingska allmogekulturen, och det poängteras även att det står klart att det knappast i något landskap som i Hälsingland har funnits en lika blomstrande folkkonst, och utställningen skall presentera fina exempel på detta förhållande.<sup>168</sup> Hur den förindustriella historien står sig under perioden framgår återigen i en artikel av Björn Widegren:

---

<sup>163</sup> Föredrag i sin helhet vid utställningens öppnande på Läns museet i Gävle (låda 53)

<sup>164</sup> Föredrag i sin helhet vid utställningens öppnande på Läns museet i Gävle (låda 53)

<sup>165</sup> Utställningsprogram till utställningen (1981, låda: 1981 Folkets musik 1)

<sup>166</sup> Gefle dagblad 24/1 1981 (1981, låda: 1981 Folkets musik 1)

<sup>167</sup> Utskick till målgrupp mellanstadiet (1981, låda: 1981 Folkets musik 1)

<sup>168</sup> Pamflett till utställningen av Ingemar Svensson (1982, låda: 1982 Folkkonst 1)

Hur oerhört fattiga är vi inte idag - när det finns pengar [...] Om vi tittar på våra skåp, sängar, stolar hur oerhört fattiga är vi inte idag? Nu när det finns pengar och resurser. Och så rikt var inte allmogens liv (näja en del av den) i Hälsingland för 150-200 år sedan! Det slår en med bedövande kraft när man tittar på den ena av läns museets två sommarutställningar som just öppnats. [...] Titta på de vackra sängarna till exempel. Lusten till prakt och ornament förvandlade dem till nattens troner. Hur annorlunda mot idag när funktionen nästan helt förlamat skaparglädjen! [...] Ett rikt arv att ta del av är det. Och inte minst lusten att pryda och smycka det vi har alldeles inpå oss borde vi ta efter, och lära av i denna förtrollande och rika värld. Vår samtid ska minsann icke förhäva sig!<sup>169</sup>

Även linproduktionen i länet lyfts i utställningen *Linnet i länet*, från 1985. Utställningen sträcker sig kronologiskt från medeltid då linproduktionen sedan 1100-talet sägs ha varit en betydande inkomstkälla. Just den här utställningen står dock i sin stil nära även industriutställningarna då det kopplas till en samtida nedgång i just linproduktion.<sup>170</sup>

Enligt Peter Aronsson är en förklaring till uppkomsten av ett historiskt bevarandebegrepp de så kallade kristeorierna. Det historiska intresset brukas som ett sätt att hantera förändring. Genom att som här, kasta ankar i det förflutna och bearbeta det på ett nytt sätt kan nya former för samtids- och framtidsförståelse nås.<sup>171</sup> Från att tidigare under historien ha riktat intresset mot det nationella eller spegla sig i glansen från främst den industriella högtiden under 1800-talet på en lokal nivå, utan direkt koppling till samtid, en samtid som kändes trygg, så används nu historien för att på lokal nivå bevara en identitet som är på väg bort. Museet får utgöra det kollektiva minnet. Det regionala i sin tur, vilket tidigare fått ett väldigt litet utrymme får plötsligt ett flertal utställningar till sin ära. Det översköljs också av en mystik och framstår som en guldålder, ett ideal människan bör vända sig åt för att, speciellt enligt tidigare diskuterade talare, vända den negativa trend samtiden befinner sig i. Då samtiden framstod som säker fanns inte, åtminstone inte i museets utställningar, något tydligt behov av att använda sig av historien för att bevara detta. Hälsinge- och allmogearvet fanns förstås där redan då, men behoven var inte desamma. Allt skall nu plötsligt bevaras. Varje industriarbetare förtjänar att få sin historia berättad.

Identiteten som Gävlebo och Hälsingbo tar sig uttryck i ibland lätt komiska former, exempelvis i utställningen *Rakning för millioner*, från 1980, en utställning om rakningens historia vilket genomförs då en man boende i England med ”kanske världens största samling rakbladsförpackningar” varit på väg att köpa upp en samling lokalproducerade Swingförpackningar från Sandviken. Det ansågs synd att en bit av Sandvikens historia skulle gå förlorad ur landet, och innan detta skett genomfördes utställningen på bland annat

<sup>169</sup> Gefle Dagblad 16 juni 1872 (1982, låda: 1982 Folkkonst 1)

<sup>170</sup> Bildtexter till utställningen (1985, låda: Linnet i länet 1985)

<sup>171</sup> Aronsson, 2004, s. 168

Länsmuseet Gävleborg.<sup>172</sup> Utvecklingen på museet får en att tänka på ett citat tillskrivet Strindberg angående dennes samtida historiebruk:

Du vet ju, att alla nationer dö, av bildning, av pjåk, av djurskydd och etnografiska museer. Den som vänder sig tillbaka för att se på sina träckar, den skall döden dö. Det är vad nationen nu gör, när den ser tillbaka på Lützen och Narva, på Gustaf den tredje och Svenska akademien, på lustkåkar och klockstaplar, lokträn och snibbaskålar; de vänder sig bara om, pekar på lortarna och säger: Se detta har vi gjort! – Ja, och har de inte gjort ifrån sig snart, så får vi aldrig tillfälle göra vårt tarv.<sup>173</sup>

Utvecklingen under 1980-talet på Länsmuseet Gävleborg utgör inte något undantag. Liknande utveckling går att finna både nationellt och internationellt. Exempelvis Lokalmuseet i Yarmouth, en sedan 1960–1970-talet stagnerande kuststad i England med hög andel arbetslöshet och låginkomsttagare. I en fokusgrupp år 2000 frågades befolkningen vad de ville ha på lokalmuseet, vad de identifierade staden med, svaret över alla klasser blev den sedan 1960-talet utdöda fiskeindustrin vars guldålder nåtts redan före första världskriget. Inte ens då, på sin topp, försörjde fiskenäringen mer än 5 % av lokalbefolkningen. När museet på 1970-talet öppnade var det ingen som höjde rösten för att representera den sedan 1960-talet helt utdöda fiskenäringen. Det gick fortsättningsvis relativt bra för staden. Först senare, efter en rejäl nedgång, kom fiskenäringen att bli identitetsskapande för folket. Den hade förstås alltid funnits där, precis som hälsingeallmogen.<sup>174</sup> Sheila Watson säger att:

Such myths are developed for a purpose: they serve the community of origin. They are reworked for each generation and are key elements in identity formation. In Great Yarmouth, the story of the herring fishing has been reworked over the past 40 years as communities within Great Yarmouth have lost confidence in its future. While individuals remember its harsher aspects, collectively it is celebrated as the 'soul' of town. It has become symbolic. [...] the industry has been elevated in importance over the past 40 years. This elevation has taken place partly to counter external perceptions of a town perceived to be in decline. Thus, the identity of Yarmouth has become rooted in an essentialist myth centered on the importance of a fishing industry, which only some within living memory had witnessed. [...] Great Yarmouth illustrates how communities use such symbols from a selective past to affirm their identities in the present, and by this means achieve community regeneration.<sup>175</sup>

Allmogekulturen var likt fiskeindustrin i Yarmouth något "ursprungligt" som få levande människor hade något personligt minne av. Det folk inte heller minns blir i sin tur givetvis lättare att glorifiera, att framhålla som något bättre. Både folket i Yarmouth och Länsmuseet Gävleborg hade förstås kunnat vända sig till den tidiga industrin även i nedgång, men kanske låg den helt enkelt för nära i tiden. Istället kom den moderna arbetaren att få utgöra

---

<sup>172</sup> Information till pressen (1980, låda: Rakning för millioner 1980 61)

<sup>173</sup> Bohman, 1997, s. 23

<sup>174</sup> Watson, 2007, s. 164-166. I Knell, MacLeod & Watson (Red.), 2007

<sup>175</sup> Watson, 2007, s. 168-170. I Knell, MacLeod & Watson (Red.), 2007

identitetsskapande i staden samtidigt som den större regionen med allmogen utgjorde ett annat, ytterligare ideal. Arbetaren, och då främst industriarbetaren utgör sedan likväl ideal utifrån ett ideologiskt vänsterperspektiv som hänger kvar från den tidigare perioden. Allmogeidealet bör med tanke på avståndet i tid ha kunnat framstå som lättare att identifiera till för en större del av befolkningen. Det är som sagt i staden som det förmedlade budskapet är mest problematiserande och kopplat till samtidsproblem, medan regionen, allmogen, i jämförelse framstår som mer konservativ och samhällsbevarande i sin roll som ideal.

Identitetsförmedlandet kom dock inte bara att utgå från industriarbetaren och allmogekulturen. Gävle stads historia presenterades i utställningar som *Cirkus på museet* från 1983. Gävle lyfts inte bara som cirkusstad utan cirkushuvudstad från 1800-talets slut och några årtionden framåt.<sup>176</sup> *Gävle stad under andra världskriget*, från 1984 verkar ha velat visa hur man i Gävle arbetade under dessa ofärdstider och förhoppningsvis ge en bra grund för framtiden om vårt välfärdssamhälle än en gång råkar i fara, vilket man kan läsa i ett övergivet, överstruket förord till utställningen.<sup>177</sup> Tydligt ansågs denna formulering inte passande. Den sedan 1970-talet rådande vänstervågen fortsätter, och syns bland annat i *Joe Hill- Mannen som aldrig dog*, om Joe Hills liv och organisationen han var med i, till vilket Läns museets Ingegerd Öhman berättar att kampaspekten kommer fram på de tolv skärmarna, men att de dock sökt människan bakom den man som väckt våra samveten.<sup>178</sup> Även om individen här som på andra håll visar sig under 1980-talet står även alltid kollektivet starkt. Här som i många andra utställningar tas folkrörelserna upp. Deras ”grundläggande betydelse vid det svenska samhällets omdaning i demokratisk riktning” omnämns, och även så att det är av betydelse att komma ihåg de kristna väckelserörelserna, vilket omnämns som möjlig grund för Joe Hills senare värderingar för mänskliga rättigheter.<sup>179</sup> Till utställningen finns även porträtt och foton vilka skänkts till Joe Hill-gården.

Utställningstexterna framställer en smått mytisk bild av mannen, och kämpan, Joe Hill. En beskriver den grymma avrättningen då han sköts, hur Joe Hill, liggandes vid en havsstrand där ”vågorna slår in ringarna efter stenarna, Joe Hills ord, blir bara större och större, sprides ut” och en annan, vid namn *Visionären Joe Hill* med textbeskrivningen ”Visionen – När Joe Hill

---

<sup>176</sup> Infomaterial från Gävle länsmuseum (1983, låda: 1983 2)

<sup>177</sup> Tidigare förord (1984, låda: 1984 2)

<sup>178</sup> Artikel av Tord Andersson (1979, låda: Joe Hill – Mannen som aldrig dog)

<sup>179</sup> Utställningsbildtext (1979, låda: Joe Hill – Mannen som aldrig dog)

kommer tillbaka till Gävle, han går genom en svensk björkskog, han är blek, ser ut som en gengångare men han kommer där ändå.”<sup>180</sup>

Nya historiska identiteter visar sig också utöver allmogeidentiteten och den sedan 1970-talet härskande kollektiva arbetaridentiteten. Perioden igenom förmedlas identiteterna överlag klart kollektivt, men individen i kollektiven visar sig då och då. I utställningen *Barn i sta'n* förmedlas barnets historiska identitet för första gången, dock tätt kopplat till en arbetarklassidentitet. Berättelsen är centrerad kring att belysa barnomsorgen i Gävle vid sekelskiftet, på 1930-talet och i våra dagar med kopplingar till barntillsynsfrågorna med barnets och familjens livsvillkor.<sup>181</sup> Delar av utställningen utgörs av Arbetarrörelsens barnverksamhet, Barnarbete och sociala villkor, Unga örnars barnverksamhet, Barnkultur och Arbetarrörelsens historia.<sup>182</sup> I den av riksutställningar genomförda versionen, vilket Läns museet Gävleborg byggde vidare på, kan man i minnesanteckningar utläsa att utställningen syftar till att poängtera arbetets värde, visa på skillnaderna (på gott och ont) i verksamheten på våra barnstugor förr och nu.<sup>183</sup>

Utställningsformen fokuserar på text. Museet har mycket att förmedla. Budskapet framstår som klart auktoritärt, ideologiskt och uppfostrande. Kvinnan, och förstås barnet, har sin plats, men allt är täckt av ideologi. I utställningsmaterialet kan man läsa att mamma ibland fick ta med barnet till arbetsplatsen, och om barnet uppnått skolålder kunde det exempelvis få skala potatis i rikemanshus, med ett tillägg att ”Arbetet var barnens lek. Arbete kan vara roligt. Lek kan vara tråkigt om mna[sic!] har för mycket prylar, som det är i dag”, och ”Arbetarklassens kamp för en mänskligare tillvaro och bättre levnadsvillkor har för arbetarklassen [lett] till en mycket hög levnadsstandard. Men ingen förändring sker, utan att man tappar bort någonting på vägen. Kampandan har mattats av. Medmänskligheten är inte lika stark idag. Var och en är mera mån om sitt eget, utan att ta hänsyn till sin nästa, i många fall.”

De ”rika” familjerna nämns mest som jämförelse till de fattiga, och ofta i mindre positiva ordalag. I finare familjer sägs barnen exempelvis ha haft rum fyllda med leksaker, de barnen blev dock sällan lika uppfinningsrika som de fattiga. Anledningen var att de rika var inne med

---

<sup>180</sup> Utställningsbildtext (1979, låda: Joe Hill – Mannen som aldrig dog)

<sup>181</sup> Rapport från utställningen (1979, låda: Barn i sta'n)

<sup>182</sup> Rapport från utställningen (1979, låda: Barn i sta'n)

<sup>183</sup> Minnesanteckningar 19/8-08-22 (1979, låda: Barn i sta'n)

sina leksaker medan de fattiga lekte ute, utan vuxet deltagande, vilket satte fantasin i rörelse, till skillnad från de rika, vilka i regel hade vuxna med sig överallt.<sup>184</sup>

Arbetarbarnet intar i utställningen samma plats bland barn som industriarbetaren bland arbetare. Det är ett öppnande av en ny historisk identitet, men så skymt av ideologi att bara egentligen fattiga barn framträder som ordentliga barn. Stadsbon är helt enkelt en arbetare, oavsett ålder eller kön. Och återigen, som total motsats till de tre första decenniernas historieförmedlande. Fortsatt under perioden framstår också den uppfostrande rollen för museet som stark. Likt i England under 1800-talet framstår det som att arbetaren inte bara ska finna sin nya historiska och ideologiska identitet på museet, utan även som i *Barn i sta'n*, lära sig det senaste inom barnuppfostran.

Den ”vanliga” människans inträde i historien syns också i två fotoutställningar genomförda under 1989; *Ur Mormors fotoalbum*<sup>185</sup> och *Det ska vi fira*<sup>186</sup>. *Det ska vi fira* syftar till att visa viktiga ögonblick i olika människors liv, både stora evenemang liksom familjära saker, både makten och folket. I den tidigare utställningen delar maktens män och kvinnor, vilka under 1963 års porträttutställning fick allt utrymme, plats med stadens ”vanliga” människa. Från att 1963 egentligen ha ursäktat sig för att hänga upp en bild på någon oidentifierad delar nu okända pojkar och flickor vägg med Nils Rettig och brukspatronerna. Urvalet är inte längre inskränkt till de som tidigare nämnts ha format staden med pengar, nu finns även plats för de som format staden med gjutjärn.

Även minoriteter kommer för första gången under 1980-talet att få sin historiska identitet förmedlad. Efter Läns museet Gävleborgs 51 åriga existens får samerna en utställning i *Samerna i konsten*, 1981. Utställningen sträcker sig kronologiskt från uppfattningen om dem från 1500-talet till samtiden. Huvuddelen av utställningen är dock samekonst.<sup>187</sup> Likt under 1970-talets utställningar om indianer förmedlas deras kamp mot erövrarstater, i det här fallet den svenska. Också luffaren, som minoritet i form av sitt sociala utanförskap, får en utställning till sin ära där, med hjälp av historiskt material den tidsmässiga förankringen och de förhållandena under vilka de så kallade luffarna levde förmedlas.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Utställningsmaterial (1979, låda: Barn i sta'n)

<sup>185</sup> Ur mormors fotoalbum (1989, låda: 1989 1)

<sup>186</sup> Det ska vi fira (1989, låda: 1989)

<sup>187</sup> Informationsblad om utställningen (1981, låda: 1981 2)

<sup>188</sup> Utställningsinformation av utställningskommisarie Björn Fougner (1986, låda: 1986 1)

Utställningar med internationellt tema är under perioden få. *Nagasaki*, från 1986<sup>189</sup>, är dock en av dem. Temat är främst fotografi från det moderna Nagasaki, men den handlar förstås även om atombomben. Även där tycks den vänsterideologiska bilden stå i fokus. Det är en kritik till all form av militarism och den ”jag lyder bara order”-mentalitet som sägs råda i samtiden såväl som historien.<sup>190</sup> Utställningen ställer besökaren inför frågorna varför det skedde, hur det var möjligt, hur Enola Gays [sic!] besättning med samma iskalla kyla som de nazistiska gaskamrarnas operatörer kunde styra vidare mot Nagasaki och utföra ”ordern”.

De för tiden aktuella statliga förordningarna lyser under perioden igenom mer klart än under någon tidigare period. Museets pedagogiska, och till stor del uppfostrande roll kan utläsas i ”Den statliga kulturpolitiken” från 1974, där regionen och ”det goda samhället” framställs som två viktiga områden. Även statens kulturråds utredning ”Museisverige, Museiperspektiv och Museiförslag” från 1984 visar stora likheter med de av museet genomförda utställningarna. Exempelvis nämns här Sveriges snabba samhällsutveckling och det medförande behovet av historisk kunskap. Sverige omnämns även för första gången som ett mångkulturellt samhälle, och även fast inga invandrade minoriteter får sin historia presenterad så sker så åtminstone för svenska minoriteter.

Perioden kan sammanfattande sägas ha öppnat upp museet för ytterligare identiteter. Barnet har för första gången blivit inkluderat, likaså för första gången den icke-etniska svensken i Sverige. Sverige bebos nu även av samer. Kvinnan har också fått en liten plats. Både kvinnan och barnet ingår dock i en övergripande vänsterideologisk identitet. Svenskheten som egenvärde står tillbaka men svenskheten utgör dock en del av de två primära identiteterna i Gävlebon och Hälsingbon. Identiteten har vidgats; minoriteter, kvinnor och barn får plats, men vågen har figurärt tippat över åt andra hållet, det är nu, till skillnad från de tre första decennierna på museet en total dominans av arbetarklass. Gävlebon är arbetaren. Den andra dominanta identiteten, den som kan sägas ha utgjort ett ideal för perioden, Hälsingbon, framstår dock som mindre klassbunden.

---

<sup>189</sup> Utställningsinformation (1986, låda: 1986)

<sup>190</sup> Utställningsinformation (1986, låda: 1986)



### 3.5 Resan från kollektiv till individ 1990 – 2008

Den aktuella perioden på Läns museet Gävleborg kännetecknas främst av en övergång från en identifikation mot ett kollektiv till en individbaserad identitet. Omvandlingen av den förmedlade kollektiva identiteten till individ började som tidigare visat redan under 1980-talet. 1980-talets individ var dock fortfarande låst i ett kollektiv, och ett högst ideologiskt laddat sådant. Under den aktuella perioden kan man skåda en tydlig avkollektiviseringstrend. Det är dock inget totalt brott, den tidigare förmedlingen fortlever till viss del och löper parallellt med den nya, jag kommer dock visa att det är ett modifierat innehåll även där.

Den politiska historien, vilket mer eller mindre genom alla tidigare decennier färgat identiteten, vare sig det skett från ett vänster- eller högerperspektiv, försvinner i stort i och med 1990-talet. I utställningen *1792 Riksdagen i Gävle*, Läns museet Gävleborgs genom tiderna största utställning, där exempelvis Peter Englund skulle föreläsa och försök gjordes för att få Herman Lindqvist till att inviga<sup>191</sup> (vilket i sig kan ses talande för tiden med tanke på hans idealistiska historiesyn), är det istället individen i historien som lyfts fram, och inte som tidigare enbart maktens eller industrins män. Budskapet framstår här, som i många andra utställningar under tiden, individcentrerat, som att besökaren på ett personligt plan ska koppla till individer eller händelser i historien, oavsett besökarens, eller den historiska individens, sociala status eller ideologi.

Angående ovan nämnda utställning nämns att till varje presenterat område ska människan träda fram; en arbetare från Flor, någon som arbetat i smedja, någon som gjort ett vackert skåp och till exempel en brukspatron. Dessa individer ska sedan beskrivas utifrån samtida litteratur och dagböcker med ”så lite text som möjligt men sånt som går in i hjärtat”.<sup>192</sup> Utställningsformen går under perioden från att tidigare ha varit informationstät, textcentrerad, till att mer än något annat underhålla och försöka skapa en känsla hos besökaren. Det är på sätt och vis objekt som kommer förmedla denna bild, men inte som tidigare autentiska objekt, och det är inte heller objekten som står i fokus. Objektet blir här ett hjälpmedel för att problematisera något större. Utställningen måste bli en upplevelse; formgivning, färgsättning, ljussättning ska alla hjälpa till att skapa en helhet.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Korrespondens (1992, låda: 1792 riksdagen i Gävle, Korrespondens)

<sup>192</sup> Korrespondens (1992, låda: 1792 riksdagen i Gävle, Korrespondens)

<sup>193</sup> Korrespondens (1992, låda: 1792 riksdagen i Gävle, Korrespondens)

I utställningen ska bildprojiceringar, berättare, musik och ljudeffekter utgöra en del av berättandet och tidsatmosfären skildras under rubriken ”Det sensuella 1700-talet” där varje sinne har sitt eget avsnitt; lukt i form av pottor, snus och snusk, smak genom drycker, droger och dignande bord, seendet genom peruker, puder, porträtt och prål och listan fortsätter.<sup>194</sup> Syftet sägs explicit vara att, bland annat ”skapa tidsatmosfär, kanske väcka känslor, ge besökaren möjlighet att identifiera sig med människor från äldre tider och samtidigt ge perspektiv på tillvaron idag.”<sup>195</sup>

Utställningen *Slöjdvärlden* ska också den vara lustfylld och spännande, men samtidigt informativ.<sup>196</sup> Slöjdens värde och funktion genom historien presenteras och diskussion om den fortsatt har ett sådant värde i samtiden är teman i utställningen. Det förmedlade budskapet är inte längre auktoritärt. Museibesökaren bjuds in att delta i en demokratisk form där de båda möts på samma nivå. Hälsingland och dess slöjd är i fokus, men som synes inte som en oifrågasättbar sanning. Utställningen används även här för att utifrån ett ämne i historien diskutera något större. Rubriker i utställningen utgörs till stor del av motsatser, exempelvis förgänglighet/beständighet, rytmen/ron, kvinnligt/manligt och ursprunget/nuet.<sup>197</sup>

Upplevelsen och vikten av att få besökaren att reflektera lyfts fram. Det ska finnas ett orosmoment, någonting som skakar om besökaren, och objekten i utställningen får inte stå i fokus: ”Vi måste bjuda på en innerlighet, att det känns härligt, glädjande och överraskande att gå till museet. Det ska finnas pallar överallt. Det är skönt att sitta ned ibland. [...] Vi måste ändå sätta känslan främst, det vi vill förmedla: lust, kul, härligt, vi får inte fastna för föremålet”<sup>198</sup> Utställningen framstår som till viss del romantiserande av dåtidens Hälsingland, men historien används för att diskutera samtida värderingar, exempelvis inom genus. Berättelsen är större än sig själv. Förmedlandet ligger främst på en individuell, existentiell nivå.

Mer eller mindre kuriösa utställningar, exempelvis *Leksaksdrömmar* och *Stolar*, syftar även de till att skapa en personlig identifikation, inte som under tidigare perioder till en nation, region, stad eller politisk ideologi, utan till ett personligt objekt, ett minne eller som relation till dåtiden. Objekten används för att diskutera historia, samtid och framtid. Barnens leksaker

---

<sup>194</sup> Korrespondens (1992, låda: 1792 riksdagen i Gävle, Korrespondens)

<sup>195</sup> Utställningsplanering (1992, låda: 1792 riksdagen i Gävle, planering och redovisning)

<sup>196</sup> Anteckningar från möte på läsmuseet 2/11 98 (1998, låda: utställning slöjdvärlden volym 1:protokoll projektledningsgrupp)

<sup>197</sup> Utställningsplanering (1992, låda: slöjdvärlden volym 2: mapp:planering och idéer)

<sup>198</sup> Utställningsplanering (1992, låda: slöjdvärlden volym 2: mapp:planering och idéer)

sågs vara samhällets spegel,<sup>199</sup> leksakerna presenteras efter epok eller kön och dåtidens tennsoldater ställs i relation till samtidens Barbie. Stolen, en möbel som lyfts som något vi alla har en relation till, används för att bland annat representera sin tids tänkande.

Utställningarnas form utgörs också av mer än objekten i sig, leksaksutställningen omsluts av ett stort tygtält,<sup>200</sup> och till utställningen om stolar sägs färg vara viktigt, dagsljuset ska bort, fönstren sättas för, ljussättningen skall lyfta fram varje stol på ett vackert sätt.<sup>201</sup> Tilltron till objekten i sig är inte vad den var under 1940-1950-talet. Den gamla för allt funktionella utställningssalen är inte längre nog. Syftet är förstås inte heller detsamma. Nya teman som matens roll genom historien aktualiseras och syftar i utställningen *Ätbart* exempelvis till att, förhoppningsvis, ligga till grund för diskussioner kring matens betydelse, resultatet av ätandet och vårt förhållande till mat skapat av vår omgivning”.<sup>202</sup> Förmedlandet är inte längre det av bakåtsträvande karaktär, definierat redan av Strindberg, vilket under min undersökning framgick som tydligast under 1980-talet, utan ett med klart samtids- och framtidsperspektiv. Formen kännetecknas också av en ej tidigare skådad interaktivitet. Besökaren är inte en passiv mottagare. Inte bara objektet och utställningssalen är utställningen, även besökaren utgör på sitt sätt objekt.

Inte minst tydligt framgår detta i utställningen *framtidstro* från 1999. Utställningen genomfördes på ett flertal svenska museer men de olika museerna valde själv sitt eget fokus. Läns museet Gävleborgs utställning har Gävles industri- och hantverksutställning från 1903 som utgångspunkt. Tiden ska ha kännetecknats av en brinnande tro på framtiden och utställningen ska på en nivå beröra den enskilde människans förhoppningar om sin egen och sina barns framtid och kopplingen till hur den egna drömmen passar ihop med statens vilja att skapa ”den skötsamme arbetaren” och välfärdssamhället. Det sker alltså en problematisering av de ideal som under 1980-talet framstod som självklara sanningar. Moralen framstår här inte som museets område. Tjernobykatakstrofen, vilket kom att påverka Gävle speciellt, utgör också en del av utställningen och sägs ta upp den fortsatta oron för höga cesiumhalter samt myndigheternas och individernas agerande.<sup>203</sup> Det övergripande syftet sägs vara att ”visa att

---

<sup>199</sup> Utställningsvägledning (1993, låda: Leksaksdrömmar 1993)

<sup>200</sup> Karin Månsson 93-02 (1993, låda: Leksaksdrömmar 1993)

<sup>201</sup> Utställningssynopsis (1999, låda: mars 1999)

<sup>202</sup> Utställningsplanering av Utställningskommissarie Birgitta Castenfors (2001, låda: utställningar och programverksamhet 2001)

<sup>203</sup> Utställningsinformation från riksnivå (1999, låda: framtidstro, övergripande material från riksnivå 1997-2000)

framtiden är påverkbar och på så sätt skapa ökad handlingskraft, optimism och framtidsdebatt i det svenska samhället”.<sup>204</sup>

Fokus i historien ligger klart på individen. Det historiska området i utställningen, här likt tidigare under perioden, står inte nödvändigtvis i centrum utan agerar mer än något som katalysator för att skapa debatt och diskussion på en existentiell nivå. Det nämns att vi för att blicka framåt måste kunna blicka bakåt, och i Tjernobyldelen av utställningen kommer inte bakgrunden till olyckan att tas upp, inte heller kärnkraftverkets tekniska problem utan koncentrationen kommer att ligga på människan i Gävleområdet, hur katastrofen påverkat deras liv och förändrat tron på framtiden.<sup>205</sup> Där 1940- och 1950-talets historia främst var kopplad till konstutställningar, och då för att förstå konsten, framstår 1990- och 2000-talets historieförmedlande till stor del vara denna katalysator och stämningsskapare för att diskutera förhållandet mellan historia och framtid på en individuell nivå.

Museet intar som sagt inte en lika auktoritär ton som tidigare, besökaren serveras inte en enkel, färdigpaketerad sanning. Den tidigare uppfostrande tonen är svår att hitta. Givetvis har museet ett syfte, ett budskap, i utställningarna, men museet ger besökaren förtroende att i utställningen finna detta på egen hand. Enligt museipedagogen Björn Norberg ville de med utställningen inte ta ställning för eller emot, museet skulle ställa frågor, besökaren själv inspireras till att söka svaren.<sup>206</sup> Som i *1792 Riksdagen i Gävle* läggs stor vikt vid utformningen. Utställningarna försöker mer förmedla en autentisk upplevelse än autentiska objekt. Det sägs att det är viktigt att det inte blir ett enda ”påpackande” av information. Humorn ska användas genomgående och formen, bilder och texter ska vara slagkraftiga och vackra.<sup>207</sup> Utställningen inleds med en entré där en geigermätare sprakar till, i mitten av utställningen höjer sig en av Tjernobyilverkens skorstenar, inuti skorstenen kan man sätta sig och diskutera eller surfa på internet, i ett hörn står en kontrollpanel likt den som finns i kärnkraftverken och utanför prypjathuset ligger exempelvis en hög jord bortskalad från ett odlingsland i Ytterharnäs efter olyckan.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Utställningspresentation (1999, låda: 1999 framtidstro, övergripande presentationer och information)

<sup>205</sup> Björn Norberg Museipedagog, brev till statens strålskyddsinstitut (1999, låda: 1999 Oron är vårt hopp, korrespondens)

<sup>206</sup> Björn Norberg Museipedagog, brev till Lennart Malmér (1999, Låda: 1999 Oron är vårt hopp, korrespondens)

<sup>207</sup> Utställningssynopsis (1999, Låda: 1999 Oron är vårt hopp)

<sup>208</sup> Björn Norberg Museipedagog brev till Lennart Malmér (1999, Låda: 1999 Oron är vårt hopp, korrespondens)

Behovet av att förmedla denna upplevelse, och även humor, kan man även avläsa i projektplanen där ”små men konkreta idéer” tas upp. Exempelvis ville personal bygga ett pepparkakstjernobyl vilket besökaren med stetoskop skulle kunna lyssna av dess reaktor. Andra idéer var Pezgodisleksaksautomater med jodtabletter, byggsats för att bygga sin egen härdsmläta och en fejkad Via-direktlinje för kärnkraftolyckoroliga. Enligt ögonvittnen ska olyckan också ha varit mycket vacker att se på. Utställningen borde därför vara vacker på samma sätt med ett hallonrött sken.<sup>209</sup>

En annan utställning med individinriktat budskap är *Likt och olikt*, en utställning om tillhörighet och utanförskap.<sup>210</sup> Inte heller här används autentiska objekt utan istället försök att nå den autentiska upplevelsen, inlevelsen i historiens människors situation, vilket används för att problematisera ett dagsaktuellt område. Enligt utställningspedagogerna syftar den till att problematisera främlingsfientlighet, rasism, mobbning och vad vi lägger i de olika begreppen. Vikten i utställningen ligger inte vid att besökaren skall bli informerad eller ”kunna något” när man lämnar utställningen. Vad var besökare lämnar utställningen med är alltså inte på förhand definierat, även om den förstås syftar till att besökaren ska fundera kring utställningens tema.<sup>211</sup> Anne Frank används i utställningen som exempel på detta utanförskap och utställningsbeskrivningen för de tre rummen får stå som exempel för det upplevelsefokus perioden står för:

I det första rummet, som är kvadratisk, är middagsbordet dukat. Från radion kommer svag musik och familjefotografierna står på byrån. Det är snart middag i Anne Franks hem - eller vårt. Om morgondagen vet vi inte mycket.

Det andra rummet är trekantigt och skildrar gömstället - livet bakom bokhyllan. Ett rum med säng, skrivbord, dagbok och penna. Det hörs bara svaga ljud från livet utanför. Det handlar om att vara hotad och hålla sig gömd, om att fly men inte kunna ta sig någonstans.

Det tredje rummet är runt och tomt och beskriver tomheten, tystnaden, vakuumet - en lampa med ett starkt naket sken och det hörs ett väsande ljud, det som ingen trodde var möjligt har skett. Vad hände - och vad händer?

Vi har nu förflyttat oss 54 år tillbaks i tiden, men det skulle mycket väl kunna vara idag, eller i framtiden. I Sverige eller i någon annan del av världen.<sup>212</sup>

Samtidigt som museet nu vänder sig till besökaren med dessa problematiserande utställningar av mer existentiell karaktär kommer de även att problematisera sin egen roll i samhället. I den av Riksutställningar genomförda *Svåra saker* och egenproducerade *Samlarens själ* kommer

<sup>209</sup> Projektplan (1999, låda: 1999 Oron är vårt hopp, projektupplägg)

<sup>210</sup> Dokumentation och erfarenheter från utställningen likt och olikt (1998, låda: Likt och olikt 1998)

<sup>211</sup> Utställningspedagogernas (våra) tankar (1998, låda: Likt och olikt 1998)

<sup>212</sup> Utställningspedagogernas (våra) tankar (1998, låda: Likt och olikt 1998)

museet själv delvis stå i fokus. I informationsbladet till *Svåra saker* ställer de besökaren frågorna "Vad är det museerna samlar, visar och skickar vidare till framtiden? Har museerna blivit monument över framgång och framsteg, det lyckade och välordnade? Vad har hänt med föremål som förknippas med sorg och obehag, med intolerans och utsatthet?"<sup>213</sup> *Samlarens själ* tar upp frågor om varför, vad och hur man samlar,<sup>214</sup> alltså någon sorts metamuseologi. Även besökaren bjuds in att delta och visa upp sina egna samlingar. Besökaren är inte heller här en passiv mottagare av museets sanningar utan förväntas delta på ett eller annat sätt. Också här, då samlingar vilka hade platsat även i det äldre museet visas upp så sker det dock ej oifrågasatt. Samlandet problematiseras och häri ligger en stor skillnad mot det äldre museet.

Detta problematiserande av utställningsområdena kan också ses i utställningen *Svenska hus*, vilket syftar till att förutom att visa på vilken kulturskatt Sverige har i sina byggnader, även inspirera till ett engagemang runt husen. I jämförelse med 1960-talets Rödfärgsutställning, där rödfärgens koppling presenteras som given sanning, diskuteras här frågor angående vad som är viktigt att bevara och varför, vad vi har för nytta av äldre byggnadstradition och just angående den röda stugan med vita knutar och dess faktiska roll som konstruerad nationalsymbol eller levande byggnadstradition.<sup>215</sup> Museet som auktoritet, som berättare av vad som är svenskt finns inte längre.

Peter Aronsson nämner tiden från 1980-talet och framåt som en brytpunkt där kronologisk ordning och identitetsmässig stabilitet kommer att ifrågasättas som värden.<sup>216</sup> Den nationella berättelsen minskar i värde medan den individuella upplevelsen uppgraderas och museibesök anses kunna leda till olikartade upplevelser för olika personer och grupper.<sup>217</sup> I min undersökning framstår 1980-talet, vilket omtalats tidigare, som den tid där individen ger sig till känna inom kollektivet. Från och med 1990-talet stämmer dock bilden av Länsmuseum Gävleborg överrens med Aronssons. Den av museet förmedlade informationen har ett övergripande syfte, exempelvis att motverka främlingsfientlighet, men utställningen skriver inte besökaren på näsan med svaret. Den "fakta" som förmedlas kanske inte biter och ger insikt nu, utan istället i en odefinierad framtid. 1970- och 1980-talets historieförmedlande hade ett klart tydligare syfte, det var till exempel svårt att tolka det som annat än att arbetarklassbarnet i 1980-talets utställning faktiskt var lite bättre än överklassbarnet, det

---

<sup>213</sup> Informationsblad till utställning (2000, låda: Svåra saker 2000)

<sup>214</sup> Arbets- och skissmaterial (2002, låda: Svåra saker 2002)

<sup>215</sup> Utställningsprogram från Riksutställningar (1997, låda: Svenska hus 1995)

<sup>216</sup> Aronsson, 2004, s. 38

<sup>217</sup> Aronsson, 2004, s. 139

överklassbarn som för övrigt bara kom upp till ytan vid just jämförelser med arbetarklassbarnet.

Enligt Sharon Macdonald är individen idag mindre angelägen att identifiera sig med ett kollektiv, exempelvis utifrån kön eller klass och ser istället på historien utifrån sina egna, individuella ögon.<sup>218</sup> Länsmuseet Gävleborg måste samtidigt ses som en förmedlare av denna identitet och samtidigt en brukare av den. Museet både omdefinierar och anpassar sitt eget förmedlande efter tiden. Kanske definierar vi oss mindre med nationen, regionen eller staden idag, men kan samtidigt på ett helt annat sätt vara del av en avgränsad, exklusiv men samtidigt världsomspännande identitet tack vare tidens nya kommunikationsmedel. Behovet av en kollektiv identitet är säkert lika stor idag, men en utgångspunkt i geografi är idag inte ett krav. Sharon Macdonald nämner i sin tur på temat att:

If the future will be structured less and less according to the present model of the past, then the seamlessness of past and future will be lost. If the boundaries of the nation-state can no longer be asserted as a firmly established unit of meaning for a territory, a people, or economic and political action, then spatial continuity will disappear with respect to both populace and the formation of identity.<sup>219</sup>

Den ökade individuella identifikationen behöver förstås inte bara leda till ett minskat kollektivt identitetsskapande utifrån rumsliga förhållanden, utan bör rimligtvis även röra det politiska, vilket i museets utställningar också märks tydligt. Från att genom hela museets historia ha visat sig i utställningarna, med en topp under 1970-, och speciellt 1980-talet, till att från 1990-talet och framåt lysa med sin frånvaro. Avsaknaden av en rumslig identifikation bör rimligtvis leda till ett minskat engagemang även för kollektiva politiska rörelser, vilka i sig till stor del bygger på geografiskt avgränsade områden.

Staden och regionen, vilket till stor del låg i fokus under 1980-talet, har som inledningsvis nämnts även sin plats under den rådande perioden. Fokus ligger här dock inte på det ideologiska, och inte heller finns den äldre negativa samtidsbilden kvar. Det är istället något positivt som lyfts. Industrin lyfts fram i utställningen *Gefle Ångväveri*. Fabrikens eventuella nedläggning nämns här bara i förbifarten, i centrum står istället det unika i formgivningen, i vad som kallas ett pionjärarbete och en del av vår textilhistoria.<sup>220</sup> Likaså är det produkten som står i fokus vad gäller utställningen *Bo Fajans och Gefle Porslin* där det lokala och

---

<sup>218</sup> Beier-de Haan, 2006, s. 187. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>219</sup> Beier-de Haan, 2006, s. 188. I Macdonald (Red.), 2006

<sup>220</sup> Utställningsinformation (1994, låda Gefle Ångväveri 1994)

säregna i bygden lyfts.<sup>221</sup> Om något påminner utställningarna mer om 1960-talets framlyftande av ett välmående Gävle. Främst framstår det dock som ett framlyftande av något estetiskt tilltalande. *Skoglund & Olsson*, en utställning om gjutjärnsföremål från den lokala industrin lyfter likväl produkten. Syftet sägs vara att besökaren ska få upp ögonen för att även detta var en stor industri i Gävle som fanns under en väldigt lång tid.<sup>222</sup>

Avsteget från den tidigare snäva identitetsförmedlingen syns i utställningen *Rötter i folkkonsten*, en konstutställning där det gemensamma för konstnärerna är att de har den traditionella, folkliga kulturen som utgångspunkt i arbetet. De sägs tillsammans ge en fin bild av hur det specifika för länet och de traditionella näringarna kan lyftas fram, men även förnyas.<sup>223</sup> En passage i utställningskatalogen kan få stå som motsats till det förmedlade mer konservativa, bevarande budskapet från utställningar och tal vilka jag lyft under den tidigare perioden:

Vare sig vi nu ska gå med i EU eller inte, så kommer omvärlden närmare. Vi internationaliseras. Att söka vår identitet och vår särart, att vårda traditionerna och leta våra rötter är viktigt i dessa tider. Men vi får se upp med traditionsfanatiker och bevarande fundamentalister som vill bygga en befästning där inget nytt eller främmande ska få tränga in. I stället ska traditionen och den kulturella identiteten vara som ett brofäste för gränsöverskridande och nyskapande möten.<sup>224</sup>

Den tydliga framtidsrädslan och samtidsdystopin vilket tidigare lyst igenom i utställningarna är här borta, eller åtminstone framgår den inte i materialet.

De under 1980-talet politiskt färgade identiteterna lyser även med sin frånvaro vad gäller periodens mer geografiskt förankrade identiteter. Exempelvis i idrottsutställningar. Det är en stad och en idrottshistoria alla kan relatera till. Borta är folkrörelserna och den uppfostrande stämning vilket infann sig tidigare. Bakgrunden till *Gävle Hockeystaden* sägs komma från att utställningsproducenterna när de ville fånga begrepp som identitet, lokal stolthet och gemenskap landade i ordet ishockey.<sup>225</sup> I *Idrottsglädje och idrottshjältar* är paradorden nostalgi, glädje, intresse och lust och syftet sägs vara att lyfta en ”oväntat rik lokal idrottshistoria.”<sup>226</sup> I fotoutställningen *Carl Larsson - Hovfotograf* fångas också

---

<sup>221</sup> Utställningskatalog (1996, låda: Gefle Porslin och Bo Fajans keramik, utställnings- och programverksamhet 1996)

<sup>222</sup> Skoglund & Olsson (2007, låda: utställningar 2007 1)

<sup>223</sup> Utställningskatalog (1994, låda: Rötter i folkkonsten 1994)

<sup>224</sup> Utställningskatalog (1994, låda: Rötter i folkkonsten 1994)

<sup>225</sup> Ann Nilsén utställningsproducent (1996, låda: Gävle hockeystaden, utställnings- och programverksamhet 1996)

<sup>226</sup> Informationsblad (2003, låda: utställningar 2003, idrottsglädje och idrottshjältar 1)



fortsättningsvis det breda folklagret. Gävles historia lyfts fram genom gatubilder, bilder på Gävleföretag, varumärken, händelser och folklivet.<sup>227</sup> Underhållningskraven i samtiden märks också i presentationen av utställningen där det nämns att bilderna förstoras till ”rätt stort format” för att besökaren verkligen ska känna och sugas in i bilderna och på så sätt närma sig människan och tiden i utställningen.<sup>228</sup>

Identitetsförmedlandet går som synes mot ett allt mer underhållnings- och existentiellt inriktad förmedling. Här får alla plats, och den etniska svensken som målgrupp hör till historien. Vad gäller tidigare utlämnade identiteter och minoriteter fortsätter dock mängden förmedlade att öka. Från att under 1970-talet ha förmedlat den kollektiva arbetarens identitet, till 1980-talets kollektivcentrerade individ, den inhemska sameminoriteten och luffare, får nu ytterligare identiteter plats. Svenska minoriteter, invandrade minoriteter, religioner annat än kristendom, den utstötta och kampen för jämställdhet är exempel på teman museet står för i förmedlandet.

Människan som just människa behandlas i utställningen *De första stegen*, och syftar till att beskriva människans ursprung och i allmänhet ”ofattbara tidsperspektiv”.<sup>229</sup> *Fördomar – Ennakkoluuloja*<sup>230</sup>, en utställning om våra föreställningar, vilket syftar till att belysa och rucka på dessa invanda föreställningar och förutfattade meningar om t ex nationalitet, politik, kön och konst. Den tidigare nämnda *Likt och olikt*<sup>231</sup>, behandlar tillhörighet och utanförskap. *Vuelielaante*;<sup>232</sup> samer som bott i Hälsingland och utställningen *Naiver*,<sup>233</sup> om konstnärer som gått sin egen väg, original vilka var ”förankrade i sin hembygd och i sig själva”.

Kvinnorna, och även kvinnor från minoriteter, får större utrymme än tidigare med utställningarna *Kvinnor mot makt*, *Romska kvinnor*, *Naket* och *Unga damer, äldre herrar* med teman som kvinnors roll i politiken genom historien, hur svenska samhällets normer prövar de traditionella könsrollerna, och de förändringar jämlikhetssträvandet har lett till i konstnärsrollen. Utställningarna syftar till att skapa debatt. Som tidigare nämnt vill museet under perioden få besökaren att fundera över normer och värderingar, skapa sig sin egen bild, inte låta sig matas med en färdigtuggad sanning. Utställningarna om kvinnor utgör också

---

<sup>227</sup> Pressvisningsutskick (1999, låda: Carl Larsson – Hovfotograf, museets utställningar 1999)

<sup>228</sup> Presentation av utställningsidé (1999, låda: Carl Larsson – Hovfotograf, museets utställningar 1999)

<sup>229</sup> Informationsblad om utställningen (1995, låda: De första stegen, utställningar 1995)

<sup>230</sup> *Fördomar – Ennakkoluuloja* (1995, låda 1995 1)

<sup>231</sup> *Likt & olikt* (1998, låda: 1998)

<sup>232</sup> *Vuelielaante – Samer i Hälsingland* (2003, låda: utställningar 2003 1)

<sup>233</sup> *Naiver* (1999, låda: utställningar mars 1999)

något nytt i att kvinnorna inte här endast tittar ut som del av ett ideologiskt kollektiv, som i *Barn i sta'n* eller som sidospår i en idrottsutställning.

Religionens utvidgning på Läns museet Gävleborg sker också under perioden med start i och med *Islams värld*<sup>234</sup>, en utställning om islams historia. Ytterligare religioner behandlas i *Gud har 99 namn*,<sup>235</sup> denna gång de sex världsreligionerna. Utgångspunkten är individer, människor med olika trosuppfattningar, och berättades om religionen i sina liv. Konsten att fira nio nyår<sup>236</sup> är av samma modell men här presenteras nio svenskar med olika bakgrund och religioner. Från att under 60 år endast ge utrymme för kristendomen har här religionerna under fjorton år ökat från två till nio. Den positiva synen i förmedlandet är tydlig, vilket framgår i utställningskatalogen: ”I Sverige lever vi idag i ett samhälle med många möten mellan olika kulturer. Det gör vardagen mer innehållsrik, mer underbar men också svårare.”<sup>237</sup> Rädslan för något nytt och annorlunda är här definitivt borta. Religionerna är en del av Sverige. Presentationen är som synes av svenskars olika religioner, oavsett etnisk bakgrund. Det märks inte av något vi och dem. Det utställda som under tidigare perioder endast framstått som just utställningsobjekt är nu även samma människor som kan tänkas besöka utställningen.

Utvecklingen under 1990- och 2000-talet är en som kanske mer tydligt än under någon tidigare period överensstämmer med den från staten utstakade kulturpolitiken.

”Museiutredningen 1994” nämner direkt museets roll som skapare av berikande upplevelser. Just upplevelsefokuseringen är också det som skiljer perioden mest från de tidigare. I ”Preposition kulturpolitik” framgår upplevelsen än mer tydligt. Även yttrandefrihet, demokrati och mångfald lyfts här fram. Kunskapen om kulturarv ska bindas till den personliga utvecklingen och identiteten, vilket museet gör till allra högsta grad.

---

<sup>234</sup> Islams värld (1990, låda: 1990)

<sup>235</sup> Gud har 99 namn – på resande fot (2002, låda: utställningar 2002 2)

<sup>236</sup> Konsten att fira nio nyår (2004, låda utställningar och program 2004)

<sup>237</sup> Utställningskatalog till konsten att fira nio nyår (2004, låda: utställningar och program 2004)

#### 4. Gävle Länsmuseum: då, nu, mot framtiden

Remembering our past, carrying it around with us always, may be the necessary requirement for maintaining, as they say, the wholeness of the self. To ensure that the self doesn't shrink, to see that it holds on to its volume, memories have to be watered like potted flowers, and the watering calls for regular contact with the witnesses of the past.<sup>238</sup>

Citatet ovan är hämtat från Milan Kunderas roman *Identiteten* och behandlar vikten vi människor sätter vid att ständigt påminna oss själva om vår personliga historia för att därigenom stärka vårt jag; vår identitet. Om hur vi använder vår släkt och våra vänner som speglar för vår historia. Att riktigt ”känna någon”, skillnaden mellan en ny vän och en vän som kan denna individens historia ligger kanske i den senares förmåga att spegla ens identitet, något den tidigare svårligen kan göra på samma sätt.

Museiexperten Jay Rounds diskuterar varför folk väljer att besöka museer, och anser att en stor anledning ligger i det personliga identitetsbygget, vad han kallar ”Identity work”<sup>239</sup> och hänvisar exempelvis till Lev Vygotskys teorier om att kunskapssökande och identitetsbyggande är två sidor av samma mynt.<sup>240</sup> Om man håller detta som sanning finns det förstås än mer i kopplingen mellan museibesöket och kontakten med gamla vänner. Museet har bevisligen fyllt denna roll som ankare till individens identitet, om än ofta på ett annat plan. Napoleons öppnande av Louvren, den brittiske kulturreformatorn Henry Coles åsikter om museets roll i England och Hazelius tanke med Skansen och Nordiska museet är alla uttryck för axlandet av denna roll som förmedlare, eller skapare, av identitet.

Museets utställningar har förändrats mycket under årens gång. Utvecklingen i form, budskap och identitetsförmedling har dock inte alltid skett parallellt. Formen i 1940- och 1950-talets utställning bygger till största del på det autentiska objektet. I fokus står modern konst men även i utställningarna av historisk karaktär är det en utställning av autentiska objekt som dominerar. Objektet i sig står i centrum och genom det ska besökaren ta åt sig det av museet förmedlade budskapet. Utställningslokalen utgör endast förvaringsplats åt de presenterade dyrgriparna. Även under 1960-talet kommer formen att behärras av det autentiska objektet.

---

<sup>238</sup> Kundera, 1999, s. 44-45

<sup>239</sup> Falk, 2009, s. 59

<sup>240</sup> Falk, 2009, s. 59

Till skillnad från de två tidigare decennierna får dock den förmedlade historien utrymme i anslutning till annat än konst. Politisk historia och exempelvis Gävle stads industri får utrymme. Under 1970- och 1980-talet förändras utställningsformen och blir mer informationstät, mer textcentrerad. Den äldre objektcentrerade utställningsformen lever dock vidare i den äldre historien och där främst på en nationell nivå. Den nya, problematiserande historien håller sig främst vid den moderna historien och mer bestämt arbetarhistorien.

Utvecklingen under 1990- och 2000-talet går vidare mot en utställningsform där objektet återigen hamnar i fokus. Till skillnad från museets första decennier fylls objekten här med ett större innehåll. Det är inte autentiska objekt i sig som är intressanta, utan vad de kan skapa för känsla hos besökaren; den autentiska upplevelsen. Alla besökarens sinnen ska tas i anspråk. Utställningslokalen blir också på ett nytt sätt en del av utställningen, en del av stämningsskapandet. Den äldsta tidens objektcentrerade, oproblematiserade utställning, är under perioden svår att finna. Även vad som under 1940- eller 1950-talet hade framstått som en högst kuriös utställning om stolar, eller en utställning där besökare själva får ta med, och ställa ut sina egna samlingar, innehåller moment av problematiserande, exempelvis en metanivå om varför museer eller människor samlar. Det utställda ifrågasätts och problematiseras. Den här sortens interaktivitet är till stor del det nya under 1990- och 2000-talets utställningsform. Besökaren är för första gången inte en passiv åskådare av museets presenterade material. Besökaren tillåts här delta och påverka.

Huvudbudskapen under museets 70-åriga historia kan delas in i tre olika perioder. Under 1940- till och med 1960-talet råder en konservativ och bevarande historieförmedling. Det är maktens män som syns och det är maktens män som driver historien framåt. På ett nationellt plan märks kungar och i det lokala lyfts politiker och brukspatroner. Den ”vanliga” människan är svår att finna. Historien framstår ofta som utan egen historia eller framtid. Det är frusna och oproblematiserade ögonblick som förmedlas. Kopplingen till samtiden används om alls för att genom en historisk guldålder spegla den positiva samtiden. Vi hade det bra då, vi har det bra nu. Många av utställningarna under 1960-talet har också en kommersiell prägel. Privata företag skapar med eller utan hjälp av dåvarande Gävle Museum historiska utställningar för att sedan koppla det till sina nuvarande produkter. Något som allt mer sällan infinner sig senare i historien.

Under undersökningens andra period, 1970- och 1980-talet, går budskapet mot ett framlyftande av ett vänsterideologiskt kollektiv. Tydligast framgår detta under 1970-talet, en

period då vänsterideologin framstår som klart huvudbudskap. Även 1980-talet kännetecknas av detta, med skillnaden att en geografisk uppdelning lättare kan avläsas. Staden är vad som problematiseras mest tydligt utifrån ett vänsterperspektiv, det är med andra ord ingen allsidig bild som förmedlas. De handlande i stadens historia är till stor del folkrörelserna. Det är inte maktens män som i den moderna historien format staden.

Budskapet i museets berättelser är också fortsatt klart auktoritär. Det finns en sanning och det är museet som äger och förmedlar den. Den tidigare nämnda interaktiviteten och besökardeltagandet finns inte alls här i samma utsträckning som under 1990- och 2000-talet. Regionen i sin tur, till skillnad från staden, framstår i förmedlingen mer konservativt och bevarande. Allmogekulturen utgör ett gammalt ideal att se tillbaka mot i vad som framhålls som omvälvande tider. Gemensamt, och tydligt i båda berättelserna, är också en predikande, uppfostrande ton. Museets förmedlade bild är auktoritär och utgör en sanning vilket besökaren gör bäst i att ta åt sig av.

Den sista tydliga perioden i museets historia är en där den uttalade ideologin försvinner ur historieförmedlandet. Budskapet är inte längre den första tidens oproblematiserade, konservativa historieförmedling, inte heller finner man många likheter i 1970- och 1980-talets vänsterideologiska förmedlande. Till skillnad från de tidigare perioderna är det här inte alls lika lätt att definiera ett klart budskap. Utställningarna ter sig här mer än något annat som skapta för att underhålla. Det ska vara kul att gå på museum, det är en underhållningsform på samma sätt som att gå på bio eller fotboll. Syftet är inte så mycket att besökaren ska lära sig något specifikt som att han ska uppleva något. Där den första perioden lyfte maktens män, och den andra perioden lyfte kollektiven, görs här försök att nå ett bredare spektra av samhället. Det handlar om acceptans, gemenskap, om att vi alla är olika men samtidigt lika. Kampen mellan samhällsgrupper är borta, och kanske detta för att vi helt enkelt inte identifierar oss med dessa ”gamla” samhällsgrupper längre. Vi är inte längre industriarbetare, vi arbetar bara i industrin. Museets auktoritära stämning är utbytt mot den av en vän. Besökaren och museet möts på samma villkor.

Museets förmedlade identiteter har tydligt förändrats allt eftersom samhället har förändrats. Under 1940- till och med 1960-talet tycks förmedlandet mer än senare ha skett implicit. Museet verkar inte direkt ha syftat till att forma besökaren, detta sker förstås mer eller mindre på en oreflekterad nivå ändå. Det framlyfta framför allt annat är det svenska, och då äldre svensk historia. Under 1960-talet lyfts också allt mer gävlebon genom olika utställningar om

Gävle stad under främst senare historia. En guldålder i Gävles varvs- och industrihistoria lyfts för att spegla den i samtiden fortfarande positiva samtidsbilden. Den framlyfta bilden är dock främst den av maktens män.

Under 1970- och 1980-talet får arbetaren sin historiska identitet förmedlad. Det är arbetaren som är Gävles själ, det är kollektiven som förändrat historien och format samtiden. Identiteten är här som tidigare smal, men med fokus på arbetaren istället för maktens män. Individen får inte mycket utrymme i utställningarna. Speciellt inte under 1970-talet. Under 1980-talet kan den moderna periodens individcentrering förnimmas genom den ändock fortfarande starka kollektiva identiteten. Den förmedlade bilden av gävlebon är under perioden starkt vänsterideologiskt bunden. Det är arbetaren som framför alla andra grupper format staden. Det är arbetarbarnen som har fantasin, det är folkrörelserna som skapat demokratin. Medel- och överklassen lyser med sin frånvaro annat än som jämförelse till den redigare arbetarklassen. I arbetarkollektivet kan man också under perioden urskilja undergrupper, exempelvis kvinnans- och barnets identitet, båda är dock fortfarande bundna till det den större vänsterideologin.

Utöver staden lyfts även det gamla Hälsingland med allmogekulturen fram. Till skillnad från staden, vilket under 1980-talet i berättelserna förmedlas i en dystopisk ton, lyfts den gamla allmogekulturen som ett ideal att sträva mot. Det är här besökaren kan finna sina rötter och hämta styrka. Den förmedlade allmogeidentiteten är också bredare, lättare att koppla till för en större mängd människor då det saknar stadsidentitetens ideologiska grund.

1990- och 2000-talets förmedlande identitet är till skillnad från de tidigare inte byggt på kollektiv eller specifika samhällsgrupper. Den tidigare nämnda bortkopplingen från ideologi och till stor del även geografi, leder till att individen nu hamnar i centrum för identitetsförmedlandet. Museet försöker inte längre forma en grupp människor, utan istället hjälpa individen finna sig själv. Besökaren skall ankra i sig själv, i sin egen identitet. Besökaren identifierar sig inte nödvändigtvis längre med något geografiskt närliggande. Idag rör vi på oss mer än tidigare, vi flyttar, reser eller identifierar oss via nya kollektiva grupper genom internet. Detta i sin tur bör även leda till en avtagande ideologiskt kollektiv identitet. Där 1970- och 1980-talets museum ställde ut det utländska som ett ”dem”, under en ideologisk kapp, vilket i sig huvudsakligen var det identitetsskapande bjuds nu det utländska och invandraren in som individer. Det är människan som står i centrum. Till vilken grad

museet format denna identitet eller anpassat sig efter den är svår att säga, men bilden av den är klar.

Att museet inte försöker forma besökarens identitet efter ideologi eller geografiskt bundna platser på samma sätt som tidigare märks till stor del i just tidigare nämnda form och budskap. Då budskapet och identiteten ligger på en existentiell nivå finns inga behov av att inta en auktoritär ton, det finns inte heller behov av att lägga fram en större mängd text. Genom den interaktiva och demokratiska formen tillåts besökaren själv skapa meningen med utställningen. Medlet blir upplevelsen. Genom att skaka om besökaren, genom glädje och spänning skall något väckas på en individuell nivå.

Steven Conn frågar sig om museer fortfarande behöver objekt i den med titeln passande boken *Do museums still need objects?*<sup>241</sup> En intressant fråga vad gäller senare tids utställningar vid Läns museet Gävleborg. Om det är så att historien allt mer blir individcentrerad där den rumsliga avgränsningen lyser med sin frånvaro, där besökaren inte bara är besökare utan även en del av utställningen, där utställningen har gått från att vara en monter i ett rum där rummet utgjort skydd mot vädrets makter till ett rum som till lika stor del som objektet är en del av utställningen, kanske inte frågan är om museer fortfarande behöver objekt, utan en omdefiniering av vad dessa objekt är och ska vara. Objekten finns som sagt där, men är i sig inte det mest intressanta. Objekten har inget egenvärde och talar inte för sig själva. Det är inte objekten besökaren ska lära sig något om utan genom objekten problematiseras ett större område med syfte att få besökaren att reflektera. Hela utställningslokalen är en del av utställningen och den individuella känslan står i fokus. Alla sinnen ska aktiveras, det ska vara interaktivt och kul. Genom museets steg mot att bli en identitetsförmedlare på existentiell nivå snarare än förmedlare av ett bestämt budskap på ideologisk nivå anammar museet även allt mer rollen som den identitetsförmedlande, eller formande, vännen. Den vän som ser till att vårt jag behåller sin helhet och att jordens sovande rötter stannar på plats.

Vad som har format utvecklingen är givetvis inte lätt att säga. Museet har som sagt både format och själv anpassat sitt förmedlande efter samtida idéströmningar. Som presenterat har museet under de olika perioderna till olika grad anpassat sig efter riktlinjerna från statligt håll. Givetvis har detta till viss del format museets utställningsverksamhet. Intressant är dock att

---

<sup>241</sup> Conn, 2009, s. 20

ställa de tre definierade perioderna mot den i samtiden rådande statsmakten. Den första perioden, vilket kännetecknas av ett konservativt och bevarande historieförmedlande infaller under en tid av genomgående socialdemokratiskt styre. Den andra perioden i sin tur, med sin klart vänsterideologiska prägel sker under en tid med åtminstone till viss del borgerligt styre. Den senaste perioden, kännetecknad av ett högst liberalt förmedlande, infaller i sin tur under en återigen socialdemokratiskt dominerad period. Det är med andra ord inte helt lätt att se museet som en förmedlare av en klar statligt rådande ideologi.

Oavsett vad som influerat museet till förändring framgår det tydligt att det är just innehållet och budskapet som varit mest föränderligt under historien. Medan budskapet genom åren förändrats och färgats av olika ideologier har till viss del formen, men främst museets röst, visat sig betydligt mer trögrörlig. Både den äldsta mer konservativa och den påföljande vänsterideologiska perioden kännetecknas av till stor del gemensamma drag inom detta område. Först i och med undersökningens sista period förändras även modellen för hur budskapet skall förmedlas. Först nu möter museet besökaren på samma nivå.



## 5. Sammanfattning

Undersökningen syftar till att visa hur Länsmuseum Gävleborg genom dess 70-åriga historia har kommit att agera inte bara som kunskapsförmedlare, utan även som identitetsförmedlare. Källmaterialet baserar sig på alla museets tillfälliga utställningar med en historisk dimension från grundandet 1940 till och med 2008. För att finna förändringar likväl som stabila områden inom de historiska utställningarna har jag valt att genom resultatets olika perioder granska utställningarnas form, budskap och förstås identitetsförmedling. Utställningarna har också kategoriserats efter geografiskt- och ideologiskt förankrad identitet.

Resultatet visar åtminstone tre stycken distinkta perioder under historiens gång. Den första utgörs av museets tre första decennier (1940 - 1972), vilket inledningsvis kännetecknas av en historielöshet, och främst ett implicit, tänkbart omedvetet identitetsförmedlande. I utställningsformen framhävs det autentiska objektet och en tro på dess förmåga att på egen hand förmedla historia. Budskapen framstår som oproblematiserade och museets roll som högst konservativt, samhällsbevarande. Det är frusna, positiva ögonblick ur historien som lyfts där sällan något ifrågasätts. Periodens lyfta områden är främst det nationella och till viss del det lokala. Identiteten framstår som byggd av, och för, den etniska svensken och gävlebon.

Under museets andra period (1971 – 1989) förändras museets roll tydligt. Den tidigare samhällsbevarande rollen ersätts av en utifrån ett vänsterperspektiv problematiserande funktion. Speciellt 1970-talet kännetecknas en kollektiv ideologisk identitet framför geografiskt förankrad identitet. Under 1980-talet visar sig individen, eller undergrupper i vänsterkollektivet, även här dock likt 1970-talet under ideologins kapp. Den problematiserade utställningen under perioden utgörs främst av modern historia där staden spelar huvudroll. Den äldre historien med framlyftandet av det nationella, och främst det regionala, med allmogen i spetsen framstår fortfarande mer konservativ och samhällsbevarande. Det är fortfarande en identitet byggd på och för den etniska svensken som förmedlas. Ett fåtal svenska minoriteter får dock sin historia, och identitet, förmedlad.

Formen på utställningarna går under perioden ifrån det autentiska objektet till ett fokus på en stor mängd information, text. Museets roll framstår som folkbildande och till och med uppfostrande. Museets röst är auktoritär, förmedlande en sanning till en högst passiv museibesökare.

Den tredje presenterade perioden (1990 – 2008) är en där både ideologisk och geografiskt förankrad identitet får lämna plats för en existentiell berättelse där identitet ankras i individen. De tidigare tydliga budskapen, den auktoritära rösten och de förmedlade sanningarna får lämna plats för problematiserade och öppna budskap av demokratisk form. Formerna på utställningarna blir under perioden betydligt mer interaktiva än tidigare. Museet och besökaren står på samma nivå. I och med att museet går ifrån en geografiskt, och främst ideologisk, historie- och identitetsförmedling växer också den förmedlade identiteten sig större. Det är inte längre riktat till en exklusiv skara. Alla ska kunna identifiera sig och ta åt sig av det utställda. En betydligt större andel både svenska och utländska minoriteter kommer under perioden också att få sin egen historia förmedlad.

## 6. Käll- och litteraturförteckning

### Källor:

Länsmuseet Gävleborgs arkiv Fogden. Utställningsmaterial 1940-2008.

### Litteratur:

Alzén, Annika & Aronsson, Peter (Red.), *Demokratiskt kulturarv – nationella institutioner, universella värden, lokala praktiker*, Tema Q, 2006

Arcadius, Kerstin, *Museum på svenska – läns museerna och kulturhistorien*, Nordiska museets förlag, 1997

Aronsson, Peter, *Historiebruk – att använda det förflutna*, Studentlitteratur AB, Lund, 2004

Aronsson, Peter & Elgenius, Gabriella (Red.), *Building national museums in Europe 1750 – 2010*, EuNaMus, 2011

Axelsson, Cecilia, *En meningsfull historia*, Växjö University press, 2009

Beckman, Svante & Hillström Magdalena, *Museiväsendets väsen – om en institutions identitet*, Tvärsnitt, Vetenskapsrådet, 2006

Bennet, Tony, *The Birth of the Museum – history, theory, politics*, Routledge, 1995

Bohman, Stefan, *Historia, museer och nationalism*, Carlsson bokförlag, 1997

Carbonell, Bettina Messias (Red.), *Museum Studies – an anthology of contexts*, Blackwell publishing, 2004

Carlén, Staffan, *Att ställa ut kultur – om kulturhistoriska utställningar under 100 år*, Etnologiska institutionen, Umeå, 1990

Conn, Steven, *Do Museums Still Need Objects?*, University of Pennsylvania press, 2010

Duelund, Peter (Red.), *The Nordic cultural model – Nordic cultural policy in transition*, Nordic cultural institute, Copenhagen, 2003

Falk, John H., *Identity and the museum visitor experience*, Left coast press, 2009

Grahn, Wera, "*Känn dig själv*" – genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer, Linköping Universitet, 2006

Knell, Simon J., MacLeod, Suzanne & Watson, Sheila, *Museum Revolutions – how museums change and are changed*, Routledge, 2007

Kundera, Milan, *Identity*, Harper Perennial, 1999

Ljung, Berit, *Museipedagogik och erfارande*, Stockholms Universitet, 2009

Macdonald, Sharon (Red.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, 2006

Marstine, Janet (Red.), *New museum theory and practice: an introduction*, Wiley Blackwell, 2005

Robertson, Alexa, *Narrativ analys och identitetsforskning* i Petersson, Bo & Robertson, Alexa (Red.), *Identitetstudier i praktiken*, Liber, 2002

Samuelsson, Johan, *Kommunen gör historia – museer, identitet och berättelser i Eskilstuna 1959 – 2000*, Uppsala Universitet, 2005

Statens kulturråd, *Regionala museer och nationell kulturpolitik – mål, medel och framtid*, Statens kulturråd, 2001

### **Övrigt:**

Bright Eyes, Oh, you are the roots that sleep beneath my feet and hold the earth in place, Phantom Sound & Visi, 2001

Hur ett danskt palats hamnar I Gävle 1940,

<http://www.lansmuseetgavleborg.se/pages.asp?PageID=95&MenuID=1068>, hämtat: 2011-12-16