

Skiascope

3

Skiascope

ISBN 91-87968-70-3

Skiascope

REDAKTÖRER / EDITORS
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER

PHAUSS
nothing copy = PHAUSS
THE FIRST TEST WITH THE WORK
Nothing But The Truth (FOR ELECTRIFIED
"SWORDS" AND TAPE), PERFORMED AT THE
POETRY FESTIVAL IN GÖTEHBURG 1990
PHOTO: ANNIKA VON HAUSSWOLFF

PHAUSS
nothing copy = PHAUSS
FÖRSTA TESTET MED VERKET
Nothing But The Truth (FÖR ELEKTRIFIERADE
"SVÄRD" OCH LJUDBAND), UPPFÖRT PÅ
POESIFESTIVALEN I GÖTEBORG 1990
FOTO: ANNIKA VON HAUSSWOLFF

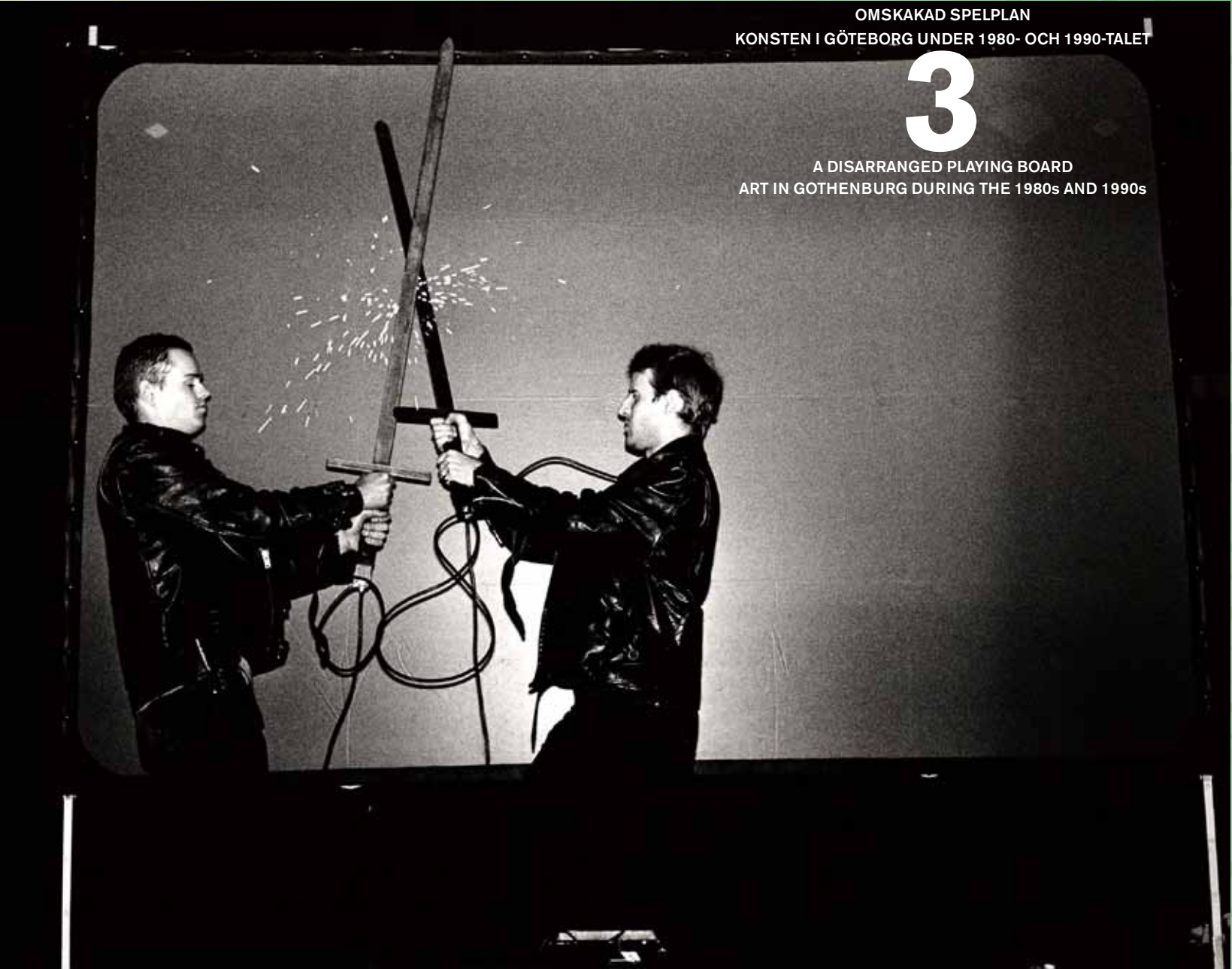


*

OMSKAKAD SPELPLAN
KONSTEN I GÖTEBORG UNDER 1980- OCH 1990-TALET

3

A DISARRANGED PLAYING BOARD
ART IN GOTHENBURG DURING THE 1980s AND 1990s



3

DETTA ÄR DET TREDJE NUMRET
AV GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE *Skiascope*

NAMNET ÄR HÄMTAT FRÅN ETT INSTRUMENT SOM DEN INFLYTELSERIKE MUSEIMAN-
NEN BENJAMIN IVES GILMAN UTVECKLADE I BÖRJAN AV 1900-TALET FÖR ATT GE BE-
TRAKTAREN MÖJLIGHET ATT FOKUSERA PÅ KONSTEN I DE, ENLIGT UPPHOVSMANNEN,
OFTA ALLTFÖR STORA OCH TÄTT HÄNGDA MUSEISALARNA. ETT FINNS PÅ GÖTEBORGS
KONSTMUSEUM, SANNOLIKT INKÖPT AV AXEL ROMDAHL.

SKIASCOPET BLEV ALDRIG NÅGON SUCCÉ. DET BLEV KANSKE OBSOLET GENOM ATT
EN GLESARE HÄNGNINGSSIDEOLOGI VANN MARK UNDER MELLANKRIGSTIDEN. ÄNDÅ
KAN NOG MÅNGA MUSEIBESÖKARE KÄNNA IGEN SIG I DET SOM GILMAN BESKRI-
VER SOM ETT AV MUSEIVÄSENDETS GRUNDPROBLEMEN: DEN MUSEITRÖTTTHET SOM
INFINNER SIG REDAN EFTER ETT PAR SALAR. REDAN VID SEKELSKIFTET STOD DET
KLART ATT MUSEERNAS SJÄLVA ESSENS – ATT SAMLA OCH STÄLLA UT – HOTADE ATT
GÖRA DEM ALLTFÖR OMFATTANDE OCH OMÖJLIGA FÖR BESÖKARNA ATT TA TILL SIG.
SOVRING BLIR MED TIDEN LIKA VIKTIGT SOM SAMLANDE.

DENNA SKRIFTSERIES LEDSTJÄRNA ÄR JUST FOKUSERING. LIKSOM GILMANS IN-
STRUMENT VILL VI BIDRA TILL ATT RAMA IN, LYFTA FRAM OCH INTENSIVT STUDERA
FRÅGOR SOM VI SER SOM BETYDELSEFULLA. DET KAN VARA ENSKILDA VERK, KONST-
NÄRSKAP ELLER TIDSPERIODER.

THIS IS THE THIRD ISSUE OF *Skiascope*,
GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

SKIASCOPE TAKES ITS NAME FROM A CONTRAPTION INVENTED IN THE EARLY TWEN-
TIETH CENTURY BY THE INFLUENTIAL MUSEUM CURATOR, BENJAMIN IVES GILMAN.
CONCERNED THAT ART WAS HUNG TOO CLOSE TOGETHER IN OVER-LARGE GALLERI-
ES, HE DESIGNED THE SKIASCOPE TO HELP VISITORS FOCUS ON INDIVIDUAL WORKS
OF ART. THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART OWNS ONE, PROBABLY BOUGHT BY AXEL
ROMDAHL.

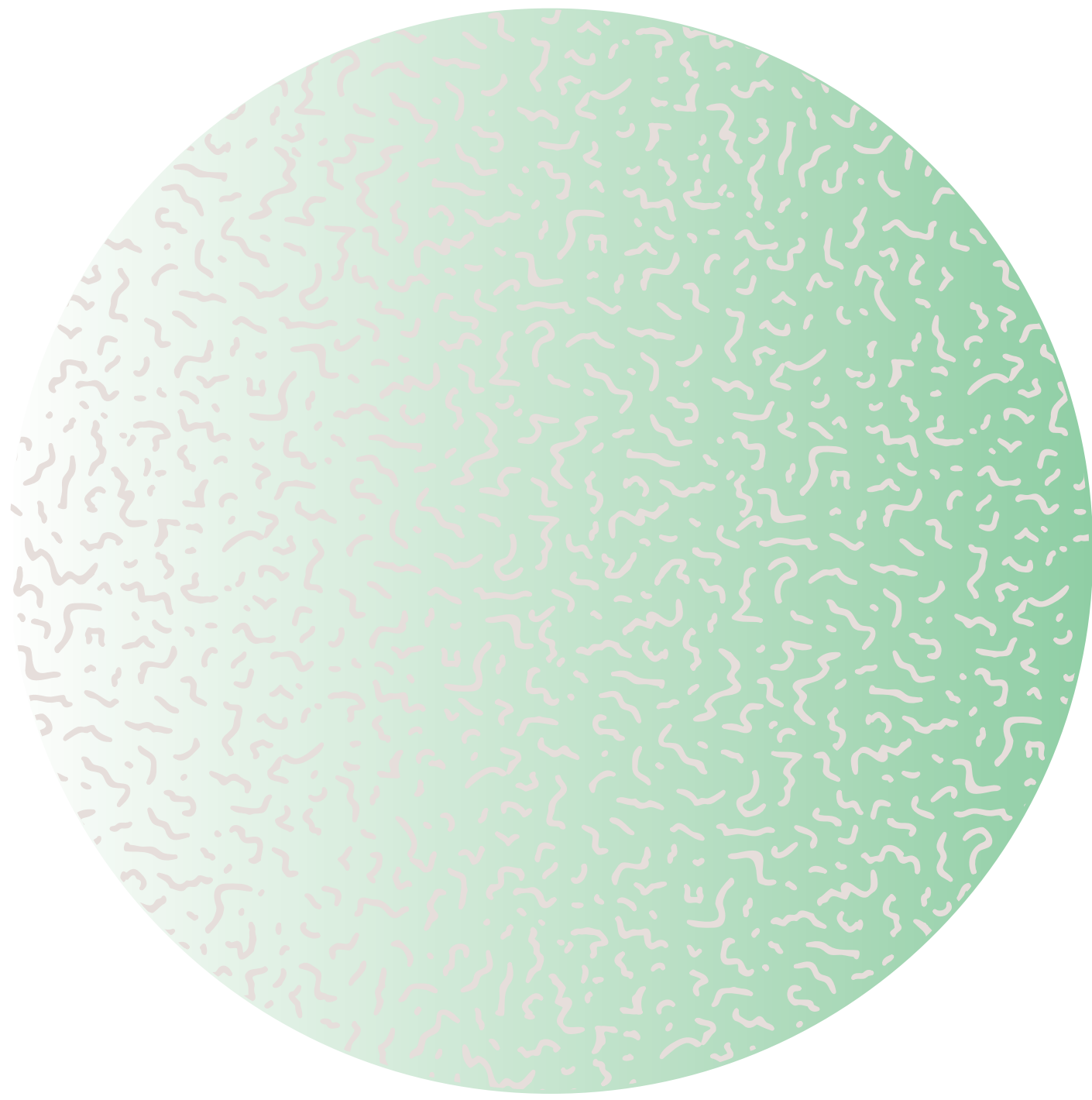
THE SKIASCOPE WAS NEVER MUCH OF A SUCCESS. OBSOLESCENCE WAS CER-
TAIN ONCE THE IDEA GAINED GROUND IN THE INTER-WAR PERIOD THAT GALLERIES
SHOULD BE MORE SPARSELY HUNG. STILL, MANY TODAY WILL RECOGNIZE WHAT
GILMAN SAW AS A FUNDAMENTAL PROBLEM: THE MUSEUM FATIGUE THAT SETS
IN AFTER ONLY A COUPLE OF ROOMS. EVEN IN HIS DAY IT WAS CLEAR THAT THE
MUSEUMS' IDENTITY – THEIR MISSION TO COLLECT AND EXHIBIT – THREATENED TO
MAKE THEM TOO COMPREHENSIVE, AND OVERWHELMING FOR VISITORS. IN TIME,
SELECTION WOULD BECOME ALMOST AS IMPORTANT AS COLLECTION.

LIKE GILMAN'S DEVICE, THE GUIDING PRINCIPLE OF SKIASCOPE IS FOCUS. WE WILL
BRING SELECT TOPICS TO PUBLIC ATTENTION AND STUDY EACH ISSUE IN DEPTH, BE
IT A SINGLE WORK OF ART, AN ARTIST'S OEUVRE, OR AN ENTIRE PERIOD.



DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE
UR BENJAMIN IVES GILMAN'S
Museum Ideals of Purpose and Methods
CAMBRIDGE 1918
S. 238

DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE
FROM BENJAMIN IVES GILMAN'S
Museum Ideals of Purpose and Methods
CAMBRIDGE 1918
P. 238



P I Z Z E R I A



KONST MUSEUM
WAGNER PLAZA
CENTER

A Disarranged Playing Board

Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s

Omskakad spelplan

Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet

3

PREVIOUS PAGE
FIG. 1

JÖRGEN SVENSSON
Pizzeria
DURING THE EXHIBITION
Amateur/Real Enthusiast
Variable Research Alternatives 1900 & 2000
Two Centuries at the Art Museum
AT THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART
HASSELBLAD CENTER AND
THE GOTHENBURG ART GALLERY 2000)
PHOTO: JÖRGEN SVENSSON

FÖREGÅENDE SIDA
FIG. 1

JÖRGEN SVENSSON
Pizzeria
UNDER UTSTÄLLNINGEN
Amatör/Eldsjäl
Two sekel på konstmuseet
Variable Research Alternatives 1900 & 2000
PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
HASSELBLAD CENTER OCH
GÖTEBORGS KONSTHALL 2000
FOTO: JÖRGEN SVENSSON

ISBN 91-87968-70-3

TRYCK / PRINT: BILLES, GÖTEBORG 2010

DESIGN: PLAQUETTE

Skiascope

GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

REDAKTÖRER / EDITORS
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER

*

OMSKAKAD SPELPLAN
KONSTEN I GÖTEBORG UNDER 1980- OCH 1990-TALET


GÖTEBORGS
KONSTMUSEUM

A DISARRANGED PLAYING BOARD
ART IN GOTHENBURG DURING THE 1980s AND 1990s

Innehåll

ISABELLA NILSSON FÖRORD	8
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER INTRODUKTION TILL EN OMSKAKAD SPELPLAN	12
JEFF WERNER POSTMODERNISMEN STANNADE ALDRIG I GÖTEBORG	22
HÅKAN NILSSON KRIG MOT HELHETEN PHAUSS / RADIUM 226.05	64
KRISTOFFER ARVIDSSON EN OVÄNTAD ÖVERENSSTÄMMELSE. ALF LINDBERG, UNGA MÅLARE OCH HÄFTIGA TYSKAR	94
MARTA EDLING ATT SÄTTA SITT KONSTNÄRLIGA ARBETE I PERSPEKTIV KONSTNÄRLIG FORSKNING PÅ VALAND KRING DECENNIESKIFTET 1990	138
ANNIKA ÖHRNER JELLO – ETT SKRATT I BRISTENS TID FEMINISTISKA STRATEGIER PÅ VALAND I SLUTET AV 1980-TALET	168
KRISTOFFER ARVIDSSON FRÅN PARIAH TILL BEGÄRLIG INTERVJU MED ELIN WIKSTRÖM	192
KRISTOFFER ARVIDSSON ROCKAD PÅ EN OMSKAKAD SPELPLAN NÄR UNDERGROUND BLEV OVERGROUND	246

*

Table of Contents

ISABELLA NILSSON FOREWORD	9
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER INTRODUCTION TO A DISARRANGED PLAYING BOARD	13
JEFF WERNER POSTMODERNISM NEVER STOPPED AT GOTHENBURG	23
HÅKAN NILSSON WAR ON TOTALITY PHAUSS / RADIUM 226.05	65
KRISTOFFER ARVIDSSON AN UNEXPECTED ACCORD ALF LINDBERG, YOUNG PAINTERS AND WILD GERMANS	95
MARTA EDLING PLACING ARTISTIC WORK IN PERSPECTIVE ARTISTIC RESEARCH AT VALAND AROUND THE TURN OF THE 1990s	139
ANNIKA ÖHRNER JELLO – A LAUGH IN TIMES OF WANT FEMINIST STRATEGIES AT VALAND IN THE LATE 1980s	169
KRISTOFFER ARVIDSSON FROM PARIAH TO ATTRACTION AN INTERVIEW WITH ELIN WIKSTRÖM	193
KRISTOFFER ARVIDSSON CASTLING ON A DISARRANGED PLAYING BOARD WHEN UNDERGROUND BECAME OVERGROUND	247

Tiden kring 1980 erbjöd en särskild scen i Göteborg. Närheten till kontinenten, och då särskilt till den gamla popnationen England, gjorde att den kvardröjande progg- och hippietiden i ett slag utsattes för ett audiovisuellt angrepp som vann insteg i båda läger: punken. Hårdrockarna från Hisingen tryfferas med skinnskallar och tupp-kammar, de mer mondäna syntslängluggarna med tuperade väte-superdioxidblondiner. Musikscenen i Göteborg invaderades av nya generationer som pogodansade – hoppade jämfota upp och ned – och skanderade We're pretty vacant och lät, som en recensent skrev om en känd sångerska, "som en brandsiren i en råttfälla". Glädje och svärta existerade jämsides, energiexplosioner med layed back-attityd. Sex Pistols spelade i Jönköping. Allt kunde med andra ord hända. Antalet konstnärer som spelade i band, umgicks på svartklubbar och var stamgäster på legendariska klubbar som Errolls, Draupner, Norra Liden, Bad Bob, Ny Scen, Roxy, Rockers med flera var stort. Konst- och musiklivet har alltid varit integrerat i Göteborg men under denna tid kanske mer än tidigare. Performance, spelningar, poesi-läsningar, Hemma hos, allt kunde fusioneras. Och få oväntade inslag;

FOREWORD

The scene in Gothenburg around 1980 was something out of the ordinary. The proximity to the continent, and particularly to the old pop nation of England, meant that the lingering progg and hippie era, all at once, was subjected to an audiovisual attack that penetrated both camps: punk rock. The hard rockers from Hisingen were consorting with skin-heads and Mohicans; the rather more fashionable flapping fringes of the New Romantics with backcombed peroxide blondes. The Gothenburg music scene was invaded by new generations that pogoed – jumped up and down – and chanted 'We're pretty vacant', sounding, as a reviewer wrote about a famous singer, 'like a fire-alarm in a rat-trap'. Joy and darkness co-existed, energy explosions with a laid-back attitude. The Sex Pistols played Jönköping. In other words, anything could happen. A great number of artists played in bands, hung out in illegal clubs and were regulars at legendary clubs such as Errolls, Draupner, Norra Liden, Bad Bob, Ny Scen, Roxy, Rockers and others. The art and music scenes have always been integrated in Gothenburg but during this time perhaps more than before. Performances, gigs, poetry readings, private gatherings, everything could be fused. And unexpected events were legion: during a show when Carl Michael von Hausswolff played with Ulrich Hillebrand and did a performance on stage – he grilled hamburgers – a tipsy, as well as hungry, member of the audience, crawling on his belly, approached the stage and grabbed a hamburger that had fallen off the barbecue and ate it, cheered on by the audience.

The theme and topic of this the third edition of *Skiascope* is the Gothenburg art scene in the 1980s and 1990s. The topic also forms the

under ett framträdande när Carl Michael von Hausswolff spelade med Ulrich Hillebrand och utförde en performance på scenen – han grillade hamburgare – kunde en av publikens mer beskänkta, tillika hungriga deltagare medelst hasning på mage ta sig fram på scenen för att greppa den hamburgare som trillat över grillkanten och äta upp den, till publikens jubel.

Denna, den tredje utgåvan av *Skiascope* har den göteborgska konstscenen under 1980- och 1990-tal som ämne och tema. Ämnet bildar också grund för en utställning *Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*, sommaren och hösten 2010 med 1:e intendent Lena Boëthius som utställningskommissarie.

Göteborgs konstmuseum mottog 2008 en generös donation till ett forskningsprojekt vilket sträcker sig över tre år, av Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur. Genom denna möjlighet att forska kring museets samlingar har nya aspekter och infallsvinklar förmerat kunskapen om museet både inom Göteborgs konstmuseum och den övriga konst- och museivärlden.

Ett varmt tack till forskningsledare Jeff Werner och forskare Kristoffer Arvidsson för ett gediget och entusiasmerande arbete och ett särskilt tack till de skribenter som medverkat i detta nummer; fil. dr Marta Edling, fil. dr Håkan Nilsson och fil. dr Annika Öhrner samt till 1:e intendent Lena Boëthius.

Ett stort tack till konstnärer och övriga personer som ställt upp på intervjuer och bidragit med bilder, arkivmaterial och information: Mats Ahlgren, Birger Boman, Rogerts Bondesson, Ewa Brodin, Tomas Eskilsson, Britt Fornander, Lena From, Carl Michael von Hausswolff, Ulrich Hillebrand, Love Jönsson, Kent Karlsson, Stefan Karlsson, Krister Kennedy, Kent Lindfors, Lasse Lindkvist, Åsa Nacking, Lars Göran Nilsson, Mats Olsson, Cecilia Parsberg, Erik Pauser, Jörgen Svensson, Håkan Thörn, Magnus Wallin och Elin Wikström.

ISABELLA NILSSON / MUSEICHEF

*

basis for the exhibition *A Disarranged Playing Board. Art in Gothenburg during the 1980s and 1990s* during summer and autumn 2010, curated by Senior Curator Lena Boëthius.

In 2008, the Göteborg Museum of Art received a generous donation for a research project spanning three years, from the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture. This opportunity to research the museum collection has enabled new aspects and approaches which have furthered the knowledge of the museum both within the Göteborg Museum of Art and the rest of the art and museum world.

I would like to express my sincere thanks to research director Jeff Werner and researcher Kristoffer Arvidsson for their solid and inspiring work and a special thanks to the writers who have contributed to this issue: Marta Edling, PhD; Håkan Nilsson, PhD; and Annika Öhrner, PhD; as well as Lena Boëthius, Senior Curator.

Also a warm thank you to the artists and other people who have granted us interviews and contributed images, archive material and information: Mats Ahlgren, Birger Boman, Rogerts Bondesson, Ewa Brodin, Tomas Eskilsson, Britt Fornander, Lena From, Carl Michael von Hausswolff, Ulrich Hillebrand, Love Jönsson, Kent Karlsson, Stefan Karlsson, Krister Kennedy, Kent Lindfors, Lasse Lindkvist, Åsa Nacking, Lars Göran Nilsson, Mats Olsson, Cecilia Parsberg, Erik Pauser, Jörgen Svensson, Håkan Thörn, Magnus Wallin and Elin Wikström.

ISABELLA NILSSON
MUSEUM DIRECTOR

*

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
HANS OLSSON

INTRODUKTION

TILL EN OMSKAKAD SPELPLAN

I Göteborg har det utominstitutionella konstlivet ofta stått för vitaliteten, exempelvis i form av konstnärsdrivna initiativ med begränsad livslängd. Baksidan av myntet är att avsaknaden av tunga institutioner och aktörer gjort Göteborg relativt osynligt i den nationella konsthistorieskrivningen, trots att här finns ett konstmuseum med samlingar i världsklass, trots både konsthögskola och fotohögskola.

Vad skulle hända om vi tog Göteborg istället för Stockholm som utgångspunkt för en studie av den period som gått till historien som postmodern? Vilken betydelse får platsförskjutningen? Hur omformas konsthistorien? Detta är frågor som bildar utgångspunkt för detta forskningsprojekt om konsten i Göteborg med omnejd under 1980- och 1990-talet. Projektet genomförs i samband med en utställning på Göteborgs konstmuseum. Som fortsättning på fjolårets forskningspublikation *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet* och utställningen *Göteborgskonst 60- och 70-tal* blottlägger föreliggande projekt ytterligare en fasett av historien om Göteborgs konst och konstliv under det sena 1900-talet. Det utgör

INTRODUCTION

TO A DISARRANGED PLAYING BOARD

In Gothenburg, the most vital art scene has often been the one outside the main art institutions, particularly that shaped by short-term, artist-driven initiatives. The downside is that the lack of heavyweight institutions and players means that Gothenburg is often overlooked in the broad sweep of Swedish art history, even though it has an art museum with world-class collections and colleges of art and photography.

What would happen if, instead of Stockholm, we took Gothenburg as the basis of a study of the period that will go down in history as the Postmodern Age? What might be the significance of a shift in location? How would art history be transformed? These and similar questions provided the basis of this research project on art in Gothenburg and its environs in the 1980s and 1990s, produced in conjunction with an exhibition at the Göteborg Museum of Art. It constitutes a continuation of the work presented in last year's publication *Skiascope 2. Open the shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, and the exhibition *Gothenburg Art 60s and 70s (Göteborgskonst 60- och 70-tal)*. The present project uncovers new facets to the history of Gothenburg's art and art world in the late twentieth century, while continuing to question the established view of Swedish post-war art history.

There are several pressing reasons to attempt this now. The art world is part of a collective memory that, if not documented, will fade away. At the Stockholm institutions, with their more plentiful resources, there is a steady accumulation of such documentation. It is for this reason the Stockholm region's art history is often thought to be synonymous with Sweden's art history. General accounts of Swedish art tend to build on

också ett fortsatt ifrågasättande av den etablerade synen på den svenska efterkrigstidens konsthistoria.

Att genomföra denna undersökning är angeläget av flera skäl. Konstlivet tillhör ett kollektivt minne som utplånas om det inte dokumenteras. På Stockholms mer resursstarka institutioner sker kontinuerligt en sådan dokumentation. Därför blir Stockholmsregionens konsthistoria ofta liktydigt med Sveriges konsthistoria. När översiktsverken skrivs tenderar dessa att bygga på berättelser förmedlade av institutioner som Moderna Museet och skribenter i Stockholmspressen. Eftersom mindre institutioner saknar resurser av detta slag lyser lokala konstscener runt om i landet med sin frånvaro i den nationella konsthistorieskrivningen.

De förflyttningar av gränser som ligger till grund för avgörande skiften inom det etablerade konstlivet äger ofta rum på den fria konstscenen, men också denna tenderar att tappas bort när historien skrivs. Detta är inte enbart ett problem för konstlivet i Göteborg, där unga konststudenter tvingas uppfinna hjulet på nytt därför att de inte känner till föregångarna. Den nationella konsthistorieskrivningen försvagas också. Det uppstår luckor i berättelsen. Myter reproduceras och de alternativa, mer mångfacetterade berättelser som skulle kunna formuleras tar aldrig form. Detta leder till att den konsthistoriska beskrivningen sällan synliggörs som den konstruktion den är.

Göteborgs konstmuseum vill bidra till en ökad genomlysning av den svenska konsten och det svenska konstlivet. Forskningsenheten har utformat projektet i dialog med 1:e intendent Lena Boëthius, som ansvarar för utställningen. Vi har bjudit in några av landets främsta konstvetare i avsikt att producera nya och utmanande perspektiv på konsten från den här perioden. Att flera av dem har sin bas i Stockholmsregionen understryker bara det faktum att det föreligger en nationell obalans av resurser som ovan antytts. Vår avsikt är att visa på komplexiteten i Göteborgsområdets konstlivet, på det fria konstlivets och nätverkens betydelse, men också dokumentera institutionernas utveckling och förhållande till det omgivande konstlivet.

Forskningsledare Jeff Werner undersöker utifrån några kronologiska nedslag giltigheten i den etablerade bilden av periodens konsthistorieskrivning. Varför väckte Lars O Ericssons och Moderna Museets lansering av begreppet postmodernism så svagt gensvar i Göteborg? Fanns det i Göteborg en annan form av postmodernism

narratives brokered by institutions such as Moderna Museet and by writers in the Stockholm press. Since smaller institutions lack resources of this kind, local art scenes across the country are noticeably absent from the narrative of national art history.

The sweeping away of boundaries that invariably precedes dramatic changes to the established art world is often the work of the independent art scene, but that too tends to be overlooked when history is written. This is a problem not only for art life in Gothenburg, where young art students are forced to reinvent the wheel because they are oblivious of their predecessors; the writing of national art history is also the poorer for it. There are gaps in its narrative. Myths are perpetuated, and alternative, more nuanced narratives that could be formulated never materialize. The result is that the standard description of art history is rarely revealed as the construct it is.

The Göteborg Museum of Art's purpose here is to contribute to the greater elucidation of Swedish art and the Swedish art world. Its Research Department has designed the present project in collaboration with senior curator Lena Boëthius, who is responsible for the exhibition. We have invited some of the country's leading art historians to contribute in order to produce new and challenging perspectives on the art of this period. The fact that several of them are based in the Stockholm region merely serves to underline the existence of a national imbalance in resources. Our purpose is to demonstrate the complexity of the art world in the Gothenburg region and the importance of independent art scenes and networks, but also to document the institutions' development and their relationships with the surrounding art world in general.

Director of research Jeff Werner dwells on a number of key years in the period to study the validity of the established version of the period's art history. Why did Lars O Ericsson's and Moderna Museet's launch of the term postmodernism meet with such a lukewarm response in Gothenburg? Did Gothenburg already accommodate a different form of postmodernism that did not lend itself to institutionalization? Did the absence of leading postmodern militants make Gothenburg more receptive to relational aesthetics' socially defined art in the 1990s?

For Håkan Nilsson of Södertörn University, Jean-François Lyotard's distinction between postmodernism as a changeable phenomenon and modernism as a delimiting and defining movement is the entry-point into the independent art scene in Gothenburg in the 1980s, with particular

som inte lät sig institutionaliseras? Gjorde frånvaron av tunga postmodernistiska agitatorer Göteborg mottagligt för den relationella estetikens socialt definierade konceptbegrepp på 1990-talet?

Med utgångspunkt i Jean-François Lyotards distinktion mellan det postmoderna som ett rörligt fenomen och modernismen som en avgränsande och definierande rörelse, närmar sig Håkan Nilsson, Södertörns högskola, den fria konstscenen i Göteborg under 1980-talet, med särskilt fokus på konstnärduon Phauss och skivbolaget Radium 226.05:s aktiviteter inom ett utvidgat konceptbegrepp.

Forskare Kristoffer Arvidsson skriver om måleriets omorientering under 1980-talet, då Göteborgstraditionen spelat ut sin roll som dominerande rättesnöre, utmanad av de häftigas utlevelse och postmodernismens ironier. Han fokuserar på Alf Lindberg och undersöker hur dennes måleri uppfattades under detta skede. Det kan nämligen läsas som exponent både för Göteborgstraditionen och det nya häftiga måleriet och placerar sig därmed på gränsen mellan två konstuppfattningar.

Marta Edling, Uppsala universitet, undersöker pionjärbeten inom området konstnärlig forskning på Konsthögskolan Valand, vars väg från Lindholmen in till centrum metaforiskt kan beskrivas som en flytt från vänsterradikala ideal till en postmodern utbildning med undervisning i nya medier och teori.

Med ett förflutet som bland annat rektor vid Konsthögskolan Valand avtäckar Annika Öhrner, Uppsala universitet, en informell postfeministisk sammanslutning på skolan, ett alternativ till den mansdominerade skolledningen och den dominerande måleritraditionen i Göteborg. Hon påvisar hur en grupp kvinnliga studenter slöt sig samman, bildade läsecirklar och tog till sig internationella konstströmningar och därmed bidrog till att förändra, inte bara klimatet på Valand utan också på längre sikt det svenska konstlivet.

I Kristoffer Arvidssons intervju med Elin Wikström – en av de aktörer som tydligast förknippats med den relationella estiken i Sverige – ges en bakgrund till hur denna förskjutning kom till stånd genom de nätverk som bildades, men också om det motstånd som fanns mot nya konstnärliga uttryck som exempelvis performance.

Publikationen avslutas av Kristoffer Arvidssons försök till en mer övergripande skiss över konstlivet och dess utveckling i Göteborg med omnejd under 1980- och 1990-talet, från postavantgarde till

focus on the activities of the artist duo Phauss and the independent record label Radium 226.05 in broadening the definition of art.

Researcher Kristoffer Arvidsson considers painting's reorientation in the 1980s, when the once-dominant Gothenburg painting tradition began to dwindle rapidly in the face of new and radical forms of expression and postmodernism's ironies. He focuses on Alf Lindberg, studying how his painting was viewed at this stage, for he can be read as an exponent of both the Gothenburg tradition and the Neo-Expressionists, thus straddling two very different notions of art.

With a background that includes a stint as director of the Valand School of Fine Arts, Annika Öhrner of Uppsala University is well placed to trace the informal postfeminist faction at the college, which provided an alternative both to the school's overwhelmingly male faculty and to the dominant painting tradition in Gothenburg. She demonstrates how a group of women students joined forces, setting up reading circles to imbibe the latest international developments, and thus not only contributed to a change in the climate at Valand but also, in the long term, in Sweden's art world as a whole.

Kristoffer Arvidsson's interview with Elin Wikström – one of the figures most strongly associated with relational aesthetics in Sweden – provides the background to how the shift to relational art was realized through the new networks that were formed. It also offers an account of the resistance faced to new artistic expressions, such as performance art.

Marta Edling of Uppsala University looks at the pioneering work in the field of art research at Valand, whose move from Lindholmen back to the city centre can metaphorically be described as a move from left-wing radical ideals to a postmodern education, with instruction in new media and theories.

This issue concludes with Kristoffer Arvidsson's shot at a more inclusive account of artistic developments in Gothenburg and its environs in the 1980s and 1990s, from post-avant-garde to neo-avant-garde – an article that takes a fresh look at the historiographical issues involved.

Since so little is documented it is easy to breathe new life into the myths of the art scene in Gothenburg. There is also a tendency in art history to idealize experimental art. As things stand today the avant-garde of the time is automatically thought of as institutionalized and thus as one tradition among many. In the 1980s the situation was rather different. Performance art, installation art, and video art did not find much of

neoavantgarde – en text där den historiografiska problematiken på nytt adresseras.

Eftersom så lite är dokumenterat är det lätt att underblåsa myter om Göteborgsscenen. Det finns också en tendens i konsthistorie-skrivningen att idealisera den experimentella konsten. Vid det här laget måste man betrakta tidens avantgarde som institutionaliserat, och således en tradition bland andra. På 1980-talet var situationen delvis annorlunda. Varken performance-, installations- eller video-konsten var etablerad på institutionerna. I detta forskningsprojekt har vi försökt närma oss scenen med ett vidare perspektiv. Syftet är inte i första hand att peka ut vad som är nyskapande och intressant, utan att försöka karaktärisera konstfältet och de processer och strider om tolkningsföreträde som ägde rum på olika nivåer. Vi vill erbjuda en ingång till scenen och nya perspektiv på tiden och dess konst, utan några ambitioner att vara heltäckande.

Torsten Andersson har insiktsfullt påpekat att man inte blir radikal för att man tar efter radikala riktningar.¹ Men den konst som tar efter internationella nyheter värderas ofta högt i Sverige medan den som lägger till något till en befintlig tradition ofta stämplas som otidsenlig. Att se och värdera verklig förnyelse kan vara svårt. Problemet har att göra med förhållandet mellan centrum och periferi. Nyskapande handlingar som äger rum i periferin ges sällan erkännande eftersom den kontext som behövs för att förstå deras värde utelämnas. Platsen har betydelse för vår förståelse av konstnärliga utsagor. Det är hög tid att uppmärksamma den.

*

NOT

1. "Det är därför jag har isolerat mig här ute – ett program om konstnären Torsten Andersson", *SR P1*, 2005-06-01, kl. 18.15.

a foothold in Gothenburg's institutions. In this research project we have attempted to approach the Gothenburg scene in a broader perspective. Our aim is not in the first instance to point out what was innovative or interesting, but rather to characterize the art scene, tracing its various processes and the struggles for interpretative precedence that played out at different levels. We offer a fresh look at the Gothenburg scene, and new perspectives on the period and its art, without any ambition to be comprehensive.

As Torsten Andersson has wisely pointed out, no one ever became radical by imitating radical trends. Yet in Sweden the art that emulates international innovations is often valued highly, while the art that brings something new to an existing tradition is often branded old-fashioned. Recognizing and appreciating true renewal can be tricky. The problem lies in the relationship between centre and periphery. Innovations in the periphery rarely receive recognition because the context needed to understand their true worth is disregarded. Location is crucial to our understanding of artistic expression. It is high time we called attention to it.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
CHARLOTTE MERTON

*

NOTE

1. 'Det är därför jag har isolerat mig här ute – ett program om konstnären Torsten Andersson', *SR P1*, 1 June 2005 at 18.15.
-

PER UNG
BRONSSKULPTUR FRAMFÖR HOTELL PARK
AVENY UNDER UTSTÄLLNINGEN *Norge '87* PÅ
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM 1987

FOTO: EBBE CARLSSON

PER UNG
BRONZE SCULPTURE IN FRONT OF HOTEL PARK
AVENY DURING THE EXHIBITION *Norway '87* AT
THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART 1987

PHOTO: EBBE CARLSSON

FIG. 2



POSTMODERNISMEN STANNADE ALDRIG I GÖTEBORG

1982. EN RESA TILL MÖRKRETS HJÄRTA

I många göteborgares minne har 1982 en särskild lyskraft. Den 19:e maj vann IFK Göteborg som första svenska lag UEFA-cupen i fotboll efter 3-0 mot Hamburger SV. Exakt en månad senare spelade Rolling Stones inför drygt 56 000 åskådare på Nya Ullevi, inledningen på en era av stora sommarkonsserter i Göteborg. Andra som inte håller på Blåvitt eller uppskattar arenarock, kan ha mer dystra minnesbilder. 1982 var till exempel året då GAIS för första gången spelade i division 3.

Samma år flyttar Ernst Billgren (f. 1957) från Stockholm (Farsta) till Göteborg. Han beskriver i boken *Prinsen på Lindholmen* sin resa som en upptäcktsfärd till en okänd kontinent. Det första han och hans medresenärer möter är en grupp KPML(r)-are i trenchcoats som från ett lastbilsflak på Järntorget kräver rivning av landshövdingehuset i Haga och uppförande av arbetarbaracker. Detta år fick r-arna

POSTMODERNISM NEVER STOPPED AT GOTHENBRUG

1982: JOURNEY TO THE HEART OF DARKNESS

For many in Gothenburg the memory of 1982 has a particular glow. On 19 May that year IFK Göteborg became the first Swedish football team to win the UEFA cup, beating Hamburger SV 3–0. Exactly one month later 56,000 people heard the Rolling Stones play in Gothenburg's Nya Ullevi stadium, the first in a series of blockbuster concerts. Those who are not great fans of the Blue-and-Whites, or indeed arena rock, may have gloomier recollections. After all, 1982 was the year when another local football team, GAIS, found itself relegated to Division 3 for the first time.

It was also the year when Ernst Billgren (b. 1957), the man who would become one of Sweden's leading postmodern artists, moved from Farsta, in Stockholm, to Gothenburg. In his book *Prinsen på Lindholmen* ('The Prince of Lindholm'), he describes it as a voyage of discovery in an unknown continent. The first thing he and his fellow passengers came upon as they crossed Järntorget, the great left-wing stamping ground, was a lorry-load of trench-coated Marxist-Leninists from the KPML(r), loudly demanding that the *landshövdingehus* (a type of building unique to Gothenburg) in the Haga district be demolished to make way for workers' tenements. In addition, 1982 was the year the KPML(r) won a seat in electoral district 3 to the city council, which they duly lost in the next election once their demands for the demolition of Haga had been partially realized – and many of their supporters had been forced to move to other districts.

också ett mandat i kommunfullmäktige från valkrets 3 (Centrum), ett mandat som de dock tappade i följande val när deras krav på rivning av Haga delvis förverkligats och många av deras väljare flyttat till andra valkretsar.

Det finns många retoriska uttryck och figurer i *Prinsen på Lindholmen* som anknyter till Joseph Conrads *Mörkrets hjärta*. Liksom kapten Marlow beger sig Billgren och hans tre medresenärer till en extremt avlägsen plats.¹ På jakt efter en ateljé på Konsthögskolan Valand ser Billgren elever dansa kring en eld och blir förundrad av att som ”objuden få se främmande stammars vanor”.² Efterhand blir han dock ”sakta men säkert accepterad av flocken”.³ När han 14 år senare återvänder till Stockholm har han med sig ”ett stort byte” från det exotiska landet.⁴

Mörkrets hjärta utgörs alltså av Valand som vid denna tid låg på det övergivna varvsområdet Lindholmen. I centrum för Billgrens berättelse figurerar den mytiske ”Holger”, en överliggare som lever ett ambulerande liv i de många övergivna husen. Han håller på med något stort, men ingen i skolans personal vet vad. Liksom Kurtz i *Mörkrets hjärta* är Holger omgiven av respekt och fruktan. Djungeltemat accentueras av att han ”har en guldtand och en guldring i örat”.⁵

Bokens upplösning för dock snarare tankarna till Balzacs *Det okända mästerverket* än till Conrads kortroman. När Balzacs romanfigurer Poussin och Porbus slutligen får se det mästerverk målaren Frenhofer arbetat med hela sitt konstnärsliv, ser de bokstavligen ingenting. När Billgren till slut får audiens hos Holger och ser den enda målning som det lovande geniet gjort, ser han inget annat än ett kryss. ”En helt vanlig målning i brunt och benvitt, krysset var lite osymmetriskt och säkert två meter stort.”⁶ Associationerna leder till den avantgardiska måleritraditionen, från Kazimir Malevitj till Franz Kline, och sökandet efter det rena uttrycket för en idé. På Valand fanns, enligt Billgren, bara två positioner: politiska plakat eller absolut måleri. Alla andra möjligheter var avstängda och en självförbrännande atmosfär rådde. Om Holger konstaterar Billgren: ”Hela hans konstuppfattning var en enda hermetiskt självförstörande maskin.”⁷ Med en hänvisning till ytterligare ett litterärt mästerverk – Thomas Manns *Bergtagen* – besegras Holger, utan att ett enda skott avlossas. Med Billgrens ord: ”Det var fasansfullt att se en hel generation gå under [...] utan att man sagt eller gjort något alls.”⁸

There are many rhetorical flourishes in *Prinsen på Lindholmen* that evoke Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. Like Captain Marlow, Billgren and his three fellow passengers set out for an extremely remote place.¹ Hunting for a studio at the Valand School of Fine Arts, Billgren sees students dancing round a fire, and is all wonder at the fact that he is allowed ‘uninvited to see foreign tribal customs’.² Gradually, however, he is ‘slowly but surely accepted by the pack’.³ When he returns to Stockholm, fourteen years later, he takes with him ‘a great prize’ from this exotic country.⁴

It is Valand, then housed in an abandoned shipping wharf at Lindholmen, that stands for the heart of darkness. Billgren's story centres on the near-mythical figure of ‘Holger’, a perpetual student who lives an itinerant life moving between the many abandoned houses there. He has something big on the go, but none of the college staff seem to know what. Like Kurtz in *Heart of Darkness*, Holger inspires fear and respect in all around him. The jungle theme is underlined by the fact that he has ‘a gold tooth and a gold ring in his ear’.⁵

That said, rather than Conrad's novel, the book's denouement brings to mind Balzac's short story *The Unknown Masterpiece*. When Balzac's characters Poussin and Porbus are finally allowed to see the masterpiece on which Frenhofer the painter has been working all his life, they see quite literally nothing. When Billgren is finally granted an audience with Holger and sees the only painting the promising genius has produced, he sees nothing more than a cross – ‘A perfectly ordinary painting in brown and ivory, the cross was slightly unsymmetrical and at least two metres across’⁶ – with associations that lead to the avant-garde tradition, from Kazimir Malevich to Franz Kline, and the quest for the idea's purest expression. At Valand, according to Billgren, only two things were acceptable: political placards or absolute painting. All other avenues of expression were unacceptable; a self-immolating atmosphere prevailed. Of Holger, Billgren wrote, ‘His entire notion of art was a single, hermetically self-destroying machine.’⁷ With a nod at yet another literary masterpiece – Thomas Mann's *The Magic Mountain* – Holger is brought low without a single shot being fired. In Billgren's words, ‘It was horrible to see a whole generation destroyed ... without anyone saying or doing a thing about it.’⁸

Billgren's own art caught people off balance. His painting style differed from the Gothenburg norm, but did not go as far as to contradict it. His motifs appeared odd, there were bits of mosaic stuck on, and his canvases were framed. Not true paintings, then, for frames exuded a

Billgrens egen konst väckte osäkerhet. Den avvek från den göteborgska målerinormen, utan att inta en kontradiktorisk ståndpunkt. Motiven framstod som märkliga, det förekom inklistrade mosaikbitar, och dukarna var försedda med ram. Sistnämnda tycktes signalera att det var fråga om tavlor, sådant som borgarna hänger ovanför soffan, inte målningar. Mest upprörande ”var ändå småfåglarna som fanns på ett par av målningarna”, minns Billgren publikreaktionen från sin första elevutställning.⁹

Endast med stora svårigheter lät sig Billgren inplaceras i den göteborgska måleritraditionen.¹⁰ Tillsammans med några andra relativt unga aktörer kom han att förändra konstklimatet i Göteborg. Uttryckt på ett annat sätt damp Billgren ner på en spelplan vars övriga spelare ännu hade en klar uppfattning om spelets regler och mål. Det föregående decenniet hade präglats av övertygelse snarare än ifrågasättande, tilltro snarare än tvivel, såväl vad gäller politikens som konstens mål och mening. När spelreglerna ändrades, när Holger tappade sin övertygelse, uppstod ett tomrum. En ny och ännu tämligen odefinierad spelplan för 1980-talets konst.¹¹

* * *

Alldeles oavsett Ernst Billgrens inträde på spelplanen framstår tiden kring 1982 som en brytpunkt i den svenska konsthistorien. Detta år skedde det första försöket att introducera postmodernismen för en bred publik i Sverige med en artikelserie i *Dagens Nyheter*.¹² Då hade begreppet redan använts under en längre tid inom arkitekturfältet, och även populariserats av Charles Jencks med *The Language of Post-Modern Architecture* 1977. Debatten om postmodernismen kunde i Sverige följas i tidskriften *Arkitektur*. 1981 hade Memphis-gruppen framträtt på möbelmässan i Milano med en klassiserande och möjligtvis ironisk design. Följande år publicerades Achille Bonito Olivas bok om det italienska transavantgardet och den tyska neoexpressionismen (engelsk utgåva: *Transavantgarde International*, 1982). Det fanns en utbredd känsla av att något nytt var på gång och som *DN*:s skribenter

sense of picturesquerie, the sort of thing the good citizens of Gothenburg might hang above their sofas. Yet as Billgren remembered the public reaction to his first student show, the most upsetting thing ‘all the same were the small birds that were in a couple of the paintings’.⁹

It is only with the greatest of difficulty that Billgren can be included in the Gothenburg painting tradition.¹⁰ Together with a handful of others from the younger generation, he was to alter the artistic climate in Gothenburg. Billgren bounded up to a playing board where the other players still had a clear notion of the game’s rules, and its goals. When it came to both political goals and artistic meaning, the preceding decade had been marked by convictions rather than reservations, credence rather than doubt. When the rules of the game changed, when Holger lost his belief, it left a void, a new and as yet only dimly defined field where art in the 1980s would play out.¹¹

* * *

Regardless of Ernst Billgren’s entrance, the period around 1982 was very much a turning-point in Swedish art history. It saw the first attempt to introduce ‘postmodernism’ to a wider audience, with the publication of a series of articles in the national daily *Dagens Nyheter*.¹² The term had already been in use in architecture for a while, and had been popularized by Charles Jencks in *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), while the debate on postmodernism could be followed in Swedish in the periodical *Arkitektur*. In 1981 the Memphis group appeared at the Milan furniture fair with their classicizing and frequently ironic designs; the following year saw the publication of Achille Bonito Oliva’s book on the Italian Transavantgarde and German Neo-Expressionism (the English edition, also published in 1982, appeared under the title *Transavantgarde International*). There was a general sense that something new was underway, and it was this that the pieces in *Dagens Nyheter* tried to crystallize. The texts are discussional and to some extent problematizing. No one took an unequivocal stand, either for or against postmodernism. Ingela Lind starts from two seminal exhibitions, *Zeitgeist* and *Documenta 7*, and

försökte fånga in. Texterna är diskuterande och i någon mån problematiserande. Ingen intog en entydig position som försvarare av, profet för, eller motståndare till postmodernismen. Ingela Lind tog sin utgångspunkt i utställningarna *Zeitgeist* och *Documenta 7*, samt i teoretiker som Charles Jencks, Hilton Kramer och Susan Sontag, för att diskutera olika tendenser i samtidskonsten. Hon konstaterar att postmodernismen inte alls är en enhetlig riktning. Den innefattar bland annat arvet från Marcel Duchamp, i ironiskt intellektuella verk, dekonstruktioner av människokroppen hos David Salle och Robert Longo, samt neoexpressionismens inspirationssökande i naturen, myten och historien. ”Konstriktningar ersätter inte varandra dag från dag, som konstmarknaden vill få oss att tro”, skriver hon. Mycket existerar parallellt. Lind poängterar även att man inte ska ”överdriva modernismens dominans” i Sverige, där den främst varit ett storstadsfenomen. Det som kanske främst placerar texten i 1982 och som skiljer sig från hur hon skulle formulera sig 5–6 år senare är slutsatsen att ”80-talets konst är kanske inte originell – vad är det? – vilket emellertid inte innebär att den saknar autenticitet”.¹³ Sistnämnda begrepp skulle komma att bli flitigt använt i 1987 års debatt om postmodernismen.

Billgrens dikotomiska skildring av Valand ska därför inte uppfattas som den enda sanningen. I början av 1980-talet fanns en lång rad samtida tendenser såväl på som utanför skolan. Ewa Brodin (f. 1954), som började på Valand samtidigt som Billgren, ger en annan bild av historien. Visst fanns det de som sysslade med politiskt måleri eller arbetade i den göteborgska målartraditionen, men också många som följde det som hände i Tyskland och New York. Några fann inspiration i exempelvis Frank Stella, andra i minimalismen och Sol LeWitt. Även de svenska konkretisterna väckte intresse och Lennart Rodhe var gästlärare på skolan 1981.¹⁴

Inte minst den vilda och aggressiva sidan av postmodernismen betonas av Brodin som understryker 1982 som ett betydelsefullt år på Valand.¹⁵ Hon framhåller en Valandsresa till Berlin och mötet med den tyska neoexpressionismen som viktigt. Det häftiga måleriet uppfattades av hennes generation som någonting helt annat än den modernistiska expressionismen. Det sattes i samband med undergroundklubbar och rockmusik. En vilja att kommunicera, inte sitta ensam i sin ateljé som det stora geniet.

theorists such as Charles Jencks, Hilton Kramer, and Susan Sontag in her discussion of various trends in contemporary art. She is certain that postmodernism was a far from homogenous movement. After all, it brought together the legacy of Marcel Duchamp, in its ironic intellectual work, deconstructions of the human body by David Salle and Robert Longo, and Neo-Expressionism's search for inspiration in nature, myth, and history. 'Artistic movements do not replace one another over night, however much the art market would like us to believe it,' she writes. Many of them exist in parallel. Lind points out that it was wrong to 'exaggerate modernism's dominance' in Sweden, where it was primarily a big-city phenomenon. The thing that perhaps does most to date her piece to 1982, and that differs most from how she would formulate herself only five or six years later, is her conclusion that 'eighties art is perhaps not original – what does that mean? – but that does not mean it lacks authenticity.'¹³ Authenticity was a term that would be much used in the coming debate about postmodernism.

Billgren's dichotomic depiction of Valand should thus not be seen as the simple truth. At the start of the 1980s there was a long series of contemporaneous trends both at the college and beyond. Ewa Brodin (b. 1954), who began at Valand at the same time as Billgren, gives a very different version of events. True, there were those who concentrated on political painting or who adhered to the Gothenburg painting tradition, but there were also many who stayed abreast of what was happening in Germany and New York. Some drew their inspiration from Frank Stella, for example, others from minimalism and Sol LeWitt. Even the Swedish Concretists attracted interest, and Lennart Rodhe was a guest lecturer at the college in 1981.¹⁴

Brodin has stressed the wild and aggressive side to postmodernism, and singles out 1982 as a significant year at Valand.¹⁵ She points in particular to a college trip to Berlin and what she sees as the crucial encounter with German Neo-Expressionism. Its raw power was felt by her generation to be something quite different from modernist expressionism. Its context was underground clubs and rock – and a passion for communication. No sitting alone in a studio nurturing one's great genius for them.

In the 1970s and 1980s there were thus several interpretations of what postmodernism was, and what it could become. The greatest impression on art in Sweden was made by the strong painting style that originated in Kreuzberg in Berlin in around 1977, but even classicizing postmodernism

Under 1970- och 1980-talen finns alltså flera tolkningar av vad postmodernism är och kan vara. Störst betydelse för konsten i Sverige fick det häftiga måleriet med ursprung i Kreuzberg, Berlin, kring 1977. Men även den klassiserande postmodernismen väckte uppmärksamhet, med företrädare inom måleriet som Carlo Maria Mariani (f. 1931) och Odd Nerdrum (f. 1944), även om denna riktning främst förknippades med arkitektur och design.

På den politiska scenen återtog socialdemokraterna regeringsmakten i riksdagsvalet 1982. Som ovan nämnts vann KPML(r) ett mandat i kommunfullmäktige i Göteborg. Ändå fanns känslan av att befinna sig i slutet av en vänsterpolitisk era som kanske hade nått en höjdpunkt med Tältprojektet 1976. Omkastningen av vindriktningen ledde till de första behoven av att omtolka historien. 1983 utkom Bengt Olvångs *Våga se! Svensk konst 1945–1980* skriven i direkt polemik med främst Olle Granath (*Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä*, 1977) men även Beate Sydhoff (*Bildkonsten i Norden. Vår egen tid*, 1973). Olvångs bok kan uppfattas som ett långt försvarstal för de föregående femton–tjugo årens politiskt engagerade konst, det vill säga den epok som snart skulle beskrivas i termer som provinsiell, propagandistisk och ointressant.

attracted attention, with leading painters such as Carlo Maria Mariani (b. 1931) and Odd Nerdrum (b. 1944), even if the movement was primarily associated with architecture and design.

When it came to politics, the Social Democrats regained power at the general election of 1982. In Gothenburg the KPML(r) may have won a seat on the city council, yet there was a strong sense that the left-wing's time was past, having reached its zenith in the summer of 1976 with Tältprojektet ('the Tent Project'), an epic touring musical about the history of the working classes. The sudden change in wind direction prompted the first attempts to re-evaluate recent art history. In 1983 Bengt Olvång published *Våga se! Svensk konst 1945–1980* ('Dare To See! Swedish Art 1945–1980'), which set out to court controversy, primarily with Olle Granath (whose *Another Light. Swedish Art Since 1945* had been published in 1975), but also with Beate Sydhoff (*Bildkonsten i Norden. Vår egen tid*, ('Visual Arts in the North. Our Own Day') 1973). Olvång's book is best understood as a long speech in defence of the preceding fifteen or twenty years' politically committed art; in other words, the very epoch that would soon be described in terms such as provincial, propagandistic, and uninteresting.

1987. POSTMODERNISMEN RINGER ALLTID TVÅ GÅNGER

1987 har inte samma lyskraft i göteborgarnas minne som 1982, även om Högsbosonen Patrik Sjöberg satte världsrekord i höjdhopp med 2,42 meter, IFK Göteborg vann UEFA-cupen för andra gången och Ernst Billgren gick ut Valand. Men i den svenska konsthistorieskrivningen har året en framskjuten plats.¹⁶ Den 24 oktober öppnade utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet med Lars Nittve (f. 1953) som utställningsintendent.¹⁷ Några veckor tidigare hade Lars O Ericson (f. 1944) publicerat två artiklar på temat "Till försvar för 80-talets konst" i *Dagens Nyheter*. Utställningen och debatten i *DN* förstärkte ömsesidigt varandra och konstvärlden tycktes delas i två läger: för eller emot postmodernismen. Konsten

1987: POSTMODERNISM ALWAYS RINGS TWICE

The year 1987 is not as treasured in Gothenburg's collective memory as is 1982, even if it was the year when Patrik Sjöberg, a Gothenburg native son, set the high jump world record of 2.42 metres, IFK Göteborg won the UEFA cup for the second time, and Ernst Billgren graduated from Valand. Yet in the history of Swedish art there are few years that compare.¹⁶ On 24 October the exhibition *Implosion – a Postmodern Perspective* opened at Moderna Museet in Stockholm, curated by Lars Nittve (b. 1953).¹⁷ Several weeks earlier, Lars O Ericsson (b. 1944) had published two articles under the rubric 'In Defence of Eighties Art' in *Dagens Nyheter*. The exhibition and the debate in the pages of *Dagens Nyheter* each served to reinforce the other, and it seemed as if the art world had divided into two camps: those for and those against postmodernism. In a stroke, art had a new agenda. The heated disputes, with Nittve and Ericsson in the

fick i ett slag en ny dagordning. De strider som utspelades på konstfältet, med Nittve och Ericsson som två betydelsefulla aktörer, ritade snabbt om konstkartan. Åtminstone i den kungliga huvudstaden. Men minns någon vad som visades på Göteborgs konstmuseum samtidigt som *Implosion*?

Det kan nu, drygt tjugo år senare, finnas skäl att påminna om den lyskraft "Lars O" hade i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet. Även utanför de specialintresserades krets blev hans namn och utseende känt.¹⁸ Han själv har även senare varit angelägen om att inpränta sin betydelse som portalfigur för postmodernismen i Sverige.¹⁹ Vad han gjorde var att omdefiniera innebörden av postmodernismen samt vilka krav som måste ställas på en konstkritiker. Enligt Ericsson handlade den enda sanna postmodernismen om en nedmontering av alla de värden som han tillskrev modernismen: originalitet, autenticitet, närvaro, sanning, äkthet et cetera. Av samtida kritiker krävde han kompetens till filosofisk reflektion.

Ericsson var 43 år 1987, docent i praktisk filosofi, samt hade en förberedande konstskola i bagaget. Han hade inte tidigare varit synlig i diskussioner om konst eller konstteori, även om han sökt tjänsten som professor i den moderna konstens teori och idéhistoria vid Konsthögskolan i Stockholm 1983. Därför uppfattades han som yngre än de etablerade kritikerna trots att han tillhör fyrtiotalisterna. Kring 1986 hade Ericsson börjat intressera sig för kontinental filosofi och Jacques Derridas dekonstruktion, som skulle spela en stor roll i hans konstkritiska texter.²⁰ En av de viktiga skillnaderna mellan Ericssons artiklar 1987 och *DN*:s artikelserie om postmodernismen 1982 är hans polemiska ton och bergfasta övertygelse. Lite tillspetsat framstår Ericsson under åren närmast efter 1987 som en nyfrälst profet för en ny tid och ny konst.

"Ny" bör dock sättas inom citattecken. Som Barbro Andersson visat recenserade Ericsson helst konstnärer som redan uppnått status på konstfältet och hänvisar också ofta till etablerade amerikanska förebilder. Andelen kvinnliga konstnärer i Ericssons bevakning var ganska liten, i synnerhet om man ser till de konstnärer som han uppmärksammade fler än en gång.²¹

Den andra händelsen som inpräntat 1987 som ett betydelsefullt år är utställningen *Implosion* på Moderna Museet. Den föddes ur Nittves möte med den amerikanska postmoderna konsten och teoribild-

van, rapidly redrew the art map. In the capital, at least. For who remembers what was being shown at the Göteborg Museum of Art at the same time as *Implosion*?

Now, some twenty years later, there is good reason to remember the weight 'Lars O' carried in certain circles at the end of the 1980s and early 1990s, and even beyond the inners circles, his name and face became well known.¹⁸ Later, Ericsson himself was at pains to underscore his significance for postmodernism in Sweden.¹⁹ What he did was to redefine not only the meaning of postmodernism but also what could reasonably be expected of art critics. To his way of thinking, the one true postmodernism consisted in dismantling all the values that he ascribed to modernism: originality, authenticity, presence, truth, genuineness, and so on. Of contemporary critics, he demanded that they should be capable of philosophical reflection.

Ericsson was forty-three in 1987, a senior lecturer in practical philosophy with a foundation year at art school behind him. He had not previously featured in discussions of art or art theory, even if he had applied for the post of professor of modern artistic theory and history of ideas at Royal University College of Fine Arts in Stockholm in 1983. For this reason he was thought of as being younger than the established critics, even though he too had been born in the 1940s. In about 1986 he became interested in Continental philosophy, above all, Jacques Derrida's deconstructionism, which would play an important role in his art criticism.²⁰ One of the important differences between his articles in 1987 and the *Dagens Nyheter* series on postmodernism in 1982 was Ericsson's polemical tone and unshakeable conviction. It is only a mild exaggeration to say that in the years immediately following 1987 he appeared as a newly converted prophet of a new age and a new art. 'New' needs to be in quotes, however. As Barbro Andersson has shown, Ericsson preferred to review artists who were already established, and frequently referred to the leading lights of the American scene. The number of women artists in Ericsson's coverage was fairly small, particularly if one takes into account the artists he called attention to more than once.²¹

The other event in 1987 that left a lasting mark was the exhibition *Implosion* at Moderna Museet, born of Nittve's encounter with American postmodern art and theorization. In the exhibition catalogue Nittve set out a clearly defined *now* that differed from the old. A now when concepts such as 'the genuine', 'the true', and 'the good' had imploded. 'A quagmire

ningen. I utställningskatalogen upprättat han ett tydligt definierat *nu* som skiljer sig från det gamla. Ett *nu* där föreställningar om ”det Äkta”, ”det Sanna” och ”det Goda” imploderat. ”Ett gungfly av elektronisk plasma, där vår moderna världsbilds stöttepelare, den linjära tiden, det logiska rummet, det sammanhållna subjektet kollapsar.”²² Men det finns de som ännu inte insett att de lever i en postmodern tid, enligt Nittve, som krampaktigt håller kvar vid de gamla värdena. Ett uttryck för detta är en uppsjö av retrostilar, däribland neoexpressionismen.²³

Med den genealogi som inrättades med *Implosion* återknöts postmodernismen till modernismens avantgarde. Nittve upprättat, liksom Ericsson, en distinktion mellan den nya, äkta, postmodernismen, och andra, konservativa ”postmodernismer”. Med på utställningen fanns verk av såväl Marcel Duchamp och Francis Picabia som Robert Rauschenberg och Jasper Johns. Postmodernismen blev en avantgardetradition. Före 1987 existerade, som framgått, andra postmodernismer än den som nu blev dominerande. Nu omdefinieras postmodernismen, med Kristoffer Arvidssons formulering, från att vara postavantgardistisk till att bli neoavantgardistisk.²⁴

Vad Nittve och Ericsson gjorde 1987–1990 var sålunda att namnge ett specifikt stråk i den moderna tidens konst som ”postmodernism” och förse den med en genealogi tillbaka till det tidiga avantgardet. Inspirationen kom huvudsakligen från den amerikanska konsttidsskriften *October* som under ett tiotal år attackerat den amerikanska högmodernismens företrädare.

Vad som sker är alltså upprättandet av en ny genealogi, det vill säga en ny sträckning genom det konsthistoriska landskapet. Två tendenser är viktiga:

- * Modernismen förstärks och homogeniseras i avsikt att ha något enkelt och monolitiskt att argumentera emot. Efter förebild i *October*-kretsen, definieras modernismen som en strävan efter mediespecificitet. Andra modernistiska agendor avskrivs.
- * Tidigare modernistiska uttryck omattribueras till att bli postmoderna, det vill säga ett slags postmodernism *avant la lettre*. Internationellt gäller detta exempelvis Duchamp. I Sverige främst Dick Bengtsson.

of electronic plasma, in which the pillars of our modern view of the world – linear time, logical space, the cohesive subject – collapse.²² Yet, as Nittve saw it, there were those who had not yet realized that they were living in a postmodern era, people who clung desperately to the old values. One expression of this was the profusion of retro-styles, Neo-Expressionism among them.²³

With the genealogy instituted by *Implosion*, postmodernism was reconnected to modernism’s avant-garde. Nittve, like Ericsson, saw a distinction between new, real postmodernism and other more conservative ‘postmodernisms’. Included in the exhibition were works by Marcel Duchamp and Francis Picabia, Robert Rauschenberg and Jasper Johns. Postmodernism became an avant-garde tradition. As we have seen, before 1987 there were more postmodernisms than the one that would ultimately dominate. It was at this point, in Kristoffer Arvidsson’s words, that postmodernism was redefined from post-avant-garde to neo-avant-garde.²⁴

What Nittve and Ericsson did in 1987–1990 was thus to christen a particular strand of modern art ‘postmodernism’, and to provide it with a genealogy that stretched back to the early avant-garde. Their inspiration came primarily from the American art periodical *October*, which spent a decade attacking the advocates of American high modernism. What was achieved was the establishment of a new genealogy, a new course through the art historical landscape, in which there were two important trends:

- * Modernism was magnified and homogenized in order to have something simple and monolithic against which to argue. Following the lead taken in *October* circles, modernism was defined as the pursuit of media specificity. Other modernist agendas were written off.
- * Earlier modernist expressions were claimed for postmodernism in what amounted to postmodernism *avant la lettre*. Internationally this was true of Duchamp, for example; in Sweden, of Dick Bengtsson above all.

The year before *Implosion*, Nittve had published a longer piece on Swedish contemporary art in *Northern Poles*, a joint Scandinavian publication. Clearly the views on art in *Implosion* and *Northern Poles* are related, although, given its remit, Nittve necessarily focuses on Swedish art in the

Året före *Implosion* hade Nittve publicerat en längre essä om svensk samtidskonst i den skandinaviska samproduktionen *Northern Poles*. Det finns ett tydligt släktskap i konstsyn mellan de båda texterna men sistnämnda fokuserar i enlighet med uppdraget på svensk konst. Nittve diskuterar utförligt ett drygt tjugotal konstnärer, varav endast två kvinnor. Alla är födda på 1930- eller 1950-talet. Nittve slår fast att det bland fyrtiotalisterna finns ”få verkligt framstående, avancerade konstnärer”.²⁵ Förklaringen till att en av 1900-talets största och mest framgångsrika generationer inte frambringat några stora konstnärer ligger, enligt Nittve, i att de verkade i en tid som ”krävde sträng lydnad, och byråkratisk ordning i leden – och inom konsten.”²⁶ Det faktum att hans historieskrivning knappt innehåller några kvinnor förbigås med tystnad, liksom att ingen konstnär från Göteborg kvalat in. Nittve slår dock fast att Konsthögskolan i Stockholm under mycket lång tid varit mer betydelsefull än Valand.²⁷

Tillbaka till den ovan ställda frågan om vad som visades i Göteborg 1987. Att jag minns det tydligt hänger säkerligen samman med att jag just börjat läsa konstvetenskap. På min väg till institutionen passerade jag hotell Park Aveny och Göteborgs konstmuseum. Framför hotellet stod en klassiserande skulptur av Per Ung (f. 1933). Inne i museet fanns fler skulpturer av Ung samt målningar av bland andra Håkon Gullvåg (f. 1959), Bjørn Carlsen (f. 1945), Leonard Rickhard (f. 1945), Kjell Erik Killi Olsen (f. 1952) och Odd Nerdrum. De var en del av utställningen *Norge '87*.

Det kan kanske tyckas orimligt att jämföra en satsning på norsk konst i Göteborg med en internationell, idébaserad utställning i Stockholm, men det kan ge en ingång till en diskussion om skillnader mellan de båda städernas konstliv i allmänhet och i deras förhållande till postmodernismen i synnerhet.

Det var en självklarhet i Göteborg att följa vad som gjordes i Norge. Det är del av en lång tradition av förbindelser mellan norskt, danskt och västsvenskt konstliv. Relationen är ömsesidig. Stockholm är inte lika intresserat av grannlänernas konstliv utan vänder sig hellre mot New York. Detta förhållande är emellertid inte ömsesidigt. New York är ointresserat av Stockholm.²⁸

De ovan nämnda norska konstnärerna kan utan svårighet betecknas som postmodernister, om än av annat slag än de som med-

latter. He discusses in detail some twenty artists, of whom only two were women. All were born in the 1930s or 1950s. He maintains that of those born in the 1940s there were ‘few really prominent advanced artists’.²⁵ His explanation for why one of the largest and most successful generations of the twentieth century had not produced any major artists was that they were active at a time that ‘demanded strict obedience, and bureaucratic order in the ranks – and in art.’²⁶ The fact that his version of the story included virtually no women is passed over in silence, as is the fact that no artist from Gothenburg qualified, although he does pronounce that Royal University College of Fine Arts in Stockholm has long been more influential than Valand.²⁷

Back to the original question of just what was exhibited in Gothenburg in 1987. The fact that I can remember is doubtless related to the fact that I had just begun to study art history. On my way to the department I would pass the Park Aveny Hotel and the Göteborg Museum of Art. In front of the hotel was a classicizing sculpture by Per Ung (b. 1933), while in the museum there were several more of his sculptures, along with paintings by the likes of Håkon Gullvåg (b. 1959), Bjørn Carlsen (b. 1945), Leonard Rickhard (b. 1945), Kjell Erik Killi Olsen (b. 1952), and Odd Nerdrum (b. 1944). They were all included in the exhibition *Norway '87* (*Norge '87*).

At first glance a foray into Norwegian art in Gothenburg might not seem to equate to an international, ideas-based exhibition in Stockholm, but together they provide the bare bones of a discussion about differences between the two cities’ artistic lives in general, and their relationship with postmodernism in particular. It goes without saying that Gothenburg will track what is happening in Norway, given the long-standing ties between Norwegian, Danish, and western Swedish art. More to the point, these relationships are mutual. Stockholm is not as interested in its Nordic neighbours, and instead prefers to look to New York. Yet this relationship is far from mutual. New York is uninterested in Stockholm.²⁸

All the artists involved in *Norway '87* can be labelled postmodernists, if of a rather different kind to those who participated in *Implosion*. Moderna Museet’s exhibition was complemented with a thorough, theoretically grounded catalogue. Indeed, in *Implosion*’s reception the catalogue appears to have been more important than the actual exhibition, for that is where the full terminological apparatus and theory are found. It is not an exaggeration to say that the exhibition appears to have been an adjunct to the catalogue. Meanwhile, *Norway '87* had a smaller catalogue. It

verkade i *Implosion*. Moderna Museets utställning åtföljdes av en genomarbetad och teoretiskt hållen katalog. I receptionen av *Implosion* framstår katalogen som mer betydelsefull än utställningen. Det är där begreppsapparaten och teorin introduceras och utvecklas. Lite tillspetsat framstår utställningen som en bilaga till katalogen.

Till *Norge* '87 producerades en mindre katalog. Den inleds med en essä av Magne Malmanger som framhåller romantik och expressionism som framträdande tendenser i norsk konsthistoria. Texten är tämligen teoretisk för att vara en utställningskatalog, men utifrån en konst- och idéhistorisk bas. Några kopplingar till postmodernismen görs inte.

Odd Nerdrum och Per Ung var inte de enda "postmodernister" som mötte Göteborgspubliken märkesåret 1987. Nästan exakt samtidigt som *Implosion* visades en mindre utställning med Francesco Clemente (f. 1952) på konstmuseet.²⁹ Den konst som Ericsson och Nittve just höll på att avfärda som konservativ och falsk, bereddes alltså plats på Göteborgs tyngsta konstinstitution.

Till annat viktigt som hände i Göteborg 1987 hör bildandet av Konstepidemin. Ett tiotal byggnader som uppförts som epidemisjukhus 1886 omvandlades till ateljéer för konstnärer, författare, konsthantverkare med mera.³⁰ Sett såväl till projektets form – kollektivateljéer – som till de tidiga ateljéinnehavarnas bakgrund, framstår Konstepidemin snarare som en förlängning av 1968 än som en del av den nya spelplanen. För den yngre generationen framstod "Epidemin" inledningsvis som mossig.³¹ Men med tiden förändrades Konstepidemin till mer av en mötesplats för olika generationer. Det var också här som Helene och Ernst Billgren hade sin flyttfest när de lämnade Göteborg.

Noterbart i en krönika över 1987 är också öppnandet av Unga Atalante, en scen för experimentell scenkonst på initiativ av dansgruppen Rubicon. Scenen blev snabbt en viktig genreöverskridande mötesplats.

Något år före Unga Atalante bildades föreningen Kulturdepartementet (1985). Namnet kommer sig av att det inte fanns något särskilt regeringsdepartement för kulturfrågor. Föreningen har sitt ursprung bland vänsterstudenter på Göteborgs universitet. Flera hade varit medlemmar i Kommunistiska Högskoleförbundet (Vänsterpartiet Kommunisternas högskoleförbund) men brutit och skapat ett

opens with an essay by Magne Malmanger that emphasizes Romanticism and expressionism as leading trends in Norwegian art history. For an exhibition catalogue it is fairly theoretical, but its scope is limited to the history of art and ideas. No associations are made to postmodernism.

Odd Nerdrum and Per Ung were not the only 'postmodernists' sprung on the Gothenburg public that year. At almost the same time as *Implosion*, a smaller exhibition of Francesco Clemente (b. 1952) was put on at the Göteborg Museum of Art.²⁹ In other words, the very art that Ericsson and Nittve were busy dismissing as conservative and false was shown at Gothenburg's most important art institution.

Among the other important events in Gothenburg in 1987 was the formation of Konstepidemin ('Art Epidemic'). The dozen or so buildings of an old isolation hospital built in 1886 were converted into studios for artists, authors, craftsmen, and others.³⁰ In terms of both the project's form – as collective studios – and the first occupants' backgrounds, Konstepidemin was clearly more an extension of 1968 than part of the new repertory. For the younger generation, Konstepidemin at first seemed rather old-fashioned,³¹ yet in time it became more of a meeting-place for different generations. It was also here that Helene and Ernst Billgren threw a leaving party when they moved away from Gothenburg. Similarly, in any survey of 1987 there must also be a mention of Unga Atalante (now Atalante), a venue for the experimental dramatic arts started at the initiative of the dance company Rubicon, which rapidly became an important genre-crossing venue.

A couple of years before Unga Atalante was set up, Kulturdepartementet ('Ministry of Culture') was founded, an association that owed its name to the fact that there was no specific government ministry concerned with culture. It originated among left-wing students at Gothenburg University, several of whom had been members of Kommunistiska Högskoleförbundet (the University Communist Association), the Left Party's student organization, who had split to form a new student party. Their idea was that the Left needed to renew itself, ossified by dogma as it was, and that the path ahead lay in the radical arts, cultural encounters, and Sweden's new social movements. Inspired by the likes of Michel Foucault, they believed power to be something that suffused all levels of society, right down to the individual level. The erection of strictly formalized counter-powers (in the time-honoured tradition of the Gothenburg Left) was now thought to strengthen rather than to threaten the powers-

nytt kårparti. Det fanns en tanke om att vänstern behövde förnyas bortom stelnad dogmatism och att vägen gick genom den radikala konsten, de kulturella mötena, och de nya sociala rörelserna. Med inspiration hos bland andra Michel Foucault uppfattades makten vara något som genomsyrar alla nivåer i samhället ner på individnivå. Att upprätta strängt formaliserade motmakter (i den göteborgska vänstertraditionen) ansågs snarare förstärka än hota makten som istället måste undermineras genom destabiliserande aktioner. Motståndet måste vara lika flexibelt och uppfinningsrikt som makten. Det fanns i föreningen en stor tilltro till kulturens betydelse som förlorade i kraft av att tryckas in i partifällor. Med detta perspektiv befann sig Kulturdepartementet på samma planhalva som mycket av undergroundkulturen i Göteborg.³²

Kulturdepartementet utvecklades till en gränsöverskridande scen för vitt skilda kulturella uttryck. Föreläsningsföreningen Spektra genomförde några större arrangemang som Motståndshelgen hösten 1986 med bland andra Jonas Gardell, Sven-Eric Liedman, och Jörgen Johansen med flera. Kulturdepartementet anordnade "festivalen" Ung Kultur 1986, rockklubben Vox (torsdagskvällar på dåvarande Errols), En annan offentlighet (alternativ till bokmässan i Göteborg 1989) och en mångkulturell scen i en gammal porrklubbslokal på Tredje Långgatan. Senare flyttade Kulturdepartementet in i Konstepidemin.

Kännetecknande för många av ovan nämnda scener är just deras genreöverskridande karaktär. På dem möttes konstnärer, musiker, arkitekter, designers, journalister, kritiker med flera från olika generationer. Ytterligare en typisk göteborgsk mötesplats var Maneten, som anordnade utställningar, debatter, poesi och musik. Under 1980-talet låg Maneten på Karl Gustavsgatan 10. I Sällskapet Maneten deltog nästan alla Göteborgs kulturföreningar, inklusive Radium 226.05 och Kulturdepartementet.

Själv minns jag väl en debatt på Maneten en alldeles osedvanligt varm försommarkväll 1988. Den var en direkt reaktion på höstens och vinterns debatt om postmodernismen i Stockholm och på vårens elevutställning på Valand. Den utlösande faktorn tycks ha varit en diskussion mellan de utställningsansvariga på Maneten och den unge konstnären Anders Thorén. Som sista utställning för vårsäsongen arrangerades *Konfrontation*, ett möte mellan konst av Anders Thorén, Gunnar Thorén, Roj Friberg, Peter Wiklund och Radium.

that-be; instead, they could only be undermined by destabilizing action. The opposition must instead be as flexible and inventive as the very power they resisted. Kulturdepartementet showed immense faith in the significance of culture, and there was a general belief that the power of culture waned when forced into party pigeonholes. With these attitudes, the Kulturdepartementet found itself on the same ground as most of Gothenburg's underground culture.³²

Kulturdepartementet evolved into an open stage for wildly differing cultural expressions. A local lecture society, Spektra, staged a number of larger events such as *Resistance Weekend* (*Motståndshelgen*) in the autumn of 1986, with author Jonas Gardell, Prof. Sven-Eric Liedman, peace activist Jörgen Johansen, and others. Kulturdepartementet organized the 'festival' *Young Culture* (*Ung Kultur*) in 1986; the rock club Vox (on Thursday nights, at what was then Errols); an alternative to the Gothenburg Book Fair, *Another Kind of Public Life* (*En annan offentlighet*), in 1989; and a multi-cultural venue in a former strip club in Tredje Långgatan. Later Kulturdepartementet moved to Konstepidemin.

What marked out many of these venues was their genre-crossing character. Artists, musicians, architects, designers, journalists, critics, and others of all generations met there. Another typically Gothenburg venue was Maneten, which organized exhibitions, debates, poetry-readings, and music. In the 1980s it was based in Karl Gustavsgatan, acting as a hub for nearly all of Gothenburg's cultural associations, including Radium 226.05 and the Kulturdepartementet. I remember well a debate at Maneten one particularly warm night in the early summer of 1988. It was in direct response to the previous autumn and winter's debate on postmodernism in Stockholm, and to the spring student show at Valand. The catalyst seems to have been a discussion between Maneten's exhibition organizers and the young artist Anders Thorén. As the last exhibition of the spring season they put on *Confrontation* (*Konfrontation*), assembling art by Anders Thorén, Gunnar Thorén, Roj Friberg, Peter Wiklund, and Radium. It ran from 7 May to 29 May, and they arranged a debate to be held in the middle of the exhibition run, on Thursday, 18 May, at seven o'clock.

Lars Nittve duly arrived from Stockholm to explain postmodernism to a packed house. He was impeccably turned out in suit and tie, and elegantly presented a disquisition on the death of narrative, authenticity, and originality. In the room were a group of Valand students as well as older artists and the general public, many of whom had certainly seen

Den visades från den 7 maj till den 29 maj. Debatten anordnades mitt i utställningsperioden, torsdagen den 18 maj kl. 19.00.

Ned från Stockholm kom Lars Nittve till ett fullsatt Maneten för att förklara vad postmodernism var. Han var oklanderligt klädd i kostym och slips och lade elegant ut texten om de stora berättelsernas död, autenticitet och originalitet. I lokalen fanns såväl en grupp Valandselever som äldre konstnärer och allmänt konstintresserade. Många hade säkert sett *Implosion*, inte minst bland de yngre.³³

Genom internationella tidskrifter som *Artforum* och *Flash art* fanns hos Valandseleverna en förförståelse av vad Nittve talade om. Men bland många andra var misstron kompakt och missförståendena många. Nittve inte bara såg ut som en finansman, han talade om konsten som en. När publiken släpptes in för frågor tog några av de äldre målarna i staden till orda. De talade om hängivenhet, om det allvarliga med konsten, om politik. De yngre var påtagligt tysta.

Det brukar sägas (efter Foucault) att varje diskurs sätter ramar för vad som är möjligt att tänka och säga. Detta förstås i allmänhet som skillnader mellan olika tider. Nittves ankomst till Göteborg pekar på diskursens rumsliga begränsningar. Vad som låter sig sägas i en miljö, kan knappt ens tänkas i en annan.

Att läsa resumén från debatten är en nyttig påminnelse om hur obegriplig den postmoderna begreppsapparaten, tankegångarna och retoriken var, såväl för de äldre målarna som för de flesta av de yngre i publiken. Det är svårt att göra sig en bild av vad Nittve försökte förmedla. Även om några återgivna formuleringar känns bekanta från katalogen till *Implosion* tycks tankegångarna ha genomgått metamorfoser och förvrängningar: "Det finns ingen verklighet bortom språket", "postmodernismen inom konsten är en beteckning för en viss uppsättning tecken, idéer och symboler", "postmodernismen är [...] skeptisk mot konstens inneboende värde, mot den subjektiva upplevelsen och begreppet kvalitet. Istället väljer man en annan strategi och förklarar sig i fiendens utstyrsel, agerar som ett virus och äter på den svagaste punkten".³⁴

Den med vår tids ögon smått komiska rapporteringen från debatten är ett tecken på hur de begrepp som då introducerades numer har normaliserats och blivit del av ett allmänskulturellt språkbruk.

Under en tioårsperiod efter *Implosion* kom en lång rad företrädare för postmodernismen till Göteborg för att förklara den nya konsten

Implosion, not least the younger members of the audience.³³ From reading international periodicals such as *Artforum* and *Flash Art*, the Valand students had picked up at least the gist of what Nittve was talking about, but many others present at the debate had deep misgivings. Misapprehension was the order of the day. Nittve not only looked like a bank-manager, he spoke about art in much the same way. When the floor was opened for questions, some of the older painters took the opportunity to have their say. They spoke of devotion, of the seriousness of art, of politics. The younger artists were noticeably silent.

It is often said, to paraphrase Foucault, that every discourse imposes limits on what it is possible to think and say. This is generally understood to refer to differences between various periods. Nittve's appearance in Gothenburg points to the discourse's spatial limitations. What can be said aloud in one milieu can scarcely be thought in another. Reading a summary of the debate is a useful reminder of just how incomprehensible postmodern terminology, thought, and rhetoric was, both for the older painters and for most of the younger members of that particular audience. From what was written down it is hard to grasp exactly what Nittve was trying to convey. Even if some of the wording seems familiar from the *Implosion* catalogue, his train of thought seems to have been mangled along the way: 'There is no reality beyond language'; 'in art, postmodernism is a designation for a certain collection of signs, ideas, and symbols'; 'postmodernism is ... sceptical of art's intrinsic worth, of subjective experience, and the term quality. Instead one chooses another strategy and dons the enemy's gear, acting as a virus, eating away at the weakest point.'³⁴ In its almost comical distortions, the summary serves to show how the terms then introduced have now been normalized as part of the idiom of public culture.

In the decade after *Implosion* the advocates of postmodernism descended on Gothenburg in droves to explain the new art and its theory. Nittve was followed by John Peter Nilsson, Tom Sandqvist, and Sven-Olov Wallenstein, among others. Their visits, short or long, to the city smacked more than a little of missionary work. What is remarkable is that no one who lived in Gothenburg wanted – or was thought able – to shoulder the burden of interpreting postmodernism, although there must have been a long list of potential candidates at the university, among the journal editors, and at the main newspaper, *Göteborgs-Posten*, who would have been more than capable. True, Mikael Löfgren and

och dess teori. Efter Nittve följde bland andra John Peter Nilsson, Tom Sandqvist och Sven-Olov Wallenstein. Deras resor till, och kortare eller längre vistelser i staden, hade något av missionsverksamhet över sig.

Det anmärkningsvärda är att ingen som var bosatt i Göteborg ville – eller ansågs kunna – fylla behovet av att vara uttolkare av postmodernismen. Trots att det säkert fanns en lång rad potentiella kandidater som hade kapaciteten, på universitetet, bland tidskriftsredaktörerna och på *Göteborgs-Posten*. Visst, Mikael Löfgren och Anders Molander publicerade *Postmoderna tider?* 1986. Mikael van Reis och Staffan Carlshamre skrev och föreläste. Men ingen av göteborgarna valde att föra en kamp om maktpositioner under postmodernismens fana. Detta kan uppfattas som ytterligare tecken på att Göteborgs kulturscen mer är att betrakta som en öppen spelplan än som ett Bourdieuskt fält.³⁵

Utställningen *Konfrontation* på Maneten kan fungera som farkost till en annan tid. Crispin Ahlström (f. 1936), *Göteborgs-Postens* ledande konst- och arkitekturkritiker, inleder sin recension med att konstatera att många uttryck lever sida vid sida:

Samtidigt som elevutställningar pågår har vi fortfarande Alf Lindbergs ständigt förnyade konst i färskt minne, Sub Baus djärva experiment med konst i staden som pågick samtidigt som den sökande och trevande grafikern Jan-Eric Bergström visade sig på ett galleri. [...] Den som säger att vi lever i enbart postmoderna tider bortser från mer än nittio procent av dagens konst och konstnärer.

Ahlström fortsätter med att konstatera att det är märkligt tyst bland konstnärerna. ”Det går naturligtvis att skylla frånvaren av konstdebatt på konstkritiken. Jag t ex har inte tagit klart avstånd från postmodernisterna, inte heller tagit dem till mitt hjärta och i spalterna frejdigt uttolkat deras svårtydda tankar.” Som främsta skäl anför presssituationen i Göteborg med endast två tidningar (förutom *GP* även kvällstidningen *Göteborgs-Tidningen*): ”Ponera att jag gjorde mig till tolk för en riktning [...]. Vilken sorts konstbevakning hade G-P då haft om jag antingen inte skrev om andra konstnärer eller i nåder vid sidan om hyllandet och uttolkandet av deras tankar då och då skåpade ut alla andra? Konstkritik kan i dagens läge inte vara partsinlagor ...”³⁶

Anders Molander published *Postmoderna tider?* ('Postmodern times?') in 1986, and Mikael van Reis and Staffan Carlshamre wrote and lectured, but none of the denizens of Gothenburg chose to take the field under the banner of postmodernism. This is perhaps another indication that Gothenburg's cultural life should be seen more as a playing board than as a Bourdieuan field.³⁵

The exhibition *Konfrontation* at Maneten transports us to a different age. Crispin Ahlström (b. 1936), *Göteborgs-Posten's* leading art and architecture critic, begins a review of the exhibition by stating that many artistic expressions live side by side:

At the same time as the student show is on, Alf Lindberg's ever-new art lingers fresh in our minds, Sub Bau's bold experiment with city art was on at the same time as the searching, tentative graphic artist Jan-Erik Bergström was showing at a gallery. ... Those who say we live only in postmodern times ignore more than ninety per cent of the art and artists of our day.

Ahlström continues by noting that things are remarkably quiet among the artists. 'Naturally it is possible to pin the blame for the lack of an art debate on art critics. I, for example, have not distanced myself once and for all from the postmodernists, neither have I taken them to my bosom, and seen to it that the papers carry spirited interpretations of their impenetrable ideas.' The main reason for this was to be found in the state of the press in Gothenburg, a city with only two newspapers (*Göteborgs-Posten* and the evening paper *Göteborgs-Tidningen*): 'Suppose that I took it upon myself to act as interpreter for a movement ... What kind of arts coverage would *G-P* then have had if either I did not write about other artists, or saw fit to match accolades and analysis of their ideas with the occasional lambasting of everyone else? Art criticism cannot at present be a biased business.'³⁶

It is striking that Ahlström does not mention Lars O Ericsson or the other disputants by name, even if the initiated reader would have recognized the objects of his criticism. *Göteborgs-Posten's* culture section passed over the debacle in the Stockholm press in silence. Even the younger generation of critics who began to write in this period (Gunilla Grahn-Hinnfors for *Göteborgs-Tidningen/iDAG*, from 1989, and *Göteborgs-Posten*, from 1993; Mårten Castenfors for *Göteborgs-Tidningen*, 1986–1992, and *Göteborgs-Posten*, 1987–1992; and Mikael Olofsson for *Göteborgs-Tidningen/iDAG*, from 1991, and *Göteborgs-Posten*, from 1994) avoided the jostling for position so common in the art world.

Noterbart är att Ahlström inte nämner Lars O Ericsson eller andra kombattanter vid namn, även om den initierade läsaren förstod vart kritiken var riktad. *GP*:s kultursida förbigick debaclet i Stockholmspressen med tystnad. Även den yngre generationen kritiker som började skriva under denna period (Gunilla Grahn-Hinnfors, på *GT/iDAG* från 1989 och *GP* 1993, Mårten Castenfors, *GT* 1986–1992 och *GP* 1987–1992 och Mikael Olofsson, *GT/iDAG* från 1991, *GP* från 1994) undvek positionsstrider på konstfältet.

Debatten i Stockholm 1987 framstår, enligt Barbro Andersson, inte som början på, utan kulmen av, ett epokgörande. En ny generation tog plats på tronen efter 68-generationen.³⁷ Maktskiftet var inte lika tydligt i Göteborg. Det träder inte fram någon intendent på konstmuseet eller kritiker i dagspressen med en ny agenda för konsten. Däremot sker det en mängd nätverksskapande på olika mindre konst- och kulturscener som skulle få avgörande konsekvenser för den svenska konsten under de närmsta åren. Det skulle kunna karaktäriseras som både en eroderingsprocess av Göteborgsspåret, och inledningen till en intresseförskjutning bort från 1987 års definition av postmodernism. Tillsammans med de världspolitiska händelserna kring Berlinmurens fall 1989 och den omfattande ekonomiska krisen 1990–1991 förändrades förutsättningarna på spelplanen.

1994. TRUE BLOOD

En rimlig invändning mot denna text, så som den hittills utvecklat sig, är att den tenderar att befästa det redan ikoniserade: vissa årtal som betydelsefulla noder i berättelsen, några personer, huvudsakligen av manligt kön, som särskilt inflytelserika. En annan rimlig kritik, som kan gälla antologin i sin helhet, är att den förstärker synen på samtidskonsten som ett avantgardistiskt fält. Som framgått ovan var en konsekvens av Stockholmspostmodernismen 1987 att den modernistiska avantgardediskursen återupprättades.

Vad som sällan framhålls i konsthistoriska verk och utställningar är att det i varje tid förmodligen finns ett flertal potentiella avantgarden,

According to Barbro Andersson, far from being the beginning of an epoch, the debate in Stockholm in 1987 seemed rather to be a high-water mark. A new generation succeeded to the thrones of the 1968 generation.³⁷ In Gothenburg the transfer of power was not as obvious. No new curator at the Göteborg Museum of Art, no critic in the daily press stepped forward with a new art agenda. What there was, on the other hand, was furious networking between the small cultural venues that would have crucial consequences for Swedish art in subsequent years. This could perhaps be characterized as both an erosion of the Gothenburg tradition and the beginnings of a shift in interest away from the 1987 definition of postmodernism. Together with the events of world importance that accompanied the fall of the Berlin Wall, in 1989, not to mention the ever-deepening economic crisis of 1990–1991, the condition of the artistic playing board was greatly changed.

1994: TRUE BLOOD

Exception might reasonably be taken to the tenor of the argument thus far, since it tends to confirm things that have already been iconized: certain years are significant nodes in the narrative; certain people, primarily men, are especially influential. It would also be fair to criticize both this article and the anthology as a whole for compounding a view of contemporary art as the domain of the avant-garde. As already noted, one consequence of Stockholm postmodernism anno 1987 was that the modernist avant-garde discourse was resumed. Yet art historians and exhibitions rarely call attention to the fact that in all periods there is probably a number of potential avant-gardes, in the sense of artists or groups of artists who would be more than capable of going down in history as, quite literally, the advance guard, with their sufficiently small but influential audience (exclusivity); with art that is considered innovative (a balance of novelty and redundancy, frequently achieved by taking a line antithetical to established art); and with their potential to become notable figures in future genealogies (clarity, representativeness). Many proclaim themselves avant-garde, but few truly are. Many feel themselves called, but few

i betydelsen konstnärer och konstnärsgupper som uppfyller kriterierna på att kunna skrivas in i historien som förtrupper. Som har en tillräckligt liten men inflytelserik publik (exklusivitet), visar konst som upplevs vara nyskapande (balans mellan nyhet och redundans, inte sällan genom att förhålla sig antitetiskt till äldre konst), samt har potential att bli en viktig instans i framtida genealogier (tydlighet, representativitet). Många utropar sig till avantgarde men få blir det. Många känner sig kallade men få blir konsekkrerade av historie-skrivarna. Vad Ernst Billgrens inledningsvis citerade skröna inte blottlägger är att det skulle ha kunnat vara Holger som blivit kvar på spelplanen.

Om postmodernismen kan beskrivas som ett tillstånd av uppluckring, och dess konst som undflyende, mångskiftande, tämligen omedveten och näst intill odefinierbar (se Håkan Nilssons bidrag i denna antologi), uppfyller den informella konst som i lösliga nätverk hände i Göteborg, kriterierna bättre än den konst som lät sig skrivas in i de stora institutionernas syn på vad som är postmodernt.

Därmed skulle delar av konsten i Göteborg på 1980- och början av 1990-talet kunna beskrivas som postmodernism, inte *avant la lettre*, utan *sans la lettre*. En konst som delvis finns mellan, bortom och under det synliga och som destabiliserar och stör, utan att formulera sig som en definierbar motkraft. En konst som skulle upphöra att vara postmodern i samma stund som den konsekkreras, i en utställning, i en tidskrift eller på en uppburen kultursida. Kanske kan det som är postmodernt aldrig (för)bli postmodernt?

Om denna tentativa beskrivning tas som utgångspunkt har den metod jag hittills använt för att beskriva perioden, dess manifestationer och utsagor, skjutit bredvid målet. Det viktigaste som hände i Göteborg var knappt synligt utanför den inre kretsen av aktörer, vänner och sympatisörer och bör kanske aldrig bli det.

Under några år syntes konsten i Sverige och världen vara nära allierad med konsteorin i betydelsen kontinental filosofi men kring 1990 skedde nya positionsförskjutningar, delvis som följd av finanskraschen. Skräpkonst, informella uttryck, institutionslös konst och sociala aktioner uppfattades som de mest samtida uttrycken under första hälften av 1990-talet.

Ett vagt minne av stora mängder blod i en trapp i Masthugget dyker upp. Kan det ha varit 1994? Inget tydde i förstone på att det

are consecrated by the historians. What Ernst Billgren does not reveal in the yarns discussed earlier is that it could equally well have been Holger who remained to dominate the playing board.

If, as Håkan Nilsson suggests elsewhere in this volume, postmodernism can be described as a disintegrative condition, and its art as elusive, multifarious, generally unconscious, and verging on the indefinable, then the informal art produced in Gothenburg's loose networks meet the criteria better than does the kind of art that lends itself to the large institutions' view of what is postmodern. In this sense some of the art in Gothenburg in the 1980s and early 1990s should be described as postmodernism not *avant la lettre*, but *sans la lettre*: an art that in part exists beyond what is visible; that destabilizes and disturbs, yet without any claim to be a definable counter-pole; that ceases to be postmodern the moment it is validated by an exhibition, a periodical, or a fêted newspaper critic. Perhaps whatever is postmodern can never *continue* postmodern? If this speculative description is accepted, then the method I have used thus far to describe the period, its testimony, the forms its art took will shoot wide of the mark. The most important things to happen in Gothenburg would barely be glimpsed beyond the inner circle of key players, friends, and sympathizers, and perhaps never should be.

For a few years, art in Sweden and abroad seemed closely allied with art theory, in the sense of Continental philosophy, but around 1990 there were fresh seismic shifts, in part as a result of the financial crash. Trash art, institutionless art, informal idioms, and social actions became *le denier cri* in the first half of the 1990s. A vague memory of lots of blood on a flight of steps in Masthugget, one of Gothenburg's suburbs, springs to mind. Can it have been 1994? Certainly at first there was nothing to indicate that it was art. The stench and stickiness pointed to anything but a postmodern operation. It appeared to be the sort of incomprehensible event that played out in Gothenburg, and elsewhere in the country, every now and again, probably unnoticed by many. But a few of those who did rang the police, who cordoned off the area.

Inquiries showed that it had been staged the first day of the project *Apartment Gothenburg-Malmö* (*Lägenhet Göteborg-Malmö*), an initiative by Stefan Karlsson (of Citygalleriet) with Åsa Nacking (b. 1963) as co-organizer.³⁸ After the people attending the opening had been driven out to the commuter town of Gårdsten, where various artists staged works, the bus stopped at various works of art dotted around the city, as well

var konst. Klibbet och stanken pekade på ett annat slags brott än det postmoderna. Det tillhör den sorts obegripliga händelser som då och då utspelades i Göteborg, och säkert på andra platser i landet, och som förmodligen inte noterades av särskilt många. Men några av dem som gjorde det ringde polisen som spärrade av området.

Efterforskningar visar att händelsen utspelades i samband med vernissagen av projektet *Lägenhet Göteborg-Malmö*, ett initiativ av Stefan Karlsson (Citygalleriet) med Åsa Nacking (f. 1963) som medarrangör.³⁸ Efter att vernissagepubliken körts ut till Gårdsten där olika konstnärer gjort ingrepp stannade bussen även på olika platser med konstverk i staden och vid Mölndals konsthall. Ett stopp skedde vid Masthuggstorget. De första som steg ut såg, helt oförberedda, färskt blod rinna ner för den redan tidigare sjabbiga och illaluktande betongtrapp som då ledde upp från torget till en vårdcentral. Alla uppfattade inte att det var fråga om ett konstverk.

Arrangören Stefan Karlsson (f. 1956) ville att det skulle komma som en överraskning. I ett telefonsamtal med Lena From på *Göteborgs-Posten*, som hade velat göra en förhandsartikel, förklarade Karlsson att han inte ville att någon skulle känna till det i förväg.³⁹ Arrangemanget hade diskret synkroniserats med konstnären Magnus Wallin (f. 1965) som, just-in-time, hade anlänt från Malmö med fem liter kolsyrat grisblod i två plastdunkar. Mängden blod motsvarar vad som finns hos en vuxen människa. Wallin förklarar att *Bloody Mary* handlar om "det meningslösa våld som är ofrånkomligt i vårt konsumtions-samhälle".⁴⁰ Det var en poäng med verket att man tvingades konfronteras med det, att trampa i det eller behöva välja en annan väg.⁴¹

Förbindelserna mellan Malmö och Göteborg, liksom med Oslo och Köpenhamn, förstärktes av att elever rörde sig mellan städernas konstskolor. Wallin hade gått en kort period på Valand 1988–1989, arbetat med Valandsklubben och lärt känna bland andra Stefan Karlsson och Ola Åstrand. Därefter gick han på den Kongelige Danske Kunstakademi i Köpenhamn.

Karlsson drev alltså vid denna tid Citygalleriet som efter tysk förebild arbetade med konst i gaturummet. Det handlade ofta om verk som bara varade en kort tid. Som vernissagekort användes Postens gratis flyttkort, där han på avflyttningsadressen noterat tid och plats för verket, och vid den nya adressen den krog där vernissagefesten skulle äga rum.

as the art gallery in Mölndal. One of the stops was at Masthuggstorget. Quite unprepared for what they would find, the first people off the bus were met by the sight of fresh blood running down the dirty, evil-smelling concrete steps that led up from the square to the community health centre. Not everyone realized that it was a work of art. The organizer Stefan Karlsson (b. 1956) had wanted it to come as a surprise. In a phone call to Lena From of *Göteborgs-Posten*, who had wanted to write up the event in advance, Karlsson explained that he did not want anyone to know about it beforehand.³⁹ The happening had been discretely co-ordinated with the artist Magnus Wallin (b. 1965), who had arrived just in time from the Malmö train with five litres of aerated pig's blood in two plastic jerrycans. The same amount of blood as in an adult human. Wallin has explained that *Bloody Mary* was about 'the meaningless violence that is unavoidable in our consumer society'.⁴⁰ The point of the work was that you were forced to confront it, to step in it, or to walk around it.⁴¹

The links between Malmö and Gothenburg, as between Oslo and Copenhagen, were reinforced by the student habit of moving between the cities' colleges of art. Wallin had briefly attended Valand (1988–1989), where he worked with Valandsklubben ('The Valand Club') – its underground club – and had got to know the likes of Stefan Karlsson and Ola Åstrand. He then moved on to the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen. At the time of *Bloody Mary*, Karlsson was running Citygalleriet, which followed the German model of working with street art, often with works that lasted only a short time. Instead of exhibition invitations, Karlsson used the post office's free change-of-address cards, writing the work's date and place as the old address, and the restaurant where the opening-night party would be held as the new address.

The exhibition in Rosengård in Malmö was organized by Åsa Nacking, who had made a name for herself as a young, enterprising curator at the Rooseum and with the alternative exhibition space Rum (Room) with Mats Stjernstedt. The apartment project was a by-product of the dynamic ties between the two regions' artistic lives. According to Nacking, when the large art institutions were on the back foot following the economic crash in 1990, many of the Gothenburg artists seized the opportunity to do what they really wanted. The fact that in Gothenburg they were used to making do on their own certainly helped: 'There was a drive and a fearlessness then.' You got on with doing your own thing. This was art that did not need art galleries or museums to do itself justice.⁴²

FIG. 29 *

* FIG. 29

Utställningen i Rosengård, Malmö, organiserades av Nacking som hade gjort sig känd som en ung och driftig curator på Rooseum och med det alternativa utställningsrummet Rum (tillsammans med Mats Stjernstedt). Lägenhetsprojektet kan ses som resultatet av en dynamisk förbindelse mellan de båda regionernas konstliv.

Nacking beskriver det som att det bland Göteborgskonstnärerna fanns många som tog möjligheten att göra egna saker, när utrymme uppstod i och med att institutionerna försvagades efter den ekonomiska kraschen 1990. Detta hade att göra med en vana att agera på egen hand i Göteborg: "Där fanns vid den här tiden det drivet och oförskräcktheten." Man gjorde sin grej. En konst som inte behövde konsthallar eller stora gallerier för att komma till sin rätt.⁴²

1995 utsågs Nacking till ny redaktör för *Paletten*, ett uppdrag hon hade till 1997. Med sitt första temanummer, hösten 1995, introducerar hon begreppet "relationell estetik" på svenska.⁴³ Detta sker alltså samma år som Nicolas Bourriaud myntade begreppet i katalogen till utställningen *Traffic* på CAPC i Bordeaux.⁴⁴ Bourriaud medverkar också i Palettennumret med en brevväxling med Philippe Parreno. Till övriga konstnärer som får exemplifiera relationell estetik hör Liam Gillick, Pierre Huyghe, Carsten Höller och Rirkrit Tiravanija. Inga svenska konstnärer finns med i detta nummer men begreppet kan ändå, retrospektivt, ge namn åt en del av den konst som varit aktuell i Göteborg under de närmast föregående åren.

Som framgått ovan har Ericssons och Nittves omskrivning av postmodernismen haft ett avgörande inflytande på hur 1980-talet kommit att gå till konsthistorien. Selektionen i översiktsverk och utställningar har skett efter riktlinjerna som drogs upp 1987. Konsekvensen blir att mycket av det mest spännande och nyskapande som hände i svenskt konstliv har osynliggjorts.

En liknande process tycks ha inletts vad gäller 1900-talets allra sista årtionde. I det senaste, stora översiktsverket, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (2007) illustreras avsnittet om "Relationell estetik och konstnärliga projekt" med Charlotte Gyllenhammars *Dö för dig*, en upp och nedvänd ek som hängde över Drottninggatan i Stockholm 1993.⁴⁵ Eken var en del av Felix Gmelins och Jörgen Gassilewskis projekt *Spelets regler* som ville utmana museernas, konsthallarnas och galleriernas grepp om den samtida konsten. Galleri Ynglingagatan, också det i Stockholm, får i *Konst och visuell kultur* exemplifiera den nya

In 1995 Nacking was appointed editor of *Paletten*, Sweden's longest-running art magazine, a post she held until 1997. In her first special feature issue, in autumn 1995, she introduced 'relational aesthetics' to the Swedish language;⁴³ indeed, in the same year as Nicolas Bourriaud coined the term in the catalogue for *Traffic*, an exhibition at CAPC in Bordeaux.⁴⁴ Bourriaud contributed to the *Paletten* issue with an exchange with Philippe Parreno. Among the artists used to exemplify relational aesthetics were Liam Gillick, Pierre Huyghe, Carsten Höller, and Rirkrit Tiravanija. Not a Swede amongst them, yet still the term can be used retrospectively for the art that had emerged from Gothenburg over the previous few years.

Evidently Ericsson and Nittve's recasting of postmodernism has had a crucial influence on how the 1980s have gone down in art history. The selection process in art books and exhibitions has followed the lines set down in 1987. As a consequence, many of the most exciting and innovative moments of Swedish artistic life have been rendered invisible. A similar process seems to be underway when it comes to the last decade of the twentieth century. In the latest major survey, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* ('Art and Visual Culture in Sweden 1810–2000'; 2007), the section on 'Relational Aesthetics and Artistic Projects' is illustrated by Charlotte Gyllenhammar's *Die for You* (*Dö för dig*), an upside-down oak tree suspended in Drottninggatan in Stockholm in 1993.⁴⁵ The oak was part of Felix Gmelin and Jörgen Gassilewski's project *Rules of the Game* (*Spelets regler*), which set out to challenge the museums' and art galleries' grip on contemporary art. Galleri Ynglingagatan, another Stockholm gallery, is used in *Konst och visuell kultur i Sverige* to exemplify the new generation of artist-run exhibition spaces. Elin Wikström, Leif Elggren, and Carl Michael von Hausswolff are all named in the book, without their connection to Gothenburg being mentioned. Wikström's *Hur skulle det gå om alla gjorde så?* ('What Would Happen If Everyone Did This?'), when she went to sleep in a supermarket in Malmö, is in fact the only work mentioned in this section of the book that hints at a world beyond Stockholm.

As yet, no influential figures have taken it upon themselves to summarize the art that followed postmodernism (in Nittve's and Ericsson's sense of the word). This article, along with the exhibition *Disarranged Playing Board* certainly entertains no such ambitions, and thus lets 1994 remain the year when no epoch-making events took place.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

generationen konstnärskrivna utställningslokaler. Elin Wikström, Leif Elggren och Carl Michael von Hausswolff nämns alla i avsnittet men utan att förknippas med Göteborg. Wikströms *Hur skulle det gå om alla gjorde så?* när hon sov i en ICA-affär i Malmö är faktiskt det enda som i texten pekar mot en värld utanför Stockholm.

Ännu har ingen inflytelserik aktör tagit på sig att sammanfatta konsten efter postmodernismen (i Nittves och Ericssons förståelse av begreppet). Denna skrift har, tillsammans med utställningen *Omskakad spelplan*, inte heller några sådana omfattande ambitioner och låter härmed 1994 förbli året då inget epokgörande inträffade.

NOTES

1. Ernst Billgren, *Prinsen på Lindholmen*, Stockholm, 2009, p. 40.
2. Billgren 2009, p. 209.
3. Billgren 2009, p. 216.
4. Billgren 2009, p. 67.
5. Billgren 2009, p. 217.
6. Billgren 2009, p. 220.
7. Billgren 2009, p. 221.
8. Billgren 2009, p. 222.
9. Billgren 2009, p. 129.
10. Jeff Werner, 'Paths through a Gothenburg Quagmire', in Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, eds., *Skiascope 2. Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Göteborg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 82–131.
11. Billgren, 2009 p. 224.
12. Barbro Andersson, 'Postmodernism som avantgardestrategi', *Kulturens fält. En antologi*, ed. Donald Broady, , Uppsala, 1998, p.225 [pp. 217–236]. The articles were published in *Dagens Nyheter* under the title 'modernism – unmodern?'
13. Ingela Lind, 'Från utopi till apokalyps', *Dagens Nyheter*, 10 December 1982.
14. Ewa Brodin, e-mail to Jeff Werner, 31 March 2010.
15. Kristoffer Arvidsson, Marta Edling, and Annika Öhrner, interview with Ewa Brodin, 14 January 2010, Göteborg Museum of Art..
16. In the latest general summary of Swedish art, 1987 is described as the year when the term postmodernism was introduced 'generally to Sweden in a series of articles by the art critic and philosopher Lars O Ericsson.' (Yvonne Eriksson and Bia Mankell, '1950–2000', *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Stockholm, 2007, p. 272.) This account indicates how effectively all other histories of postmodernism were wiped away, for example, the debate over Richard Bofill's proposals for the southern station concourse in Stockholm in 1985.
17. The exhibition ran from 24 October 1987 to 1 October 1988; *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, ed. Lars Nittve, Stockholm 1987.
18. Andersson 1998, p. 222.
19. Lars O Ericsson, *Den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Stockholm, 2001.
20. Andersson 1998, pp. 220–224.
21. Andersson 1998, pp. 223–224.
22. Lars Nittve, 'Implosion – A Postmodern Perspective', *Implosion – A Postmodern Perspective*, Moderna Museet, Stockholm, 1987, p. 18.
23. Nittve 1987, p. 19.
24. See p. 111 in this issue of *Skiascope*.
25. Lars Nittve, 'Sweden', *Northern Poles. Breakways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970s and 1980s*, ed. Torsten Bløndal, Copenhagen, 1986, pp. 274–275 [274–343].
26. Nittve 1986, p. 277.
27. Nittve 1986, p. 298.
28. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, Hedemora, 2008.
29. Lithograph series, *The Departure of the Argonaut*, 21 October 1987 to 4 April 1988.
30. The driving forces in the foundation of Konststepidemin were the leading Gothenburg figures Robert Jonsvik (1944–1998) and Jens Mattiasson (1916–1999). The question of studios in the Linnégatan area had first been brought up in the autumn of 1982. In the

1. Ernst Billgren, *Prinsen på Lindholmen*, Stockholm 2009, s. 40.
2. Billgren 2009, s. 209.
3. Billgren 2009, s. 216.
4. Billgren 2009, s. 67.
5. Billgren 2009, s. 217.
6. Billgren 2009, s. 220.
7. Billgren 2009, s. 221.
8. Billgren 2009, s. 222.
9. Billgren 2009, s. 129.
10. Jeff Werner, "Det göteborgska målarkärret", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2009, s. 82-131.
11. Billgren 2009, s. 224.
12. Barbro Andersson, "Postmodernism som avantgardestrategi", *Kulturens fält. En antologi*, red. Donald Broady, Uppsala 1998, s. 225 [s. 217–236]. Artiklarna publicerades i *Dagens Nyheter* under den samlande överrubriken "Modernismen – omodern?"
13. Ingela Lind, "Från utopi till apokalyps", *Dagens Nyheter* 1982-12-10.
14. Ewa Brodin, e-brev till Jeff Werner, 2010-03-31.
15. Kristoffer Arvidsson, Marta Edling och Annika Öhrner, intervju med Ewa Brodin, 2010-01-14, Göteborgs konstmuseum.
16. I det senaste svenska konsthistoriska översiktsverket anfördes att 1987 var det år då begreppet postmodernism presenterades "på bred front i Sverige genom en rad artiklar av konstkritikern och filosofen Lars O Ericsson." (Yvonne Eriksson och Bia Mankell, "1950–2000", *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Stockholm 2007, s. 272.) Jag tolkar skrivningen som en indikation på hur effektivt alla andra historiker kring postmodernismen raderats bort, exempelvis debatten om Ricardo Bofills förslag till södra stationsområdet i Stockholm 1985.
17. Utställningen visades 1987-10-24 till 1988-01-10. *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, red. Lars Nittve, Moderna Museet, Stockholm 1987.
18. Andersson 1998, s. 222.
19. Lars O Ericsson, *Den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Stockholm 2001.
20. Andersson 1998, s. 220–224.
21. Andersson 1998, s. 223–224.
22. Lars Nittve, "Implosion - ett postmodernt perspektiv", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, red. Lars Nittve, Moderna Museet, Stockholm 1987, s. 18.
23. Nittve 1987, s. 19.
24. Se s. 110 i detta nummer av *Skiascope*.
25. Lars Nittve, "Sweden", *Northern Poles. Breakways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970's and 1980's*, red. Torsten Bløndal, Köpenhamn 1986, s. 274-275 [s. 274–343].
26. Nittve 1986, s. 277.
27. Nittve 1986, s. 298.
28. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, Hedemora 2008.
29. Litografiserien *The Departure of the Argonaut*, 1987-10-21 till 1988-04-04.
30. Drivande bakom bildandet av Konstpidemin var Göteborgsprofilerna Robert Jonsvik (1944–1998) och Jens Mattiasson (1916–1999). Frågan om ateljélokaler i Linnéområdet hade börjat diskuteras redan hösten 1982. Våren 1984 formulerade initiativtagarna ett manifest följt av en utredning 1985 tillsamman med arkitekterna Sten Henriksson och Bengt Lindström. (*Konstepidemin i Göteborg*, utredning av Arbetsgruppen för Konstpidemin, Göteborg 1985.)
31. Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
32. Samtal, telefonsamtal och e-brev från Tomas Eskilsson, Krister Kennedy och Håkan Thörn under mars och april 2010. Anteckningar hos författaren, Göteborgs konstmuseum. Maria Rådberg, *kulturdepartementet*, specialarbete, Högskolan i Borås, 1989:43.
33. Ewa Brodin uppskattar att 80% av Valands eleverna åkte för att se *Implosion*. Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.

spring of 1984 the organizers wrote a manifesto that was followed by an inquiry in 1985 with the architects Sten Henriksson and Bengt Lindström (Utredning av Arbetsgruppen för Konstpidemin, *Konstepidemin i Göteborg*, Gothenburg, 1985).

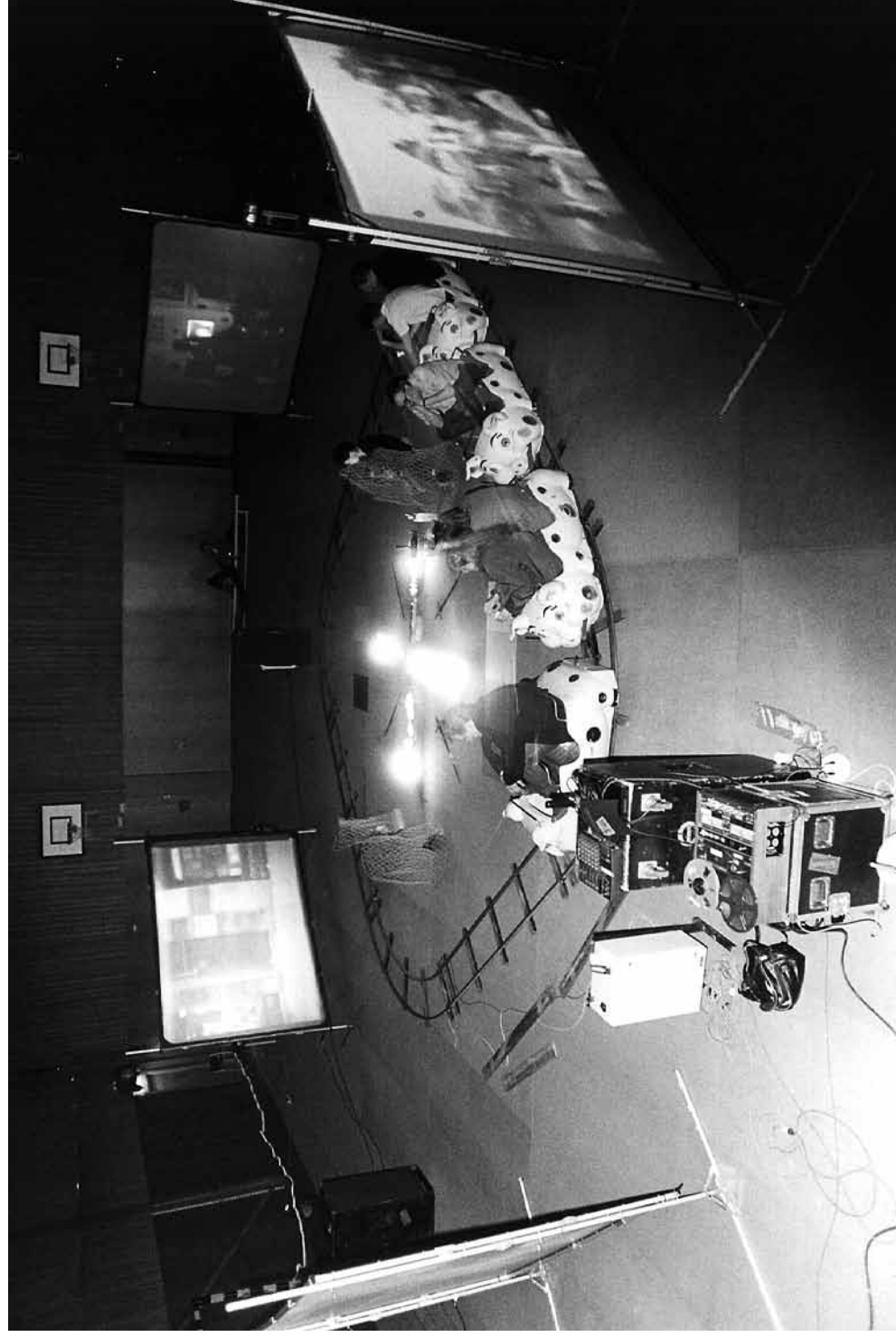
31. Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
32. Conversations, phone conversations, and e-mails from Tomas Eskilsson, Krister Kennedy, and Håkan Thörn, March and April 2010, notes with the author, Göteborg Museum of Art. Maria Rådberg, *kulturdepartementet*, special project, Högskolan i Borås, 1989:43.
33. Ewa Brodin estimates that 80 per cent of all Valand students went to see *Implosion* (Arvidsson, Edling, Öhrner 2010).
34. Gun Hellervik, 'Debatt – konfrontation', *Hausverk* no. 51 1988, pp. 4–5.
35. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford 1996.
36. Crispin Ahlström, 'Var står Göteborgskonsten? Konfrontation utan skärpa', *Göteborgs-Posten* 15 May 1988.
37. Cf. Andersson 1998, p. 231, however, who does not discuss Nittve.
38. The participating artists were Ernst Billgren, Maria Bjurestam, Gunilla Hansson, Peter Hagdahl, Henrik Håkansson, Stefan Karlsson, Clay Ketter, David Krantz, Maria Lindberg, Andreas Roth, Jörgen Svensson, and Anders Widoff. The exhibition was staged in two vacant apartments in Gårdsten in Gothenburg and in Rosengård in Malmö.
39. Lena From, conversation with the author, 26 March 2010. From at that point was an editor at *Göteborgs-Posten*.
40. Åsa Nacking, 'Citygalleriet', *Pequod* August 1994, p.42 [pp. 39–42].
41. Viggo Cavling, 'Magnus Wallin', *Beckerell* no. 3 1994, p. 35. [pp. 34–35].
42. Jeff Werner interview with Åsa Nacking in Lund, 11 January 2010, Göteborg Museum of Art
43. *Paletten* no. 4 1995.
44. 'Ett samtal: mellan Pia Viewing och Pierre Huyghe, Paris, oktober 1995', *Paletten* no. 4 1995, pp. 13–22.
45. Mankell and Eriksson 2007, p. 279.

34. Gun Hellervik, ”Debatt – konfrontation”, *Havsverk* nr 51 1988, s. 4–5.
35. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm 2000 [1992].
36. Crispin Ahlström, ”Var står Göteborgskonsten? Konfrontation utan skärpa”, *Göteborgs-Posten* 1988-05-15.
37. Jämför: Andersson 1998, s. 231, som dock inte diskuterar Nittve.
38. Deltagande konstnärer var Ernst Billgren, Maria Bjurestam, Gunilla Hansson, Peter Hagdahl, Henrik Håkansson, Stefan Karlsson, Clay Ketter, David Krantz, Maria Lindberg, Andreas Roth, Jörgen Svensson och Anders Widoff. Utställningen visades i två outhyrda lägenheter i Gårdsten, Göteborg och i Rosengård, Malmö.
39. Lena From, samtal med författaren, 2010-03-26. From arbetade vid tiden som redaktör på *Göteborgs-Posten*.
40. Åsa Nacking, ”Citygalleriet”, *Pequod* augusti 1994, s. 42 [s. 39–42].
41. Viggo Cavling, ”Magnus Wallin”, *Beckerell* nr 3 1994, s. 35 [s. 34–35].
42. Jeff Werner, intervju med Åsa Nacking, Lund 2010-01-11, Göteborgs konstmuseum.
43. *Paletten* nr 4 1995.
44. ”Ett samtal: mellan Pia Viewing och Pierre Huyghe, Paris, oktober 1995”, *Paletten* nr 4 1995, s. 13–22.
45. Mankell och Eriksson 2007, s. 279.

PHAUSS
Prodrome #2 (Videodrome)
 I DESS STORA UTFÖRANDE
 SKINNSKATTEBERG 1987
 FOTO: ERIK PAUSER, © ERIK PAUSER / BUS 2010

PHAUSS
Prodrome #2 (Videodrome)
 THE LARGE VERSION
 SKINNSKATTEBERG 1987
 PHOTO: ERIK PAUSER, © ERIK PAUSER / BUS 2010

FIG. 3



PHAUSS
Triumfens vilja
UNGA ATALANTE, GÖTEBORG 1993
(CM VON HAUSSWOLFF & BRAAM AANGSTRÖM
PREPARERAR STÅLKÄR)

PHAUSS
The Will of Triumph
UNGA ATALANTE, GOTHENBURG 1993
(CM VON HAUSSWOLFF & BRAAM AANGSTRÖM
PREPARING A STEAL TUB)

FIG. 4



KRIG MOT HELHETEN

PHAUSS / RADIUM 226.05

Man gör aldrig bort sig om man, som svar på frågan vad postmodern konst är, pekar på den fotobaserade konst som växte fram i USA under mitten av 1970-talet och tidigt 1980-tal. Sherrie Levines appropriering av klassiska fotografier, Barbara Krugers blandande av olika bild- och reklamstrategier eller Cindy Shermans iscensatta fotografier, där hon agerar sig genom olika stereotyper. Med sådana förebilder kan man med fog fråga sig om postmodernismen någonsin kom till Göteborg. Man kan möjligen vända på steken, peka på den utveckling som konstnärer som Annika von Hausswolff (f. 1967) och Lotta Antonsson (f. 1963) tog efter att de flyttat till Stockholm och säga att postmodernismen i alla fall kom *från* Göteborg. Men det finns flera postmodernismer.

I "Inledning: Vad var det postmoderna?" identifierar Sven-Olov Wallenstein tre typer. Han inleder med den franske filosofen Jean-François Lyotards välbekanta påstående att "ett verk kan bara bli modernt om det först varit postmodernt".¹ Wallenstein följer sedan den amerikanske litteraturteoretikern Fredric Jameson, som ser postmodernismen som en stilistisk motsvarighet till kapitalismens

 WAR ON TOTALITY
 PHAUSS / RADIUM 226.05

When asked what postmodern art is one never cuts a poor figure if one points to the photo-based art that emerged in the United States during the mid-1970s and early 1980s: Sherrie Levine's appropriation of classic photographs, Barbara Kruger's mix of different image- and advertising strategies, or Cindy Sherman's staged photographs, in which she acts out different stereotypes. With exemplars such as these, one has every right to ask whether postmodernism ever came to Gothenburg. But one might also turn the tables and point to the way artists such as Annika von Hausswolff and Lotta Antonsson developed after they moved to Stockholm and say that, in any event, postmodernism came *from* Gothenburg. But there are several postmodernisms.

In 'Inledning: Vad var det postmoderna?' Sven-Olov Wallenstein identifies three types of postmodernism. He begins with the French philosopher Jean-François Lyotard's familiar assertion that 'a work can become modern only if it is first postmodern.'¹ Wallenstein then follows the American literary theorist Fredric Jameson, who sees postmodernism as a stylistic counterpart to the latest phase of capitalism, and ends with (pictorial) art that developed out of a reaction to formalist modernism. Perhaps it is this reaction that makes the most distinctive postmodern art so obvious. Its self-awareness makes it something more than a marker on a linear timeline. This art does not seek to be the latest new thing; instead, it shows that the whole avant-garde movement is subject to the same market forces as everything else.

Using Phauss and Radium 226.05 artistic constellations as a point of departure, I will point to a different interpretation of postmodernism

senaste fas, för att slutligen landa i den (bild)konst som byggde på en uppgörelse med den formalistiska modernismen. Kanske är det denna uppgörelse som gör den mest utpräglad postmoderna konsten så uppenbar. Dess självmedvetenhet gör den till något annat än en markör på en linjär tidsaxel. Denna konst strävar inte efter att vara det senaste nya, den avslöjar snarare att hela avantgardismen lyder samma marknadsekonomiska lagar som allt annat.

Med utgångspunkt i konstellationerna Phauss och Radium 226.05, skall jag visa på en annan tolkning av det postmoderna genom att återvända till Lyotard. Resonemanget tar avstamp i den spänning som råder mellan Lyotards mest kända texter om det postmoderna: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) och essän "Svar på frågan: vad är det postmoderna" (1982).² I den tidigare boken identifierade Lyotard postmodernismen som ett tillstånd, vilket inträffar efter att vi förlorat tron på de stora berättelserna, det vill säga de som inom sina system verkat kunna erbjuda svaren på alla de stora frågorna. Efter att ha kritiserats för att denna beskrivning själv antar formen av en stor berättelse, där det postmoderna brottet bara verkar vara ett av många på en linjär axel, publicerade Lyotard essän där det postmoderna tolkas som en motor inom moderniteten. Att "bli modern" är liktydigt med att bli begriplig, men därigenom också mindre spretig och mindre tolkningsbar.

Om vi förstår *La condition postmoderne* som en beskrivning av hur det faktiskt ser ut i samhället och essän "Svar på frågan: vad är det postmoderna" som ett försök att teoretisera det postmodernas relation till det moderna, behöver inte den senare texten innebära ett avfärdande av den förra. I det postmoderna tillståndet, där det inte finns någon given linje att följa på konstscenen, är det troligt att den spretiga och öppna konsten får större utrymme och att själva gränserna för konstscenen därmed blir diffusa.

Så verkar också Lyotard ha tänkt. 1985 var han curator för *Les Immatériaux* på Beaubourg i Paris. Utställningen svepte över alla möjliga fält: teknik, konst, litteratur, filosofi, historiskt liksom i nutid, och gav på så vis ett utvidgat svar på vad det "postmoderna" kan vara. När John Rajchman recenserade utställningen för *Art in America* samma år, tog han fasta på mångfalden och drog slutsatsen att det postmoderna för Lyotard " ... has no 'meta-narrative' to tell about itself".³ Det för oss tillbaka till frågan om vilken konst som är postmodern.

by returning to Lyotard. This line of reasoning has its origins in the tension between Lyotard's most famous texts on postmodernism: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) and the essay 'Answering the Question: What Is Postmodernism?' (1982).² In the earlier book, Lyotard identified postmodernism as a condition that occurs when we have lost faith in the grand narratives, i.e. those whose systems seemed to be able to provide answers to all the major questions. When this description was criticized for taking on the shape of a grand narrative itself, one in which the postmodern break seems to be just one of many on a linear axis, Lyotard published his essay in which postmodernism is interpreted as an engine of modernity. To 'be modern' is synonymous with being understandable, but consequently also less nebulous and less open to interpretation.

If we understand *La condition postmoderne* as a description of what society actually looks like, and the essay 'Answering the Question: What Is Postmodernism?' as an attempt to theorize postmodernism's relationship with modernism, then there is no need to see the latter text as a dismissal of the former. The postmodern condition, in which there is no given development to follow on the art scene, will probably create more space for a nebulous, open kind of art, where the boundaries of the art scene consequently will become more diffuse.

This seems to have been Lyotard's line of thought as well. In 1985, he was the curator of *Les Immatériaux* at the Centre Pompidou in Paris. The exhibition encompassed a wide array of fields: technology, art, literature, and philosophy, from both a historical and contemporary point of view, thus providing an extended answer to what 'postmodernism' might be. When John Rajchman reviewed the exhibition for *Art in America* that same year, he took note of this diversity and concluded that, for Lyotard, postmodernism '... has no 'meta-narrative' to tell about itself'.³ This brings us back to the question of what postmodernist art actually is. If art which is characterized by a collapse of faith in the grand narratives is postmodern, it need not necessarily be aware that this is the case. If we follow Lyotard, then an overly self-conscious art cannot really be postmodern. Just consider his profound scepticism of the eclecticism which he disparagingly describes as 'postmodernism': 'But this realism of the 'anything goes' is in fact that of money'.⁴ When postmodernism becomes identifiable as such, it can no longer be postmodern.

Much of what happened on the Gothenburg art scene in the early 1980s, particularly in the artistic constellations that Carl Michael von

Om den konst som kännetecknas av en tappad tilltro till de stora berättelserna är postmodern behöver den inte vara medveten om att så är fallet. Ska vi följa Lyotard kan en alltför självmedveten konst nästan inte vara postmodern. Se bara på hans djupa skepticism mot den eklekticism som han pejorativt utmålar som "postmodernism": "Denna vad-som-helst realism är pengarnas realism", skriver han.⁴ När postmodernismen blir identifierbar som just postmodernism, kan den inte längre vara postmodern.

Mycket av det som hände på Göteborgs konstscen under det tidiga 1980-talet, i synnerhet i de konstellationer som Carl Michael von Hausswolff (f. 1956) och Erik Pauser (f. 1957) ingick i, kan beskrivas som symptom på det postmoderna, enligt Lyotards definition av begreppet. Samtidigt som debatten om postmodernismen tycktes handla om huruvida måleriet var möjligt eller ej, uppstod en mängd uttryck som inte på något självklart vis tillhörde eller ville tillhöra konstscenen.⁵ Dit hörde von Hausswolffs och Pausers aktiviteter utanför kulturinstitutionerna i Göteborg. Institutionerna upplevde de som ointressanta. "Det var en annan värld", kommenterar Pauser.⁶ Och von Hausswolff minns: "Man insåg snabbt att här [i Göteborg] händer ingenting."⁷ Deras brist på intresse och/eller förtroende för det etablerade ser jag som ett mycket tydligt kännetecken på det postmoderna tillståndet, som Lyotard definierar det.

1981 öppnade von Hausswolff och Pauser Galleri DS på Haga Östergata 29. Galleriet tog sitt namn efter den musik- och performancegrupp von Hausswolff startat tidigare med Malgorzata (Malga) Kubiak och Tjell Zachrisson, vilka i sin tur startade Ny scen. Galleriet låg inhyst i en stor lägenhet där Pauser också bodde själv, vilket lär ha resulterat i en del förvirring. Kritikern Kristjan Saag hamnade exempelvis i Pausers sovrum istället för i utställningen. Sin förvirrande upplevelse redogör han för i en artikel i *Göteborgs-Tidningen*.⁸ Galleri DS visade konstnärer som Stig Sjölund, Eva Löfdahl och Ingvar Sjöberg, men också projekt som von Hausswolff och Pauser själva stod för. Det första av dessa var endagsutställningen *Mat för Dom Svältande* (2 maj 1981), då hela galleriet fylldes av matsopor. Utställningen var det första projektet av konstnärduon Phauss, ett anagram av de bägge konstnärernas efternamn. Namnet hade dock uppkommit som en tänkt skivlabel, vilket skulle ge ut Leif Elggrens (f. 1950) *Cu* (ett verk där Elggren spelat in när han

Hausswolff (b. 1956) and Erik Pauser (b. 1957) were part of, can be described as symptomatic of postmodernism, according to Lyotard's definition of the term. While the debate on postmodernism seemed to be focusing on whether painting was possible or not, a range of expressions emerged that evidently did not belong or did not want to belong to the art scene.⁵ These included the work von Hausswolff and Pauser were doing outside Gothenburg's cultural institutions. The institutions regarded their work as being of little interest. 'It was another world', says Pauser.⁶ And von Hausswolff remembers: 'We soon realized that here [in Gothenburg], nothing happens.'⁷ Their lack of interest and/or confidence in the status quo is, I think, a very clear sign of the postmodern condition, as defined by Lyotard.

In 1981, von Hausswolff and Pauser opened Galleri DS at 29 Haga Östergata. The gallery took its name from the music and performance group that von Hausswolff had started earlier with Malgorzata (Malga) Kubiak and Tjell Zachrisson, who in turn started Ny Scen. The gallery was housed in a large apartment where Pauser himself also lived, which is said to have resulted in some confusion. The critic Kristjan Saag, for example, ended up in Pauser's bedroom instead of in the exhibition. He described his confusing experience in an article in *Göteborgs-Tidningen*.⁸ Gallery DS showed artists such as Stig Sjölund, Eva Löfdahl, and Ingvar Sjöberg, but also projects by von Hausswolff and Pauser themselves. The first of these was the one-day exhibition *Food for the Starving* (*Mat för Dom Svältande*, 2 May 1981), when the whole gallery was filled with food waste. The exhibition was the first project by the artist duo Phauss, an anagram of the two artists' last names. The name had first been thought of as a possible record label to release Leif Elggren's (b. 1950) *Cu* (a work that Elggren recorded while engraving copperplate, and which came to be realized in 1982 by Elggren's newly established company, Firework Edition).⁹

Radium 226.05 was founded, in 1983, by Carl Michael von Hausswolff and Ulrich Hillebrand (b. 1953). Erik Pauser joined them a little later. Radium 226.05 became best known as a record label, but it was originally intended to be a magazine. 'That record stuff was pure coincidence', says Hillebrand.¹⁰ 'It was easier to get governmental financial support for records than for magazines,' says von Hausswolff; this is also confirmed by Hillebrand.

Radium 226.05 was first housed in a small commercial unit in Husargatan, with shows by artists such as Thomas Liljenberg, Leif Elggren, Malgorzata Kubiak, and Peter Hagdahl. It showed racing

graverar kopparplåt, som kom att realiseras 1982 på Elggrens då nystartade bolag Firework Edition).⁹

Radium 226.05 startades 1983 av Carl Michael von Hausswolff och Ulrich Hillebrand (f. 1953). Erik Pauser anslöt sig något senare. Radium 226.05 blev mest känt som skivbolag, men var från början tänkt att bli en tidskrift. ”Det där med skivor var en ren slump”, konstaterar Hillebrand.¹⁰ ”Det var enklare att få fonogramstöd än tidskriftstöd”, säger von Hausswolff, något som också bekräftas av Hillebrand.

Radium 226.05 låg först i en liten affärslokal på Husargatan, där man gjorde utställningar med konstnärer som Thomas Liljenberg, Leif Elggren, Malgorzata Kubiak och Peter Hagdahl. Man visade racingmotorcyklisten Vesa Kultalahtis utrustning och hade 1983 William S Burroughs på besök. Även han bidrog med en utställning i den lilla lokalen och signerade böcker under en eftermiddag. Då var inte identiteten ”skivbolag” lika självklar. I Marie Oskarssons intervju med von Hausswolff och Hillebrand 1984, med anledning av att de släppt skivan *Gothenburg -84* (där de båda också medverkar), beskriver hon Radium 226.05 som ”ett litet galleri i Haga”.¹¹ Några år senare har dock skivetiketten tagit över identiteten, vilket blir tydligt bland annat i en annan text av Marie Oskarsson, nu för den nystartade musiktidningen *Slitz*.¹² Där framstår galleritiden mest som en historisk bakgrund till ett framgångsrikt skivbolag.

Radium 226.05:s framfart som skivbolag berodde delvis på just *Gothenburg 84*. Skivan gavs visserligen mycket blandad kritik, men i en artikel av Göran Linderoth i *Dagens Nyheter* 1989 pekar Ulrich Hillebrand ut den som orsak till att intresset för Radium 226.05:s skivutgivning växte.¹³ Därefter nådde denna del av verksamheten stora framgångar. Band som Cortex, Union Carbide Productions, Twice a Man, Blue for Two och Stonefunkers hör till svensk rockhistoria. Men man gav också ut elektronisk/experimentell musik som Sten Hanson, Rune Lindblad, Texas Instruments och Phauss. Radium 226.05 hade då flyttat till större lokaler på Södra Allégatan 3, ovanpå det som en gång var Renströmska badet (nuvarande Hagabadet). Jean-Louis Hutha (f. 1965), som deltog i många av Radium 226.05:s musikaliska grupperingar, beskriver platsen som lika viktig som själva bolaget: ”Jag var på Radium nästan varje dag, det var som en samlingsplats.”¹⁴ I artikeln ”Gränslösa Göteborg” utmålar Per Wirtén

motorcyclist Vesa Kultalahtis’ outfit, and in 1983 William S Burroughs came to visit. He also held an exhibition in the small venue and signed books one afternoon. At the time, Radium’s ‘record label’ identity was not so clear-cut. When Marie Oskarsson interviewed von Hausswolff and Hillebrand in 1984 on the release of the record *Gothenburg -84* (with which they were both involved), she described Radium 226.05 as ‘a small gallery in Haga.’¹¹ A few years later, however, the record label identity had taken over, as became clear in another article by Marie Oskarsson, this time for the newly-established music magazine *Slitz*.¹² Here, she refers to the gallery side of Radium more in terms of the historical background to a successful record label.

Radium 226.05’s rapid progress as a record label was partly thanks to *Gothenburg -84*. The album did receive very mixed criticism, but in an article by Göran Linderoth in *Dagens Nyheter* in 1989, Ulrich Hillebrand points to it as one of the reasons behind the growing interest in Radium 226.05’s record publishing.¹³ This part of the operation subsequently became very successful. Bands such as Cortex, Union Carbide Productions, Twice a Man, Blue for Two, and Stonefunkers are part of Swedish rock history. They also released electronic/experimental music by artists such as Sten Hanson, Rune Lindblad, Texas Instruments, and Phauss. Radium 226.05 had then moved to larger premises at 3 Södra Allégatan, above what used to be the Renströmska baths (today’s Haga baths). Jean-Louis Hutha (b. 1965), who was involved in many of Radium 226.05’s musical groups, describes the place as being less important than the company itself: ‘I was at Radium almost every day; it was like a meeting place.’¹⁴ In his article ‘Gränslösa Göteborg’, Per Wirtén describes Radium 226.05 as more than a record label and ascribes it the (positive) status of a ‘centre of cultural terrorism’¹⁵; and in Magnus Haglund’s book *Den Nakna Staden*, Ebbot Lundberg, who was then a singer in Union Carbide (now in The Soundtracks of Our Lives), says that Radium 226.05 was a bit like Andy Warhol’s Factory.¹⁶ In the early 1990s Radium 226.05 was sold to MNW in Stockholm and soon afterwards most of the people who had been at or close to the heart of Radium left Gothenburg. Ulrich Hillebrand is an exception. In 1991 Carl Michael von Hausswolff and Erik Pauser founded the *Brandklipparen* media company and the *Anckarström* record label, which also subsequently released a record by Phauss.

The constellations around Phauss, Radium 226.05, and the many bands that were represented by the record label were made up of many

Radium 226.05 som mer än ett skivbolag och utnämner det (positivt) till "centrum för kulturterrorismen".¹⁵ I Magnus Haglunds bok *Den nakna staden* säger Ebbot Lundberg, då sångare i Union Carbide (numera i The Soundtracks of Our Lives) att Radium 226.05 var lite som Andy Warhols Factory.¹⁶ I början av 1990-talet säljs Radium 226.05 till MNW i Stockholm och kort därpå flyttar de flesta som varit i eller nära Radiums kärna från Göteborg. Hillebrand utgör ett undantag. 1991 startar von Hausswolff och Pauser mediebolaget Brandklipparen och skivetiketten Anckarström, som också kom att ge ut en av Phauss skivor.

Konstellationerna kring Phauss, Radium 226.05 och de många band som gavs ut på skivmärket består av många olika kombinationer av aktörer, där von Hausswolff och Pauser återkommer i flera olika tappningar. Pauser kom att bli den som utvecklade Radium 226.05:s musikvideor och blev en viktig del av gruppen Lucky People Center, en konstellation som börjar som nattklubb hemma hos Johan Söderberg (f. 1962), som huserar olika spelningar, för att utvecklas till en musikgrupp där även Jean-Louis Hutha ingick. Söderberg och Hutha bildade tillsammans med Zbigniew Karkowski (f. 1958) Texas Instruments som även de låg på Radium 226.05. Samtliga deltog på den redan omnämnda *Gothenburg -84*.

Överlappningar mellan de olika delarna av Phauss/Radium 226.05 (och även LPC) handlar inte bara om att en och samma person kan ingå i flera olika sammanhang. Grupperingarna kan också uppträda i en mängd olika skepnader. Phauss är en konstnärduo som agerar inom konstfältet och ställer exempelvis ut på Galleri Mors Mössa, konsthallen Alka i Linköping och med tiden även på Konsthallen Göteborg. De är också en performancegrupp som figurerar på elektromusikfestivalen i Skinnskatteberg, Fylkingen i Stockholm, den legendariske rockklubben CBGB i New York City, liksom poesifestivalen i Bergen. Som musikgrupp ger de ut skivor på flera olika bolag, däribland deras egna. "Man får ta de chanser som ges", säger von Hausswolff. "Om de ringer från Bergen och vill att man skall vara med på en poesifestival, ja då är man väl poesi då."¹⁷ Radium 226.05 är å sin sida en tidskrift/galleri som blir skivbolag/nav på Göteborgs konst- och musikscen och som mitt i rockbandsyran bland annat anordnar festivaler för datormusik. Hillebrand understryker mångfalden som Radium 226.05:s kännetecken. Han säger

different fusions between a number of players, with von Hausswolff and Pauser being involved in several different types. Pauser would go on to develop Radium 226.05's music videos, and he played an important role in the Lucky People Center group, a constellation that started as a nightclub at the home of Johan Söderberg (b. 1962) and which hosted various concerts and developed into a band that also included Jean-Louis Hutha. Together with Zbigniew Karkowski (b. 1958), Söderberg and Hutha founded Texas Instruments, who were also with Radium 226.05. In addition, they all featured on *Gothenburg 84*.

The overlaps between the different parts of Phauss/Radium 226.05 (and LPC) were not just about the same person being part of several different contexts. Groupings also occurred in a variety of guises. Phauss was an artistic duo active in the art world and exhibiting at Galleri Mors Mössa, the Alka Gallery in Linköping, and eventually at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg). They were also a performance group, appearing at the electro-music festival in Skinnskatteberg, Fylkingen in Stockholm, the legendary rock club CBGB in NYC, and at the Poetry Festival in Bergen. As a band, they released records on several different labels, including their own. 'We have to take the chances we are given,' says von Hausswolff. 'If they call us from Bergen and want us to be in a poetry festival, well I guess that makes us poetry.'¹⁷ Radium 226.05, on the other hand, was a magazine/gallery that was becoming a record label/hub on the Gothenburg art and music scene and which still found time in the frenetic world of rock to organize events such as computer music festivals. Hillebrand stresses the diversity that was the hallmark of Radium 226.05 and says that it was, in a way, a small work of art in itself.¹⁸ In Marie Oskar's article in *Slitz* in 1986, Hillebrand also expressed the desire for Radium 226.05 to be something more, 'maybe a festival where scientific lectures are mixed in with rock music, dance, and theatre.'¹⁹

The transformations and cross-fertilizations were legion, but there were limits to what the identities of both Phauss and Radium 226.05 would allow. For example, Radium refused to take on Björn Afzelius. Although it would have made sense financially, it would not have been possible to link Afzelius up with the rest of Radium 226.05's production. 'People around the country would have wondered what we were doing,' says Hillebrand.²⁰ Radium 226.05 soon achieved cult status in Swedish music; this is something that calls for cultural capital to be managed carefully. Now known as a 'record label' and with a jumbled but substantial

att skivbolaget på sätt och vis var ett litet konstverk i sig.¹⁸ I Marie Oskarssons artikel i *Slitz* 1986 ger han också uttryck för att Radium 226.05 skall vara något mer ”kanske ... en festival där vetenskapliga föredrag blandas med rockmusik, dans och teater.”¹⁹

Transformationer och korsbefruktningar var legio, men det fanns gränser för vad Phauss som Radium 226.05 identiteter tillät. De nekade exempelvis att ge ut Björn Afzelius. Även om det hade varit ekonomiskt gynnsamt hade det inte gått att sammanföra Afzelius med Radium 226.05:s övriga produktion. ”Folk ute i landet hade undrat”, säger Hillebrand.²⁰ Radium 226.05 fick tidigt en kultstatus i svenskt musikliv, och en sådan bygger på att det kulturella kapitalet förvaltas. Med etiketten ”skivbolag” och med en spretig men gripbar katalog får Radium 226.05 mot mitten av 1980-talet en tydligare identitet, en förändring som motsvarar Lyotards beskrivning av hur något går från att vara ”postmodernt” till att bli ”modernt”. Denna tydliga(re) identitet framgår också i tidens artiklar. Men även om de fokuserar på spretigheten och de många infallen finns det ingen plats för att exempelvis diskutera von Hausswolff och Pausers identiteter som konstnärer.

Med Phauss är saken något annorlunda. Som en konstkonstellation ligger identiteten närmre de faktiska personerna, vilket ger ett större handlingsutrymme än vad en scen/plattform/skivbolag kan erbjuda. Men var Phauss konst? Pauser kom med ett dokumentärfotografiskt intresse och hade länge svårt med identiteten ”konstnär”, trots att han uppträdde på dessa arenor.²¹ Vare sig han eller von Hausswolff hade heller någon formell konstnärlig eller akademisk utbildning i bagaget när de startade Galleri DS. Men genom galleriet var de med och formade den (nya) konstscen som skulle inkludera Ny scen, Göteborgs poesifestival, Stefan Karlssons (f. 1956) galleri Sub Bau och med tiden även Valandselever som Ernst Billgren, Peter Hagdahl och Monika Nyström. Senare tillkom även Cecilia Parsberg och Ola Åstrand, vilka på mitten av 1980-talet gjorde musiken central på Valands konstklubb.²²

Pauser och von Hausswolff fann Göteborgs konstscen i början av 1980-talet ointressant eftersom den var för politisk, för befolkad av ”r-are”, som Pauser uttrycker det. Phauss hämtade istället sin energi från William S Burroughs och Brion Gysin, det sena femtiotalets och tidiga sextiotalets happenings. Phauss många gånger våldsamma

catalogue, Radium 226.05's identity became clearer in the mid-1980s, a change that corresponds to Lyotard's description of how something goes from being 'postmodern' to being 'modern'. This clear(er) identity is also evident in the articles of the time: although they focus on the unevenness and the many inputs, they devote no space to discussing, for example, von Hausswolff's and Pauser's identities as artists.

With Phauss the situation is a little different. As an artistic constellation its identity was closer to that of the individuals it comprised, which provided greater room for manoeuvre than a stage/platform/record label can offer. But is Phauss art? Erik Pauser came from a photo-documentary background and for a long time had a problem with being labelled an 'artist', despite the fact that he was appearing in art circles.²¹ Neither he nor Carl Michael von Hausswolff had any formal artistic or academic training behind them when they founded Galleri DS. But through the gallery, they helped to shape the (new) arts scene that would include Ny Scen, the Gothenburg Poetry Festival, Stefan Karlsson's Sub Bau gallery, and eventually also a younger generation of artists from the Valand School of Fine Arts, such as Ernst Billgren, Peter Hagdahl, and Monika Nyström. Later on came Cecilia Parsberg and Ola Åstrand, who made music a central feature of Valandsklubben ('The Valand Club') in the mid-1980s.²²

Pauser and von Hausswolff were not interested in the Gothenburg art scene in the early 1980s, because it was too political, colonized by the 'revolutionaries' of the Marxist-Leninist party, as Pauser put it. Instead, Phauss got their energy from William S. Burroughs and Brion Gysin, the 'happenings' of the late fifties and early sixties. Phauss's often violent and dark installations are not informed by the political movements of the 1960s. If anything, they lead away from them, and the work of art takes on, instead, a provocative and/or inquiring slant. Von Hausswolff told Magnus Haglund that Radium 226.05 was about 'an anti-conformist attitude towards art and society'.²³ The same could be said of Phauss, even though we have seen that both groups were active in certain established fields. Leif Elggren was an important link with the art world. He is also from Linköping but moved to Stockholm to study at the Royal University College of Fine Arts (1975–1980). Phauss did a large number of performances with Elggren and Thomas Liljenberg, with whom Elggren formed Firework (and later, Firework Editions). In 1982 all four of them exhibited at Galleri Mors Mössa, showing their 'works' for 48 hours, with von Hausswolff acting as 'linchpin' the whole time. In a cautiously positive

och mörka installationer stammar inte ur 1960-talets engagerade rörelser. De leder snarare bort från dem och konstverket får istället en provokativ och/eller sökande art. Till Magnus Haglund säger von Hausswolff att Radium 226.05 handlade "om en antikonformistisk inställning till konsten och samhället".²³ Det samma skulle kunna sägas om Phauss, även om vi sett att båda grupperingarna rör sig inom vissa etablerade fält. En viktig kontakt med konstlivet gick via Leif Elggren. Även han kommer från Linköping, men flyttade till Stockholm för att gå Konsthögskolan (1975–1980). Phauss genomförde en mängd olika performances tillsammans med Elggren och Thomas Liljenberg, med vilken Elggren bildat Firework (och senare även Firework Editions). 1982 ställde alla fyra ut på Galleri Mors Mössa och visade "arbeten" under 48 timmar, där von Hausswolff framförde verket "Bärare" under hela tidsrymden. I en försiktigt positiv recension beskriver Kristjan Saag lakoniskt hur von Hausswolff ligger i en ram, demonterar den samma, flyttar ramen, montera ihop den och lägger sig i den igen.²⁴

Ser man till de femtiotalet olika sammanhang Phauss var inblandade i under den tid som de bägge verkade i Göteborg (von Hausswolff flyttade 1992, Pauser 1994) fördelar sig gracerna ganska lika mellan installationer och performances (som ibland samman-smälter) på mer eller mindre kända konstplatser, nationellt och internationellt. De figurerar också på ett tiotal olika LP- och CD-skivor, och deltar vid flertalet tillfällen på olika musikfestivaler, däribland *Nothing But the Truth*, en regelrätt amerikaturne 1990. Två arbeten är extra svårbestämbara. Mellan februari–maj 1983 och februari–juni 1986 företar de två längre resor, den första i Nordafrika (från Alger till Lagos) den andra jorden runt (Zürich till Zürich), där den bestämmande principen var att endast besöka länder som låg i krig/väpnad konflikt. Bägge resorna dokumenterades på ett helt slumpartat vis, där bilder och ljud tas upp i olika riktningar vid klockslag som bestämts i förhand. Alger-Lagos blir redan samma år föremål för utställningen/happeningen *Cadeaux – West Africa* på Ny Scen. Under 1987 utgör bägge resorna grunden för LP-skivan *Audiodrome*, liksom för videoinstallationen *Prodrome # 1 (Videodrome)* och *Prodrome # 2 (Videodrome)*, den första på kulturfestivalen Monitor -87 i samarbete mellan Frölunda kulturhus och Radium 226.05, den senare på elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg. På Monitor presenterades verket från

review, Kristjan Saag laconically describes von Hausswolff lying in a frame, dismantling it, moving it, re-assembling it, and lying in it again.²⁴

If we look at the fifty or so different contexts that Phauss was involved in when the two men were both active in Gothenburg (von Hausswolff left in 1992, Pauser in 1994), they are fairly evenly distributed between installations and performances (which sometimes merge) at more or less well-known art venues, nationally and internationally. They also featured on ten different LPs and CDs and took part several times in various music festivals, including *Nothing but the Truth*, a regular American tour in 1990. Two works are particularly difficult to classify. Between February–May 1983 and February–June 1986, they made two longer trips, the first to North Africa (from Algiers to Lagos), the second around the world (Zurich to Zurich); the determining criterion was that they should only visit countries that were at war or a centre of armed conflict. Both trips are documented in a completely haphazard way, with images and sounds taken in different directions at times that had been determined in advance. The same year, Algiers-Lagos was the subject of *Cadeaux – West Africa*, an exhibition/happening at Ny Scen. In 1987 both trips were used as a basis for the *Audiodrome* LP as well as for the video installations *Prodrome # 1 (Videodrome)* and *Prodrome # 2 (Videodrome)*, the former at the Monitor -87 culture festival in a joint project involving Frölunda Cultural Centre and Radium 226.05, while the latter was at the electro-music festival in Skinnskatteberg. At Monitor, the work presented was an armchair slowly spun around on its axis so that the visitor passed in front of four video monitors. In Skinnskatteberg the presentation was larger and included a four-channel sound system on four video screens, which the visitor passed in front of in a small fairground train with room for eight people. As with many of Phauss's other audio and video works, there was no clear order or any discernible resonators. That irritated some people. Werner Wolff Glaser felt that their use of the random factor to organize centres of conflict was 'morally offensive'.²⁵

For the poetry festival in Bergen in 1984, Phauss had asked for more conventional material, such as 3 video recorders, one 16-channel mixer and 5 microphones. But they also required a ladder, a hammer, some down, two cod, 100 litres of blood, 100 litres of milk, 24 chickens, and 1,000 eggs.²⁶ In an article from 1986, Ulf Gyllenhak recalls how the Norwegian headlines screamed 'Sex, blood, video violence and 15 terrified chickens', and how the body copy would continue in the same vein.²⁷ According to

FIG. 3
*

*
FIG. 3

en fåtölj som långsamt snurrade runt sin egen axel så att besökaren ”passerade” fyra videomonitorer. I Skinnskatteberg var presentationen större och inkluderade en fyrakanals ljudanläggning på fyra videoskråmar vilka besökaren passerade i ett litet tivolitåg med plats för åtta personer. Liksom många andra av Phauss ljud- och bildverk ges ingen tydlig ordning eller några skönjbara klangbottnar. Det retade en del. Werner Wolff Glaser uppfattade användningen av slumpfaktorn som organisatör av konflikthärdar som ”moraliskt anstötligt”.²⁵

Till poesifestivalen i Bergen 1984 hade Phauss begärt att få in mer konventionella material som tre videobandspelare, en 16-kanalsmixer och fem mikrofoner. Men också en stege, en slägga, dun, två torskar, hundra liter blod, lika mycket mjölk, tjugofyra hönor och tusen ägg.²⁶ I en krönika från 1986 minns Ulf Gyllenhak hur de norska rubrikerna skanderade ”Sex, blod, videovåld och femton vettskrämda höns” och hur texten gick på i samma anda.²⁷ Enligt von Hausswolff hade skrivierna ingen verklig grund, eftersom de uppjagade journalisterna skrev innan de hade sett verket. Själva ansamlingen material räckte tydligen.²⁸ Berghändelsen pekar på ett återkommande djurtema hos Phauss. Vid något tillfälle nackas en höna, vid andra får burhöns leva i godan ro framför ett gevär som slumpmässigt skjuter genom buren.

Övervakning och slump återkommer genom hela Phauss produktion. *We Are Not Able to Realize Your Order* (Galleri Mors Mössa 1989) innehöll strömförande stängsel, överkörda djur och en dator som slumpmässigt ringde upp telefonnummer och levererade det förinspelade meddelandet ”Ni är uppringda av Phauss. Vi vill ha kontroll över ert liv. Har ni någon kommentar till detta... ni har femton sekunder på er”. Systemet skulle se till att ingen blev uppringd två gånger, men istället ringde det upp några nummer gång på gång. Detta ledde i slutändan till att konstnärerna åtalades, men åtalet lades slutligen ner.

Verket *Goes to the Mountains in Search for the Gold* (visat på *Knogjärn -90*) innehöll blod, tjurhuvuden, taggtråd och strålkastare och framstod, enligt Kristjan Saag, som en ”säregen kombination av bevakad gräns, avrättnings- och kultplats”.²⁹ Vid andra tillfällen har konstnärerna agerat i sina installationer. I *Triumfens Vilja* (bland annat på Fylkingen 1993) låg de nedsänkta i badkar som sedan täcktes över med brinnande lakan, allt ackompanjerat av höga, starka

von Hausswolff, these accounts lacked any real basis because the excited journalists were writing their articles before they had even seen the work. Merely accumulating the material was apparently enough.²⁸ The Bergen incident points to a recurring animal theme in Phauss. On one occasion, a hen had its head chopped off; at another, battery hens lived out their lives calmly in front of a rifle that randomly shot through the cage.

Surveillance and chance recur throughout Phauss's production. *We Are Not Able to Realize Your Order* (Galleri Mors Mössa 1989) contained an electrified fence, animals that had been run over, and a computer that dialled phone numbers at random and delivered the pre-recorded message 'You are being called by Phauss. We want to have control over your life. If you have a comment to make ... you have 15 seconds.' The system was supposed to ensure that no one would be called twice; instead, a few numbers were called over and over again. This ultimately led to charges being brought against the artists, but these were eventually dropped.

The work *Goes To The Mountains In Search for the Gold* (shown at Knogjärn -90) contained blood, bulls' heads, barbed wire and searchlights, and looked, according to Kristjan Saag, like a 'peculiar combination of a guarded border, an execution site and a cult centre'.²⁹ At other times, the artists appeared in their installations. In *The Will of Triumph* (*Triumfens Vilja*, also shown at Fylkingen in 1993), they were immersed in bath tubs and covered with burning sheets, all of which was accompanied by loud, powerful sounds that reminded Marcus Boldemann of 'all the unbearable blacksmith and mining jobs in the world'.³⁰ The flammable also recurs in *Restingplace/Fountain for Genghis Khan*, shown at the *Overground* exhibition at the Gothenburg Art Gallery in 1993, which Phauss also co-curated. The work basically consisted of an open pool of oil, whose fumes the fire department found to be so dangerous that the work had to be removed. *Godtphauss* also had a dramatic setting; it consisted of a nine-metre high tower (erected in Gävle, in August 1991, and in Kungsträdgården park in Stockholm, in September the same year), surrounded by searchlights. These were switched off when von Hausswolff and Pauser faced off against each other on the tower. The artists wore headbands connected to car batteries and when their foreheads clashed, flashes would emanate from them.

Much of Phauss's activity touches on typical 'male' aesthetic strategies: inquisitive world travellers, the attraction to the occult and flirtation with drugs, dark, heavy tones with allusions to death, the nods to industry

FIG. 4 *

* FIG. 4

ljud, vilka enligt Marcus Boldemann påminde om "om all världens outhärdliga smeds- och gruvarbeten".³⁰ Det lättantändliga återkommer också i verket *Restingplace/Fountain for Genghis Khan*, visat på utställningen *Overground. Världsutställningen 1993* på Konsthallen Göteborg, vilken Phauss också var med och curerade. Verket bestod till stor del av en öppen pöl med olja, vars ångor brandmyndigheten befann vara så farliga att verket fick tas bort. En dramatisk inramning hade även *Godtphauss*, som bestod av ett nio meter högt torn (uppfört i Gävle augusti 1991 och i Kungsträdgården i Stockholm september samma år), omgärdat av starka strålkastare. Dessa släcktes när von Hausswolff och Pauser ställdes inför varandra på tornet. Konstnärerna hade pannband kopplade till bilbatterier och när de stötte samman sina pannor slog det blixtar om dem.

Mycket av Phauss verksamhet tangerar typiskt "manliga" konstnärliga strategier: de sökande världsresenärerna, dragningen till ockultism och drogromantik, de mörka och tunga anslagen med dess anspelningar på döden, det industriella och maskinella, den höga volymen, de grundläggande elementen. Varför är dessa sidor så frekventa i Phauss olika uttryck? Pauser kan inte ge någon förklaring till varför deras konst sett ut som den gör men säger att det delvis hör samman med den konst de fann intressant och som de identifierade sig med. Han nämner Wienaktionismen och Chris Burden. Det handlar för honom om människans mörka sida och om behovet av att exponera sig för detta, om det andra världskriget och det faktum att hans far kommer från Wien.³¹ Bevekelsegrunden till att visa Richard Kerns filmer eller dokumentärer om massmördaren Charles Manson finns enligt von Hausswolff i den oroande frågan om vi alla bär massmördare inom oss.³² På tal om *Godtphauss* säger han att de lekte med hybris och människans vilja att vara Gud. Det handlade om att belysa roller och funktioner i samhället. Men, som Ulf Gyllenhak konstaterade, har vägen inte gått via diskussion utan via erfarenhet.³³

När Dan Karlholm skriver: "nästan alla försök till att förklara det postmoderna och konsten var i praktiken en sorts konstkritik", synliggör han en problematik som gäller både teori och praktik: viljan att "tematisera uttryck, utseenden och tendenser", som han uttrycker det, riskerar avgränsa och göra begripligt på ett sätt som, för att följa Lyotard, är att göra det postmoderna till modernt.³⁴

and machinery, high volumes, the basic elements. Why are these aspects so frequently found in Phauss's various expressions? Pauser cannot explain why their art looks the way it does, but he says that it is partly linked to the art they found interesting and that they could identify with. He mentions Viennese Actionism and Chris Burden. For him it is about the dark side of humanity and the need to expose oneself to this; about the Second World War and the fact that his father comes from Vienna.³¹ According to von Hausswolff, the reason for showing Richard Kern's films or documentaries about the mass murderer Charles Manson is the disturbing question of whether we all have a mass murderer inside us.³² Referring to *Godtphauss*, he says that they were playing around with hubris and the human desire to be God. The idea was to highlight roles and functions in society. But, as Ulf Gyllenhak remarked, they were guided by experience rather than discussion.³³

When Dan Karlholm writes that 'almost all attempts to explain post-modernism and art were in fact a kind of art criticism', he highlights a problem that involves both theory and practice: in our wish to 'thematize expressions, appearances, and trends', as he puts it, we risk defining them and making them comprehensible in a way that, to echo Lyotard, makes the postmodern 'modern'.³⁴

In the same way that Lyotard himself consciously struggled to avoid this trap, Phauss's activities betray a more or less unconscious attempt to get around 'thematization', where experience led them by way of many seemingly diverse expressions. Their efforts to go beyond what can be explained simply makes Lyotard's closing words in 'Answering the Question: What Is Postmodernism?' look like a policy statement: 'We have paid a high enough price for the nostalgia for the whole and the one. ... The answer is: Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honour of the name.'³⁵

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
KEVIN HALLIWELL

På samma vis som Lyotard själv mycket medvetet kämpade för att undkomma denna fälla, vittnar Phauss verksamhet om mer eller mindre omedvetna försök att ta sig förbi ”tematiserandet”, där erfarenheten ledde dem via en mängd, till synes vitt skilda, uttryck. Deras strävan bortom det enkelt förklarbara får Lyotards slutord i ”Svar på frågan: vad är det postmoderna?” att se ut som en programförklaring: ”Vi har fått betala tillräckligt för längtan efter det totala och det enda [...] Svaret är: krig mot helheten, låt oss vittna om det oframställbara, låt oss aktivera det som skiljer, låt oss rädda namnets ära.”³⁵

NOTES

1. Sven-Olov Wallenstein, 'Inledning: Vad var det postmoderna?', *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, ed. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2009; Jean-François Lyotard, 'Answering the Question: What is Postmodernism?', *The Postmodern Condition (La condition postmoderne. Rapport sur le savoir 1979)*, trans. Brian Massumi, Manchester 1984, p. 79.
2. Lyotard 1984.
3. John Rajchman, 'The Postmodern Museum,' *Art in America* October 1985, p.113
4. Lyotard 1984, p. 76.
5. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Doctoral Thesis, Gothenburg 2008.
6. Håkan Nilsson, interview with Erik Pauser, 11 February 2010.
7. Håkan Nilsson, interview with Carl Michael von Hausswolff, 12 February 2010.
8. Kristjan Saag, 'Dröm i Haga – men något slog fel', *Göteborgs-Tidningen* 21 November 1981.
9. This complex genealogy explains why Thomas Millroth gets mixed up and writes that 'in 1979 Pauser and Hausswolff started the record label PHAUSS, which became *Radium 226.05* in 1983'. Thomas Millroth, 'Kärlek med förhinder', *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, eds. Ulf Kihlander and Ola Åstrand, Gothenburg 2007, p. 55.
10. Håkan Nilsson, interview with Ulrich Hillebrand, 24 February 2010.
11. Marie Oskarsson, 'Radium utan begränsningar,' *Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning* 4 November 1984.
12. Marie Oskarsson, 'Radium Records. Rock är mycket mer än musik,' *Slitz*, pp. 36–37.
13. Göran Linderöth, 'Radium sätter inga gränser', *Dagens Nyheter* 4 August 1998.
14. Håkan Nilsson, interview with Jean-Louis Hutha, 25 February 2010.
15. Per Wirtén, 'Gränslösa Göteborg,' *Arbetaren* no. 10 1988, p. 21
16. Magnus Haglund, *Den nakna staden. Människor och platser i Göteborg*, Gothenburg 2004.
17. Nilsson, interview with von Hausswolff, 12 February 2010.
18. Håkan Nilsson, interview with Ulrich Hillebrand, 24 February 2010.
19. Oskarsson, p. 37
20. Nilsson, interview with Hillebrand, 24 February 2010.
21. Nilsson, interview with Pauser, 11 February 2010.
22. Conversation with Cecilia Parsberg, 4 February 2010.
23. Haglund 2004, p. 89
24. Kristjan Saag, 'Orden djupnar, tingen får skärpa,' *Göteborgs-Tidningen* 20 February 1982.
25. Werner Wolff Glaser, 'Vida festivalramar – som sprängdes...', *Vernlands Läns Tidning* 2 June 1987.
26. Information taken from Carl Michael von Hausswolff's notebook of the time.
27. Ulf Gyllenhak, 'Sex, blod och höns,' *Dagens Nyheter* 27 June 1986.
28. Nilsson, interview with von Hausswolff, 12 February 2010.
29. Kristjan Saag, 'En Studie i våld och Skräck,' *iDAG* 24 February 1990.
30. Marcus Boldemann, 'Inferno som multimedieverk,' *Dagens Nyheter* 22 May 1993.
31. Nilsson, interview with Pauser, 11 February 2010.
32. Nilsson, interview with von Hausswolff, 12 February 2010.
33. Gyllenhak 1986.
34. Dan Karlholm, 'Konstnären som verket och andra postmoderna verkningar,' *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, ed. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2009 p.62
35. Lyotard 1984, p. 81.

1. Sven-Olov Wallenstein, "Inledning: Vad var det postmoderna?", *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2009; Jean-François Lyotard, "Svar på frågan: vad är det postmoderna" (1982), övers. Sara Michaëlsson, *Postmoderna Tider?*, red. Mikael Löfgren och Anders Molander, Stockholm 1986, s. 90.
2. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Quebec 1979, i engelsk översättning av Brian Massumi 1984 som *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, där essän också följer med som supplement.
3. John Rajchman, "The Postmodern Museum", *Art in America*, oktober 1985, s. 113.
4. Lyotard 1986, s. 86.
5. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, (diss.), Göteborg 2008.
6. Håkan Nilsson, intervju med Erik Pauser, 2010-02-11.
7. Håkan Nilsson, intervju med Carl Michael von Hausswolff, 2010-02-12.
8. Kristjan Saag, "Dröm i Haga – men något slog fel", *Göteborgs-Tidningen* 1981-11-21.
9. Denna komplicerade genealogi förklarar varför Thomas Millroth rör samman korten och skriver att Pauser och Hausswolff startade "skivetiketten PHAUSS 1979, vilket 1983 blev *Radium 226.05*". Thomas Millroth, "Kärlek med förhinder", *Tänd mörkret! Svensk konst 1975-1985*, red. Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Göteborg 2007, s. 55.
10. Håkan Nilsson, intervju med Ulrich Hillebrand, 2010-02-24.
11. Marie Oskarsson, "Radium utan begränsningar", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1984-11-04.
12. Marie Oskarsson, "Radium Records. Rock är mycket mer än musik", *Slitz*, s. 36-37.
13. Göran Linderoth, "Radium sätter inga gränser", *Dagens Nyheter* 1998-08-04.
14. Håkan Nilsson, intervju med Jean-Louis Hutha, 2010-02-25.
15. Per Wirtén, "Gränslösa Göteborg", *Arbetaren* nr 10 1988, s. 21.
16. Magnus Haglund, *Den nakna staden. Människor och platser i Göteborg*, Göteborg 2004.
17. Nilsson, intervju med von Hausswolff, 2010.
18. Nilsson, intervju med Ulrich Hillebrand, 2010.
19. Oskarsson, *Slitz*, s. 37.
20. Nilsson, intervju med Hillebrand, 2010.
21. Nilsson, intervju med Pauser, 2010.
22. Cecilia Parsberg, samtal med Håkan Nilsson, 2010-02-04.
23. Haglund 2004, s. 89.
24. Kristjan Saag, "Orden djupnar, tingen får skärpa", *Göteborgs-Tidningen* 1982-02-20.
25. Werner Wolff Glaser, "Vida festivalramar – som sprängdes ...", *Värmlands Läns Tidning* 1987-06-02.
26. Uppgifterna hämtade från Carl Michael von Hausswolffs anteckningsbok från tiden.
27. Ulf Gyllenhak, "Sex, blod och höns", *Dagens Nyheter* 1986-06-27.
28. Nilsson, intervju med von Hausswolff, 2010-02-12.
29. Kristjan Saag, "En Studie i våld och Skräck", *iDAG* 1990-02-24.
30. Marcus Boldemann, "Inferno som multimedieverk", *Dagens Nyheter* 1993-05-22.
31. Nilsson, intervju med Pauser, 2010.
32. Nilsson, intervju med von Hausswolff, 2010.
33. Gyllenhak 1986.
34. Dan Karlholm, "Konstnären som verket och andra postmoderna verkningar", *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2009 s. 62.
35. Lyotard 1986, s. 93.

LIZZ SHARR
Susan grand
CA 1983, OLJA PÅ DUK, 110 x 90 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © LIZZ SHARR/BUS 2010

LIZZ SHARR
Susan Pregnant
C.1983, OIL ON CANVAS, 110 x 90 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © LIZZ SHARR/BUS 2010

FIG. 5



MATS AHLGREN

Vårkväll

1980, OLJA PÅ DUK, 188 x 210 CM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FOTO: MATS AHLGREN, © MATS AHLGREN/BUS 2010

MATS AHLGREN

Spring Evening

1980, OIL ON CANVAS, 188 x 210 CM

GÖTEBORG MUSEUM OF ART

PHOTO: MATS AHLGREN, © MATS AHLGREN/BUS 2010

FIG. 6



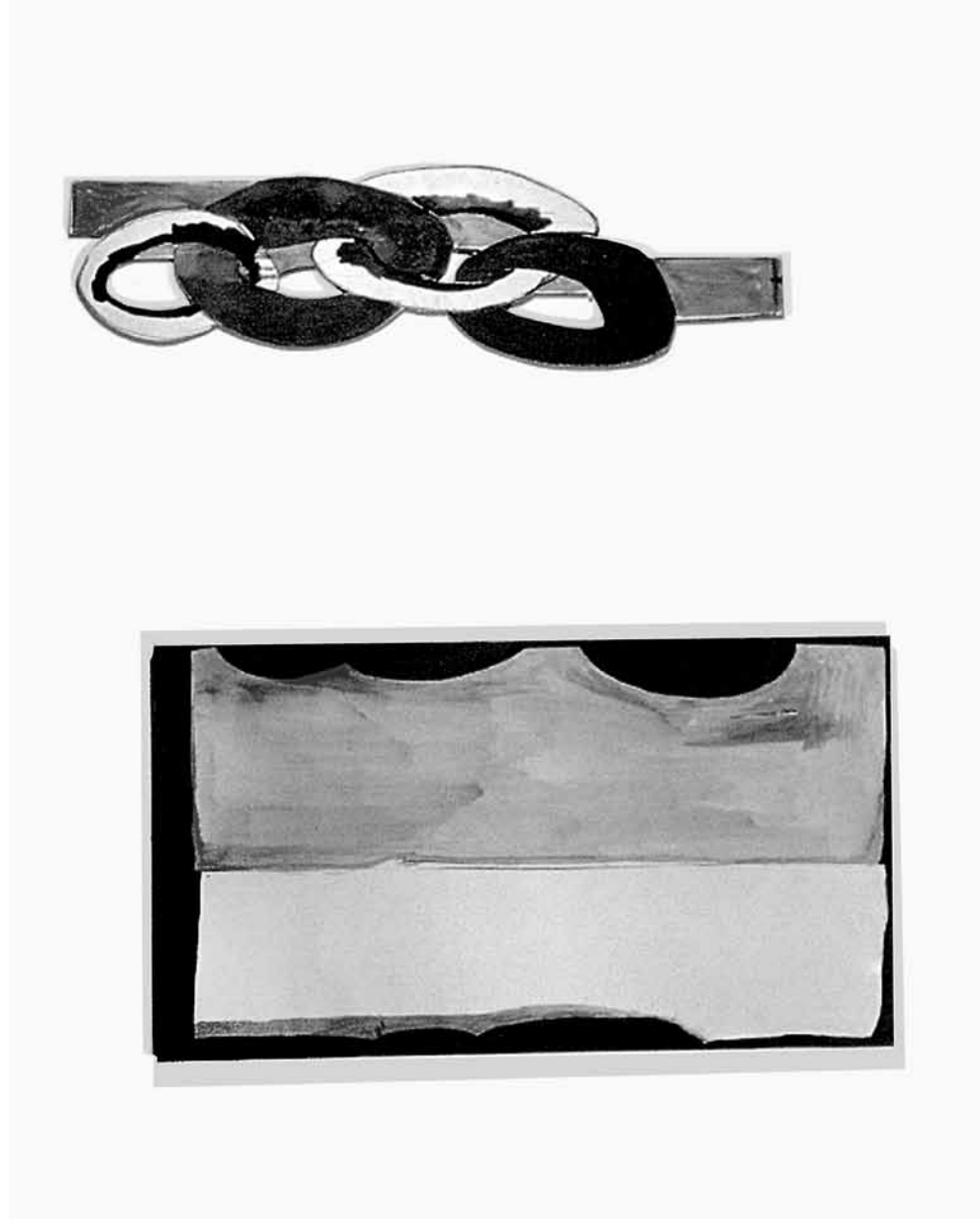
EWA BRODIN
Förflyttad kedja

DIPTYK, 1984, OLJA PÅ DUK OCH
MASONITPANNÄ, VÄNSTRA DELEN 120 x 85 CM
FOTO: EWA BRODIN, © EWA BRODIN/BUS 2010

EWA BRODIN
Transported Chain

DIPTYCH, 1984, OIL ON CANVAS AND
MASONITE PANEL, THE LEFT PART 120 x 85 CM
PHOTO: EWA BRODIN, © EWA BRODIN/BUS 2010

FIG. 7



MARIANNE LINDBERG DE GEER
Jag tänker på mig själv (Skagerfors)
 COLLAGE PÅ PAPPER, 27,2 x 22,5 CM
 GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
 FOTO: LARS NOORD

MARIANNE LINDBERG DE GEER
I Am Thinking about Myself (Skagerfors)
 COLLAGE ON PAPER, 27,2 x 22,5 CM
 GÖTEBORG MUSEUM OF ART
 PHOTO: LARS NOORD

FIG. 8



EN OVÄNTAD ÖVERENSSTÄMMELSE

ALF LINDBERG, UNGA MÅLARE OCH HÄFTIGA TYSKAR

2005 visades Göteborgsmålaren Alf Lindberg (1905–1990) på en retrospektiv utställning på Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm. Utställningen väckte inte någon större entusiasm i den stockholmska konstkritiken.¹ Lindberg tillhör inte de stora i svensk konsthistoria. Hans verk säljs till blygsamma priser på auktionsverken och hans plats i den svenska konsthistorieskrivningen är osäker.² Men i Göteborg är han stor. Åtminstone var han det för inte så länge sedan, även om det nu är drygt 20 år sedan han visades i större format i staden, med en retrospektiv på Göteborgs konstmuseum.³

Lindberg började som en stram ”gråmålarare” men utvecklade med åren en alltmer upplöst och nervig gestik. Vad som slår mig när jag bläddrar i utställningskatalogerna till dessa båda utställningar är hur nära hans måleri från 1980-talet ligger de häftigas som just då var på modet, det vill säga de tyska nyexpressionisterna som slog igenom internationellt i början av 1980-talet. Finns det ett samband? På Konsthögskolan Valand tog studenter vid denna tidpunkt intryck av både häftiga tyskar och det italienska transavantgardet. Vilken ställning hade Lindberg i undervisningen på Valand respektive de

*
FIG. 30

AN UNEXPECTED ACCORD

ALF LINDBERG, YOUNG PAINTERS AND WILD GERMANS

The work of Gothenburg painter Alf Lindberg (1905–1990) was shown in a 2005 retrospective at Prins Eugens Waldemarsudde in Stockholm. The exhibition did not inspire much enthusiasm among the city’s art critics.¹ Lindberg is not among the greats in the history of Swedish art. His work is sold at auction for modest prices, and his place in the art history books is uncertain.² But he is big in Gothenburg. Or at least he was, not so very long ago, though some twenty years have passed from the time of his last significant showing in that city, with a retrospective at the Göteborg Museum of Art.³

*
FIG. 30

Lindberg began as an austere ‘grey painter’, but with the years he developed an increasingly loose and nervy style. What strikes me as I flip through the catalogues for these exhibitions is just how close his paintings from the 1980s are to the German Neo-Expressionists that were all the rage at the time, having broken through internationally in the early 1980s. Is there a connection? At that time, students at the Valand School of Fine Arts in Gothenburg were showing the influences of *Die Neuen Wilden* (or ‘new wild ones’, as the Neo-Expressionists were known in Germany) and the Italian Transavantgarde. What status did Lindberg have at Valand, and at the other preparatory art schools for painters – Dömen, Gerlesborgsskolan, Hovedskous, and KV (at Folkuniversitetet)? Did he experience a resurgence in popularity with the rise of expressive painting in the 1980s, or was he too closely associated with the Gothenburg tradition to be considered contemporary? In posing these questions, I am not concerned with Alf Lindberg specifically so much as with the development of painting in Gothenburg during the 1980s and 1990s.

förberedande konstskolorna, ”målar-skolorna” Dômen, Gerlesborgsskolan, Hovedskous och KV? Fick han en ny aktualitet i och med det expressiva måleriets uppsving under 1980-talet eller var han alltför förknippad med Göteborgstraditionen för att framstå som samtida? Mitt intresse gäller här inte så mycket Alf Lindberg specifikt som måleriets utveckling i stort i Göteborg under 1980- och 1990-talet.

Jag kommer att konfrontera några konstnärer som jag uppfattar som intressanta i relation till mina frågeställningar: Mats Ahlgren (f. 1952), Ewa Brodin (f. 1954), Kent Karlsson (f. 1945), Kent Lindfors (f. 1938) och Lizz Sharr (f. 1952). Men Lindberg kommer att utgöra textens nav, inte för att jag i detta sammanhang vill lyfta fram kvaliteterna i hans måleri, utan därför att hans position har potential att synliggöra de outtalade utgångspunkter som definierar diskursens gränser, för att tala med den franske filosofen och idé-historikern Michel Foucault.⁴ Jag uppfattar Lindberg som intressant på grund av den oväntade överensstämmelsen mellan hans och de häftigas måleri, liksom på grund av hans dubbla position mellan Göteborgskolorismen och postmodernismen. Min förhoppning är att jag genom att studera Lindbergs ställning i konstlivet, närmare bestämt hur både äldre och yngre kollegor förhöll sig till honom, ska kunna spåra var och hur förändringar i konstsyn ägt rum. Viktiga arenor för produktionen av denna diskurs är i det här sammanhanget konstskolorna, galleriscenen, konstmuseer och konsthallar samt konstkritiken. En utgångspunkt är att det i Göteborg finns en specifik måleritradition i Göteborgskolorismens efterföljd. Vad som karakteriserar denna tradition har redan utretts av Jeff Werner i förra numret av *Skiascope*.⁵ Här kommer endast en av dess företrädare att presenteras närmare.

DEN OROLIGE ALF LINDBERG

Alf Lindberg, född i Göteborg 1905, växte upp i stadsdelen Haga under materiellt enkla förhållanden.⁶ 1924–1927 studerande han vid Slöjdföreningens skola för att 1927 antas till Valands målarskola,

I will examine a number of artists I consider of interest in relation to my questions: Mats Ahlgren (b. 1952), Ewa Brodin (b. 1954), Kent Karlsson (b. 1945), Kent Lindfors (b. 1938), and Lizz Sharr (b. 1952). But Lindberg is the core of my study, not because I intend here to highlight the qualities of his work, but because his position has the potential to illuminate the tacit assumptions that delineate the scope of the discourse, as French philosopher and historian of ideas Michel Foucault might say.⁴ I consider Lindberg interesting because of the unexpected accord between his work and that of the Neo-Expressionist painters of the 1980s, and because of his dual position between Gothenburg Colourism and postmodernism. My hope is that by examining Lindberg's status in the art world, more precisely how his colleagues both younger and older viewed him, I will be able to track where and how certain changes occurred in views of art. The key arenas for the production of this discourse, in these particular circumstances, are the art schools, the gallery scene, the art museums, and the art criticism. One point of departure is the existence of a specific painterly tradition following Gothenburg Colourism. The characteristics of that tradition were identified by Jeff Werner in the previous edition of *Skiascope*.⁵ I will deal with only one of its representatives here in any detail.

ANXIOUS ALF LINDBERG

Born in Gothenburg in 1905, Alf Lindberg grew up in the Haga neighbourhood in a family of limited means.⁶ He studied at the Slöjdföreningens skola ('the Arts and Crafts School') from 1924 until 1927, when he was admitted to the Valand School of Painting (Valands målarskola), as it was then known. His fellow students included Åke Göransson, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg, and Inge Schiöler, who later became central figures in the Gothenburg Colourist movement. Lindberg, however, came to be identified more with the generation that followed, of which Olle Petterson and Wilgot Olsson are two of the more familiar names. Lindberg studied under Tor Bjurström, himself a student of Matisse, who helped to liberate the future Colourists. Lindberg followed more classical predecessors, though, such as Jean-Baptiste-Siméon Chardin and Camille

som den då ännu hette. Bland de elever som studerade samtidigt fanns Åke Göransson, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg och Inge Schiöler, vilka senare kom att bli centralgestalter i Göteborgskolorismen. Lindberg kom dock att förknippas mer med generationen efter Göteborgskoloristerna, av vilka Olle Petterson och Wilgot Olsson hör till de mer kända namnen. Som lärare hade Lindberg Matisse-eleven Tor Bjurström, som frigjorde de blivande koloristerna. Lindberg hade andra mer klassiska ideal, som Jean-Baptiste-Siméon Chardin och Camille Corot, vilket skapade vissa anpassningsproblem. Bjurströms efterträdare Sigfrid Ullman var striktare, men Lindberg trivdes trots detta bättre under Bjurström.

Efter studietiden på Valand arbetade Lindberg med strama stilleben och modellstudier i dova färgklanger. Resten av sitt liv kom han i stort sett helt att hålla sig till den omgivande synliga världen: stilleben, modellstudier, porträtt, självporträtt och gatuutsikter i Göteborg. Göteborgskoloristernas utlevelse var inget för honom. Av dem stod han konstnärligt den strame Göransson närmast. Vid ett fåtal tillfällen reste Lindberg i Europa, bland annat till Spanien. 1942 gifte han sig med Brita Claesson och flyttade hemifrån. Hustrun dog i en influensaepidemi 1951 och han gifte om sig med Greta Söderberg året därpå.

1959 hade han en separatutställning på Gummeson i Stockholm och blev under de följande åren positivt uppmärksammas av bland andra Torsten Bergmark och Gunnar Ekelöf. Under 1950- och 1960-talet löste Lindberg alltmer upp sitt bildspråk i ett virrvarr av spiralformade penselstreck, vilket kulminerade med ett intensivt vibrerande och färgstarkt måleri under 1980-talet. Med utställningen på Göteborgs konstmuseum 1988 befästes hans ställning som en av de mest betydelsefulla målarna i Göteborg under 1900-talet. I recensionerna i samband med denna, samt en utställning i Stockholm samma år, framträder något om kritikernas inställning till denne ”målarnas målare”.

”Lindberg visar nu en lössläppt kolorism, som inte har mycket gemensamt med den klassiskt göteborgska, utan är helt egen – fri, öppen, modern på ett sätt som fått gehör hos många yngre målare”, skrev Stig Johansson om denna period i en recension av utställningen på Waldemarsudde 2005 i *Svenska Dagbladet*, ett omdöme som inte bara bekräftar Lindbergs ställning i Göteborgskonstens historia utan

Corot, which created a degree of conflict. His next instructor, Sigfrid Ullman, was more strict, but still Lindberg was happier under Bjurström.

After finishing art school at Valand, Lindberg worked with sparse still lifes and live model studies in muted colour schemes. Throughout the rest of his life, he limited himself for the most part to the visual world that surrounded him: still lifes, model studies, portraits, self-portraits, and street views of Gothenburg. The exuberance of the Gothenburg Colourists was not for him. Among them, he was closest to the austere Åke Göransson. Lindberg travelled but a few times in Europe, including a trip to Spain. In 1942 he married Brita Claesson and moved away from home. She died in the Influenza Epidemic of 1951, and the following year he remarried, this time to Greta Söderberg.

In 1959 he had a solo exhibition at the Galleri Gummeson in Stockholm, and in the years that followed he received commendation from critics such as Torsten Bergmark and Gunnar Ekelöf. During the 1950s and 1960s, Lindberg's paintings became increasingly untethered, whirlwinds of spiralling brushstrokes, culminating in his intensely vibrating and brightly coloured works of the 1980s. The exhibition of his work at the Göteborg Museum of Art in 1988 solidified his position as one of the most significant painters in Gothenburg during the 20th century. The reviews of the show, and of a second exhibition in Stockholm the same year, reveal something of the critics' attitude toward this 'painter's painter'.

Stig Johansson describes the artist's work of the period thus: 'Lindberg is now showing a loose-lipped colourism that has little in common with the Gothenburg tradition, one that is completely his own – free, open, modern in a way that many younger painters are responding to.' And Johansson's review for *Svenska Dagbladet* of Lindberg's 2005 exhibition at Waldemarsudde confirms the artist's place in the history of art in Gothenburg and also his importance to the art of the 1980s.⁷ Folke Edwards goes a step further in his biography of the artist: 'It is possible that Alf Lindberg's paintings of the 1980s are among the most vital and youthful to be produced in this 'post-modern' decade.'⁸ Lars O Ericsson, postmodernism's foremost flag bearer in Sweden, added his voice to the chorus of praise in a review of Lindberg's exhibition at Galleri Axlund in Stockholm in 1988.⁹ Noting the existential overtones in the work, Ericsson sees a continual wrestling match that the artist occasionally loses, though he never fails to engage the viewer more than artists who do not dare to

också hans aktualitet under 1980-talet.⁷ Folke Edwards går ännu längre i sin bok om konstnären: "Frågan är om inte Alf Lindbergs måleri under 80-talet tillhör det mest vitala och ungdomliga som detta 'postmodernistiska' decennium kan uppvisa."⁸ Lars O Ericsson – postmodernismens främste banerförare i Sverige – stämmer in i hyllningskören i sin recension av Lindbergs utställning på Galleri Axlund i Stockholm 1988.⁹ I ett måleri med existentiella övertoner ser Ericsson en pågående brottningsmatch som ibland förloras men som ändå engagerar mer än konstnärer som aldrig tar några risker. Ericsson skriver också att Lindbergs bästa målningar lyckas förmedla "en suverän frihet. En frihet som det tagit ett helt målarliv att erövra."¹⁰ Trots några reservationer har Ericsson inte svårt att uppskatta vitaliteten i Lindbergs måleri, kanske för att det på postmodernt vis var motsägelsefullt.

OTYGLAD UTTRYCKSKRAFT OCH "DÅLIGT" MÅLERI

Jag söker upp konstnären Kent Lindfors för att tala om Alf Lindbergs betydelse för Göteborgs konstliv under 1980-talet. Få känner Göteborgstraditionen bättre än Lindfors, trots att han är utbildad vid Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. 1980–1983 undervisade han i måleri på Hovedskous målarskola och 1983–1984 på Konsthögskolan Valand. Lindfors eget måleri är kosmopolitiskt till sin karaktär men Göteborg utgör likväl en central beståndsdel i hans konstnärliga mytologi med Göta älv som källåder.

Lindfors ser Alf Lindberg som en betydelsefull och, med avseende på auktionspriser och nationell uppmärksamhet, undervärderad målare. Men Lindfors är också kritisk till Lindbergs formuppfattning och ovilja att göra tydliga påståenden i måleriet.¹¹ Innebörden av Lindbergs kända uttalande "målningen börjar alltid som ett påstående och slutar som en fråga" är enligt Lindfors befängd.¹² Framför allt är Lindfors kritisk till hur Lindbergs sökande hållning blivit ett manér på de förberedande konstskolorna. Så fort eleverna stöter på ett problem försöker de dölja det med vispande upplösta penseldrag.

take risks. He says Lindberg's best paintings succeed in conveying 'a supreme freedom – a freedom it has taken the painter's entire life to win'.¹⁰ Despite a few reservations, Ericsson finds it easy to appreciate the vitality in Lindberg's paintings, perhaps because that vitality is full of typically postmodern contradictions.

UNBRIDLED EXPRESSIVE POWER AND 'BAD' PAINTING

I looked up the artist Kent Lindfors to talk about Alf Lindberg's importance to the art scene in Gothenburg during the 1980s. Few know more about art in that city than Lindfors, even though he was educated at the Royal University College of Fine Arts in Stockholm. He taught painting at Hovedskous School of Painting from 1980 to 1983, and from 1983 to 1984 at Valand. Lindfors's own painting is cosmopolitan in character, but Gothenburg still occupies a central place in his artistic mythology, whose source is the Göta River.

Lindfors sees Alf Lindberg as an important and, in light of the relatively small prices and scant national attention his works have garnered, undervalued painter. But he is also critical to the artist's approach to form and his reluctance to make clear assertions in his paintings.¹¹ Lindfors finds Lindberg's famous declaration that 'painting always begins with an assertion and ends as a question' absurd.¹² More than anything he is critical to how the artist's exploratory approach has become something of a style in preparatory art schools: as soon as students run into a problem, they try to hide it with wispy, fragmented brushstrokes. 'You need to be exact even if you are nervous. When you are dejected, you should resign yourself to it and tighten the screws,' he says.¹³ Nervousness is no excuse, but perhaps it can explain something. Lindfors continues:

It is no coincidence that he has appealed to the sceptics on such a high level. Gunnar Ekelöf wrote about him. ... At the end, Ekelöf goes into a painting by Alf Lindberg that he praises to the skies, and it is probably that particular scepticism in them that so appeals to him.¹⁴

”Man måste vara exakt även om man är nervös. Är man uppgiven så ska man falla ner i det och dra åt skruvarna”, säger han.¹³ Nervositeten ursäktar ingenting men den kanske förklarar något. Lindfors fortsätter:

Det är ingen slump att han tilltalat skeptikerna på hög nivå. Gunnar Ekelöf skrev om honom. [...] På slutet kommer Ekelöf in på en målning av Alf Lindberg som han höjer till skyarna och det är nog just det där skeptiska i dem som tilltalade honom.¹⁴

Lindfors hyser ändå en stark respekt för sin äldre kollega. Man måste mäta Lindbergs insats mot de proletära förhållandena i hans uppväxtmiljö i Haga, anser han. Sitt intryck av Alf Lindberg, som han träffat vid flera tillfällen, sammanfattar Lindfors så här: ”Alf var kunnig, klipsk och rörlig men han var ytterst präglad av sin göteborgska tillhörighet.”¹⁵

Att döma av den bild Lindfors ger och den som framträder i Folke Edwards biografi var Lindberg Göteborgsmålare ut i fingerspetsarna, verksam i staden hela sitt liv, de sista åren med ateljé vid Heden. Nog tog han till sig influenser men mest av allt verkar det ha varit en inre oro som drev honom vidare. Lindberg talade själv om hur hans rastlöshet gjort att han aldrig renodlat någonting och aldrig blev riktigt färdig.

Detta kan förstås ses som en brist. Men om man istället ser instabiliteten, det oavslutade och odefinierade som ett medvetet stilistiskt grepp hamnar man inte så långt ifrån det amerikanska måleri som under 1980-talet lanserades med termen ”Bad Painting”, med konstnärer som Eric Fischl, David Salle och Julian Schnabel. Detta måleris medvetna eller omedvetna formella brister tolkades av en välvillig kritik som en gestaltning av en dekadent kultur.¹⁶ På samma sätt kan man undra om instabiliteten i Lindbergs målningar är resultatet av ett misslyckande eller ett medvetet grepp. Kanske kan de läsas som uttrycksfulla ”misslyckanden”. Leif Nylén skriver om Lindberg:

[V]isst finns traditionen där, närvarande som medel, material, motiv. Men innanför dess ramar är han snarast en ’modernist’ till kynnet, en tvivlare som rör sig genom bilden som över bristande isflak, målar ’för att hålla ledan borta’. Söker svindelpunkten i tryggheten för att möjligen finna trygghetsögonblicket i svindel. Så som den accentuerade ordningen i ’Uppställning’ från 1979 reser sitt virtuosa korthus över en rasande, omöjlig grund.¹⁷

Still, Lindfors holds great respect for his elder colleague. He concedes that Lindberg’s contribution must be measured in light of the proletarian conditions of the Haga neighbourhood in which he was raised. Having met the artist many times, he summarizes his impression of the man thus: ‘Alf was knowledgeable, crafty, and erratic, but ultimately he was a product of his hometown of Gothenburg.’¹⁵

Judging by Lindfors’s image of him, and by Folke Edwards’s biography, Lindberg was from head to toe a Gothenburg painter. He worked his whole life in the city, with a studio during the last years downtown at Heden. Surely he was influenced by his surroundings, but it seems that most of all he was driven on by an inner anxiety. Lindberg himself spoke of how his restlessness prevented him from ever refining anything, from ever really finishing anything.

Of course, this could be considered a fault. But if we instead see such instability, the unfinished and undefined, as a conscious stylistic approach, we find ourselves not far from the American painting of the 1980s that was being promoted under the term ‘Bad Painting’ and represented by artists like Eric Fischl, David Salle, and Julian Schnabel. This school’s formal shortcomings, conscious or unconscious, were interpreted by well-meaning critics as the manifestation of a decadent culture.¹⁶ We might ask, in the same vein, whether the instability of Lindberg’s paintings is a failure of execution or a conscious approach to the work. Perhaps we should read them as expressive ‘failures’. Leif Nylén writes of Lindberg:

Of course tradition is there, present as means, material, motive. But within its framework his temperament is essentially that of a ‘modernist’, a sceptic who moves through the picture as though over thin ice, painting as though to ‘keep boredom at bay’. Pushing security to the point of vertigo on the chance of finding a moment of security in that vertigo – as in *Formation* from 1979, where the accentuated order of a virtuoso house of cards rises above a collapsing, impossible foundation.¹⁷

Edwards called this rickety paper-box Tower of Babel ‘perhaps the masterpiece among all of Lindberg’s work.’ He wrote that at first he saw a collapse, then the contours of a chair in front of a table: ‘That collapse, in other words, had only occurred in my imagination, and now everything returned to perfect order. But then it started to collapse again ... and then the reconstruction once more And it has just kept on going like that.’¹⁸ Unlike Lindfors, Edwards interprets this instability in a positive

Om detta vingliga Babels torn av pappaskar – ”kanske mästerverket i Lindbergs produktion” – skriver Edwards att han först såg ett ras och sedan konturerna till en stol framför bordet: ”Att raset med andra ord bara skett i min inbillning och att allt nu återgick till ordningen. Men så började det rasa igen... så fortsatte återuppbyggnaden på nytt... Och så har det hållit på.”¹⁸ Till skillnad från Lindfors tolkar alltså Edwards instabiliteten positivt. Ericsson ser å sin sida Lindbergs måleri som en ”vittnesbörd om en energisk kamp mot upplösning och sönderfall, om ett nära nog desperat sökande efter helhet och sammanhang.”¹⁹

Vad vi här konfronterar är frågan om vad som är kvalitet i konsten, vilken inte kan besvaras inom ramen för denna undersökning. Jag kan endast konstatera att det finns egenskaper i Lindbergs måleri som av somliga betraktas som tillkortakommanden medan de av andra ses som förutsättningen för det speciella nervösa uttrycket. Det är bland annat denna vansklighet, detta ”dåliga” måleri, som ställer Lindberg i förbindelse med 1980-talets nyexpressionister. Edwards hävdar till och med att Lindberg överstiger de häftiga i intensitet.²⁰ En jämförelse får Lindberg att framstå som förvånande aktuell utan att frånta honom hans egenart. Men vilken är arten hos denna överensstämmelse? Några citat av konstnären kan kasta ljus över förhållandet dem emellan:

Om min talang och förmåga hade stått i någon rimlig proportion till min oro hade jag varit ett geni. Jag är som en fågel som aldrig hittar någon gren att sitta på.²¹

Till en del är jag expressionist och till en del klassiker efter Cézanne, vilket är som eld och vatten. Och det finns mellanformer som varken är fågel eller fisk.

Jag har väldigt negativa egenskaper, är okoncentrerad, rastlös. Därför har ingen förstått mitt måleri.²²

Jag har aldrig renodlat någonting.²³

Återkommande i Lindbergs uttalanden är oro och kluvenhet, ett försök att jämka samman motstridiga tendenser och en oförmåga eller ovilja att renodla. Mot denna bakgrund kommer yttre likheter med konstriktningar på modet under Lindbergs sista tio levnadsår i ett annat mer problematiskt ljus. Det nerviga uttrycket tycks främst vara

way. Ericsson, on the other hand, sees Lindberg's work as 'evidence of an energetic struggle against dissolution and destruction, of a nearly desperate search for wholeness and context.'¹⁹

What we are confronting here is the question of what constitutes quality in art, a question that it is well beyond the scope of this study to answer. I can simply assert that there are attributes to Lindberg's paintings that some see as shortcomings while others see them as the basis for the works' specific nervous expression. This awkwardness, this 'bad' painting technique, is one of the things that ties Lindberg to the Neo-Expressionists of the 1980s. Edwards even suggests that Lindberg outdoes the wild Germans in intensity.²⁰ A comparison with them makes Lindberg seem surprisingly current, even granting him his distinctive character. But what is the nature of the accord between him and the Neo-Expressionists? Several quotations from the artist may shed light on the relationship that connects them:

If there had been any reasonable correlation between my talent and ability and my anxiety, I would have been a genius. I am like a bird that can never find a branch to land on.²¹

Part of me is an expressionist and part of me is a classicist, after Cézanne, which is like fire and water. And there are intermediate forms that are neither fish nor fowl.

I have some extremely negative character traits – I cannot concentrate, I am restless. That is why no one understands my paintings.²²

I have never refined anything.²³

A recurrent theme in Lindberg's statements is this anxiety and duality, the effort to reconcile opposing tendencies and the inability or unwillingness to purify. With that in mind, the apparent similarities with the artistic trends that were in vogue during Lindberg's final ten years of life seem much more problematic: his own nervous expression seems primarily the result of psychological causes. He stood with both feet in the tradition of Gothenburg painters, while at the same time struggling uneasily to rise above its grey fog. He was not one to drift this way and that on the tide of fashion, but neither was he a reclusive hermit. So how should we interpret this unexpected accord?

betingat av psykologiska orsaker. Lindberg stod med båda fötterna i Göteborgstraditionen samtidigt som han oroligt arbetade sig upp ur grådiset. Han var ingen vindflöjel men inte heller någon världsfrånvänd eremit. Så hur ska denna oväntade överensstämmelse tolkas?

ETT BILDANALYTISKT PROBLEM

När vi talar om stilistisk likhet i bilder träder vi in på tolkningsproblematikens fält. Stilbegreppet har också debatterats mycket inom konstvetenskapen, en vindlande diskussion som Hans-Olof Boström redogör för i uppsatsen ”Stil”.²⁴ Under 1900-talet har kritik riktats mot stilbegreppet, inte minst mot användningen av det som epokbegrepp. I sökandet efter det lagbundna försummas det specifika hos det enskilda verket, hävdade Erwin Panofsky.²⁵ Enligt Nelson Goodman är stilanalysen inte enbart deskriptiv och klassificerande. Identifiering av stil styr hur vi uppfattar verket.²⁶ Svetlana Alpers har kritiserat att begreppet stil används som om det var något som tillhörde konstobjektet, när det i själva verket är en kategori som läggs på verket.²⁷ Jag delar denna kritik. Att göra stilistiska jämförelser och kategoriseringar innebär alltid en reduktion, rent av en konstruktion. Stilanalysen är ändå svår att undvara. Men den kräver ett medvetandegörande om de problem som finns inbyggda i stilbegreppet.

Vad består stilistiska likheter av? Kan influenser spåras och i så fall hur? En konstnär kan ha mängder med influenser från olika håll, medvetna såväl som omedvetna. Dessa korsbefruktas och omvandlas. Influenser kan komma från konstnärer som arbetar i andra medier eller uttryck. Omvänt kan det finnas uppenbara yttre likheter utan att verken ifråga har så mycket gemensamt på ett djupare plan. De kan ha kommit fram till ett liknande uttryck på olika vägar och vara sprungna ur olika traditioner. Influenser kan därför vara svåra att spåra.

Expressionismen karaktäriseras av en stegrad uttryckskraft, vilken uppnås med olika medel som förvrängning, kraftiga konturer,

A PROBLEM OF PICTURE ANALYSIS

When we speak of stylistic similarities between pictures, we enter into the problematic field of interpretation. The concept of style itself has been widely debated in the world of art theory, a meandering discussion summarized by Hans-Olof Boström in a paper entitled ‘Style’.²⁴ The 20th century has seen a great deal of criticism of the concept of style, particularly of the use of stylistic terms to for the labelling of historical eras. Erwin Panofsky has noted how the search for generally applicable rules tends to overlook the specifics of an individual work of art.²⁵ And according to Nelson Goodman, a stylistic analysis is not just descriptive and classifying; the identification of a style affects how we perceive a work.²⁶ Svetlana Alpers has criticized how the concept of style is used as though it were an inherent attribute of the work, when in fact it is an interpretive category attached to it.²⁷ I share these critical views. Making stylistic comparisons and categorizations always leads to oversimplification, and is, in fact, a construction. Nevertheless, stylistic analysis is something it is hard to do without. But its proper use demands that we be conscious of the problems inherent in the concept of style.

What do stylistic similarities consist of? Can we track influences and, if so, how? An artist may be influenced by many different sources, from a variety of different directions, both consciously and unconsciously. When they mix, these influences cross-pollinate and transform. Influences may come from artists who work in other media or with other expressions. On the other hand, there may be obvious similarities in the appearance of two works of art that have almost nothing in common beneath the surface. Artists may arrive at similar expressions by different paths or from different traditions. That makes it difficult to track the influences behind a work of art.

Expressionism is characterized by a heightened expressivity that is achieved by various means, including distortion, powerful contours, inflated colouration, a rawness in the lines and the use of colour. In this regard, the label Expressionist might fairly be applied to Lindberg’s work. Even if we do call him an Expressionist, however, that does not mean his paintings are cut from the same cloth as the German Expressionists of the early 20th century; Lindberg belongs to a completely different cultural milieu.

uppdreven kolorit, en råhet i teckning och färgbehandling, och i denna mening kan Lindbergs arbeten möjligen betecknas med termen. Men även om vi benämner Alf Lindberg ”expressionist” innebär det inte att hans verk är samma andas barn som de tyska expressionisternas i början av 1900-talet. Han tillhörde en annan kulturmiljö.

När Die Neuen Wilden griper tillbaka på det tidiga 1900-talets tyska expressionism sker det på postmodernismens postavantgardistiska möjlighetsfält. Med proklamerandet av avantgardets slut uppstod en frihet visavi stilen och det blev tillåtet att använda stilar från det förflutna. Det italienska nya figurativa måleriet gick under benämningen transavantgarde, en term som återspeglar rörelsens anspråk på att ha överskridit avantgardet.²⁸ Stilen lösgörs då från konstnären som en individ stående i en historisk process där endast vissa handlingar är möjliga. Istället blir den ett historiskt material färdigt att tas i bruk och omstöpas efter eget skön, en readymade. Den expressionistiska stilen aktiveras i en ny tid under andra förutsättningar. När expressionismen återkommer är det därför som något annat. En distans har inträtt. Det uppstår en osäkerhet kring vad som är eget och lånat, autentiskt och simulerat. Denna osäkerhet kan också ses som betecknande för det postmoderna tillståndet.

Här finns en viktig skillnad mellan de häftiga och Alf Lindberg. När Lindberg på ålderns höst når fram till ett expressivt bildspråk står han ändå kvar i traditionen. Han återvänder inte till expressionismen från andra sidan avantgardets slut. Han tillhör samma generation som Göteborgskoloristerna, som sällan ställs i förbindelse med den tyska expressionismen. Istället uppfattas Göteborgskolorismen som en lokal tolkning av arvet efter Paul Cézanne, Henri Matisse och Karl Isakson. Det arv Lindberg förvaltar är alltså ett annat än det som de häftiga återuppväcker.

Kände Alf Lindberg till de häftiga i Tyskland? Säkert, eftersom han var en läsande människa. Om han påverkades av dem är mera osäkert. Hans alltmer uppskruvade expressionism var av allt att döma en konsekvens av en inre utveckling, en nödvändig frigörelse snarare än resultatet av yttre påverkan. Även om likheterna kan vara påfallande är innebörden av deras ”expressionism” olikartad, beroende på att de springer ur olika kulturmiljöer.

The proclamation of the end of the avant-garde created stylistic freedom, and it became acceptable again to adopt styles from the past. When the wild Germans reached back to early 20th century German Expressionism for inspiration, they did so in postmodernism's new post-avant-garde field of possibility. The new figurative painting in Italy was called Transavantgarde, a term that reflects the movement's claim to having supplanted the avant-garde.²⁸ Style is thus disjoined from the artist as an individual caught in a historical process in which only certain actions are possible. Instead, style becomes a historical artefact ready to be utilized as is, a readymade. The Expressionist style can be reactivated in a new era, under new conditions. When it reappears, therefore, the new Expressionism is something completely different. A distance to the original has been introduced. An uncertainty arises as to what is original and what is borrowed, between the authentic and the simulated. This uncertainty might be considered the definition of the postmodern condition.

And here there is a difference between the wild Germans and Alf Lindberg. When Lindberg arrives at an expressive manner in the autumn of life, he still stands rooted in tradition. He does not return to Expressionism from a notion of the end of the avant-garde. He is of the same generation as the Gothenburg Colourists, who are seldom associated with German Expressionism. Gothenburg Colourism is instead considered a local interpretation of the legacy of Paul Cézanne, Henri Matisse, and Karl Isakson. The legacy carried on by Lindberg is, in fact, different from the one rekindled by the wild Germans.

Did Alf Lindberg know about the wild Germans? Surely he did – he was a reader. We can be less certain as to whether they influenced him. The evidence suggests that his increasingly heightened expressionism was the consequence of an inner development, a necessary self-liberation rather than the result of external influences. Even if the similarities can be striking, the meaning of his ‘expressionism’ was different from theirs, because they arose from different cultural milieus.

1982 presenterades det häftiga måleriet från Berlin av Ursula Prinz i en artikel i *Paletten*.²⁹ Den nyexpressiva vågen utgick bland annat från en utställning på Galerie am Moritzplatz 1977, ett konstnärsdrivet galleri i en industribyggnad i Kreuzberg i Västberlin, där elever till Karl Horst Hödicke ställde ut.³⁰ Men det var först i början av 1980-talet som det häftiga måleriet började uppmärksammas i Sverige och sätta avtryck på konstskolorna. Prinz skriver: "Det har kallats vid många namn. De har stämt till vissa delar, men ändå inte varit verkligt passande för detta fenomen: 'Heftige Malerei', 'Neoexpressionism', 'Junge Wilde', 'Postmodernism'."³¹ Det betecknades alltså som postmodernism, även om termens applicering på fenomenet inte utreds närmare. Vid denna tidpunkt har begreppet postmodernism inte getts någon klar definition i svensk konstkritik. Detta skedde först med konstdebatten 1987. Men då hade redan en betydelseförskjutning, från postavantgarde till neoavantgarde, ägt rum.³²

Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg missade tåget. Inte förrän 1987 visades en målare förknippad med det italienska transavantgardet: Francesco Clemente.³³

På Konsthögskolan Valand kan man däremot skönja en stark receptivitet för de nya strömningarna, vilket märks på elevutställningarna där expressionistiskt måleri förekommer i olika former under 1980-talet. Då händer något intressant. Trenderna från Italien och Berlin konfronteras med arvet från Göteborgskoloristerna och den målartradition som ännu levde kvar på de förberedande konstskolorna.

Hur togs elevernas expressiva uttryck emot i konstkritiken? En läsning av den konstkritiska receptionen av Valands elevutställningar ger en bild, inte bara av konstkritiken i Göteborg under 1980-talet, utan av konstlivet i staden och utgångspunkterna för konstdiskussionen i stort.

På Valands elevutställning 1980 deltog bland många andra Dick Andersson, Yvonne Larsson, Svante Lindekrantz, Lizz Sharr och Örjan Wallert. Bertil Andrén i *Västgöta-Demokraten* lyfter fram det färgstarka måleriet och relaterar det till Göteborgstraditionen: "Västkustkolorismen blommar som aldrig förr".³⁴ Rolf Anderberg skriver om

ART CRITICISM AND NEO-EXPRESSIONISM AT VALAND

In 1982, Ursula Prinz presented the wild new painting from Berlin in an article in *Paletten*.²⁹ One source of the neo-expressive wave was a 1977 exhibition at Galerie am Moritzplatz, a gallery run by artists in an industrial building in Kreuzberg, in West Berlin, where students of Karl Horst Hödicke showed their work.³⁰ But it was not until the early 1980s that the trend began to be recognized in Sweden and began to make an impression on Swedish art students. Prinz wrote: 'It has been called by many names. Each is accurate in some way, yet none really captures this phenomenon: 'Heftige Malerei', 'Neoexpressionism', 'Junge Wilde', 'Postmodernism'.³¹ She called it postmodernism, though without further elaborating on how the term applied to the phenomenon. At the time, the concept of postmodernism had not yet been given a clear definition among Swedish art critics. That did not happen until the art debate of 1987. But by that time, there had already been a shift in the meaning of the word from *post-avant-garde* to *neo-avant-garde*.³²

The Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg) missed the boat. It was not until 1987 that either showed a painter associated with the Italian Transavantgarde: Francesco Clemente.³³

At the Valand School of Fine Arts, however, we can discern a strong receptiveness to the new influences, which could be seen in student exhibitions that featured expressionistic painting in various forms throughout the 1980s. Then something interesting happened: the trends coming out of Italy and Berlin were confronted with the legacy of the Gothenburg Colourists and the painterly tradition that still survived at Sweden's preparatory art schools.

How were these students' expressive compositions received by the art critics of the day? A reading of the critical reviews of Valand student exhibitions will give us a picture of the state of art criticism in Gothenburg during the 1980s as well as the climate for the city's art scene and the conditions for a discussion of art in general.

The many students who showed their work in the Valand student exhibition of 1980 included Dick Andersson, Yvonne Larsson, Svante Lindekrantz, Lizz Sharr, and Örjan Wallert. In his review for *Västgöta-*

samma utställning i *Göteborgs-Posten* under rubriken ”Nyromantiken blommar” och pekar på samma sätt ut det expressiva måleriets återkomst.³⁵

Även på Valands elevutställning på Konsthallen 1981 kunde man se prov på ett nytt expressivt måleri i linje med de häftiga. Bland eleverna det året fanns bland andra Rogerts Bondesson (f. 1950), Kent Karlsson och Lars Lerin (f. 1954). Tord Bäckström skriver i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*:

Skall man tala om någon återkommande tendens i dessa bilder så vore det en dragning åt det koloristiskt hämningslösa. Försök att urladda känslor direkt i färg – kaotiskt stormande som Bo Hydér, eller mera dovt dramatiskt som Åsa Dahlbeck eller Lars Lejring – även Catrin Serck-Hanssens *Plastros[o]r* kan räknas dit.³⁶

Bäckström pekar på en fara med denna riktning, när motorn rusas medan grundläggandet av formen i teckningen hoppas över. Det blir jargong snarare än undersökning. (Parallellen till Lindfors kritik av Lindberg är slående.) Detta ointresse för ”bildspråkets grammatik och syntax” sägs bero på en i och för sig begriplig uttrycksotålighet. Det uppskruvade uttrycket hos de nya vilda har också förbundits med ungdomens livssituation, storstadens puls och oro. Här finns en beröringspunkt som dock lämnas outtalad. Ingemar Pettersson i *Göteborgs-Tidningen* är inne på ett liknande spår när han skriver:

Men resultatet kan också bli en förödande slapphet på alla fronter, ett kritiklöst accepterande av varenda kaffebläck som råkar hamna på papperet. Man slafsar runt med oljefärgen över redan målade dukar, man demonstrerar sitt ointresse för det timliga och tar för givet att eventuellt andliga värden ändå slår igenom.³⁷

För Anderberg bekräftar utställningen utvecklingen bort från det politiska och tillbaka till måleriet.³⁸ Han ser denna utveckling på andra håll men konstaterar att den på Valand innebär ett tillbakaväntande till en specifik, västsvensk tradition ”med dess inriktning på färg, i Cézannes och Isaksons tappning, silad genom göteborgsdiset.”³⁹

Om Valands elevutställning 1982 skriver Anderberg: ”Man anar en lättad stämning, en försiktig optimism, som om eleverna äntligen andades ut efter det politiska trycket för en tio år sedan. Men ut-

Demokraten, Bertil Andrén highlighted the exuberance of colour, relating it to the Gothenburg tradition: ‘West Coast Colourism is in bloom like never before’.³⁴ Rolf Anderberg described the same exhibition in *Göteborgs-Posten* under the headline ‘Neo-Romanticism in Bloom’, similarly noting the return of expressive painting.³⁵

Again in 1981, in Valand’s student exhibition at the Gothenburg Art Gallery, critics found new attempts at expressive painting that resonated with the work of the wild Germans. Among that year’s students were Rogerts Bondesson (b. 1950), Kent Karlsson, and Lars Lerin (b. 1954). Tord Bäckström reviewed the show for *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*:

If we were to speak of a recurring tendency in these pictures, it would be an inclination toward the colouristically uninhibited, to attempts at releasing emotions directly in colour – in chaotic storms like Bo Hydér’s, or the more austere drama of Åsa Dahlbeck or Lars Lejring – even Catrin Serck-Hanssen’s *Plastic Roses* is an example.³⁶

Bäckström points to a danger in this approach, when we rev the motor before the wheels have found purchase – when we skip the step of establishing the composition’s formal foundations in drawing. The result is jargon rather than a real study (the parallel to Lindfors’s criticism of Lindberg is striking). The lack of interest in ‘the grammar and syntax of visual language’, according to Bäckström, depends on an urgency to express that in itself is understandable. The heightened expressivity in many of the wild Germans has also been explained by the living conditions of the young artist, by the pulse and instability of the big city. This point of contact, however, is not noted in Bäckström’s review. Ingemar Pettersson pursues a similar line in his review for *Göteborgs-Tidningen*:

But the result can also be a fatal laziness on all fronts, an uncritical acceptance of every drop of coffee that happens to land on the paper. They slop paint around over already painted canvases, demonstrating their lack of interest in the temporal and taking for granted that whatever spiritual values they invest in the work will come through.³⁷

For Anderberg, the exhibition confirms the trend away from politics and back toward painting.³⁸ He sees other evidence of this development, but asserts that the change at Valand implies a turning back to the past, to a specific, Western Swedish tradition ‘with its emphasis on colour, in the manner of Cézanne and Isakson, but filtered through the Gothenburg fog’.³⁹

ställningen ger också intryck av isolering.”⁴⁰ Bertil Andrén skriver i *Västgöta-Demokraten*: ”Kolorismen blommar i spontana färgutbrott, så som det kan bli när inspirationen släpps lös för fullt.”⁴¹

Utställningen *Mejan möter Valand* på Konsthallen 1982 kom till på initiativ av intendenterna Lena Boëthius och Håkan Wettre. Tanken var att sammanföra elever från de båda konsthögskolorna. Alvar Jansson, som undervisat på båda skolorna, skriver i katalogen:

Är det en fördom att anse att det existerar ett typiskt göteborgsmåleri? Finns inte hos Valandseleverna en större närhet till natur och ljus – mer känsla för atmosfär; medan det stockholmska måleriet präglas av ivrigt sökande bland stilar och idéer – abstraktioner?⁴²

Det eleverna gör på skolorna förknippas med föregångarna, vare sig de verkligen har en relation till dessa eller inte. I *Arbetet* finns en bild på Lizz Sharr, stående framför sina verk på utställningen. I artikeln citeras Valands föreståndare Jan Brauner som karaktäriserar Sharrs måleri som typiskt göteborgskt – trots att hon kommer från England.⁴³ I Sharrs ”egenartat upplösta interiörer” ser Brita Orstadius i *Borås Tidning* på samma sätt spår av ”Göteborgskolorismen i Nils Nilssons tappning”.⁴⁴ Men detta måleri skulle lika gärna kunna förbindas med de häftiga. Crispin Ahlström i *Göteborgs-Posten* känner igen sökandet ”i stilar och ismer från forna dar” från biennalen i Venedig och relaterar därmed de expressionistiska tendenserna på Valand till internationella strömningar, vilket han är ganska ensam om att göra.⁴⁵ Elevernas oroliga sökande tolkas som ett symptom på postmodernismens relativisering av stilbegreppet. Det finns inte längre något avantgarde som visar vägen.

Bäckström skriver om bredden på Valands elevutställning på Konsthallen 1983, som bland annat innehåller ”rena färgexplosioner”.⁴⁶ Bland eleverna fanns Ernst Billgren, Ewa Brodin, Christer Lundqvist och Catharina Tagg. Ahlström ser en större arbetsglädje än på länge på Valand och konstaterar att kolorismen fortfarande har ett stadigt fäste i Göteborg.⁴⁷ Lisbet Ahnoff i *Göteborgs-Tidningen* uppfattar de abstrakta formspråken som utbrytningsförsök ur den göteborgska målartraditionen.⁴⁸ Återigen utgör Göteborgstraditionen – men inte några internationella tendenser – måttstocken, det som allt relateras till. Om man målade expressivt i Göteborg i början av 1980-talet så uppfattades detta av konstkritiken som att man arbetade i

*
FIG. 5

Reviewing the Valand student exhibition of 1982, Anderberg wrote: ‘One can sense a lighter mood, a cautious optimism, as though the students were finally breathing a sigh of relief after the political pressure of the last ten years or so. But the exhibition also gives the impression of isolation’.⁴⁰ Writing for *Västgöta-Demokraten*, Bertil Andrén said, ‘Colourism blooms in spontaneous bursts of colour, as when inspiration is let loose completely’.⁴¹

The exhibition *Mejan Meets Valand* (*Mejan möter Valand*), at the Gothenburg Art Gallery in 1982, was an initiative of two of its curators, Lena Boëthius and Håkan Wettre. The idea was to bring together students from Valand and The Royal University College of Fine Arts (nicknamed ‘Mejan’). Alvar Jansson, who has taught at both schools, wrote in the catalogue:

Is it prejudicial to believe there exists a typically Gothenburg manner of painting? do not the Valand students show more closeness to nature and light, more feeling for atmosphere, while the painters from Stockholm are characterized by a frenetic search among styles and ideas – abstractions?⁴²

*
FIG. 5

Critics tend to associate what students do in school with their predecessors, whether the artists actually have a relationship to them or not. The journal *Arbetet* published a picture of Lizz Sharr standing before her work at the exhibition. The accompanying article cited Valand’s director, Jan Brauner, who characterized Sharr’s paintings as typical of Gothenburg – though she herself was English.⁴³ Writing for *Borås Tidning*, Brita Orstadius similarly saw in Sharr’s ‘distinctively diffuse interiors’ the tracks of ‘Nils Nilsson’s version of Gothenburg Colourism’.⁴⁴ But these paintings might just as well have been connected to the wild Germans. In an article for *Göteborgs-Posten*, Crispin Ahlström recognized the search ‘among the styles and isms of days gone by’ from the Venice Biennale, thereby relating the expressionistic tendencies at Valand to international trends, which he was fairly alone in doing.⁴⁵ He interpreted the students’ uneasy search as a symptom of postmodernism’s relativisation of the concept of style. There was no longer an avant-garde to show the way.

Bäckström noted the breadth of the students’ work in Valand’s exhibition at the Gothenburg Art Gallery in 1983, which included some ‘outright explosions of colour’.⁴⁶ The students included Ernst Billgren, Ewa Brodin, Christer Lundqvist and Catharina Tagg. Ahlström found a

Göteborgskolorismens efterföljd, vare sig detta var konstnärens egen utgångspunkt eller inte.

FRIGÖRA OCH FÖRVALTA

Jag söker upp några konstnärer för att gör mig en uppfattning om de häftigas närvaro bland unga konstnärer i Göteborg under 1980-talet och Alf Lindbergs plats i detta sammanhang.

Mats Ahlgren, elev på Valand 1973–1978, ger en minnesbild av sitt 1980-tal, en tid när han umgicks med målare som Alvar Jansson (1922–1991) och Olle Skagerfors (1920–1997). Han såg det häftiga måleriet bryta fram men kände sig, trots existerande beröringspunkter, inte omedelbart förbunden med det: ”Jag har alltid tyckt om när måleri har en ’ruff edge’, en handgripligt hårdhänt närvaro, men det tyska häftiga måleriet upplevdes nog av mig den gången som lite för rått, okänsligt och endimensionellt.”⁴⁹ Intressant att notera är Alf Lindbergs närvaro i detta sammanhang:

Jag var 18 år när jag första gången såg en målning av Alf Lindberg och uppfattade honom genast som en mer intellektuell konstnär än t.ex. Inge Schiöler eller Åke Göransson. Han blev genast en viktig förebild. Han liksom bokade med formen, letade efter något och kändes modern. Om Göteborgskoloristerna, med undantag för Ragnar Sandberg, kunde kännas som en återvändsgränd, upplevde jag Alf Lindberg som friare och mer nutida.⁵⁰

Kommentaren bekräftar bilden av Lindbergs aktualitet för målare ur en yngre generation under 1980-talet. Om man, som Ahlgren, dras till ett kraftfullt, direkt måleri, men samtidigt finner de häftiga alltför oborstade, då framstår den väg Lindberg slog in på som ett alternativ.

Kent Karlsson gick ut Valand 1980. Under första halvan av 1980-talet arbetade han med ett måleri med skulpturala inslag, för att under slutet av decenniet alltmer övergå till skulpturer, objekt och installationer. Målningarna kan vara målade på plåt. Ibland följer yterkanterna målningens inre form. På postmodernistiskt vis växlade Karlsson mellan stilar. Med ett abstrakt och färgstarkt bildspråk tog

greater joy in the work than he had seen for a long time at Valand, and concluded that Colourism still held a strong foothold in Gothenburg.⁴⁷ Writing in *Göteborgs-Tidningen*, though, Lisbet Ahnoff interpreted the common use of an abstract formal language as an attempt to break free of the city’s painterly traditions.⁴⁸ Once again the Gothenburg tradition, rather than international tendencies, is the point of reference against which the art is measured. Artists who painted expressively in Gothenburg in the early 1980s were considered by art critics to be working in the wake of Gothenburg Colourism, whether they intended to or not.

LIBERATE AND UPHOLD

I interviewed a number of artists in order to develop an understanding of the influence of the wild Germans on young artists in Gothenburg during the 1980s and Alf Lindberg’s place in this context.

Mats Ahlgren, a student at Valand 1973–1978, described his memory of the 1980s, when he was spending time with painters like Alvar Jansson (1922–1991) and Olle Skagerfors (1920–1997). He saw Neo-Expressionism break through but, despite several points of contact, did not feel himself to be immediately connected with it: ‘I have always liked when painting has a rough edge, a tangibly hard-handed presence, but the wild painting coming out of Germany at that time probably felt to me a little too raw, insensitive, and one-dimensional’.⁴⁹ It is interesting to note Alf Lindberg’s presence in that context:

I was eighteen the first time I saw a painting by Alf Lindberg, and I perceived him right away as a more intellectual artist than people like Inge Schiöler or Åke Göransson. He immediately became an important model for me. It is like he was wrestling with form, searching for something that felt modern. If the Gothenburg Colourists, with the exception of Ragnar Sandberg, seemed like a dead end to me, I found Alf Lindberg to be more free and more contemporary.⁵⁰

These comments confirm the younger generation of painters’ interest in Lindberg during the 1980s. For artists who, like Ahlgren, were drawn to a powerful, direct approach to painting but found the wild

han sig an varumärken och symboler i verk som *Stimorol & Renault* och *Renault* (1985). Karlsson hade en idé om att ligga på gränsen mellan det nonfigurativa och det emblematiske. Om Renaultmålningen, med logotypen som designades av Victor Vasarely 1972, berättar Karlsson att han snart tröttnade på hela idén och fortsatte måla på den mest för att se vad som skulle hända. Målningen har också ett energiskt uttryck, med färgen som runnit över den ”kubistiska” ytan, som länkar den till de häftigas estetik. Vad gäller hans relation till Alf Lindberg var det främst dennes respektlösa sätt att förhålla sig till materialet som imponerade:

Alf Lindbergs målningar med hustak och inklistrade flygplan/collage hade påverkat mej tidigare, före Valand, med sitt lekfulla och opretentiösa anslag. Om jag fann en yta papper/tyg med rätt färg/ton såg jag ingen anledning att försöka låtsas måla ’rätt’ färg, det var bättre att klippa ut det och klistra in det i bilden som i den gamla modernistiska traditionen.⁵¹

Således var Lindberg inte bara en representant för den göteborgska måleritraditionen, utan också en vägröjare för ett nytt (eller nygamalt), friare sätt att förhålla sig till måleriets material.

Rogerts Bondesson upptäckte Alf Lindberg på Valand, där han gick 1976–1981, och kom att ta djupa intryck av hans måleri, till den grad att det till slut blev nödvändigt att frigöra sig från förebilden. I efterhand har han upptäckt Lindbergs rötter hos danskarna Harald Giersing, Erik Hoppe och Edvard Weie och förstått att det inte handlar om att avsäga sig en påverkan, utan snarare om att ”förvalta den så att något nytt uppstår”.⁵² Det häftiga måleriet var han avvaktande inför, även om han kunde känna samma glädje av att måla i stort format:

Jag är inte så tilltalad, tycker ofta det är mycket väsen för ingenting. Så tyckte jag när det kom och så tycker jag fortfarande, även om det naturligtvis finns undantag. Man kan ju inte förneka den suggestiva kraften hos många av [Anselm] Kiefers målningar, i vad mån man nu räknar in honom bland de häftiga.⁵³

Ewa Brodin gick på Valand 1980–1985, med ett utbytesår i Köpenhamn 1983–1984.⁵⁴ Brodin bekräftar bilden av det häftiga måleriets närvaro. Hon beskriver det rent av som den viktigaste tendensen.

*
FIG. 31

*
FIG. 32

*
FIG. 7

Germans too rough around the edges, Lindberg’s path seemed to offer an alternative.

Kent Karlsson graduated from Valand in 1980. During the first half of the 1980s he did paintings that included sculptural elements, and by the end of the decade he was doing more and more sculptures, objects, and installations. Some of Karlsson’s paintings were done on sheet metal. Sometimes the outer edges of a work were shaped to follow the contours of the painted subject. In a postmodernist manner he switched from one style to another. He used an abstract and colourful technique to render logotypes and symbols in works like *Stimorol & Renault* and *Renault* (1985). His idea was to inhabit the border between the non-figurative and the emblematic. He said about *Renault*, which was based on a logo designed by Victor Vasarely in 1972, that he had tired quickly of the whole idea, but kept painting it mostly just to see what would happen. The resulting painting has an energetic expression, with drips of paint running over the ‘cubist’ surface and connecting the work to the aesthetic of the Neo-Expressionists. In terms of his relationship to Alf Lindberg, Karlsson was primarily impressed by the older painter’s irreverent way of relating to the media of the work:

Alf Lindberg’s paintings of roofs and pasted-in aeroplanes/collages had influenced me earlier, before Valand, with their playful and unpretentious elements. If I found a bit of paper/fabric with the right colour/ton, I saw no reason to try to pretend to paint the ‘right’ colour; it was better to just cut it out and paste it into the picture in keeping with the old modernist tradition.⁵¹

Thus Lindberg was more than just a representative of the Gothenburg painting tradition; he was also a trailblazer for a new (or revived), more liberal way of relating to the material components of painting.

Rogerts Bondesson discovered Lindberg while at Valand, where he studied from 1976 to 1981, and was deeply influenced by his paintings, so much so that Bondesson finally felt the need to cut himself free of his inspiration. Later he recognized that Lindberg himself had roots in the Danish painters Harald Giersing, Erik Hoppe, and Edvard Weie, and understood that it is not necessary to renounce an important influence, but that one could instead ‘use it to bring something new to life’.⁵² But he was more hesitant about the Neo-Expressionist painters, even if he did share their joy at painting large canvases:

FIG. 31
*

FIG. 32
*

Eleverna gjorde en resa till Berlin där de såg aktuella konstnärer inom det nya figurativa måleriet och mötte konstnären Stefan Karlsson (f. 1956), som då bodde i ett ockuperat hus i Kreuzberg. Annars kom de viktigaste impulserna från internationella konsttidsskrifter som *Artforum* och *Flash Art*. Postmodernismen som bröt in karaktäriserar Brodin som en vilja att bryta med den modernistiska skolningen. Man tillät sig att blanda stilar och att berätta. Synen på konstens ämne förändrades. Det var inte längre något förädlad. ”Vi såg det mycket mer som ett kommunicerande med en omvärld”, säger hon.⁵⁵ Men den nya expressionismen uppfattade de inte som en återkomst för det autentiska eller inåtvända konstnärsidealet. Det handlade mer om rockmusik och underground – den populärkultur de vuxit upp med.

Ett intressant exempel på en konstnär som förhåller sig till den göteborgska måleritraditionen är Marianne Lindberg De Geer (f. 1946). I collage *Jag tänker på mig själv* (*Skagerfors*) har hon klistrat in sitt eget ansikte i Olle Skagerfors ångande självporträtt från 1978. Som elev på Hovedskous målarskola 1966–1971 kom Lindberg De Geer i kontakt med den tradition Skagerfors representerar. Med detta försök att se sig själv som den ångestriddne ”Skager” markerar hon både tillhörighet och distans till Göteborgstraditionen och dess manifestationer. Eftersom vi är ovana att se kvinnor inta rollen som frustande målargeni får tilltaget en komisk dimension som synliggör en blind fläck i det göteborgska måleriets mytologi: den utpräglad manliga utgångspunkten.

Enligt Kent Lindfors levde arvet efter Göteborgskoloristerna i allmänhet och Lindberg i synnerhet kvar på de förberedande konstskolorna under 1980-talet, däremot inte på Konsthögskolan Valand:

Jag har inte en känsla av att målarna på Valand var så upptagna av det där. Det är klart att de fanns. Alla hade inte satt sig i det postmodernistiska reaplanet på Valand 1983, så enkelt var det inte. Ernst [Billgren] var naturligtvis med. Men det var ytterst få elever som tog sats i Göteborgstraditionen. Bengt Rindner var ett undantag. [...] Han hade knutit an till Alf Lindberg och [Per] Lindekrantz. Han imiterade det och låg väldigt nära och bökade. Han var helt avvikande.⁵⁶

I mitt samtal med Lindfors framstår Lindberg och hans generation alltså mer som gengångare från det förflutna än som aktuella namn,

I am not always so impressed by them; it often looks to me like much ado about nothing. That is what I thought when they first came out, and that is what I still think, even if there are, of course, exceptions. You cannot deny the suggestive power in many of [Anselm] Kiefer's paintings, if we are going to count him among the wild Germans.⁵³

FIG. 7

* Ewa Brodin attended Valand 1980–1985, with a year abroad in Copenhagen 1983–1984.⁵⁴ She confirms the presence of the Neo-Expressionists among the influences of the day. In fact, she describes them as the most important trend. Her class travelled to Berlin, where they saw current artists in the new figurative painting and met the Swedish artist Stefan Karlsson (b. 1956), who was then squatting in an occupied building in Kreuzberg. Other than that trip, the most important influences, according to Brodin, came from international art journals such as *Artforum* and *Flash Art*. She characterizes the breakthrough of postmodernism as a sign of the new generation's desire to break with their modernist schooling. They allowed themselves to mix styles and tell stories. The understanding of what constitutes the subject matter of art was changing. Art was no longer something refined. 'We saw it much more as a way of communicating with the world around us', says Brodin.⁵⁵ But they did not consider the new expressionism as a rebirth for the authentic or the ideal of the inward-looking artist. It was more about rock music and underground culture – the popular culture they had grown up with.

FIG. 8

* Marianne Lindberg De Geer (b. 1946) is an interesting example of a painter with a relationship to the Gothenburg tradition of painting. In her collage *I Think of Myself/Skagerfors*, she pasted in her own face over Olle Skagerfors's exhaling self-portrait from 1978. In her attempt to portray herself as the anxiety-stricken 'Skager', she declares both belonging to and distance from the Gothenburg tradition and its manifestations. Since we are not accustomed to seeing women assume the role of snorting artistic genius, her trick takes on a comic dimension, illuminating a blind spot in the mythology of Gothenburg painting: its decidedly masculine point of departure.

According to Kent Lindfors, the legacy of the Gothenburg Colourists in general and Alf Lindberg in particular lived on in Sweden's preparatory art schools throughout the 1980s. It was different at the Valand School of Fine Arts, however:

åtminstone på Valand. På Hovedskous målarskola fanns en lärare som Carl-Erik Hammarén (1922–1990). Men även där fick Göteborgstraditionen konkurrens av andra synsätt under 1980-talet, inte så mycket genom lärarna som genom elevernas egna utblickar åt olika håll, inte minst musikscenen.

I boken *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende* (1995) har både lärares och elevers minnen samlats. Hammarén formulerar den syn som vägledde arbetet: ”Som lärare försöker jag framhålla att det inte i första hand handlar om att göra en bild, utan om att undersöka verkligheten. Det gäller att lära eleverna se.”⁵⁷ Före detta eleven Cecilia Parsberg (f. 1963) minns andra strömningar i tiden: ”Annars var det depp-rockartid och alla drifter väcktes till liv. Det var fullt ös på måleriet från inte så tidig morgon till sena kväll.”⁵⁸ Kommentaren visar att det för eleverna också fanns en värld utanför skolans av Göteborgstraditionen präglade undervisning.⁵⁹ De häftiga tillhörde denna undergroundkultur med punk och industrimusik snarare än traditionen på målarskolorna. Nyexpressionismen var mondän och extatisk, mer stil än undersökning.

Under några år på 1980-talet fanns ett häftigt måleri i Sverige, med konstnärer som Knut Swane, Annette Abrahamsson, Roger Risberg, Wallda-gruppen med Max Book som den tydligaste exponenten för en vild gestik, dock med en ironisk distans, samt Eva Zettervall och kanske Tommy Östmar.

1987 slog en annan form av postmodernism igenom i Sverige med utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet. Curatorn Lars Nittve hade där fört samman samtida amerikanska konstnärer som arbetade med simulationer och approprieringar i fotografi, video och installationer med den avantgardetradition som fanns representerad i samlingen, från Marcel Duchamp till Andy Warhol och konceptkonstnärerna på 1960-talet. Det häftiga måleriet lyste med sin frånvaro, ett uteslutande som sammanföll med den inflytelserika amerikanska tidskriften *Octobers* historieskrivning. Det skulle dröja ytterligare några år innan konstkritiken började applicera postmodernismens perspektiv på konsten även i Göteborg. Ändå förekom en utpräglat postmodernistisk estetik i staden redan under tidigt 1980-tal. Jag tänker främst på Ernst Billgrens (f. 1957) aktiviteter som elev på Valand. Kanske mer än någon annan svensk konst-

I do not have the feeling that the painters at Valand were so preoccupied with all that. Of course it was there. It is not that everyone at Valand had jumped aboard the postmodernist jet plane in 1983 – it was not that simple. We had Ernst [Billgren], of course. But there were very few students really working in the Gothenburg tradition. Bengt Rindner was an exception. ... He had attached himself to Alf Lindberg and [Per] Lindekrantz. He imitated them, and was right in there playing around with what they did. He was completely different from the rest of us.⁵⁶

In my conversation with Lindfors, Lindberg and his generation came across more as ghosts of the past than as current figures to emulate, at least at Valand. At the Hovedskou School of Painting an artist like Carl-Erik Hammarén (1922–1990) was teaching, but even there the Gothenburg tradition was competing with alternative points of view in the 1980s. The alternatives came not so much from the teachers but rather from the students' own searching in various directions, not least of which was the music scene.

The book *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende* (1995) is a collection of both instructors' and students' memories. In it, Hammarén articulated the view that guided his work: 'As a teacher I try to maintain that it is not primarily about making a picture, but rather about examining reality. I am trying to teach my students to see.'⁵⁷ Former student Cecilia Parsberg (b. 1963) recalled some of the other influences of the day: 'Gothic Rock was also big, and all kinds of urges were being awakened. We were painting with everything we had from not so early in the morning until very late at night.'⁵⁸ Her comment shows the influence on students of the world outside of the school and its Gothenburg-tradition-inspired teaching.⁵⁹ The wild Germans had far more in common with the underground culture of punk and industrial music than with the painting schools' traditions. Neo-Expressionism was fashionable and ecstatic, more style than study.

For several years in the 1980s, the trend of Neo-Expressionist painting was represented in Sweden by artists such as Knut Swane, Annette Abrahamsson, Roger Risberg, the Wallda Group (with Max Book as its primary exponent of wild gesticulation in spite of an ironic distance), Eva Zettervall, and perhaps Tommy Östmar.

Then in 1987 another form of postmodernism broke onto the Swedish art scene with the exhibition *Implosion – A Postmodern Perspective*, at Moderna Museet in Stockholm. Its curator, Lars Nittve, had identified a number of contemporary American artists who were working with simulation and

när kom han att förkroppsliga ett postmodernistiskt förhållningssätt, med en tydligare ironisk distans än de häftiga. Men det är en annan historia, bortom Alf Lindbergs horisont.

Så vilka är slutsatserna av denna undersökning, som försökt bekräfta (eller dementera) en inledande iakttagelse av en överensstämmelse mellan Alf Lindbergs sena måleri och de häftigas? Utgångspunkterna var helt olika. Lindberg – en orolig ande i det göteborgska grårusket; de häftiga – unga män och kvinnor i storstadens nattliv. Och ändå, kan man inte erfara en paradoxal överensstämmelse i deras måleriska attacker? Två väsensfrämmande traditioner och attityder som ger upphov till bilder som ändå äger någon yttre överensstämmelse. En sådan iakttagelse utgör ett belägg för den postmoderna tesen att ett uttryck inte ensamt förmår bära upp meningen. Inramning och sammanhang styr hur vi uppfatta verket. Verkets uttryck kan inte separeras från sitt sammanhang.

Lindbergs oväntade samtidighet framstår fortfarande som en gåta som kanske inte har någon annan lösning än den Lindfors ger: ”Han hade målat i femtio år och börjat darra, mentalt, i positiv bemärkelse.”⁶⁰ Men Lindbergs oro och frigörelse kan samtidigt ställas i förbindelse med de nya vildas överspändhet, som krävde sin frigörelse i Berlinmurens skugga. Enligt Klaus Honnef var det under ett ateljébesök hos Salomé som Rainer Fettings spontana målningssätt grundlades. ”Han såg hur spänt och krampaktigt Salomé målade och insåg att han själv målade på samma sätt.”⁶¹ Kanske var situationen liknande för Mats Ahlgren, Ernst och Helene Billgren, Rogerts Bondesson, Ewa Brodin, Kent Karlsson, Lars Lerin, Kent Lindfors, Bengt Rindner, Lizz Sharr och andra målare i Göteborg under 1980-talet. Tiden och omgivningen genererade en längtan efter en frigörelse som ägde rum i måleriet, men då från andra utgångspunkter än Alf Lindbergs.

appropriation in photography, video art, and installations and brought them together with the avant-garde tradition already represented in the museum’s collection, from Marcel Duchamp to Andy Warhol, and the conceptual artists of the 1960s. The Neo-Expressionist painters were conspicuously absent, a rejection that coincided with the influential American journal *October*’s historiography. A few more years would pass before art critics began to apply postmodernism’s perspective to art in Gothenburg as well. Nevertheless, an undeniably postmodernist aesthetic could be found in that city even in the early 1980s. It is clearly present in the work Ernst Billgren (b. 1957) was doing at Valand. Perhaps more than any other Swedish artist, he came to embody a postmodernist approach, with a more clearly ironic distance than the wild Germans had. But that is another story, beyond the horizon of Alf Lindberg’s work.

So what conclusions may we draw from this study, from this attempt to confirm (or deny) my initial observation of the accord between Alf Lindberg’s later paintings and those of the Neo-Expressionists? The conditions for the two were completely different – Lindberg a turbulent force in the tempestuous Gothenburg climate, the wild painters a clique of young men and women in the nightlife of the big city. And yet, can we not distinguish a paradoxical accord between their different painterly lines of attack? Two fundamentally different traditions and attitudes somehow produced pictures that share some kind of outward accord. An observation like that offers evidence for the postmodern thesis that the meaning of a work is not encompassed by the expression alone. Framework and context determine how we experience a work of art. A work’s expression cannot be separated from its context.

Lindberg’s unexpected contemporary relevance seems a mystery that perhaps has no explanation other than the one suggested by Lindfors: ‘He had been painting for fifty years, and had begun to tremble mentally – in the positive sense.’⁶⁰ But Lindberg’s anxiety and liberation can also be associated with the tension of the new wild Germans, who were desperate to escape the shadow of the Berlin Wall. According to Klaus Honnef, Rainer Fetting’s spontaneous method of painting was born of a visit to Salomé’s studio. ‘He saw how tense and constricted Salomé was when he painted, and he realized that he painted the same way himself’.⁶¹ Perhaps painters in Gothenburg during the 1980s found themselves in a similar situation – painters like Mats Ahlgren, Ernst and Helene Billgren, Rogerts Bondesson, Ewa Brodin, Kent Karlsson, Lars Lerin, Kent Lindfors, Bengt

Rindner, Lizz Sharr and others. The times and the surroundings generated a longing for liberation that found expression in their painting, though it sprung from conditions different from those that drove Alf Lindberg.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
JOHN KRAUSE

1. Det bör dock framhållas att Stig Johansson, Leif Mattsson och Susanna Slöör skrev respektfulla recensioner. Stig Johansson, "Retrospektiv visar en orosandes utveckling", *Svenska Dagbladet* 2005-05-07; Leif Mattsson och Susanna Slöör, "Att bära fram sin färg", *Omkonst* 2005-04-22, <http://www.omkonst.com/05-lindberg-alf.html>, hämtad 2009-12-04.
2. Lindberg intar en framskjuten plats i Thomas Millroths och Folke Edwards översikter över svensk 1900-talskonst, som generellt också lägger större tonvikt vid Västsverige, medan han saknas helt i Olle Granaths och Bengt Olvångs framställningar. Han omnämns kortfattat av Louise Lyberg, Bengt Lärkner och Beate Sydhoff i deras översikter. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Lund 2000; Olle Granath, *Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945*, Stockholm 1986; Louise Lyberg, "1880–1980", Mereth Lindgren, Louise Lyberg, Birgitta Sandström, Anna Greta Wahlberg, *Svensk konsthistoria*, Lund (1986) 2002; Bengt Lärkner, "1900–1950", *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Stockholm 2007; Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund 2005; Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm 1983; Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975*, Stockholm 2000.
3. En mindre utställning med verk av Alf Lindberg ur Göteborgs konstmuseums samling gjordes i Östra Kupolhallen 2001.
4. Foucault använder begreppet *diskurs* för att peka ut ett system av skrivna och oskrivna regler. Den ordning av gränser för det möjliga, tillåtna, acceptabla, sanna och goda som diskursen utgör förstås av Foucault som en institutionellt och/eller socialt betingad regelbunden struktur, vilken regleras av en mängd praktiker. Diskursen är inte ett fält för vetande på ett visst område utan en praktik som frambringar en specifik typ av vetande och utsagor och aldrig andra. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi (L'archéologie du savoir* 1969), övers. C G Bjurström, bearbetning Sven-Erik Torhell, Lund 2002; Michel Foucault, *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid collège de France den 2 december 1970 (L'ordre du discours* 1971), övers. Mats Rosengren, Stockholm/Steag 1993.
5. Jeff Werner, "Det göteborgska målarkärret", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna ! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2009.
6. Biografiska uppgifter hämtade ur: Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Stockholm 1988.
7. Johansson 2005.
8. Edwards 1988, s. 143.
9. Lars O Ericsson, "En väv av splittring. Alf Lindbergs måleri", *Dagens Nyheter* 1988-03-07.
10. Ericsson 1988.
11. Lindfors refererar också till andra konstnärer som varit kritiska, som Tommy Östmar. Kristoffer Arvidsson, intervju med Kent Lindfors, 2009-11-18, Göteborgs konstmuseum.
12. Arvidsson 2009.
13. Arvidsson 2009.
14. Arvidsson 2009.
15. Arvidsson 2009.
16. Edward Lucie-Smith skriver exempelvis om Fischl: "Vad som fascinerat kritiken i Fischls verk är osäkerheten i hans teknik. Både hans teckning och hantering av färg tycks trevande och till och med famlande – karakteristika som har tolkats som avsiktlig mimesis, den visuellt utarmade återspegligen av ett själsligt utarmat samhälle." Edward Lucie-Smith, *1900-talets bildkonst*, London 1996, s. 344.
17. Leif Nylén, "Trygghetsögonblicket i Svindeln. Alf Lindberg på Göteborgs konstmuseum", *Dagens Nyheter* 1988-04-23.
18. Edwards 1988, s. 141.
19. Ericsson 1988.
20. Edwards 1988, s. 164.
21. Edwards 1988, s. 2.
22. Edwards 1988, s. 172.
23. Edwards 1988, s. 175.
24. Hans-Olof Boström, "Stil", *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, Stockholm 2000.

NOTES

1. However, it should be noted that Stig Johansson, Leif Mattsson, and Susanna Slöör wrote respectful reviews. Stig Johansson, 'Retrospektiv visar en orosandes utveckling', *Svenska Dagbladet* 7 May 2005; Leif Mattsson and Susanna Slöör, 'Att bära fram sin färg', *Omkonst* 22 April 2005, www.omkonst.com/05-lindberg-alf.html, downloaded 4 December 2009.
2. Lindberg occupies a prominent position in Thomas Millroth's and Folke Edwards's surveys of 20th-century Swedish art, which generally place greater emphasis on western Sweden, while he is completely absent from Olle Granath's and Bengt Olvång's presentations. He is named briefly by Louise Lyberg, Bengt Lärkner, and Beate Sydhoff in their surveys. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Lund 2000; Olle Granath, *Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945*, Stockholm 1986; Louise Lyberg, '1880–1980', Mereth Lindgren, Louise Lyberg, Birgitta Sandström, Anna Greta Wahlberg, *Svensk konsthistoria*, Lund (1986) 2002; Bengt Lärkner, '1900–1950', *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Stockholm 2007; Thomas Millroth, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund 2005; Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm 1983; Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975*, Stockholm 2000.
3. A minor exhibition of Alf Lindberg's work from the Göteborg Museum of Art was shown in the museum's East Cupola Hall in 2001.
4. Foucault uses the term *discourse* to point out a system of written and unwritten rules. The discourse provides an orderly structure of boundaries for what is possible, allowed, acceptable, true and good. Foucault sees it as an institutionally and/or socially determined system of rules that are regulated by a variety of practitioners. The discourse is not a field of knowledge in a given area, but rather a practice that generates a specific type of knowing and assertions and no other. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language (L'archéologie du savoir* 1969, *L'ordre du discours* 1971), London 2002.
5. Jeff Werner, 'Paths through a Gothenburg Quagmire', *Skiascope 2. Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Göteborg Museum of Art Publication Series, ed. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg 2009.
6. Biographic information is taken from: Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Stockholm 1988.
7. Johansson 2005.
8. Edwards 1988, p. 143.
9. Lars O Ericsson, 'En väv av splittring. Alf Lindbergs måleri', *Dagens Nyheter* 7 March 1988.
10. Ericsson 1988.
11. Lindfors also refers to other artists who had been critical, including Tommy Östmar. Kristoffer Arvidsson, interview with Kent Lindfors, 18 November 2009, Göteborg Museum of Art.
12. Arvidsson 2009.
13. Arvidsson 2009.
14. Arvidsson 2009.
15. Arvidsson 2009.
16. Edward Lucie-Smith wrote, for example, of Fischl: 'What has fascinated Fischl's admirers, however, has been not simply the content of his paintings but the way in which they are painted – the way the techniques seems barely adequate to convey what the artist intends. Critics have read Fischl's pictures as a deliberate mimesis of the threadbare: a visually impoverished reflection of an impoverished society.' Edward Lucie-Smith, *Art Today*, London 1995, p. 323.
17. Leif Nylén, 'Trygghetsögonblicket i Svindeln. Alf Lindberg på Göteborgs konstmuseum', *Dagens Nyheter* 23 April 1988.

25. Erwin Panofsky, "Das problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* nr X 1915.
26. Nelson Goodman, "The Status of Style", *Critical Inquiry*, juni 1975, s. 799–811.
27. Svetlana Alpers, "Style Is What You Make It. The Visual Arts Once Again", *The Concept of Style*, red. Berel Lang, Philadelphia 1979.
28. Termen lanserades av konstkritikern Achille Bonito Oliva i: Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, övers. Dwight och Gwen Jones, Milano 1982.
29. Ursula Prinz, "Häftigt måleri från Berlin", övers. Solveig Friberg, *Paletten* nr 1 1982.
30. Galerie am Moritzplatz i Västberlin startades av en grupp studenter till Karl Horst Hödicke på Berlin Hochschule der Künste (idag Universität der Künste) i slutet av 1970-talet, bland andra Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé och Bernd Zimmer. I början av 1980-talet blev de internationellt kända som Die Neuen Wilden. I Köln fanns en motsvarande gruppering med M lheimer Freiheit (Hans Peter Adamski, Peter B mmels, Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil, Gerard Kever och Gerhard Naschberger). Båda grupperna grep tillbaka på det tidiga 1900-talets tyska expressionistiska grupper Die Bräcke och Der Blaue Reiter. En föregångare var Georg Baselitz, som målat i expressiv anda alltsedan 1960-talet.
31. Prinz 1982, s. 38.
32. F r en analys av den svenska receptionen av postmodernismen och debatten om postmodernismen 1987, se min avhandling: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, (diss.), Göteborg 2008.
33. Av Clemente visades *The Departure of the Argonaut*, en litografisk svit i 48 bilduppslag med texter av Alberto Savinio hämtade ur hans *Hermaphrodito* från 1918 på en mindre utställning i Oktagonen.
34. Beril Andrén, "Vital Valandsutst llning", *Västgöta-Demokraten* 1980-05-23.
35. Rolf Anderberg, "Nyromantiken blommar", *Göteborgs-Posten* 1980-05-17.
36. Tord Bäckström, "Valandsleverna", *Göteborgs Handels- och S fartstidning* 1981-05-22.
37. Bäckström 1981.
38. Rolf Anderberg, "Gud och djävulen har lämnat Valand", *Göteborgs-Posten* 1981-05-16.
39. Anderberg 1981.
40. Rolf Andersberg, "Valand: Isolat med försiktig optimism", *Göteborgs-Posten* 1982-05-14.
41. Bertil Andrén, "V rbrytning på Valand", *Västgöta-Demokraten* 1982-05-18.
42. Alvar Jansson, *Mejan m ter Valand*, Göteborg 1982, s. 3.
43. "Mejan m ter Valand", *Arbetet* 1982-06-19.
44. Brita Orstadius, "Mejan m ter Valand", *Borås Tidning* 1982-07-26.
45. Crispin Ahlström, "Elever m ter elever", *Göteborgs-Posten* 1982-06-25.
46. Tord Bäckström, "Mot s songsfinalen. Konstrond", *Göteborgs Handels- och S fartstidning* 1983-05-20.
47. Crispin Ahlström, "På Valand lever tron på konsten", *Göteborgs-Posten* 1983-05-21.
48. Lisbet Ahnoff, "Valand 1983: Stora format och abstrakta former", *Göteborgs-Tidningen* 1983-05-21.
49. Mats Ahlgren, e-brev till författaren, 2010-03-15.
50. Ahlgren 2010.
51. Kent Karlsson, e-brev till författaren, 2010-03-23.
52. Rogerts Bondesson, e-brev till författaren, 2010-03-24.
53. Bondesson 2010.
54. Brodin undervisar idag på Göteborgs konstskola men undervisade under 1990-talet också på Konsthögskolan Valand. Kristoffer Arvidsson, Marta Edling, Annika  hrner, intervju med Ewa Brodin, 2010-01-14, Göteborgs konstmuseum.
55. Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
56. Arvidsson 2009.
57. Carl-Erik Hammarén, *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstabok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, red. Mårten Castenfors, Göteborg 1995, s. 60.
58. Cecilia Parsberg, *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstabok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, red. Mårten Castenfors, Göteborg 1995, s. 131.
59. Till denna scen hörde skivbolaget Radium 226.05, konstn rsduon Phauss aktiviteter och galleriet Sub Bau, startat av Stefan Karlsson. Se Håkan Nilssons text i detta nummer av *Skiascope*.
60. Arvidsson 2009.
61. Klaus Honn f, *Nutidens konst*,  vers. Katrin Ahlström, Köln 1991, s. 131.

18. Edwards 1988, p. 141.
19. Ericsson 1988.
20. Edwards 1988, p. 164.
21. Edwards 1988, p. 2.
22. Edwards 1988, p. 172.
23. Edwards 1988, p. 175.
24. Hans-Olof Boström, 'Stil', *T lv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, ed. Hans-Olof Boström, Stockholm 2000.
25. Erwin Panofsky, 'Das problem des Stils in der bildenden Kunst', *Zeitschrift f r  sthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* no. X 1915.
26. Nelson Goodman, 'The Status of Style', *Critical Inquiry* June 1975, pp. 799–811.
27. Svetlana Alpers, 'Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again', *The Concept of Style*, ed. Berel Lang, Philadelphia 1979.
28. The term was introduced by the art critic Achille Bonito Oliva in his book *Transavantgarde International*, trans. Dwight och Gwen Jones, Milan 1982.
29. Ursula Prinz, 'H ftigt måleri från Berlin', trans. Solveig Friberg, *Paletten* no. 1 1982.
30. Galerie am Moritzplatz in West Berlin was started by a group of students of Karl Horst Hödicke at Berlin Hochschule der Künste (today the Universität der Künste) in the late 1970s, including Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, and Bernd Zimmer. At the beginning of the 1980s, they became known internationally as Die Neuen Wilden. There was a similar group in Cologne known as the M lheimer Freiheit (Hans Peter Adamski, Peter B mmels, Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil, Gerard Kever, and Gerhard Naschberger). Both groups reached back to the early 20th century German Expressionist groups Die Br cke and Der Blaue Reiter. One of their inspirations was Georg Baselitz, who had been painting in an expressive spirit since the 1960s.
31. Prinz 1982, p. 38.
32. For an analysis of the Swedish reception of postmodernism and the 1987 debate over postmodernism, see my dissertation: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Doctoral Thesis, Gothenburg 2008.
33. The Göteborg Museum of Art showed Clemente's *The Departure of the Argonaut*, a lithographic suite of 48 illustrated spreads with texts by Alberto Savinio taken from his 1918 book *Hermaphrodito*, in a small exhibition in one of the museum's 'Octagon Halls'.
34. Beril Andrén, 'Vital Valandsutst llning', *Västgöta-Demokraten* 23 May 1980.
35. Rolf Anderberg, 'Nyromantiken blommar', *Göteborgs-Posten* 17 May 1980.
36. Tord Bäckström, 'Valandsleverna', *Göteborgs Handels- och S fartstidning* 22 May 1981.
37. Bäckström 1981.
38. Rolf Anderberg, 'Gud och djävulen har lämnat Valand', *Göteborgs-Posten* 16 May 1981.
39. Anderberg 1981.
40. Rolf Andersberg, 'Valand: Isolat med försiktig optimism', *Göteborgs-Posten* 14 May 1982.
41. Bertil Andrén, 'V rbrytning på Valand', *Västgöta-Demokraten* 18 May 1982.
42. Alvar Jansson, *Mejan m ter Valand*, Gothenburg 1982, p. 3.
43. 'Mejan m ter Valand', *Arbetet* 19 June 1982.
44. Brita Orstadius, 'Mejan m ter Valand', *Borås Tidning* 26 July 1982.
45. Crispin Ahlström, 'Elever m ter elever', *Göteborgs-Posten* 25 June 1982.
46. Tord Bäckström, 'Mot s songsfinalen. Konstrond', *Göteborgs Handels- och S fartstidning* 20 May 1983.
47. Crispin Ahlström, 'P  Valand lever tron p  konsten', *Göteborgs-Posten* 21 May 1983.
48. Lisbet Ahnoff, 'Valand 1983: Stora format och abstrakta former', *Göteborgs-Tidningen* 21 May 1983.
49. Mats Ahlgren, e-mail to the author, 15 March 2010.

-
50. Ahlgren 2010.
 51. Kent Karlsson, e-mail to the author, 23 March 2010.
 52. Rogerts Bondesson, e-mail to the author, 24 March 2010.
 53. Bondesson 2010.
 54. Brodin teaches today at Göteborgs Konstskola, but during the 1990s also taught at Valand. Kristoffer Arvidsson, Marta Edling and Annika Öhrner, interview with Ewa Brodin, 14 January 2010, Göteborg Museum of Art.
 55. Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
 56. Arvidsson 2009.
 57. Carl-Erik Hammarén, *Hovedskous målarskola ... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, ed. Mårten Castenfors, Göteborg 1995, p. 60.
 58. Cecilia Parsberg, *Hovedskous målarskola ... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, ed. Mårten Castenfors, Göteborg 1995, p. 131.
 59. This scene included the record label Radium 226.05, the artistic duo known as Phauss, and the gallery Sub Bau, started by Stefan Karlsson. See Håkan Nilsson's text in this issue of *Skiascope*.
 60. Arvidsson 2009.
 61. Klaus Honnef, *Nutidens konst*, trans. Katrin Ahlström, Cologne 1991, p. 131.

JÖRGEN SVENSSON
Lars Lithells möten (Sven-Erik Magnusson)
1993

FOTO: ANDERS NILSSON, © JÖRGEN SVENSSON/BUS 2010

JÖRGEN SVENSSON
Lars Lithell's Meetings (Sven-Erik Magnusson)
1993

PHOTO: ANDERS NILSSON, © JÖRGEN SVENSSON/BUS 2010

FIG. 9



LARS GÖRAN NILSSON
INSTALLATIONSBILD
HÄRLANDA HÄKTE 1993
FOTO: ANDERS NILSSON

LARS GÖRAN NILSSON
INSTALLATION VIEW
HÄRLANDA REMAND PRISON, 1993
PHOTO: ANDERS NILSSON

FIG. 10



ATT SÄTTA SITT KONSTNÄRLIGA ARBETE I PERSPEKTIV

KONSTNÄRLIG FORSKNING PÅ VALAND KRING DECENNIESKIFTET 1990

EN KONSTHÖGSKOLA I TAKT MED SIN TID

En levande kontakt med det omgivande konstlivet har blivit en allt viktigare komponent i de senaste hundra årens svenska konsthögskoleutbildning. Upprinnelsen återfinns i det sena 1800-talet och opponenterernas uppror mot Konstakademiens utbildning. Konsthögskolan Valands del i denna historieskrivning är väl känd och har blivit en del av skolans självbild. Mindre känt är kanske att 1900-talets reformer på Kungl. Konsthögskolan också kom att präglas av detta ideal. Konstutbildningarna förändrade sig sålunda från att, som världsfrånvända och oberoende institutioner, ha vårdat till synes orubbliga normer, till att öppna sig allt mer mot det omgivande konstlivet. De blev under framförallt 1900-talets andra hälft allt mer känsliga för skiften och omförhandlingar och mer uppmärksamma mot den konst som samtiden gjorde angelägen. Ett viktigt verktyg blev de tidsbegränsade tjänsterna som säkrade möjligheten till en ständig nyrekrytering av ledande konstnärer som lärare.¹

 PLACING ARTISTIC WORK IN PERSPECTIVE
 ARTISTIC RESEARCH AT VALAND AROUND THE TURN OF THE 1990s

 A COLLEGE OF FINE ARTS OF ITS TIME

Lively contact with the art world has become an increasingly important component of Swedish fine arts education over the past century. The origin is to be found in the late 19th century and the Opponents' rebellion against the Royal Academy of Fine Arts' education. The role of the Valand School of Fine Arts in this writing of history is well known and has become part of the school's self-image. What is perhaps less well known is that the 20th-century reforms at the Royal University College of Fine Arts also came to be characterized by this ideal. Colleges of fine arts changed thus from unworldly and independent institutions preserving seemingly immovable norms into institutions opening themselves increasingly to the art world. In the second half of the 20th century, in particular, they became increasingly sensitive to changes and renegotiations and more attentive to the pivotal art currently on the scene. Fixed-term posts, which ensured the opportunity for constant new recruitment of leading artists as teachers, were an important tool in this.¹

These times of change in the art world thus left their mark on fine arts education after the first decades of the 20th century. This was also true of Valand in the 1980s. With the benefit of hindsight, the list of the decade's teachers and students is sufficient to sense the postmodern renegotiations of the time and the generational change involved. Several contributions in this issue of *Skiascope* show that the students carefully

I konstutbildningen återfinns därför spår av konstlivets brytningstider efter 1900-talet första decennier. Så är också fallet med Valand under 1980-talet. Med historien som facit räcker det med listan över namn i decenniets lärar- och elevkår för att ana tidens postmoderna omförhandlingar och det generationsskifte dessa innebar. Som framgår av flera av bidragen i detta nummer av *Skiascope*, följde studenterna uppmärksamt teoriutvecklingen och skapade själva en konst som redan tidigt i decenniet var teoriorienterad, som prövade nya praktiker och medier och satte traditionellt definierade verkbegrepp, genrer och värden i fråga. Lärarkåren å sin sida satte sig inte på tvären, men gjorde heller inte studenternas frågor till sina. Studenterna upplevde denna passivitet som frustrerande, men för dem som ville (och vågade) gav frånvaron av lärarengagemang frihet och utrymme för egna initiativ. De konstnärliga generationerna stod sålunda frågande inför varandra, här liksom överallt annars i det svenska konstlivet. När skolan bjöd in till debatt 1986 beklagade sig Olle Granath (f. 1940) över den i hans ögon usla kvaliteten på det samtida måleri som Ernst Billgren (f. 1957), då student vid skolan, menade var ett tecken på en nödvändig uppluckring av föreställningar om rätt och fel, god smak och ett normativt kvalitetsbegrepp.²

EN KONSTHÖGSKOLA FÖRE SIN TID

Sent i decenniet, när den nya tidens konst i högre grad konsoliderat sin ställning, kom också utbildningen på Valand att bryta ny mark. Då startades på försök en kurs, planerad till att fullt utbyggd omfatta tre år, som skulle motsvara en forskarutbildningskurs inom det bildkonstnärliga området. Något sådant hade aldrig tidigare prövats i Sverige. Vad som är särskilt intressant, i ljuset av den konstnärliga forskningens senare historia vid svenska universitet och högskolor, är den tydligt uttalade avsikten att sätta det konstnärliga arbetet och den konstnärliga kvaliteten i centrum. Avsikten var inte att deltagarna skulle forska i vetenskaplig mening. Kursen skulle vara individuellt anpassad och utgå från de enskilda konstnärernas planerade projekt.

followed theoretical developments and created art that was theoretically oriented already early in the decade, art that tested new practices and media, and that questioned traditionally defined work concepts, genres, and values. The teaching staff, for their part did not oppose this, but neither did they address the students' concerns. The students found this passivity frustrating, but for those with resolve (and courage), this absence of engagement by the teaching staff provided freedom and a space for their own initiatives. The artistic generations were thus perplexed by each other, as elsewhere in the Swedish art world. When the school invited people to a debate in 1986, Olle Granath (b. 1940) complained about what he viewed as the poor quality of contemporary painting, which Ernst Billgren (b. 1957), then a student at the school, considered to be a sign of a necessary relaxation of ideas of right and wrong, good taste, and a normative quality concept.²

A PIONEERING COLLEGE OF FINE ARTS

Towards the end of the decade, when the new art had consolidated its position to a greater extent, Valand also began to break new ground. A three-year graduate visual arts course was established on a trial basis for the first time in Sweden. What was particularly interesting, in the light of the later history of artistic research at Swedish universities and colleges, was the clearly expressed intent of focusing on artistic work and artistic quality. The intention was not that participants should carry out research in an academic sense of the word. The course was to be individually tailored and based on the projects planned by the individual artists, with minimal outward formalities and maximal flexibility. The common elements that brought the participants together were theoretical seminars and discussions in each other's studios. At the end of the course, there was to be a presentation of works of art and a written report on the artistic process. The course was also regarded by participants as fertile context for those wanting 'to drive their issues further', 'to put their work in perspective', 'to have an opportunity for discussion and stimulation', and 'to make changes in their art'. It was a course that thus seemed to provide an

Formaliam var minimal och flexibiliteten maximal. De gemensamma arbetsformer där deltagarna träffades var teoriseminarier och samtal i varandras ateljéer. Slutredovisningen skulle ske genom en presentation av verk och en skriftlig rapport om den konstnärliga arbetsprocessen. Kursen uppfattades också av deltagare som ett löfte om ett handlingsutrymme för den som ville "driva sina frågeställningar längre", "sätta sitt arbete i perspektiv", "få möjlighet till samtal och stimulans" och ville "växla ut något ur konstnärskapet". Det var en kurs som alltså syntes ge möjlighet att förena reflektion och konstnärligt arbete, svår att åstadkomma på egen hand i ateljén.³

GÖTEBORGS UNIVERSITET – ETT RUM AV MÖJLIGHETER

En uttrycklig intention hos initiativtagarna var att konsten inte skulle "förvetenskapligas". Från universitetets sida fanns inte heller sådana förväntningar. Medel för konstnärlig forskning hade inrättats vid de konstnärliga utbildningarna i den svenska högskolan vid högskolereformen 1977. Vid Göteborgs universitet stod man mycket positiv till att utveckla sådana former för kunskaps- och kompetensfördjupning och det var förankrat på ledningsnivå: förvaltningschefen Lars Gurmund (1918–1999), till exempel, formulerade ett starkt stöd för de konstnärliga utbildningarnas autonomi och behov av artegna utbildningsformer även på högre nivåer.⁴ Många av de konstnärligt verkssamma, i synnerhet på musikersidan, hade i sin tur också en öppen, nyfiken och orädd attityd inför möten med akademiska metoder och teorier.⁵ Det fanns vid lärosätet under 1980-talet sålunda en stark tilltro till den konstnärliga forskningens utvecklingsmöjligheter. Denna tidiga institutionella förening av konst och vetenskap bildade därför vad vi kan kalla ett rum av möjligheter för kursens tillblivelse. Där kunde individuella dispositioner och intressen hos enskilda individer omsättas till praktiker i ett institutionellt ramverk och, viktigast av allt, ges ekonomiska resurser.

Det var i synnerhet genom den samlade erfarenheten hos, och tidigare möten mellan, två individer som kursen möjliggjordes:

opportunity to combine reflection and artistic work, which was difficult to achieve alone in the studio.³

UNIVERSITY OF GOTHENBURG – A SPACE OF POSSIBILITIES

It was an explicit intention of the initiators that the art should not be 'turned into an academic discipline'. Neither did the university have any such expectations. Funds for artistic research had been established at Swedish colleges of fine arts in connection with the 1977 university reform. The University of Gothenburg was very positive about developing such forms of knowledge and competence development and this had management support; the head of administration, Lars Gurmund (1918–1999), formulated strong support for the autonomy of fine arts programmes and the need for specific educational forms at the graduate level as well.⁴ Many of the artistically active, particularly in the field of music, also had an open, inquisitive, and fearless attitude toward encounters with academic methods and theories.⁵ In the 1980s, the university thus showed strong confidence in the development potential of artistic research. This early institutional union of art and scholarship therefore created a space of possibilities for the course's inception, where individual talents and interests could be transformed into practices in an institutional framework and, most importantly, provided with financial resources.

The course was facilitated, in particular, by the common experience of and previous meetings between two individuals: the Valand principal, Birger Boman (b. 1926), and the senior lecturer in the theory of science at the University of Gothenburg, Göran Wallén (b. 1937). They had previously cooperated in graduate architectural education at the Royal Institute of Technology in Stockholm and had been united by their commitment to combining, integrating, and understanding practice-based knowledge in an academic context. Boman's strong defence of Valand's artistic autonomy was also crucial. He was a truculent principal, who, during his time at the school, did not waver in asserting the school's distinctive character and special needs.⁶

prefekten vid Valand, Birger Boman (f. 1926), och docenten i Vetenskapsteori vid Göteborgs universitet, Göran Wallén (f. 1937). De hade tidigare samarbetat vid forskarutbildningen för arkitekter vid Kungl. tekniska högskolan i Stockholm och hade förenats genom sitt engagemang i frågan om hur praktikgrundad kunskap kunde förenas, integreras och förstås i ett akademiskt sammanhang. Avgörande var också Bomans starka värnande av Valands konstnärliga autonomi. Han var en stridbar prefekt som under sin tid vid skolan inte väjde för att hävda skolans särart och speciella behov.⁶

ETT ÖPPET HANDLINGSUTRYMME FÖR KONSTNÄRLIG REFLEKTION

Den som vill veta mer om vilka deltagarna och lärarna var och vad för slags konstnärliga arbeten som genomfördes har inte många källor att vända sig till. I arkiven finns bara fragment kvar av verksamheten och deltagarnas minnen varierar.⁷ Kursen inrättades på försök och innehåll och tyngdpunkter skiftade år från år. Den tryckta katalog, *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, som redovisar några av deltagarnas arbeten, uppvisar en heterogen skara konstnärer: Pia Hedström (f. 1960), Stefan Uhlinder (f. 1953), Lars Göran Nilsson (f. 1954), Åsa Pröjts (f. 1959), Jörgen Svensson (f. 1958), Anders Nilsson (f. 1964), Irene Westholm (f. 1953) och Bengt Olof Johansson (f. 1959). Det finns inte heller vid en första anblick av verken i katalogen någon given gemensam konstnärlig nämnare. Det stämmer också med minnen från kursen. Dåvarande prefekten Birger Boman, men också flera av deltagarna, lyfter fram att de som sökte sig till kursen saknade likartade kynnerna eller ambitioner, annat än att de såg en möjlighet att utveckla vidare dimensioner i det konstnärliga arbetet som inte var åtkomliga via det vardagliga ensamarbetet.⁸ Samtidigt kan man fråga om det inte är just denna gemensamma utgångspunkt som förenar gruppen. Någon gemensam konstnärlig hållning, enhetlig produktion eller delat teoriintresse fanns inte. Deras aktiviteter vittnar istället om en gemensam vilja till fördjupad reflektion, en tilltro till samtalet som redskap och

AN OPEN ENVIRONMENT FOR ARTISTIC REFLECTION

Anyone wanting to know more about the participants and teaching staff and the type of artistic projects carried out has few sources to consult. The archives contain only fragments of the activities, and the participants' memories vary.⁷ The course was established on a trial basis, and the content and focus changed from year to year. The printed catalogue, *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, which describes some of the participants' projects, shows a heterogeneous group of artists: Pia Hedström (b. 1960), Stefan Uhlinder (b. 1953), Lars Göran Nilsson (b. 1954), Åsa Pröjts (b. 1959), Jörgen Svensson (b. 1958), Anders Nilsson (b. 1964), Irene Westholm (b. 1953), and Bengt Olof Johansson (b. 1959). Neither is there any clear common artistic denominator at first sight of the works in the catalogue. This is also consistent with memories shared about the course. Both the principal at the time, Birger Boman, and several of the participants emphasize that applicants to the course had neither similar temperaments nor ambitions, except that they saw an opportunity for developing further dimensions in their artistic work, opportunities not available in their everyday solitary work.⁸ At the same time, the question is whether it was not this common starting point that united the group. There existed no common artistic attitude, uniform output, nor shared theoretical interest. Their activities instead bear witness to a common will for deeper reflection, confidence in discussion as a tool, and an exploratory drive to integrate reflective elements into a practical artistic process. Underlying this will can be sensed a readiness to confront artistic problems arising from the postmodern renegotiations of the 1980s, which also demanded a more reflective attitude. The postmodern cannot then be simply identified as a definite concept or model, but rather as an articulation of important issues, artistic problems, and discursive thresholds that the participants were to address.

en nyfikenhet på att integrera reflekterande moment i en praktisk konstnärlig process. Bakom denna vilja kan man ana en beredskap till konfrontation med konstnärliga problematiker som sprang ur 1980-talets postmoderna omförhandlingar, vilka också ställde krav på ett mer reflekterat förhållningssätt. Det postmoderna kan då inte enkelt identifieras som ett givet koncept eller en given mall, men däremot som en artikulation av angelägna frågor, konstnärliga problem och diskursiva trösklar som deltagarna kom att bearbeta.

POSTMODERN TEORI

Listan över deltagare vid kursens första omgång höstterminen 1989 berättar att fyra deltagare då antagits. Kursen hade annonserats vid landets övriga konsthögskolor, men de antagna hade alla anknytning till Göteborg. Ewa Brodin, Bengt Olof Johansson och Peter Hagdahl (f. 1956) hade alla nyligen avslutat sina studier vid Valand, och Maria Lindberg (f. 1958) var då inskriven vid konstvetenskapliga institutionen vid samma universitet. 1990 tillkom de gamla Valands-eleverna Lars Göran Nilsson, Jörgen Svensson och Stefan Uhlinder samt Anders Nilsson från Fotohögskolan.

Dessa var då unga konstnärer ännu i början av sin karriär, men flera av de framträdande lärarna vid seminarierna var däremot vid tiden för den första kursen kända namn i den postmoderna teorins frontlinje i Norden: konstnären och kritikern Mats B (1951–2009), konstnären Hein Heinsen (f. 1935), konstvetaren och kritikern Gertrud Sandqvist (f. 1955) samt konstvetaren och kritikern Tom Sandqvist (f. 1954). Några av dem hade tidigare framträtt på skolan vid enstaka tillfällen och var eftertraktade. Studenterna hade till exempel, både via kollegor i Malmö och via direktkontakter med utbildningen vid akademien i Köpenhamn, kanaler till den introduktion till fransk filosofi som Hein Heinsen drivit under 1980-talet. Filosofen Staffan Carlshamre (f. 1952), som 1986 hade lagt fram sin avhandling om Jacques Derrida, kom också att engageras i kursen från 1990.⁹

POSTMODERN THEORY

According to the list of participants in the first course in the autumn term of 1989, four students were accepted. The course had been advertised at the other colleges of art in Sweden, but those who were accepted all had links to Gothenburg. Ewa Brodin, Bengt Olof Johansson, and Peter Hagdahl (b. 1956) had all recently completed their studies at Valand, while Maria Lindberg (b. 1958) was registered at the Department of Art History at the University of Gothenburg. In 1990, they were joined by three former Valand students, Lars Göran Nilsson, Jörgen Svensson, and Stefan Uhlinder, as well as Anders Nilsson from the School of Photography.

The aforementioned were then still young artists at the beginning of their careers. However, several of the seminar teachers were at the time of the first course well-known names in the forefront of postmodern theory in the Nordic region: the artist and critic Mats B (1951–2009), the artist Hein Heinsen (b. 1935), the art historian and critic Gertrud Sandqvist (b. 1955), and the art historian and critic Tom Sandqvist (b. 1954). Some of them had previously participated on occasion in the school's teaching and were much in demand. Through their colleagues in Malmö and direct contacts with the education at the Academy in Copenhagen, the students had, for example, channels to the introduction to French philosophy offered by Hein Heinsen in the 1980s. The philosopher Staffan Carlshamre (b. 1952), who had submitted his dissertation on Jacques Derrida in 1986, was also involved in the course starting in 1990.⁹

The list of course teachers and the subjects covered is sufficient to confirm that the course activities coincided with postmodernism's institutional establishment in fine arts education. Around 1990 there was a decisive change in attitude to the importance of language in graduate visual arts programmes. Seminars and courses were increasingly designed to respond to the growing interest in theory and philosophy in the art world. The need for compulsory theoretical courses and written assignments also began to be discussed. The programmes at the Royal University College of Fine Arts (which lacked such elements) were also criticized at that time by the critic Lars O Ericsson for providing an 'anti-intellectual' education. In the middle of the decade, the influence of academics on the schools was thus marked, and philosophers, critics, and art theoreti-

Det räcker med listan över kursens lärarnamn och de ämnen de behandlade för att kunna säga att verksamheten vid kursen sammanföll med postmodernismens institutionella etablering i konstnärsutbildningen. Kring decennieskiftet 1990 skedde en avgörande förändring i förhållningssättet till språkets betydelse i de högre bildkonstnärliga utbildningarna. Seminarier och kurser kom i allt högre grad att utformas som ett svar på det växande intresset för teori och filosofi i konstlivet. Det var också då som behovet av obligatoriska teorikurser och skriftliga uppgifter började diskuteras. Vid denna tid kritiserades också Kungl. Konsthögskolans utbildning (som saknade sådana inslag) av kritikern Lars O Ericsson för att förmedla en "anti-intellektuell" undervisning. I mitten av decenniet var sålunda de lärda inflytande över skolorna påtagligt och filosofer, kritiker och konstteoretiker framträdde regelmässigt i undervisningen. De lärare som framträdde på Valandskursen kom också fortsatt att spela betydelsefulla roller i denna utveckling.¹⁰

KONSTNÄRLIG PRAKTIK SOM ARTIKULATION OCH UTSAGA?

Lästa i ljuset av denna kontext återspeglar spåren av projekten, som de presenteras i katalogen *Dokumentation av konstnärligt uvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, arbetsprocesser som står i nära anslutning till många av tidens viktiga frågor. Stefan Uhlinders, Lars Göran Nilssons och Åsa Pröjts redovisningar av sina måleriprojekt ger alla direkta och indirekta vittnesmål om svårigheterna och utmaningarna som stod framför den som ville arbeta med måleri i en tid när övergivandet av traditionen för många framstod som den enda framkomliga vägen. I tiden tycktes agendan vara satt. Att bara "måla" var inte möjligt. Istället skulle man utforska "måleriet som en flexibel praktik som måste vända sig bort från sina egna interna angelägenheter för att nå förnyelse". Pröjts bearbetning av kartbilder, Lars Göran Nilssons installationer och Uhlinders text/praktik ger en omedelbar belysning av denna utmaning som måleriet stod inför. Uhlinder ställde också uttryckligen frågan hur den konstnär kunde agera som,

cians regularly participated in the instruction. The teachers who participated in the Valand course also continued to play significant roles in this development.¹⁰

ARTISTIC PRACTICE AS ARTICULATION AND STATEMENT?

In light of this context, the vestiges of the projects, as presented in the catalogue *Dokumentation av konstnärligt uvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, reflect artistic processes that are closely connected with many of the important issues of the time. Stefan Uhlinder's, Lars Göran Nilsson's, and Åsa Pröjts's reports on their painting projects all bear direct and indirect witness to the difficulties and challenges facing anyone wanting to work with painting at a time when the abandonment of tradition appeared for many to be the only practicable route. The agenda seemed to be set by the times. Merely 'painting' was not possible. Instead, the artist had to explore 'painting as a flexible practice, which must turn away from its own internal concerns to achieve renewal'. Pröjts's manipulation of maps, Lars Göran Nilsson's installations and Uhlinder's text/praxis provide an immediate illustration of this challenge faced by painting. Uhlinder also explicitly asked how the artist, who allowed himself to doubt the 'failure' of the traditional despite the conviction of the times, could act: how could painting in its original form be made 'playable'?¹¹

Both Lars Göran Nilsson's painting project and Anders Nilsson and Jörgen Svensson's project *Lars Lithell's Meetings (Lars Lithells möten)* point forward to practices that would later be summarized as relational aesthetics. The interest in social interaction is marked in these projects. Nilsson discusses the necessity of (and his own discomfort at) the 'interventions' he made with his paintings and objects in an inmate's cell and in a corridor at Hårlanda remand prison, in a refugee facility, and on buildings in central Gothenburg. The meetings and communication with the public are here part of the work of art. In *Lars Lithell's Meetings*, 55 meetings between a number of selected real individuals (both unknown and well-known people such as the politician Margot Wallström, the musician Sven-Erik Magnusson, or the actor Richard Wolff) and the fictitious Lars

FIG. 10
FIG. 9
*

tidens övertygelse till trots, tillät sig att tvivla på det traditionellas "haveri": hur kunde måleriet i sin grundform göras "spelbart"?¹¹

Lars Göran Nilssons måleriprojekt, liksom Anders Nilssons och Jörgen Svenssons projekt *Lars Lithells möten*, pekar båda framåt mot praktiker som senare skulle komma att sammanfattas under rubriken relationell estetik. Påtagligt i projekten är intresset för social interaktion. Nilsson diskuterar nödvändigheten av (och det egna obehaget inför) de "intrång" som han gjorde med sina målningar och objekt hos en intagen i en cell och i en korridor på Härlanda häkte, i en flyktingförläggning och på husväggar i Göteborgs innerstad. Mötena och kommunikationen med publiken är här en del av verket. I *Lars Lithells möten* arrangerades och dokumenterades 55 möten mellan en rad olika utvalda verkliga individer (såväl okända som kända personer som politikerna Margot Wallström, musikern Sven-Erik Magnusson eller skådespelaren Richard Wolff) och den fiktive personen Lars Lithell. Projektet var en än mer långtgående iscensättning, och därtill ett utforskande, av möjliga former för sociala relationer och möten mellan människor, liksom mellan konstens fiktiva nivå och en konkret verklighet.¹²

Spåren av projekten minner om problematiker förknippade med postmodernismens diskursiva trösklar, om de olika faser av nedmontering av modernismens materiella medier, gestaltungspraxis, utställningsplatser, verkbegrepp, genrer och värden som perioden rymde, och de försök till alternativa artikulationer som prövades. Sedd på detta vis kan man förstå kursen som ett utrymme som tillät de ännu unga konstnärerna att pröva och utforska aspekter av det egna konstnärskapet mitt i verkligheten, där det också utövades. Uppdraget förenade konstnärlig gestaltning med reflektioner om densamma, bland annat genom samtal och teoriläsning. Om spåren av verken i katalogen läses som fragment av sådana reflexiva processer urskiljs fler av decenniets kärnfrågor: Pia Hedströms redovisade intresse för hålrum och tomrum och Bengt Olof Johanssons utpekande av såväl närvaro som frånvaro i den avbildade verkligheten sätter omedelbart igång associationen till tidens språkkritiska frågor om tolkningens och meningens villkor. Irene Westholms intresse för att i videomediet gestalta det kroppsligt upplevda och intensivt fysiskt förnimda klingar av de kvinnliga konstnärernas växande uppmärksamhet kring (den materiella) kroppens gestaltning i (immateriella) digitala medier under denna tid.¹³

Lithell were arranged and documented. This project was an even more far-reaching staging, and, moreover, an exploration of possible forms for social relationships and encounters between people, as well as the encounter between art's fictitious level and concrete reality.¹²

The vestiges of these projects are a reminder of the problems associated with postmodernism's discursive thresholds, of the different phases of the deconstruction of modernism's physical media, creative practice, exhibition venues, work concepts, genres and the values embraced by the period, and of the attempts at alternative articulations tested. In this light, the course may be understood as a space that allowed the still-young artists to test and explore aspects of their own artistic work in the midst of reality, where it was also practised. The assignment combined artistic creation with reflections on the latter through, for example, discussion and theoretical reading. If the remnants of the works in the catalogue are thus read as fragments of such reflexive processes, several of the decade's key issues may be discerned: Pia Hedström's recorded interest in cavities and empty spaces and Bengt Olof Johansson's demonstration of both presence and absence in the depicted reality immediately prompt associations with the period's language-critical issues of the conditions for interpretation and meaning. Irene Westholm's interest in using video to depict corporal experience and intense physical perception resonate with the increasing interest women artists had in the depiction of (the material) body's representation in (non-material) digital media at that time.¹³

AN IMPORTANT PART OF HISTORY

The course thus opened up a setting for the articulation of artistic problems (and their solutions) in both theory and practice. Marked similarities can be seen with other fine arts graduate programmes, as carried on elsewhere somewhat later in the 1990s. Jan Kaila (f. 1957) describes his graduate studies at the Finnish Academy of Fine Arts in Helsinki, in 1997, in terms very reminiscent of the Valand course: 'The starting points for our studies were radical, perhaps utopian'. As at Valand, the Helsinki programme focused on individual projects. The core activities consisted

Kursen öppnade sålunda upp handlingsutrymmen för artikulation av konstnärliga problem (och dess lösningar) i både teori och praktik. Det går att se påtagliga likheter med annan konstnärlig forskarutbildning, som den bedrevs vid andra platser något senare under 1990-talet. Jan Kaila (f. 1957) beskriver sina forskarstudier vid Bildkonstakademien i Helsingfors 1997 i termer som mycket påminner om Valandskursen: "Utgångspunkterna för vår utbildning var radikala, kanhända utopistiska". Liksom på Valand låg Helsingforsutbildningens fokus på individuella projekt. Kärnverksamheten bestod av arbetsseminarier med verken i centrum. "Systematisk undervisning" i skrivande, metod och teori saknades, "eftersom man antog att förfärdigandet av utforskande konstverk skulle producera varje students individuella metoder för att skapa ny kunskap". Liksom på Valand utgick utbildningen i Helsingfors ifrån att det konstnärliga arbetet och verken var "den väsentligaste delen av forskningen".¹⁴ Det finns också skäl att tro att erfarenheterna från Valandskursen spreds och sådde frön. Kring 2000 startade Konsthögskolan i Malmö, under Gertrud Sandqvists ledning (tidigare seminarielärare på Valandskursen), en bildkonstnärlig forskarutbildning där "tyngdpunkten" på ett likartat sätt låg på "självständigt konstnärligt arbete och [...] att nå en fördjupad konstnärlig mognad". Där deltog också som doktorand den förre Valandseleven Matts Leiderstam (f. 1956), generationskamrat och kollega med flera av de studenter som deltog i Valandskursen.¹⁵ Kursen på Valand kom också att spela en viktig roll för den fortsatta utvecklingen av konstnärlig forskning vid skolan och utgör där ett betydelsefullt arv.¹⁶

Kursen kan alltså ses som en del av den konstnärliga forskningens framväxt och etablering. Inte oväntat går det också att se att de problem som kursen drogs med senare kom att formuleras som den konstnärliga forskningens problem. På Valandskursen var kärnfrågan teorins plats och betydelse i kursen och den fick aldrig någon tillfredställande lösning. Efter den första årskursen framfördes kritik mot att teoriinslagen haft dålig förankring i det praktiska arbetet, varit alltför abstrakta och inte anknutit till det konstnärliga arbetet

of seminars centred on the works of art. 'Systematic teaching' in writing, method, and theory was lacking, 'since it was assumed that the making of explorative works of art would develop each student's individual methods for creating new knowledge'. As at Valand, the Helsinki programme assumed that the artistic process and the works of art were 'the most important part of the research'.¹⁴ There is also reason to believe that experiences from the Valand course spread and took root. Malmö Art Academy, under Gertrud Sandqvist's leadership (previously a seminar teacher in the Valand course), started a graduate visual arts programme around 2000 in which the 'emphasis' was similarly on 'independent artistic work and . . . on achieving deeper artistic maturity'. The former Valand student Matts Leiderstam (f. 1956), a contemporary and colleague of several of the students in the Valand course, also participated in this programme as a graduate student.¹⁵ The Valand course was also to play an important role in the continued development of artistic research at the school and provides a significant heritage.¹⁶

The course can thus be seen as part of the development and establishment of artistic research. Not unexpectedly, it can also be seen that the problems faced by the course were later formulated as the problems of artistic research. For the Valand course, the key issue was the place and importance of theory in the course, and this was never satisfactorily resolved. Following the first year, there was criticism that the theoretical elements were poorly embedded in the practical work, were too abstract, and had no connection with the artistic process and the participants' needs. These theoretical elements were therefore reduced in the second course, and then stressed once again in the third course. This ambivalence to and difficulty in handling academic theory, method and outward forms are also seen in Henrik Karlsson's summary of the development, nature, and problems of graduate arts education in 2001, where he highlights the conflicts, differences, and irreconcilable views on scholarly and artistic methods as characteristic of the area's development.¹⁷

When the course began at the turn of the 1990s, the concept had never before been tried at a Swedish college of fine arts. It thus represented a new approach to fine arts education, which was unique at that time. The project deserves to be highlighted as a leading-edge initiative and a result of circumstances not found at any other Swedish college of fine arts. The course was provisional and had insufficient financial and other resources in those early years, and consequently never achieved any stability. At

och deltagarnas behov, i den andra kursen reducerades därför de teoretiska inslagen, för att ånyo komma att betonas i den tredje omgången. Denna ambivalens inför och svårighet att hantera akademisk teori, metod och formalia framträder också i Henrik Karlssons sammanfattning av den konstnärliga forskarutbildningens utveckling, karaktär och problem 2001. Han lyfter där fram konflikter, motsättningar och oförenliga uppfattningar kring vetenskapliga och konstnärliga metoder som ett kännetecken för områdets utveckling.¹⁷

När kursen startade vid decennieskiftet 1990 hade idén aldrig tidigare prövats vid en svensk konsthögskola. Den representerar därmed ett nytänkande kring bildkonstnärlig utbildning som var unikt vid tiden. Projektet förtjänar att lyftas fram som ett initiativ i framkant och ett resultat av omständigheter som inte fanns vid någon annan svensk konsthögskola. Kursen förblev under dessa tidiga år provisorisk, ekonomiskt och resursmässigt undernärld, och nådde aldrig någon stadga. Samtidigt var den öppen, prövande och tillåtande, och lyckades med att samla konstnärer av olika art och intressen. Den konstnärliga forskningens rum vid universiteten idag ter sig inte alla lika öppna och förutsättningslösa.¹⁸

the same time, it was open, exploratory, and permissive, and succeeded in attracting artists of different types and interests. The place of artistic research at universities today does not appear as open and unbiased.¹⁸

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
JANET COLE

1. Marta Edling, *Fri konst? Bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Kungl. Konsthögskolan och Konstfackskolan 1960–1995*, Stockholm 2010 (kommande).
2. Stefan Uhlinder, "Förord", *Dokumentation av konstnärlig utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*. Göteborg 1993; *Konsthögskolan Valand. Katalog -86*, Göteborg 1986; Stefan Uhlinder, samtal med Marta Edling, 2010-01-30; Peter Hagdahl, samtal med Marta Edling, 2010-01-05; Kristoffer Arvidsson, Marta Edling och Annika Öhrner, intervju med Ewa Brodin, 2010-01-14, Göteborgs konstmuseum.
3. Den enda tryckta källa som härstammar från kursen som hitintills har kunnat identifieras är katalogen: *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, Göteborg 1993. En sammanfattning av kursen och de intentioner som styrde upplägget ges i också i: Christian Wideberg, "I ett historiskt och didaktiskt perspektiv", *Konstlab 2003*, Göteborg 2004. I Konsthögskolan Valands arkiv finns endast fragment från kursen kvar: enstaka kursplaner, seminariescheman och skrivelser. Se särskilt dokument i prefekten Birger Bomans korrespondens, Konsthögskolan Valands arkiv, E2b:3 och Kurs- och utbildningsplaner, scheman med mera. Konsthögskolan Valands arkiv F2 A:2. Stefan Uhlinder, samtal med Marta Edling, 2010-01-30; Peter Hagdahl, samtal med Marta Edling, 2010-01-05; Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
4. Lars Gurmund, "Vad är konstnärligt utvecklingsarbete? Inledningsanförande av Lars Gurmund vid Göteborgs universitets symposium på Billingshus 1979-10-15–17", Konsthögskolan Valands arkiv F6 A:2. Lars Gurmund, *Konstnärlig utbildning vid Göteborgs universitet. Kommentarer och utblickar*, Göteborg 1983.
5. Edling 2010.
6. Birger Boman, samtal med Marta Edling, 2002-04-30 och 2010-02-05. Jämför: Wideberg 2004; Göran Wallén, "Konst, vetenskap och utvecklingsarbete", *Tidskrift för arkitekturforskning* nr 3 1990; Edling 2010.
7. Se not 3.
8. Uhlinder 2010; Hagdahl 2010; Boman 2010; Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
9. Se arkivmaterial i Konsthögskolan Valands arkiv E2 B:3.
10. Edling 2010; Lars O Ericsson, "Krisen på Konsthögskolan är djup", *Dagens Nyheter* 1993-12-23. För den debatt som Ericssons skapade, se: Ann Edholm, Stina Ekman, Sivert Lindblom, Harald Lyth och Kjell Strandqvist, "Ingen kris på konsthögskolan", *Dagens Nyheter* 1993-12-19; "Var finns krisen", *Dagens Nyheter* 1993-12-30; Lars O Ericsson, "Konsten är inte tidlös", *Dagens Nyheter* 1993-12-30; Anders Jansson "Maktstriden förändrar inte Mejan", *Dagens Nyheter* 1993-12-31.
11. David Neuman och Bo Nilsson, "Förord", *Måleri – det utvidgade fältet*, Stockholm och Malmö 1996; Stefan Uhlinder, "Förord", *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand*, Göteborg 1993.
12. Projektet presenterades i *Tidskriften 90-tal* nr 11 1994 och ackompanjerades där av Lars O Ericssons text "Bortom äkthet och falskhet" och Magnus Bärtås "Den anonyme fotografen. Om vardaglig fotografi omvandlad till konst".
13. Charlotte Bydler, "Markerat kroppslig. Om fysiska möten med digital konst", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Lund 2003.
14. Jan Kaila, "Begärets dunkla mål", *Yliopistollinen akademia – Kuvataideakatemia 160 vuotta. Konstakademien som universitet – Bildkonstakademien 160 år. Art Academy as University – Finnish Academy of Fine Arts 160 years*, Helsingfors 2008.
15. Matts Leiderstam, "Efter avhandlingen – i 'fri konst'", *Autonomi och egenart. Konstnärlig forskning söker identitet. Årsbok KFoU 2008 Vetenskapsrådet*, Stockholm 2009.
16. Bengt Olof Johansson, "Förord. Eketorp 2004-02-02", *Konstlab 2003*, Göteborg 2004; Wideberg 2004.
17. Henrik Karlsson, *Handtag, famntag klapp eller kyss. Konstnärlig forskarutbildning i Sverige. Syster skrifter 4*. Stockholm 2001, s. 22–54.
18. En text som sammanfattar mycket av den internationella konstnärliga forskningens dilemman inom universiteten idag är; Henk Borgdorff, "Artistic Research and Academia: an Uneasy Relationship", *Autonomi och egenart. Konstnärlig forskning söker identitet. Årsbok KFoU 2008 Vetenskapsrådet*, Stockholm 2009.

NOTES

1. Marta Edling, *Fri konst? Bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Kungl. Konsthögskolan och Konstfackskolan 1960–1995*, Stockholm 2010 (forthcoming).
2. Stefan Uhlinder, "Förord", *Dokumentation av konstnärlig utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*. Gothenburg 1993; *Konsthögskolan Valand. Katalog -86*, Gothenburg 1986. Conversation with Stefan Uhlinder, 30 January 2010; Peter Hagdahl, 5 January 2010; Kristoffer Arvidsson, Marta Edling, and Annika Öhrner, interview with Ewa Brodin, 14 January 2010, Göteborg Museum of Art.
3. The only printed source originating from the course identified to date is the catalogue: *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete 1993. Konsthögskolan Valand 1993*, Gothenburg 1993. A summary of the course and the intentions governing its organisation are also found in: Christian Wideberg, 'I ett historiskt och didaktiskt perspektiv', *Konstlab 2003*, Gothenburg 2004. Only fragments from the course remain in the Valand School of Fine Arts archive: individual syllabuses, seminar timetables, and official letters. See specific document in the principal Birger Boman's correspondence, Valand School of Fine Arts archive E2 B:3 and Syllabuses and curricula, timetables, etc. Valand School of Fine Arts archive F2 A:2. Stefan Uhlinder, conversation with Marta Edling, 30 January 2010; Peter Hagdahl, conversation with Marta Edling, 5 January 2010; Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
4. Lars Gurmund, 'What is artistic development work? Introductory speech by Lars Gurmund at the University of Gothenburg's symposium at Billingshus 15–17 October 1979', Valand School of Fine Arts archive F6 A:2. Lars Gurmund, *Konstnärlig utbildning vid Göteborgs universitet. Kommentarer och utblickar*, Gothenburg 1983.
5. Edling 2010.
6. Birger Boman, conversation with Marta Edling, 30 April 2002 and 5 February 2010. Cf. Christian Wideberg, 'I ett historiskt och didaktiskt perspektiv', *Konstlab 2003*, Gothenburg 2004; Göran Wallén, 'Konst, vetenskap och utvecklingsarbete', *Tidskrift för arkitekturforskning* no. 3 1990; Edling 2010.
7. See Note 3.
8. Uhlinder 2010; Hagdahl 2010; Boman 2010; Arvidsson, Edling, Öhrner 2010.
9. See archive material in Valand School of Fine Arts archive E2 B:3.
10. Edling 2010. Lars O Ericsson, 'Krisen på Konsthögskolan är djup', *Dagens Nyheter* 23 December 1993. For the debate created by Ericsson, see: Ann Edholm, Stina Ekman, Sivert Lindblom, Harald Lyth, and Kjell Strandqvist, 'Ingen kris på konsthögskolan', *Dagens Nyheter* 19 December 1993 and 'Var finns krisen', *Dagens Nyheter* 30 December 1993; Lars O Ericsson, 'Konsten är inte tidlös', *Dagens Nyheter* 30 December 1993; Anders Jansson, 'Maktstriden förändrar inte Mejan', *Dagens Nyheter* 31 December 1993.
11. David Neuman and Bo Nilsson, "Förord", *Måleri – det utvidgade fältet*, Stockholm and Malmö 1996. Stefan Uhlinder, "Förord", *Dokumentation av konstnärligt utvecklingsarbete. Konsthögskolan Valand 1993*, Gothenburg 1993.
12. The project was presented in *Tidskriften 90-tal* no. 11 1994 and was accompanied by Lars O Ericsson's text 'Bortom äkthet och falskhet' and Magnus Bärtås's 'Den anonyme fotografen. Om vardaglig fotografi omvandlad till konst.'
13. Charlotte Bydler, "Markerat kroppslig. Om fysiska möten med digital konst", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Lund 2003.
14. Jan Kaila, 'Begärets dunkla mål', *Yliopistollinen akademia – Kuvataideakatemia 160 vuotta. Konstakademien som universitet – Bildkonstakademien 160 år. Art Academy as University – Finnish Academy of Fine Arts 160 years*, Helsinki 2008.

-
15. Matts Leiderstam, 'Efter avhandlingen – i 'fri konst'', *Autonomi och egenart. Konstnärlig forskning söker identitet. Årsbok KFoU 2008 Swedish Research Council*, Stockholm 2009.
 16. Bengt Olof Johansson, 'Förord. Eketorp 2004-02-02', *Konstlab 2003*, Gothenburg 2004; Christian Wideberg, 'I ett historiskt och didaktiskt perspektiv', *Konstlab 2003*, Gothenburg 2004.
 17. Henrik Karlsson, *Handtag, famntag klapp eller kyss. Konstnärlig forskarutbildning i Sverige. Sister skrifter 4*. Stockholm 2001, pp. 22–54.
 18. A text summarizing much of the dilemma of international artistic research at universities today is Henk Borgdorff's text 'Artistic Research and Academia: an Uneasy Relationship', *Autonomi och egenart. Konstnärlig forskning söker identitet. Årsbok KFoU 2008 Swedish Research Council*, Stockholm 2009.

MARIA BJURESTAM
CECILIA DARLE
VANJA GYLLENSKÖLD
GUNILLA HANSSON
ANNIKA LUNDGREN
SUSANNA NYGREN
CECILIA PARBERG
MARIE SJÖLANDER
ELIN WIKSTRÖM

TILLVERKNING AV SKULPTUREN *Fello*
GALLERI ROTOR, GÖTEBORG 1991

FOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

MARIA BJURESTAM
CECILIA DARLE
VANJA GYLLENSKÖLD
GUNILLA HANSSON
ANNIKA LUNDGREN
SUSANNA NYGREN
CECILIA PARBERG
MARIE SJÖLANDER
ELIN WIKSTRÖM

MAKING OF THE SCULPTURE *Fello*
GALLERI ROTOR, GOTHENBURG 1991

PHOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

FIG. 11



Fello MED PUBLIK PÅ GALLERI ROTOR
GÖTEBORG 1991
FOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

Fello WITH VISITORS AT GALLERI ROTOR
GOTHENBURG 1991
PHOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

FIG. 12



CECILIA PARBERG MED *Fello*
GALLERI ROTOR, GÖTEBORG 1991
FOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

CECILIA PARBERG WITH *Fello*
GALLERI ROTOR, GOTHENBURG 1991
FOTO: GUNILLA HANSSON
© VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

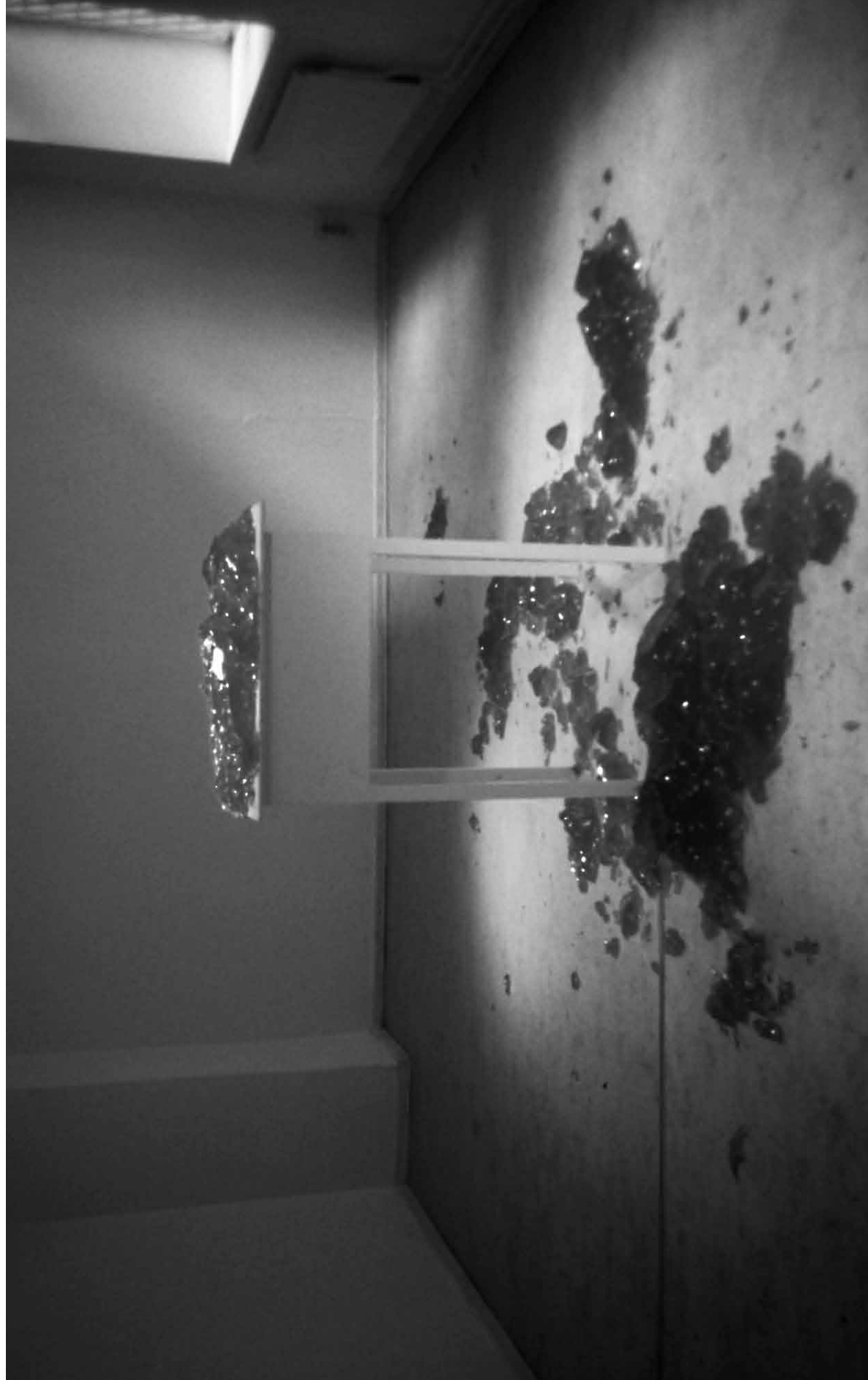
FIG. 13



Jello
KOLLAPSAD, GALLERI ROTOR, GÖTEBORG
 1991
 FOTO: GUNILLA HANSSON
 © VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
 NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

Jello
COLLAPSED, GALLERI ROTOR, GOTHENBURG
 1991
 PHOTO: GUNILLA HANSSON
 © VANJA GYLLENSKÖLD, GUNILLA HANSSON, SUSANNA
 NYGREN, CECILIA PARBERG, MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

FIG. 14



JELLO – ETT SKRATT I BRISTENS TID

FEMINISTISKA STRATEGIER PÅ VALAND I SLUTET AV 1980-TALET

Hur kan konstnärliga handlingsutrymmen skapas i tider av förändring? Vilka positioner är möjliga, vilka incitament finns till att röra sig i en riktning som senare visar sig leda till något viktigt? I efterhand skapas berättelser om dessa processer. Några har starkare lyskraft och reproduceras av konstfältet medan andra, som den som skall återges här, är mer vacklande konstruktioner som måste eftersökas utanför både strålkastarljus och arkiv. Under 1980- och 1990-talen skedde avgörande förändringar i konsten. När det gäller den nationella berättelsen brukar 1987 beskrivas som ett ödesår, och inflytandet från den amerikanska konstscenen som en avgörande idéströmning.¹ För att kunna ringa in hur postmodernismen kom att tas upp i en ung konstnärsgeneration måste man i själva verket spana i andra riktningar.

Jag kommer här diskutera hur en egen postfeministisk plattform skapades av några konstnärer i övergången från 1980- till 1990-tal. I förra volymen av *Skiascope* pekade Jeff Werner ut några återkommande drag i Göteborgskonstens självbild.² Göteborg är en krämarstad där det är ett ideal att vara *målare*, medan det anses suspekt att

JELLO – A LAUGH IN TIMES OF WANT
FEMINIST STRATEGIES AT VALAND IN THE LATE 1980s

How can artistic spaces of action be conceived in times of changes? What positions are possible, what incentives are there to move in a direction that will later prove to lead to something important? Narratives of these processes are created after the fact. Some are repeatedly reproduced in the art field, while others, such as the one to be told here, are more uncertain constructions that have to be searched for beyond both the spotlight and the archives. In the 1980s and 1990s, decisive changes took place in the field of art. When it comes to the Swedish narrative, 1987 is often mentioned as a year of destiny, and influence from the American art scene as a crucial current of ideas.¹ But to narrow down how postmodernism was absorbed by a young generation of artists, it is necessary to look elsewhere.

I will here discuss how a postfeminist platform was created by certain artists in the transition from the 1980s to the 1990s. In the latest issue of *Skiascope*, Jeff Werner pointed to certain recurring characteristics of the self-image of Gothenburg artists.² He argued that Gothenburg is a city of Mammon, where it is ideal to be a *painter* but suspect to be an *artist*. Painters do not intellectualize their art. The ability to verbalize is directly inverse to the degree of artistic talent. In Gothenburg, the real artists – i.e. the *painters* – look for the deeper currents and therefore forgo paying attention to which way the wind blows. A ‘bold’ painter can be told apart from those who, regardless of how much they actually paint, are not painters at all. To tell the difference you have to understand the notions that are part of the Gothenburg painting tradition.³

An unspoken assumption, deeply embedded in the discourse, is that the painter, in this local sense of the word, is a man. It is important to ac-

vara *konstnär*. En målare intellektualiserar inte sin konst. Förmåga att verbalisera står i omvänt förhållande till graden av konstnärlig begåvning. I Göteborg är de riktiga konstnärerna – alltså *målarna* – ute efter djupare strömningar och avstår därför från att hoppa på nya vindriktningar. En ”fräck målare” kan särskiljas från dem som, helt oavsett hur mycket de faktiskt målar, inte är några målare alls. För att kunna förstå skillnaden krävs att man är införstådd med de påbud som ingår i den göteborgska måleritraditionen.³

Att en målare i denna lokala bemärkelse av ordet är en man är en outtalad förutsättning, djupt inbäddad i diskursen. Könspräglingen i självuppfattningen och de effekter den har haft för verkliga aktörer och deras rörelseutrymme är viktiga att uppfatta. Konst i nya medier, liksom performativa och andra postmoderna uttryck, mottogs även de med skepsis i sammanhanget. Var dessa former över huvud taget konst? Nya kulturella yttringar fick trots detta en särskild grogrund i Göteborg under 1980- och 1990-talen. I det vakuum som avsaknaden av ett starkt institutionellt konstliv bildade uppstod en mycket näringsrik mylla av klubbiv och fristående utställningsinitiativ.

I den göteborgska situationen hade det feministiska spåret delvis sin egen logik. På ”Röda Valand” runt 1968 störtades och ifrågasattes auktoriteter och maktpositioner. Den elevkår som tog över styret på skolan hade dock uteslutande manliga ordföranden och huvudaktörer. Att sedan också lärarkåren var genomgående manlig var en lika given förutsättning där som på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm.⁴ De kvinnliga elever som ville delta i revolten fick både bildligt och bokstavligt finna sig i underordnade sekreterarroller.⁵ Några av de konstnärer som lite senare, just i Göteborg, skulle etablera den textila feministiska konsten, hade gått på Valand. Det är signifikativt att det var först då de var utanför skolan, och först då de arbetade i andra medier än måleri, som fullt handlingsutrymme erövrades.⁶

Vilka positioner var då möjliga att inta för kvinnliga konstnärer i det postmoderna skedet? Svaret beror på hur man definierar denna omvandlingstid och vilket perspektiv man antar. Nya medier tycks ha erbjudit möjligheter för kvinnliga konstnärer att distansera sig från etablerade strukturer och skapa sig frirum. En liknande process skedde globalt. Jag avser här inte framställa några enkla eller låsta relationer mellan motsatsparen måleri och nya medier å ena sidan och konstnärer av manligt och kvinnlig kön å den andra. Självklart

knowledge the gender imprint on self-image and the effect it has on real participants and their space of action. Art in new media, like performative and other postmodern expressions, were also received with scepticism. Were these even art? In spite of this, Gothenburg was a breeding ground for new cultural manifestations in the 1980s and 1990s. The vacuum left by the absence of a strong institutionalized art scene paved the way for a lively club scene and independent exhibition initiatives.

In Gothenburg, feminism has its own genealogy. In the ‘red’ Valand School of Fine Arts, around 1968, authorities and positions of power were questioned and overthrown. However, the presidents and main participants of the student body that took over the school were all male. It was a given that all the teachers were men, at Valand as well as at the Royal University College of Fine Arts in Stockholm.⁴ The women students who wanted to be part of the rebellion had to accept subordinate secretarial roles, figuratively and literally speaking.⁵ Some of the artists who would later on, in Gothenburg, establish feminine textile art, had been students at Valand. It is significant that it was only once they were outside the school, and only when they worked in media other than painting, that they acquired full freedom of action.⁶

What positions, then, were available to female artists in the postmodern period? The answer depends on how this time of change is defined and what perspectives are assumed. New media appear to have offered new possibilities for women artists to distance themselves from established structures and to create working spaces for themselves. A similar process took place on a global scale. I do not here aim to present any simple or set relations between opposites: painting and new media on the one hand, and male and female artists on the other. Obviously, the artistic practice was more complex. Female and male artists alike worked with painting that clearly contrasted with modernism. But the deep tradition that painting represents in the field of art was unusually well entrenched in Gothenburg.

How was a young female artist at Valand in the late 1980s and early 1990s to relate to this tradition? How was postmodernism to be interpreted and made possible, if it is assumed that it was not necessarily formed by exhibitions and press debates in Stockholm, or exclusively by impressions from American postfeminism? The following is not a survey of the entire field outlined above, but a case study of how a few women artists formed their work in a specific historical and local situation.⁷

var den konstnärliga praktiken mer komplex än så. Både kvinnliga och manliga konstnärer arbetade med ett måleri som tydligt bröt mot modernismen. Men den djupa tradition som målerikonsten ändå representerar på konstens fält hade ett ovanligt seglivat fäste i Göteborg. Hur kunde en ung, kvinnlig student vid Valand runt decennieskiftet 1990 förhålla sig till denna tradition? Hur kunde postmodernismen uppfattas och möjliggöras, om man antar att den inte nödvändigtvis formades av utställningar och pressdebatter i Stockholm eller uteslutande av intrycken från amerikansk postfeminism? Det följande är inte en kartläggning av hela det omfattande fält jag skisserat ovan, utan en fallstudie av hur några kvinnliga konstnärer formerade sitt arbete i den specifika historiska och lokala situationen.⁷

ABJEKTALT PÅ ROTOR

Skratt och babbel hörs från högtalarna. Ett smalt och resligt vitt bord står i mitten av ett gallerirum. Platsen är Valands elevgalleri Rotor på Vasagatan i Göteborg våren 1991. Några konstnärer träder in med en rund bunke fylld med ett dallrande innehåll. De har kollektivt tillverkat 80 kilo gelé med hjälp av Jell-O.⁸ De stjälper upp geléklumpen på det vita bordet, där den står kvar under några magiska minuter. Till sist blir de inre spänningarna för starka, klumpen imploderar och gelén sprider ut sig i rummet i ett slags slow-motion. Klumparna lösgör sig först långsamt men faller efterhand allt snabbare och landar tungt på golvet med ett "splatt". Under resten av utställningsperioden ligger de kvar och sprider en lätt doft av syntetisk jordgubbssmak. Ur högtalarna fortsätter ljuden av skratt, babbel och reciterade Kristeva-texter strömma ut.

Jello skapades av nio konstnärer, Maria Bjurestam (f. 1961), Cecilia Darle (f. 1961), Vanja Gyllensköld (f. 1962), Gunilla Hansson (f. 1961), Annika Lundgren (f. 1964), Susanna Nygren (f. 1956), Cecilia Parsberg (f. 1963), Marie Sjölander (f. 1954) och Elin Wikström (f. 1965), vilka under en tid befann sig samtidigt som elever på Valand.⁹ Den process de inledde tillsammans hösten 1990 var först och främst intern, men den manifesterade sig också i utåtriktade projekt. *Jello* återupplivades på International Audio

ABJECTION AT ROTOR

Laughter and chatter emanate from the speakers. A small but tall white table sits in the middle of a gallery room. The location is Valand's student gallery Rotor, on Vasagatan in Gothenburg, in the spring of 1991. Several artists enter with a round bowl filled with a wobbly substance. They have collectively produced 80 kilos of jelly, using Jell-O.⁸ They empty the blob of jelly onto the white table, where it sits for a few magic minutes. Finally, when the internal tensions become too strong, the blob implodes and the jelly spreads through the room in a kind of slow motion. Lumps are released, slowly at first but gradually faster, and land heavily with a splat on the floor. For the duration of the exhibit, they stay on the floor and give off a light scent of strawberries. Sounds of laughter, chatter, and recited Kristeva texts keep pouring out from the speakers.

Jello was created by nine artists: Maria Bjurestam (b. 1961), Cecilia Darle (b. 1961), Vanja Gyllensköld (b. 1962), Gunilla Hansson (b. 1961), Annika Lundgren (b. 1964), Susanna Nygren (b. 1956), Cecilia Parsberg (b. 1963), Marie Sjölander (b. 1954), and Elin Wikström (b. 1965), who for a time were all students at Valand together.⁹ The process they started in the fall of 1990 was primarily internal, but it was also manifested outwardly through various projects. *Jello* was revived at the International Audio Video Experimental Festival in Arnhem, Holland, in November 1991. To the disappointment of the artists, that blob collapsed without the magic delay that happened at Rotor. In January of 1992, a work was created by the group at the top of Ralph Erskine's skyscraper Lilla Bommen, colloquially referred to as 'Läppstiftet' (the Lipstick) and built by the construction company Skanska, in 1989. The building was planned by the City of Gothenburg and at the opening it contained the Skanska headquarters. Now there was a recession, and numerous floors in the skyscraper stood vacant. From the desolate offices you could look down on barracks built to accommodate refugees from Bosnia. *Nineteenth Floor* (*Nittonde våningen*) was the name of the exhibition that opened on 29 February 1992. A small tent for two was raised in the echoing office space, presented together with wall texts that spoke of location and exchangeability.

The group from Valand was now starting to draw attention. Isabella Nilsson (b. 1954), head of Mölndal Art Gallery (Mölndals konsthall), engaged the group, and the exhibition *CONE (STRUT)* was shown there

FIG. 11-14 *

FIG. 11-14 *

Video Experimental Festival i Arnhem, Holland i november 1991. Den versionen föll till konstnärernas besvikelse ihop utan den magiska fördröjningen som inträffat på Rotor. I januari 1992 skapades ett verk högt upp i Ralph Erskines skyskrapa *Lilla Bommen*, i folk-mun "Läppstiftet", uppförd av byggföretaget Skanska 1989. Huset hade projekterats av Göteborgs Stad och vid invigningen inrymde det Skanskas huvudkontor. Nu var det lågkonjunktur och i skrapan gapade många outhyrda våningsplan tomma. Från de ödsliga kontorslokalerna kunde man titta ner på baracker iordningsställda åt flyktingar från Bosnien. *Nittonde våningen* hette utställningen som öppnades den 29 februari 1992. Ett litet tvåmanstält var uppställt i det ekande kontorsrummet, presenterat tillsammans med väggtexter som talade om plats och utbytbarhet.

Gruppen från Valand började nu få uppmärksamhet. Isabella Nilsson (f. 1954), chef för Mölndals konsthall, bjöd in dem och utställningen *STRUT* visades där 5 september–11 oktober 1992, den-na gång med individuella presentationer.¹⁰ Projektet *Be Connected* och utställningen *Konstnärer visar konstnärer*, presenterades i *Rix Linköpings konsthall* våren 1993.¹¹ Några av gruppens konstnärer bjöd in elva kollegor att dels visa sina verk, dels genomföra en offentlig diskus-sion kring konstnärsrollen. *Be Connected* var ett försök att återta tolk-ningsföreträdet från konstvärldens olika aktörer och att diskutera konstnäre-ns roll på konstscenen. De ville undersöka "möjligheterna att agera i konstnärsrollen". Det blev det sista gemensamma projektet.

Jello-gruppens arbete var kollektivt, bars av en vilja att diskutera konstnärsrollen och av att skapa skulptur i dynamiska rumsliga situationer.

ATT GÖRA ANNAT

Som en röd tråd i projektet gick en vilja till dialog och en strävan att fånga upp nya teoretiska modeller och göra dem till sina egna. Gruppen hade inte något uttalat feministiskt program. Det avgöran-de var att samlas som kvinnor och arbeta med stöd och seriös kritik

from 5 September through 11 October 1992, this time with individual presentations.¹⁰ The project *Be Connected* and the exhibition *Artists Present Artists* (*Konstnärer visar konstnärer*) were presented at Rix Linköping Art Gallery (Rix Linköpings konsthall) in the spring of 1993.¹¹ Some of the artists in the group invited in 11 colleagues, partly to show their work, and partly to hold a public discussion on the role of the artist. *Be Connected* was an attempt to recover the right to interpretation from different actors in the art world, and to discuss the role of the artist in the art scene. They wanted to examine 'the possibilities to act in the role of the artist.' It was their last joint project.

The work of the Jello-group was collective, and it was permeated by a desire to discuss the role of the artist and to create sculpture in dynamic spatial situations.

TO DO SOMETHING ELSE

Recurring throughout the project was a desire for dialogue, as well as an aim to detect new theoretical models and make them one's own. The group did not have an explicit feminist platform. The important thing was to gather as women and to work with the support and serious review of each other's work, and to have fun. Cecilia Parsberg described the school atmosphere that the group developed out of:

Ernst [Billgren] did his thing, [Peter] Hagdahl did his. ... You were supposed to do your thing and be secretive. I have never been interested in that. There were many of us who wanted to have a dialogue, to see each other. Women use new technology; they see themselves. It felt safe and was a basis of inspiration rather than existential anxiety or suicide. They had been talking over the heads of women.¹²

At first there were no plans whatsoever to make art together. Instead, the women formed a reading group around an anthology of Julia Kristeva's texts that had just been published in Swedish.¹³ Elin Wikström remembered:

av varandras verk, och att ha roligt. Cecilia Parsberg beskriver den stämning på skolan som gruppen uppstod ur:

Ernst [Billgren] gjorde sitt, [Peter] Hagdahl gjorde sitt. [...] Man skulle göra sitt och vara hemlig. Jag har aldrig varit intresserad av det. Vi var många som ville vara i dialog, så får man syn på varandra. Kvinnor använder den nya tekniken, får syn på sig själva. Det gav trygghet och en bas av lust istället för av existentiell ångest eller självmord. Man hade talat över kvinnors huvuden.¹²

Det fanns först inga planer alls på att göra konst ihop utan man samlades i en läsecirkel kring en antologi med Julia Kristevas texter som just kommit ut på svenska.¹³ Elin Wikström minns:

Upplägget var så att den vi var hemma hos lagade maten. Efter maten diskuterade vi texter som alla hade läst i förväg. Bland annat läste vi Julia Kristeva. Det var otroligt intressant att göra sådana seminarier. Om jag lagade maten så var det någon annan som höll i textläsningen. Då var nästa ateljébesök hos mig. Det var *give and take* liksom. Vi pratade mycket om abjektet och den Andre och hela det feministiska perspektivet. Det var de diskussionerna som fick mig att intressera mig för den amerikanska feministiska konstströrelsen och performancekonsten. Allt det där hände samtidigt.¹⁴

Cecilia Darle beskriver det också som att gruppen uppstod ur ”en fundamental brist på allt vi var intresserade av”.¹⁵ Valandlärares motstånd mot ny teori var i allmänhet påtagligt. Elin Wikström, som hade intresse för performance och att arbeta dialogiskt, vittnar också om denna brist på teori och diskussion på skolan. Hon upplevde också ett tydligt motstånd i ute i konstlivet:

Inställningen hos framför allt äldre konstnärer i stan, men också från andra studenter, var väldigt negativ. Man blev uppträckt i ett hörn på en fest och fick stå till svars för att man hade annorlunda idéer och kritiserade måleriet och den klassiska skulpturen. [...] Jag tror att dynamiken i gruppen berodde på att det fanns likheter men också stora olikheter mellan oss som personer, mellan vad som engagerade oss i ateljén, i våra arbeten. Det var en jättebra utgångspunkt. Nu när jag undervisar själv så håller jag fram vikten av att komma in i teorin på eget initiativ. Det är nog den bästa start man kan få.¹⁶

Nya medier och ny teori passade inte in i ”målarkärrets” självbild. Det blev nödvändigt att samlas och börja bygga en egen plattform.

The concept was that the one whose house we were in prepared the food. After eating we discussed texts that everyone had read in advance. One of the authors we read was Julia Kristeva. It was incredibly interesting to do these seminars. If I cooked the food, someone else led the reading of the text. Then the next studio visit was at my place. It was sort of a give-and-take situation. We talked a lot about the abject and the Other and the whole feminist perspective. It was those discussions that got me interested in the American feminist art movement and performance art. All that happened at the same time.¹⁴

Cecilia Darle also described a situation where the group developed out of ‘a fundamental lack of everything we were interested in.’¹⁵ The resistance of Valand teachers to new theories was usually obvious. Wikström, who was interested in performance art and in working dialogically, also related this lack of theory and discussion at the school. In addition, she clearly experienced resistance in the art scene:

Older artists around town especially, but also other students, had a very negative attitude. You would be pushed into a corner at a party and made to answer for having different ideas and for criticizing painting and classic sculpture. ... I think the dynamics of the group were a result of the similarities as well as the significant dissimilarities between us, between what engaged us in the studio and in our work. It was a great starting point. Now when I teach, I stress the importance of studying theory on your own initiative. It is likely the best way to begin.¹⁶

New media and new theories did not fit into the self-image of the Gothenburg art scene. It became a necessity to get together and build new roads from within.

SPREADING THEORIES

There was a noticeable scarcity of women teachers at Valand. Gun Maria Pettersson (1943–2007) was an exception; she came to the school as a guest teacher in 1987 and was promoted to professor, in 1989. She had been appointed as the first woman professor at the Royal University College of Fine Arts, in 1983. She had an ability to listen to what it was the students wanted and to arrange financing for their projects. At Valand,

Det fanns en kännbar brist på kvinnliga lärare på Valand. Gun Maria Pettersson (1943–2007) var ett undantag. Hon kom till skolan som gästlärare 1987 och utnämndes till professor där 1989. 1983 hade hon utnämnts till Sveriges första kvinnliga professor i skulptur vid Kungl. Konsthögskolan. Hon ägde en förmåga att lyssna av vad eleverna ville ha samt att ordna finansiering till deras projekt. På Valand stöttade hon många elever men hade samtidigt, enligt flera källor, en marginaliserad position i lärarkollegiet.¹⁷

Skolan besöktes också av utländska konstnärer, som Jello-gruppens medlemmar i lite olika grad refererar till. Den danske skulptören Hein Heinsen (f. 1935), som fram till 1989 varit professor vid Det Kongelige Danske Kunstakademi, bjöds in av Gun Maria Pettersson. Han pekade ut nya möjliga riktningar för skulpturen. Robin Klassnik och Simon Willis från Storbritannien var också förmedlare av ett öppnare konstbegrepp och uppmanade till reflekterade konstnärliga positioneringar. Konstnärerna Helen Chadwick och Ingrid Orfali var även de viktiga besökare ute på Hisingen runt decennieskiftet 1990.

Vilken teoriundervisning erbjöds på Valand? Efterlämnade program avslöjar inte några feministiska perspektiv under perioden 1988–1992. Det är inte helt lätt att utifrån dem ringa in vilka teoretiska hållningar som kom till uttryck i undervisningen.¹⁸ Under läsåret 1989/1990 hölls exempelvis en föredragsserie på temat ”Konceptualiteter i bildkonsten 1960–90”, med föreläsare som Hans Johansson, Tom Sandqvist, Mats B, Mona Sandqvist, Hein Heinsen och Folke Edwards. Tom Sandqvist (f. 1954) höll därefter, under hösten 1990, en konst- och idéhistorisk översikt som inleddes med egyptisk konst och löpte fram till modernismen. Hösten 1991 kom bland andra Staffan Carlshamre (f. 1952) in med några föreläsningar i vetenskapsteori, vilka var planerade för den konstnärliga forskarutbildningen men också delgavs eleverna vid grundutbildningen. ”Vi som gick på Valand diskuterade i fikarummet vad alla dessa begrepp som användes i den då samtida konstdebatten betydde teoretiskt och för oss i vårt arbete”, berättar Vanja Gyllensköld.¹⁹

she supported many students but, according to several sources, at the same time, she was marginalized by her colleagues.¹⁷

The school was also visited by foreign artists, whom the Jello-group members had varying levels of contact with. The Danish sculptor Hein Heinsen (b. 1935), who until 1989 was a professor at the Royal Danish Academy of Fine Arts, was invited by Gun Maria Pettersson. He pointed to new possible directions for sculpting. Robin Klassnik and Simon Willis from the United Kingdom also conveyed a more open art concept and encouraged conscious artistic positioning. Artists Helen Chadwick and Ingrid Orfali were other important visitors at Valand at the end of the 1990s.

What theoretical instruction was offered at Valand? Surviving programs do not indicate any feminist perspectives in 1988–1992, and it is somewhat difficult to identify the theoretical positions from the programs.¹⁸ During the academic year 1989–1990, for example, there was a series of lectures with the theme ‘Conceptualities in the visual arts 1960–1990,’ with lecturers such as Hans Johansson, Tom Sandqvist, Mats B, Mona Sandqvist, Hein Heinsen, and Folke Edwards. Shortly afterwards, in the autumn of 1990, Tom Sandqvist (b. 1954) gave a survey on the history of art and ideas, starting with Egyptian art and running up to modernism. In the autumn of 1991, visiting educators, including Staffan Carlshamre (b. 1952), spoke on scientific theory in lectures intended for the graduate students but also offered to undergraduate students. ‘Those of us at studying at Valand mulled over coffee the meaning of all these concepts that were being used in the contemporary art debate, both in the theoretical sense and in terms of our own work,’ Vanja Gyllensköld said.¹⁹

A problem was that the lectures tended to be singular events without follow-up discussions or seminars. Feminist theory was not presented in any particular detail. The period as a whole was dominated by male instructors, even if Gertrud Sandqvist returned at regular intervals with lectures such as ‘Authenticity in the wrong place’ (spring term 1989) and ‘20th-century art in relation to Romanticism’. Sandqvist recalls that she spoke about Kristeva and the abject at Valand during this time.²⁰ Not until the autumn term of 1992 were there any lectures presented that explicitly thematized feminist perspectives on art.²¹ This was probably a result of the Jello-group work and the new questions circulating among students at Valand.

What new theory, then, had a real influence on the young artists at Valand? The texts that the Jello-group discussed clearly originated

Problemet var nämligen att föreläsningarna ofta var enstaka inslag utan efterföljande diskussioner eller seminarier. Inte heller presenterades feministisk teori särskilt ingående. Perioden som helhet domineras av manliga föreläsare, även om Gertrud Sandqvist återkom med jämna mellanrum med föreläsningstitlar som "Autenciteten på fel plats" (vt 1989) och "1900-talets konst i relation till romantiken". Hon minns själv att hon under perioden talade om Kristeva och abjektet på Valand.²⁰ Inte förrän höstterminen 1992 presenterades föreläsningar som explicit tematiserade feministiska perspektiv på konsten.²¹ Detta var troligen en effekt av Jello-gruppens arbete och de nya frågor som kommit i omlopp bland eleverna på Valand.

Vilken ny teori fick då en reell betydelse för de unga konstnärerna på Valand? De texter som Jello-gruppen diskuterades hade helt klart ett ursprung i kontinental filosofi. Sådan hade redan tidigt letat sig in i skolan bland annat via Köpenhamn. Valand hade sedan första hälften av 1980-talet nära kontakt med Det Kongelige Danske Kunstakademi via lärarutbyten eller genom att Valandelever helt enkelt tog sig ett studieår där.²² Där hade sedan 1984 Else-Marie Bukdahl och Hein Heinsen med flera översatt och givit ut ett antal kompendier och böcker med kontinental filosofi till danska. Här presenterades texter av Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Benjamin Buchloh och Ludwig Wittgenstein med flera.²³ Texterna var spridda på Valand och fanns i biblioteket. En viktig källa till psykoanalytisk feministisk teori var också nummer 3 1990 av tidskriften *Siksi*, utgiven av Nordiskt konstcentrum.²⁴ I en av artiklarna, "Abjekt", presenterade chefredaktören Gertrud Sandqvist begreppet i en associativ text.²⁵ Grunddragen i Julia Kristevas och Jacques Lacans teorier avhandlades snabbt och associerades sedan vidare in i verk av så skilda konstnärskap som Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Karen Finley, and Jenny Holzer. De som följer abjektets princip, "sammantaget den samtida distansering och underminering av och genom språket som är möjlig om man samtidigt åtrår och förkastar språket och lagen, tecknet för den manliga fiktionen", är konstnärer som Barbara Bloom, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler, Ingrid Orfali, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel och Hannah Villiger, anser Sandqvist.²⁶ Sandqvists förhållande till de teoretiska förlagorna är befriande obundet. Samtidigt framstår skillnaderna mellan begrepps-

in continental philosophy. Such philosophy had already found its way into the school, partly by way of Copenhagen. Since the first half of the 1980s, Valand had close contact with the Royal Danish Academy of Fine Arts through a teacher exchange and the fact that Valand students often spent an academic year there.²² Since 1984, in Copenhagen, Else-Marie Bukdahl and Hein Heinsen et al. had translated into Danish and published a number of compendia and books on continental philosophy. Texts by Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Benjamin Buchloh, and Ludwig Wittgenstein, among others, were presented.²³ The texts were circulated at Valand and they were found in the library. Another important source of psychoanalytic feminist theory was the magazine *Siksi*, issue number 3, 1990, published by the Nordic Arts Center.²⁴ In one of the articles, 'Abjekt', editor-in-chief Gertrud Sandqvist presented the concept in an associative text.²⁵ The basic features of Julia Kristeva's and Jacques Lacan's psychoanalytic theories were quickly dealt with in a series of text-images and carried further to works by such disparate artists as Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Karen Finley, and Jenny Holzer. Those who follow the principle of the abject – 'taken together this simultaneous distancing and undermining of and through language that is possible if we simultaneously desire and reject language and the law, the sign for the masculine fiction' – are Barbara Bloom, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler, Ingrid Orfali, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel, and Hannah Villiger, according to Sandqvist.²⁶ Sandqvist's relation to the theoretical originals is refreshingly free. Never the less, the differences appear nearly erased between conceptual levels, theoretical models and artistic interpretations. It is as if theory and the reflections of the artistic works create a kind of irrefutable fusion of absolute gender differences to relate to.

Carina Hedén (b. 1948), who came to Valand as a teacher in the autumn of 1990, offered another strategy for presenting theory. Among other things, she based her teaching on visual studies of international works and the understanding that the students created together in dialogue with the works. She saw a distinct need to break the studio isolation that she found among students who were not the most articulate.²⁷ Together with Ingrid Book (b. 1951), an instructor at the National Academy of Fine Arts in Oslo, Hedén created the dialogical exhibition *Transitions (Overganger/ Övergångar)*, where students showed their work in short sessions of two plus two days.²⁸ Several of the Jello-group artists participated. The ambition was to create new platforms. An aim of the project was to visually

nivåer, teoretiska modeller och konstnärliga gestaltningar närmast som uttraderade. Det är som om teorin och konstverkens reflektion av den bildar ett slags ovedersäglig sammansmältning av absoluta könsskillnader att förhålla sig till.

Ytterligare ett sätt att presentera teori på representeras av Carina Hedén (f. 1948), som kom till Valand som lärare hösten 1990. Hennes undervisning var bland annat baserad på visuella studier av internationella verk och den förståelse eleverna gemensamt skapade i dialog med verken. Hon såg ett tydligt behov att bryta upp den ateljé-isolering hon såg hos elever som inte hörde till de mer artikulerade.²⁷ Tillsammans med Ingrid Book (f. 1951), lärare vid Statens Kunstakademi i Oslo, skapade Hedén en dialogisk utställning, *Övergångar/Övergångar*, där eleverna visade sina verk i korta sessioner på två plus två dagar.²⁸ Flera av konstnärerna i Jello-gruppen deltog där. I projektet rymdes ambitionen att skapa nya plattformar. Syftet var att i visuell form undersöka förhållandet till den egna nationella identiteten. Utgångspunkten var också att använda olika medier i ett och samma verk. Verket *Nittonde våningen* kan associeras till nästa samarbete som Hedén upprättade med Statens Kunstakademi i Oslo, *Platsen som tanke*, där platsen togs upp utifrån ickeformell utgångspunkt. Hennes nätverk var nordiskt, och studieresor och gästlärarebesök organiserades med pengar från Nordiska ministerrådet (Nordplus) som finansiell bas. Hon arbetade under de här åren med en bok om Eva Löfdahl som hon gav ut på det egna förlaget Hong Kong Press.²⁹ Här formulerades begrepp för företeelser som Jello-gruppen kände igen i sin egen arbetsprocess. Eva Löfdahl besökte också skolan som gästlärare.

Man skulle alltså kunna förstå Jello-gruppen som en effekt av bristen på teoretisk medvetenhet och frågeställningar kring det kvinnliga konstnärskapet i den dagliga undervisningen och hos de ordinarie lärarna. Det var också ett svar på önskan att förstå och ta till sig ny teori *autonomt och inifrån det egna konstnärskapet* som växte fram hos gruppen, bland annat ur de fragment som de kom i kontakt med via de gästföreläsare som passerade revy på skolan.

examine national identity. Also, a key element included the use different media within a single work. *The Nineteenth Floor* exhibit can be related to the next collaboration that Hedén formed with the National Academy of Fine Arts in Oslo, *The Place As a Thought (Platsen som tanke)*, where place was investigated using a non-formal premise. She worked within a Nordic network, and study trips and guest lectureships were organized with money from the Nordic Council (Nordplus) as a financial basis. During this period, she worked on a book about Eva Löfdahl, which was published by her own publishing house, Hong Kong Press.²⁹ In it, she defined phenomena that the Jello-group members recognized in their own work processes. Eva Löfdahl was also a guest lecturer at the school.

The Jello-group, then, could be understood to have resulted from a lack of both theoretical consciousness and daily classroom discussions on female art.³⁰ It was also an answer to a desire to understand and absorb new theory, independently and in relation to one's personal artistry, which partly grew out of the fragments they came in contact with through guest lecturers that passed through the school.

TO CREATE YOUR OWN SPACE

The actions of the Jello-group created a space for performative art, collective work, and verbalization. The strategies that the group developed also reflect some of the conditions that prevailed in Gothenburg at the time. In the words of Gyllensköld:

The significance of the dialogue with my female co-students and what we created together, that we supported each other to be noticed, is, I think, the most important and fundamental thing I have done in my life. It was not a feminist group in the sense that we had a specific agenda, but it sprang out of a need to define/formulate us as artists, and we were women. I believe that artistic development is a process. My experience is that most male teachers/educators I met as a student had difficulties recognizing and supporting the vague and incomplete expressions found in a developing artist. They simply did not recognize expressions that that were in need of a physical form. This I believe is both because individual experiences are gender-bound, but also because the established art scene has been dominated by male art and a male-defined canon. For artistry

Med Jello-gruppens aktioner skapades en plats där performativ konst, kollektiva arbeten och verbaliseringar fick utrymme. De strategier gruppen utvecklade speglar också några av de förutsättningar som rådde just då i Göteborg. Gyllensköld sammanfattar:

Betydelsen av dialogen med mina kvinnliga medstudenter och det vi skapade tillsammans, att vi stöttade varandra att ta plats, tror jag är något av det viktigaste och mest grundläggande jag gjort i mitt liv. Det var ingen feministisk grupp i den meningen att vi drev någon sakfråga, men den uppstod ur ett behov av att definiera/formulera oss som konstnärer och vi var kvinnor. Jag tror att ett konstnärligt utvecklingsarbete är en process. Min erfarenhet är att de flesta manliga lärare/pedagoger jag mött som student haft svårt att känna igen eller stödja de vaga och ofullständiga uttryck som ett växande konstnärskap är. Dom har helt enkelt inte känt igen sig i de uttryck som sökt sig en form. Detta tror jag beror på både att den individuella erfarenheten är könsbunden, och på att den etablerade konstscenen dominerats av manlig konst och kanon. I konstnärligt utvecklingsarbete behöver man stöd och svängrum. Man behöver bli tagen på allvar, känna igen sig och ändå krävas på förtydligande för att skärpa uttrycket. Jag skulle också vilja påstå att den engelska undervisningstradition som vi fick genom Klassnik och Willis i kombination med den svenska, som till exempel Hedén stod för, var optimal. Klassnik ställde för mig och för tiden ovana och krävande frågor som 'Why did you decide beeing an artist?'. Medan till exempel Löfdahl till min stora förvåning hade ord och kunde tala om konstens innehåll och form på ett sätt som jag inte själv kunde formulera.

Gruppen på Valand växte fram kvinnliga studenter emellan, i opposition mot ett teorifientligt konstliv och en mansdominerad utbildningsmiljö. Motståndsviljan sporrades av bristen på teori på skolan och av en önskan att ta till sig kontinental feministisk teori kollektivt och autonomt. Den fick en avgörande betydelse för flera av dessa konstnärskap i vardande. Spåren av den har fått sökas utanför mediala och konsthistoriska berättelser om Valand och Göteborg på 1980- och 1990-talen. Detta kvinnliga nätverk blev en av de springande punkterna i den omförhandling som slutligen kom att torrlägga det göteborgska målarkärret.

to develop, you need support and space. You need to be taken seriously, to be able to find your way, and still have demands made for a sharpened expression. I would also argue that it was an optimal combination between the British teaching tradition that we had through Klassnik and Willis, and the Swedish one, which Hedén, for example, represented. Klassnik asked questions that, for me and for the period, were demanding, like: 'Why did you become an artist?' At the same time, someone like Löfdahl, to my great surprise, had a vocabulary and could talk about the contents and forms of art in a way that I could not myself articulate.³¹

The Valand group developed among women students, in opposition to a theory-hostile art life and a male-dominated teaching environment. Their will to resist was encouraged by the lack of theory at the school and by a wish to adhere to Continental feminist theory, collectively as well as individually. The group had a defining significance for several of these up-and-coming artists. Traces of it had to be looked for outside of narratives in media and art history on Valand and Gothenburg in the 1980s and 1990s. This female network became one of the main arguments in the renegotiation of the self-image in the Gothenburg art scene.

1. 1987 visade Moderna Museets utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv* med Lars Nittve som curator, och samma år presenterade Lars O Ericsson postmoderna teorier i en artikelserie i *Dagens Nyheter* och inledde därmed en livlig debatt. Båda händelserna brukar i konstnärliga översikter över efterkrigskonsten i Sverige utpekas som postmodernismens genombrott på bred front.
2. Jeff Werner, "Det Göteborgska målarkärret", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2009, s. 82–132.
3. Werner 2009, s. 84, citerat ur: Håkan Wettre, "Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?", *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002, s. 139.
4. Om lärarekrytering vid de konstnärliga högskolorna, se: Marta Edling, "Det naturliga broderskapet mellan unika män. Om professorstillsättningar på Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet", *En omvänd ekonomi. Tillgångar inom konstnärliga utbildningar och konstfältet 1938–2008*, red. Mikael Börjesson och Martin Gustavsson, Stockholm 2010 (kommande).
5. Eva Skogar, telefonsamtal med Annika Öhrner, 2010-01-20.
6. Om feministiska utställningar på 1970-talet i Göteborg se: Lena Boëthius, "Kvinnokamp, klasskamp och kollektivism", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2009, s. 250–289; Barbro Werkmäster, "Mitt i livet", *Konstfeminism. Strategier och effekter från 1970-talet till idag*, Stockholm 2005, s. 44–81; Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist, "Feministisk textilkonst i Göteborg under 1970-talet", *Konstfeminism. Strategier och effekter från 1970-talet till idag*, Stockholm 2005, s. 82–89; Yvonne Eriksson, "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 70-talsprojekt", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund 2003, s. 47–77.
7. Konstruktionen av kön i den göteborgska självbilden och hur olika feministiska grupper och generationer relaterar till varandra lokalt är ett intressant och ännu utforskat fält. Den här artikeln är, som en följd av det femåra källäget, baserad på samtal och e-brevskontakt med aktörerna, liksom på mina egna minnen från sporadiska nedslag i Göteborgs konstliv vid tiden, som gästföreläsare på Valand, curator och utställningsbesökare. Konstnärerna i gruppen har ibland olika perspektiv på samarbetet. De enskilda uttalandena får stå för dem som gjort dem och slutsatserna i artikeln är författarens. I citaten har lättare språkliga redigeringar gjorts, som inte påverkar deras innebörd.
8. Varumärket Jello-O tillverkar gelatinpulver. Verket får dock här titeln *Jello*, den benämning som oftast används i konstnärernas beskrivningar.
9. Gruppen omfattade Maria Bjurestam (Valand 1990–1995), Cecilia Darle (Valand 1987–1992), Cecilia Parsberg (Valand 1986–1991), Vanja Gyllensköld (Valand från 1987, Konstakademie Düsseldorf, Prof. Klaus Rinke, 1990–1992), Gunilla Hansson (Valand 1988–1993), Annika Lundgren (Valand 1988–1993), Susanna Nygren (Valand 1986–1991), Marie Sjölander (Valand 1986–1991), Elin Wikström (Valand 1987–1992). Vid enskilda manifestationer kunde uppställningen variera.
10. Här medverkade Bjurestam, Darle, Gyllensköld, Hansson, Nygren, Parsberg, Sjölander. Annika Lundgren, i *Nöjesguiden* omnämnd som "den nionde medlemmen i gruppen", medverkade inte i *STRUT*. Clara Mannheimer, "KONST!?", *Nöjesguiden*, odaterat klipp 1992, s. 35.
11. *Konstnärer visar konstnärer*, red. Maria Bjurestam, Annika Lundgren, Cecilia Parsberg och Elin Wikström, Rix Linköpings konsthall, Linköping 1993. Utställningen pågick 1993-03-01 till 1993-04-04. Inbjudna konstnärer var Gärd Karin Andersson, Lotta Antonsson, Anna Brag, Lars-Ola Bergkvist, Virgil Dejarv, Bengt Olof Johansson, Peter Hagdahl, Carl Michael von Hausswolff & Leif Elggren, Erik Pauser och Johan Sunesson.
12. Cecilia Parsberg, samtal med Annika Öhrner, 2010-01-22.
13. Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter*, Stockholm 1990.
14. Kristoffer Arvidsson, intervju med Elin Wikström, 2010-02-03, Göteborgs konstmuseum.
15. Cecilia Darle, samtal med Annika Öhrner, 2010-01-22.
16. Arvidsson 2010.
17. Arvidsson 2010.
18. Konsthögskolan Valands arkiv, Göteborgs universitet, F2 A:2 och F2 A:4.
19. Vanja Gyllensköld, e-brev till Annika Öhrner, 2010-03-05.

NOTES

1. In 1987, Moderna Museet showed the exhibition *Implosion – A Postmodern Perspective*, with Lars Nittve as the curator; and in the same year Lars O Ericsson presented postmodern theories in a series of articles in the daily *Dagens Nyheter* and thereby started a lively debate. In art surveys of post-war art in Sweden, both occurrences are often pointed to as large-scale breakthroughs for postmodernism
2. Jeff Werner, 'Paths through a Gothenburg quagmire', *Skiascope 2. Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Göteborg Museum of Art Publication Series, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg 2009, pp. 82–132.
3. Werner 2009, p. 84, quoted from: Håkan Wettre, 'Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?', *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002, p. 139.
4. On recruitment of teachers to the art colleges, see Marta Edling 'Det naturliga broderskapet mellan unika män. Om professorstillsättningar på Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet' i *En omvänd ekonomi. Tillgångar inom konstnärliga utbildningar och konstfältet 1938–2008*, eds. Mikael Börjesson and Martin Gustavsson, Stockholm 2010 (forthcoming).
5. Eva Skogar, telephone conversation with Annika Öhrner 20 January 2010.
6. About feminist exhibitions in the 1970s in Gothenburg, see Lena Boëthius, 'Women's rights, class struggle and collectivism,' *Skiascope 2. Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Göteborg Museum of Art Publication Series, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg 2009, p. 250–289, Barbro Werkmäster, 'Mitt i livet' and Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist, 'Feministisk textilkonst i Göteborg under 1970-talet,' *Konstfeminism. Strategier och effekter från 1970-talet till idag*, Stockholm 2005, pp. 44–81 and 82–89, as well as Yvonne Eriksson, 'Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 70-talsprojekt,' *Från modernism till samtidskonst, Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund 2003, pp. 47–77.
7. The construction of gender in the Gothenburg self-image, and how different feminist groups and generations relate to each other locally, is an interesting and yet unexplored field. Because of elusive sources, this article is based on conversations and e-mail contacts with the participants, as well as on my memories from sporadic visits to the Gothenburg art scene at the time, as a guest lecturer, curator and, exhibit visitor. The artists in the group sometimes have differing perspectives on the cooperation between them. Individual statements are attributable only to those who made them, while the author stands for the conclusions in the article. In quotations, minor language editing was done without altering the meaning.
8. Jell-O is a trademark for a gelatin powder used for desserts. Here, the work is titled *Jello*, the term usually applied by the artists.
9. The group consisted of Maria Bjurestam (Valand 1990–1995), Cecilia Darle (Valand 1987–1992), Cecilia Parsberg (Valand 1986–1991), Vanja Gyllensköld (Valand from 1987, Düsseldorf Art Academy, Prof. Klaus Rinke, 1990–1992), Gunilla Hansson (Valand 1988–1993), Annika Lundgren (Valand 1988–1993), Susanna Nygren (Valand 1986–1991), Marie Sjölander (Valand 1986–1991), Elin Wikström (Valand 1987–1992). The lineup varied at individual manifestations.
10. Participants here were Bjurestam, Darle, Gyllensköld, Hansson, Parsberg, Sjölander. Annika Lundgren, in *Nöjesguiden* referred to as 'the ninth member of the group,' did not contribute to *CONE*. Clara Mannheimer, 'KONST!?', *Nöjesguiden*, undated clip 1992, p. 35.
11. Maria Bjurestam, Annika Lundgren, Cecilia Parsberg, and Elin Wikström (eds.), *Konstnärer visar konstnärer*, Linköping: Rix Linköpings konsthall, 1 March 1993 until 4 April 1993. The invited artists were Gärd Karin Andersson, Lotta Antonsson, Anna Brag, Lars-Ola

20. Gertrud Sandqvist, e-brev till Annika Öhrner, 2010-03-26.
21. Exempel på feministiska föreläsningar är Irja Bergströms "Varför har det funnits så få kvinnliga konstnärer?", liksom Eva Hallin och Annika Öhrners "Är en ros en ros?", en genomgång av konsthistorien ur feministiskt perspektiv och en presentation av 1970-talets feministiska våg främst i USA.
22. Den första Valandselev som studerade ett år i Köpenhamn var Ewa Brodin läsåret 1983/1984. Den där rådande öppenheten mot teori gjorde ett starkt intryck på henne som en kontrast mot stämningen på Valand. Kristoffer Arvidsson, Marta Edling och Annika Öhrner, intervju med Ewa Brodin, 2010-01-14, Göteborgs konstmuseum.
23. En förteckning över tillgängliga kompendier anslogs på Valand. Konsthögskolan Valands arkiv, F2 A:2.
24. Tidskriften nämns av Maria Bjurestam i e-brev till Annika Öhrner, 2010-03-06.
25. Gertrud Sandqvist, "Abjekt", *Siksi* nr 3 1990, s. 3–15.
26. Sandqvist 1990, s. 10.
27. Carina Hedén i samtal med Annika Öhrner, 2010-03-11.
28. *Övergångar/Övergångar*, red. Carina Hedén och Ingrid Book, Statens Kunstakademi, Oslo och Konsthögskolan Valand, Göteborg, Göteborg 1990. Utställningen ägde rum 17–23 december 1990 på Oslo Kunstforening. Femton svenska och sexton norska konstnärer deltog. De svenska var Lars-Ola Bergkvist, Cecilia Darle, Virgil Dejarv, Jens Fänge, Gunilla Hansson, Ulf Kihlander, Johan Nobell, Susanna Nygren, Cecilia Parsberg, Mikael Richter, Andréas Roth, Johan Zetterquist, Marie Sjölander, Johan Sunesson och Ola Åstrand. Bland de norska återfanns exempelvis Bjarne Melgaard, Lars Öyvind Ramberg och Vanessa Baird. Våren 1991 besökte de norska studenterna Valand och ställde ut på Rotor.
29. *Eva Löfdahl*, Göteborg 1991.
30. Först 1996 möjliggjordes ett institutionaliserat projekt för att arbeta med genusfrågor på Valand, lett av Ewa Brodin: *Mina-konstruktionen av en konstnär* eller *Mina – konstruktionen av ett konstverk*, som det kom att heta i hennes presentation av utställningen. "MINA-PROJEKTET. Konsthögskolan Valand", *Själuporträtt. Göteborgs Konstmuseum*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1998, s. 67–79. Projektet pågick under flera år och varvade externa föreläsningar, grupparbeten och externa presentationer på ett integrerat sätt.
31. Gyllensköld 2010.

-
- Bergkvist, Virgil Dejarv, Bengt Olof Johansson, Peter Hagdahl, Carl Michael von Hausswolff & Leif Elggren, Erik Pauser and Johan Sunesson.
 12. Cecilia Parsberg, conversation with Annika Öhrner, 22 January 2010.
 13. Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter*, Stockholm 1990.
 14. Kristoffer Arvidsson, interview with Elin Wikström, 3 February 2010, Göteborg Museum of Art.
 15. Cecilia Darle, conversation with Annika Öhrner, 22 January 2010.
 16. Arvidsson 2010.
 17. Arvidsson 2010.
 18. Valand School of Fine Arts archives, University of Gothenburg, F2 A:2 and F2 A:4.
 19. Vanja Gyllensköld, e-mail to Annika Öhrner, 5 March 2010.
 20. Gertrud Sandqvist, e-mail to Annika Öhrner, 26 March 2010.
 21. Examples of feminist lectures are Irja Bergström, "Varför har det funnits så få kvinnliga konstnärer?" ("Why have there been so few female artists?") and Eva Hallin/Annika Öhrner, "Är en ros en ros ...?" ("Is a rose a rose ...?"), an exposition of art history from a feminist perspective and a presentation of the 1970s feminist wave primarily in the U.S.
 22. The first Valand student who spent a year in Copenhagen was Ewa Brodin, academic year 1983–1984. The openness toward theory there, in contrast to the atmosphere at Valand, made a strong impression on her.
 23. A list of available compendia was posted at Valand. Valand School of Fine Arts archives, F A:2.
 24. The magazine was mentioned by Maria Bjurestam in an e-mail to Annika Öhrner, 6 March 2010.
 25. Gertrud Sandqvist, 'Abjekt,' *Siksi* no. 3 1990, pp. 3–15.
 26. Sandqvist 1990, p. 15.
 27. Carina Hedén in a conversation with Annika Öhrner, 11 March 2010.
 28. Carina Hedén and Ingrid Book (eds.), *Övergångar/Övergångar*, National Academy of Fine Arts, Oslo, and Valand School of Fine Arts, Gothenburg, Gothenburg: Valand Press, 1990. The exhibition was on display 17–23 December 1990, at Oslo Kunstforening. Fifteen Swedish and 16 Norwegian artists participated. The Swedes were Lars-Ola Bergkvist, Cecilia Darle, Virgil Dejarv, Jens Fänge, Gunilla Hansson, Ulf Kihlander, Johan Nobell, Susanna Nygren, Cecilia E. Parsberg, Mikael Ritter, Andréas Roth, Johan Zetterquist, Marie Sjölander, Johan Sunesson, and Ola Åstrand. Among the Norwegians were Bjarne Melgaard, Lars Öyvind Ramberg, and Vanessa Baird. In the spring of 1991 the Norwegian students visited Valand and exhibitions were held at Rotor.
 29. *Eva Löfdahl*, Gothenburg 1991.
 30. Not until 1996 was an institutionalized project to work with gender issues made possible at Valand, when Ewa Brodin managed *The Mina construction of an artist or Mina – the construction of an artist (Mina – the construction of an artist)*, as it was called in her presentation of the exhibition. 'MINA-PROJEKTET. Valand School of Fine Arts,' *Self Portrait (Själuporträtt)*, *Göteborgs Konstmuseum*, 13 June–27 September, 1998, pp. 67–79. The project was active for several years and mixed external lectures, group projects and external presentations in an integrated manner.
 31. Gyllensköld 2010.

ELIN WIKSTRÖM
Har skulle det gå om alla gjorde så?
 MALMÖ 1993
 BILDEN FRÅN ÅTERUPPFÖRANDET I
 KALMAR 2009
 FOTO: OSCAR GUERMOUCHE

ELIN WIKSTRÖM
What Would Happen If Everyone Did This?
 MALMÖ 1993
 THIS PHOTOGRAPH IS FROM THE
 RE-ENACTMENT IN KALMAR IN 2009
 PHOTO: OSCAR GUERMOUCHE

FIG. 15



FRÅN PARIA TILL BEGÄRLIG
INTERVJU MED ELIN WIKSTRÖM

Elin Wikström är den konstnär i Sverige som starkast förknippats med den relationella estetiken. Hennes projekt tar ofta sin utgångspunkt i en oväntad handling som tvingar människor att förhålla sig till en uppkommen situation. Exempelvis har hon under ett konstprojekt i Malmö vilat i en säng i en ICA-butik (*Hur skulle det gå om alla gjorde så?* 1993). Bredvid sängen fanns en skylt där följande ord rullade: "En dag vaknade jag och kände mig slö, sömnig och sur. Jag drog täcket över huvudet för jag ville inte stiga upp, se mig omkring eller prata med någon. Under täcket sa jag till mig själv: 'Så här ska jag ligga, orörlig, utan att säga ett ord, så länge jag vill. Jag tänker inte göra någonting, bara blunda och låta tankarna komma och gå.'" Under *Skulptur Projekte* i Münster 1997 bjöd Wikström, tillsammans med Anna Brag, in publiken att använda cyklar som gick baklänges i verket *Returnity*. Även här uppstod en interaktiv situation mellan publik och instruktörer. I verket *Åsa som har gett det till Bill riskerar att inte få tillbaka det och Pål som fått det av Pia riskerar att inte kunna ge det tillbaka* (1995) möttes besökarna av en person som bad om två kronor, därefter en som frågade om man ville ha två kronor, slutligen en som

FIG. 15

*

FROM PARIAH TO ATTRACTION
AN INTERVIEW WITH ELIN WIKSTRÖM

FIG. 15

*

Elin Wikström is the artist in Sweden most strongly associated with relational aesthetics. Her projects often hinge on some surprising event that compels us to relate to an impending situation. For example, during an art project in Malmö, she lay in bed in an ICA supermarket (*What Would Happen If Everyone Did This?* 1993). Next to the bed was a sign on which these words scrolled by: 'One day I woke up feeling sleepy, sluggish, and sour. I drew the bedcovers over my head because I didn't want to get up, look around, or talk to anyone. Under the covers I said to myself: 'I'll lie like this, completely still, without saying a word, as long as I want. I'm not going to do anything, just close my eyes and let the thoughts come and go.' During the exhibition *Skulptur Projekte*, in Münster, in 1997, Wikström, together with Anna Brag, invited the public to use bicycles that went backwards, as part of the work *Returnity*. Here too an interactive situation was created between the audience and the instructors. In the work *Åsa, Who Has Given It to Bill, Runs the Risk of Not Getting It Back, and Pål, Who Has Got It from Pia, Runs the Risk of Not Being Able to Give It Back* (*Åsa som har gett det till Bill riskerar att inte få tillbaka det och Pål som fått det av Pia riskerar att inte kunna ge det tillbaka*, 1995), visitors to the exhibit were met by a person who asked them for two Swedish kronor, followed by someone else who asked if they would like to have two kronor, and finally, by someone else, who once again asked for two kronor. Her works often deal with social conventions and economic structures. By turning our deep-seated views on their head Wikström lays bare these conventions.

I went to visit Wikström to get an answer regarding why several of the artists noted for their work in relational aesthetics came from Gothenburg,

återigen frågade om två kronor. Verken riktar ofta in sig på sociala konventioner och ekonomiska strukturer. Genom att vända upp och ned på våra invanda förhållningssätt till dessa synliggör Wikström dem.

Jag söker upp Wikström för att få svar på frågan varför flera av de uppmärksammade konstnärerna inom den relationella estetiken kom från Göteborg, en stad som tidigare inte varit förknippad med konceptuell konst, utan snarare med koloristiskt måleri. Som elev på Konsthögskolan Valand i slutet av 1980-talet tog Wikström del av den alternativa konstscen som då fanns i Göteborg. Wikström var också en av de studenter som bidrog till att öppna Valand för teoretiska perspektiv på konst och andra influenser utifrån. De grupperingar som bildades vände sig utåt. Ett skifte inträdde i konstlivet men förändringen av konstklimatet från Göteborgstraditionens dominans till Göteborg som en nod i ett internationellt nätverk var inte okomplicerad.

* * *

KA: *Kan du berätta om din bakgrund?*

EW: Jag är född 1965, bodde tre månader i Västerås, flyttade sedan till Karlskrona där jag växte upp. Under två spännande år gick jag på Östra Grevie Folkhögskola i mitten av 1980-talet, under en tid när Malmös konstliv var otroligt aktivt och visade mycket internationell konst. Efter det sökte jag och kom in på flera skolor men jag valde Valand. Det var 1987.

KA: *Vilken var anledningen till att du valde Valand? Visste du något om den skolan sedan tidigare?*

EW: Egentligen inte, men det jag visste var att jag inte ville till Mejan. Jag sökte Köpenhamn, Oslo och Trondheim, kom in i Oslo och Trondheim. Till skillnad från många som ser det som sitt mål att gå

a town not previously associated with conceptual art but, rather, with Colourist painting. While a student at the Valand School of Fine Arts in the late 1980s, Wikström came in contact with the alternative art scene then active in Gothenburg. Wikström was also one of the students who helped open up Valand to theoretical perspectives on art and to other outside influences. The various groups that formed turned their gaze outwards. A shift occurred in the city's art world, but the change in the cultural climate, from the dominance of the Gothenburg art tradition to that of Gothenburg as one node in an international network, was far from uncomplicated.

* * *

KA: *Can you tell me about your background?*

EW: I was born in 1965. We lived for three months in Västerås and then moved to Karlskrona, where I grew up. For two exciting years in the mid-1980s I was a student at the Östra Grevie Folkhögskola, at a time when the art life in Malmö was incredibly active and a lot of international art was shown. After that I applied and got in to several art schools, but I chose the Valand School of Fine Arts. That was in 1987.

KA: *Why did you choose Valand? Did you know anything about the school previously?*

EW: Not really, but I knew that I didn't want to go to Mejan (the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm). I applied to Copenhagen, Oslo, and Trondheim, and was accepted at Oslo and Trondheim. Unlike many others, who wanted most to be accepted there, I rejected Mejan because I thought it was conservative. At that time Sweden's art world wasn't particularly international. I thought it was probably better to choose a school where I could speak Swedish!

där, valde jag bort Mejlan eftersom jag trodde att den var konservativ. På den tiden var Sveriges konstliv inte speciellt internationellt. Jag tänkte att det nog är bättre att gå på en skola där man kan få prata svenska!

KA: *Vad var det för skola du mötte när du kom till Valand?*

EW: För mig var det speciellt eftersom jag sökte till skulpturavdelningen. Skolan var fortfarande indelad i måleri och skulptur med lokaler i ett hus med mycket industriverksamhet.

KA: *Det var när skolan fortfarande låg på Lindholmen?*

EW: Precis. Vi var som ett litet samhälle i samhället. Vi var runt tolv som hade ateljé där och det var väldigt bra verkstäder. Man kom långt på det material som fanns där. Det var intimt och så var det mycket utbyte mellan årskurserna i och med att vi bara var två eller tre från varje årskurs som gick skulptur. Franco Leidi var ny som professor. Sedan kom Torben Ebbesen och när jag började var det ett stort samtalsämne att även skulpturen skulle få en professor. Vi kom på något väldigt smart. Vi bad att få sådana som vi var intresserade av som gästlärare. Då kunde vi känna av vem vi ville ha som professor och sedan trycka på för att få den personen. Så fick vi Gun Maria Pettersson. Gun Maria var en väldigt speciell människa. Hon gick tyvärr bort för några år sedan. Hon var rätt rund, svettades kopiöst, torkade sig ständigt med en servett i pannan och jag tror inte att de manliga professorerna, lärarna eller någon på skolan såg hennes kapacitet. Jag satt i institutionsstyrelsen och Gun Maria sökte pengar till aktiviteter som hon lyssnade in att vi ville göra. Franco Leidi och Torben Ebbesen gjorde i princip ingenting medan den här lilla damen, som bara satt och svettades och snubblade på orden när hon pratade, körde värsta racet. Sedan var hon väldigt intresserad i ateljén. Hon var närvarande. Under mitt första möte med henne frågade hon vad jag hade drömt på natten och sedan analyserade hon mina drömmar. Jag har kvar rekommendationsbrev som hon skrev när man sökte stipendier. Det är ren poesi. Så det var en dam med mycket vilja och hon var en figur som stod för något slags motståndshandling i hela sitt sätt att vara och hade ett väldigt speciellt förhållande till konst.

KA: *And what sort of school did you find when you got to Valand?*

EW: It was special for me because I applied to the sculpture department. The school was still divided into painting and sculpture in a building with a lot of industrial activity.

KA: *This was when the school was still on Lindholmen, on Hisingen island?*

EW: Exactly. We were like a small society within a society. There were about twelve of us there, and the workshops were very good. You could develop a lot with the materials available there. The atmosphere was cosy, and then there was plenty of exchange between the different classes since there were only two or three from each incoming class that chose to do sculpture. Franco Leidi was a newly arrived professor. Then came Torben Ebbesen, and when I started there was a lot to talk about sculpture getting its own professor. We hit upon a very bright idea. We asked if we could invite in people we were interested in as guest lecturers. In that way we could get the feel of whom we wanted to have as professor and then apply pressure to try and get that person. That was how we got Gun Maria Pettersson. Gun Maria was a very special person. She died, sadly, a few years ago. She was rather plump, sweated a great deal, constantly mopped her brow with a handkerchief, and I do not believe that the male professors, teachers, or anyone at the school realized her capacity. I sat on the department board and Gun Maria applied for money for activities that she had heard that we wanted to do. Franco Leidi and Torben Ebbesen did more or less nothing, while this little lady, who just sat and sweated and fumbled her words when she spoke, she did the hard work. And in addition she was extremely interested in the studio. She was there with us. When I first met her she asked me what I had dreamt that night and then went on to analyse my dreams. I still have the letter of recommendation that she wrote for grant applications. It is pure poetry. This was a woman with a strong will, and she was someone who expressed some kind of oppositional activity in all she did and she had a very special relationship towards art.

KA: *Another point that is often mentioned is that Valand became a livelier environment after enrolling more students from outside Gothenburg. In the 1970s it was mostly pupils from the immediate neighbourhood that applied and were accepted. But about*

KA: *En annan sak som ofta nämns är att Valand blev en mer vital miljö på grund av att det antogs fler elever utifrån. På 1970-talet var det mest elever från närområdet som sökte och antogs. Men någon gång runt 1982 så började det komma fler elever från förberedande skolor runt om i landet och det uppstod en mer dynamisk situation. Hur upplevde du utbytet mellan eleverna? Vilken betydelse hade det?*

EW: Många som gått konstskolor håller nog med mig om att det är utbytet med andra elever som är det viktigaste. Det var mycket aktiviteter. Jag var inte med och drog igång Rotor, det fanns när jag kom. Jag gjorde en utställning där redan andra eller tredje året och det kommer jag ihåg att folk tyckte var kaxigt. För det skulle man göra näst sista eller sista året. Jag gjorde faktiskt två utställningar där. Det fanns en grupp som beslöt om vilka som skulle få ställa ut. Och så hade vi den legendariska Valandsklubben på Karl Gustavsgatan. Att jobba med den var mitt sätt att dra in pengar under studietiden. Den var jätteviktig. Det var mycket ny musik som etablerades på den klubben.

KA: *Och vilka andra lärare var viktiga, förutom Gun Maria Pettersson?*

EW: För mig var Hein Heinsen, en dansk professor som vi bad att få som gästlärare, otroligt viktig. Han undervisade då på akademien i Köpenhamn. Mina idéer om den postmoderna skulpturen föddes där. På konstakademien i Köpenhamn hade de möjlighet att översätta texter och böcker av nyckelfilosoferna. Genom honom och andra gästlärare kom jag i kontakt med en filosofisk diskussion om vad postmodernism stod för, inte bara på en teoretisk nivå. Vi försökte också analysera vad det var i samhället som de teorierna kunde förankras i. De andra lärarna var otroligt mossiga. En del hade jag uttryckliga problem med därför att jag snabbt frångick traditionella uttryck. Hein sade till mig: "Ja men skulpturens rötter, det är ju graven och krigsmonumentet" och jag tänkte bara: "sända ut idéer för tid och evighet, tystnad – nä, så vill inte jag jobba." Jag ville jobba med dialog, med det fragmentariska, det som inte är stabilt och inte direkt kan översättas till ett avläsbart budskap. Heinsen svarade: "vi är olika generationer, vi har växt upp i olika samhällen, du måste ju hitta ett sätt att jobba på som du tycker stämmer med din världsbild."

1982 more applications started coming from preparatory training institutes here and there in Sweden and the outcome was a more dynamic situation. How did you find the exchange of ideas among the students? What importance did that have?

EW: Many students who have gone to art school agree with me that it's the exchange of ideas with other students that is the most important thing. There was a lot going on. I wasn't one of those who started Rotor; that was already there when I came. I did an exhibition there already in my second or third year and I remember that people thought that was cheeky, because that was something one might hope to do in the final year or the next to final. I did two exhibitions there, in fact. There was a group that decided who was to be allowed to exhibit. And then we also had the legendary Valand Club on Karl Gustavsgatan. Working with that was my way of earning money during my student years. It was frightfully important. There was a lot of new music launched at that club.

KA: *And which other teachers were important, apart from Gun Maria Pettersson?*

EW: For me Hein Heinsen, a Danish professor whom we asked to have as guest lecturer, was incredibly important. He was teaching at the time at the Art Academy in Copenhagen. My ideas about postmodernist sculpture started there. At the Art Academy in Copenhagen they were allowed to translate texts and books by key philosophical figures. Through him and other guest teachers, I came in contact with a philosophical discussion about what postmodernism stood for, but not just on a theoretical level. We also tried to analyse what it was in society that the theories could be linked to. The other teachers were incredibly old fashioned. Some I had particular problems with because I quickly abandoned traditional modes of expression. Hein said to me: 'Yes, but the roots of sculpture lie in graves and war monuments,' and I thought: 'Expressing ideas for eternity, silence – no, that's not how I want to work.' I wanted to work with dialogue, with the fragmentary, with what is not stable and cannot be directly translated into some legible message. Heinsen replied: 'We are different generations, we've grown up in different societies, you have to find a way of working that you think fits with your own view of the world.' Those words were a great help to me because my ideas were causing me real problems at the school. It wasn't just the teachers who were deaf to the thoughts that interested me, performance and situationism,

De orden blev ett viktigt stöd för mig, för med mina idéer hade jag direkta problem på skolan. Det var inte bara lärarna som var stängda för tankar kring det jag var intresserad av, till exempel performance och situationismen. Det fanns inget att läsa och det fanns ingen man kunde diskutera med. De visste inte ens vem man skulle ta dit. Fotografen Ingrid Orfali var på skolan och hennes idéer om iscensatt fotografi blev viktiga. Men inställningen hos framför allt äldre konstnärer i staden, men också från andra studenter, var väldigt negativ. Man blev uppträckt i ett hörn på en fest och fick stå till svars för att man hade annorlunda idéer och kritiserade måleriet och den traditionella skulpturen.

KA: *I Sverige i allmänhet, men kanske särskilt här i Göteborg där Göteborgstraditionen inom måleriet levde kvar och var väldigt starkt, inte minst på de förberedande skolorna, var man inte bekant med konceptuell konst. Du kom in med en annan bakgrund. Jag tycker att det är intressant att det var utifrån skulpturen som du började arbeta med en mer processinriktad konst.*

EW: Under fjärde året kom jag fram till att jag inte ville producera fler objekt. Under ett helt år gjorde jag inget annat än att tänka och skriva. Det ledde fram till ett verk som heter *Dubbelgångaren. En läroprocess i liv och död*, där jag fotograferade mig själv från morgon till kväll. Photoshop fanns inte då, så jag lade två diabilder över varandra och dubblerade mig själv på det sättet. Det var det mångrostade instabila jaget jag ville åt. Det verket visade jag på konsthallen i ett rum i rummet som ett diabilddspel. Till det hade jag skrivit en text. Men jag hade problem med att få ljudinspelningen av texten att löpa till bildspelet. Eftersom jag inte kunde få fram någon teknik till det fick jag sitta där själv och mata fram bilderna. Ett pling hördes när det var dags, precis som i skolbildspelen, och det blev en del av verket. Plötsligt hade jag tre Elin. Det var 20 minuters paus mellan varje visning som jag tror varade i 30 minuter. I pausen följde folk med mig och diskuterade verket. Det var då jag kom på att det är så här jag vill jobba. Det är ju den här närheten till publiken jag vill åt, där verket bara är en igångsättare av en dialog. Det var det verket som liksom väckte den tanken.

for instance. There was nothing to read and there was no one to discuss things with. They didn't even know who to bring in. The photographer Ingrid Orfali was at the school, and her ideas on staged photography were important. But the attitude of most of the older artists in the town, and even that of other students, was fearfully negative. They would press me into a corner at parties and have me defend my having other ideas and criticizing painting and traditional sculpture.

KA: *In Sweden in general, but perhaps especially so here in Gothenburg where the Gothenburg painting tradition lived on and was particularly strong, not least at the preparatory training schools, people were not familiar with conceptual art. You came in with a different background. I think it's interesting that it was from your work with sculpture that you started working with a more process-oriented art.*

EW: During my fourth year I came to the conclusion that I didn't want to produce any more objects. For a whole year I did nothing but think and write. The outcome of it all was a work called *The Double. A Learning Process of Life and Death (Dubbelgångaren. En läroprocess i liv och död)*, in which I photographed myself from morning till night. Photoshop didn't exist then, so I laid two transparencies on top of each other and doubled myself that way. What I was trying to get at was a multi-faceted unstable ego. I exhibited the work in the form of a slide show at the Gothenburg Art Gallery in a room inside one of the galleries. I had written a text to accompany it. But I found it difficult to get the sound recording of the text to synch with the slide show. As I couldn't find any technique to do this, I had to sit there myself and feed the pictures through. A bell chimed when it was time, just like in a schoolroom slide show, and this became a part of the artwork. Suddenly I had three Elins. There was a 20-minute interval between the showings, each of which lasted 30 minutes. During the breaks, people came up to me and discussed the work. That was where I realized that this is how I want to work. That close proximity to the audience was what I really wanted, where the artwork is merely the instigator for a dialogue. It was this work that triggered these thoughts for me.

KA: *You also worked in a group at Valand. Can you tell me about that experience?*

EW: It was a girls' group. I wasn't one of the founders; the core consisted of Cecilia Darle, Vanja Gyllensköld, Gunilla Hansson, Susanna Nyberg,

KA: *Du arbetade också i grupp på Valand. Kan du berätta om den erfarenheten?*

EW: Det var en tjejgrupp som vi bildade. Jag var inte en av grundarna utan kärntruppen bestod av Cecilia Darle, Vanja Gyllensköld, Gunilla Hansson, Susanna Nyberg, Cecilia Parsberg och Marie Sjölander. Och så kom jag och Annika Lundgren in och efter oss Maria Bjurestam. Vi gick tillsammans i grupp till varandras ateljéer då och då. Upplägget var att om vi var hemma hos mig så lagade jag maten. Efter maten diskuterade vi texter som alla hade läst innan. Vi läste bland annat Julia Kristeva. Vi pratade mycket om objektet och den Andre och feministiska perspektiv. Det fick mig att intressera mig för den amerikanska feministiska konströrelsen.

KA: *Detta gjorde ni innan teorin på allvar hade kommit in i konsthögskolornas undervisning?*

EW: Det fanns ingen teori utanför skulpturen. Vi hade föreläsningar, det var den enda teorin som fanns.

KA: *Var det konsthistoria eller vad var det för typ av föreläsningar?*

EW: Ingrid Orfali till exempel.

KA: *Det var konstnärer som kom dit och berättade om sitt arbete?*

EW: Tom Sandqvist var där. Lars-Olof Loeld, kommer jag ihåg, var intressant. Men det var alltså föreläsningar och det var ingen diskussion efteråt. De kom in, rev av sina teman och gick. Ingrid Book och Carina Hedén kom till skolan också och de hade en balans mellan teori och praktik som jag kände igen mig i.

KA: *Du var med i Jello-projektet, som ni gjorde med den här tjejgruppen. Kan du berätta om det?*

EW: *Jello* var en skulptur gjord av gelatinpulver som vi rörde ihop, en mjuk form som kollapsade av ljudvibrationerna från den bashögtalare som den stod på, varefter den spreds ut över golvet. Den kom till i samband med en workshop som hette *Övergångar* som Ingrid

Cecilia Parsberg, and Marie Sjölander. And then I joined, along with Annika Lundgren, and after us came Maria Bjurestam. We visited each other's studios as a group now and then. The arrangement was that if we were at my place, for instance, I would prepare the food. After eating we discussed the texts that we had all read in advance. We read Julia Kristeva, for example. We talked a lot about the abject and the Other and about feminist perspective. This made me interested in the American feminist art movement.

KA: *And this you did before theory had become an important part of teaching in Swedish art academies?*

EW: There was no theory apart from the sculpture. We had lectures; that was the sole theory there was.

KA: *Were they on art history or what type of lectures were they?*

EW: Ingrid Orfali, for instance.

KA: *So they were artists who came and spoke about their work?*

EW: Tom Sandqvist was there. Lars-Olof Loeld was interesting, I remember. But they were just lectures and there wasn't any discussion afterwards. They came, delivered their piece, and left. Ingrid Book and Carina Hedén came too, and they had a balance between theory and practice that I felt at home with.

KA: *You were in on the Jello project that you did with the girls' group. Can you tell me about that?*

EW: *Jello* was a sculpture made of a gelatin powder that we stirred up, a soft mixture that collapsed from the sound vibrations coming from the bass loudspeaker that it stood on, spreading across the floor. It was produced in conjunction with a workshop called *Transitions* (*Övergångar*) that Ingrid Book and Carina Hedén were running. It led to an exhibition at Galleri Rotor. When bicycling or taking the ferry to Lindholmen you could see the 'Lipstick' being built. Shortly after this office building had been opened we did an exhibition on the 19th floor. We took over a whole floor, where

Book och Carina Hedén höll i. Den ledde till en utställning på Galleri Rotor. När man cyklade eller tog färjan till Lindholmen så såg man ”läppstiftet” byggas. Kort tid efter att det hade invigts gjorde vi en utställning på 19:e våningen. Vi lade beslag på hela våningsplanet där vi gjorde ett gemensamt verk. Isabella Nilsson bjöd in oss till Mölndals konsthall 1992. *STRUT* hette den utställningen, och sedan var vi med på en audiovideo-electronica-festival i Arnhem där vi gjorde *Jello* på nytt. När sedan konsthallschefer ute i landet började intressera sig för oss minns jag att vi hade en kris inom gruppen. Vi upplevde att det fanns ett sug efter en svensk tjejgrupp som skulle motsvara Guerilla Girls. Vi gjorde en grej till på Rix, Linköpings konsthall 1993, som handlade om konstnärers villkor, där vi bjöd in konstnärer och hade seminarier med diskussioner. Det var väldigt sökande och processuellt.

KA: *Hur togs de här projekten emot? Vad fick ni för reaktioner från andra elever?*

EW: Jag upplevde nog att det fanns en nyfikenhet på vad vi höll på med och att folk tyckte att det var nytt. Det här att vi läste och jobbade och träffades så mycket, det här med att jobba i grupp. Folk tyckte att det var spännande. Och de utställningar vi gjorde, de blev ju faktiskt omskrivna.

KA: *Den alternativa konstscen som fanns i Göteborg på 1980-talet verkar ha uppstått ur nätverk runt några starka personligheter som Stefan Karlsson, Carl Michael von Hausswolff, Erik Pauser, Mats Olsson och Margareta Orreblad. Hade du någon kontakt med dem?*

EW: Jo, det hade jag. En sak som du inte nämnde är poesifestivalen på Draupner. Den var viktig för mig. Draupner låg nere vid Pustervik och var en av de många svartklubbar som fanns på den tiden. De som drev den kände Phauss (Erik Pauser och Carl Michael von Hausswolff). Cecilia Parsberg, som var med i vår grupp, var ju tillsammans med Erik Pauser, så vi hängde i Radiums studio i Hagabadet. Leif Elggren samarbetade med Radium och var på andra sätt aktiv i Göteborg under 1980-talet. Sista åren besökte Valandelever ofta Frölunda kulturhus och Mats Olssons maratonvisningar av video. Stefan Karlsson lärde jag känna rätt tidigt. Det var precis innan jag

we produced a collective work. Isabella Nilsson invited us to the Mölndal Art Gallery (Mölndals konsthall) in 1992. *STRUT* was the name of that exhibition, and then we took part in an audio-video-electronic festival in Arnhem, where we did *Jello* once again. I can remember that when the directors of art galleries around the country began to show interest in us we experienced a crisis in the group. We realized that there was a need for a Swedish group of girls to correspond to the Guerilla Girls. We did another show at Rix, the Linköping Art Gallery (Rix, Linköpings konsthall) in 1993, about the artist's working conditions, where we invited in artists and held seminars and discussions. It was very penetrating and process oriented.

KA: *How were those projects received? What reactions did you get from other students?*

EW: My impression was that people were curious about what we were doing and thought it was something novel – the manner in which we studied and worked and met together so often, this way of working in a group. People thought it was exciting. And the exhibitions we did, they actually got written about.

KA: *The alternative art scene that existed in Gothenburg in the 1980s seems to have developed from a network involving a few strong personalities, such as Stefan Karlsson, Carl Michael von Hausswolff, Erik Pauser, Mats Olsson, and Margareta Orreblad. Did you have any contact with them?*

EW: Indeed I did. One thing that you didn't mention is the poetry festival at Draupner. That was important to me. Draupner was situated down at Pustervik and was one of numerous unofficial clubs at that time. The people running that club were friends with Phauss (Erik Pauser and Carl Michael von Hausswolf). Cecilia Parsberg, who was in our group, was Erik Pauser's girlfriend, so we used to hang around the Radium studio at the Hagabadet. Leif Elggren brought out a record on Radium and was active in Gothenburg in other ways during the 1980s. The final years, Valand students often visited the Frölunda Culture House (Frölunda kulturhus) for Mats Olsson's marathon video shows. I got to know Stefan quite early. It was just before I finished at Valand that he did *The Municipality – Contemporary Art in Office Environments (Kommun – samtida konst i kontorsmiljö, 1992)*. Botkyrka Art Gallery (Botkyrka konsthall) is on the

slutade på Valand som han gjorde *Kommun – samtida konst i kontorsmiljö* (1992). Botkyrka konsthall ligger på bottenvåningen i det stora kommunhuset. Stefan bjöd in tolv konstnärer som blev tilldelade var sitt kontorsrum att utföra verk i medan tjänstemännens dekorationer av sina rum och kommunens inköpta konst visades i konsthallen. Det var inte några offentliga rum, så man fick gå med guide från konsthallen. Jag gjorde ett verk med Ylva Maria Thompson som var en känd porrstjärna på den tiden. Hon strippade i ett kontorsrum. Mannen som arbetade där blev arg och sade: ”över min döda kropp”. Men han gick med på det till slut. Jag kallade verket *En hyllning till lustprincipen*. Galleri Mors Mössa var viktigt. Andra personer som betydde mycket var Peter Hagdahl och Ola Åstrand med sitt klubbband och musikengagemang. Det var mycket killar. Det var killarna som syntes. Det var högljudda diskussioner med Carl Michael och Erik om feminismen. De var ju så macho och den elektronmusik som de intresserade sig för är också oerhört macho, men ändå tror jag att de redan de på den tiden sade att de var feminister.

En annan scen, Amerikahuset, drevs av en pojkvän till mig på den tiden, Kim Pedersen. Där hade han en ganska stor utställningsyta och klubb. Och så fanns Hemma Hos så klart, som Stefan Linderöth och Britt Fornander ordnade.

KA: *Hemma hos ägde rum i deras lägenhet i Haga.*

EW: Just det. Där ställde jag också ut. Jag gjorde ju ett typiskt Elin Wikströmverk.

KA: *Det var i mitten på 90-talet?*

EW: 1994. Jag gjorde ett verk som hette *Möss och människor*, det var ganska speciellt. Jag drog en cirkel på kanske 2–3 kilometer runt lägenheten i Haga där de bodde och så gjorde jag en lista på yrken som jag tyckte var intressanta. Sedan ringde jag runt i detta område och försökte trumma ihop en representant för varje yrke. Jag gjorde fyra middagsträffar med dem och de fick själva välja datum efter när de kunde, så det blev en slumpmässig blandning. Jag ockuperade köket och lagade slow cooking. Jag kommer ihåg att jag stod och gjorde dillkött, den typen av rätter. Man skulle vara där länge och

ground floor of the large local authority building. Stefan invited twelve artists and gave them one office each to make works in, while the officials' decorations from their offices and the municipality's art acquisitions were on display in the gallery. These weren't public spaces, so you had to have a guide from the gallery to take you round. I did a piece with Ylva Maria Thompson, who was a well-known porn star at the time. She stripped in one of the offices. The man working there grew angry and said: 'Over my dead body!' But he finally agreed to it. I called the work *A Celebration of the Pleasure Principle (En hyllning till lustprincipen)*. The gallery Mors Mössa was important. Others who mattered were Peter Hagdahl and Ola Åstrand with his club and musical engagement. There were a lot of men. It was the men that were noticed. There were noisy discussions between Carl Michael and Erik about feminism. They were enormously macho, and the electronic music they were interested in was so macho too, and yet I believe that they even then claimed to be feminists.

Another setting, the Amerikahuset, was run by a boyfriend of mine at that time, Kim Pedersen. He managed quite a large exhibition area and club there. And then there was Hemma Hos of course, that Stefan Linderöth and Britt Fornander ran.

KA: *Hemma Hos was in their flat in Haga, right?*

EW: Right. I exhibited there too. I did a typical Elin Wikström artwork.

KA: *That was in the middle of the 1990s?*

EW: 1994. I did a work called *Mice and Men (Möss och människor)*. It was pretty interesting. I drew a circle of perhaps two or three kilometres around the flat in Haga where they lived, and then I made a list of the jobs that I thought were interesting. Then I rang round in that area and tried to drum up one representative for each occupation. I arranged four dinners with them, and they were free to choose when they could come, so it was a random mixture. I took over the kitchen and did 'slow cooking'. I remember that I stood there doing mutton in dill sauce, that kind of dish. The idea was that they were to be there for a long while and get to know the family. They had small children. I spent all day preparing the food and the guests came at about seven. Then I had this business with the mouse. I saw to it that there was one plate too many. When we were all seated

lära känna familjen. De hade småbarn. Jag lagade mat hela dagen och gästerna kom vid sjutiden. Sedan hade jag det här med musen. Jag såg till att det var en tallrik för mycket. När vi satt vid bordet ringde det på dörren och då kom en person utklädd i en muskostym som jag hade gjort in. Gästerna var ju lite nervösa, men när den här musen kom in så slöt de sig samman inför det främmande. Då blev den här gruppen trygg.

KA: *Intressant.*

EW: Redan då struntade jag i princip i publiken och gjorde fyra träffar med direktkontakt där deltagarna var publiken. Man kunde ringa på när som helst och hade Britt och familjen då lust att öppna så gjorde de det och hade de inte lust så struntade de i det. Jag hade en polis där och en lots. Det var viktigt som motrörelse, för att de här personerna skulle öppna sig och ha något utbyte, att den här musen kom. Ingen fick veta vilka fyra personer som gömde sig i dräkten.

KA: *Du var väl en av de första som ställde ut i Stenasalen på Göteborgs konstmuseum när den öppnades 1996?*

EW: Ja. Det var en positiv erfarenhet, trots att jag gjorde ett krångligt verk som jag var närvarande i under hela utställningsperioden.

KA: *Vilket verk var det?*

EW: Det hette *En på miljonen: Kanske hon, kanske Du, kanske han, kanske hon*. Jag skrapade en ruta på en tia-lott var 20:e sekund eller något sådant och så kunde folk ansöka om att få vinsten. Lena Boëthius genomförde dragningen och en kvinna vann åtta eller tio tusen.

KA: *Det var ju ett par andra personer som gjorde projekt med social prägel. Jag tänker till exempel på Jörgen Svensson. Hade ni kontakt med varandra?*

EW: Vi gick samtidigt på Valand. Fast vi hade inte kontakt då. Han målade och broderade.

at table the doorbell rang and in came somebody dressed up in a mouse costume, as I had arranged. The guests were a bit nervous, but when the mouse came in they relaxed together in the presence of this stranger. The group felt secure after that.

KA: *Interesting.*

EW: Even then, I pretty much eschewed audiences, and I held four of these direct-contact get-togethers where the participants were the audience. You could ring up at any time, and if Britt and the family wanted to open then they did, and if they didn't want to then they just ignored it. I had one policeman there and a maritime pilot. If these people were to open up and enjoy the exchange, then surprise was important, and it was important that the mouse came. No one was allowed to know who the four people were that hid in the costume.

KA: *I believe you were one of the first to exhibit at the Stenasalen of the Göteborg Museum of Art when it opened in 1996?*

EW: Yes. It was a positive experience, even though the work I presented was tricky and I had to be present throughout.

KA: *Which work was that?*

EW: It was called *One in a Million: Maybe She, Maybe You, Maybe He, Maybe She* (*En på miljonen: Kanske hon, kanske Du, kanske han, kanske hon*). I scraped one lottery coupon every 20 seconds or something like that, and people could apply to get the winnings. Lena Boëthius was in charge of the draw and one woman won eight or ten thousand.

KA: *There were other artists who did projects with social content. I'm thinking of Jörgen Svensson, for instance. Did you have contact with each other?*

EW: We were at Valand together, though we didn't have any contact then. He painted and did embroidery.

KA: *Så impulserna till det ni gjorde kom från olika håll. Det var inte skolmiljön som födde detta, utan det var snarare era individuella intressen och personliga kontakter som utgjorde utgångspunkten.*

EW: Det var Valandsklubben som var den stora kontaktytan. Det var där man diskuterade konst. Där lärde jag känna Stefan Karlsson och Carl Michael von Hausswolff. Sedan måste jag också nämna det här föraktet som fanns mot de här experimenten. Det är tur att man var så där korkat obekymrad om livet som man kan vara när man är ung och vill mycket. Jag kommer ihåg att jag ville gå med i KRO och var på något av deras möten. Men de sade: "Du målar ju inte, du håller ju inte på med skulptur, nej du kan inte vara med." Så fort man gick utanför de här rummen så stötte man på patrull. Men i våra cirklar var det bara ett enda görande och diskuterande.

KA: *Och då blev det extra viktigt med de här nätverken, att man har kontakter, för det är ens möjlighet att kunna göra någonting. I mitten av 1990-talet blev det en annan uppmärksamhet kring det ni gjorde och det handlade väl lite om att nya individer, med ett intresse för den typen av uttryck, kom in i konstlivet. Till exempel Åsa Nacking, som blev redaktör för Paletten. Vad hade hon för betydelse?*

EW: 1995 gjorde hon ett nummer av *Paletten* om relationell estetik. Men det var genom Stefan Karlsson som jag började ställa ut. Mats Olsson och Stefan Karlsson gjorde Botkyrka-utställningen. 1993 gjordes ICA-projektet. Det var Cecilia Parsberg, Ola Åstrand och jag från Göteborg som var med på den, och så Bengt Olof Johansson, som nu är chef på Kalmar konstmuseum. Utställningen var Mats Stjernstedts, Ulrika Levéns och Åsa Nackings initiativ. De gjorde den tillsammans med Magnus Wallin, Anders A, P O Persson och Gunnar Sandin. Jag tror de var tre eller fyra konstnärer. Det var en grupp av både konstnärer och unga studenter som var missnöjda med konsthistorieutbildningen i Lund. Det är därifrån det kom. ICA-utställningen var en reaktion mot att det då var otroligt svårt att visa samtida konst i Malmö, vilket det inte hade varit bara några år tidigare.

KA: *So the impulses for what you did came from various different sources. It wasn't the school environment that inspired your work, but rather your individual interests and personal contacts that were the basis?*

EW: The Valand Club was the main source of contacts. It was there we discussed art. It was there I got to know Stefan Karlsson and Carl Michael von Hausswolff. But then I must also mention the scorn that existed towards this experimentation. It's fortunate that it's possible to be so crazily unconcerned about life, such as when you're young and you've got a strong will. I remember I wanted to join KRO (the artists' national organisation in Sweden) and attended one of their meetings. But they said: 'You do not paint, you are not doing sculpture, no you cannot join.' As soon as we left the rooms where we worked we ran into trouble. But in our circles it was just one long round of activity and discussion.

KA: *And then it became all the more important having this network, having contacts, because they provided the possibility of making works. In the mid-1990s there came a new form of attention to what you were doing, and this partly had to do with the fact that new people with an interest in that mode of expression entered the art scene. Åsa Nacking for example, who became editor of Paletten. What importance did she have?*

EW: In 1995 she did an issue of *Paletten* on the theme of relational aesthetics. But it was thanks to Stefan Karlsson that I began to exhibit. Mats and Stefan did the Botkyrka exhibition. In 1993 the ICA project was done. It was Cecilia Parsberg, Ola Åstrand, and I from Gothenburg who were in on that, and also Bengt Olof Johansson, who is now head of the Kalmar Museum of Art (Kalmar konstmuseum). The exhibition was the brainchild of Mats Stjernstedt, Ulrika Levéns, and Åsa Nacking. They mounted it together with Magnus Wallin, Anders A, P. O. Persson, and Gunnar Sandin. I believe they were three or four artists. It was a group of both artists and young students who were dissatisfied with the art history instruction at Lund University. That's where it came from. The ICA exhibition was a reaction against the fact that it was so incredibly difficult to exhibit contemporary art in Malmö, which hadn't been the case a few years earlier.

EW: Gallerierna bara stängde. Galleri Lång till exempel, som var väldigt bra, försvann och sedan var det bara säkra kort och säljbart som ställdes ut. Då gjorde de det projektet för att ge Malmö ett Institute of Contemporary Arts och för att minska den tydliga gränsen mellan konstnärer och publik. De ville nå ut till en bredare publik genom att förlägga utställningen till snabbköp.

KA: *Hur kom du i kontakt med den internationella konstscenen?*

EW: Jag var med på några stora utställningar, som *Se hur det känns!* på Rooseum 1996. Där träffade jag Charles Ray. Han var helt begeistrad av den här sängen som jag visade. Jag var med på *NowHere* på Louisiana, som gjordes när Lars Nittve var chef där. Där träffade jag Laura Cottingham. Jag träffade Dan Graham i den vevan och kom i kontakt med den tyska scenen med Kaspar König. Åsa Nacking hade tidigare gått curatorutbildningen på De Appel i Amsterdam och Maria Lindberg och jag var med där. Jag blev inbjuden till grupp-utställningar med internationella konstnärer och skapade ett helt nytt nätverk. Jag har ju haft den fantastiska situationen att ha haft Göteborg som bas men samtidigt ha varit del i ett internationellt nätverk. Men det var också rätt tufft att komma tillbaka till Göteborg. Det var inte så många som var intresserade av vilka jag hade träffat och vad jag hade gjort.

Jag kanske var otroligt anti eftersom jag kände att jag tappade kontakten med folk. Alla de här svartklubbarna bara stannade av och istället var det universitetet som bredde ut sig. Kommersialiseringen tog över. Det var jävligt mossigt där några år. Sub Bau körde ju på. De var ju extremt uthålliga och där kom ju performance också in med Stefan och Roger Sarjanen som gjorde performancefestival. Margareta Orreblad på Galleri Mors Mössa var ihärdig hela tiden. *Nöjesguiden* var rolig. Clara Mannheimer, Jane Magnusson, Johan Croneman och Bo Madestrand jobbade med den då. De skrev mycket om konst. Jag var också en av sjutton som drev Rum för aktuell konst.

*
FIG. 33

KA: *What had happened?*

EW: The galleries just closed. Galleri Lång, for instance, which was very good, just vanished, and after that it was nothing but safe and saleable art that was on show. So they did that project to give Malmö an Institute of Contemporary Arts and to lower the evident barriers between the artists and the public. They wanted to reach out to a broader audience by locating the exhibition in a supermarket.

KA: *How did you come in contact with the international art scene?*

EW: I took part in some large exhibitions, like *See What It Feels Like!* at Rooseum in 1996. There I met Charles Ray. He was completely delighted with this bed that I showed there. I participated in the exhibition *NowHere* at Louisiana, when Lars Nittve was director there. It was there I met Laura Cottingham. I met Dan Graham at the same time and came in contact with the German scene with Kaspar König. Åsa Nacking had earlier taken a course in curating at De Appel in Amsterdam, and Maria Lindberg and I took part in that. I was invited to group exhibitions of international artists and formed an entirely new network. I have been in the fantastic situation of having Gothenburg as my base but at the same time being part of an international network. But it was pretty tough coming back to Gothenburg too. There weren't many who were interested in whom I had met and what I had been doing.

I was perhaps incredibly 'anti', because I felt that I had lost touch with people. All those unofficial clubs had just stopped functioning and instead it was the university that spread everywhere. Commercialism took over. It was horribly dowdy there for a few years. Sub Bau carried on. They were extremely dogged, and then performance came in there too, with Stefan and Roger Sarjanen, who ran the performance festival. Margareta Orreblad at Galleri Mors Mössa kept going throughout. *Nöjesguiden* was fun. Clara Mannheimer, Jane Magnusson, Johan Croneman, and Bo Madestrand were working there then. They wrote a lot about art. And I was one among seventeen who ran the gallery Rum för aktuell konst.

FIG. 33
*

KA: *Som låg vid Järntorget.*

EW: Ja, vid Pusterviksteatern. Det var mitt initiativ att gallerirummet skulle ha röda väggar. Det var jag och Lars Blomqvist som drev igenom det. Vi skulle fanimej inte ha någon vit kub. Redan från början var det bestämt att det skulle pågå i sjutton månader. Det var ett briljant koncept. Som ung var jag med i mycket föreningsverksamhet och hade blivit allergiskt mot den formen. Man slutade bry sig om innehållet och istället går all tid åt till att bestämma vem som skall baka bullar till nästa möte. Jag sa: "nej vi ska inte ha en massa möten." Vi kom på att vi bara skulle ansvara för en månad var. Det skulle vara en punktinsats. Man kunde välja att ställa ut själv eller bjuda in någon. Efter det var jag mer utomlands än i Göteborg. Under några år hände inget men sedan helt plötsligt blev det fart på Galleri 54. 300 m3 kom, Galleri Box kom.

KA: *Glänta kom på 90-talet.*

EW: Den var jätteviktig.

KA: *Det var ju inte bara en tidskrift utan det blev ju också en scen.*

EW: Deras filosofibarer var jätteviktiga. Där diskuterades teori. Fotohögskolan var också viktig när den kom, med Gertrud Sandqvist och Andres Serrano som var där som gästlärare och mycket annat spännande folk.

KA: *Det har skett en förändring i vad man tar upp i undervisning på konsthögskolorna. Teori tar större plats. Helt andra konstnärer har blivit viktiga i den konsthistoria man presenterar. Där innebar väl 1990-talet ett skifte?*

EW: Jag tyckte att det var väldigt spännande att vara delaktig i en teoretisk och konstnärlig metodutveckling som gjorde skillnad i Sverige. Jag var ju med på den här utställningen 1997 som Kaspar König var curator för.

KA: *That was at Järntorget?*

EW: Yes, at Pusterviksteatern. It was my idea that the gallery space should have red walls. It was Lars Blomqvist and I who pushed that through. We were damned if we were going to have a white cube. Right from the start it was decided that it would go on for seventeen months. It was a brilliant idea. When I was young I'd been involved in a lot of club activities and had grown allergic to that kind of thing. You end up not bothering with the content and instead spending all your time deciding who's to bake the cakes for the next meeting. I said: 'No. We're not going to have a load of meetings.' We decided that we would just be responsible for one month each. It was to be a once-only effort. You could choose either to exhibit yourself or have someone else in. After that I was more abroad than in Gothenburg. For a few years nothing happened and then quite suddenly Galleri 54 got going. 300m3 arrived, and so did Galleri Box.

KA: *Glänta came in the 1990s.*

EW: That was very important.

KA: *It wasn't just a journal, it was a stage too.*

EW: Their philosophy bars were very important. It was there theory was discussed. The School of Photography was important too when it came, with Gertrud Sandqvist and Andres Serrano as guest instructors and a lot of other exciting people.

KA: *There has been a change in what is taught in the art colleges. Theory is more prominent. And other artists are considered important in the art history taught. Was it in the 1990s that that change came?*

EW: I thought it was incredibly exciting to be taking part in theoretical and artistic methodological developments that had a significant effect in Sweden. I took part in that exhibition in 1997 that Kaspar König curated.

EW: Det var Münster. Det var jätteroligt för mig som hade rötter i skulptur. Då introducerade Walter Grasskamp och Benjamin Buchloh begreppet serviceestetik och jag vet att Maria Lind pratade intressant om konceptkonstens och kontextkonstens utveckling. Typiskt för konceptkonsten är att den inte kom från ett område. Den konceptuella konsten är pluralistisk och performancekonsten också. Frankrike har en scen, Asien en. Sedan finns den anglosaxiska scenen och den tyska. Det intressanta är att man inte översatte texter dem emellan. Därför var det flera olika rörelser lokalt och globalt samtidigt, otroligt ankdammigt och samtidigt transnationellt.

KA: *Beteckningarna kom efteråt. Relationell estetik till exempel.*

EW: Alltså relationell estetik, jag vet inte när den kom egentligen, men jag kommer ihåg att jag av en slump, när jag var utomlands på någon resa, råkade köpa just Eric Troncys och Nicolas Bourriauds tidning *Documents sur l'art*, precis det numret där Bourriaud lägger fram de grundläggande idéerna. Det är märkligt att jag taxonomiskt utsetts till representant för relationell estetik i Sverige eftersom jag aldrig har varit med på Bourriauds utställningar. Jag träffade honom först för några år sedan genom Sinziana Ravini. Jag har inte haft något som helst samröre med honom. Jag är kritisk till hur begreppet relationell estetik används i svensk media och konsthistorieskrivning, där Bourriaud nämns, men är han läst? Det är snuttifierat och förenklat, det som relationell estetik har kommit att stå för i Sverige jämfört med den otroliga komplexitet som finns i Bourriauds förståelse av begreppet. Jag träffade tidigt Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno och Pierre Huyghe och deltog i deras verk. Men de har urvaskat och vandaliserat begreppet i Sverige.

KA: *Hur har synen på dina verk förändrats under den tid som gått? Jag tänker exempelvis på Hur skulle det gå om alla gjorde så? som du nyligen återuppförde i Kalmar.*

EW: 1993 var den här personen, som bara ligger och blundar och låter tankarna komma och gå och är helt passiv, paria. Det var alla

KA: *The sculpture exhibition in Münster?*

EW: In Münster, yes. It was great fun for me, with my roots in sculpture. It was then that Walter Grasskamp and Benjamin Buchloh introduced the concept of service aesthetics, and I know that Maria Lind gave interesting talks on developments in conceptual and contextual art. Typically conceptual art arises from more than one source. Conceptual art is pluralistic, as is performance art too. France has a scene for it, Asia has one. And then there's the Anglo-Saxon one and the German. What was interesting was that they didn't translate texts from one to another. So there were several different movements, both local and global, at the same time, incredibly backwaterish and yet transnational too.

KA: *The labels came later – relational aesthetics, for instance.*

EW: As far as relational aesthetics goes, I don't really know when it came, but I remember that by chance, when I was abroad on some trip, I happened to buy Eric Troncy and Nicolas Bourriaud's magazine *Documents sur l'art*, and it was the issue where Bourriaud laid out the basic principles. It's strange that taxonomically I have been seen as representing relational aesthetics in Sweden, since I have never taken part in any of Bourriaud's exhibitions. I first met him a few years ago through Sinziana Ravini. I haven't had anything to do with him. I'm critical of how the term relational aesthetics is used in the Swedish media and art history narratives when Bourriaud's name is mentioned, but is he read? It's a potted and simplified version, the way relational aesthetics has come to be in Sweden compared to the incredible complexity in Bourriaud's understanding of the concept. I met Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, and Pierre Huyghe at an early stage and took part in their work. But they've watered down and vandalized the concept in Sweden.

KA: *How have views of your work changed during these years? I'm thinking, for instance, of What Would Happen If Everyone Did This? that you recently revived in Kalmar.*

EW: In 1993 that person – just lying with eyes closed, letting thoughts come and go, being totally passive – was seen as a pariah. Everybody's fear of unemployment gave rise to a taboo at the time. You didn't admit to being

människors skräck med arbetslösheten som var tabu då. Man sade inte att man var arbetslös. Folk var också rädda för bacillerna i sängen. Det var så på 1990-talet. Någon hade filmat uppförstorade kvalster och visat hur många de var och hur äckliga och monstruösa de ser ut. Förutom de som blir rädda och därför blir arga, finns det de som blir arga av att se ett konstverk som inte ser ut som ett konstverk brukar göra, i en matbutik dessutom. Den reaktionen finns ju fortfarande. Men när samma person kom tredje eller fjärde gången och kunde ta till sig innehållet, vad verket handlade om, lät det istället: ”Åh den som fick ta hennes plats!” Nu är den platsen begärlig.

unemployed. People were also afraid of germs in beds. That’s how it was in the 1990s. Someone had filmed magnified images of bed-mites, shown how many they were, and how horrible and monstrous they looked. And in addition to those who were frightened and consequentially angry, there were also those who were angry at seeing an artwork that didn’t look like an artwork usually does, and in a grocery store, moreover. That reaction still persists. But when the same person came by a third or fourth time and was able to understand the work’s content, what it was about, the reaction then was: ‘Oh, if only I could take her place!’ Now that place has become attractive.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
DAVID ISITT

DEN NACKADE HÖNAN PÅ CARL MICHAEL
VON HAUSSWOLFFS PERFORMANCE *Phoc*
PÅ GALLERI SUB BAU I GÖTEBORG
1985

THE DECAPITATED HEN IN CARL MICHAEL VON
HAUSSWOLFF'S PERFORMANCE *Phoc*
AT GALLERI SUB BAU IN GOTHENBURG
1985

FIG. 16



ERNST BILLGREN OCH STEFAN KARLSSON
"PAPERPOOL COLLECTION
PROUDLY PRESENTS ERNST BILLGREN"
VERNISSAGEKORT
KONSTEPIDEMIN
1988

ERNST BILLGREN AND STEFAN KARLSSON
"PAPERPOOL COLLECTION PROUDLY PRESENTS
ERNST BILLGREN"
INVITATION CARD
FOR THE OPENING OF THE EXHIBITION
KONSTEPIDEMIN
1988

FIG. 17

PIC ©

BAR-B-Q

★ CLUB ★

PIC BAR-B-Q CLUB© is one example of a vast number of Paperpool Products originated and manufactured by Paperpool International Corporation

"Since 1967 ,
Paperpool
Products has
increased my
creativity"

Ernst Billgren , 30. Artist.

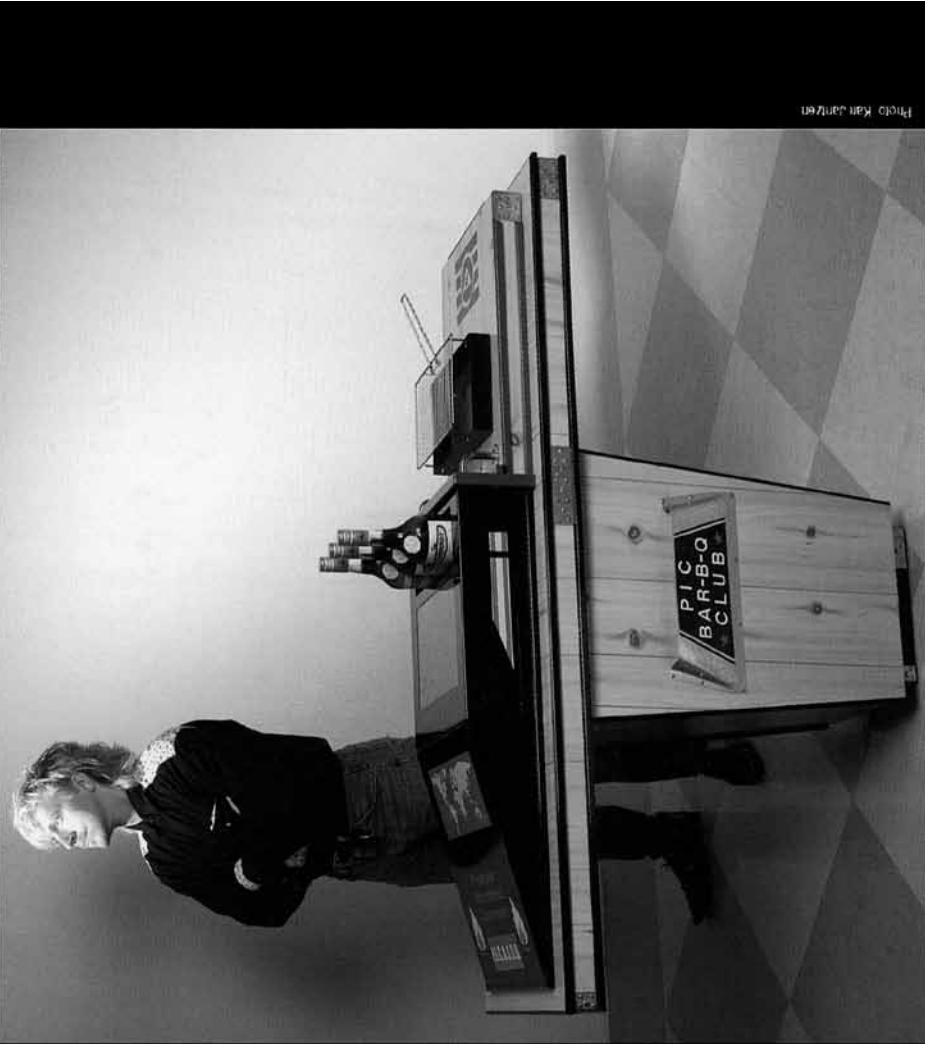


Photo: Kai Järven

TOM BENSON
The Baengal – Nagpur Railway
1986
SERIE OM 6 FOTOGRAFIER
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

TOM BENSON
The Baengal – Nagpur Railway
1986
SERIES OF 6 PHOTOGRAPHS
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU

FIG. 18



BILD FRÅN UTSTÄLLNINGEN
Overground. Världsutställningen 1993

1993

KONSTHALLEN GÖTEBORG

I FÖRGRUNDEN SYNS PHAUSS VERK
Viloplats (eller Fontän för Djingis Kahn)

I BAKGRUNDEN STEFAN KARLSSON'S
Ideeservice SAMT LEIF ELGGRENS VERK MED
KUNG OSCAR II:S PORTRÄTT MELLAN TVÅ

SVENSKA FLAGGOR

PHOTO ERIK PAUSER, © ERIK PAUSER/BUS 2010

PHOTO FROM THE EXHIBITION
Overground. The World Fair 1993

1993

GOTHENBURG ART GALLERY

IN THE FOREGROUND PHAUSS'S WORK
Restingplace (or Fountain for Genghis Khan)

IN THE BACKGROUND STEFAN KARLSSON'S
Idea Service AND LEIF ELGGREN'S WORK WITH
A PORTRAIT OF KING OSCAR II BETWEEN TWO

SWEDISH FLAGS

PHOTO ERIK PAUSER, © ERIK PAUSER/BUS 2010

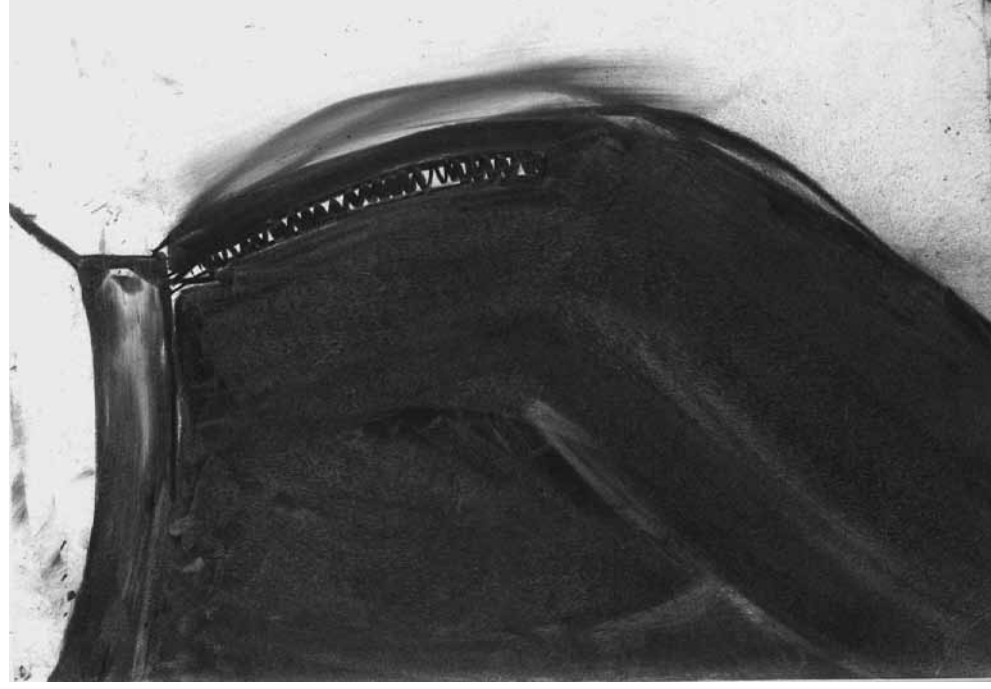
FIG. 19



HELENE BILLGREN
UR SERIEN *Kläder*
CA 1988
KOL PÅ PAPPER
41,7 x 29,6 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: LARS NOORD, © HELENE BILLGREN/BUS 2010

HELENE BILLGREN
FROM THE SERIES *Clothes*
C.1988
CHARCOAL ON PAPER
41,7 x 29,6 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: LARS NOORD, © HELENE BILLGREN/BUS 2010

FIG. 20



MATTS LEIDERSTAM
Slagträ
1995
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © MATTS LEIDERSTAM / BUS 2010

MATTS LEIDERSTAM
Bad
1995
ACRYLIC ON WOOD
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © MATTS LEIDERSTAM / BUS 2010

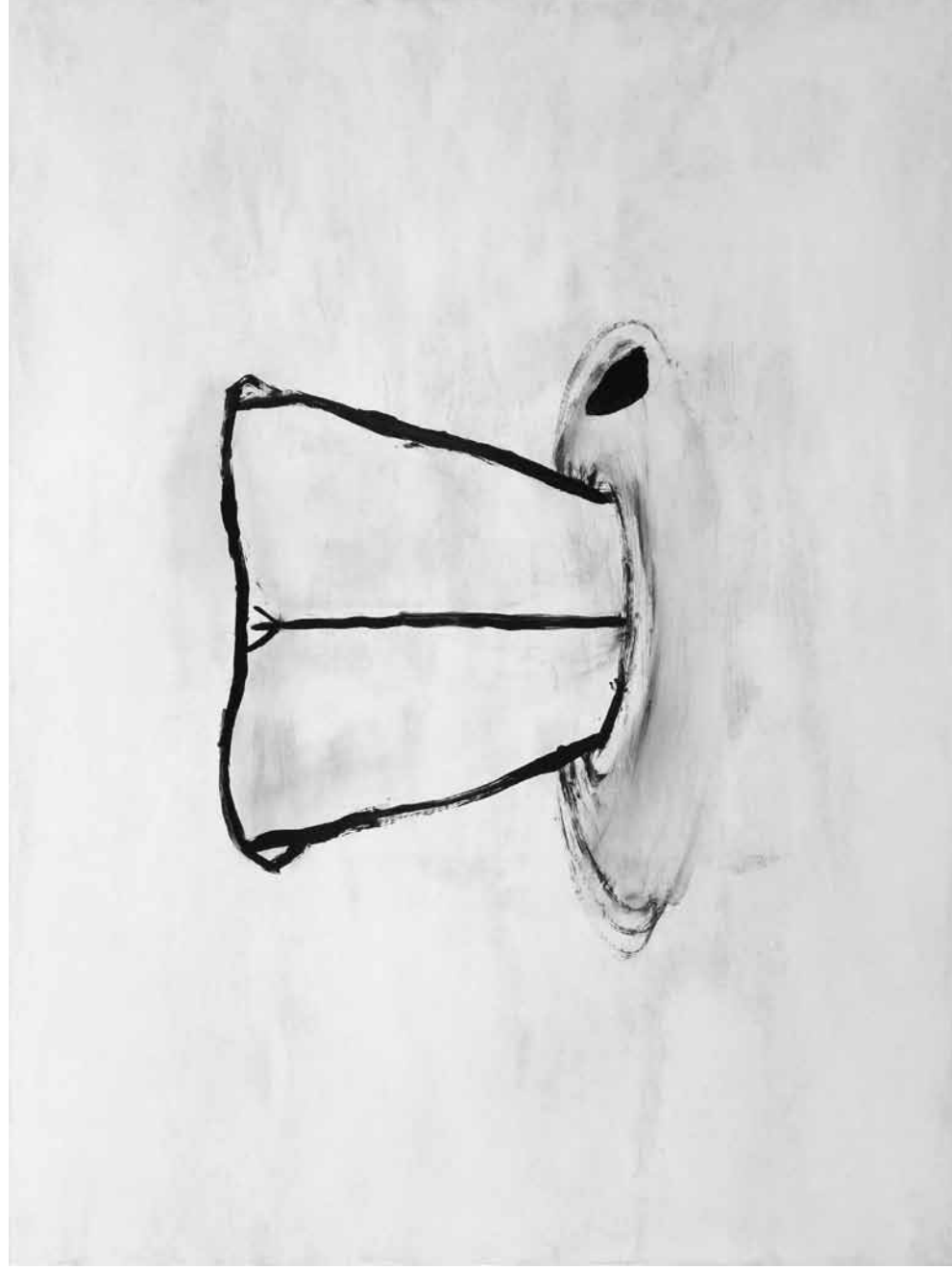
FIG. 21



MARIA LINDBERG
Flicka med öl
1990
LACKFÄRG PÅ PANNÅ
60 x 80 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: LARS NOORD, © MARIA LINDBERG/BUS 2010

MARIA LINDBERG
Girl with Eel
1990
ENAMEL ON PANEL
60 x 80 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: LARS NOORD, © MARIA LINDBERG/BUS 2010

FIG. 22



KARIN WIKSTRÖM
Utan titel (tomte med handväskor)

1995

AKRYL PÅ LAMELLTRÄ

30,5 x 30,5 CM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © KARIN WIKSTRÖM/BUS 2010

KARIN WIKSTRÖM
Untitled (Browmie with handbags)

1995

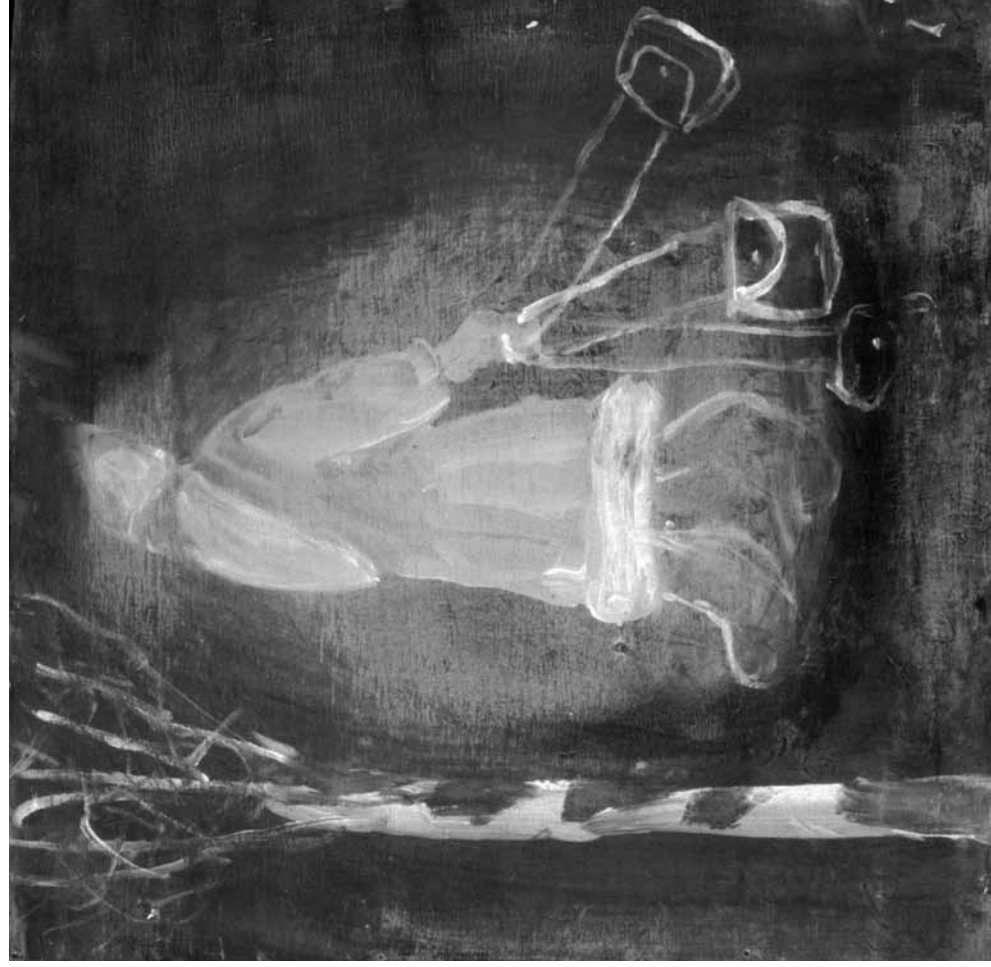
ACRYLIC ON LAMINBOARD

30,5 x 30,5 CM

GÖTEBORG MUSEUM OF ART

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © KARIN WIKSTRÖM/BUS 2010

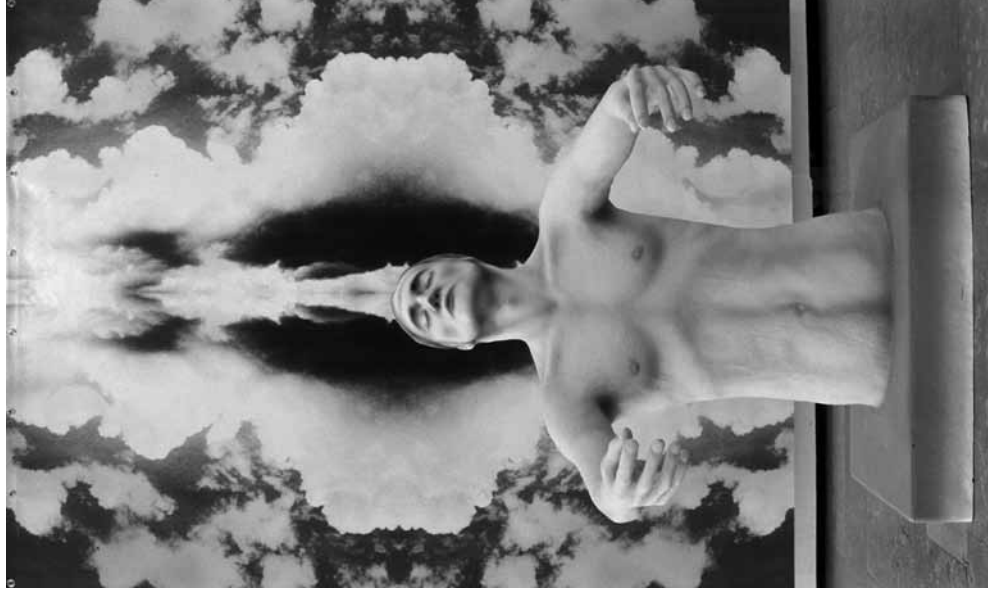
FIG. 23



OLA ÅSTRAND
Sömngångare
1997
AKRYL, SCANACHROME PÅ PLASTVÄV
125 x 81 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

OLA ÅSTRAND
Sleepwalker
1997
ACRYLIC, SCANACHROME ON VINYL
125 x 81 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU

FIG. 24



NINA BONDESON
Ändrade rutiner i hemtjänsten enligt § 2
 1996
 DATORBASERAD OFFSET
 60,7 x 83,5 CM
 GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
 FOTO: LARS NOORD, © NINA BONDESON/BUS 2010

NINA BONDESON
Altered Routines in the Home-Help Service § 2
 1996
 COMPUTER-BASED OFFSET
 60,7 x 83,5 CM
 GÖTEBORG MUSEUM OF ART
 PHOTO: LARS NOORD, © NINA BONDESON/BUS 2010

FIG. 25



OLLE SCHMIDT
Kväll
1995

OLJA PÅ DUK
54 x 60 CM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © OLLE SCHMIDT/IBUS 2010

OLLE SCHMIDT
Evening
1995

OIL ON CANVAS
54 x 60 CM

GÖTEBORG MUSEUM OF ART

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © OLLE SCHMIDT/IBUS 2010

FIG. 26



BERIT LINDFELDT
Bräthygge
JÄRNPLÅT
FÖRE 1987
43 x 94 x 80 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © BERIT LINDFELDT / BUS 2010

BERIT LINDFELDT
Chest Building
SHEET IRON
BEFORE 1987
43 x 94 x 80 CM
GÖTEBORGS MUSEUM OF ART

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © BERIT LINDFELDT / BUS 2010

FIG. 27



FIG. 28



ROCKAD PÅ EN OMSKAKAD SPELPLAN
NÄR UNDERGROUND BLEV OVERGROUND

Under Carl Michael von Hausswolffs (f. 1956) performance *Pboc* på galleriet Sub Bau i Göteborg 1985 desavouerades en höna och blodet sprutade ut över golvet.¹ Händelsen skulle kunna ses som betecknande för en mängd saker. Den visar att det gjordes performance i Göteborg under 1980-talet, något som motsäger en seglivad föreställning om Göteborg som fäste för koloristiskt måleri och inte mycket annat. Är den också betecknande för en särskild anda i det göteborgska konstlivet – innefattande primitiva krafter och magstarka provokationer? Om man läser de textavsnitt som behandlar Göteborg under denna period i katalogen till utställningen *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985* så förefaller det vara så.² Hur ska i så fall denna primitivism förstås ur ett historiskt perspektiv? Vilken relation har den till den vänsterpolitiska vågen i Göteborgs konstliv efter 1968 och dess samhällsomstörtande ambitioner? Anarkismen utgör nu bara en liten del av Göteborgs konstscen och bör inte ensam tillåtas styra vår bild av Göteborgskonsten. Man kan fråga efter motsatsen, det reflekterande, det som inte gjorde lika mycket väsen av sig men sakta men säkert bidrog till en förändrad konstscen. Fanns

FIG. 16

*

CASTLING ON A DISARRANGED PLAYING BOARD
WHEN UNDERGROUND BECAME OVERGROUND

FIG. 16

*

During the performance of *Pboc*, by Carl Michael von Hausswolff (b. 1956), at the gallery Sub Bau, in Gothenburg, in 1985, a hen was decapitated and blood splashed across the floor.¹ This event could be seen as symbolic of many things. It was evidence that performance art was practised in Gothenburg during the 1980s, thus refuting a persistent impression of Gothenburg as being the high seat of Colourist painting and not much else. Was it also an indication of a special spirit in the art life of Gothenburg – embracing primitive powers and stomach-turning provocations? If one reads the sections on Gothenburg during this period in the catalogue to the exhibition *Lighten the Darkness! Swedish Art 1975–1985* (*Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*) then it would appear so.² In that case, how is this primitivism to be understood in a historical perspective? What relationship did it have to the left-wing political wave coursing through art in Gothenburg after 1968, and its socially disruptive ambitions? Anarchism now plays only a small part on the Gothenburg art scene and should not alone be permitted to dictate our image of Gothenburg art. One can seek out the opposite, reflective art – art that chose to make less fuss but which slowly but surely contributed to a transformed art scene. Did there exist, as an instance of the latter, a postmodernism in Gothenburg, and what in that case did it look like?³

The aim of this text is to trace certain main outlines in the development of art and the art scene in Gothenburg and its surroundings during the final two decades of the 20th century. In my search for what is representative and unique to Gothenburg, I turn to material that has not been brought to notice in the Swedish art history accounts. Gothenburg

det, som exempel på det senare, en postmodernism i Göteborg och hur såg den i så fall ut?³

Syftet med denna text är att teckna några huvudlinjer i konstens och konstscenens utveckling i Göteborg med omnejd under 1900-talets två sista decennier. På min jakt efter det som är både representativt och unikt för Göteborg finner jag sådant som inte uppmärksamats i den nationella konsthistorieskrivningen. Därmed framträder Göteborg som ett eget centrum, en scen med sina särskilda villkor. Först i textens avslutning ställer jag aktiviteterna på Göteborgsscenen i relation till den berättelse om 1980- och 1990-talet som formats i Stockholm, nämligen den om postmodernismens tumultartade intåg i svenskt konstliv 1987.

FRÅN GRÅVÄDER TILL UNDERJORDISKT MÖRKER

Göteborg är starkt förknippat med sin hamn, Nordens största, med den en gång så betydelsefulla varvsindustrin. Under 1970-talet slog varvskrisen till och en bit in på 1980-talet hade så gott som hela varvsindustrin försvunnit från Göteborg och hamnen omvandlats till containerhamn. Även på konstens område skedde stora förändringar. Under flera decennier dominerades Göteborgs konstliv av arvet efter Göteborgskoloristerna. Det var ett sinnligt måleri där färgen hade en framträdande roll som uttrycksbärare. Med Endre Nemes (1909–1985) tillträde som föreståndare för Valands konstkola fördes en annan tradition in: en abstrakt och surrealistiskt orienterad modernism som kom att stå i konfrontation mot Göteborgsmåleriet. Den vänsterpolitiska vågen efter 1968 satte tydliga avtryck i Göteborgskonsten. Många konstnärer sympatiserade med KFML(r) och den politiska övertygelsen innebar att konstens uppgifter omdefinierades. Det berättande bildspråket återupplivades men underordnades politiska syften.

Dessa tre linjer är de dominerande i Göteborgs konstliv efter andra världskriget. På 1980-talet hände något annat. Med en ökad tillströmning av studenter från andra delar av landet till Konsthögskolan Va-

thus stands out as an art centre of its own, a scene with its own special conditions. It is only at the end of this text that I relate the activities in Gothenburg to the account of the 1980s and 1990s formed in Stockholm, namely, that of the tumultuous entry of postmodernism into Swedish art life in 1987.

FROM GLOOMY WEATHER TO UNDERGROUND DARKNESS

Gothenburg is strongly associated with its port, the largest in the Nordic countries, and with the shipbuilding industry so significant in former days. In the 1970s the shipyard crisis exploded and by the early 1980s the shipbuilding industry had almost entirely vanished from Gothenburg, leaving it transformed into a container port. Changes took place too within the field of art. For several decades the art life of Gothenburg had been dominated by the legacy of the so-called Gothenburg Colourists. This was a sensualist school of painting in which colour played a major role as conveyor of expression. With the appointment of Endre Nemes (1909–1985) as head of the Valand School of Fine Arts, a fresh tradition was introduced – an abstract and surrealist-oriented modernism which was to challenge the Gothenburg painting tradition. The left-wing political movement following 1968 left clear traces on the art of Gothenburg. Many artists sympathized with the aspirations of the left-wing KFML(r), and this political conviction led to the redefining of the objectives of art. The narrative pictorial idiom was revived but subject to political motives.

These three approaches dominated Gothenburg art after the Second World War. In the 1980s something different happened. Owing to an increase in the number of students from other parts of the country enrolling at Valand, the hegemonic tendency there was broken. Neither the Gothenburg Artist's Club (Göteborgs Konstnärsklubb), Galleri 54, the Göteborg Museum of Art, the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg) or Valand were influential in this development. Instead it was independent actors such as Phauss, Sub Bau, Monitor, Ny Scen, Draupner, Unga Atalante – along with students from Valand – who took the initiative. Students at Valand kept à jour with international art

land bröts den hegemoniska andan. Varken Göteborgs Konstnärsklubb, Galleri 54, Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg eller Valand var drivande i denna utveckling. Istället var det fria aktörer som Phauss, Sub Bau, Monitor, Ny Scen, Draupner och Unga Atalante, samt elever på Valand, som tog initiativet. Valandseleverna läste internationella konstitidskrifter och fångade upp strömningar i tiden. Utanför institutionerna växte en alternativ konstscen fram runt konstnärskrivna gallerier, klubbar, skivbolag, fria teatrar och kulturhus i förorten. Denna undergroundscen knöt an till tendenser i tiden i Berlin och på andra håll men hade likväl ett eget tonfall. Det som gjordes i Göteborg på 1980-talet var mörkare och mer konfrontatoriskt än det som gjordes på motsvarande alternativa konstscener i exempelvis Stockholm.⁴

Även om Göteborgs konstscen blev mer receptiv för intryck utifrån fick inte allt fäste. Postmodernismens teoretiska perspektiv, som dominerade konstdiskussionen i Stockholm under slutet av 1980-talet, lyste länge med sin frånvaro på stadens konstinstitutioner, liksom i konstkritiken. Däremot togs det häftiga måleriet upp av studenter på Valand i början av 1980-talet, som genom internationella kontakter också tog till sig nya teoretiska perspektiv. Även om inga teoretiker lanserade postmodernismen på stadens kultursidor fanns det ett flertal konstnärer i Göteborg som tidigt arbetade utifrån en postmodern utgångspunkt. Det förekom också seminarier och debatter om postmodernismen. Den iscensatta fotografien kom att få en stark närvaro i Göteborg med två fotografiinstitutioner, Fotohögskolan (idag Högskolan för fotografi) och Hasselblad Center, som så småningom anammade ett utvidgat fotografibegrepp.

Under 1990-talet framträdde den relationella estetiken, en socialt inriktad konst som kan bestå av händelser som iscensätts i det offentliga rummet. Denna praktiserades främst av elever på Valand, även om det fanns föregångare. Vid mitten av 1990-talet syntes den relationella estetiken på Göteborgs konstmuseum liksom i den anrika tidskriften *Paletten*, startad av Göteborgs Konstnärsklubb 1940. Det är om något ett bevis för att den göteborgska måleritraditionen inte längre angav tonen. I viss mån levde den fortfarande kvar hos den äldre generationen och på de förberedande skolorna. Men den blev under 1980- och 1990-talet alltmer undanträngd och kunde inte längre göra anspråk på tolkningsföreträde.

journals and responded to the trends of the time. Outside the established institutions an alternative art scene developed, centred on galleries run by the artists themselves, clubs, record companies, independent theatres, and cultural centres in the suburbs. This movement was linked to trends in Berlin and elsewhere, but it still had a character of its own. What was done in Gothenburg in the 1980s was darker, more confrontational and esoteric than what took place at corresponding art centres in, for example, Stockholm.⁴

Even if art in Gothenburg grew more open to influences from outside, not all such impressions stuck. The theoretical perspectives of postmodernism, a feature which dominated art discussion in Stockholm in the late 1980s, was long absent from Gothenburg art institutions and from art criticism. On the other hand, in the early 1980s the Neo-Expressionist style of painting was pursued by students at Valand, who acquired fresh theoretical perspectives from their international contacts. Even if there was no theoretician to launch postmodernism in the city's cultural fora, there were, nevertheless, a number of artists in Gothenburg who worked with a postmodern approach. Seminars and debates on postmodernism were also held. Staged photography acquired a strong presence in Gothenburg with its two photo institutions, the School of Photography (Fotohögskolan, today Högskolan för fotografi) and the Hasselblad Center, both of which in time adopted a broadened concept of photography.

In the 1990s relational aesthetics made its appearance, a socially committed art form that can comprise events staged in public spaces. This was a mode practised primarily by students at Valand, though there were some predecessors. By the mid-1990s relational aesthetics was to be seen at the Gothenburg Museum of Art as well as in the magazine *Paletten*, founded by the Göteborgs Artist's Club (Göteborgs Konstnärsklubb) in 1940. This, if anything, was evidence that the former Gothenburg painting tradition no longer dictated the tone. To some extent it lived on among the older generation and at the preparatory art schools, but during the 1980s and 1990s it grew increasingly irrelevant and could no longer claim pride of place as representative of public taste.

Under 1980-talet sjöd den utominstitutionella scenen av aktivitet, med experiment i gränslandet mellan konst, musik, performance, teater och dans, i nedlagda industrilokaler, på konstnärskivna gallerier, skivbolag eller fria teaterscener. Den närmast maniska experimentlustan får dessa ibland bagatellartade, emellanåt mer pretentiösa, uttryck att framstå som en egen form av underjordisk avantgardism. Internationellt skulle sådana experimentella former ha kallats neoavantgarde. Men då avantgardismen aldrig haft något starkt fäste i Göteborg är dessa aktiviteter snarare att likna vid ett utforskande av något tidigare okänt.⁵

Stefan Karlsson (f. 1956) återvände från Berlin 1983 och startade galleriet Sub Bau i en källare på Risåsgatan, senare på Sveagatan och till sist på Kastellgatan. Här gavs nya uttryck en scen, exempelvis måleri som flyttade ut i rummet, installationer och performance. Karlsson stod även bakom det fiktiva världsomspännande företaget Paperpool International Corporation, med bakgrund i Karlssons tid i ett ockuperat hus i Kreuzberg i Västberlin. Inledningsvis var det ett aktivistiskt projekt med subversiva strategier riktade mot mediekoncernen Springer. I mitten av 1980-talet återuppväckte han projektet i Sverige och tillverkade då bland annat obrukbara kontorsobjekt som såldes under det fiktiva företags namn. Den osäkerhet som Karlssons projekt genererade, där publiken inte riktigt visste vad det var den ställdes inför, är typisk för postmodernismen men Paperpool var kanske alltför förvirrande för att helt låta sig inlemmas under begreppet. Med Paperpool agerade Karlsson *under cover* för att provocera fram reaktioner. Hans objekt, exempelvis *Jet Set* (1989), en vagn med två kylväskor, två dokumentportföljer samt en skylt med Paperpools logotyp och bokstäverna "P.I.C.A.S.S.O.", har beröringspunkter med Jeff Koons vattentankar med basketbollar men skapades med Wallraff-metoden som utgångspunkt. 1988 presenterade Paperpool Ernst Billgren på Konstpidemin i Göteborg under rubriken "Introducing a new generation of Paperpool products". Till och med kritikerna trodde att Billgren sålt sig till ett multinationellt företag. Karlsson stod också bakom en rad konstprojekt i stadsmiljö. Citygalleriet var

* FIG. 34

* FIG. 17

OVER BARRIERS, UNDER GROUND

Throughout the 1980s the extra-institutional art scene hummed with activity, with ongoing experimentation in the borderlands between art, music, performance, theatre, and dance, located in abandoned industrial locales, at artist-run galleries, record companies, and independent theatres. This almost manic experimental enthusiasm enabled these various expressions – trivial or pretentious as they might be – to be asserted itself as an independent form of underground avant-garde. Internationally, these experimental forms would have been termed neo-avant-garde. However, since the avant-garde never had any strong hold in Gothenburg, these activities are, rather, to be likened to a discovery of something previously unknown.⁵

Stefan Karlsson (b. 1956) returned to Sweden from Berlin in 1983 and started the gallery Sub Bau in a cellar on Risåsgatan, later on Sveagatan, and at last on Kastellgatan. Here new modes of expression were given a venue, for example, painting that flowed out into the gallery space, installations, and performance. Karlsson was also responsible for the fictional global company Paperpool International Corporation, inspired by Karlsson's time spent in a squatters' building in Kreuzberg in West Berlin. Initially this was an activist project of subversive strategies aimed at the Springer media concern. In the mid-1980s he revived the project in Sweden and his activities included the manufacture of useless office equipment sold under the fictional company's name. The insecurity generated by Karlsson's projects, where the audience was uncertain as to what they were being confronted with, is typical of postmodernism; but Paperpool was perhaps too confusing to be fully covered by the term. Karlsson used Paperpool as an undercover means for provoking reactions. The objects he made – *Jet Set* (1989), for example, a carriage with two cooling bags, two briefcases, and a sign bearing the Paperpool logo and the letters 'P.I.C.A.S.S.O.' – can be compared with Jeff Koons's water tanks with basketballs but were created using the Wallraff method. In 1988 Paperpool presented Ernst Billgren at Konstpidemin, in Gothenburg, under the heading 'Introducing a new generation of Paperpool products.' Even the critics believed that Billgren had sold his soul to a multinational company. Karlsson was also responsible for a series of art projects in

FIG. 34

FIG. 17

en återkommande utomhusutställning som använde sig av Postens flyttkort som vernissageutskick med start 1994. Med Åsa Nacking (f. 1963) som medarrangör i Malmö, gjorde han projektet *Lägenhet* (1994), där konstnärerna Ernst Billgren, Maria Bjurestam, Gunilla Hansson, Peter Hagdahl, Henrik Håkansson, Clay Ketter, David Krantz, Maria Lindberg, Andreas Roth, Jörgen Svensson och Anders Widoff visade verk i två outhyrda lägenheter i Gårdsten i Göteborg och Rosengård i Malmö. Tillsammans med Roger Sarjanen (f. 1958) startade Karlsson också en performancefestival. Efter utställningen *Enzym Bar* i Stenasalen på Göteborgs konstmuseum 1996 öppnade han en vetgräsjuicebar där han sålde en påstått hälsosam dryck.

Med bas på Frölunda kulturhus drev Mats Olsson (f. 1957) Monitor, som visade verk av ett stort antal internationellt verksamma videokonstnärer. Under namnet Phauss gjorde Carl Michael von Hausswolff och Erik Pauser (f. 1957) en rad gemensamma projekt i gränslandet mellan ljudkonst, performance och video. De drev även Galleri DS 1980–1983. Tillsammans med Ulrich Hillebrand (f. 1953) startade de 1983 skivbolaget Radium 226.05, vars lokal i nuvarande Hagabadet blev en centralpunkt för olika aktiviteter, även konstutställningar.⁶ Galleri Mors Mössa, sedan starten 1969 drivet av Margareta Orreblad (f. 1934), först i Kungälv, sedan i Änggården och därefter i Haga, visade då som nu unga konstnärer. Orreblad arbetade efter principen att bara ställa ut samma konstnär en gång, vilket medförde stor omsättning. Stefan Linderöth (1955–2002) anordnade utställningar och performance med såväl svenska som internationella konstnärer i sin lägenhet i Haga 1994–1995. Undergroundscenen bestod annars av tillfälliga event på klubbar, i rivningshus eller bergum, med utställningar, performance, konserter och videovisningar. Valandsklubben blev en viktig mötesplats under andra halvan av 1980-talet. Kim Pedersen drev klubben och utställningslokalen Amerikahuset, där bland andra Lars Göran Nilsson (f. 1954), Jörgen Svensson (f. 1958) och Elin Wikström (f. 1965) ställde ut. Förutom männen bakom Radium 226.05 ingick Lotta Antonsson (f. 1963), Annika von Hausswolff (f. 1967), Henrik Håkansson (f. 1968), Kent Tankred (f. 1947), Cecilia Parsberg (f. 1963) och Ola Åstrand (f. 1959) i dessa kretsar. En nyckelperson i det göteborgska avantgardet var fotografen Tom Benson (1935–1999). Med sina surrealistiska fotomontage blev han föregångare för en

urban settings. Citygalleriet was a recurring outdoor exhibition that used change-of-address cards (available free from the post office) to advertise the gallery opening in 1994. With Åsa Nacking (b. 1963) as co-organizer in Malmö, he created the project *Apartment* (*Lägenhet* 1994) in which the artists Ernst Billgren, Maria Bjurestam, Gunilla Hansson, Peter Hagdahl, Henrik Håkansson, Clay Ketter, David Krantz, Maria Lindberg, Andreas Roth, Jörgen Svensson, and Anders Widoff displayed artworks in two vacant flats at Gårdsten in Gothenburg and at Rosengård in Malmö. Together with Roger Sarjanen (b. 1958), Karlsson also started a performance festival. Following the exhibition *Enzyme Bar* in the Stenasalen at the Göteborg Museum of Art in 1996, he opened a wheat-juice bar where he sold a supposedly nutritious drink.

From his base at the Frölunda Culture House (Frölunda Kulturhus), Mats Olsson (b. 1957) ran Monitor, showing the work of a large number of internationally active video artists. Under the name Phauss, Carl Michael von Hausswolff (b. 1956) and Erik Pauser (b. 1957) carried out a series of projects together, involving sound art, performance, and video. They also ran the gallery DS from 1980 to 1983. In 1983, together with Ulrich Hillebrand (b. 1953), they started the record company Radium 226.05, located in today's Haga bath, which soon became a meeting point for a range of activities, including art exhibitions.⁶ Galleri Mors Mössa, run since its start, in 1969, by Margareta Orreblad (b. 1934), first in Kungälv, then in Änggården and after that in the Gothenburg district of Haga, exhibited then as now the work of young artists. Orreblad had the principle of exhibiting an artist only once, a policy which made for high turnover. Stefan Linderöth (1955–2002) arranged exhibitions and performances in his flat in Haga in 1994–1995, involving both Swedish and international artists. Otherwise, the underground art scene consisted of occasional events held in clubs, rock shelters, or properties earmarked for demolition, and comprised exhibitions, performance, concerts, and video shows. The Valand Club became a vital meeting place during the latter half of the 1980s. Kim Pedersen ran the club and also the exhibition venue Amerikahuset, where exhibitors included Lars Göran Nilsson (b. 1954), Jörgen Svensson (b. 1958), and Elin Wikström (b. 1965). Others associated included, besides the men behind Radium 226.05, Lotta Antonsson (b. 1963), Annika von Hausswolff (b. 1967), Henrik Håkansson (b. 1968), Kent Tankred (b. 1947), Cecilia Parsberg (b. 1963), and Ola Åstrand (b. 1959). A key figure in the Gothenburg avant-garde was the photo-

yngre generationer konstnärer som arbetade med iscensatt fotografi under 1990-talet. Benson var även kompositör och vän till Freddie Wadling (f. 1951), en annan centralgestalt på den göteborgska punk- och undergroundscenen under 1980-talet.

Med utställningen *Overground. Världsutställningen 1993* på Konsthallen Göteborg tog 1980-talets alternativa konstscen steget in i institutionen. Utställningen, som gjordes av Lotta Antonsson, Leif Elggren, The Hafler Trio, Annika von Hausswolff, Henrik Håkansson, Stefan Karlsson, Mats Olsson, Cecilia Parsberg, Erik Pauser, Phauss, Kent Tankred och Ola Åstrand, väckte stor uppmärksamhet, även nationellt. Den förbands med en attitydförändring inom konsten och framstår i efterhand som en öppning mot den relationella estetik som i så hög grad präglade det sena 1990-talets svenska konstdiskussion.

Namnet anspelade på utställningen *Underground* på Lunds konsthall 1969, som stoppades på grund av Sture Johannessons affisch med en naken kvinna som håller i en haschpipa mot en bakgrund av cannabisblad. Det skedde under Folke Edwards (f. 1930) tid som chef för konsthallen – en post han lämnade på grund av politikernas inblandning i verksamheten. Samme Edwards var nu chef för Göteborgs konstmuseum, som drev Konsthallen Göteborg. Parallellt med *Overground* visade Göteborgs konstmuseum lämpligt nog också Johannessons affischer från tiden. Som av ett historiskt sammanträffande omgärdades även *Overground* av kontroverser. Utställningen ställdes samman av konstnärerna själva, som fått fria händer av museichefen. När personalen återvände från sin semester reagerade de på arbetsmiljösituationen och utställningen stängdes tillfälligt efter endast tre dagar. Problemet var ångorna från Phauss fontän med motorolja i verket *Viloplats (eller Fontän för Djingis Kahn)*. Mer intressant ur den här textens perspektiv är *Overgrounds* position mellan två perioder i Göteborgskonstens historia. Konstnärer som ingått i den göteborgska undergroundscenen visade här verk som både knöt an till aktiviteterna under 1980-talet och pekade fram mot ett annat 1990-tal. Strax efter utställningen flyttade det stora flertalet av konstnärerna till Stockholm. I en text till utställningen presenteras projektet just som en redovisning av något som tidigare pågått under jord:

Vi har arbetat i källare, slakterier, f d ammunitionsförråd, ruiner och garage likväl som i gallerier, museer och andra offentliga rum och varje plats är en utmaning och ett mål att inta

*
FIG. 19

FIG. 18

FIG. 19

* grapher Tom Benson (1935–1999). With his surrealist photomontages he served as inspiration for a younger generation of artists working with staged photography during the 1990s. Benson was also a composer and friend of Freddie Wadling (b. 1951), another major figure on the Gothenburg punk and underground scene during the 1980s.

* With the exhibition *Overground. The World Fair 1993 (Overground. Världsutställningen 1993)* at the Gothenburg Art Gallery, the alternative art scene of the 1980s moved into the institution. The exhibition, which was put together by the exhibiting artists – Lotta Antonsson, Leif Elggren, The Hafler Trio, Annika von Hausswolff, Henrik Håkansson, Stefan Karlsson, Mats Olsson, Cecilia Parsberg, Erik Pauser, Phauss, Kent Tankred, and Ola Åstrand – aroused considerable attention, even nationally. It was associated with a change of attitude within the arts. In retrospect, it seems to have been an opening to relational aesthetics, which, to such a high degree, characterized the art debate in Sweden in the late 1990s.

The exhibition's name alluded to the show *Underground* at the Lund Art Gallery in 1969, which was stopped because of Sture Johannesson's poster showing a naked woman holding a hash pipe against a background of cannabis leaves. This happened during Folke Edwards's (b. 1930) time as director of the Art Gallery, a position he left because of the politicians' interference in the centre's operations. The same Edwards was now director of the Göteborg Museum of Art, which was behind the Gothenburg Art Gallery. Parallel to *Overground*, the Göteborg Museum of Art also exhibited the posters by Johannesson from that time. As a matter of historical coincidence, *Overground* too was surrounded by controversies. The exhibition was put together by the artists themselves, who had been given free rein by the museum director. When the ordinary staff returned from their holiday, they reacted to the working environment, and the exhibition was temporarily closed after only three days. The problem lay with the fumes from Phauss's fountain filled with motor oil, in the piece *Resting-place/Fountain for Genghis Khan (Viloplats/Fontän för Djingis Kahn)*. More interestingly, from the perspective of this text, is *Overground's* position between two periods in the history of Gothenburg art. Artists that had been part of the underground scene in Gothenburg here showed works that linked both to the activities of the 1980s and pointed forward to the 1990s.

Shortly after the exhibition, most of the artists moved to Stockholm. In a text accompanying the exhibition, the project was presented as an account of something that had earlier taken place underground:

och övervinna mentalt och fysiskt... Vi kommer att ställa ut en värld, vår värld, den värld som kretsar omkring och som utgår från oss.⁷

Flera verk anspelade på våld och mörka krafter i vår kultur. I entrén möttes besökarna av Annika von Hausswolffs iscensatta fotografi ur serien *Tillbaka till naturen*, med en halvt avklädd, mördad kvinna som lämnats i snåren. Från taket hängde en fana som kombinerade Sveriges flagga med EU:s och USA:s. I Lotta Antonssons verk bjöds besökarna in att, liksom på gamla tiders marknader, iklä sig olika roller genom att sticka huvudet genom hål i en kuliss, i detta fall skönhetsdrottning, Ulrike Meinhof, Moder Theresa eller Elvis Presley.

Iklädd vit rock delade Stefan Karlsson in besökarna i tre kategorier (arbetande, studerande, arbetslösa) och bjöd in dem att lämna in förslag på lösningar av konstnärliga och existentiella problem. Erik Pauser och Cecilia Parsberg visade videoverk som behandlade natur och våld. Ola Åstrands installation med en våningssäng från försvarret och teckningar av muskulösa män, som enligt konstnären ”äter för att fungera som maskiner”, anspelade på tidens upptagenhet vid överlevnad i vildmarken.⁸

Med ett direkt och provocativt anslag påminde utställningen om orättvisor i samhället, liksom om den våldskultur vi matas med genom massmedierna. Installationen är betecknande för arbetssättet, men även fotografi, video och text hade en framträdande plats. *Overground* handlade inte om estetiskt betraktande, utan om att konfrontera olika frågor.

EN POSTMODERN SPELÖPPNING

Med sitt internationella nätverk, sin avantgardistiska utgångspunkt, sin respektlösa attityd till smakkriterier och kvalitetsbegrepp, liksom sin medie- och genreöverskridande karaktär, förkroppsligar den göteborgska undergroundscenen under 1980-talet i flera avseenden föreställningen om det postmoderna. Men eftersom postmodernismen inte var något aktuellt begrepp i konstkritiken i Göteborg

We have worked in cellars, slaughterhouses, former ammunition storages, ruins, and garages, as well as in galleries, museums, and other public spaces and every place is a challenge and a target to conquer, mentally and physically... We want to exhibit a world, our world, the world that surrounds around us and that emanates from us.⁷

Several works alluded to violence and dark forces in our culture. In the entrance hall, visitors were confronted with staged photographs by Annika von Hausswolff from her series *Back to Nature (Tillbaka till naturen)*, with a half-naked, murdered woman left in the bushes. A flag that combined the Swedish flag with the flags of the EU and the United States hung from the ceiling. In the work by Lotta Antonsson, visitors were invited, as in old time fairs, to adopt different roles by sticking their heads into holes in a piece of scenery, in this case a beauty queen, Ulrike Meinhof, Mother Theresa, or Elvis Presley. Dressed in a white coat, Stefan Karlsson divided the audience into three categories (workers, students, unemployed) and invited people to offer proposals for solutions to artistic and existential problems. Erik Pauser and Cecilia Parsberg exhibited video works that dealt with nature and violence. An installation by Ola Åstrand, with a military bunk bed and drawings of muscular men who, according to the artist, ‘ate to be able to function as machines’, alluded to the contemporary fascination in survivalism.⁸

In a direct and provocative style, the exhibition reminded visitors of injustices in society and of the culture of violence that we are fed with by the mass media. These artists typically work with installations, but photography, video, and text also occupied a prominent place in the exhibition. *Overground* did not promote aesthetic viewing. It was all about confronting different questions.

A POSTMODERN OPENING GAMBIT

With its international network, its neo-avant-gardist starting point, its disrespectful attitude towards criteria of taste and concepts of quality, as well as in its transgressing of media and genres, the Gothenburg underground scene of the 1980s embodies in several ways notions of the postmodern.

under 1980-talet kom konstkritikerna aldrig att förbinda denna rörelse med det postmoderna perspektivskifte som då börjat manifesteras i olika former, även i Sverige. Kanske kan man därför tala om en dold postmodernism, eller en postmodernism utan begreppet, i Göteborg under tidigt 1980-tal. Men redan vid mitten av decenniet är medvetenheten om begreppet och dess implikationer för konsten utbredd, främst bland elever på Konsthögskolan Valand.

Genom sitt bruk av lågt värderade material, sina stilblandningar och pastischer, men också genom iscensättningen av sin egen persona, var kanske Ernst Billgren (f. 1957) den konstnär i Göteborg som tydligast förkroppsligade ett postmodernistiskt förhållningssätt under 1980-talet. Han antogs till Konsthögskolan Valand 1982, enligt egen utsago efter att ha kopierat en kamrats arbetsprover.⁹ Redan efter några veckor bjöd han in till "Ett performance där man kan lära sig skillnaden mellan BRA och DÅLIG konst".¹⁰ Hans skenbart naiva inställning till konst provocerade. I sin ateljé satte Billgren upp ett plakat med orden "vägra göra revolt", som en provokation riktad mot de vänsterradikala celler som fortfarande levde kvar på skolan.¹¹ Men det var också en akt av ifrågasättande gentemot modernismens krav på att revoltera mot det föregående. Billgren satte mosaikramar på sina medvetet slarviga målningar med naturmotiv. Han imiterade olika stilar och använde sig av olika sorters estetik i syfte att ställa frågor som exempelvis: vad är konst? Måleriet användes som ett verktyg i en undersökning. Som konceptuellt arbetande konstnär står Billgren för en annan konstsyn än den som närdes inom Göteborgstraditionen. Istället för att försvära sig åt en viss estetik försökte Billgren med olika metoder komma runt sin smak. Billgrens attityd måste benämnas postmodern. Hans aktiviteter förebådade också debatten om postmodernismen 1987, som inte minst riktade in sig på kvalitetsbegreppet.

Förutom Billgren fanns det en rad konstnärer i Göteborgsområdet som under 1980- och 1990-talet arbetade i en postmodernistisk anda, med ironier, mediehybrider eller utifrån konceptuella utgångspunkter. Helene Billgrens (f. 1952) träffsäkra kolteckningar kommenterar underfundigt kvinnorollen. Lars Blomqvists (f. 1961) ofta gråtonade bilder har en fotografisk skärpa men är drömskt dova. I Anna-Maria Ekstrands (f. 1966) överdådiga tablåer med Barbie-kitsch tycks konsumtionssamhällets omedvetna ha tagit över.

*
FIG. 35

*
FIG. 20
*
FIG. 36
*
FIG. 37

However, since the term postmodernism was not a current concept in Gothenburg art criticism during the 1980s, this movement never came to be linked with the postmodernist change of perspective that, at this time, had started to manifest itself even in Sweden. Perhaps one can therefore speak of a concealed postmodernism, or a postmodernism without the concept in the Gothenburg of the early 1980s. But, as early as the middle of the decade, an awareness of the concept and its implications for art was widespread, primarily among students at Valand.

Through his pastiches, his mixing of styles, and his use of low-brow materials, but also through the enactment of his own persona, Ernst Billgren (b. 1957) was the artist in Gothenburg who probably most clearly embodied a postmodern attitude during the 1980s. He was admitted to the Valand School of Fine Arts in 1982, according to his accounts, after having copied a fellow student's portfolio.⁹ After only a few weeks he issued an invitation to 'A performance where one could learn the difference between GOOD and BAD art.'¹⁰ His apparently naïve approach to art was provocative. In his studio, Billgren put up a placard with the words 'refuse to revolt', as a provocation aimed at the leftist radical cells that still existed at the school.¹¹ But it was also a questioning of modernism's requirement to revolt against the preceding period. Billgren put mosaic frames on his deliberately carelessly painted pictures of nature motifs. He imitated different styles and used different aesthetics in order to ask such questions as: What is art? Painting was used as a tool of inquiry. As a conceptually oriented artist, Billgren represents another approach to art than the one nourished within the Gothenburg tradition. Instead of subscribing to a certain aesthetic, Billgren used varying media and approaches to try and to avoid the issue of taste. Billgren's attitude must be termed postmodern. His activities also heralded the 1987 debate on postmodernism that addressed, among other issues, the concept of quality.

Besides Billgren, there were a number of artists in the Gothenburg area working in a postmodernist spirit, embracing ironies and media hybrids or working out from conceptual starting points. Helene Billgren's (b. 1952) accurate charcoal drawings pass ingenious comment on the role of women. The pictures by Lars Blomqvist (b. 1961), frequently in tones of grey, possess a photographic clarity but are nevertheless dreamily gentle. In the large-scale Barbie kitsch tableaux by Anna-Maria Ekstrand (b. 1966), the unconscious of today's consumer society seem to have taken over. Jens Fänge (b. 1965) created a distinctive pictori-

Jens Fänge (f. 1965) har skapat ett säreget bildspråk med sina mansfigurer i 1700-talskläder, målade i pastellfärger, inspirerade lika mycket av 1960-talets psykedelica som H C Andersen. Pål Hollender (f. 1968) uppmärksammades under 1990-talet för självutlämnande videoverk som bland annat behandlade sexuella övergrepp. Bengt Olof Johansson (f. 1959) fotograferade byggarbetsplatser men har även använt fotografier i installationer. Kent Karlsson (f. 1945) kombinerade material av såväl högre som lägre status i sina kraftfulla och ofta humoristiska skulpturer. Mer orienterad mot tidens teoretiska diskussion var Matts Leiderstam (f. 1956) som senare uppmärksammats för verk där han blottlägger en dold homoerotisk konsthistoria i sina installationer, där fotografier och målade kopior intar en framskjuten plats. Intresset för landskapet som konsthistorisk genre fanns redan i hans arbeten som elev på Valand. Maria Lindberg (f. 1958) arbetade med ett reducerat måleri med svarta konturlinjer på blekgul grund, men även med fotografier, objekt och språkliga kommentarer som i sina ironiska vändningar ger nya perspektiv på tillvaron. Magnus Wallin (f. 1965) uppmärksammades under 1990-talet för sina datoranimerade videoverk. I dessa surrealistiska dystopier kommenterade han samhällets syn på funktionshindrade, med referenser till både äldre tiders anatomibilder och till Hieronymus Bosch. Karin Wikström (f. 1959) behandlade infekterade teman med en humoristisk knorr i ett trevande men koloristiskt finkänsligt måleri. Ola Åstrand har tagit upp undergroundkulturen i sina verk och aktiviteter som curator.¹²

Andra konstnärer som arbetat i postmodern anda, med perfekt yta, bildcitat, ironier, distansskapande grepp, fotografi, video, installationer, performance eller i en blandning av medier är Katarina Andersson, Patrik Andiné, Maria Bjurestam, Nina Bondeson, Kerstin Bunketorp, Anna Carlsson, Håkan Carlsson, Cecilia Darle, Virgil Dejarv, Tomas Ferm, Magnus Gramén, Vanja Gyllensköld, Gunilla Hansson, Krister Kennedy, Ulf Kihlander, Annika Lundgren, Bo Melin, Susanna Nygren, Monika Nyström, Mikael Olofsson, Dan Perrin, Anna Persson, Åsa Pröjts, Helena Roos, Andreas Roth, Olle Schmidt, Leif Skoog, Joakim Stampe, Kent Tankred, Stefan Uhlinder, Irene Westholm, Arne Widman, Johan Zetterquist och Thomas Zornat. Men det finns också konstnärer som snarare är att beteckna som förvaltare av måleritraditionen, även om de sammanfört den

al idiom with his male figures in 18th-century dress, painted in pastel shades, and inspired as much by the psychedelic trends of the 1960s as by H. C. Andersen. Pål Hollender (b. 1968) was noted during the 1990s for his self-revealing videos dealing with sexual abuse, among other topics. Bengt Olof Johansson (b. 1959) photographed building sites but has also used photography in installations. Kent Karlsson (b. 1945) combined materials of both high and low quality status in his striking and often humorous sculptures. More oriented towards the theoretical discussions of the day was Matts Leiderstam (b. 1956), who later has attracted attention for works where he lays bare a concealed homo-erotic art history. He does this in installations where photography and painted copies occupy a leading position. His interest in landscape as an art historical genre was evident already in his works as a student at Valand. Maria Lindberg (b. 1958) painted with a restrained palette, using black outlines against a pale yellow background, but also with photographs, physical objects, and written comments that – in their ironic ambivalence – shed fresh light on the surrounding world. Magnus Wallin (b. 1965) gained recognition in the 1990s for his computer-animated video works. In these surrealist dystopias, he commented on the view of handicapped people in society, with references to both anatomic illustrations of older times and Hieronymus Bosch. Karin Wikström (b. 1959) treated infected topics with a humorous touch in a tentative but sensitive and colourful style. Ola Åstrand has touched on underground culture in his artistic work and his activities as a curator.¹²

Other artists who have worked in a postmodern spirit, with a perfect surface, pictorial quotations, ironies, objective approaches, photography, video, installations, performance or through mixed media include Katarina Andersson, Patrik Andiné, Maria Bjurestam, Nina Bondeson, Kerstin Bunketorp, Anna Carlsson, Håkan Carlsson, Cecilia Darle, Virgil Dejarv, Tomas Ferm, Vanja Gyllensköld, Gunilla Hansson, Krister Kennedy, Ulf Kihlander, Annika Lundgren, Susanna Nygren, Monika Nyström, Mikael Olofsson, Dan Perrin, Anna Persson, Åsa Pröjts, Helena Roos, Andreas Roth, Olle Schmidt, Leif Skoog, Joakim Stampe, Kent Tankred, Stefan Uhlinder, Irene Westholm, Arne Widman, Johan Zetterquist, and Thomas Zornat. But there are also artists who should instead be regarded as preservers of the painterly tradition, even if they have merged this tradition with other influences. These include Mats Ahlgren, Peter Backhaus, Bertil Berg, Rogerts Bondesson, Ewa

med andra influenser, bland andra Mats Ahlgren, Peter Backhaus, Bertil Berg, Rogerts Bondesson, Ewa Brodin, Yngve Brothén, Jörgen Byström, Anders Carlsson, Roj Friberg, Eva Dahlin, Kjellåke Gerinder, Claes Hakenäs, Marie Holmgren, Håkan Håkansson, Lars Lerin, Kent Lindfors, Reinhold Lindberg, Nils Ramhøj, Bengt Rindner och Marie Sjölander. Bland skulptörerna är Roland Borén, Claes Hake, Lars Hansson, Pia Hedström, Britt Ignell, Berit Jonsvik, Berit Lindfeldt, Jerd Mellander, Åke Nordström, Leo Pettersson, Pål Svensson, Graham Stacy och Catharina Tagg framträdande namn under perioden. Inom grafiken har Lars Fernell, Carina Fihn, Leslie Johnson, Franco Leidi och Svenrobert Lundqvist varit betydelsefulla. En rad konstnärer arbetade i textila material, däribland Sandra Ikse och Kerstin Olsson. Genrebestämningen är dock inte given eftersom många av konstnärerna arbetar i flera medier.¹³

Det postmoderna måleri som Ernst Billgren, Ewa Brodin, Virgel Dejarv, Matts Leiderstam, Maria Lindberg, Lars Göran Nilsson, Stefan Uhlinder med flera arbetade med utgick från en annan konstsyn än den som präglade Göteborgstraditionen. Inom denna vårdades autenticiteten och tron på konstnären som en individ i stånd att sätta sitt unika personliga avtryck på duken. Vissa ideal sågs som okränkbara, som att det finns kvalitet i måleri som kan erfaras nästan fysiskt, bara man har rätt inställning och sensibilitet. För de postmodernt orienterade målarna var mediet aldrig självklart. Tvärtom försökte de finna vägar att åter göra måleriet användbart som konstnärligt medium i en tid när det började ifrågasättas. Utgångspunkten var ofta konceptuell, det vill säga måleriet användes som ett medium för undersökningar, exempelvis av olika sorters estetik, av begreppet kvalitet eller konst, eller av kontextens betydelse för verkets innehåll. Måleriet flyttade ofta ut från duken till rummet. Lars Göran Nilsson placerade exempelvis ut sina målningar på fasader, i gatumiljö och på ett häkte i ett projekt på Valand 1993.¹⁴ Verket sågs inte längre som någon självtillräcklig enhet som i sig förmår garantera kvalitet genom ett visst utseende. Inramning och sammanhang styr vårt sätt att uppfatta konsten. Verkets uttryck kan inte separeras från sitt sammanhang.

Postmodernismen karaktäriseras av en uttalad kritik mot den institutionaliserade modernismens formalistiska konstsyn. En bit in på 1970-talet verkade avantgardet ha kommit till vägs ände. Flera

Brodin, Yngve Brothén, Jörgen Byström, Anders Carlsson, Roj Friberg, Eva Dahlin, Kjellåke Gerinder, Claes Hakenäs, Marie Holmgren, Håkan Håkansson, Lars Lerin, Kent Lindfors, Reinhold Lindberg, Nils Ramhøj, Bengt Rindner, and Marie Sjölander. Among the leading sculptors of the period are Roland Borén, Claes Hake, Lars Hansson, Pia Hedström, Britt Ignell, Berit Jonsvik, Berit Lindfeldt, Jerd Mellander, Åke Nordström, Leo Pettersson, Pål Svensson, Graham Stacy, and Catharina Tagg. In the graphic arts, Lars Fernell, Carina Fihn, Leslie Johnson, Franco Leidi, and Svenrobert Lundqvist have all been of significance. A number of artists have worked in textiles, among them Sandra Ikse and Kerstin Olsson. The genre divisions are not clearly definable since many of the artists work in several different media.¹³

The postmodern painting that Ernst Billgren, Ewa Brodin, Virgel Dejarv, Matts Leiderstam, Maria Lindberg, Lars Göran Nilsson, Stefan Uhlinder and others worked with, had as its starting point an approach to art that differs from that of artists within the Gothenburg tradition. The latter was marked by an effort to protect authenticity and the belief that the artist as individual was capable of leaving his or her unique personal mark on the canvas. Certain ideals were seen as irrefutable, such as there being qualities in painting that can be experienced almost physically, if one only possesses the right attitude and sensibility. For the painters with a postmodern orientation, the medium never appeared entirely obvious. On the contrary, they tried to find ways of making painting useful as an artistic medium at a time when it began to be called into question. They often worked conceptually, using painting as a tool for investigating issues such as various aesthetics, the concepts of quality and art, or the significance of the context to a work's content. Thus, Lars Göran Nilsson, for instance, placed his paintings on building façades, out in the streets, and on the walls of a prison, in a Valand project in 1993.¹⁴ The artwork was no longer seen as a self-sufficient entity that in and of itself could guarantee quality merely through its visual appearance. Framing and context affect our way of understanding art. The artwork's expression cannot be separated from its context.

Postmodernism is characterized by open criticism of the formalist view of art accepted by institutionalized modernism. A few years into the 1970s, the avant-garde seemed to have reached its end. Several debaters of the subject claimed that art history, as it was known, was now over.¹⁵ Also, in another sense, postmodernism brought with it a radical shift

debattörer argumenterade för att konsthistorien, som vi känt den, hade kommit till ett slut.¹⁵ Postmodernismen kom även i ett annat avseende med ett radikalt perspektivskifte. Den uppmanade oss att flytta blicken från verkets inneboende kvaliteter – som stått i fokus för den romantisk-modernistiska konstuppfattningen – till ramverk och institutioner, språkliga och sociala strukturer och deras makt över seendet. Postmodernismen påminde oss om att konst inte är en evig kategori utan ett historiskt begrepp som laddas med olika betydelser. Begreppet kan inkludera högst olikartade företeelser, beroende på vem som har makt att definiera det. Genom denna perspektivförskjutning öppnades rummet för den strid om rätten till representation (att bli representerad och att representera sig själv), som förts av feminister, homosexuella, queeraktivister, etniska minoriteter, postkoloniala kritiker med flera. Politiskt laddade ämnen behandlades gärna i medier som iscensatt fotografi, video, installationer och olika hybrider dem emellan. Postmodernismen innebar det utvidgade konstbegreppets genombrott, men därmed också ett återknytande till det tidiga 1900-talets avantgarderörelser och 1960-talets konceptkonst. Här kan man även se en förskjutning i förståelsen av vad postmodernismen innebär inom konsten, från det tidiga 1980-talets starka fokus på det nya figurativa måleriet till det sena 1980-talets inriktning mot nya medier och ett utvidgat konstbegrepp. Begreppet omdefinierades från postavantgarde till neoavantgarde.

FOTOGRAFI

Under 1990-talet fick den iscensatta fotografin sitt genombrott i Sverige. Påfallande många av de uppmärksammade fotograferna har en koppling till Göteborg. Symptomatiskt nog talade man om fotobaserad konst hellre än fotografi. Annika von Hausswolff har bott och verkat i staden, även om hon är utbildad vid Konstfack i Stockholm. Hon var aktiv på undergroundscenen i Göteborg under 1980-talet men hennes genombrott ägde rum i Stockholm 1993 med en svit fotografier av kvinnokroppar, lämnade livlösa och halvt avklädda i

*
FIG. 39

in perspective. It encouraged us to transfer our gaze from the work's essential qualities – qualities which have been central for the Romantic-modernist view of art – to the surrounding framework and institutions, linguistic and social structures, and their power over our ability to see. Postmodernism reminded us that art is not some fixed category but a historical concept which can be charged with changing meanings. The concept can embrace most differing elements, dependent on who has the power to define it. This shift of perspective opened the doors to a contest over the right to representation (the right to be represented and to represent oneself), a contest that has been conducted by feminists, homosexuals, 'queer' activists, ethnic minorities, postcolonial critics, and so on. Politically charged topics were eagerly treated in such media as staged photography, video, installations, and various hybrids of these forms. Postmodernism signified the breakthrough for an expanded concept of art, but thereby also a return to the avant-garde movements of the early 20th century and conceptual art of the 1960s. Here one can trace a shift in appreciation of what postmodernism meant in art, from an emphasis on the new figurative painting of the early 1980s to the move towards new media and an extended art view of the late 1980s. The concept was redefined from post-avant-garde to neo-avant-garde.

PHOTOGRAPHY

*
FIG. 39

The 1990s saw the breakthrough of staged photography in Sweden. A striking number of the noted photographers have links to Gothenburg. It was symptomatic that they referred to their work as photo-based art rather than as photography. Annika von Hausswolff has lived and worked in the city, even if her training was at the University College of Arts Crafts and Design in Stockholm. She was active on the underground scene in Gothenburg during the 1980s, but her breakthrough came in Stockholm, in 1993, with a series of photographs of the bodies of women, abandoned, lifeless, and half naked in bushes or streams. The title *Back to Nature* (*Tillbaka till naturen*) alluded to the persistent dichotomy in Western thinking, whereby man is associated with culture whereas the woman is

buskage eller vattendrag. Titeln *Tillbaka till naturen* anspelade på en långlivad dikotomi i västerländskt tänkande, där mannen förbinds med kulturen medan kvinnan ses som stående närmare naturen. Genom bildernas karaktär av brottsplatsdokumentation får titeln en bokstavlig och förfärande innebörd.

Även Lotta Antonsson och Annica Karlsson Rixon (f. 1962) har varit verksamma i Göteborg. Antonsson är född i Varberg men utbildad vid Konstfack och Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Hon studerade däremot konsthögskola i Göteborg. I postmodern anda gör Antonsson bruk av både appropriering (bildlån) och reklamestetik. Ett exempel är bildsviten *This Girl Has Inner Beauty* (1990) där fotografier av barbröstade pin-upor försetts med den oväntade texten som också utgör titeln. Med den starka kontrasten mellan bildernas och textens konnotationer görs massmediernas objektifiering av kvinnan synlig.

Karlsson Rixon är bland annat utbildad vid California Institute of Arts men verksam i Göteborg. 1998 visade hon en serie parafrafer på nordiskt sekelskiftesmåleri under titeln *Portraits in Nordic Light* (1997) på Göteborgs konstmuseum. Med anspelning på målningar av bland andra Richard Bergh och Peder Severin Krøyer fotograferade hon konstnärskollegor, inte i nordeuropeiskt ljus utan i Kaliforniens. Liksom Skagenmålarna skildrar hon ett konstnärskollektiv: svenska konstnärer med stipendium i USA.

Cecilia Parsberg, utbildad vid Konsthögskolan Valand, har arbetat med både fotografi och video i spänningen mellan det iscensatta och dokumentära. Hennes verk behandlar frågor om relationer, kropp, sexualitet och makt i gränslandet mellan det privata och det politiska.

Antonsson, von Hausswolff, Karlsson Rixon och i viss mån Parsberg var uppenbart influerade av de amerikanska konstnärer som i postmodern anda och utifrån feministiska utgångspunkter arbetade med iscensatt fotografi, reklamestetik och appropriering under 1970- och 1980-talet och som slog igenom internationellt under 1980-talet. Till dessa hör Barbara Kruger, Cindy Sherman och Laurie Simmons.¹⁶

Även om Antonsson, von Hausswolff, Karlsson Rixon och Parsberg utbildats vid andra institutioner har Fotohögskolan varit viktig för etableringen av den fotobaserade konsten i Sverige. Skolan

seen as closer to nature. Through the pictures' similarity with crime-scene documentation, the title acquires a literal and horrific content.

Lotta Antonsson and Annica Karlsson Rixon (1962) have also been active in Gothenburg. Antonsson was born in Varberg but trained at the University College of Arts Crafts and Design and at the Royal University College of Fine Arts in Stockholm. However, she studied art history in Gothenburg. In true postmodernist style, Antonsson exploits both appropriation (i.e. the borrowing of pictures) and advertising aesthetics. One instance is her pictorial series *This Girl Has Inner Beauty* (1990), in which the photographs of bare-breasted pinups are accompanied by unexpected texts which also supply the title. Using the striking contrast between the photographs' and the texts' connotations, Antonsson lays bare the view of women as presented by the mass media.

Karlsson Rixon's training included the California Institute of Arts, but she is active in Gothenburg. In 1998 she exhibited a series of parafrafer on Nordic turn-of-the-century painting under the title *Portraits in Nordic Light* (1997) at the Göteborg Museum of Art. With allusions to paintings by Richard Bergh and Peder Severin Krøyer, among others, she photographed her art colleagues, not in the light of northern Europe but in that of California. Just as did the school of Skagen painters, she depicts an artist collective, in this case, that of Swedish artists working on grants in the USA.

Cecilia Parsberg, who trained at Valand, has worked with photography and video in the borderland between the staged and the documentary. Her work deals with matters relating to social relations, the human body, sexuality, and power in the ambiguous realms that exist between the private and the political.

Antonsson, von Hausswolff, Karlsson Rixon and to some extent Parsberg were clearly influenced by those American artists who, through postmodernist as well as feminist perspectives, worked with staged photography, advertising aesthetics, and appropriation during the 1970s and 1980s, and who made their international impact during the 1980s. This group includes Barbara Kruger, Cindy Sherman, and Laurie Simmons.¹⁶

Even if Antonsson, von Hausswolff, Karlsson Rixon and Parsberg were trained at other institutions, the School of Photography has been important in establishing photo-based art in Sweden. The school started in 1982 under the name Institutionen för fotografi but later changed its name to Fotohögskolan and later again to Högskolan för fotografi och

*
FIG. 40

*
FIG. 41

*
FIG. 42

*
FIG. 40

*
FIG. 41

*
FIG. 42

startade 1982 under namnet Institutionen för fotografi men bytte sedan namn till Fotohögskolan, senare till Högskolan för fotografi och film. Som tidigare påtalats heter den idag Högskolan för fotografi. Skolan startades av Gunilla Knape (f. 1946) och fotografen Rune Hassner (1928–2003), som båda verkade som lektorer. Knape var dessutom prefekt. Några år senare anställdes Teddy Aarni (1919–1985) och Pål-Nils Nilsson (1929–2002). Den sistnämnde utnämndes efter en tid till professor. 1992 efterträddes Nilsson som professor av Tuija Lindström (f. 1950). Gertrud Sandqvist (f. 1955) var under detta skede prefekt och teorilärare. Utbildningens tyngdpunkt försköts under 1990-talet från den tidigare förankringen i den svartvita dokumentära fotografitraditionen till ett mer konstnärligt fotografi där ett kritiskt förhållningssätt till fotomediet odlades.¹⁷

1999 tilldelades Cindy Sherman Hasselbladspriset. Som det stod i motiveringen betraktades hon som ”den ledande konstnären inom den iscensatta fotografien”.¹⁸ Valet av pristagare påvisar att samma förskjutning ägt rum inom fotografinstitutionen Hasselblad Center som på Fotohögskolan, från en konstnärlig fotografisk tradition till fotobaserad konst, ekvivalent med ett skifte från svartvitt till färg, liksom från dokumentärt till iscensatt. Hasselblad Center, med Gunilla Knape som intendent, var för övrigt en från 1989 nystartad institution som befäste fotografins starka ställning i staden.¹⁹ Efter ombyggnaden av Göteborgs konstmuseum fick Hasselblad Center 1996 ett utställningsrum samt kontor vid Götaplatsen.

*
FIG. 43

KONSTHÖGSKOLAN VALAND

Valand förändrades på flera sätt under 1980-talet. Undervisningen gick mest ut på att eleverna skulle arbeta på egen hand utan inblandning. Med ökad elevtillströmning från andra delar av landet öppnades den tämligen slutna skolan för nya influenser. En skulpturverkstad inrättades och mot slutet av 1980-talet startades projekt av olika slag. Ett efterlängtat tillskott var elevgalleriet Rotor som startades på Vasagatan av elevkåren på eget initiativ i slutet av 1980-talet. Ett

FIG. 43

*

film. As mentioned above, today its title is Högskolan för fotografi (HFF). The school was started by Gunilla Knape (b. 1946) and Rune Hassner (1928–2003), both serving as university lecturers, with Knape, moreover, functioning as department head. A few years later, Teddy Aarni (1919–1985) and Pål-Nils Nilsson (1929–2002) were hired. The latter was eventually made professor. In 1992 Nilsson was succeeded as professor by Tuija Lindström (b. 1950). During this time, Gertrud Sandqvist (b. 1955) was head of the department and responsible for the teaching of theory. The training’s emphasis shifted during the 1990s from the previous black-and-white documentary photo tradition to a more artistic photography in which a critical approach to the photo medium was encouraged.¹⁷

In 1999 Cindy Sherman was awarded the Hasselblad Prize. As stated in the prize announcement, she was regarded as ‘the leading artist in the field of staged photography’.¹⁸ The choice of prizewinner indicates that the same shift took place at the Hasselblad Center as at the School of Photography, from an artistic photographic tradition to that of a photo-based art form, equivalent to a shift from black-and-white to colour, as well as from documentary to staged photography. Incidentally, the Hasselblad Center, with Knape as curator, was founded in 1989, and validated the strong role held by photography in the city.¹⁹ Following the renovation of the Göteborg Museum of Art in 1996, the Hasselblad Center obtained its own exhibition gallery together with an office at Götaplatsen.

VALAND SCHOOL OF FINE ARTS

Valand was transformed in several way during the 1980s. Teaching primarily took the form of students working on their own without interference. An increase in the enrolment of students from other parts of Sweden led to the rather sheltered school being exposed to fresh influences. A sculpture workshop was started, and towards the end of the 1980s various projects were begun. A much longed-for addition was the student gallery Rotor, which was started on Vasagatan at the initiative of the students’ union in the late 1980s. Several of the students were active in starting galleries, organizing exhibitions, generating discussions,

flertal studenter var mycket aktiva i att starta gallerier, anordna utställningar och sätta igång diskussioner och utveckla samarbetsprojekt. Bland de elever som uppmärksammats nationellt finns Ernst och Helene Billgren, Jens Fänge, Charlotte Gyllenhammar, Peter Hagdahl, Pål Hollender, Henrik Håkansson, Kent Karlsson, Lars Lerin, Matts Leiderstam, Cecilia Parsberg, Jörgen Svensson, Magnus Wallin, Elin Wikström, Karin Wikström och Ola Åstrand. Under 1990-talet utgjorde Valand en grogrund för den typ av socialt inriktad konst som senare kom att benämnas relationell estetik. I mitten av 1990-talet flyttade skolan från Lindholmen till centrum och öppnades för mer av teoriundervisning och utländska gästföreläsare. Prefekter/rektorer under perioden var Georg Suttner (1979–1981), Jan Brauner (1982–1983), Birger Mörck (1983–1984), Svenrobert Lundquist (1984–1987), Birger Boman (1988–1990), Bo Sällström (1991–1993), Håkan Carlsson (1993–1996) och Annika Öhrner (1996–2000).²⁰

KONSTLIV OCH GALLERISCEN

Ett betydelsefullt initiativ i Göteborgs konstliv togs 1987 då en grupp konstnärer startade ateljékollektivet och utställningsplatsen Konst-epidemin i lokaler som tidigare utgjort Göteborgs epidemisjukhus nära Linnéplatsen. Drivande i tillkomsten var bland andra Robert Jonsvik (1944–1998) och Jens Mattiasson (1916–1999). I samband med renoveringen av stadsdelen Haga försvann många ateljéer och Konstepidemin bildades som en lösning på ateljébristen. Konstepidemin startades av en generation konstnärer som debuterat under de föregående decennierna. Men även konstnärer ur en yngre generation har både ställt ut och haft ateljé på "Epidemin", som därmed blivit en viktig generationsöverskridande mötesplats.²¹

Galleri 54, som under de föregående decennierna etablerat sig som den viktigaste scenen för den unga konsten, förvaltade arvet från både abstraktionens 1950-tal och 1968. Galleriet visade mest egna medlemmar. Få yngre konstnärer ställde ut eller besökte

and developing collaborative projects. Among those students who later made a name for themselves were Ernst and Helene Billgren, Jens Fänge, Charlotte Gyllenhammar, Peter Hagdahl, Pål Hollender, Henrik Håkansson, Kent Karlsson, Lars Lerin, Matts Leiderstam, Cecilia Parsberg, Jörgen Svensson, Magnus Wallin, Elin Wikström, Karin Wikström, and Ola Åstrand. During the 1990s Valand was a hotbed of the kind of socially oriented art that later came to be known as relational aesthetics. In the mid-1990s the school moved from Lindholmen to the city centre and was opened to a stronger element of theory and to guest lecturers from abroad. Heads of department/principals during this period were Georg Suttner (1979–1981), Jan Brauner (1982–1983), Birger Mörck (1983–1984), Svenrobert Lundquist (1984–1987), Birger Boman (1988–1990), Bo Sällström (1991–1993), Håkan Carlsson (1993–1996), and Annika Öhrner (1996–2000).²⁰

ART LIFE AND THE GALLERIES

An important initiative for art in Gothenburg was taken in 1987 when a group of artists started the studio collective and exhibition site Konst-epidemin in locales previously serving as an epidemic hospital near Linné-platsen. Driving forces behind this enterprise included Robert Jonsvik (1944–1998) and Jens Mattiasson (1916–1999). During the renovation of the Haga district, numerous studios disappeared. As a solution to the lack of studio space, the Konstepidemin was started by a generation of artists who had made their debut in the previous decades; but artists of younger generations have also exhibited and had studios at Konstepidemin, which has thus become an important cross-generational meeting point.²¹

Galleri 54, which had established itself during the preceding decades as the leading venue for young art, administered the legacy of both 1950s' abstract art and 1968. The gallery exhibited predominantly the work of its own members. Few of the younger artists exhibited there or even visited the gallery's shows. One person who contributed to changing this state of affairs was Yngve Brothén (b. 1955). As chairman in the early 1990s he invited Jan Häfström to exhibit there, a choice which marked a renewal of

galleriets utställningar. En person som bidrog till att förändra detta förhållande var Yngve Brothén (f. 1955). Som ordförande i början av 1990-talet bjöd han in bland andra Jan Håfström som utställare, ett val som markerade en förnyelse av den konstnärliga inriktningen och en större öppenhet mot konstscenen utanför Göteborg. 1993 blev Tomas Ferm (f. 1956) ordförande och intensifierade förnyelsearbetet. Detta gällde inte bara vilka konstnärer som visades utan också utställningsformerna. För styrelsen stod det klart att galleriet måste visa det som de kommersiella gallerierna inte ställde ut, exempelvis konst som är svår att sälja, som installationer, fotografi och video. Galleri 54 tog på sig rollen som en konstinstitution med en professionell utställningspolitik eftersom man upplevde att Konsthallen inte tog sitt ansvar visavi den nya konsten. I samband med Ferns tillträde flyttade galleriet till nya lokaler på Erik Dahlbergsgatan. Yngre medlemmar strömmade till. Det var en brytningstid för Galleri 54 men också för Göteborgs konstliv i stort.

Viktiga gallerier var också Ars Nova, Galleri 1, Galleri Aveny, Fabriken (som drevs i Gårda av Agneta Bäckström), Galleri Majnabbe, Galleri Maneten, Galleri Oijens, Galleri Olsson & Uddenberg, Galleri Plantage (öppnat 1989), Galleri PS (startat 1995), Galleri Thomassen (startat 1990) och Göteborgs Konstförening. 1993–1997 drevs Rum för aktuell konst vid Järntorget av bland andra Lars Blomqvist, Jens Fänge, Gunilla Hansson, Ulf Kihlander och Elin Wikström under sjutton månader. 1998 startades det konstnärsdrivna Galleri Box av Hans Ekelund, Lasse Lindkvist och Julia Tedroff. Galleri Box fyllde ett kännbart tomrum genom utställningar med fotografi, video och installationer, emellanåt med utländska utställare. Man bör också nämna Thordén Wetterling Gallery, startat i Göteborg som Edvard Thordén Gallery 1973, senare med ett galleri i Stockholm. Som ett kommersiellt galleri introducerade det bland annat amerikansk samtidskonst. Men konstmarkanden var svag i Göteborg och utrymmet för kommersiella gallerier litet.

the artistic approach and greater openness towards the art scene outside Gothenburg. In 1993 Tomas Ferm (b. 1956) became chairman and intensified the work of renewal. This applied not only to the choice of which artists should be shown there but also to the forms the exhibitions should take. It was plain to the members of the gallery's board that they had to exhibit what the commercial galleries did not, for instance, art that was difficult to sell, such as installations, photography, and video. Galleri 54 took upon itself the role of an art institution with a professional exhibition policy, since the impression was that the Gothenburg Art Gallery failed to take its proper responsibility with regard to the new art. At the time of Ferm's becoming chairman the gallery moved to a new locale on Erik Dahlbergsgatan. Young members joined in flocks. It was a time of transition for Galleri 54 but also for art in Gothenburg in general.

Other galleries of importance include Ars Nova, Galleri 1, Galleri Aveny, Fabriken (run in Gårda, by Agneta Bäckström), Galleri Majnabbe, Galleri Maneten, Galleri Oijens, Galleri Olsson & Uddenberg, Galleri Plantage (opened in 1989), Galleri PS (from 1995), Galleri Thomassen (from 1990), and Gothenburg Society of Arts (Göteborgs Konstförening). From 1993 to 1997 the gallery Rum för aktuell konst ('Space for Topical Art') at Järntorget was run by Lars Blomqvist, Jens Fänge, Gunilla Hansson, Ulf Kihlander, and Elin Wikström, among others for a period of seventeen months. In 1998 the artist-run Galleri Box was established by Hans Ekelund, Lasse Lindkvist, and Julia Tedroff. Galleri Box filled an empty space with exhibitions of photography, video, and installations, at times with exhibitors from abroad. One should also mention the Thordén Wetterling Gallery, started in Gothenburg as the Edvard Thordén Gallery, in 1973, and later with a gallery in Stockholm. In its role as a commercial gallery it introduced, among other things, contemporary American art. But the art market in Gothenburg was weak and there was little opportunity for commercial galleries.

Under Björn Fredlunds (f. 1938) och Folke Edwards ledning renodlades Göteborgs konstmuseums nordiska profil.²² Konstmuseet uppmärksammades för stora satsningar med nordisk sekelskifteskunst (främst *Nordiskt ljus* 1983) men gjorde även utställningar med samtidskonst, inte minst i Konsthallen Göteborg som fram till 1995 drevs av Göteborgs konstmuseum. Utställningarna gjordes av konstmuseets intendent, först Håkan Wettre (f. 1945), sedan Lena Boëthius (f. 1943).

Några sådana utställningar med både svensk och internationell samtidskonst under 1980-talet var *US Art Now* (Konsthallen 1982), *Adress: Staden* (Konsthallen 1982) och "1984" – en jämförelse mellan George Orwells roman och vår tid (Konsthallen 1984). Under 1980-talet gjordes även en rad enskilda konstnärspresentationer som *Claes Hake – Curt Hillfön* (Konsthallen 1985), *Vassil Simittchiev* (Göteborgs konstmuseum 1986) och *Roj Friberg* (Konsthallen 1986). 1987 gjordes utställningen *10 göteborgskor* med tio kvinnliga konstnärer på Konsthallen. 1988 visade Konsthallen *New York Now* med femton unga New York-baserade konstnärer.

Under 1990-talet gjordes flera separatutställningar med bland andra Lenke Rothman (Konsthallen 1990), Odd Nerdrum (Göteborgs konstmuseum 1991), Ernst och Helene Billgren (Konsthallen 1991), Franco Leidi (Göteborgs konstmuseum 1992), Jerd Mellander (Göteborgs konstmuseum 1992) och Per Kirkeby (Konsthallen 1992). Marianne Lindberg De Geers bildsvit *Jag tänker på mig själv* visades på konstmuseet 1993, liksom Meta Isaeus-Berlin och Gary Hill (båda på Göteborgs konstmuseum 1995). Ola Billgren visade målningar från 1964–1995 på konstmuseet 1997 och den amerikanske konceptkonstnären, målaren och fotografen William Wegman visades där 1998. Några tematiska utställningar under 1990-talet var *Rockens bilder* (Göteborgs konstmuseum 1991), *Enigma* med 11 konstnärer kring det gåtfulla (Konsthallen 1991), *Odd* med Jim Berggren, Bengt Johansson, Berit Lindfeldt och Lizz Sharr (Konsthallen 1991), *Video* med aktuell amerikansk och nordisk video (Göteborgs konstmuseum 1992), *Norrskén 92. Biennalen för ung nordisk konst* (Konsthallen

Under the leadership of Björn Fredlund (b. 1938) and Folke Edwards the Nordic profile of the Göteborg Museum of Art was given clearer emphasis.²² The museum won recognition for major projects of Nordic art from around the year 1900 (primarily *Northern Light*, 1983) but it also mounted exhibitions of contemporary art, not least those at the Gothenburg Art Gallery, which, until 1995, was administered by the Göteborg Museum of Art. The exhibitions were arranged by the art museum's curators, first Håkan Wettre (b. 1945) and later Lena Boëthius (b. 1943).

Among the exhibitions of both Swedish and international contemporary art were *US Art Now* (Gothenburg Art Gallery, 1982), *Address: The City* (*Adress: Staden*, Gothenburg Art Gallery, 1982) and '1984' – a comparison between George Orwell's novel and current society (Gothenburg Art Gallery, 1984). In the 1980s a series of one-man presentations was given, including *Claes Hake – Curt Hillfön* (Gothenburg Art Gallery, 1985), *Vassil Simittchiev* (Göteborg Museum of Art, 1986) and *Roj Friberg* (Gothenburg Art Gallery, 1986). In 1987 the Gothenburg Art Gallery offered the exhibition *10 Gothenburg Women* (*10 göteborgskor*), which featured the work of ten women artists. And in 1988 the Gothenburg Art Gallery presented *New York Now* with the work of fifteen young artists based in New York.

During the 1990s a number of one-man exhibitions were held, among them those of the work of Lenke Rothman (Art Gallery, 1990), Odd Nerdrum (Göteborg Museum of Art, 1991), Ernst and Helene Billgren (Gothenburg Art Gallery, 1991), Franco Leidi (Göteborg Museum of Art, 1992), Jerd Mellander (Göteborg Museum of Art, 1992), and Per Kirkeby (Gothenburg Art Gallery, 1992). Marianne Lindberg De Geer's pictorial series *I Think of Myself* (*Jag tänker på mig själv*) was exhibited at the Göteborg Museum of Art in 1993, as were the works of Meta Isaeus-Berlin and Gary Hill in 1995. Ola Billgren exhibited paintings from the years 1964–1995 at the museum in 1997, and the American conceptual artist, painter, and photographer William Wegman was shown there in 1998. Some of the thematic exhibitions presented during the 1990s included *The Imagery of Rock 'n Roll* (*Rockens bilder*, Göteborg Museum of Art, 1991), *Enigma*, with the work of eleven artists on the theme of the mysterious (Gothenburg Art Gallery, 1991), *Odd* with Jim Berggren, Bengt Johansson, Berit Lindfeldt,

1992), *Monitor 93. The Second Coming of the Cryptics. Video as Art Festival* (Göteborgs konstmuseum 1993), *Aurora 6 – Norrskan 94. Biennalen för ung nordisk konst* (Konsthallen 1994) och *Vit natt. Nuit blanche. Nordisk samtidskonst* (Göteborgs konstmuseum 1999). En uppmärksam händelse var Ernst Billgrens, Jan Cardells och Carl-Johan De Geers tillverkning av hötorgstavlor på Göteborgs konstmuseum under en happening kallad *Hets* i samband med Göteborgs Filmfestival 1994. 1996 visades vandringsutställningen *Konsten och det Kvinnliga. Lieblicher Logos* på Göteborgs konstmuseum, en utställning om det kvinnliga i konsten med fjorton kvinnliga tyska konstnärer, bland dem välkända namn som Katharina Fritsch, Rebecca Horn och Rosemarie Trockel.

Katarina Andersson, Stefan Karlsson, Elin Wikström, Jörgen Svensson och Jens Fänge ställde ut i Stenasalen invigningsåret 1996 – ett nytt utställningsrum i Göteborgs konstmuseum efter ombyggnaden. 1999 gjorde Johanna Ekström och Erik Pauser den gemensamma utställningen *Brott*, också den i Stenasalen.

1996 öppnade Göteborgs konsthall som en egen institution, frikopplad från konstmuseet, ledd av Svenrobert Lundquist (f. 1940). Lundquist visade bland annat spansk nutida konst (1996), Sally Mann (1996), japanska fotobaserade konstnärer (1996), *Älsklingstavlan* (1997), där allmänheten fick lämna in sitt favoritkonstverk ur det egna hemmet, Hermann Nitsch (1997) och *Arte Povera* (1998).

1980- och 1990-talet var också en tid när nya konstarenor framträdde. Under Isabella Nilssons (f. 1954) ledning blev Mölndals konsthall en viktig scen för samtidskonst under åren 1991–1996. I en före detta varvsbyggnad vid Lundby Strand på Norra Älvstranden startades konsthallen 141:an, som under 1990-talet gjorde utställningar med konst, design och teknik. 2000 öppnade en ny kulturinstitution och konsthall i det gamla pannhuset Röda Sten. Göteborgsprofilen Folke Edwards blev dess förste chef. Men även i regionen fanns en aktiv konstscen. Särskilt Borås blev en magnet för samtidskonstintresserade. Under ledning av Tomas Lindh (1945–1994) låg Borås konstmuseum i framkant på samtidskonstens område under 1980- och början av 1990-talet. En uppmärksam utställning var *What Is Political Anyway?* (1991), som introducerade internationella storheter som Anselm Kiefer, Bruce Nauman och Jeff Wall för en svensk publik. Borås konstmuseum var också ett av de första museerna att

and Lizz Sharr (Gothenburg Art Gallery, 1991), *Video*, with contemporary American and Nordic video (Göteborg Museum of Art, 1992), *Aurora 92. The Biennial for Young Nordic Art* (Norrskan 92. Biennalen för ung nordisk konst, Gothenburg Art Gallery, 1992), *Monitor 93. The Second Coming of the Cryptics. Video as Art Festival* (Göteborg Museum of Art, 1993), *Aurora 6. The Biennial for Young Nordic Art* (Norrskan 94. Biennalen för ung nordisk konst, Gothenburg Art Gallery, 1994), and *Nuit Blanche. Nordic Contemporary Art* (*Vit natt. Nordisk samtidskonst*, Göteborg Museum of Art, 1999). A noted event was Ernst Billgren, Jan Cardell, and Carl-Johan De Geer making kitsch paintings during a happening at the Göteborg Museum of Art entitled *Frenzy* (*Hets*), produced in connection with the 1994 Gothenburg Film Festival. In 1996, the Göteborg Museum of Art showed the touring exhibition *Art and the Feminine. Lieblicher Logos* (*Konsten och det Kvinnliga*); an exhibition about femininity in art with fourteen female German artists, among them well known names as Katharina Fritsch, Rebecca Horn and Rosemarie Trockel.

Katarina Andersson, Stefan Karlsson, Elin Wikström, Jörgen Svensson and Jens Fänge all exhibited at the Stenasalen in its opening year, 1996; this was a new exhibition venue at the Göteborg Museum of Art following its renovation. In 1999 Johanna Ekström and Erik Pauser together produced the exhibition *Crime* (*brott*), this too at the Stenasalen.

In 1996 the Gothenburg Art Gallery opened as its own institution, no longer under the administration of the Göteborg Museum of Art, under the leadership of Svenrobert Lundquist (b. 1940). Lundquist presented exhibitions that included contemporary Spanish art (1996), Sally Mann (1996), the work of Japanese photo-based artists (1996), *Favourite Picture* (*Älsklingstavlan*) (1997), in which the public were invited to enter their favourite work from home, Hermann Nitsch (1997), and *Arte Povera* (1998).

The 1980s and 1990s were also a period when new art arenas made their appearance. Under Isabella Nilsson (b. 1954) the Mölndal Art Gallery became an important venue for contemporary art in 1991–1996. In a disused shipyard building at Lundby Strand on Norra Älvstranden, the art gallery 141:an was opened, showing exhibitions of art, design, and technique during the 1990s. In 2000 a new arts institution and gallery opened in the former boiler house Röda Sten, with Folke Edwards as its first director. But even in the region around Gothenburg there was activity on the art scene. This was especially true of Borås, which functioned as a magnet for those interested in contemporary art. Under the leadership

uppmärksamma Dick Bengtssons konstnärskap i större omfattning. I Borås fanns även Galerie Du Nord, som drevs av Roland Karlsson, där den tredje *Ibid.*-utställningen gjordes av Mats B, Jan Håfström och Alf Linder 1984. Utställningen tog även Gamla Färgeriet i bruk. *Ibid.* var en av de mest uppmärksammade samtidskonstutställningarna i Sverige under 1980-talet och har i efterhand blivit betecknande för en platsorienterad konst där konstnärerna arbetar med utgångspunkt i rummet.

KONSTKRITIKEN OCH KONSTTIDSKRIFTERNA

Under 1980-talet uppmärksammade *Paletten* postmodernismen och bildsemiotiken. Tidskriften rapporterade både om svenska och utländska utställningar och publicerade längre essäer om såväl samtida som äldre konst. *Paletten* bytte redaktör och inriktning flera gånger under perioden. 1980 blev Gertrud Gustafsson (Sandqvist) redaktör. 1984 ersattes hon av Hans Johansson (f. 1943), som stannade på posten till 1990, de två sista åren tillsammans med Isabella Nilsson (f. 1954). 1991 tog Elizabeth Pethrus (f. 1948) över från Nilsson. 1995–1997 var Åsa Nacking redaktör. Efter henne införde styrelsen, med Yngve Brothén som redaktionssekreterare, ett system med gästredaktörer. 1990-talet var en ganska turbulent tid för *Paletten*. Vid årsskiftet 1992/1993 kapades banden till Göteborgs Konstnärsklubb. Tidningen befann sig i ekonomisk kris och man försökte skapa intresse kring den på olika sätt. 1999–2002 drev *Paletten* ett galleri och vid millennieskiftet startade man förlagsverksamhet. Under andra halvan av 1990-talet kom tidskriften att få en mer internationell profil, med inriktning mot bland annat installationer, foto, video och relationell estetik. Tidskriften hade nu också en engelskspråkig del, vilket avspeglar ambitionen att rikta sig mot den internationella konstscenen. *Paletten* bidrog till att föra in en mer teoretisk diskussion kring konst i Göteborg.

1996 startade Göran Dahlberg (f. 1967) filosofitidskriften *Glänta*, som även publicerar konstprojekt och texter om konst. *Gläntas* semi-

of Tomas Lindh (1945–1994) the Borås museum played a leading role with regard to contemporary art in the 1980s and the early 1990s. A noted exhibition was *What is Political Anyway?* (1991), which introduced such major international figures as Anselm Kiefer, Bruce Nauman, and Jeff Wall to a Swedish audience. The Borås Museum of Modern Art was also one of the first to draw attention to the work of Dick Bengtsson. Also in Borås was the Galerie du Nord, run by Roland Karlsson, where the third *Ibid.* exhibition was presented by Mats B, Jan Håfström and Alf Linder, in 1984. This exhibition also occupied space in the Gamla Färgeriet. *Ibid.* proved to be one of the most noted exhibitions of contemporary art held in Sweden during the 1980s, and it has since provided the model for site-specific art, where the the space the artists occupy is paramount to the execution of the whole work itself.

ART CRITICISM AND THE ART JOURNALS

During the 1980s the art journal *Paletten* devoted attention to postmodernism and pictorial semiotics. The journal reported on both Swedish and foreign exhibitions and published lengthy essays on both contemporary and older art. *Paletten* changed editors and approach several times during this period.

In 1980 Gertrud Gustafsson (later Sandqvist) became editor. In 1984 she was replaced by Hans Johansson (b. 1943), who held the position until 1990, the last two years together with Isabella Nilsson (b. 1954). In 1991 Elizabeth Pethrus (b. 1948) took over from Nilsson, and from 1995 to 1997 Åsa Nacking (b. 1963) was the editor. After that the board, with Yngve Brothén as chairman, initiated a system with guest editors. The 1990s was a rather turbulent time for *Paletten*. At the turn of the year 1992/1993 the strings to the Gothenburg Artist's Club were cut. In 1999–2002 *Paletten* ran a gallery and at the turn of the millennium it established a publishing business. The journal acquired a more international profile with attention given to installations, photography, video, and relational aesthetics, among other topics. The journal had by then also developed an English language section, thus reflecting the ambition to reach out to

nareserie *Filosofibaren* blev under 1990-talet ett viktigt diskussionsforum även för konstnärer. I Göteborg fanns sedan tidigare den anrika *Ord & Bild* med plats för konst. Tomas Ferm är redaktör för tidskriften *Presens*, som sedan starten 1998 gett utrymme åt fria aktörer och konstens nya uttryck.

Även konstkritiken förändrades under denna period, då en ny generation kritiker etablerade sig, med bland andra Lisbet Ahnoff (f. 1953, *Göteborgs-Tidningen*, 1982–1998, *Göteborgs-Posten* från 1997), Mårten Castenfors (f. 1959, *GT* 1986–1992, *GP* 1987–1992), Gunilla Grahn-Hinnfors (f. 1960, *GT/iDAG* från 1989, *GP* från 1993) och Mikael Olofsson (f. 1956, *GT/iDAG* från 1991, *GP* från 1994). De tog visserligen inte strid för postmodernismen på det konfrontatoriska sätt som Lars O Ericsson gjort i *Dagens Nyheter* några år tidigare men hade ändå uppenbart sin förankring i en ny konstsyn. Detsamma kan sägas om Isabella Nilsson, konstkritiker och kulturchef för *GT/iDAG* 1996–1998. Den Göteborgsbaserade litteraturvetaren och kritikern Mikael van Reis (f. 1954) hör till de svenska kritiker som tidigt skrev initierat om Jacques Derrida och dekonstruktionen. Mer avvaktande till postmodernismen var Crispin Ahlström (f. 1936) på *Göteborgs-Posten*, den ledande konstkritikern i Göteborg under 1980-talet.

RELATIONELL ESTETIK

Den socialt inriktade konst som, efter Nicolas Bourriauds myntande av begreppet i katalogförordet till utställningen *Traffic* på CAPC Musée d'Art Contemporain i Bordeaux 1996, kom att kallas för relationell estetik, blev något av en vattendelare i svenskt konstliv.²³ Denna var en konst som har mänskliga relationer och social interaktion som sitt arbetsmaterial. Om Göteborg varit osynligt i debatten om postmodernismen så kom konstnärer från staden tvärtom att ligga i framkanten för etableringen av den relationella estetiken i Sverige. Bland andra Tomas Ferm, Stefan Karlsson och Annika Lundgren har gjort projekt av relationell karaktär men det är framför allt två andra namn som blivit förknippade med begreppet i Göteborg.

the international art scene. *Paletten* helped to stimulate a more theoretical discussion of art in Gothenburg.

In 1996 Göran Dahlberg (b. 1967) started the philosophy magazine *Glänta*, which also wrote on art and published art projects. The journal's seminar series *Filosofibaren* grew during the 1990s to be an important forum even for artists. There also existed in Gothenburg since earlier years the respected *Ord & Bild*, which gave space to art. Tomas Ferm is the editor of the journal *Presens*, which, since its start in 1998, has given attention to new expressions in art and free initiatives.

Even art criticism was to change during this period, with the introduction of a fresh generation of art critics, including Lisbet Ahnoff (b. 1953, *Göteborgs-Tidningen* 1982–1998, *Göteborgs-Posten* from 1997), Mårten Castenfors (b. 1959, *GT* 1986–1992, *GP* 1987–1992), Gunilla Grahn-Hinnfors (b. 1960, *GT/iDAG* from 1989, *GP* from 1993), and Mikael Olofsson (b. 1956, *GT/iDAG* from 1991, *GP* from 1994). It is true that they did not battle for postmodernism in the confrontational manner of Lars O Ericsson in *Dagens Nyheter* a few years earlier, but they nevertheless clearly revealed their allegiance to a new view of art. The same can be said of Isabella Nilsson, art critic and head of the arts section of *Göteborgs-Tidningen* from 1996 to 1998. The literary specialist Mikael van Reis (b. 1954), also from Gothenburg, was one of the first Swedish critics to write knowledgeably about Jacques Derrida and deconstruction. More open to postmodernism was *Göteborgs-Posten*'s Crispin Ahlström (b. 1936), the leading art critic in Gothenburg during the 1980s.

RELATIONAL AESTHETICS

In the introduction to the catalogue to the exhibition *Traffic* at CAPC Musée d'Art Contemporain in Bordeaux in 1996, Nicolas Bourriaud's coining of the term relational aesthetics, a kind of art with social emphasis, proved to be something of a watershed in Swedish art.²³ This was a form of art that had human relations and social interaction as its medium. If Gothenburg had been invisible in the debate on postmodernism, then artists from the city were now to play a leading role in establishing relational

Under sin tid som elev på Konsthögskolan Valand, 1984–1989 och 1990–1992, började Jörgen Svensson tänka i sociologiska termer kring konst – han hade också en sociologiutbildning i botten. Svensson arbetade med frågor om regional identitet och geografisk förflyttning, bland annat med utgångspunkt i värmäländska hemorten Skoghall. Ett flertal projekt tog form kring mänskliga möten, ofta mot bakgrund av samhällspolitiska frågor. Genomgående har platsen där projekten äger rum stor betydelse. Så även i de projekt Svensson genomförde i Göteborg.

I verket *Regeringsmiddag* (1994) bjöds den svenska regeringen in till en middag på en restaurang i Göteborg med kraftigt subventionerade priser, vilket gjorde det möjligt för vem som helst att äta en trerättersmiddag med Sveriges statsminister Ingvar Carlsson och hans statsråd. Statsråden bytte bord efter varje rätt för att fler skulle få möjlighet att sitta och samtala med dem. Här stod delaktighet och kommunikation i fokus.

Fyra seminarier (1995) byggde istället på en frånvaro. Svensson annonserade om fyra seminarier med några av den tidens internationellt mest uppmärksammade konstnärer: Damien Hirst, Cindy Sherman, Bill Woodrow och Mike Kelly. Seminarierna skulle äga rum i en vanlig lägenhet i Göteborg. Intresset var stort men några föreläsare kom aldrig. Verket handlade istället om hur besökarna hanterade sin besvikelse när de uppskrivade förväntningarna inte infriades.

På den ambitiösa samlingsutställningen *Amatör/Eldsjäl. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Två sekel på konstmuseet* på Göteborgs konstmuseum, Hasselblad Center och Göteborgs konsthall (2000), curerad av Charles Esche, Mark Kremer och Adam Szymczyk, lät Svensson montera bronspatinerade bokstäver som bildade ordet "PIZZERIA" på konstmuseets fasad. En av stadens mest statusfyllda byggnader, utformad som ett tempel för konsten och beläget vid "musernas torg" Götaplatsen, förbands därmed med pizzeriornas lågstatusarkitektur. Liksom Göteborgs konstmuseums romerskt influerade arkitektur innehåller pizzerior ofta valv. Med den oväntade skylten laddades museibyggnaden med helt andra värden än vad den brukar förknippas med. Det tillhörande videoverket *Pizza de lux*, som visades i museets entré, skildrade ett möte i en pizzeria i Olskroken. En man, spelad av Christer Fant, kommer in och be-

*
FIG. 28

*
FIG. 1

aesthetics in Sweden. Tomas Ferm, Stefan Karlsson and Annika Lundgren are two who have made projects of a relational character. However, it is primarily two other names that are linked to the concept in Gothenburg.

During his years as a student at the Konsthögskolan Valand, 1984–1989 and 1990–1992, Jörgen Svensson began thinking about art in sociological terms – he had previously studied sociology. He worked with questions relating to regional identity and geographical relocation, partly using his Värmland hometown of Skoghall as starting point. A number of projects developed on the theme of human beings meeting one another, often against a background of socio-political discussion. Throughout his work the place where the project takes place is of major importance. This was also true of the projects that Svensson pursued in Gothenburg.

In the work *Government dinner* (*Regeringsmiddag*, 1994) the members of the Swedish government were invited to a dinner at a restaurant in Gothenburg where prices are heavily subsidised, thus enabling anyone who wishes to come and share in a three-course meal with Ingvar Carlsson, Sweden's prime minister at the time, and his ministers. The ministers switched tables after each course so that more people could sit and discuss with them. Sharing and communication were in focus here.

Four seminars (*Fyra seminarier*, 1995) in contrast relied on absence. Svensson advertised four seminars with some of the best known international art figures of the time participating: Damien Hirst, Cindy Sherman, Bill Woodrow and Mike Kelly. The seminars were to be held in an ordinary flat in Gothenburg. Interest was lively but the lecturers never came. The point of the work was to study how visitors handled their disappointment when their inflated expectations remained unfulfilled.

In the joint exhibition *Amateur/Enthusiast. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Two centuries at the Art Museum (Amatör/Eldsjäl. Variable Research Alternatives 1900 & 2000. Två sekel på konstmuseet)* held at the Göteborg Museum of Art, the Hasselblad Center and the Gothenburg Art Gallery (2000), under the curatorship of Charles Esche, Mark Kremer and Adam Szymczyk, Svensson arranged for the bronze-patinated letters spelling the word 'PIZZERIA' to be mounted on the art museum's facade. One of the city's most prestigious buildings, designed as a temple to art and sited on the 'square of the muses', Götaplatsen, was thus linked to the low status architecture of pizzerias. Just as does the Göteborg Museum of Art – its architecture influenced by Roman traditions – so pizzerias too often boast arches. The unexpected

*
FIG. 28

*
FIG. 1

ställer en pizza. Under tiden som pizzan bakas försöker han föra en dialog med pizzabagaren, som dock tycks alltför upptagen med sina bestyr för att svara. Dialogen uteblir tillförmån för en monolog där mannen utifrån fragmentarisk information försöker skapa sig en bild av hur saker och ting hänger ihop. De två platserna, det finkulturella konstmuseet och den vardagliga pizzerian, länkas till varandra och en mängd kulturella föreställningar sätts i rörelse.

Det andra stora namnet inom den relationella estetiken var Elin Wikström, också hon utbildad vid Valand. Genom att vända ut och in på sociala konventioner synliggör Wikström dem. Exempelvis har hon vilat i en säng i en ICA-butik i Malmö, under ett helt år endast burit kläder som hon själv sytt, bjudit in människor att använda cyklar som rör sig baklänges när man trampar. Hon hör till de svenska konstnärer som under 1990-talet var verksamma på ett internationellt konstfält.

POSTMODERNISM ?

Berättelsen om den moderna svenska konstens historia innehåller en överrepresentation av konstnärer verksamma i Stockholm, liksom en stark tyngdpunkt lagd vid Stockholmsinstitutioner som Moderna Museet. Det kan tyckas naturligt, eftersom Stockholm är landets ledande konststad och Moderna Museet den viktigaste konstinstitutionen. Problemet är inte så mycket Stockholms dominans i konsthistorieskrivningen i sig som hur denna styr hur vi uppfattar andra platser. Konsthistorieskrivningen tenderar att använda berättelser som formats i centrum som måttstockar som allt annat mäts mot, vilket gör oss mindre mottagliga för andra uttryck och berättelser.

Under 1980-talet formades en stark sådan berättelse, som redan skrivits in i den svenska konsthistorien, nämligen den om postmodernismens intåg i Sverige 1987 med Lars O Ericssons artiklar i *Dagens Nyheter* och den av Lars Nittve curerade utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet.²⁴ Det handlade om en import av en amerikansk konception av postmodernismen, inriktad på

sign infused the museum building with quite other values than those usually associated with it. The accompanying video presentation, *Pizza de lux*, shown in the museum foyer, depicted a meeting in a pizzeria in the Gothenburg district of Olskroken. A man, played by Christer Fant, comes in and orders a pizza. While the pizza is baking the man tries to conduct a dialogue with the baker who appears far too busy with his work to answer. The dialogue expires, replaced by a monologue in which the man, on the basis of fragmentary information, tries to create an image of how things hang together. The two settings, the fine arts museum and the everyday pizzeria, are forged together and a host of cultural ideas set in motion.

The other leading figure in relational aesthetics was Elin Wikström, she too a former student at Valand. By turning social conventions inside out, Wikström reveals their nature. For example: she rested in a bed in an ICA food store in Malmö; for a whole year she wore nothing but clothes she had sewn herself; she invited people to use bicycles that goes backwards when pedalled. She was one of the Swedish artists active on the international art scene during the 1990s.

POSTMODERNISM ?

The story of modern Swedish art is characterized by an over-representation of artists active in Stockholm, as well as a stress on such Stockholm institutions such as Moderna Museet. This can seem natural since Stockholm is the leading art centre in the country and the Moderna Museet the most important art institution. The problem, however, is not so much the dominance of Stockholm in depictions of Swedish art history in itself but rather how this affects the way other places are viewed. Art histories tend to use accounts created at the centre as the standard against which everything else is measured. This makes people less receptive to other expressions and narratives.

A compelling account of precisely this sort emerged during the 1980s, one which has already established itself in Swedish art history: namely, the entry of postmodernism into Sweden in 1987 through the articles by Lars

å ena sidan neoavantgardistiska och konceptuella strategier i medier som fotografi, video och installationer, å andra sidan poststrukturalistisk filosofi och tesen om det postmoderna tillståndet och de stora berättelsernas död.²⁵

Postmodernismen skapade ingen stor debatt i Göteborg 1987. Men faktum är att en form av postmodernism hade tagit gestalt både på undergroundscenen och i måleriet under tidigt 1980-tal. Undergroundscenen var på postmodernt vis medie- och genreöverskridande och närdes av internationella nätverk. Eftersom teoretiskt ramverk saknades, både bland utövare och kritiker, lyftes den aldrig fram som ett exempel på postmodernism.²⁶ Detsamma kan sägas om det nyexpressionistiska måleriet på Valand i början av 1980-talet och i viss mån även om de mer utstuderat postmoderna mediehbriderna några år senare. Med de internationella kontakter som etablerats, bland annat på just Valand, fanns en stark närvaro av teoretiska perspektiv i de estetiska diskussionerna konstnärer emellan. Vad som saknades var skribenter i Göteborg som kunde lyfta fram och teoretisera dessa aktiviteter i rätt kontext, ett forum som hade en sådan tyngd att det skulle ha gjort det omöjligt att negligera dem, exempelvis den under 1980-talet så inflytelserika tidskriften *Kris* eller 1990-talets lika betydelsefulla *Material*. Därmed förblev Göteborgsscenen okänd för stora delar av Stockholms konstvärld och kom senare att inta en perifer position i den svenska konsthistorieskrivningen. Att den inte riktigt passade in i de dominerande Stockholmskritikernas definition av begreppet postmodernism kan också ha bidragit till dess marginalisering. Det var en annan form av postmodernism än den Ericsson och Nittve lyfte fram, mindre inriktad på bildcitat och teorier om subjektets död, mer mot utlevelse och medieöverskridande experiment, driven av en rå urkraft. Åtminstone i början av 1980-talet är denna skillnad avläsbar. Det fanns en mylla av konstnärsinitiativ, samarbetsprojekt, nätverk och samlande händelser. Frånvaron av starka institutioner tvingade fram egna initiativ som på sikt ledde till nya uttryck, vilka pekade bort från en institutionsanpassad konst mot publikinteraktion. Om man inte ser detta framstår det som en gåta att en rad konstnärer från just Göteborg förmådde sätta den relationella estetiken på kartan under 1990-talet.

Att studera konsten som resultat av en påverkan som utgår från centrum mot periferin gör oss blinda för det vi inte redan vet. Det

O Ericsson in *Dagens Nyheter* and the exhibition *Implosion – A Postmodern Perspective* at Moderna Museet, curated by Lars Nittve.²⁴ This account had to do with the import of an American conception of postmodernism, concerned, on the one hand, with neo-avant-garde and conceptual strategies in such media as photography, video, and installations, and, on the other, with post-structuralist philosophy and with theories regarding the postmodern condition and the death of grand narratives.²⁵

Postmodernism failed to generate any major debate in Gothenburg in 1987. But the fact remains that a form of postmodernism had established itself both on the underground scene and in painting during the early 1980s. In a postmodern way, the underground scene transgressed conventional borders of media and genre and was stimulated by its international network. Since it lacked any form of theoretical framework among both its practitioners and the critics, it was never held up as an instance of postmodernism.²⁶ The same can be said of the Neo-Expressionist painting at Valand in the early years of the 1980s, and to some extent even of the more explicit postmodernist media hybrids a few years later. Thanks to the international contacts that had been established, such as at Valand, there was a strong element of theoretical perspective in the aesthetic discussions in which the artists engaged. What was lacking were writers in Gothenburg who could bring these activities to public notice and theorize them in the right context, a forum of sufficient influence that would have been impossible to ignore, such as the magazine *Kris* – so influential during the 1980s – or the equally significant *Material* during the 1990s. The result was that the art scene in Gothenburg remained unknown to much of the Stockholm art world and was later to occupy a peripheral position in Swedish art history accounts. The fact that it did not quite accord with postmodernism as defined by the leading Stockholm critics may also have contributed to its marginalized position. Art in Gothenburg embodied a different form of postmodernism from that presented by Ericsson and Nittve, less concerned with pictorial quotations and theories about the death of the subject, and more concerned with allowing full expression of feelings and with experiments that transgressed conventional media boundaries, powered by a raw and primitive force. In any event, these differences were detectable in the early 1980s. There existed a host of art initiatives, collaborative projects, networks, and collective activities. The absence of strong institutions was a compelling factor behind such initiatives, which eventually led to new modes of expression, away from

intressanta i periferin är inte att konstnärer tar upp trender från centrum utan vad de gör av dessa influenser, hur exempelvis postmodernismen tas emot och får ett annat uttryck i Göteborg än i Stockholm. Men vi borde också studera vilka initiativ som faktiskt utlöper från periferin. Jag hävdar att aktiviteterna i Göteborg inom den gränsöverskridande experimentella konst som rörde sig mellan musik, performance, fotografi och video under 1980-talet faktiskt gjorde Göteborg till ett centrum. Göteborg blev en nod i ett internationellt nätverk. Det framgår inte av översiktsverken över det sena 1900-talets svenska konst.

Det finns en måleritradition i Göteborg, men det finns också ett underjordiskt avantgarde som, då det under olika skeden tagit steget ut i offentligheten, bidragit till att omforma den. Konstscenen i Göteborg är varken före eller efter. Den finns där parallellt, samtidigt. Den är något eget.

the institution-validated art and towards greater public interaction. If this is not acknowledged then it remains a mystery as to how a number of artists from Gothenburg succeeded in placing relational aesthetics on the map in the 1990s.

To study art as the product of influences emanating from the centre out towards the periphery blinds us to what we do not already know. What is interesting about the periphery is not that artists follow trends from the centre but what they make of those trends, how, for example, postmodernism is received and develops a different form of expression in Gothenburg from that in Stockholm. But we should also study the initiatives that actually emanate from the periphery. I maintain that the activities pursued in Gothenburg within the field of interdisciplinary experimental art, embracing music, performance, photography, and video during the 1980s established Gothenburg as a centre. Gothenburg became a node in an international network. This is not made clear in the surveys of late 20th-century Swedish art.

There exists a Gothenburg painting tradition, but there is also an underground avant-garde that, at different times, has risen to the attention of the public and contributed to reshaping it. Gothenburg is neither ahead nor behind. It is there, parallel and simultaneous. It is something distinctively its own.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY
DAVID ISITT

1. Under performansen satt konstnären inspärrad bakom hönsnät med sin frus moderkaka på väggen. Han livnärde sig på brännvin och ägg från hönor som gick runt i lokalen. Fotografiet visar en som höna nackades på finissagen. Se Håkan Nilssons text i detta nummer av *Skiascope*.
2. *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, red. Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Göteborg 2007.
3. Håkan Wettre ställer den berättigade frågan: kom postmodernismen någonsin till Göteborg? i en text om Göteborgskonsten under den aktuella perioden. Håkan Wettre, ”Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?”, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002.
4. Jämför exempelvis Radium 226.05 och Sub Bau med det intellektuella *Ibid.*-projektet i Danviken 1982 och på Münchenbryggeriet på Söder Mälarstrand 1983.
5. Man kan i detta sammanhang förvisso påminna om olika avantgardistiska aktiviteter, från situationisternas konferens i Göteborg 1961, liksom deras utställning på Galleri 54 året därpå, till Björnligans aktioner 1968–1969. Men någon kontinuitet inom detta avantgarde tycks inte ha funnits. Se: *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2009.
6. Se Håkan Nilssons text i detta nummer av *Skiascope*.
7. Programblad från Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg, hösten 1993. Odat.
8. Jan Bergman, ”Möte mellan konstnärer”, *Arbetet* 1993-09-06.
9. Uppgiften läggs fram i en självbiografisk bok. På grund av sammanblandningen av fakta och fiktion bör alla uppgifter i denna bok tas med en nypa salt. De ingår i Billgrens skapande av en personlig mytologi. I detta fall ser jag ingen anledning att tvivla på sanningshalten. I vilket fall är det betecknande för Billgrens attityd att han lyfter fram sitt ”fuskande” utan skamkänslor. Ernst Billgren, *Prinsen på Lindholmen*, Stockholm 2009, s. 29-32. Se även Jeff Werners text i detta nummer av *Skiascope*.
10. Affisch 1982, reproducerad i: Billgren 2009, s. 232.
11. KFML(r) hade ett starkt inflytande på Valand under 1970-talet, bland annat genom elevrådet.
12. Ola Åstrand har curerat flera utställningar, bland annat den uppmärksammade *Hjärtat sitter till vänster* på Göteborgs konstmuseum 1998, som han sammanställde tillsammans med Ulf Kihlander.
13. En rad andra namn kunde nämnas i sammanhanget. Konstnärer som var aktuella redan under 1960- och 1970-talet men fortsatt verksamma under de efterföljande decennierna har, med några undantag, inte tagits upp här, då de redan finns dokumenterade i *Skiascope 2*.
14. Se Marta Edlings text i detta nummer av *Skiascope*.
15. Mest uppmärksamrad är Arthur C Dantos återkommande framläggande av denna tes i ett flertal böcker.
16. Dessa konstnärer introducerades för en svensk publik på *Implosion – ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet 1987.
17. Stefan Ohlsson var under en period prefekt och universitetsadjunkt i fototeknik. Under en kortare period verkade Jens S Jensen som universitetslektor med dokumentär inriktning. Ohlsson efterträddes av Bo-Erik Gyberg som blev högskolerektor (tidigare filmproducent) utan egen undervisning. Vidare har John S Webb under tio år arbetat som universitetsadjunkt i svart/vit fotografi och storformat. Leif Karlén (universitetslektor och ledare för den allmänna inriktningen) och Per L-B Nilsson (universitetslektor och ledare för den dokumentära inriktningen), har båda arbetat vid HFF i mer än 20 års tid parallellt med skolans olika ledare.
18. www.hasselbladfoundation.org/cindy-sherman/sv/, hämtad 2010-01-04.
19. Hasselbladspriset har delats ut sedan 1980.
20. Se Annika Öhrners text i detta nummer av *Skiascope*.
21. Jämför Jeff Werners text i detta nummer av *Skiascope*.
22. Björn Fredlund var chef för Göteborgs konstmuseum 1982–1990 och 1996–2003, Folke Edwards 1990–1995.
23. Nicolas Bourriaud, *Traffic*, Bordeaux 1996. Se även: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
24. Lars O Ericsson, ”Till försvar för 80-talets konst”, *Dagens Nyheter* 1987-09-27; Lars O Ericsson, ”I symbolernas rike”, *Dagens Nyheter* 1987-09-29; Lars Nittve, ”IMPLOSION – ett postmodernt perspektiv”, *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987.

NOTES

1. During the performance the artist was locked behind chicken wire with his wife's placenta on the wall. He fed on vodka and eggs from the hens that were walking around in the room. The photography shows one of the hens beheaded on the ending day of the exhibition. See Håkan Nilsson's text in this issue of *Skiascope*.
2. *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, ed. Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Gothenburg 2007.
3. Håkan Wettre asks the proper question: Did postmodernism ever reach Gothenburg? in a text on art in Gothenburg during this period. Håkan Wettre, 'Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?', *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002.
4. Compare for example Radium 226.05 and Sub Bau with the intellectual *Ibid.* project in Danviken in 1982 and at the Münchenbryggeriet on Söder Mälarstrand in 1983.
5. In this context, one could assuredly recall various avant-garde activities, from the Situationist conference in Gothenburg in 1961 and their exhibition at Gallery 54 the next year, to the actions of the Björnligan artist group 1968–1969. However, no continuity within this avant-garde appears to exist. See: *Skiascope 2. Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Göteborg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009.
6. See Håkan Nilsson's text in this issue of *Skiascope*.
7. Programme sheet from the Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery, autumn 1993, undated.
8. Jan Bergman, 'Möte mellan konstnärer', *Arbetet* 6 September 1993.
9. This information is given in an autobiographical book. Because of the mingling of fact and fiction, all information in this book should be taken with a grain of salt. They are part of Billgren's creation of a personal mythology. In this case I see no reason to doubt the truthfulness. Billgren's attitude, in not feeling any guilt for his 'cheating', is telling. Ernst Billgren, *Prinsen på Lindholmen*, Stockholm 2009, pp. 29-32. See also Jeff Werner's text in this issue of *Skiascope*.
10. Poster of 1982 reproduced in: Billgren 2009, p. 232.
11. KFML(r) had a considerable influence at Valand during the 1970s, through the pupils' council, among other channels.
12. Ola Åstrand has been the curator for several exhibitions, including the noted *The Heart is Found to the Left (Hjärtat sitter till vänster)* at the Göteborg Museum of Art 1998, which he co-curated with Ulf Kihlander.
13. Several other names could be mentioned in this context. Artists who were active as early as the 1960s and 1970s and have continued to be active in the following decades have, with a few exceptions, not been listed here, their being already documented in *Skiascope 2*.
14. See Marta Edling's text in this issue of *Skiascope*.
15. Best known is Arthur C Danto's repeated proposal of this thesis in a number of books.
16. These artists were introduced to a Swedish audience at the exhibition *Implosion – A Postmodern Perspective* at Moderna Museet in 1987.
17. Stefan Ohlsson was for a while head of the department and assistant lecturer in photo technique. During a brief period Jens S Jensen served as university lecturer in documentary photography. Ohlsson was succeeded by Bo-Erik Gyberg, who became university chancellor (previously film producer) without teaching duties. John S Webb has also worked for ten years as assistant lecturer in black-and-white photography and large-scale images. Leif Karlén (university lecturer and responsible for the general teaching syllabus) and Per L-B Nilsson (university lecturer and responsible for documentary photography) have both worked at the School of Photography for more than 20 years in parallel with the school's other administrators.

25. Termen "det postmoderna tillståndet" myntades av den franske filosofen Jean-François Lyotard och syftar på framför allt vetenskapernas situation i en tid då allomfattande teorier, vad Lyotard kallar "stora berättelser", förlorat sin trovärdighet. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Quebec 1979.
26. Mats Olsson förmodar att avsaknaden av en skribent inom kretsen, som lyfte fram och teoretiserade undergroundscenens uttryck, bidrog till att den inte fick något stort genomslag i Stockholm. Kristoffer Arvidsson, intervju med Mats Olsson, 2010-01-27, Göteborgs konstmuseum.

18. www.hasselbladfoundation.org/cindy-sherman/sv/, obtained 4 January 2010.
19. The Hasselblad Prize has been awarded since 1980.
20. See Annika Öhrner's text in this issue of *Skiascope*.
21. Cf. Jeff Werner's text in this issue of *Skiascope*.
22. Björn Fredlund was head of the Göteborg Museum of Art 1982–1990 and 1996–2003, Folke Edwards 1990–1995.
23. Nicolas Bourriaud, *Traffic*, Bordeaux 1996. See also: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
24. Lars O Ericsson, 'Till försvar för 80-talets konst,' *Dagens Nyheter* 27 September 1987; Lars O Ericsson, 'I symbolernas rike,' *Dagens Nyheter* 29 September 1987; Lars Nittve, 'IMPLOSION – ett postmodernt perspektiv,' *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Stockholm 1987.
25. The term 'the postmodern condition' was coined by the French philosopher Jean-François Lyotard and refers primarily to the condition of the sciences at a time when all-embracing theories – what Lyotard calls 'grand narratives' – have lost their credibility. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Quebec 1979.
26. Mats Olsson presumes that the lack of a writer in the group able to express in theoretical terms the activities of the underground scene contributed to its failing to receive proper recognition in Stockholm. Kristoffer Arvidsson, interview with Mats Olsson, 27 January 2010, Göteborg Museum of Art.

Färgbilder

FIG. 29-43

Colour Plates

MAGNUS WALLIN
Bloody Mary
INSTALLATION I TRAPPAN TILL MASTHUGGS-
TERRASSEN UNDER CITYGALLERIETS
GATUUTSTÄLLNING I GÖTEBORG 16 APRIL
1994
© MAGNUS WALLIN/BUS 2010

MAGNUS WALLIN
Bloody Mary
INSTALLATION IN THE STAIRCASE TO
THE MASTHUGGSTERRASSEN DURING
CITYGALLERIET'S STREET ART EXHIBITION IN
GOTHENBURG 16 APRIL
1994
© MAGNUS WALLIN/BUS 2010

FIG. 29



ALF LINDBERG
Fjärilslek
1984–1986
OLJA PÅ DUK
173 x 140 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © ALF LINDBERG/IBUS 2010

ALF LINDBERG
Butterfly Game
1984–1986
OIL ON CANVAS
173 x 140 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART.
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © ALF LINDBERG/IBUS 2010

FIG. 30



KENT KARLSSON
Renault
1985
MÅLNING, BLANDTEKNIK
CA 160 x 160 CM
FOTO: KENT KARLSSON, © KENT KARLSSON/BUS 2010

KENT KARLSSON
Renault
1985
PAINTING, MIXED MEDIA
C.160 x 160 CM
PHOTO: KENT KARLSSON, © KENT KARLSSON/BUS 2010

FIG. 31



ROGERTS BONDESSON
Uteåture

1989

OLJA PÅ DUK

131 x 94 CM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

FOTO: LARS NOORD, © ROGERTS BONDESSON / BUS 2010

ROGERTS BONDESSON
Diners-Out

1989

OIL ON CANVAS

131 x 94 CM

GÖTEBORG MUSEUM OF ART

PHOTO: LARS NOORD, © ROGERTS BONDESSON / BUS 2010

FIG. 32



STEFAN LINDEROTH
UNDER SIN UTSTÄLLNING *Borta bra*
1995
PÅ RUM FÖR AKTUELL KONST
VID JÄRNTORGET
GÖTEBORG

STEFAN LINDEROTH
AT HIS EXHIBITION *Away is Good*
1995
AT RUM FÖR AKTUELL KONST
AT JÄRNTORGET
GOTHENBURG

FIG. 33



STEFAN KARLSSON
Jel Set
1989
BLANDTEKNIK
112 x 99 x 45 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

STEFAN KARLSSON
Jel Set
1989
MIXED MEDIA
112 x 99 x 45 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU

FIG. 34



ERNST BILLGREN
Finsk tavla
FÖRE 1987
OLJA PÅ PANNÅ
91 x 110 CM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

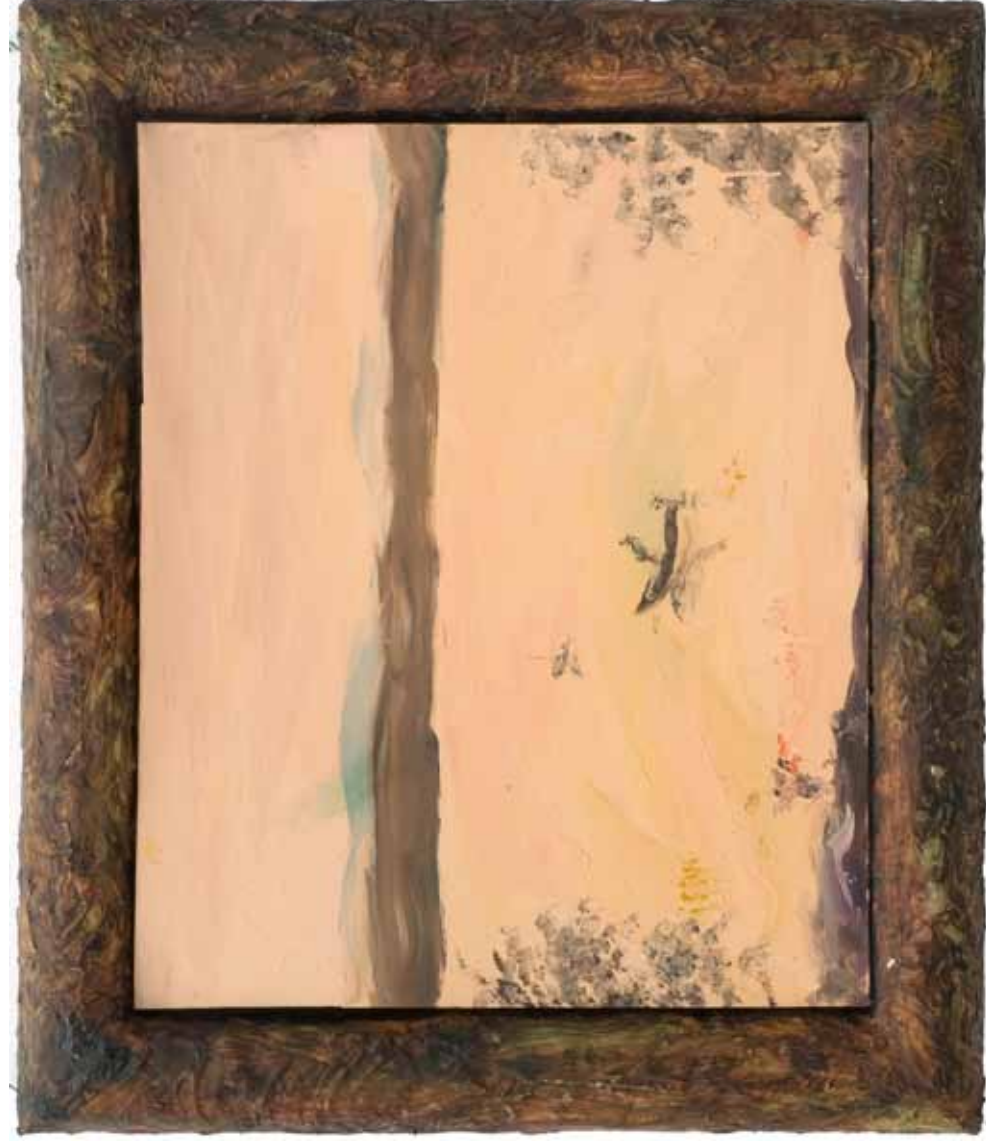
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © ERNST BILLGREN / BUS 2010

ERNST BILLGREN
Finnish Painting
BEFORE 1987
OIL ON PANEL
91 x 110 CM

GÖTEBORG MUSEUM OF ART

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © ERNST BILLGREN / BUS 2010

FIG. 35



ANNA MARIA EKSTRAND
Utan titel
 FÖRE 1991
 BLANDTEKNIK
 GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
 FOTO: LARS NOORD

ANNA MARIA EKSTRAND
Untitled
 BEFORE 1991
 MIXED MEDIA
 GÖTEBORG MUSEUM OF ART
 PHOTO: LARS NOORD

FIG. 36



JENS FÄNGE
Diplyk
1995
OLJA PÅ MDF
33,7 x 70,5 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

JENS FÄNGE
Diplyk
1995
OIL ON MDF
33,7 x 70,5 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU

FIG. 37



MARIE SJÖLANDER
Utan titel
1989
OLJA PÅ DUK
113,5 x 199 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU © MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

MARIE SJÖLANDER
Untitled
1989
OIL ON CANVAS
113,5 x 199 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU © MARIE SJÖLANDER/BUS 2010

FIG. 38



ANNIKA VON HAUSWOLFF
Bubbla
 1996
 OFFSET PÅ PAPPER
 35,5 x 39,2 CM
 GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
 FOTO: LARS NOORD

ANNIKA VON HAUSWOLFF
Bubbla
 1996
 OFFSET ON PAPER
 35,5 x 39,2 CM
 GÖTEBORG MUSEUM OF ART
 PHOTO: LARS NOORD

FIG. 39



LOTTA ANTONSSON
This Girl Has Inner Beauty
1990
FÄRGFOTOGRAFI TYP C
36 x 47 CM

LOTTA ANTONSSON
This Girl Has Inner Beauty
1990
COLOUR PHOTOGRAPH TYPE C
36 x 47 CM

FIG. 40



ANNICA KARLSSON RIXON
Tidig sommarkväll i Los Angeles
1997
FÄRGFOTOGRAFI, C-PRINT
122,5 x 162,5 CM
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO : LARS NOORD

ANNICA KARLSSON RIXON
Early Summer Evening in Los Angeles
1997
COLOUR PHOTOGRAPH, C-PRINT
122,5 x 162,5 CM
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
PHOTO : LARS NOORD

FIG. 41



CECILIA PARBERG
I Can See You, But You Can't See Me
 1999
 UR SERIEN *Private Business*
 FÄRGFOTOGRAFI
 118 x 265.5 CM
 GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
 © CECILIA PARBERG/BUS 2010

CECILIA PARBERG
I Can See You, But You Can't See Me
 1999
 FROM THE SERIES *Private Business*
 COLOUR PHOTOGRAPH
 118 x 265.5 CM
 GÖTEBORGS MUSEUM OF ART
 © CECILIA PARBERG/BUS 2010

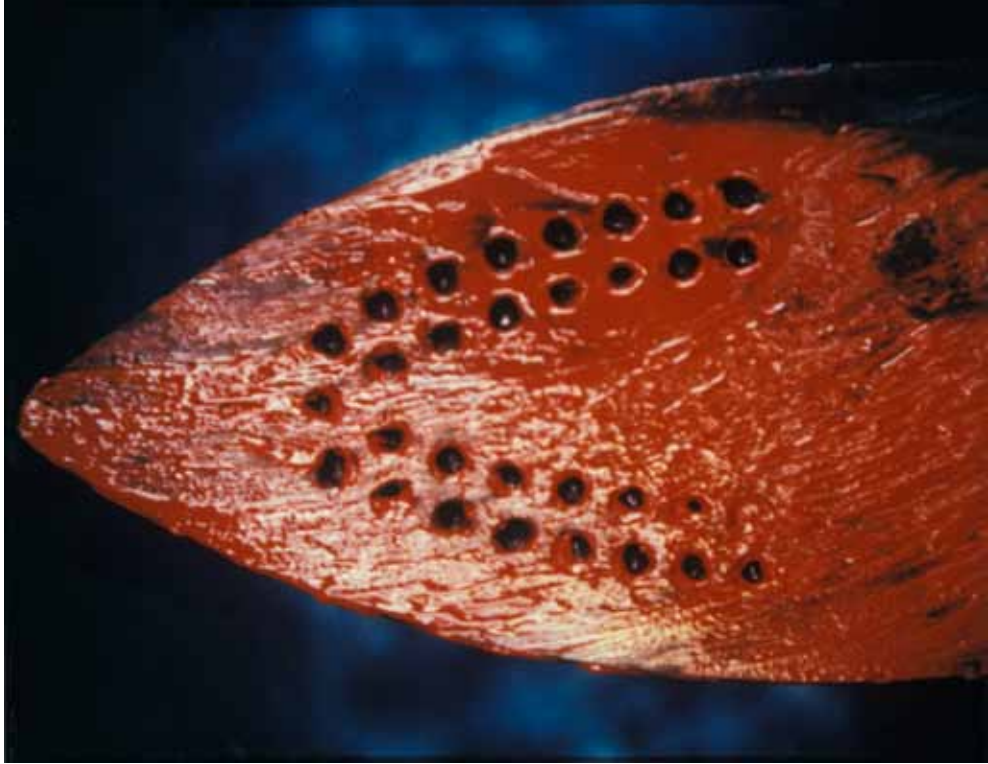
FIG. 42



TUIJA LINDSTRÖM
Rött strykjärn
1991
FÄRGFOTOGRAFI
TYP C
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
FOTO: LARS NOORD

TUIJA LINDSTRÖM
Red iron
1991
COLOUR PHOTOGRAPH
TYPE C
GÖTEBORG MUSEUM OF ART
FOTO: LARS NOORD

FIG. 43



SKIASCOPE 3