

DET GÖTEBORGSKA MÅLARKÄRRET

”Det göteborgska målarkärret har sin historia”, skriver konstnären Kent Lindfors.¹ Detta är inte ett försök att skriva kärrets historia, utan om hur det hölls flytande under 1960- och 1970-talen. Mer specifikt handlar det om hur den göteborgska synen på måleri har reproducerats, återskapats och fortlevt. Det handlar alltså om konsekvenserna av hur man talat om måleri och målare i Göteborg, om självbild, image och identitet.

Utgångspunkten är att historien inte finns om den inte berättas. Glömskeprocessen är oftast starkare än traditionen. Det som inte omtalas faller i glömska. Ur detta perspektiv spelar det ingen roll om de historier som berättas är sanna eller inte. Världshistorien är full av fasansfulla exempel på hur uppenbart oriktiga historier format nuets handlingar. Det avgörande är att berättelserna är sanna för dem som lyssnar till dem, i enlighet med Thomas teorem: ”om människor definierar situationer som verkliga, blir de verkliga till sina konsekvenser”.²

För det mesta handlar det dock inte om rena lögner utan om självbedrägerier. Det är lätt att ljuga om man tror sig berätta sanningen.

PATHS THROUGH A GOTHENBURG QUAGMIRE

‘The Gothenburg painters’ quagmire has its history’, wrote the artist Kent Lindfors.¹ This article is not an attempt to write that history, but rather to analyse how it lived on in the 1960s and 1970s. More specifically, it is about how the Gothenburg approach to painting was reproduced and recreated, and ultimately survived. It is thus about the consequences of how people spoke about painting and painters in Gothenburg; about image, self-image, and identity.

My starting point is deceptively simple; a story does not exist if it is not told. The process of forgetting is often stronger than tradition. What is not passed on is forgotten. From this perspective it does not matter whether the stories that *are* told are true or not. World history is full of terrible examples of how plainly untrue stories have shaped events in the present. What is crucial is that the stories are true to those who listen to them, in line with Thomas’s theorem: ‘If men define situations as real, they are real in their consequences.’²

However, for the most part it is not a matter of telling outright lies but rather of self-deception. It is easy to lie if you think you are telling the truth. Studies of the so-called Lake Wobegon effect have shown that most people think they are more intelligent, amusing, beautiful, wise, and effective than everyone else.³ This is presumably just as true of the honest burghers of Gothenburg.

In the 1960s and 1970s there were a number of locally influential stories circulating about Gothenburg and its art that I have taken as the background to this article.⁴

* / Gothenburg is a city of Mammon, fundamentally uninterested in culture. Artists face an uphill struggle. The press are uninterested in art. So is the public. Anti-intellectualism has always dominated there.⁵

Undersökningar av den så kallade Lake Wobegon-effekten visar att de flesta tycker sig vara bättre, intelligentare, roligare, vackrare, klokare och mer effektiva än andra.³ Det gäller sannolikt även göteborgare.

Under 1960- och 1970-talen fanns ett antal lokalt inflytelserika historier om Göteborg och konsten som bildar bakgrund till denna text.⁴

- * / Göteborg är en krämarstad, i grunden ointresserad av kultur. Konstnärer arbetar i motvind. Pressen är ointresserad av konst. Publiken likaså. I Göteborg har antiintellektualismen alltid dominerat.⁵
- * / ”I Stockholm är det snudd på pikant att vara konstnär. I Göteborg är det tvärtom suspekt.”⁶
- * / En riktig konstnär kan sitt hantverk. Behärskar sin teknik. Utforskar dess möjligheter. Viker sig inte för svårigheter. Väljer aldrig den enklaste vägen ut ur ett konstnärligt problem.
- * / En sann konstnär intellektualiserar inte sin konst. Konsten är en ordlös kommunikation där synsinnet spelar den avgörande rollen. Gott munväder står i omvänt förhållande till konstnärlig kvalitet. Pratkvarnar, som kritiker och konstvetare, förstår inte vad konst är.
- * / Kvantitet står i omvänt förhållande till kvalitet. En verklig konstnär har ett sparsmakat utbud, och ratar det i den egna produktionen som inte håller måttet.
- * / Konst och natur står i ett nära förhållande till varandra. Naturen (landskapet men också människan), inte kulturen (staden) är den viktigaste inspirationskällan för konsten.
- * / Det skimrande ljuset, vattenreflexerna, dimman etcetera påverkar Göteborgsmåleriet.
- * / I Göteborg finns en ”ovilja att hoppa på de senaste trenderna. Att vara i fas med samtiden kräver mer uppmärksamhet på vindriktningar än på djupare strömningar.”⁷

-
- * / ‘In Stockholm, being an artist verges on the intrepid. In Gothenburg, on the contrary, it is suspect.’⁶
 - * / A real artist knows his stuff. Masters his techniques. Explores their full possibilities. Does not throw in the towel. Never chooses the easy way out of an artistic problem.
 - * / A true artist does not intellectualise his art. Art is wordless communication in which vision is all. The amount of hot air is a direct inverse of artistic quality. The chattering classes – the critics and art historians – do not understand what art is.
 - * / Quantity is the inverse of quality. A real artist shows discrimination in his range, and rejects all of his production that does not come up to scratch.
 - * / Art and nature are closely related to one another. Nature (landscape, but also man), not culture (the city), is the most important source of artistic inspiration.
 - * / The shimmering quality of the light, the reflections from the water, the mist and so on all leave their mark on Gothenburg painting.
 - * / In Gothenburg there is a ‘disinclination to jump on the latest bandwagon. Being in step with the present demands a greater attention to the way the wind is blowing than to the deeper currents.’⁷
 - * / It is Stockholm’s fault that Gothenburg is not as successful as it ought to be: it is there the resources are; it is there the contacts are made. If you are going to be nationally successful, you have to move to the capital. And sell out.

These assertions are amply supported in contemporary interviews and articles, which in that sense amount to relatively uncomplicated source material. However, I would also add the manner of speaking about art in Gothenburg, something I believe is related to regional identity and self-image.

* / Det är Stockholms fel att Göteborg inte är så framgångsrikt som det borde vara. Där finns resurserna. Där odlas kontakterna. Ska man bli nationellt framgångsrik måste man flytta till huvudstaden. Och sälja sin själ.

Dessa utsagor är lätta att belägga i intervjuer och artiklar och i den meningen ganska okomplicerade som källmaterial. Till dem vill jag lägga ytterligare ett sätt att tala om konst i Göteborg som jag menar hänger samman med den regionala identiteten och självbilden.

Sommaren 2002, skriver intendenten Barbro Löfquist, kunde besökarna på Göteborgs konstmuseum se en samling stilleben, landskap och porträtt på 6:e våningen. ”Konstnärerna hör till dem man vanligen kallar målare, helt enkelt för att de behärskar målarkonsten.”⁸ Dessa var Olle Petterson (1905–1990), Wilgot Olsson (1906–1990), Carl-Erik Hammarén (1922–1990), Alf Lindberg (1905–1990), Rudolf Flink (1906–1988) och Olle Skagerfors (1920–1997). Idel män födda mellan 1905 och 1922, alla döda när utställningen visades. En kärntrupp inom Göteborgsmåleriet.

Självklarheten i urvalet och motiveringen ”helt enkelt för att de behärskar målarkonsten” är värd att noteras. Michel Foucault har lärt oss att vara misstänksamma mot det till synes självklara. Finns inte annat som förenar de sex än att de behärskar målarkonsten och som samtidigt avgränsar dem från andra som är duktiga med oljefärg på duk? Den göteborgska självklarhet med vilken Löfquist fäller omdömet fascinerar mig.

Jag har många gånger stött på uttalanden som att ”XX är ingen målare” och ”YY är en jävligt fräck målare”. XX kan mycket väl vara ett stort namn och huvudsakligen arbeta med att producera målningar. Jag vill minnas att jag hört omdömet ”ingen målare” om bland andra Jan Håfström (f. 1937), Cecilia Edefalk (f. 1954) och Ola Billgren (1940–2001). YY står i sammanhanget för konstnärer som Alf Lindberg, Carl-Erik Hammarén och Gunnar Thorén, om det inte är konsthistoriska stjärnor som Goya, Cézanne och Manet. Det är uttalanden som har att göra med hur konstnären arbetar och vilken tradition som han (det är nästan undantagslöst en han) verkar inom. Därtill finns en tydlig geografisk skillnad. Om XX och YY är svenskar är det mest sannolikt att det är den sistnämnde som har en anknytning till Göteborg.

In the summer of 2002, wrote the curator Barbro Löfquist, visitors to the fifth floor of the Göteborg Museum of Art could see a collection of still lifes, landscapes, and portraits. ‘The artists belonged to the group we usually call painters quite simply because they have mastered the art of painting.’⁸ They were Olle Petterson (1905–1990), Wilgot Olsson (1906–1990), Carl-Erik Hammarén (1922–1990), Alf Lindberg (1905–1990), Rudolf Flink (1906–1988), and Olle Skagerfors (1920–1997). Nothing but men born between 1905 and 1922, and all dead when the exhibition was put on. The quintessence of the Gothenburg school.

The self-evidence of the choice and its motivation – ‘quite simply because they have mastered the art of painting’ – are worth noting. Michel Foucault has taught us to be suspicious of the self-evident. Is there really nothing else that unites the six other than their mastery of painting, nothing that might distinguish them from others who were good with oils on canvas? The Gothenburg self-assurance with which Löfquist passes judgement fascinates me.

Many times I have come across opinions such as ‘X is not much of a painter’ or ‘Y is a bloody good painter’. X may very well be a big name who primarily works producing paintings. I remember hearing the judgement ‘no painter’ applied to people such as Jan Håfström (b. 1937), Cecilia Edefalk (b. 1954), and Ola Billgren (1940–2001). Y in this instance would be artists such as Alf Lindberg, Carl-Erik Hammarén, and Gunnar Thorén, if not stars in the art history firmament such as a Goya, Cézanne, and Manet. It is a statement that reflects how the artist works and the traditions within which he operates (and it is almost without exception a he). Add to this a distinct geographical difference. If X and Y are Swedes, it is more likely to be Y who has the ties to Gothenburg.

The fact is that in Gothenburg you are first and foremost a painter, not an artist; and this has long been the case. It says a great deal that Gothenburg has Valand, which despite its various name changes was invariably referred to as the Valand School of Painting, while Stockholm has the Royal Swedish Academy of Fine Arts.⁹ Although after World War II Valand did teach graphic art and sculpture, it remained in the public consciousness primarily a school of painting, and it long shunned all academic pretensions. It is just as telling that when Gothenburg’s Artists’ Club (Göteborgs Konstnärsklubb) started a journal in 1939 it was called *Paletten* (‘The Palette’), while its main competitor in Stockholm was called *Konstrevy* (‘Art Review’).¹⁰ *Paletten*’s name marked how it was destined for

I Göteborg är man nämligen i första hand målare, inte konstnär. Och har så varit under lång tid. Det säger mycket att Göteborg hade målarskolan Valand och Stockholm Konstakademien. Även det på Valand efter andra världskriget bedrevs undervisning också i grafik och skulptur förblev den i det allmänna medvetandet främst en målarskola och den skydde länge alla akademiska pretentioner. Minst lika talande är att när Göteborgs Konstnärsklubb 1939 startade en tidskrift fick den namnet *Paletten* – dess främsta konkurrent i Stockholm hette *Konstrevy*.⁹ *Paletten* markerar med namnet hemhörighet i målarteljeerna. *Konstrevy* låter i göteborgska öron nästan lite lättamt och kokett. Det är symptomatiskt att stockholmaren Leif Nylén försökte dölja tidskriftens namn som redaktör: ”Vad jag också gjorde med det första numret, jag tog bort namnet Paletten, för jag tyckte det var så fänigt, så förknippat med en traditionell konstnärskroll, liksom basker och palett.”¹⁰

I denna text undersöks diskurser som sällan satt några varaktiga spår i trycksvärta. Det är fråga om språkbruk som förmedlas på konstskolor och yttrande som fälls i privata samtal, snarare än formuleras i artiklar eller böcker. Omdömen om XX och YY hör man oftare på vernissager eller krogen än på seminarier och konstvisningar.

Diskursens diskreta karaktär medför källkritiska problem. Jag hade först föreställt mig att jag skulle kunna belägga den och beskriva dess uttryck med hjälp av radio-, TV- och tidningsintervjuer med konstnärer och kanske genom spår i recensioner och featureartiklar. En del sådana referenser finns men merparten bygger på samtal av samma typ som de som nämns ovan. Jag har lyssnat till vad vänner och kollegor med anknytning till Göteborgs konstliv under 1960- och 1970-talen har att säga om konst. Det är inte frågan om några formella intervjuer och det är samtal som pågått under lång tid. De började långt före att denna text var påtänkt.

Stöd finns också att hämta från en inflytelserik aktör på det göteborgska konstfältet under denna period. Folke Edwards (f. 1930) berättar:

När jag kom till Göteborg 1957 för att överta redaktörskapet för Göteborgs Konstnärsklubbss tidskrift *Paletten* var det inte ”konstnärer” jag mötte utan ”målare”. I Stockholm var det inte ovanligt att man titulerade sig ”konstnär”, i Göteborg titulerade man sig över huvud taget inte, men kallade sig gärna ”målare”. Att vara ”målare” var rejälare än att vara ”konstnär”. En konstnär kunde vara en charlatan, det kunde inte en målare.¹¹

painters’ ateliers. To Gothenburg ears, *Konstrevy* sounds more than a little frivolous and affected. It is symptomatic that the Stockholmer Leif Nylén tried to hide the *Paletten*’s name when he was editor: ‘another thing I did in the first number, I removed the name *Paletten* because I thought it was so ridiculous, so strongly associated with the traditional artist’s role, like berets and palettes.’¹¹

This article considers the discourse that rarely left any enduring trace on paper. It is a question of usages spread by schools of art, of opinions expressed in private conversations, rather than ones formulated in articles or books. Judgements on X or Y are more often to be heard at vernissages over a glass of wine than at seminars or exhibitions.

The discourse’s discreet character brings with it certain problems with sources. I had at first imagined that I would be able to record and describe its existence with the help of radio, television, and newspaper interviews with artists, and perhaps find traces in reviews and feature articles. A number of such references do exist, but the majority were drawn from conversations of the type mentioned above; I have listened to what friends and colleagues with connections to Gothenburg’s artistic life in the 1960s and 1970s have to say about art. It was not a matter of formal interviews by any means, and the conversations were held over a long period of time. Indeed, they began long before this article was devised.

Corroborative evidence is also provided by an influential figure in Gothenburg’s artistic circles. Folke Edwards (b. 1930) notes:

When I came to Gothenburg in 1957 to take over the editorship of the Gothenburg’s Artist’s Club journal *Paletten* it was not ‘artists’ I met but ‘painters’. In Stockholm it was not unusual to style yourself an ‘artist’; in Gothenburg you did not call yourself anything at all, but were happy to be called ‘painter’. To be a ‘painter’ was more real than being an ‘artist’. An artist could well be a charlatan, something a painter never could.¹²

Even artists who were not immediately recognised as painters used the designation for themselves, for example Bertil Berg (b. 1935): ‘to be a painter is in some way religious’.¹³ True, he was a distinguished watercolorist, but at the time he was better known for his objects, installations, and graphic art. In Gothenburg ‘painter’ seems to have indicated belonging just as much the technique used. At much the same time Åke Nilsson (b. 1935) was asked how he experienced the *artist’s* dilemma. He answered, ‘*painters* are often isolated people ...’ [my italics].¹⁴

Även konstnärer som inte omedelbart uppfattas som målare använder beteckningen om sig själva, exempelvis Bertil Berg (f. 1935): ”att vara målare är på något vis religiöst” (1981).¹² Han är visserligen en ansedd akvarellmålare, men var vid tiden väl så känd för sina objekt, installationer och sin grafik. ”Målare” tycks i Göteborg lika mycket beteckna en tillhörighet som bruket av en teknik. I samma veva får Åke Nilsson (f. 1935) frågan om vad han upplever som *konstnärens* dilemma? Han svarar ”*målare* är ofta isolerade människor...” (min kursiv).¹³

Innebörden i uttrycket ”målare” har sannolikt förändrats över tid, också i Göteborg. Det har inte alltid varit exakt samma inställning och uttryck som definierat en bra målare. Gemensamt tycks ändå vara att ”målare” pekar på oljefärgens avgörande betydelse för det konstnärliga värdet, oavsett om det varit frågan om kolorism eller valörmåleri. I Göteborg har färgens uttrycksförmåga varit viktigare än frågor om form, ämne, konstteori etcetera.

Distinktionen återkommer även i skillnaden mellan målningar och tavlor. Målare målar målningar, medan det finns många konstnärer som ägnar sig åt att måla tavlor. Även denna åtskillnad har tydliga geografiska parametrar. I Göteborg kämpar nästan alla med att göra målningar medan många i Stockholm målar tavlor. Alf Lindberg riktar just denna kritik mot bland andra Bror Hjorth (1894–1968), Sven X:et Erixson (1899–1970) och Hilding Linnqvist (1891–1984). Kärnan, uttolkad av Edwards, är att dessa omhuldade ”ett pittoreskt och anekdotiskt innehåll”.¹⁴

”Målare” uttrycker även en skeptisk hållning till synen på konst som intellektuell verksamhet. Det har en klang av att vara ett respektabelt arbete, ett hantverksyrke. Måleri är slitsamt. Det är påtagligt sällan som Göteborgskonstnärer talar om arbetsglädje. I en underbar scen i en TV-intervju med konstmuseets intendent Nils Ryndel säger en åldrad Alf Lindberg att ”det viktigaste är att ha roligt och det har jag haft. Roligt, ja... hmm... (och med sorgsen uppsyn:) roligt är det ju inte alltid.”¹⁵

The general meaning of the term ‘painter’ has probably changed over time, and in Gothenburg likewise. It has not always been exactly the same outlook and expression that defined a good painter. However, the common denominator seems to be that ‘painter’ points to the crucial significance of oils to artistic worth, regardless of manner, be it colourist or value painting. In Gothenburg the expressive qualities of paint have been far more important than form, subject, artistic theory, and the like.

The distinction occurs even in the difference between paintings and pictures. Painters paint paintings, while many artists paint pictures. This distinction also has clear geographical parameters. In Gothenburg nearly everyone is busy painting, while many in Stockholm paint pictures. Alf Lindberg directs this very criticism at Bror Hjorth (1894-1968), Sven X:et Erixson (1899-1970), Hilding Linnqvist (1891-1984), and others. At its heart, in Edwards’ view, is the fact that these men fostered a ‘picturesque and anecdotal content’.¹⁵

‘Painter’ also voices scepticism of the view that art is an intellectual activity. Painting has the ring of being respectable work, a craft. Painting is strenuous. It is striking how rarely the Gothenburg artists speak of deriving any pleasure from their work. In a wonderful moment in a television interview with the Museum of Art’s curator Nils Ryndel, an elderly Alf Lindberg muses, ‘the most important thing is to have fun, and I have. Fun, yes ...hmm... [Looking downcast] well, fun it isn’t, not always.’¹⁶

ON THE RIGHT PATH

One hypothesis is that ‘painting’ can be studied as an example of ‘path dependency’. Path dependence was originally used in the history of science to explain why less successful technical solutions can survive if they have had a sufficient impact. And oft-cited example is the QWERTY keyboard, which was originally introduced to prevent typewriter keys jamming, and was thus designed with the most frequently used letters spread out across the keyboard. Although it no longer serves this function, and although it means that most people type more slowly, it survives on most computer keyboards.

En hypotes är att ”målare” kan undersökas som ett slags spårberoende. Spårberoende är ursprungligen en teknikhistorisk term som använts för att förklara varför mindre bra tekniska lösningar kan överleva genom att de uppnått tillräckligt genomslag. Ett ofta anført exempel är qwerty-tangentuppsättningen som introducerades för att förhindra skrivmaskinstangenter att haka i varandra. De flitigast använda bokstäverna är därför utspridda över tangentbordet. Trots att det inte längre fyller denna funktion och trots att det leder till att man skriver långsammare finns det på de flesta datorer.

Jag använder spårberoende i en överförd betydelse.¹⁶ I detta sammanhang syftar spårberoende på hur det som under en fas är framgångsrikt för en individ eller ett kollektiv, får konsekvenser för det framtida handlingsutrymmet. Spår som i ett skede befrämjar framkomligheten kan i ett annat läge förhindra förändringar av rörelseriktningen (spårväxlingar). Begreppet ska alltså inte uppfattas som ensidigt eller negativt. Väl upptrampade spår underlättar för såväl producenter som konsumenter. Problem uppstår först när man av inre eller yttre tvång tvingas byta spår.

Kanske hittar man källan till det göteborgska målarkärret i Ivan Ivarsons uttalanden om att färgen måste spela förstarollen för att det ska vara frågan om måleri och inte bara konst, samt att målningarna först måste ner i helvetet och grisas till innan de kan komma upp igen?¹⁷ Målningar får inte vara alltför vackra, då degraderas de till tavlor.

Måleri är ingenting lättvindigt i en stad där kulturvindarna ofta blåst snålt. Göteborgskoloristernas nationella succé har ofta kontrasterats mot det inledningsvis njugga mottagande de fick i hemstaden. Deras färgkaskader har ställts mot det i många bemärkelser gråa Göteborg. Utlevelsen på duken mot den puritanska moral som de också slogs mot i sig själva.

Men Göteborgskolorismen är inte riktigt det som avsågs med måleri i Göteborg under 1960- och 1970-talen, med möjligt undantag för Åke Göransson. Göteborgskoloristernas konst uppfattades som lite för enkel och oproblematis. Upprinnelsen till det göteborgska

I use path dependency here figuratively.¹⁷ In the present context, path dependency indicates how something that is successful for a while for an individual or a collective may have consequences for future courses of action. Directions that at one time promoted accessibility can at another prevent a change in direction (or switching, to use the original terminology). The term should thus not be understood as one-sided or negative. Well-worn paths make things easier for both producers and consumers. The problem first arises when internal or external constraints force us to change track.

Perhaps we will find the origins of the Gothenburg painters' quagmire in Ivan Ivarson's statement that colour must play a key role if it is to be a matter of painting and not just art, and that the paintings must first be put through hell and messed up before they can emerge again?¹⁸ Paintings should not be too beautiful, or then they are demoted to being pictures.

Painting is not something to take lightly in a city where the winds of culture often blew cold. The Gothenburg colourists' national success has often been contrasted to their initially poor reception in their home city. Their cascades of colour have been set against the out-and-out greyness of Gothenburg; their expressivity on canvas against the puritanical morals that they themselves struggled with.

But the Gothenburg colourists are not really what was thought of by Gothenburg painting in the 1960s and 1970s, with the possible exception of Åke Göransson. The Gothenburg colourists' art was understood as being a little too simple and unproblematic. The origins of the Gothenburg quagmire are instead the generation that came after the Gothenburg colourists, of whom Alf Lindberg was the most prominent name.

True, Lindberg was the same age as the colourists. He was born in 1905, Ivan Ivarson in 1900, and Inge Schiöler in 1908. When he was a student Ragnar Sandberg (1902–1972), Göransson, and Schiöler were still studying at Valand. He compared himself with them, but did not feel himself at home amongst them: 'here in Gothenburg there were only colourists; their influence was complete. You were compared with them, and you also compared yourself with them. ... I wanted to speak about the things I saw and felt, about frames of mind. ... Åke Göransson was probably the one amongst the colourists who best understood to the problems of painting.'¹⁹

The colourists had also become the very model of social deviance. In keeping with the Romantic artistic myth that had such public impact

målarkärret är istället snarare den generation som kom efter Göteborgskoloristerna, med Alf Lindberg som mest framträdande namn.

Lindberg var visserligen jämngammal med koloristerna. Han var född 1905, Ivan Ivarson 1900 och Inge Schiöler 1908. Samtidigt som honom gick Ragnar Sandberg (1902–1972), Göransson och Schiöler ännu kvar på Valand. Han jämförde sig med dem, men kände sig inte hemma bland dem: ”Här i Göteborg fanns bara koloristerna, deras inflytande var fullständigt. Man jämfördes med dem och man jämförde också sig själv med dem... [---] Jag ville berätta om sådant jag såg och kände, om sinnesstämningar. [---] Åke Göransson var väl den av koloristerna som bäst förstod måleriets problem.”¹⁸

Koloristerna har också blivit normgivande som sociala avvikare. I enlighet med den romantiska konstnärsmyt som under mellankrigstiden vann stort publikt genomslag med böcker (och senare filmer) som Irving Stones *Han som älskade livet*, kom göteborgskonstnärerna att uppfattas efter likartat mönster. Främst Ivan Ivarson, men även Åke Göransson och Inge Schiöler, tycktes vara sentida (väst)svenska efterföljare till Vincent van Gogh. Konfrontationen med ett oförstående samhälle resulterar i alkoholism, sinnesjukdom och död – samt i odödlig konst.¹⁹

Det utanförskap som konstnärer känner i Göteborg skapar en genikult, enligt Edwards: ”I en kulturfattig miljö är den som väljer konstnärskapet inte bara en udda utan även en pretentiös figur. Där har bara geniet rätt att vara konstnär.”²⁰ Det ensamma geniet (med hela romantikens repertoar av alkohol och galenskap) står oberörd av marknadens och smakens vindkantringar. På så sätt har genikult och spårberoende kopplats samman i den göteborgska målardiskursen.

SPÅRLÄGGNING OCH SPÅRUNDERHÅLL

Hovedskous målarskola intar en märklig position. Startad av en dansk flykting, Børge Hovedskou, blev den ganska snabbt etablerad som en central institution i stadens konstliv. Han var medlem av Grupp 54, men ändå uppfattad som en av traditionsbärarna i Göteborg i

in the interwar period with books (and later films) such as Irving Stone's *Lust for Life*, the Gothenburg artists came to be understood according to a similar pattern. It was primarily Ivan Ivarson – but also Åke Göransson and Inge Schiöler – who was thought of as a modern (west) Swedish successor to Vincent van Gogh. Confrontation with an indifferent society resulted in alcoholism, mental illness, and death – and in immortal art.²⁰

The isolation felt by the artists in Gothenburg created a cult of genius according to Edwards: ‘in a culture-deprived environment, the one who chooses art is not only an odd but also a pretentious figure. Here only the genius has the right to be an artist.’²¹ The solitary genius (busy running the entire Romantic gamut from alcohol to madness) stands aloof of the vagaries of taste and the market. It was in this way the cult of the genius was linked with path dependency in the Gothenburg discourse of painting.

BEATING A PATH

Hovedskou's School of Painting found itself in a curious position. Started by a Danish refugee, Børge Hovedskou, it was rapidly established as a central institution in Gothenburg's artistic life. Hovedskou himself was a member of Group 54, but even so was understood as one of the upholders of tradition in Gothenburg, in stark contrast to the role assumed by another refugee, Endre Nemes.

Hovedskou's School was for many a preparatory institution before continued studies at Valand, and it had a reputation for a thorough grounding in the basics of painting. When in the 1960s Valand became more experimental and moved away from the Gothenburg tradition under the influence of pop art, neo-realism, happenings, and so on, Hovedskou's took on an even clearer role as the bearer of tradition. The students at Hovedskou's ‘paint pictures that are about to the possibilities of colour to mediate a direct and sensual experience of reality’, wrote Tord Bäckström in 1969, who contrasted this with the radicalism at Valand.²²

The painters' quagmire had an important source in the grim adherence to models and still lifes at the schools of painting. Of course this was

bjärt kontrast till den roll en annan flykting, Endre Nemes, har kommit att inta i stadens konsthistoria.

Hovedskous målarskola var för många en förberedande instans inför fortsatte studier vid Valand och med ett rykte om gedigen utbildning i måleriets abc. När Valand under 1960-talet blev mer experimentell och rörde sig bort från göteborgstraditionen under inflytande av popkonst, nyrealism, happenings med mera fick Hovedskous en allt tydligare roll av traditionsbärare. Eleverna på Hovedskous ”målar bilder som handlar om färgens möjligheter att meddela en direkt och sinnlig upplevelse av verkligheten”, skriver Tord Backström 1969 och kontrasterar detta mot radikaliteten på Valand.²¹

Målarkärret har en viktig grund i det mödosamma tragglandet på målarskolorna efter modell och stilleben. Det förekommer förstas över hela landet men knappast någon annanstans blir det till ett lika dominant mönster för den fortsatta konstnärliga praktiken. När Olle Skagerfors reste till Provence 1957 för att måla landskap i Cézannes anda men fann uppgiften alltför överväldigande, ägnade han sig istället åt att stirra på en stol och en flaska i fyra månader. Det blev en bra målning. Flaskan var förstas urdrucken.²²

På målarskolorna förs traditionen vidare, om man inte gör uppror mot det förgångna. Där förmedlar läraren vikten av modellstudier och (mer omedvetet) hur man talar om konst och för sig som konstnär.

”Nåde den som målade med plastfärg i stället för olja”, skriver Margareta Persson (1947–2008) om sin elevtid för Carl-Erik Hammarén på Hovedskou. ”En skolkamrat målade alltid med plastfärger och fick ofta beröm för sin ovanliga och vackra färg. ’För de är väl olja?’ ’Nej, svarade hon lika regelmässigt och Hammarén skakade varje gång på huvudet och kunde inte förstå att plastfärger gick att använda med ett sådant koloristiskt resultat.”²³

Samtidigt som Hovedskous och Valand intar en central position i Göteborgs konstliv och en närmast mytisk position i göteborgsmåleriets genealogi förnekas ofta betydelsen av skolor. Kärnan i den göteborgska konstsynen (som förstas hämtar sin inspiration från den romantiska konstnärsmynen) är att målare inte är någonting man kan utbilda sig till. Men det kräver likafullt ett livslångt arbete för att bli det. Genom utbildning kan man lära sig en del av hantverket, men konsten måste komma inifrån.

the case across the whole country, but nowhere else did it become such a dominant pattern for continuing artistic practice. When Olle Skagerfors went to Provence in 1957 to paint landscapes in the spirit of Cézanne but found the task too overwhelming, he instead dedicated himself to staring at a chair and a bottle for four months. The painting turned out well. The bottle was of course empty.²³

At the schools of painting tradition was passed on as long as they did not rebel against the past. The teachers communicated the importance of studies of models and (more unconsciously) how to talk about art and behave as an artist.

‘Heaven help you if you painted in acrylics rather than oils’, wrote Margareta Persson (1947–2008) about her time as Carl-Erik Hammarén’s student at Hovedskou’s. ‘A fellow student always painted in acrylics and was often praised for her unusual and beautiful colours. ‘They are oils, aren’t they?’ ‘No’, came the reply every time, and every time Hammarén shook his head, unable to understand that acrylics could be used to such colouristic effect.’²⁴

At the same time as Hovedskou’s and Valand attained central positions in Gothenburg’s art life and with it an almost mythic status in the genealogy of Gothenburg painting, the significance of the schools was often denied. At the heart of the Gothenburg view of art (which of course draws its inspiration from the Romantic myth of the artist) is the idea that you cannot learn to be painter. It is lifelong work that you need; education will teach you some of the craft, but the art must come from inside.

NON-NATIVES AND SWEDEN’S BEST

Regardless of whether it is accounted for using geographical conditions, social circumstances, or traditions, any discourse on artistic expression in Gothenburg painting is invariably associated with place. Simultaneously, differences are maintained to the others, to those who do not come from Gothenburg or work there. By and large, geographical determinants are common in Swedish writing about art in the middle of the twentieth century, possibly as a result of the strong regionalising currents of the 1930s.

Oavsett om förklaringen läggs i geografiska förutsättningar, sociala förhållanden eller traditioner knyts i diskurser om Göteborgsmåleri konstens uttryck till platsen. Skillnader upprättas samtidigt till de andra, de som inte kommer från eller verkar i Göteborg. Överhuvudtaget är geografiska bestämningar vanliga i svenska texter om konst under mitten av 1900-talet, möjligen som en följd av starka regionalistiska strömningar under 1930-talet. Det skrivs om Skånemålare, Ölandsmålare och Norrlandsmålare.

Geografisk hemort uppfattas alltså som en nyckel till förståelsen av verken. Regelmässigt noteras i dagstidningarnas notiser och recensioner konstnärens hemort. Ursprunget får förklara de konstnärliga särdragen eller kontrasteras mot dem. En kan beskrivas som kolorist i hemstaden Göteborgs tradition. Någon annan kan förklaras vara kolorist trots att han är stockholmare.²⁴

Men de geografiska bestämningarna är lika ofta ett slags tautologiska lokalpatriotiska bekräftelser som kontextutfyllande förklaringar. När epitet som "Göteborgskoloristen Göransson" används fyller det inte funktionen att förse läsaren med information om konstnärens hemhörighet utan att förstärka tillhörigheten och det konstnärliga värdet. Och när Evert Lundquist och Bror Hjorth recenseras under rubriken "Utsocknes på museet i sommar" är det inte för att de förväntas vara okända för publiken utan för att markera att det avviker från Konstmuseets dåvarande tradition att visa Göteborgskonst under semestrarna.²⁵ På ett likartat sätt använder Håkan Wettre ordet för att markera att livaktigheten hos stadens konstgallerier: de har visat "många utsocknes, många kvinnor".²⁶

Folke Edwards har diskuterat lokalpatriotismen i Göteborgs konstliv som gör publiken njugg inför konstnärskap från andra delar av Sverige eller andra länder: "Man intresserar sig för en konstnär om han är från trakten, man intresserar sig ofta mer för en medioker lokal förmåga än en betydande utsocknes." Detta är inget unikt för Göteborg, man återfinner det på många andra håll. Provinsialismen är lika stor i Stockholm, enligt Edwards, men "stockholmarna tenderar att identifiera stockholmskt konstliv med svenskt..."²⁷

The 'Skåne school', the 'Öland school', and the 'Norrland school' of painting are all mentioned.

Geographical origins are thus understood to be key in any understanding of works of art. Artists' origins are routinely noted in the daily newspapers reporting and reviews; they serve to explain artistic characteristics and to contrast with them. Artists are described as colourists in the tradition of their home city, Gothenburg. Others are pronounced to be colourists despite being from Stockholm.²⁵

But geographical attributes are a kind of tautological, locally patriotic confirmation just as much as they are straightforward explanations. When an epithet is used as in the case of 'Gothenburg colourist Göransson' it does not serve to supply the reader with information about the artist's origins, but rather to strengthen the sense of artistic affiliation and artistic worth. And when Evert Lundquist and Bror Hjorth appear under the headline 'Non-natives at the museum this summer' it is not because they are thought to be unknown to the public, but rather to mark the deviation from the Göteborg Museum of Art's tradition of showing Gothenburg art during the holidays.²⁶ In the same way, Håkan Wettre uses similar phrasing to convey the vigour of the city's art galleries: they have shown 'many outsiders, many women'.²⁷

Folke Edwards has discussed the local patriotism in Gothenburg's artistic life that explained some of the public resistance to art from other parts of Sweden or from other countries: 'There is interest in an artist if he is from these parts; often greater interest in a mediocre local talent than a significant outsider.' This is nothing unique to Gothenburg; you find it in many other places. Provincialism is just as great in Stockholm, according to Edwards, with the rider that 'Stockholmers tend to conflate Stockholm's art life with Sweden's...'²⁸

Gothenburg art is often described as provincial in contrast to Stockholm's. By Gothenburgers too. This follows an interesting pattern that links style and internationalism. Certain artistic expressions are understood to be in themselves more international than others. Amongst these are surrealism and abstract art. Neither found much of a foothold in Gothenburg.²⁹ Expressionism, the colourists, and naivism are often described as provincial traits.

Certainly there are good grounds for describing the Gothenburg colourists and their successors as examples of regionalism. But it should not be forgotten that regionalism is an international phenomenon just

Den göteborgska konsten beskrivs ofta som provinsiell i kontrast till Stockholms. Även av göteborgare. Detta görs efter ett intressant mönster som kopplar samman stil och internationalism. Vissa konstnärliga uttryck uppfattas i sig vara mer internationella än andra. Till dem hör bland andra surrealismen och den abstrakta konsten. Ingendera fick något långvarigt fäste i Göteborg.²⁸ Expressionism, kolorism och naivism beskrivs ofta som provinsiella drag.

Man kan visserligen på goda grunder beskriva Göteborgskolorismen och dess efterföljare som regionalism. Men man bör inte glömma att regionalismen var en internationell företeelse liksom expressionismen och naivismen. Konstnärer runt om i världen delade uppfattningen om vikten av att skildra lokala miljöer och företeelser och de gjorde det med likartade medel.

Jag har i ett annat sammanhang undersökt strukturen i hur vi i Sverige berättar vår nationella konsthistoria.²⁹ Slutsatsen blev ganska beklämmande: eftersom den internationella konsthistorien alltid utgör norm, blir den svenska beskriven som något som släpar efter, som låter sig inspireras av andra men aldrig utgör ett impulsgivande centrum. Denna tendens förstärks av att det som är unikt för den svenska konsthistorien med nödvändighet måste skildras som avvikelser eller stickspår från huvudspåret för att inte bryta med den narrativa strukturen.

Samma logik tycks gälla för förhållandet mellan de regionala konsthistorierna och den nationella (normen). Exempelvis får alla studenter i konsthistoria lära sig att 1947 är en viktig brytpunkt eftersom den konkretistiska konsten då fick sitt genombrott med en utställning på Färg och Form. I Stockholm bör kanske tilläggas – men det görs sällan. Göteborgskonsten beskrivs som provinsiell för att den har tagit andra vägar än den i Stockholm.

I ett viktigt avseende skrivs historien alltid baklänges. Det vi uppmärksammar i utställningar, artiklar och böcker är det som i det förgångna som framstår som betydelsefullt för oss idag. Det som tycks leda fram till den punkt vi idag befinner oss på. Berättelsen om den abstrakta konsten på 1950-talet behövde kubismen som i sin tur aktualiserade Cézanne. Den anglosaxiska postmodernismen i slutet av 1970-talet hade behov av neodada som väckte nytt liv i Duchamp. Därmed också sagt att det är vad man ser från den punkt man står på som är avgörande. Begränsas synfältet av den göteborgska horison-

as is expressionism and naivism. Artists across the world were equally convinced of the importance of depicting local milieux and occurrences, and they did so with similar means.

In another context I have studied the structure of how we in Sweden narrate our national art history.³⁰ The conclusion was more than a little depressing: since international art history always constitutes the norm, Sweden is described as trailing along behind, inspired by others but never inspiring. This tendency is strengthened by the fact that everything that is unique in Swedish art history must of necessity be depicted as deviations or sidetracks in order not to break with the accepted narrative structure.

The same logic seems to hold good in the relationship between regional and national art history (the latter the ostensible norm). For example, all students of art history are taught that 1947 was an important watershed because 'konkretism' (concrete art) had its breakthrough then in the exhibition *Färg och Form* (Colour and Form). In Stockholm it ought to be added – but rarely is. Gothenburg art is described as provincial because it followed other paths than Stockholm.

In one important respect history is always looking backwards. What we highlight in exhibitions, articles, and books is what from the past appears significant to us now; what we think must lead to the point where we find ourselves today. The narrative of abstract art in the 1950s needed cubism, which in its turn actualised Cézanne. The Anglo-Saxon postmodernism of the late 1970s depended on neo-dadaism, which gave new life to Duchamp. Thus it goes without saying that it is whatever we see from the point where we are now that is crucial. Limit our horizon to Gothenburg, and today's narrative will probably contain names such as Olle Pettersson and Carl Kylberg; raise our sights to the national horizon, and Pettersson would probably be dropped. Look out over Western art history, and there are no Swedes.³¹

This is the reason why, despite the caveats, it is easier to write local art history than national art history; simpler to write a chronicle than a coherent account. What happens on the local artistic scene seldom has repercussions for the art world's centre, and the overarching structure can therefore be safely left out. Nor do the central players' blindness to what happens at the local level cause any frustration because the barriers are so impenetrable, and each scarcely knows of the other's existence. But in Gothenburg it is different. In the nation's second city you could not possibly write local history.

ten innehåller sannolikt dagens berättelse namn som Olle Pettersson och Carl Kylberg. Är det nationens gränser det handlar om faller antagligen förstnämnde bort. I västerlandets konsthistoria finns inga svenskar med.³⁰

Detta är förklaringen till varför det, trots vad som ovan anförts, är lättare att skriva lokala konsthistorier än nationella, enklare att skriva den i krönikeform än som sammanhållen berättelse. Vad som händer på lokala konstscener får sällan återverkan på diskussionerna i konstvärldens centrum och den övergripande strukturen kan därför utelämnas. Inte heller orsakar de centrala aktörernas blindhet för vad som händer på dessa scener någon frustration eftersom världarna är nästan helt separerade och knappt känner till varandras existens. Men med Göteborg är det annorlunda. I rikets andra stad skrivs inte lokalhistoria.

Göteborg är ingen småstad. Den göteborgska konstscenen är inte skild från Stockholms med vattentäta skott. Göteborgs konsthistoria utgör ingen helt egen utvecklingsväg som dragits fram oberoende av centrum. Därav den ständiga frustrationen över att inte vara sedd, inte vara uppmärksam och ständigt vara missförstådd. Men Göteborg är heller inte någon otvetydig storstad.³¹

Vi lever i en tid av förnyad regionalism. För att förstå den göteborgska frustrationen inför Stockholms brist på uppskattning är det viktigt att uppmärksamma värdeskillnaden mellan provinsialism och regionalism. Regionalism används ofta som ett positivt värderingsord, medan provinsialism nästan undantagslöst har negativ karaktär. ”Att vara provinsiell – det är den stora mardrömmen bland de kulturella i en andradstad som Göteborg”, skriver Tord Bäckström 1967 och fortsätter: ”Men ska man använda beteckningen provinsiell i smädligt syfte är det väl just denna rädsla den passar in på.”³² Rädslan för att framstå som provinsiell leder till att man hakar på den senaste trenden.

Men till den göteborgska självbilden hör, som framgått ovan, att *inte* haka på trender. Det senaste modet betraktas med misstänksamhet, som något snabbt övergående. Utifrån Bäckströms analys framstår alltså Stockholms konstliv som mer räddhåget och därmed mer provinsialt än Göteborgs. Detta är dock ingen slutsats han själv drar.

Hur kan man förstå Göteborgs grabbiga självförtroende, det burdusa avfärdandet av utsocknes nyheter som tillfälliga trender? Den orubbliga tilltron till den egna förmågan, det egna spåret?

Gothenburg is not a small town. The Gothenburg artistic scene is not blocked off from Stockholm by a watertight bulkhead. Gothenburg's art history does not represent a completely distinct development, wholly independent of the centre. Hence the abiding frustration at not being seen, not being noticed, always being misunderstood. Not that Gothenburg is exactly a throbbing megalopolis, come to that.³²

We live in a period of renewed regionalism. To understand Gothenburg's frustration in the face of Stockholm's lack of appreciation it is important to note the difference in connotation between provincialism and regionalism. Regionalism is used primarily in a positive sense, while provincialism is almost without exception pejorative. 'To be provincial – that is the greatest nightmare amongst the cultured in a second city like Gothenburg', wrote Tord Bäckström in 1967, and continued, 'but if you are going to use the term provincial as abuse it is this very fear it will harp on.'³³ The fear of appearing provincial drives one and all to hop on the latest bandwagon.

Yet part of Gothenburg's self-image is *not* hopping on the latest bandwagon, after all. The *dernier cri* is viewed with suspicion as something that will soon pass. Take Bäckström's analysis, and it would appear that Stockholm's artistic life is more timid and thus more provincial than Gothenburg's. This, however, is not a conclusion he draws himself.

How to understand Gothenburg's laddish self-confidence, its curt dismissal of outsiders' innovations as fleeting trends? Its unshakeable belief in its own ability, its own course?

Mikael Löfgren, in a series of articles in *Dagens Nyheter* in 1991–1992, offered an insightful analysis of Gothenburg's cultural life. 'Gothenburg is said sometimes to suffer from a baby brother complex', wrote Löfgren. 'That's wrong; its problem is a middle child complex.'³⁴ As a middle child Gothenburg measures itself against bigger cities and attempts things it cannot manage. (An art biennial?) But then it succeeds against the odds thanks to its dynamic entrepreneurs. Take the film festival. Middle child Gothenburg feels an affinity with its smaller siblings; it has a sense of itself as a reasonably large city, and is viewed in much the same way by incomers.

Löfgren views this middle child in terms of the conflict between tradition and the avant-garde that has been observed by so many others, and that in time would be vented in disputes over the likes of the Gothenburg Opera (GöteborgsOperan) and the Ullevi Stadium. On the one hand, he writes, there is a 'petit bourgeois or Philistine notion, on the basis of a ben-

Mikael Löfgren gör i en serie artiklar i *Dagens Nyheter* 1991–1992 en insiktsfull analys av det göteborgska kulturlivet. ”Göteborg sägs ibland lida av lillebrorskomplex”, skriver Löfgren. ”Det är fel, mellanbrorskomplex heter problemet.”³³ Som mellanbror mäter sig staden med de stora och försöker sig på saker som den inte mäktar med. (En konstbiennial?) Men lyckas också med saker som den inte borde förmå tack vare driftiga entreprenörer. Som Filmfestivalen. Mellanbrodern Göteborg känner även affinitet med de små. Han upplever sig som en lagom stor stad och uppfattas på samma sätt av inflyttade från landsorten.

Löfgren sätter mellanbrodern i relation till den konflikt mellan tradition och avantgarde som omvitnats av många andra och som vid tiden kom till uttryck i striderna om Göteborgsoperan, Ullevi med mera. Å ena sidan, skriver Löfgren, finns en ”små- eller kälkborgerlig uppfattning som, på grundval av donationskulturens historiska anspråk och en ytterst konventionell konstsyn, betraktar Göteborgs kulturinstitutioner som ’sina’. Å andra sidan anhängarna till den stridbara kulturogmatism med politiskt radikala förtecken som hyser förhoppningar om apokalyptiska övertaganden, att störta det gamla i gruset. Denna grundmotsättning har – i alla läger – skapat grogrund för visionära entreprenörer och militanta separatister ...”³⁴

Någonstans mellan dessa båda läger är det göteborgska målarkäret placerat under den tidsepok vi här fokuserar. Målarna har aldrig uppfattat Konstmuseet som ”sitt”. Det finns en lång historia av kritik och misstänksamhet mot museet som förstärkts av Götaplatsens arkitektoniska utformning som musernas tempelplats. Men målarna kände sig, med undantag av Gunnar Thorén och kanske någon till, inte heller helt hemma bland revolutionärerna. En målartusa är inte mycket att vifta med på barrikaderna.

Det interna talet om staden som Stockholm glömde innehåller även en god portion stolthet, för att inte säga självgodhet. *Egentligen* är ju konsten i Göteborg mycket bättre än den på andra håll i landet. *Innerst inne* är detta något alla Göteborgskonstnärer vet. Men till skillnad från stockholmarna skryter inte göteborgare. Det är åtminstone den göteborgska självbilden.

Det ska antagligen till en kvällstidning som *Göteborgs-Tidningen* för att säga det högt och kanske även en recensent som Lars G Fällman: ”6 göteborgare som är Sverige-bäst” löd rubriken till en recension

efactor culture’s historic claims and an excessively conventional view of art, that views Gothenburg’s cultural institutions as ‘their own’. On the other hand the partisans of aggressive cultural dogmatism, with its politically radical overtones, nurse the hope of an apocalyptic takeover, of toppling the old into the dust. This fundamental opposition has – in all circumstances – been the hotbed of visionary entrepreneurs and militant separatists.³⁵

Somewhere between these two extremes lay the quagmire of Gothenburg painting, at least in the period we are considering. The painters never thought of the Göteborg Museum of Art as ‘theirs’. A long history of criticism and suspicion of the Museum was strengthened by Götaplatsen’s architectonic form as the temple mount of the Muses. Yet neither were the painters, with the exception of Gunnar Thorén and perhaps a handful more, really at home amongst the revolutionaries. A paint rag is not much to wave on the barricades.

Cracks about of the city that Stockholm forgot also betray a good deal of pride, if not to say self-conceit. *Actually* art in Gothenburg is much better than anywhere else in the country. *Deep down* this is something all Gothenburg artists know. But unlike Stockholmers, Gothenburgers do not boast. That at least is the Gothenburg self-image.

It was left to the likes of the evening paper *Göteborgs-Tidningen* to say it aloud, and a reviewer such as Lars G Fällman: ‘6 Gothenburgers who are Sweden’s best’ ran the headline in 1974. The six Gothenburg artists in question – Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson, and Gunnar Thorén – had established themselves amongst the top Swedish artists, Fällman insisted. ‘No large body of living art could ignore this company, nor yet any future retrospective.’³⁶

OFF THE BEATEN PATH

I have described the Gothenburg school of painting in terms of paths stretching from the 1920s to at least the middle of the 1980s. This might give the unfortunate impression that there was only the one possible direction, and indeed, on the contrary, Gothenburg painting has been challenged on several occasions. The most violent was the conflict

av 6 aspekter 1974. De sex Göteborgskonstnärerna (Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson och Gunnar Thorén) har etablerat sig i toppskiktet av svenska konstnärer, slår Fällman fast. "Ingen större representation av levande konst skulle kunna gå förbi det här sällskapet, inte heller en kommande historieskrivning."³⁵

STICKSPÅR

Jag har beskrivit Göteborgsmåleriet i termer av spår som sträcker sig från 1920-talet till åtminstone mitten av 1980-talet. Men denna beskrivning ska inte förstås som att det var den enda möjliga vägen. Tvärtom har Göteborgsmåleriet flera gånger utmanats. Den våldsammaste är de strider som fördes kring Nemes och de så kallade Nemeseleverna. Inte ens i 2000-talets Göteborg har stridens hetta helt klingat av.

I relation till teorin om spårberoende är Nemesstriderna intressanta. Grunden för teorin är, som ovan anförts, att en framgångsrik berättelse kan verka befrämjande för att den röjer mark. Varje ny målare i Göteborg behövde inte börja argumentationen från scratch utan kunde förlita sig på att det fanns en (för)förståelse för vad måleri är och bör vara. Ur detta perspektiv borde Nemesdiskussionerna ha undergrävt det anlagda spåret och gjort det mindre självklart som val.

Detta tycks dock inte vara fallet. Visserligen är det lätt att identifiera en stor grupp unga konstnärer, kritiker och publik som anslöt sig till en "ny" konstsyn, och som med vässade argument gick till angrepp mot vad de uppfattade som förlegade uppfattningar om vad god konst är. Det blev en diskussion som inte minst kom att polariseras mellan provinsialism och internationalism, där Nemesidan fick visst tolkningsföreträde när den utmålade Göteborgstraditionen som slutet och i grunden ointresserad av influenser utifrån. Å andra sidan tycks argument att Nemeseleverna alla målade i samma stil också ha fått starkt fäste. Båda lägren hade snart också sina egna institutioner och marknadsförare.

that raged around Nemes and the so-called 'Nemes students'. Even in twenty-first century Gothenburg the echoes of this battle have not completely faded.

In terms of the theory of path dependence, the Nemes clash is interesting. The basis of the theory is that a successful narrative can seem promising because it clears the way. Every new painter in Gothenburg did not need to stake out his claim from scratch, but could rely on the fact that there was a (pre-) understanding of what painting was and what it ought to be. In this sense the Nemes dispute ought to have undermined the existing path and made it less obviously the sole choice.

This does not seem to have been the case, however. True, it is easy to identify a large group of young artists, critics, and public who fell in behind a 'new' view of art, and pointedly attacked what they saw as antediluvian ideas of good art. It evolved into a discussion that largely turned on the poles of provincialism and internationalism, and in which Nemes's supporters stole an interpretative march by depicting the Gothenburg tradition as closed and fundamentally uninterested in outside influences. On the other hand, the argument that Nemes students all painted in the same style also gained some ground. Both sides soon had their own institutions and promoters.

As we have seen, the Gothenburg tradition viewed artistic creation as a laborious inquiry. For this reason, anything that suggested painting to a formula, to a previously thought-out approach, was viewed with distaste. As early as the 1920s this was the essence of the criticism of cubism and surrealism, and it resurfaced in criticism of Nemes and the Nemes students. They were occupied with picture painting,³⁷ 'they only fudged 'painting''.³⁸ It was too finished, too elegant. It was solved rather than inspired.

It is easy to describe the Nemes debate in a series of dichotomies such as nature – culture, figurative – abstract, inquiry – formula, emotion – intellectualism, French-oriented – central European, and so on. Yet there were great similarities between the camps that were not immediately obvious when the feud was at its most intense. They shared many fundamental ideas about the nature of art, that art can be good or bad, that artists are equipped with particular talents, and so forth. The violence of their clashes may of course depend on the fact that they shared an idiom, a view of art, but were at loggerheads about quality, about what was good and could be developed in the future.

Göteborgstraditionen förstod, som vi sett, det konstnärliga skapandet som ett mödosamt sökande. Därför hade man svårt för riktningar som tycktes måla efter ett recept, ett på förhand uttänkt tillvägagångssätt. Detta är redan på 1920-talet essensen i kritiken mot kubismen och surrealismen och återkommer i kritiken mot Nemes och Nemeslev-erna. De sysslade med tavelmåleri,³⁶ ”de släppte på ’måleriet’”.³⁷ Det var för färdigt, för elegant. Det var avklarat snarare än avklarnat.

Det är lätt att beskriva Nemesstriderna i dikotomier som naturkultur, föreställande-abstraktion, efterforskning-recept, känslor-intellektualism, franskororienterad-centraleuropeisk osv. Men det finns stora likheter mellan lägren som inte var synliga när fejden var som mest intensivt. De delade många grundläggande uppfattningar om vad konst är, att det finns god och dålig konst, att konstnärer är utrustade med särskilda förmågor etcetera. Hettan i sammandrabbningarna kan förstås just utifrån att de delade språkbruk och konstbegrepp men var djupt oense om vad som var bra, kvalitet och utvecklingsbart för framtiden.

Nemes tillhörde samma generation som Göteborgskoloristerna och delade i grunden samma syn på vad konst är. (Han kallade ibland sig själv för målare, även om han betonade bildbyggandet mer än det måleriska anslaget.)³⁸

Det som kunde blivit ett mer avgörande brott mot Göteborgstraditionen inträffade i början av 1960-talet. Utmaningen kom från Stockholm där ett annat förhållningssätt till konsten växte fram i och med Moderna Museets utställningar. Konsten var inte längre något som skulle upplevas uteslutande retinalt. Installationskonsten, performances, happenings och kinetisk konst utmanade den modernistiska konstuppfattningen. Inför detta stod såväl Nemes- som Göteborgsmålerifalangen frågande. Var detta konst? Det handlade inte om vare sig koloristiska effekter, valörer, former eller volymer. Det var också en konst som till synes släppte ordets värderande och klassificerande funktion: allt kan vara konst. På internationell nivå sammanföll detta med hur konstvärldens centrum förflyttades från Paris till New York i mitten av 1960-talet. Brian O’Doherty skrev 1976 att franskhet blev ett handikapp i den internationella konstvärlden efter Venedigbiennalen 1964. Något liknande händer under denna period med ”göteborgskhet” i den svenska konstvärlden.

Ultimately Nemes belonged to the same generation as the Gothenburg colourists and shared much the same view of what art is. (He sometimes called himself a painter, even if he stressed the composition of the picture more than the painterly touch.³⁹)

What might have become a more decisive break with the Gothenburg tradition took place at the start of the 1960s. The challenge came from Stockholm, where a different way of thinking about art grew out of the exhibitions at Moderna Museet (the Modern Museum). Art was no longer something that should be exclusively a visual experience. Installation art, performances, happenings, and kinetic art challenged the modernist idea of art. Both the Nemes and Gothenburg painting phalanges were caught on the back foot. Was this art? It was not a matter of colouristic effects, values, forms, or volumes. It was art that seemed to abandon the evaluating and classifying functions of the word: everything and anything can be art. At the international level this coincided with the shift of the centre of the art world from Paris to New York in the middle of the 1960s. Brian O’Doherty wrote in 1976 that Frenchness became a handicap in the international art world after the Venice Biennial of 1964. In the Swedish art world something very similar was happening to ‘Gothenburgness’ at around the same time.

Neo-realism and pop art similarly challenged the Gothenburg style in the 1960s. Neither gained much of a foothold. ‘For a while one thought the signals from the art events of the last decade...would never penetrate the November fog of the Swedish west coast’, wrote Lars G Fällman in 1968. ‘Here painting continued as if birthplace of art on earth was called Gothenburg.’⁴⁰ At Valand it was not only the subjects that were changed, according to the reviewer; plastics and acrylic paints were also very much signs of the times.

As with abstract art, 1960s avant-garde art never gained much ground in Gothenburg. Leif Nylén remembers, ‘Pop art never made it here...in the same way as it did in Stockholm. It was some kind of hangover from the impressionistic tradition; you might go as far as Francis Bacon. Roj Friberg was pretty typical...in a good way. That kind of angst art. The angst was a bit passé up here in Stockholm, here it was more hedonistic games with new technologies and new lifestyles.’⁴¹

Även nyrealismen och popkonsten utmanade det göteborgska målarspåret under 1960-talet. Ingendera fick något starkt fäste. ”Ett tag trodde man att signalerna från de senaste tio årens konsthändelser [...] aldrig trängde igenom novemberdiset på den svenska västkusten”, skrev Lars G Fällman 1968. ”Här har målats som om konstens stamort på jorden hette Göteborg.”³⁹ Det var inte bara motiven som förändrats på Valand enligt recensenten, plast och akrylfärg var tydliga tecken i tiden.

Liksom den abstrakta konsten fick 1960-talets avantgardiska konst aldrig något starkt fäste i Göteborg. Leif Nylén erinrar sig att ”Popkonsten slog inte igenom [...] på samma sätt som den gjorde här i Stockholm. Det var någon slags kvardröjande expressionistisk tradition, man kanske gick till Francis Bacon. Roj Friberg är rätt typisk ... på ett bra sätt. Just den här ångest-konsten. Ångesten var något överspelat här uppe i Stockholm, här var det mer hedonistiska lekar med nya teknologier och nya livsstilar. ...”⁴⁰

SPÅR AV SOCIALISM

Ett annat skäl till att de nya konstformerna hade svårt att etablera sig var den snabba politiseringen av konstlivet under senare delen av 1960-talet. I Göteborg kom den moralkonservativa stalinistiska vänstern att vinna problemformuleringsinitiativet under 1970-talet, inte minst inom kulturen. Med Sovjetunionen som förebild framstod realistiskt oljemåleri som en konst för arbetarklassen, medan flummiga happenings etcetera i bästa fall betraktades som småborgerligt fjanteri.

Kraven på politisk korrekthet skapade nya former av motsättningar bland målarna. De som lade mest vikt vid den politiska korrektheten kallades nedsättande ”plakatkonstnärer” (obs! inte plakatmålare!), medan de som var mest upptagna vid måleriska problem ansågs svika arbetarklassen och kampen. Stockholmaren (!) Peter Dahl (f. 1934) hamnade mitt i detta spänningsfält när han rekryterades som lärare till Valand 1971. Han har själv skrivit utförligt och

SOCIALIST PATHFINDERS

Another reason why new art forms were hard to establish was the rapid politicisation of art life in the latter half of the 1960s. In Gothenburg the morally conservative Stalinist left were to gain the upper hand in formulating issues in the 1970s, not least in culture. With the Soviet Union as a model, realistic oil painting was held to be the art form for the working classes, while muddled happenings and their ilk were at best condemned as a petit bourgeois silliness.

Demands for political correctness spawned new forms of antagonism between the painters. Those who placed most weight on political correctness were disparagingly referred to as ‘poster artists’ (not ‘poster painters’, and certainly not poster boys); those engrossed in painterly concerns were thought to have failed the working class and the struggle. The Stockholmer Peter Dahl (b. 1934) walked straight into the middle of this minefield when he was recruited as a teacher at Valand in 1971. He has written in some detail and with great humour about his time in Gothenburg. After the scandal of the Gothenburg Art Gallery (Göteborg konsthall) in 1970, when the police seized a painting of Princess Sibylla, he acquired a reputation as a fearless rabble-rouser. Students at Valand at that time were dominated by the Stalinists in KFML(r)⁴² who were extremely disappointed when the new painting teacher insisted that they should study models more than Mao.⁴³ ‘When he arrived at the school hardly anyone *dared* to paint from models. He had a series of run-ins with the ‘cadre’ who, however, were quite well disciplined and gradually realised that they had to learn their profession if they were to strike a blow for the revolution.’⁴⁴ The pact was that painting from life was acceptable but flowers were out of the question.

In Stockholm painting was in a much weaker position. ‘At Teckningslärarinstitutet [Art Teacher Institute] and Konstfack [University College of Arts, Crafts and Design]’, where Dahl had earlier taught, ‘the students who painted pictures and wanted to learn to paint were bullied by their peers. ... It was thought immoral and fascist to study form and colour

underhållande om sin tid i Göteborg. Efter skandalen på Konsthallen 1970 då polisen beslagtogs en målning med prinsessan Sibylla fick han rykte om sig att vara en orädd rabulist. Eleverna på Valand dominerades vid tiden av stalinisterna i KFML(r) som blev ytterst be-svikna när den nye måleriläraren insisterade på att de skulle studera modell mer än Mao.⁴¹ ”När han kom till skolan var det nästan ingen som *vågade* måla modell. Han kom därför i våldsam konflikt med ’ärrarna’ som emellertid var ganska väldisciplinerade och så småningom insåg att man måste lära sig sitt yrke för att kunna göra en insats för revolutionen.”⁴² Överenskommelsen blev att måla modell gick bra men att blommor var uteslutet.

I Stockholm var måleriets situation mycket svagare. ”På Teckningslärarinstitutet och Konstfack”, där Dahl tidigare undervisat, ”blev de elever som målade tavlor och ville lära sig måla mobbade av kamraterna. [...] Det ansågs omoraliskt och fascistiskt att studera formen och färgen för dess egen skull.”⁴³ Även om också Valandseleverna såg politiken som överordnad måleriet behöll det alltså en starkare position på Göteborgsskolan.

För den äldre generationen Göteborgsmålare var den nya politiska konsten ett rött skynke. Men inte för att den var politisk, utan för att den var dålig. Det var ”ett djävla slarvande” säger Skagerfors och deklarerar att ”det finns bra och dåligt – inget annat”.⁴⁴

Om det vore så att det politiska innehållet var viktigare än formen och tekniken borde vänsterkonstnärerna ha mottagit videon och installationskonsten med glädje. Men det finns en icke-artikulerad ambivalens i deras inställning till måleriet. Sökandet, arbetet med färgen på duken, har ett värde i sig, inte bara för konstnären, utan också för betraktaren. I en sen intervju säger Gunnar Thorén att ”teoretikerna har tagit över konstscenen”. Han kan känna sympati för ”idékonsten” som innehåller mycket av idédebatt och ”helt dragit sig bort från ägodelstänkandet”. Men, menar Thorén, något värdefullt har gått förlorat när ”andra människor än målare [...] tagit över konstscenen”. Den idébaserade konsten ”kräver en massa ord”.⁴⁵

Också bland kritikerna var fördömandet av oljemåleri som en förlegad borgerlig konstform mer accentuerad i Stockholm än i Göteborg. Det var framför andra Torsten Bergmark, Bengt Olvång och Leif Nylén som från 1968 drev kravet på att konsten skulle vara politiskt radikal till såväl innehåll som form.⁴⁶ Göteborgskritikerna

for their own sake.⁴⁵ Even if the Valand students also believed politics to be superior to painting, painting still retained a stronger position at the Gothenburg school.

For the older generation of Gothenburg painters the new political art was a red rag. But not because it was political, rather because it was bad. It was ‘a sodding mess’, according to Skagerfors, who went on, ‘there’s good and there’s bad – nothing else’.⁴⁶

If it were the case that political content was more important than form and technique, the left-wing artists ought to have embraced video and installation art with joy. But there was an unarticulated ambivalence in their attitude towards painting. The inquiry, the working with paint on canvas, has a value in itself, not only for the artist but also for the viewer. In a later interview, Gunnar Thorén said that ‘the theoreticians have taken over the art scene’. He was sympathetic to ‘concept art’ that conveys much of the debate of ideas, and the way in which it is ‘completely abandoned the idea of ownership’. But, he argued, something valuable is lost when ‘people other than painters...take over the art scene’. Idea-based art ‘requires masses of words’.⁴⁷

Amongst the critics, the denunciation of oil painting as an antiquated bourgeois art form was more accentuated in Stockholm than in Gothenburg. It was above all Torsten Bergmark, Bengt Olvång, and Leif Nylén who from 1968 pushed for art to be politically radical in both content and form.⁴⁸ The Gothenburg-based critics retained the notion that politics should not be superior to artistic demands.

There were several aspects to oil painting that ran directly counter to the new age’s demands. It boiled down to the problem of unique works of art primarily being bought by the middle classes. It was an old-fashioned technique. It was the result of individualistic work in the studio.

The progressive approach was group painting, carried out by anonymous collectives. There were other forms of mural art that reached the masses and were felt to be an expression of the new age, such as poster art and other cheap; readily reproduced art. Even graphic art was acceptable according to the logic that held it reasonable to buy and own works of art that were not too expensive.

The old incompatibilities between head and hand re-emerged in the 1970s. As we have seen, painting as craft is associated with the notion of Gothenburg anti-intellectualism. In 1966 Douglas Feuk reviewed an exhibition of nine Gothenburg painters, amongst them Rudolf Flink, Alf

bibehöll uppfattningen att politiken inte skulle vara överordnad de konstnärliga kraven.

Det var flera aspekter av oljemåleriet som gick stick i stäv med den nya tidens krav. Det utmynnade i unika konstverk som främst köptes av borgarklassen. Det använde en gammaldags teknik. Det var resultatet av ett individualistiskt arbete i ateljén.

Mest progressivt var brigadmålningar, utförda av anonyma kollektiv. Även annat väggmåleri som nådde de stora massorna upplevdes som uttryck för den nya tiden, liksom affischkonst och annan billig, reproducerbar konst. Även grafik gick bra enligt logiken att det var okej att köpa och äga konstverk som inte var för dyra.

Den gamla motsättningen mellan hjärnans och handens arbete dök åter upp på 1970-talet. Måleri som hantverk är, som ovan berörts, förknippat med en föreställning om göteborgsk anti-intellektualism. 1966 recenserade Douglas Feuk en utställning med nio Göteborgsmålare, däribland Rudolf Flink, Alf Lindberg och Olle Skagerfors. Det var en utställning med stilleben, figur- och landskapsmåleri i Göteborgstraditionen, med tydlig penselskrift och partier med omålad duk. För Feuk kändes utställningen inaktuell och därmed ointressant. ”Konstnärligt värde är inte något som existerar i sig, utanför tid och rum. Värdet beror på konstverkens närvaro i samtiden, och det mesta här är otidsenligt.”⁴⁷ Feuk tillhörde den del av konstfältet som intresserade sig för popkonst och nyrealism. De tydliga uttrycken för konstnärens mödosamma strävanden var inget som fick honom att gå igång.

Samma utställning väckte betydligt större uppskattning bland Göteborgskritikerna. Just det som fick Feuk att bli uttråkad absorberade Rolf Anderberg: De utställande konstnärerna ”förflyttar sig i allmänhet inte långt, sitter gärna och begrundar flaskor och frukter i sin ateljé, sitt eget utseende eller en kamrats, och representerar därmed en typisk göteborgsk inbundenhet [---] Själv uppfattar jag utställningen som obotligt romantisk, dömd att lämna ett tomrum efter sig.” Anderberg uppfattar dock att tiden rör sig i en annan riktning och att det framledes inte kommer att ”finnas tid för ett sådant bildskåderi”.⁴⁸

Det romantiska, som attraherade Anderberg, tillhörde det mest svårsmälta för dem på Feuks planhalva. Ola Billgren, en av de konstnärer som Feuk uppskattar och ofta har skrivit om, gick åtta år senare

Lindberg, and Olle Skagerfors. It was an exhibition of still lifes, figurative and landscape painting in the Gothenburg tradition, with clear brushstrokes and expanses of unpainted canvas. For Feuk the exhibition felt dated and accordingly uninteresting. ‘Artistic worth is not something that exists in itself, independent of time and place. Worth depends on the work’s presence in the present, and most of what is here is old-fashioned.’⁴⁹ Feuk was one of those who were interested in pop art and neo-realism. The clear expression of the artist’s labours was nothing that excited him.

The same exhibition drew far greater appreciation from the Gothenburg critics. The very things that bored Feuk absorbed Rolf Anderberg: the exhibiting artists ‘generally don’t move far, like to sit and contemplate bottles and fruit in their studios, their own appearance or a friend’s, and thus represent a typical Gothenburg reserve. ... As for myself, I feel the exhibition is incurably Romantic, doomed to leave a void after itself.’ Anderberg did sense that the times were changing, however, and that in future there would not ‘be opportunity for such picture viewing’.⁵⁰

The Romantic element that appealed to Anderberg was amongst the most difficult to swallow for those of Feuk’s persuasion. Eight years later Ola Billgren, one of the artists Feuk appreciated and often wrote about, attacked a glowing review of Olle Skagerfors in Malmö. Billgren held as hopelessly antiquated any artist who, cut off from the world, seeks the essence of art. In the final throes of the debate Skagerfors wrote a short reply to Billgren: ‘Your ability to place my work smack side-by-side with the anti-intellectual painters pleases me. Especially as from the start I had the idea of giving my emotions as free expression as possible without any thought of being particularly intellectual.’⁵¹

Conversely, and to use a sweeping generalisation, the Gothenburgers found it difficult to adopt ‘intellectual’ art. It was only when you began to read about Jan Håfström’s and Olle Kåks’ pictures that they became interesting, Tord Bäckström remarked in 1974. All that was interesting in them is borrowed, is image (a decade later this would be called citation and appropriation). ‘Why did Håfström not write instead of paint?’ Bäckström asked himself.⁵²

till storms mot en positiv recension av Olle Skagerfors i Malmö. En konstnär som oberoende av världen söker konstens kärna uppfattade Billgren som förlegad. I slutskedet av debatten skrev Skagerfors ett kort svar till Billgren: ”Din förmåga att så direkt placera mitt arbete intill dom anti-intellektuella målarna gläder mig. I synnerhet som jag från början haft idén att få min känsla så tydligt uttryckt som möjligt utan mening att vara särskilt intellektuell.”⁴⁹

Omvänt hade göteborgarna (för att använda en svepande generalisering) svårt att ta till sig den ”intellektuella” konsten. Det är först när man börjar läsa om Jan Håfströms och Olle Kåks bilder som de blir intressanta, skriver Tord Bäckström 1974. Det enda som är intressant i dem är lånat, är bild (tio år senare skulle det kallas citat och appropriation). Varför skriver inte Håfström istället för att måla, frågar sig Bäckström?⁵⁰

POSTMODERN URSPÅRNING

Det introverta sökandet är en essentiell beståndsdel i den traditionella göteborgska konstsynen. Vi har sett hur det bröts, vid mitten av 1960-talet, mot nya konstnärliga riktningar som sökte sig bort från uttryck för äkthet, unicitet och autenticitet, riktningar som på många sätt förebådar 1980-talets postmodernism men som aldrig lyckades etablera sig i Göteborg.

Det fanns ett nära förhållande mellan stadens konstskolor och övriga konstliv. Elevutställningarna hölls på Konsthallen. De recenserades på tidningarnas kultursidor som uttryck för en lokal tradition. När vänstervågen tynade bort under slutet av 1970-talet ersattes det politiska måleriet hos en ung generation konstnärer av en neo-expressionistisk våg, inspirerad av det italienska transavantgardet och de tyska vildarna. Också denna kunde inordnas på det göteborgska spåret eftersom det handlade om måleri, om än i mångas ögon lite väl pretentiöst och storvulet. ”Nu är romantiken helt tillbaka. Det politiska är fullständigt borta. [...] M]an lägger vikt vid hantverket, vid de måleriska kvaliteterna. [...] Därmed sluts en cirkel. Den nu-

POSTMODERN DERAILMENT

The introvert inquiry is an essential element in the traditional Gothenburg view of art. We have seen how in the middle of the 1960s it came up against a new artistic trend that looked away from expressions of genuineness, uniqueness, and authenticity, a trend that in many ways heralded 1980s postmodernism, but never succeeded in establishing itself in Gothenburg.

There was a close relationship between the city’s schools of art and its art life in general. Student exhibitions were held at the Gotheburg Art Gallery. They were reviewed in the newspapers’ culture pages as an expression of local tradition. When the Left faltered at the end of the 1970s, amongst the young generation of artists political painting was replaced by the neo-expressionist wave, inspired by the Italian trans-avant-garde and the German *Junge Wilde*. This too could be adapted to the Gothenburg approach because it was about painting, albeit in many eyes rather too pretentious and grandiose. ‘Now Romanticism is completely back. The political is utterly gone. ...Weight is attached to the skill, to the painterly qualities. ...The wheel has thus come full circle. The present Valand generation relates to Valand before Nemes...[and] today’s art students have no ambition to keep up with things or jump on the international bandwagon, but turn to a local tradition.’⁵³ One week later the same reviewer, faced with the Gothenburg Society of Arts (Göteborgs Konstförening) exhibition to celebrate its 125th anniversary, announced that the Gothenburg colourist style was still being cultivated in painting.⁵⁴ And in 1980 Bertil André haled the Valand exhibition with the words ‘west coast colourists blossom as never before’.⁵⁵ It should be added, however, that the critics were not unanimous. Ingemar Pettersson seems to have sensed that something else was afoot. ‘For the moment, young artistic Sweden appears to be rootling non-judgementally in the twentieth-century wardrobe, decked out with borrowed plumes that suit at present.’ Equally, he was glad that the Valand students had abandoned ‘the return to a dilute Gothenburg tradition in the post-colourist spirit’.⁵⁶

varande valandsgenerationen knyter an till Valand före Nemes... dagens konstelever har inte ambitionen att hänga med och haka på de internationella nyheterna, utan vänder till en lokal tradition.”⁵¹ En vecka senare konstaterar samme recensent, inför Göteborgs Konstförenings jubileumsutställning med anledning av 125-årsfirandet, att Göteborgskolorismen fortfarande odlades inom måleriet.⁵² Och 1980 utbrister Bertil Andrén om Valandsutställningen att ”Västkustkolorismen blommar som aldrig förr”.⁵³ Tilläggas bör dock att kritikerkåren inte var helt enig. Ingemar Pettersson tycks ha anat att något nytt var på gång. ”För tillfället tycks unga konstsvrige fördomsfritt rota i 1900-talets stilgarderob och smycka sig i de lånta fjädrar som passar för stunden.” Han glädde sig samtidigt åt att valandseleverna övergett ”återgången till utspädd Göteborgstradition i efterkoloristisk anda”.⁵⁴

Under andra halvan av 1980-talet blev det uppenbart att det var den amerikanska postmodernismen som satte dagordningen för samtidskonsten. Denna kom att bli slutstationen för den göteborgska målartraditionen. För att förstå hur detta gick till behöver vi ge oss ut på ett sista stickspår och diskutera narrativa strukturer och mekanismer. Konsthistorien beskrivs ofta som en utvecklingslinje, om än inte fullständigt linjär. Längs sträckningen finns olika mer eller mindre viktiga stationer. Under 1900-talet har dessa namn som fauvism, kubism, surrealism, abstrakt expressionism (AbEx), popkonst, minimalism, konceptkonst, postmodernism etcetera. De binds samman genom en narrativ logik av traditioner och oppositioner, exempelvis hur kubismen byggde vidare på lärdomar från Cézanne eller hur popkonsten reagerade mot den abstrakta expressionismens grandiosa anspråk.

Konsthistorien används sålunda som legitimeringsgrund för nya konstnärliga riktningar och tolkningen av den bestämmer härigenom rörelseutrymmet i samtiden. Ny konst skrivs in i en väv av relationer och oppositioner för att bli synlig på kartan och motivera sin plats. Stockholms konstvärld har varit mer orienterad mot New York än Göteborgs, något som kan ledas tillbaka till Moderna Museets verksamhet under 1960-talet. Eftersom New York då blev konstvärldens centrum blev det som visades och diskuterades där i längden mer inflytelserikt än det som visades och diskuterades i Düsseldorf, Milano eller Barcelona. Den postmodernism som formulerades i New York reste andra frågor än den europeiska och byggde på en

In the second half of the 1980s it became apparent that American postmodernism was setting the agenda for contemporary art. This was to be the final station for the Gothenburg painting tradition. To understand how this came to pass we need to set off down a sidetrack to discuss narrative structures and mechanisms. Art history is often described as a line of development, even if it is not a particularly straight line. Along this line are stations of varying importance. In the twentieth century these have names such as fauvism, cubism, surrealism, abstract expressionism (AbEx), pop art, minimalism, concept art, postmodernism, etc. They are linked together by a narrative logic of traditions and innovations: for example, how cubism built on the lessons of Cézanne; or how pop art reacted to abstract expressionism's grandiose claims.

Art history is thus used to legitimise new artistic directions, and its interpretation determines our freedom of movement in the present. New art is written into a web of relationships and antagonisms in such a way as to be more visible on the map and to justify its place. Stockholm's art world has been more oriented towards New York than was Gothenburg's, something that can be traced back to Moderna Museet's activities in the 1960s. Because that was the point when New York became the art world centre, what was shown and discussed there was ultimately more influential than what was shown and discussed in Düsseldorf, Milan, or Barcelona. The postmodernism that was formulated in New York raised different questions from the European variant, and built on a specific American tradition. High modernism was defined as AbEx, and the art critic Clement Greenberg (1909–1994) was hailed as its foremost advocate.

Its transfer to Sweden (for which read Stockholm) was not without its problems. By a series of manoeuvres Swedish art history was adapted to American dichotomies. Concrete art replaced AbEx. Ulf Linde (b. 1929) stood in for Greenberg. And there was a scramble to unearth what there was in the way of pop art, minimalism, and conceptual art – all things which had played such a role in the genealogy of American postmodernism – in order to describe the transitional phase.

Yet if the introduction of postmodernism in Stockholm demanded drastic rhetorical devices (and where Lars Nittve and Lars O Ericsson were amongst the most influential orators) the situation was even more troublesome in Gothenburg. That was scarcely any local tradition of abstract macho art, media specificity, minimalism, or concept art that could be used as a bridgehead. Instead there was the idea of painting as an in-

specifik amerikansk tradition. Högmodernismen definierades som AbEx och dess främsta företrädare förklarades vara konstkritikern Clement Greenberg (1909-1994).

Transfereringen till Sverige (Stockholm) skedde inte utan problem. Genom en serie manövrar anpassades den svenska historien efter de amerikanska dikotomierna. Konkretisterna fick ersätta AbEx. Ulf Linde (f. 1929) blev ställföreträdande skottavla för Greenberg. Och så fick man gräva fram vad man kunde hitta av popkonst, minimalism och konceptkonst, som spelar stor roll i den amerikanska postmodernismens genealogi, för att kunna beskriva övergångsfasen.

Men om introduktionen av postmodernismen i Stockholm krävde ganska drastiska retoriska grepp (där Lars Nittve och Lars O Ericsson var de mest inflytelserika retorikerna) var situationen i Göteborg än mer besvärlig. Det fanns knappast någon lokal tradition av abstrakt machokonst, mediespecificitet, minimalism eller konceptkonst att ta avstamp från. Istället fanns en idé om måleri som sökande och utforskande. Håkan Wettre skriver i essän "Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?" att "det abstrakta har alltid suttit trångt i Göteborg. På 30-talet fanns det ingen stram saklighet, på 40-talet ingen konkretism [---], på 50-talet föga av informell konst och under senare årtionden knappast någon minimalism."⁵⁵ Konsekvenserna av det göteborgska spårberoendet blev alltså stora svårigheter att haka på det nya loket. Jag minns själv från denna tid hur en ström av uttolkare reste ner från Stockholm till Göteborg för att förklara den nya tidens konst (Lars Nittve, Sven-Olov Wallenstein, John Peter Nilsson...). Debatterna var livliga. Många göteborgare odlade sin misstänksamhet inför nymodigheten från Stockholm. Centrum-periferi-tänkandet förstärktes sålunda på båda håll.

Neo-expressionismen kunde till nöds inrättas i den göteborgska målartraditionen, men den generation som framträdde med Ernst Billgren i spetsen kunde det inte. Visserligen sysslar många inom den med måleri, men det var ett motståndslöst måleri sett ur traditionalisternas perspektiv. Billgren hade en skylt ovanför ateljédörren på Valand "Vägra göra revolt" och följde lydigt lärarnas alla uppmaningar. Fick han frågan om det inte borde vara lite mer rött, målade han till lite rött. Han sade sig också vara mer intresserad av färgen som materia än av dess valör och kulör. Konsistensen är viktigare än

quiry. Håkan Wettre wrote in his essay 'Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?' (Did postmodernism ever reach Gothenburg?) that 'the abstract has always been cramped in Gothenburg. In the 1930s there was no austere objectivity, in the 1940s no concrete art, ... in the 1950s very little in formal art, and in more recent decades hardly any minimalism.'⁵⁷ The consequence of Gothenburg path dependence was thus greater difficulty hooking up to the new engine. I myself remember from this time how a stream of exponents travelled down to Gothenburg from Stockholm to explain the new age's art (Lars Nittve, Sven-Olov Wallenstein, John Peter Nilsson...). The debates were lively. Many Gothenburgers cultivated their suspicion of this newfangled business from Stockholm. And the sense of centre-periphery was reinforced on both sides.

Neo-expressionism could at a pinch be incorporated into the Gothenburg painting tradition, but the generation that followed with Ernst Billgren in the lead could not. True, many within it were occupied with painting, but it was a painting devoid of resistance seen from the traditionalists' perspective. Billgren had a sign above his studio door at Valand that announced 'Refuse to revolt', and obediently followed all the teachers' exhortations. If he was asked whether it should not be a little redder, he painted it a little redder. He also said that he was more interested in paint as a material than in its nuances and colours. Consistency is more important than tone: 'If I've got a runny red I can make this kind of sweeping stroke, but then again if it's dry it doesn't work.'⁵⁸

It would seem that around 1990 the Gothenburg painters' quagmire was drained. It was in that year that Olle Petterson, Wilgot Olsson, Carl-Erik Hammarén, and Alf Lindberg died. Rudolf Flink had passed away a few years earlier; Olle Skagerfors would follow in 1997. If you want to pinpoint the style's demise, 5 February 1994 is a strong candidate. That was the day when Carl Johan de Geer and Ernst Billgren with their assistants painted 400 kitsch paintings on an assembly line in Göteborg Museum of Art. They were sold for 299 kronor apiece, and included in the price was a gold frame that buyers had to put together themselves. As a final disclaimer, Göteborg Museum of Art refrained from acquiring any of the paintings.

nyansen: ”Har jag en rinnande röd kan jag göra ett sånt här svepande streck, är den däremot torr går inte det.”⁵⁶

Det tycks som att kring 1990 dränerades det göteborgska målar-kärret. Just det året avled Olle Petterson, Wilgot Olsson, Carl-Erik Hammarén och Alf Lindberg. Rudolf Flink hade gått ur tiden några år tidigare, Olle Skagerfors föll ifrån 1997. Vill man fastslå ett definitivt dödsdatum är den 5 februari 1994 en stark kandidat. Då målade Carl Johan de Geer och Ernst Billgren med assistenter 400 hötorgs-tavlor på löpande band i Göteborgs konstmuseum. De såldes för 299 kronor och i priset ingick en guldrum som köparen själv fick spika samman. Som en sista gest av avståndstagande avstod Göteborgs konstmuseum från att förvärva någon målning.

SLUTSTATION

Temat för denna essä (i betydelsen ”försök”) har varit att analysera Göteborgskonsten som berättelse. Härmed har jag lämnat andra, strukturella förklaringar åt sidan (ekonomi, institutionsliv etcetera). Mitt perspektiv kan även förklara varför det göteborgska 1960- och 1970-talen är så osynligt på nationell nivå.

Jag är beredd att skriva under på Lars G Fällmans ovan citerade uttalande om att Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson och Gunnar Thorén tillhörde toppskiktet av svenska konstnärer. Det som de gjorde på 1970-talet tillhör det allra bästa i den tidens svensk konst. Även mycket av det som de gjort senare är lysande. Ändå fick Fällman fel: i senare tiders historieskrivning har de sex aspekterna ingen framträdande position.

Från slutet av 1980-talet är det (i den göteborgska betydelsen) icke-målarna som haft problemformuleringsinitiativet. Det är män som Ola Billgren och Jan Håfström snarare än Roj Friberg och Gunnar Thorén som definierat och exemplifierat konstutvecklingen sedan 1960-talet.

Inledningsvis beslöt jag mig för att inte försöka skriva det göteborgska målar-kärrets historia. Men som historiker är jag bekymrad

FINAL STATION

The theme of this essay (in the true sense of an attempt) has been to analyse Gothenburg art as a narrative. For that reason I have set aside other, structural explanations (economy, institutional life, etc). My perspective also goes some way to explain why Gothenburg art in the 1960s and 1970s is so invisible at a national level.

I am prepared to subscribe to Lars G Fällman's view, quoted above, that Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Folke Lind, Åke Nilsson, and Gunnar Thorén were amongst the cream of Swedish artists. What they produced in the 1970s was some of the very best contemporary Swedish art. Much of what they have done since is equally brilliant. Yet Fällman has been given the lie: in recent accounts the six have no significant position.

From the end of the 1980s it is the non-painters (in the Gothenburg sense) who have held the initiative in formulating issues. It is men such as Ola Billgren and Jan Håfström rather than Roj Friberg and Gunnar Thorén who have defined and exemplified the course art has taken since the 1960s.

By way of introduction I determined not to attempt the full history of the Gothenburg painters quagmire. But as a historian I am concerned at its invisibility. For however vital the Gothenburg style may have been for a long time, it risks being erased from the national consciousness because of the same mechanisms that have been described here. This may be thought unjust. More worrying, however, is that its eradication will lead to a distorted picture of history. Swedish art history would become unnecessarily one-dimensional. And that is not a local problem – it is a national concern.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

över dess osynlighet. För hur livskraftigt det göteborgska spåret än var under lång tid riskerar det att utplånas ur det nationella medvetandet, just på grund av de mekanismer som ovan beskrivits. Det kan tyckas orättvist. Mer bekymmersamt är emellertid att uttraderingen leder till en förvriden bild av historien. Den svenska konsthistorien blir onödigt endimensionell. Och det är inget lokalt problem – det är en nationell angelägenhet.

NOTES

1. *Hovedskous målarskola ... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, ed. Kent Lindfors in Mårten Castenfors, Gothenburg 1995, p. 87.
2. William I Thomas & Dorothy Thomas, *The Child in America*, New York 1929, 2nd ed., p. 572.
3. Lake Wobegon is the fictitious mid-Western town in the radio series *A Prairie Home Companion*, where ‘all the women are strong, all the men are good-looking, and all the children are above average’.
4. One such source is Håkan Wettre’s article, ‘Endre Nemes – en främling i provinsen’, *Valand, från ritkola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, Gothenburg 1991, p. 145 [pp. 139–148].
5. Gothenburg is ‘a stuffy, slow-moving, mercenary city with *Göteborgs-Posten* setting the tone’, according to the celebrated painter Olle Skagerfors (Wettre 1981, p. 68).
6. Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Sveriges Allmänna Konstförening No. 96, Stockholm 1987, p. 24.
7. Wettre 2002, p. 139.
8. Barbrö Löfqvist, ‘Utsikt från två fönsterkarmar mellan tre porträtt’, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, Gothenburg 2002, p. 120 [pp. 120–125].
9. In common parlance Valand has always been called ‘Valands målarskola’ (the Valand School of Painting). Its official name was Göteborgs Musei Rit- och Målarskola (Göteborgs Museum School of Drawing and Painting) until 1950, when it was changed to Valands konstscola (Valand School of Art). In 1977 it became Konsthögskolan Valand (Valand School of Fine Arts).
10. *Paletten*’s history is discussed in Jeff Werner, *Nils Nilsson*, (diss.), Gothenburg 1997, pp. 116–119.
11. Karolina Ugglå, interview with Leif Nylén, 31 January 2009, transcript deposited at Göteborg Museum of Art.
12. Edwards 1987, p. 7.
13. Håkan Wettre et al., *Konstnärer i arbete*, Gothenburg 1981, p. 42.
14. Wettre 1981, p. 57.
15. Edwards 1987, p. 27.
16. ‘Alf Lindberg’, Sveriges Television (TV2) 1 May 1989.
17. I have previously discussed the term in Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA del 1*, Hedemora/Möklinta 2008, pp. 34, 158–159, 167, 386, and *ibid. del 2*, pp. 97, 112, 167–169, 195, 237, 312–314.
18. Arne Stubelius, *Ivan Ivarson*, Gothenburg 1954, pp. 105–107.
19. Viola Robertsson, (rubrik saknas), *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 11 January 1974.
20. For a more detailed discussion see Jeff Werner, *Nils Nilsson*, Gothenburg 1997.
21. Edwards 1987, p. 24.
22. Tord Bäckström, ‘Mot vårfinalen’, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 24 May 1969.
23. ‘Om målaren Olle Skagerfors’, Sveriges Television (TV2) 25 January 1984.
24. Margareta Persson, ‘Carl-Erik Hammarén som lärare’, *Paletten*, No. 4 1990, p. 31 [pp. 30–31].
25. The source material is drawn from Göteborg Museum of Art’s collection of cuttings for the period 1960–1979. One example of regional attribution is when Crispin Ahlström claims it is difficult to spot that John Thorgren is a Stockholmer, ‘since it is only in nature that he finds his motifs. ... If you knew he was born in Norrland it would be easier to place him.’ (Crispin Ahlström, ‘Färger från naturen’, *Göteborgs-Posten*, 15 February 1967.)
26. Ingemar Pettersson, ‘Evert Lundquist och Bror Hjort. Utsocknes på museet i sommar’, *Göteborgs-Posten*, 1 July 1979.

1. Kent Lindfors i Mårten Castenfors (red.), *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, Göteborg 1995, s. 87.
2. William I Thomas och Dorothy Thomas, *The Child in America*, New York 1929, andra utgåvan, s. 572.
3. Lake Wobegon är den fiktiva staden i Mellanvästern i radioserien *A Prairie Home Companion*, där ”all the women are strong, all the men are good-looking, and all the children are above average.”
4. En källa till dessa påståendet är Håkan Wettres text ”Endre Nemes – en främling i provinsen”, *Valand, från riksskola till konsthögskola*, (red. Ija Bergström) Göteborg 1991, s. 145 [s. 139–148].
5. Göteborg är ”en instängd, trög krämarstad med *Göteborgs-Posten* som tongivande språkrör”, säger den aktade målaren Olle Skagerfors. Wettre 1981, s. 68.
6. Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Sveriges Allmänna Konstförening, Publikation 96, Stockholm 1987, s. 24.
7. Wettre, 2002, s. 139.
8. Barbrö Löfquist, ”Utsikt från två fönsterkarmar mellan tre porträtt”, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, Göteborg 2002, s. 120 [s. 120–125].
9. Palettens historia finns utredd i Jeff Werner, *Nils Nilsson*, (diss.) Göteborg 1997, s. 116–119.
10. Karolina Ugglå, intervju med Leif Nylén 2009-01-31, transkript på GKM.
11. Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Sveriges Allmänna Konstförening, Publikation 96, Stockholm 1987, s. 7.
12. Håkan Wettre et al, *Konstnärer i arbete*, Göteborg 1981, s. 42.
13. Wettre 1981, s. 57.
14. Edwards, 1987, s. 27.
15. *Alf Lindberg*, SVT, TV2, 1989-05-01.
16. Jag har tidigare använt och diskuterat spårberoende i Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA del 1*, Hedemora/Möklinta 2008, s. 34, 158–159, 167, 386, samt i *del 2*, s. 97, 112, 167–169, 195, 237, 312–314.
17. Arne Stubelius, *Ivan Ivarson*, Göteborg 1954, s. 105–107.
18. Viola Robertsson ”RUBRIK SAKNAS”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1974-01-11.
19. Jag har tidigare utvecklat detta tema i Jeff Werner, *Nils Nilsson*, Göteborg 1997.
20. Edwards, 1987, s. 24.
21. Tor Bäckström, ”Mot vårfinalen”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1969-05-24.
22. *Om målaren Olle Skagerfors*, SVT, TV2, 1984-01-25.
23. Margareta Persson, ”Carl-Erik Hammarén som lärare”, *Paletten*, nr 4 1990, s. 31 [s.30-31].
24. Underlaget utgörs av Göteborgs konstmuseums klippssamling för åren 1960-1979. Ett exempel på regionala bestämningar är när Crispin Ahlström påstår att det är svårt att se att John Thorgren är stockhomare, ”det är endast i naturen han finner sina motiv [...] Vet man att han är född norr-länning är det lättare att placera honom miljömässigt.” (Crispin Ahlström, ”färger från naturen”, *Göteborgs-Posten*, 1967-02-15.)
25. Ingemar Pettersson, ”Evert Lundquist och Bror Hjort. Utsocknes på museet i sommar”, *Göteborgs-Posten*, 1979-07-01.
26. Håkan Wettre, ”Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?”, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, (red. Björn Fredlund) Göteborg 2002, s. 146 (s. 138–151).
27. Folke Edwards, ”Är göteborgarna lantisar när de går och ser konst?”, *Göteborgs-Tidningen*, 1961-02-21.
28. Rolf Anderberg, ”Göteborgskonsten i dag: Kolorism och särlingar”, *Göteborgs-Posten*, 1979-12-14.
29. Jeff Werner, ”Svansviftningens estetik: modernismen ur provinsens perspektiv”, *Utopi och verklighet: svensk modernism 1900–1960*, (red. Cecilia Widenheim and Eva Rudberg) Stockholm 2000.
30. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA, del 2*, Möklinta/Hedemora 2008, s. 291–307.
31. Statistiska centralbyrån definierar visserligen storstad som tätort med mer än 200 000 invånare. I Sverige skulle sålunda Stockholm, Göteborg, och Malmö vara storstäder. Men upplevelsen hänger även samman med bland annat densitet, stadsplan och karaktär.
32. Tord Bäckström, ”Kritikens val”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 1967-05-31.
33. Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra samtidsdiagnoser*, Stockholm 1994, s. 59.
34. Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra samtidsdiagnoser*, Stockholm 1994, p. 59.
35. Reprinted in Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra samtidsdiagnoser*, Stockholm 1994, pp. 59–107.
36. Lars G Fällman, ’6 göteborgare som är Sverige-bäst. Den utställningen får ni inte missa!’, *Göteborgs-Tidningen*, 5 April 1974.
37. Wettre 1991, p. 144 [pp. 138–148].
38. Rolf Anderberg, ’Nu är det fest igen i rädslans ljusa rum’, *Göteborgs-Posten*, 12 October 1980.
39. Se intervju ’Konstens gerillaledare ställer ut’, *Arbetet*, 17 March 1979.
40. Lars G Fällman, ’8 stycken – en generation tar över’, *Göteborgs-Tidningen*, 22 January 1968.
41. Karolina Ugglå, interview with Leif Nylén 31 January 2009, transcript deposited at Göteborg Museum of Art.
42. Kommunistiska Förbundet Marxist-Leninisterna (revolutionärerna), or the Communist League Marxist-Leninists (the revolutionaries).
43. Peter Dahl, *Ofullbordad*, Stockholm 1994, p. 52.
44. Peter Dahl, *Konstnärens som magister. Gläntor från alljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Stockholm 1980, pp. 79–80.
45. Dahl 1980, pp. 78–79.
46. In interview with Nils Ryndel in ’Om målaren Olle Skagerfors’, Sveriges Television (TV2) 25 January 1984.
47. Britt Norberg, ’Teoretikerna har tagit över konstscenen’, *Bohusläningen*, 5 January 2001.
48. See Olvång in *Aftonbladet*, 10 April 1975, quoting Peter Dahl, *Ofullbordad*, Stockholm 1994, p. 72.
49. Douglas Feuk, ’Inåtvända göteborgare’, *Göteborgs-Tidningen*, 20 October 1966.
50. Rolf Anderberg, ’Det gamla gardet i Göteborg’, *Göteborgs-Posten*, 19 October 1966.
51. *Olle Skagerfors*, ed. Björn Fredlund & Hans-Henrik Brummer, Göteborg Museum of Art & Waldemarsudde 2000, p. 39.
52. Tord Bäckström, ’Ord och bilder’, *Svenska Dagbladet*, 15 March 1974.
53. Rolf Anderberg, ’Månken i Valand’, *Göteborgs-Posten*, 5 December 1979.
54. Rolf Anderberg, ’Göteborgskonsten i dag: Kolorism och särlingar’, *Göteborgs-Posten*, 14 December 1979.
55. Bertil André, ’Vital valandsutställning’, *Västgöta-Demokraten*, 23 May 1980.
56. Ingemar Pettersson, ’Skönt – det har hänt något? I Göteborgs konstvärld’, *Göteborgs-Tidningen*, 22 May 1980.
57. Wettre 2002, p. 144.
58. Interview by Gunnilla Grahn-Hinnfors, ’Ernst Billgren gör så gott han kan’, *Göteborgs-Posten*, 22 April 1994.

34. Artiklarna finns återutgivna i Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra smatidsdiagnoser*, Stockholm 1994, s. 59–107.
35. Lars G Fällman, ”6 göteborgare som är Sverige-bäst. Den utställningen får ni inte missa!”, *Göteborgs-Tidningen*, 1974-04-05.
36. Håkan Wettre, ”Endre Nemes – en främling i provinsen”, *Valand från ritkola till konsthögskola* (red. Irja Bergström), Göteborg 1991, s. 144. (s. 138–148.)
37. Rolf Anderberg, ”Nu är det fest igen i rädslans ljusa rum”, *Göteborgs-Posten*, 1980-10-12.
38. Se intervju ”Konstens gerillaledare ställer ut”, *Arbetet*, 1979-03-17.
39. Lars G Fällman, ”8 stycken – en generation tar över”, *Göteborgs-Tidningen*, 1968-01-22.
40. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31, transkript på GKM.
41. Peter Dahl, *Ofullbordat*, Stockholm 1994, s. 52.
42. Peter Dahl, *Konstnärrens som magister. Glimtar från atlyéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Stockholm 1980, s. 79–80.
43. Dahl, 1980, s. 78–79.
44. I en intervju av Nils Ryndel i *Om målaren Olle Skagerfors*, SVT, TV2, 1984-01-25.
45. Britt Norberg, ”Teoretikerna har tagit över konstscenen”, *Bohusläningen*, 2001-01-05.
46. Se Olvång i *Aftonbladet*, 1975-04-10, citerat ur Peter Dahl, *Ofullbordat*, Stockholm 1994, s. 72.
47. Douglas Feuk, ”Inåtvända göteborgare”, *Göteborgs-Tidningen*, 1966-10-20.
48. Rolf Anderberg, ”Det gamla gardet i Göteborg”, *Göteborgs-Posten*, 1966-10-19.
49. *Olle Skagerfors*, (red. Björn Fredlund och Hans-Henrik Brummer), Göteborgs konstmuseum och Waldemarsudde 2000, s. 39.
50. Tord Bäckström, ”Ord och bilder”, *Svenska Dagbladet*, 1974-03-15.
51. Rolf Anderberg, ”Månsken i Valand”, *Göteborgs-Posten*, 1979-12-05.
52. Rolf Anderberg, ”Göteborgskonsten i dag: Kolorism och särlingar”, *Göteborgs-Posten*, 1979-12-14.
53. Bertil Andréén, ”Vital valandsutställning”, *Västgöta-Demokraten*, 1980-05-23.
54. Ingemar Pettersson, ”Skönt – det har hänt xxxxxxnågot? I Göteborgs konstvärld”, *Göteborgs-Tidningen*, 1980-05-22.
55. Wettre, 2002, s. 144.
56. Citat ur en intervju: Gunnilla Grahn-Hinnfors, ”Ernst Billgren gör så gott han kan”, *Göteborgs-Posten*, 1994-04-22.