

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

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

FIG. 2



POSTMODERNISMEN STANNADE ALDRIG I GÖTEBORG

1982. EN RESA TILL MÖRKRETS HJÄRTA

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

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

POSTMODERNISM NEVER STOPPED AT GOTHENBRUG

1982: JOURNEY TO THE HEART OF DARKNESS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1987. POSTMODERNISMEN RINGER ALLTID TVÅ GÅNGER

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

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

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

1987: POSTMODERNISM ALWAYS RINGS TWICE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIG. 2 *

* FIG. 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1994. TRUE BLOOD

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

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

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

1994: TRUE BLOOD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

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

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

NOTES

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

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

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

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

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