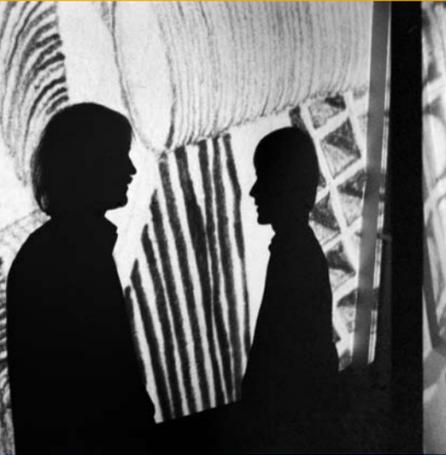


Folke Lind, *Mutation II*, 1970, olja på duk /
oil on canvas, 38 x 46 cm,
Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord, © Folke Lind / BUS 2009.



Ulla Hammarsten McFaul brer en smörgås i ateljén under planeringen av utställningen *Livegen – EGET LIV* 1973 / Ulla Hammarsten McFaul buttering a slice of bread in the studio during the planning of the exhibition *Serf – OWN LIFE* 1973.
Foto / photo: Monica Englund.



Denna skriftseries ledstjärna är just fokusering. Liksom Gilmans instrument vill vi bidra till att rama in, lyfta fram och intensivt studera frågor som vi ser som betydelsefulla. Det kan vara enskilda verk, konstnärskap eller tidsperioder.

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

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Göteborg Museum of Art owns one, probably bought by Axel Romdahl.

The skiascope was never much of a success. Obsolescence was certain once the idea gained ground in the inter-war period that galleries should be more sparsely hung. Still, many today will recognize what Gilman saw as a fundamental problem: the museum fatigue that sets in after only a couple of rooms. Even in his day it was clear that the museums' identity – their mission to collect and exhibit – threatened to make them too comprehensive, and overwhelming for visitors. In time, selection would become almost as important as collection.

Like Gilman's device, the guiding principle of *Skiascope* is focus. We will bring select topics to public attention and study each issue in depth, be it a single work of art, an artist's oeuvre, or an entire period.

Folke Lind, *Mutation II*, 1970, olja på duk /
oil on canvas, 38 x 46 cm,
Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord, © Folke Lind / BUS 2009.

Skiascope

ISBN 91-87968-65-7

2

Skiascope

UPP MED RULLGARDINERNA!

KONSTEN I GÖTEBORG UNDER

1960- OCH 1970-TALET

Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

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

Namnet är hämtat från ett instrument som den inflytelserike museimannen Benjamin Ives Gilman utvecklade i början av 1900-talet för att ge betraktaren möjlighet att fokusera på konsten i de, enligt upphovsmannen, ofta alltför stora och tätt hängda museisalarna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel Romdahl.

Skiascopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hängningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Ändå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblemen: den museitrötthet som infinner sig redan efter ett par salar. Redan vid sekelskiftet stod det klart att museernas själva essens – att samla och ställa ut – hotade att göra dem alltför omfattande och omöjliga för besökarna att ta till sig. Sovring blir med tiden lika viktigt som samlande.

KRISTOFFER ARVIDSSON

Forskare vid Göteborgs konstmuseum /
Researcher, Göteborg Museum of Art.

LENA BOËTHIUS

1:e intendent vid Göteborgs konstmuseum /
Senior Curator, Göteborg Museum of Art.

STEN GROMARK

Biträdande professor, Arkitektur, Chalmers tekniska högskola /
Professor, Chalmers University of Technology, School of Architecture.

JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE

Universitetslektor, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet /
Senior lecturer, Dept. of Art History, Uppsala University.

KAROLINA UGGLA

Doktorand, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet /
Doctoral student, Dept. of Art History, Stockholm University.

JEFF WERNER

Forskningsledare, Göteborgs konstmuseum /
Director of Research, Göteborg Museum of Art.

HÅKAN WETTRE

1:e intendent, Göteborgs konstmuseum /
Senior Curator, Göteborg Museum of Art.

OPEN THE SHADES!

ART IN GOTHENBURG DURING

THE 1960s AND 1970s

Besökare på utställningen *Livegen – EGET LIV* /
Visitors at the exhibition *Serf – OWN LIFE*,
Maneten 1973.

Foto / photo: Monica Englund.

GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

2



Konstnären Bertil Norell på debatten om
konstbegreppet på Konsthallen, Göteborg
26 januari 1962 / The artist Bertil Norell
at the debate on the concept of art at the
Gothenburg Art Gallery 26 January 1962.
Foto / photo: Kamerareportage.

DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE

ur Benjamin Ives Gilmans
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge 1918, s. 238.



DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE

from Benjamin Ives Gilman's
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge 1918, p. 238.

Siluetter av Leif Nylén, Bo Anders Persson och Nils
Olof Bonnier inför deras tredygnsföreställning på
Galleri Æ / Silhouettes of Leif Nylén, Bo Anders
Persson and Nils Olof Bonnier on the eve of their
three day show at Galleri Æ, februari/February 1968.
Foto / photo: Kamerareportage.



ISBN 91-87968-65-7

Skiascope

2

UPP MED RULLGARDINERNA!
KONSTEN I GÖTEBORG UNDER 1960- OCH 1970-TALET

OPEN THE SHADES!
ART IN GÖTHENBURG DURING THE 1960s AND 1970s

REDAKTÖRER / EDITORS

Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner

SKIASCOPE 2

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE
GÖTEBORG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES
GÖTEBORG 2009

GRAFISK FORM / GRAPHIC DESIGN: PASCAL PROŠEK

TRYCK / PRINT: PALMEBLADS

GÖTEBORG 2009

FIG. 1.
Tullan Frink,
Parsek /Parsec, 1968,
akryl och collage på duk / acrylic and
collage on canvas, 74,5 × 97,5 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord.

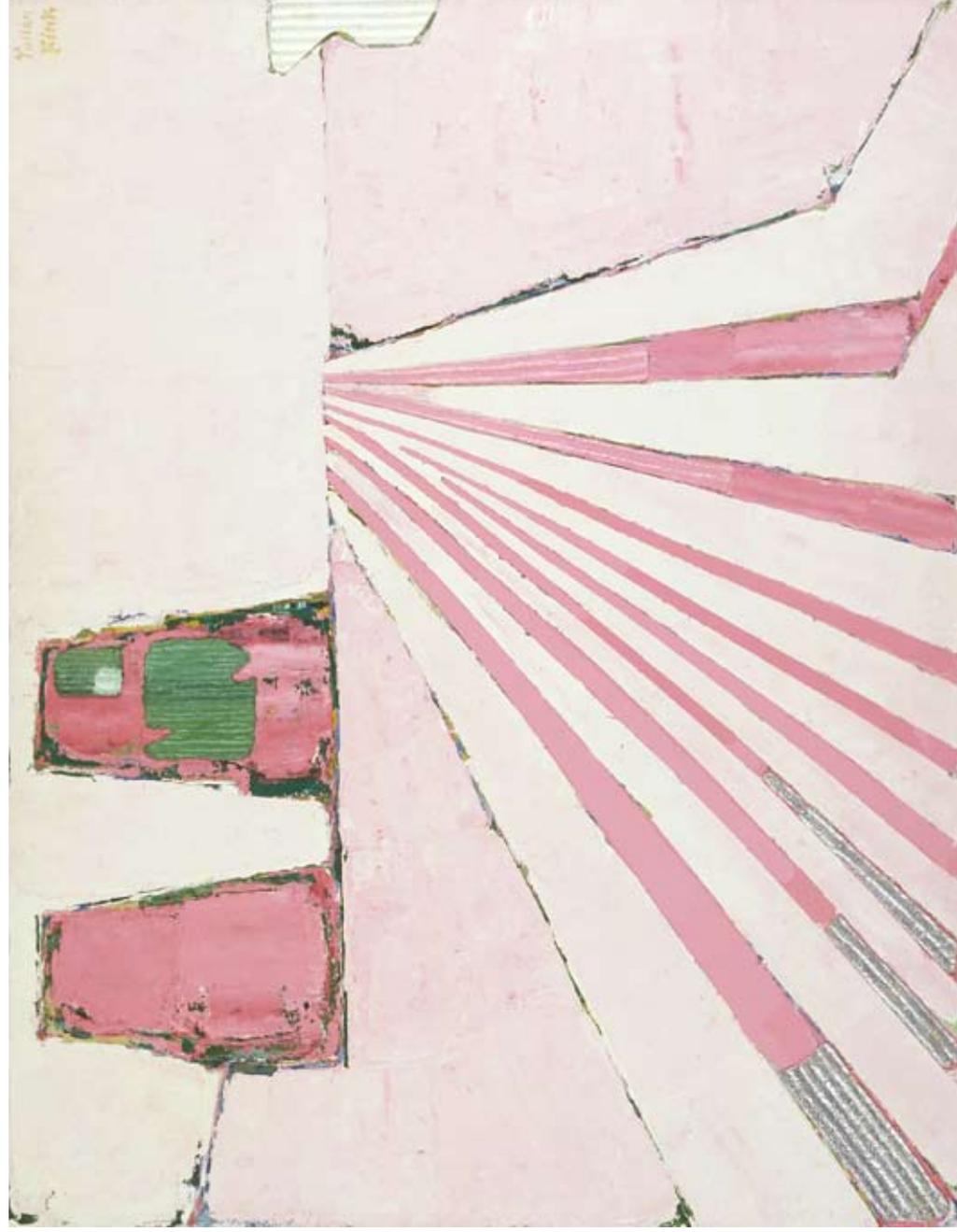


FIG. 2.
Carl-Erik Hammarén,
Självporträtt / Self Portrait, 1979,
olja på duk / oil on canvas, 73,5 × 60 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord.



FIG. 3.
Jerd Mellander,
Skogskvinna / Forest Woman, 1968
brons / bronze, 127 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord.

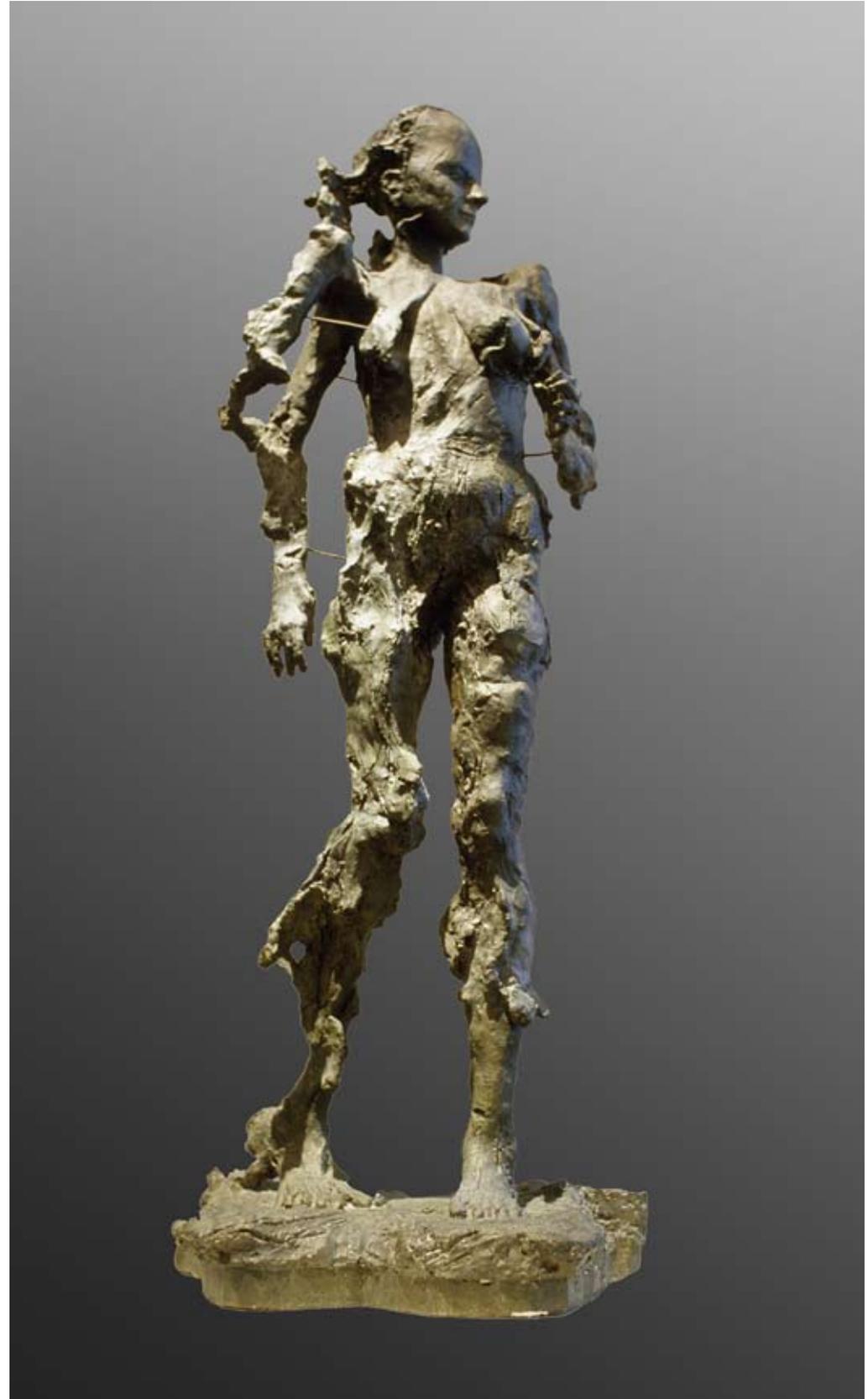


FIG. 4.
Tord Lager,
Målning / Painting, 1969, akryl på
duk / acrylic on canvas, 47 × 39 cm,
Göteborgs Stads kulturförvaltning /
City of Göteborg Culture Administration.
Foto / photo: Jan Dahlqvist,
© Tord Lager / BUS 2009.



FIG. 5.
Kent Lindfors,
Den rosa porten. Hamnskjul 178 /
The Pink Doors. Harbour Warehouse 178,
1973–1974, olja på duk / oil on canvas,
117 × 87 cm, Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto /photo: Lars Noord.



FIG. 6.
Gunnar Thorén,
CLA - Group, 1970-tal / 1970s,
olja på duk / oil on canvas, 80 × 130 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Gunnar Thorén / BUS 2009.



FIG. 7.

Åke Nilsson,
*Handarnas år tar slut / The Days of the Dogs
Come to an End*, 1970–1971,
olja på duk / oil on canvas, 119,5 × 130 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Åke Nilsson / BUS 2009.



FIG. 8.
Bernt Jonasson,
Industrihäli / From a Factory, 1973,
olja på duk / oil on canvas, 100 × 106 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Bernt Jonasson / BUS 2009.

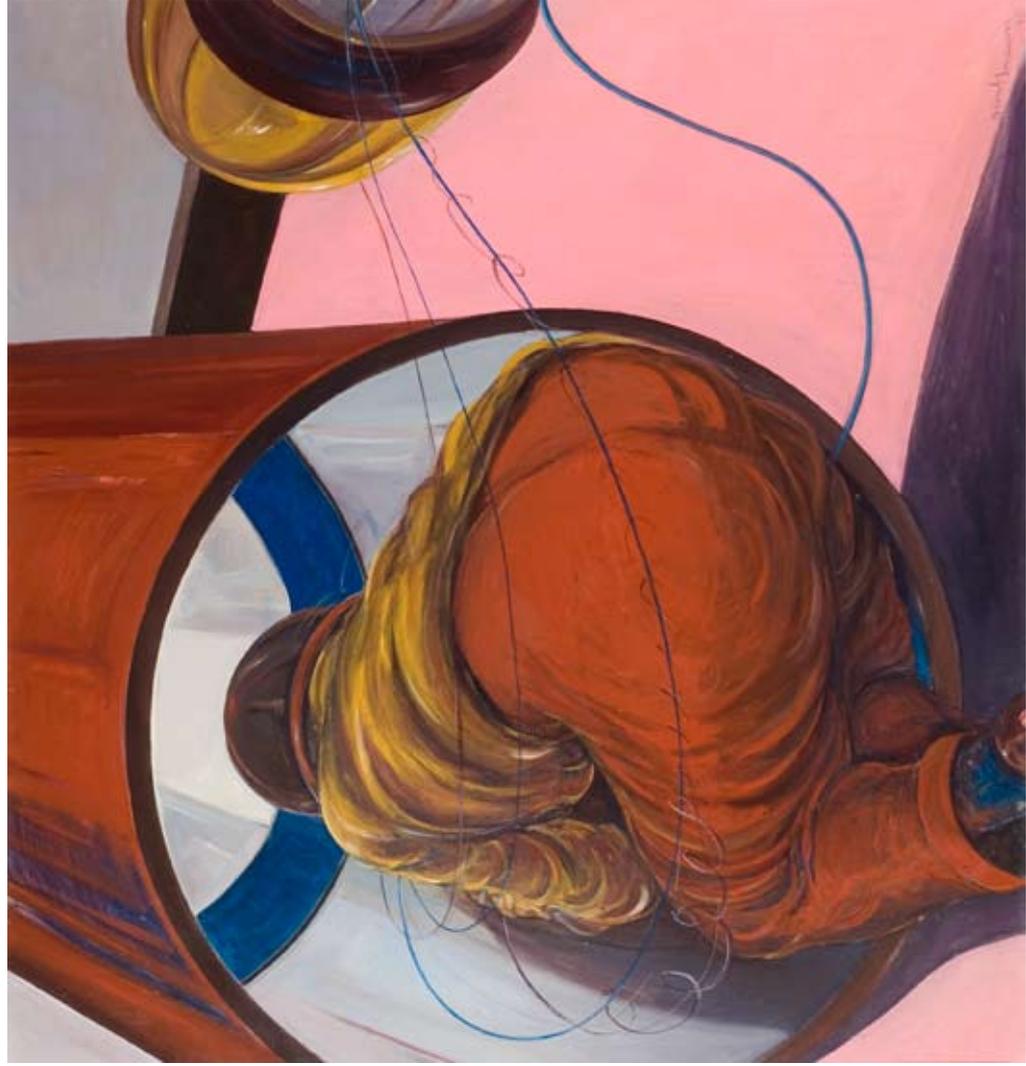


FIG. 9.
Folke Lind,
Landskap / Landscape, 1966,
olja på duk / oil on canvas, 59,5 × 100 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Folke Lind / BUS 2009.



FIG. 10.
8 st / 8 Contributors, 1968,
katalogomslag / catalogue cover,
Konsthallen, Göteborg /
Gothenburg Art Gallery.
Design: Jan Bengtsson.



FIG. 11.
Olle Langert,
Böjande form / Billowing Shape, 1970,
Gårdsten, Angered,
målad betong / painted concrete.
Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.



FIG. 12.
Utställningen *Livegen – EGET LIV*
på Maneten 1973 / The exhibition
Serf – OWN LIFE at Maneten 1973.
Foto / photo: Monica Englund.



FIG. 13.
Sandra Ikse,
Födelsen / The Birth, 1980–1981
gobeläng / tapestry, 304 × 146 cm,
Göteborgs konstmuseum /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Sandra Ikse / BUS 2009.

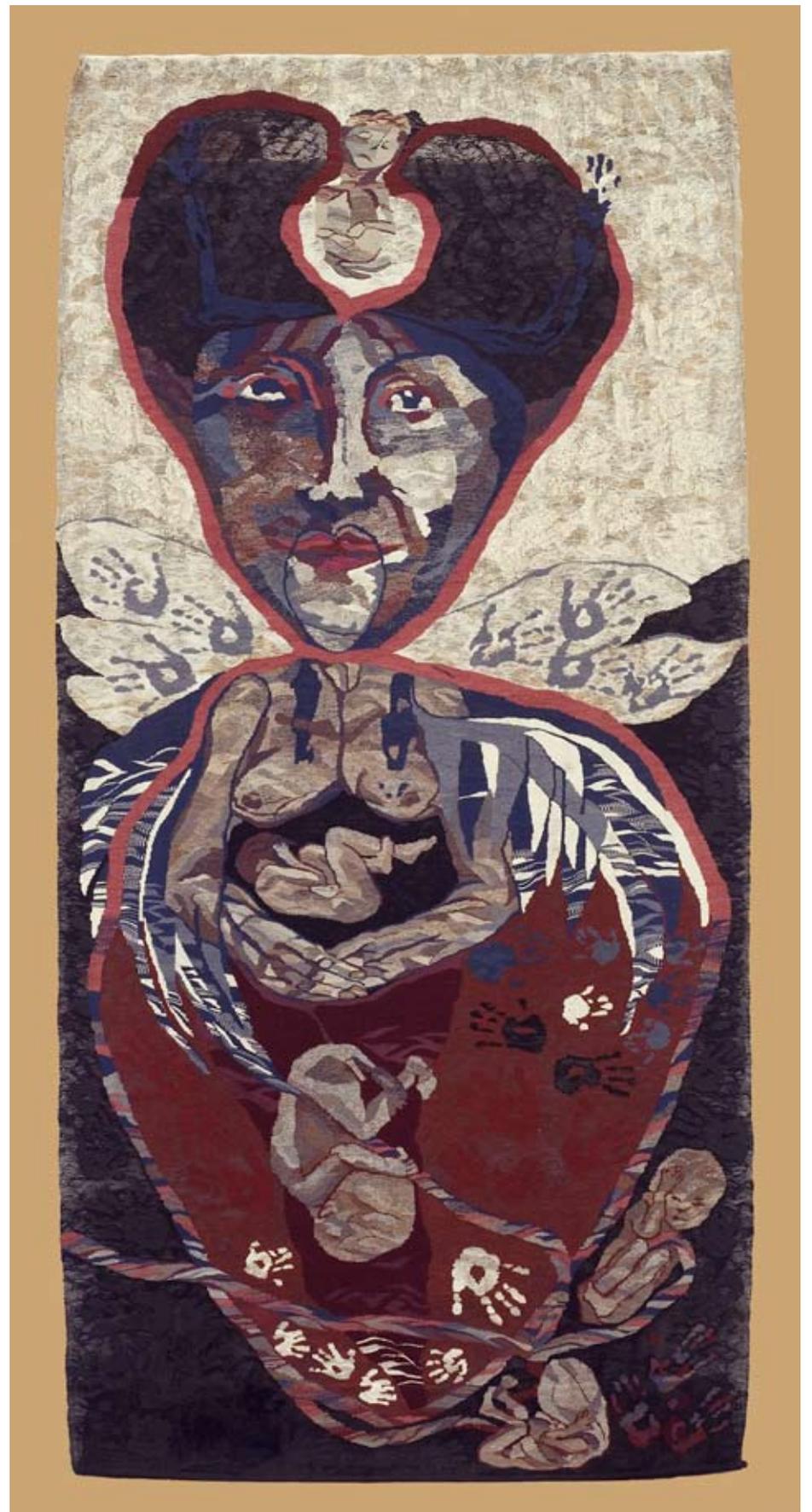


FIG. 14.
Benedicte Bergmann vid sin installation
Livmodern på utställningen *Moderomy,
moderskap, mänsklighet*, Konsthallen,
Göteborg 1979 / Benedicte Bergmann
at her installation *Womb* at the exhibition
Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity,
Gothenburg Art Gallery 1979.
Foto / photo: Monica Englund, ©
Benedicte Bergmann / BUS 2009.



FIG. 15.
Bertil Berg,
Akvarell III / Watercolour II,
1973–1985, 51 × 73,2 cm,
Göteborgs konstmuseums /
Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Lars Noord,
© Bertil Berg / BUS 2009.

XXX

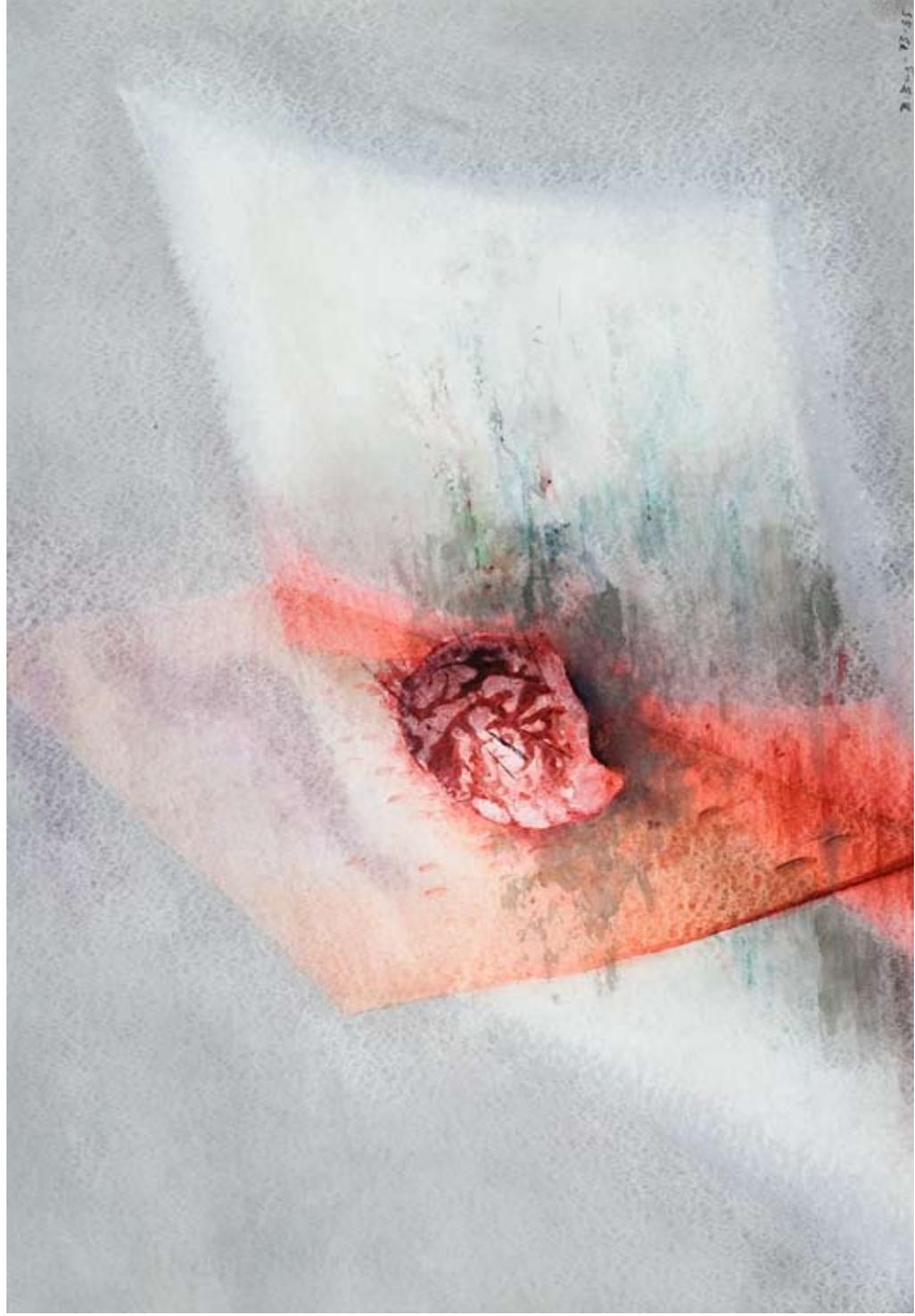


FIG. 16.

Barbro Reyman, *Human Dignity*, 1967, olja på duk / oil on canvas, 115 × 72 cm, Göteborgs Stads kulturförvaltning / City of Göteborg Culture Administration. Foto / photo: Jan Dahlqvist, © Barbro Reyman / BUS 2009.



Skiascope

2

UPP MED RULLGARDINERNA!
KONSTEN I GÖTEBORG UNDER 1960- OCH 1970-TALET

OPEN THE SHADES!
ART IN GOTHENBURG DURING THE 1960s AND 1970s



INNEHÅLL

BIRGITTA FLENSBURG

4 FÖRORD

KRISTOFFER ARVIDSSON

6 INLEDNING

KRISTOFFER ARVIDSSON

14 MELLAN GRYNING OCH SKYMNING

JEFF WERNER

82 DET GÖTEBORGSKA MÅLARKÄRRET

STEN GROMARK

132 TRE DAGAR SOM INTE SKAKADE GÖTEBORG

KAROLINA UGGLA

162 BJÖRNLIGANS TIDSMODUL

JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE

200 EN ANNAN BERÄTTELSE OM OFFENTLIG SKULPTUR

LENA BOËTHIUS

250 KVINNOKAMP, KLASSKAMP OCH KOLLEKTIVISM

KRISTOFFER ARVIDSSON

290 FRÅN EUTOPIA TILL DYSTOPIA

HÅKAN WETTRE

340 GALLERILIVET ÄR DET SOM PÅGÅR MEDAN DE STORA HÄNDELSERNA ÄGER RUM

TABLE OF CONTENTS

*

BIRGITTA FLENSBURG

5 PREFACE

* *

KRISTOFFER ARVIDSSON

7 INTRODUCTION

* * *

KRISTOFFER ARVIDSON

15 BETWEEN DAWN AND DUSK

* * * *

JEFF WERNER

83 PATHS THROUGH A GOTHENBURG QUAGMIRE

* * * * *

STEN GROMARK

133 THREE DAYS THAT DIDN'T SHAKE GOTHENBURG

* * * * * *

KAROLINA UGGLA

163 THE BJÖRNLIGAN TIME MODULE

* * * * * *

JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE

201 PUBLIC SCULPTURE: ANOTHER STORY

* * * * * *

LENA BOËTHIUS

251 WOMEN'S RIGHTS, CLASS STRUGGLE AND COLLECTIVISM

* * * * * *

KRISTOFFER ARVIDSSON

291 FROM EUTOPIA TO DYSTOPIA

* * * * * *

HÅKAN WETTRE

345 GALLERY LIFE IS WHAT HAPPENS WHILE THE GREAT EVENTS TAKE PLACE

Göteborgs konstmuseums nya skriftserie *Skiascope* kommer nu med sitt andra nummer som handlar om konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talen. *Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet* heter forskningsprojektet som genomförs i samband med utställningen *Göteborgskonst 1960- och 70-tal. Från abstraktion till politisk realism*. En utställning som initierats med tanke på den kunskap museets seniorer, intendenterna Barbro Ahlfort, Lena Boëthius och Håkan Wettre, har om tidsperioden. I utställningen presenteras konst främst ur museets samling, men också några verk från före detta Göteborgs Stads konstnämnd. Utställningen ger kunskap om vad som förvärvats under den här tiden och därmed också om vad som inte köpts in. Forskningsprojektet både vidgar och fördjupar bilden av konstlivet i Göteborg samt skriver viktig svensk konsthistoria.

Göteborgs konstmuseum har av Sten A Olssons stiftelse för forskning och kultur fått en frikostig donation för forskning under åren 2008-2010. I fokus står forskning på museets samlingar och resultatet kommer bland annat att presenteras i utställningar, seminarier och ytterligare nummer av *Skiascope*. Vår förhoppning är att denna skriftserie kommer att sprida kunskap om museets rikhaltiga samlingar och spännande historia till många intresserade läsare.

Ett hjärtligt tack till museets forskare Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner och intendenterna Lena Boëthius och Håkan Wettre samt till professor Sten Gromark, fil. dr Jessica Sjöholm Skrubbe, fil. mag. Karolina Uggla, som medverkar med värdefull kunskap och intressant forskning i detta nummer av *Skiascope*.

Jag vill även rikta ett tack till Benedicte Bergmann, Erland Brand, Roj Friberg, Claes Hake, Kent Lindfors, Leif Nylén, Graham Stacy och Bo Söderström, som ställt upp på intervjuer i samband med projektet.

 PREFACE

This is the second issue of the Göteborg Museum of Art's new publication series *Skiascope*, which deals with art in Gothenburg during the 1960s and 1970s. The research project *Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s* is being carried out in concert with the exhibition *Art in Gothenburg in the 1960s and 1970s. From Abstraction to Political Realism*. This exhibition was made possible by the knowledge that the museum's senior curators Barbro Ahlfort, Lena Boëthius and Håkan Wettre have about this time period. What appears in this exhibition is art primarily from the museum's collection, but there are also a few pieces from the former Gothenburg Municipal Art Board. The exhibition provides knowledge about what was acquired during this period, and thus also about what was not purchased. The research project will both broaden and deepen the picture of art life in Gothenburg; at the same time, it will write an important chapter of Swedish art history.

The Göteborg Museum of Art received a generous donation from the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture to conduct research during the years 2008–2010. Its focus is the museum's collections, and the results will be presented in exhibitions, seminars and further issues of *Skiascope*, as well as elsewhere. Our hope is that this series of publications will spread knowledge about the museum's abundant collections and their exciting history to many interested readers.

Heartfelt thanks to the museum's researchers Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, and curators Lena Boëthius and Håkan Wettre as well as to Jessica Sjöholm Skrubbe, PhD; Karolina Uggla, Professor Sten Gromark, PhD, who have contributed to this issue of *Skiascope* with valuable knowledge and interesting research.

I would also like to thank Benedicte Bergmann, Erland Brand, Roj Friberg, Claes Hake, Kent Lindfors, Leif Nylén, Graham Stacy and Bo Söderström, who agreed to be interviewed in connection with this project.

 BIRGITTA FLENSBURG / MUSEUM DIRECTOR

*

 TRANSLATED FROM SWEDISH BY GLOBAL TEXT AB

INLEDNING

Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet är resultatet av ett forskningsprojekt som genomförts under ledning av forskningsenheten på Göteborgs konstmuseum inför utställningen *Göteborgskonst 1960- och 70-tal. Från abstraktion till politisk realism*, sammanställd av intendenterna Barbro Ahlfort, Lena Boëthius och Håkan Wettre.

Titeln är hämtad från ett uttalande av Per Olof Ultvedt i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* i januari 1962, fällt i samband med hans och Elis Erikssons utställning på Göteborgs konsthall (under 1960- och 1970-talen benämnd Konsthallen, Göteborg) – en utställning som innehöll rörliga konstverk, bland annat en stor konstruktion med rullgardiner: ”Det där med rullgardinerna är en uppmaning till Göteborg. Upp med rullgardinerna!”

Drog upp rullgardinerna var just vad göteborgarna gjorde under 1960-talet, åtminstone den yngre konstnärsgenerationen. Även om Göteborgs konstliv inte var någon sluten miljö under tidigare decen-

INTRODUCTION

Open the shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s is the result of a research project conducted under the guidance of the research department at the Göteborg Museum of Art in anticipation of the exhibition *Gothenburg Art – the 1960s and '70s. From Abstraction to Political Realism*, put together by the senior curators Barbro Ahlfort, Lena Boëthius and Håkan Wettre.

The title comes from a statement by Per Olof Ultvedt in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* in January 1962, made in connection with his and Elis Eriksson's exhibit at the Gothenburg Art Gallery (Göteborgs konsthall, during the 1960s and 1970s named Konsthallen, Göteborg) – an exhibit that contained mobile works of art, including, among other things, a large construction with roller shades. ‘That thing with roller shades is an urgent request to Gothenburg. Open the shades!’

And that is exactly what the residents of Gothenburg did during the 1960s, at least the younger generation of artists. Even if Gothenburg's art life was not precisely a closed environment during the earlier decades, a change can nonetheless be detected. Artistic life opened up to a larger extent towards the world outside and to new artistic expressions. At the Valand School of Art (today named Valand School of Fine Arts), students began to experiment with new materials, objects, installations and performance. The inspiration came partly from the US and pop art, but also from Southern Europe and the United Kingdom. Around 1968, the debate about art was politicized, as it was in many other places. Consciousness about the injustices in the world, as well as about class society at home, was raised, and it placed demands on taking a stand and taking action. The 1970s were marked by darker moods in the wake of the oil and shipbuilding crises, but the period also saw the breakthrough of feminist art.

Why carry out a research project about art in Gothenburg during the 1960s and 1970s? The answer is simple. This fascinating area within Swedish art history is to a large extent unresearched. Swedish art from the period has admittedly been the object of considerable interest since the end of the 1990s, but in most of the retrospective exhibitions and publications that have been done, Gothenburg has been completely omitted or only appeared in a corner. The exception is the exhibition *Western Swedish 'Avant-Garde' 1950–80. From Abstraction to Action and Social Criticism*

nier kan en förändring ändå avläsas. Konstlivet öppnades i högre grad mot omvärlden och mot nya konstnärliga uttryck. På Valands konsthögskola (nuvarande Konsthögskolan Valand) började elever experimentera med nya material, objekt, installationer och performance. Inspirationen kom bland annat från USA och popkonsten, men också från Sydeuropa och Storbritannien. Runt 1968 politiserades konstdiskussionen i Göteborg liksom på många andra håll. En medvetenhet om världens orättvisor, liksom om klassamhället i den egna omgivningen, väcktes och ställde krav på ställningstagande och handling. 1970-talet präglades av mörkare stämningar i kölvattnet av olje- och varvskrisen men såg också den feministiska konsten bryta fram.

Varför genomföra ett forskningsprojekt om konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet? Svaret är enkelt. Detta högtintressanta område inom den svenska konsthistorien är i stort sett obeforskat. Den svenska konsten från perioden har visserligen varit föremål för stort intresse sedan slutet av 1990-talet, men i de flesta av de retrospektiva utställningar och publikationer som gjorts har Göteborg utelämnats helt eller endast varit med på ett hörn. Undantaget är utställningen *Västsvenskt "avantgarde" 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*, sammanställd av Folke Edwards på Röda Sten i Göteborg 2002. Men den tillhörande utställningskatalogen behandlar endast kortfattat konsten i regionen under de två decennierna. Därför finns det anledning att göra en mer omfattande och djupgående undersökning, inte minst med tanke på alla de intressanta men i liten utsträckning nationellt exponerade konstnärskap som finns i regionen. Ett studium av Göteborgskonsten under 1960- och 1970-talet kan dessutom föra med sig en omvärdering av konsten från den här tiden i Sverige i stort eftersom konstlivet i Göteborg såg annorlunda ut än det i Stockholm, Malmö och på andra håll.

Med detta projekt vill vi lyfta fram en historia som inte är dokumenterad. Men vi vill också försöka hitta nya perspektiv på det välkända, urskilja tendenser och förändringar, genom historiska undersökningar förmå ge en karaktäristik av konstscenen i Göteborg samt granska föreställningarna om Göteborgskonst och konstlivet i Göteborg. Vad finns bakom myterna? För att ta reda på det måste man gå till källmaterialet, till verken, arkiven och människorna. Det är precis vad forskarna bakom denna publikation har gjort.

(*Västsvenskt "avantgarde" 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*), put together by Folke Edwards at Röda Sten in Gothenburg in 2002. However, the exhibition catalogue deals with art in the region during these two decades only very briefly. For this reason, there is a cause given to make a more comprehensive and in-depth examination, not least of all when one considers all the highly interesting but, in terms of the national stage, less exposed artistic endeavors. A study of art in Gothenburg during the 1960s and 1970s can, in addition, result in a re-evaluation of art in Sweden from this time, since the art life in Gothenburg had a different character than that of Stockholm, Malmö and other places.

Through this project, we want to highlight history that is not documented. But we also want to try to find new perspectives on that which is already well known, distinguish tendencies and changes, be able to supply a characterisation of the art scene in Gothenburg as well as examine ideas about art and art life in Gothenburg. What exists behind the myths? In order to find out, one needs to go to the source material, to the works, the archives and the people. This is precisely what the researchers behind this publication have done.

The 1960s and 1970s are decades fraught with myths, fabricated by those who were there and who later looked back on the years of their youth and wrote the story of the playful 1960s, the student revolts of 1968 and the red 1970s. The picture formulated in such descriptions does not have to be untrue, but it can, nonetheless, obscure the view. Can art of the 1960s and 1970s be described in a different way than as the decade of freedom followed by the decade of politics?

The desire to provide nuance, to broaden and deepen the picture has created a point of departure for the present research project, where art and the art scene in Gothenburg and its surroundings during the period are examined from different points of view.

In an introductory text, I sketch a historical background and attempt to distinguish influential currents within Gothenburg art, important exhibits and events, from the standpoint of, for example, the exhibition activity at the Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery.

In Gothenburg there is a vital, almost moral, view of painting as a method of expression that demands a particular behavior, even a special lifestyle. Director of Research Jeff Werner examines this notion through a discourse-analytical and critical perspective, how it was constructed and reproduced among artists at art schools and in art criticism.

1960- och 1970-talen är decennier omgärdade av myter, fabricerade av dem som var med och i efterhand blickat tillbaka på sina ungdomsår och skrivit historien om det lekfulla 1960-talet, studentrevoltens 1968 och det röda 1970-talet. Den bild som formuleras i sådana skildringar behöver inte vara osann men kan ändå skymma sikten. Går konstens 1960- och 1970-tal att beskriva på ett annat sätt än som frihetens decennium följt av politikens?

Viljan att nyansera, bredda och fördjupa bilden har bildat en utgångspunkt för föreliggande forskningsprojekt där konsten och konstlivet i Göteborg med omnejd under perioden undersöks utifrån olika infallsvinklar.

I en inledande text tecknar jag en historisk bakgrund och försöker urskilja inflytelserika strömningar inom Göteborgskonsten, viktiga utställningar och händelser, utifrån bland annat utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen.

I Göteborg finns en livskraftig, nästan moralisk, syn på måleriet som ett uttrycksmedel som kräver ett särskilt förhållningssätt, rent av en särskild livsstil. Med ett diskursanalytiskt och kritiskt perspektiv undersöker forskningsledare Jeff Werner denna föreställning, hur den konstruerats och reproducerats bland konstnärerna, på konstskolorna och i konstkritiken.

Arkitekturprofessor Sten Gromark berättar historien om situationisternas femte konferens, förlagd till Göteborg under några augustidagar 1961, och ställer frågan om dess efterverkningar. Varför förlade denna internationella avantgarderörelse en av sina sammankomster till Göteborg? Satte den några avtryck i konstlivet?

Konsthistoriker Karolina Uggla har tagit sig an konstnärgruppen Björnligan, dess aktioner och projekt, som står för en ny anda i 1960-talets Göteborgskonst, förbunden med både situationismen, popkonsten och minimalismen.

Konsthistoriker Jessica Sjöholm Skrubbe skriver om skulpturen och den offentliga konsten under perioden med utgångspunkt i stadsomvandlingen och de nya skulpturala uttryck i det offentliga rummet som denna förde med sig. Huvudexemplet är Angered och dess utsmyckningsprogram.

1970-talet såg en generation kvinnliga konstnärer träda fram på en rad omdiskuterade grupputställningar i Göteborg. Förste intendent Lena Boëthius skriver om den feministiska konsten och dess genom-

Professor of Architecture Sten Gromark tells the story of the situationists' fifth conference, held in Gothenburg during a few August days in 1961, and asks questions about its after-effects. Why did this international avant-garde movement hold one of its meetings in Gothenburg? Did it leave any traces on the art scene?

Art historian Karolina Uggla has turned her attention to the campaigns of projects of the artist group Björnligan, a group that stood for a new spirit in Gothenburg art of the 1960s, connected to both situationism, pop art and minimalism.

Art historian Jessica Sjöholm Skrubbe writes about sculpture and public art during the period, beginning with the transformation of the city and the new sculptural expressions in public space that this transformation brought about. The main example is Angered and its public art program.

The 1970s saw a generation of female artists emerge in a series of noted group exhibitions in Gothenburg. Senior curator Lena Boëthius writes about feminist art and its breakthrough during the 1970s, when textile materials began to achieve acceptance in the art world.

In my own text, I examine how the dystopia motif is taken up by the Swedish west coast artists Bertil Berg and Roj Friberg, and how this darker mood can be understood in relation to the experiments of the 1960s.

Senior curator Håkan Wettre, who himself was active in the city's art scene during the period, penetrates into Gothenburg's art life more deeply with an examination of the gallery scene and its actors. The perspective is that of the participating observer.

All in all, these examinations prove the variety present in Gothenburg's art world. A straight line of development can hardly be drawn, even if one can discern dominant tendencies. Arguments continue between different perceptions of what art is, can be and ought to be. Here there is not one art history, but several. Depending upon the selection and the point of view espoused, different stories emerge. The art histories of experimentation, painters, public art, of politics, and of feminism complement each other and show the parallelism and contradictoriness of the development of art. The experiments of the avant-garde would not be experiments at all if there had not been a continuing tradition to read them against.

* *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY GLOBAL TEXT AB

brott under 1970-talet, när textila material började vinna acceptans i konstvärlden.

I min egen text undersöker jag hur dystopimotivet tas upp av de västsvenska konstnärerna Bertil Berg och Roj Friberg, och hur detta mörkare stämningläge ska förstås i relation till 1960-talets experiment.

Förste intendent Håkan Wettre, som själv var aktiv i stadens konstlivet under perioden, tränger i sin arkeologiska text djupare ner i det göteborgska konstlivet med en undersökning av galleriscenen och dessa aktörer. Perspektivet är den deltagande observatörens.

Sammantaget visar dessa undersökningar på mångfalden i konstlivet i Göteborg. Det går knappast att teckna någon rak utvecklingslinje, även om det går att urskilja dominanta tendenser. Det pågår strider mellan olika uppfattningar om vad konst är, kan och bör vara. Här finns inte en konsthistoria utan flera. Beroende på urval och anlagt perspektiv framträder olika berättelser. Experimentens, målarnas, den offentliga konstens, politikens och feminismens konsthistoria kompletterar varandra och visar på utvecklingens parallellism och motsägelsefullhet. Avantgardets experiment vore inga experiment om det inte fanns en pågående tradition att läsa dem mot.

Sedan andra halvan av 1990-talet har den svenska 1960- och 1970-talskonsten upplevt något av en renässans. En yngre generation konstpublik, konstnärer, kritiker och konstvetare har visat intresse för den. 1960-talets öppna estetik har fått ny aktualitet i 1990-talets medieöverskridande postmodernism. Med konstens sociala och politiska inriktning från 1990-talet och framåt har den samhällskritiska konst som skapades i stor omfattning kring 1968 kommit att framstå som föregångare och förebild. Flera utställningar och publikationer har också kommit till som en manifestation av denna återupptäckt.

Den av konstnärerna Ulf Kihlander (f. 1956) och Ola Åstrand (f. 1959) curerade utställningen *Hjärtat sitter till vänster* på Göteborgs konstmuseum 1998, med konst som förkroppsligar det psykedeliska, politiska och radikala 1960- och 1970-talet, är ett exempel på detta nyvaknade intresse men bidrog säkert också till att förstärka det.

Since the second half of the 1990s, Swedish art from the 1960s and 1970s has experienced something of a renaissance. A younger generation art audience, artists, critics and art historians have shown interest in it. The open aesthetics of the 1960s has become topical again in the media transgressing postmodernism of the 1990s. With the social and political aim in art from the 1990s and onwards, the kind of political art that was created on a large scale around 1968 has come to stand out as a precursor and model. Several exhibitions and publications have also come about as a manifestation of this rediscovery.

The exhibition *The Heart Is Found to the Left* (*Hjärtat sitter till vänster*) at the Göteborg Museum of Art in 1998, curated by the artists Ulf Kihlander (b. 1956) and Ola Åstrand (b. 1959), with art that embodies the psychedelic, political and radical 1960s and 1970s, is an example of this newly awakened interest, but no doubt also contributed to reinforcing it. Not quite ten years later it was followed up by *Light the Darkness! Swedish Art 1975–85* (*Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*), which took on the darker moods of the 1970s and 1980s. In 1999, the Moderna Museet (The Modern Museum in Stockholm) made the exhibition *After the May Rising. The 'Rowdy' '70s* (*Efter Majrevolten. Det "stökiga" 70-talet*). At Röda Sten in Gothenburg, the exhibition *West Swedish 'Avant-garde' 1950–80. From Abstraction to Action and Social Criticism* (*Västsvenskt "avant-garde" 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*) was shown in 2002 – until then the only exhibition which in retrospect has specifically dealt with west Swedish art of the period.¹

Knappt tio år senare följdes den upp av *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, som tog sig an 1970- och 1980-talets mörkare stämningar. 1999 gjorde Moderna Museet utställningen *Efter Majrevolten. Det ”stökiga” 70-talet*. På Röda Sten i Göteborg visades 2002 utställningen *Västsvenskt ”avantgarde” 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik* – dittills den enda utställning som i efterhand specifikt tagit sig an den västsvenska konsten under perioden.¹

Till dessa utställningar gavs kataloger med bilder och texter ut. Den främsta dokumentationen av skedet i bokform utgörs annars av konsthistoriska översikter författade av Mårten Castenfors, Yvonne Eriksson och Bia Mankell, Olle Granath, Thomas Millroth, Bengt Olvång och Beate Sydhoff, tillsammans med Lena Boëthius' essä 'På barrikaderna! Politisk konst och experiment' (On the Barricades! Political Art and Experiments, 2002).² De som var med när det begav sig har författat böcker om den tidens konstscen. 1998 kom Leif Nylén's (f. 1939) *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* och 2008 gav Bengt af Klintberg (f. 1938) ut boken *Svensk Fluxus*, för att nämna två exempel.³

Som regel har intresset för 1960- och 1970-talens svenska konst utgått från Stockholmsscenen. Den experimentella 1960-talskonsten förknippas med den konkreta poesin, aktiviteterna på Moderna Museet, Pistolteatern, Fylkingen och den svenska delen av Fluxus. När konsten från "det politiska 1970-talet" behandlas görs det ofta utifrån undergroundtidskriften *Puss*, också den Stockholmsbaserad.

Anledningen till att det skrivits så lite om konsten på Västkusten kan ligga i synen på Göteborg som en provins i Konstsverige, en plats där det inte händer mycket och när det händer alltid gör det efter att det hänt någon annanstans. Konstlivet i Göteborg är mindre än det i Stockholm. En viss regionalism har odlats här under perioder. Men konstscenen är inte inaktiv och var det särskilt inte under 1960- och 1970-talet. Influenser från utlandet saknades inte, men de kom inte alltid från samma håll som de som nådde Stockholm. Den sydeuropeiska och brittiska konsten inspirerade i lika hög grad som den amerikanska, medan Stockholm och Moderna Museet i hög grad var orienterade mot New York och Paris.

Vi kan tillägga att den politiska radikaleringen av kulturlivet följde andra linjer i Göteborg än i Lund, Uppsala och Stockholm. I Göteborg blev vänsterrörelsen, kanske som en konsekvens av de

Catalogues with illustrations and texts were published for these exhibitions. Apart from these, the principal documentations of the period in book form are outlines of art history written by Mårten Castenfors, Yvonne Eriksson and Bia Mankell, Olle Granath, Thomas Millroth, Bengt Olvång and Beate Sydhoff, together with Lena Boëthius' essay 'På barrikaderna! Politisk konst och experiment' (On the Barricades! Political Art and Experiments, 2002).² Those who were there when things happened have written books about the art scene of the period. In 1998, Leif Nylén's (b. 1939) *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Open Art. Happenings, Instrumental Theatre, Concrete Poetry and Other Boundary Crossings in the Swedish 1960s) was published, and in 2008 Bengt af Klintberg (b. 1938) published the book *Svensk Fluxus* (Swedish Fluxus), to mention two examples.³

As a rule, the interest in Swedish art from the 1960s and the 1970s has emanated from the Stockholm scene. The experimental art of the 1960s is associated with concrete poetry, the activities at the Moderna Museet, Pistolteatern, Fylkingen and the Swedish branch of Fluxus. When art from the 'political 1970s' is discussed, it is often done using the underground publication *Puss* as a starting point, which was based in Stockholm as well.

The reason for there having been so little written about art on the west coast might be found in the view of Gothenburg as a province of Art Sweden, a place where not a lot happens, and when it happens it always does so after it has happened somewhere else. The art scene in Gothenburg is smaller than the one in Stockholm. A certain regionalism has periodically been cultivated here. But the art scene is not inactive and was particularly not so during the 1960s and 1970s. Influences from abroad were not lacking, but they did not always come from the same direction as those which reached Stockholm. South European and British art inspired to the same extent as American art, while Stockholm and the Moderna Museet were to a large extent oriented toward New York and Paris.

We can add that the political radicalization of the art scene followed other lines in Gothenburg than in Lund, Uppsala and Stockholm. The left movement was, possibly as a consequence of the strong class conflicts in the city, more radical here than in other places. If the Maoists had their strongest hold in Lund, Stockholm and Uppsala, Marxist-Leninists and Stalinists had theirs in Gothenburg, with the influential the Communist League Marxist Leninists (revolutionaries) (Kommunistiska

starka klassmotsättningarna i staden, mer radikal än på andra håll. Om maoister hade sitt starkaste fäste i Lund, Stockholm och Uppsala så hade marxist-leninister och stalinister sitt i Göteborg, med det inflytelserika Kommunistiska Förbundet Marxist-Leninisterna (revolutionärerna) (KFML(r)), bildat 1970 som en utbrytning ur det maoistiska KFML. I staden fanns också bland annat trotskister och Förbundet Kommunist, men konstlivet dominerades av KFML(r) som genom elevrådet utövade ett starkt inflytande på Valands konstskola. Göteborg var också den stad i Sverige där en rad kvinnliga textilkonstnärer först fick sitt genombrott i mitten av 1970-talet.

Dessa skillnader mellan konstscenen i Göteborg och den på andra håll i Sverige gör det motiverat att studera Göteborgs konstscen närmare i sin egen rätt, inte bara som efterverkningar av strömningar från huvudstaden. Det är motiverat att fråga vilka konstens förutsättningar var just här. Hur kan konsten och konstlivet i Göteborg karaktäriseras? Går det att urskilja några dominerande riktningar? Vilka var striderna och de viktiga brytpunkterna i den regionala konsthistorien? Vilken var institutionernas roll? Med utgångspunkt i dessa frågor kommer jag i denna inledning att teckna en övergripande bild av konsten och konstlivet i Göteborg under 1960- och 1970-talet, mot vilken de därpå följande studierna kan läsas.

FÖRHISTORIA

Provinsiellt, antiintellektuellt, motsträvigt för trender och nyheter. Så lyder en återkommande beskrivning av Göteborg som konststad. Roten till denna bild finns kanske i det faktum att den avantgardistiska modernismen inte fick något riktigt fäste här. Istället dominerades konstlivet länge av Göteborgskolorismen och dess av innerlighet och autenticitetssträvan präglade konstsyn.

Göteborg beskrivs ofta också som en krämarstad, eller i mer positiva ordalag som entreprenörskapets, handelns, sjöfartens och verkstadsindustrins centrum. Det fanns, från 1880-talet och framåt, en allians mellan uppåtsträvande mecenater och unga oetablerade konstnärer

Förbundet Marxist-Leninisterna (revolutionärerna, KFML(r)), founded in 1970 as a breakaway from the Maoist KFML. In the city there were also to be found, among others, Trotskyites and the Communist Alliance (Förbundet Kommunist), but the art scene was dominated by KFML(r), which through the student council exerted influence on the Valand School of Art. Gothenburg was also the city in Sweden where a number of women textile artists had their first breakthrough in the middle of the 1970s.

These differences between the art scene in Gothenburg and that in other places in Sweden motivate a closer study of the Gothenburg art scene in its own right, not just as effects of trends from the capital. It is appropriate to ask: Which were the conditions for art here? How can art and the art scene in Gothenburg be characterized? Are any dominating schools discernible? Which were the conflicts and the most important dividing lines in the regional art history? What role did the institutions play? Starting with these questions, I will, in this introduction, sketch a comprehensive picture of art and the art scene in Gothenburg in the 1960s and 1970s, against which the following studies can be read.

PREVIOUS HISTORY

Provincial, anti-intellectual, resisting trends and innovation. This is the wording of a recurring description of Gothenburg as a city of art. The origin of this image is perhaps to be found in the fact that avant-garde modernism never really gained a hold here. Instead, the art scene was for a long time dominated by the Gothenburg colourism view of art with its sincerity and quest for authenticity.

Gothenburg is often described as a city of shopkeepers, or to be more positive, as the centre of entrepreneurship, trade, shipping and manufacturing industry. There was, from the 1880s and onward, an alliance between upwardly mobile patrons and young not yet established artists, which made Gothenburg a centre for innovative Nordic art in the late 1800s. The Opponents (Opponenterna) were drawn here and started the League of Artists (Konstnärsförbundet) at Hotel Kristiania (today's Eggers) in 1886. At the turn of the century, Ivar Arosenius (1878–1909) and the

som gjorde Göteborg till ett centrum för den nyskapande skandinaviska konsten under det sena 1800-talet. Opponenterna sökte sig hit och bildade Konstnärsförbundet på Hotel Kristiania (nuvarande Eggers) 1886. Vid sekelskiftet utmärkte sig Ivar Arosenius (1878–1909) och kretsen runt honom. Med det nya Konstmuseet vid Götaplatsen, från 1923 (invigt 1925), fanns här en institution för modernismen. Tor Bjurström (1888–1966) och Carl Kylberg (1878–1952) var verksamma här och kom att bli viktiga förebilder för Göteborgskoloristerna, den dominerande riktningen i Göteborgskonsten med företrädare som Åke Göransson (1902–1942), Ivan Ivarsson (1900–1939), Nils Nilsson (1901–1949), Karin Parrow (1900–1984), Ragnar Sandberg (1902–1972) och Inge Schiöler (1908–1971).

Som lärare och föreståndare för Valands konstskola under åren 1947–1955 reformerade Endre Nemes (1909–1985) undervisningen, bland annat genom att inviga eleverna i centraleuropeisk konsthistoria. Nemes hade flytt Tjeckoslovakien under kriget och kom till Göteborg via Finland och Stockholm. Med sig tog han en kontinental modernism som väckte misstänksamhet bland kollegorna i Göteborg. Nemes var en intellektuell från konstakademien i Prag, uppfylld av den centraleuropeiska kulturen.⁴ Nemeseleverna anklagades av konstkritikern och konstnären Torsten Bergmark (1920–1996) för manierism och av Nemes efterträdare Torsten Renqvist (1924–2007) för att alltför snabbt stänga in sig i en modernistisk stil.⁵ Etiketten ”Nemeselever” har fortsatt att häfta vid Nemes elever långt efter det att de blivit etablerade konstnärer. Alla arbetade de i en modernistisk anda men kom att utveckla individuella formspråk som innefattade både det abstrakta och det figurativa.

I maj 1954 skedde en brytning mellan Göteborgs Konstnärsklubb och en grupp Nemeselever som nekats inträde där. De bildade Grupp 54, till vilken lärarna Nils Wedel (1897–1967) och Börge Hovedskou (1910–1966) slöt sig. Målet var att samla konstnärer som arbetade i abstrakta och surrealistiska riktningar. Ordförande för sammanslutningen var Knut Irwe (1912–2002). 1959 öppnade de Galleri 54 i gamla Högskolans hus på Södra Vägen.⁶ Lennart Landqvist (f. 1925) var galleriets förste intendent. Galleri 54 fungerade som ett alternativ till etablerade gallerier och erbjöd yngre konstnärer möjlighet att ställa ut sina verk. Med bildandet av Galleri 54 cementerades polariseringen mellan Göteborgskolorister och abstrakta modernis-

circle around him excelled. With the new Museum of Art at Götaplatsen, from 1923 (inaugurated in 1925), there was an institution for modernism. Tor Bjurström (1888–1966) and Carl Kylberg (1878–1952) were active here and came to be important role models for the Gothenburg colourists, the dominating movement in Gothenburg art, with advocates such as Åke Göransson (1902–1942), Ivan Ivarsson (1900–1939), Nils Nilsson (1901–1949), Karin Parrow (1900–1984), Ragnar Sandberg (1902–1972) and Inge Schiöler (1908–1971).

As teacher and head of the Valand School of Art from 1947 to 1955 Endre Nemes (1909–1985) reformed the teaching, by, among other things, initiating the students into Central European art history. Nemes had fled Czechoslovakia during the war and came to Gothenburg via Finland and Stockholm. He brought a continental modernism with him, which met with distrust among his colleagues in Gothenburg. Nemes was an intellectual from the academy of art in Prague, full of Central European culture.⁴ Nemes's students were accused by the art critic and artist Torsten Bergmark (1920–1996) of mannerism and by Nemes's successor, Torsten Renqvist (1924–2007), of all too quickly locking themselves into a modernist style.⁵ The label 'Nemes's student' continued to stick to Nemes's pupils long after they had become established artists. All worked in a modernist spirit but developed individual use of form and shape, which included both the abstract and the figurative.

In May 1954, there was a break between the Gothenburg Artist's Club (Göteborgs Konstnärsklubb) and a group of Nemes's students who were denied membership there. They formed Group 54 (Grupp 54), which the teachers Nils Wedel (1897–1967) and Börge Hovedskou (1910–1966) joined. The goal was to gather artists who worked along abstract and surrealist lines. The chairman of the society was Knut Irwe (1912–2002). In 1959 they opened Galleri 54 in the old College's building at Södra Vägen.⁶ Lennart Landqvist (b. 1925) was the gallery's first curator. Galleri 54 served as an alternative to established galleries and offered younger artists an opportunity to exhibit their work. With the founding of Galleri 54 the polarization between Gothenburg colourists and abstract modernists was cemented in the art scene's institutions. The conflict led to an intensified argumentation from both sides and thereby had a vitalizing effect, but it may also have contributed to the different groupings turning inward to their own circle.

You must be clear about this previous history to be able to understand what happened on the Gothenburg art scene in the 1960s and 1970s.

ter i konstlivets institutioner. Konflikten ledde till en skärpning av argumentationen på båda sidor och hade därigenom en vitaliserande inverkan men kan också ha bidragit till att de olika grupperingarna slutit sig inåt mot sin krets.

Denna förhistoria måste man ha klart för sig för att förstå de händelser som ägde rum i Göteborgs konstliv under 1960- och 1970-talet. När nya intryck bröt in genom Nemes, och senare genom andra influenser utifrån, skedde det i konfrontation med den konstsyn som levde kvar i det lokala konstlivet.

Valands budget var liten och undervisningssalarna undermåliga. 1950 flyttade skolan till bättre lokaler på Dr Saléns gata på Södra Guldheden och en skulpturskola inrättades med Palle Pernevi (1917–1997) som lärare. Nemes förde dit en övertryckspress för litografi och startade undervisning i muralmåleri med Domenico Inganni (1903–1988). 1955 lämnade Nemes Göteborg och ersattes som föreståndare av Torsten Renqvist, som förvisso också kan betecknas som modernist men vars hållning var mera sökande än Nemes. Elever har beskrivit skillnaden som att då Nemes tecknade en fixerad formvärld så sökte Renqvist fånga något i flykten.⁷ För att riva murarna hos de i manéren fångslade eleverna tillgrep han Bauhausmetodiken, så som den bedrivits av Paul Klee med improvisationer och nya bildlösningar.⁸ Modellmåleriet blev mera experimentellt. Renqvist utökade även grafikverkstaden och Åke Jönsson (1921–1992) anställdes som skulpturlärare, vilket han var mellan 1953 och 1961. 1958–1961 var danske Poul Ekelund (1920–1976) föreståndare.

1961 efterträddes Ekelund av målaren Tore Ahnoff (f. 1917), som kom att stanna på skolan under hela 1960-talet. Ahnoff ansåg det naturligt att eleverna påverkades av det som hände i omvärlden. Även om hans eget måleri höll sig i den göteborgska traditionen insåg han att studenterna måste ges utrymme för experiment. Kjell-Åke Olsson (f. 1940) och Ronny Ambjörnsson (f. 1936) fick från 1968 fria händer och höll tandemföreläsningar i kombinerad politisk ekonomi och konsthistoria. 1970 flyttade skolan från innerstaden till Lindholmen på Hisingen och kom på så sätt närmare fabriksarbetarna, vilket inte var en oväsentlig aspekt vid tidpunkten. Samma år kommunaliserades skolan för att 1977 förstatligas och inordnas under Göteborgs universitet. 1971 lämnade Ahnoff sin tjänst som föreståndare. Han följdes av Jan Forsberg (f. 1932) 1971–1973, Alvar

When new influences gained ground through Nemes, and later other influences from abroad, this took place in confrontation with the view of art that still lived on in the local art scene.

Valand's budget was small and the rooms for teaching deficient. In 1950 the school moved to better premises at Dr Saléns gata on Södra Guldheden, and a school for sculpture was founded with Palle Pernevi (1917–1997) as teacher.

Nemes brought a lithography press there and started teaching mural painting with Domenico Inganni (1903–1988). In 1955, Nemes left Gothenburg and was replaced as head by Torsten Renqvist, who certainly can also be seen as a modernist but whose attitude was more searching than Nemes's. Describing the difference, students noted that while Nemes sketched a fixed world of form, Renqvist tried to catch something on the wing.⁷ To tear down the mental walls of the students caught in their mannerisms, he used the Bauhaus method, as it has been described by Paul Klee with improvisations and new image solutions.⁸ Painting from models became more experimental. Renqvist also enlarged the studio for graphic art, and Åke Jönsson (1921–1992) was employed as a sculpture instructor, which he was between 1953 and 1961. From 1958 to 1961, the Dane Poul Ekelund (1920–1976) was head of the school.

In 1961, Ekelund was succeeded by the painter Tore Ahnoff (b. 1917), who was to remain with the school for all of the 1960s. Ahnoff thought it natural that the students were influenced by what was happening in the surrounding world. Even if his own painting stayed within the Gothenburg tradition, his view was that students had to be given room for experimentation. Kjell-Åke Olsson (b. 1940) and Ronny Ambjörnsson (b. 1936) had free hands from 1968 and gave tandem lectures with a combination of political economy and art history. In 1970, the school moved from the inner city to Lindholmen on Hisingen and in this way came closer to the factory workers, which was not insignificant at the time. The same year, the school was made municipal, and in 1977 it was made a state school and placed under the University of Gothenburg. In 1971, Ahnoff left his position as head. He was followed by Jan Forsberg (b. 1932) 1971–1973, Alvar Jansson (1922–1991) 1974–1976, Thord Tamming (b. 1939) 1976–1979 and Georg Suttner (b. 1922) 1979–1981.

Peter Dahl (b. 1934), who had impressed the students through the police confiscation of the painting *The Breakthrough of Liberalism in High Society* (*Liberalismens genombrott i societeten*) at the exhibition *Horror (Skräck)* at the

Jansson (1922–1991) 1974–1976, Thord Tamming (f. 1939) 1976–1979 och Georg Suttner (f. 1922) 1979–1981.

Peter Dahl (f. 1934), som imponerat på studenterna genom polisens beslagtagande av målningen *Liberalismens genombrott* i societeten på utställningen *Skräck* på Konsthallen 1970, kallades till Valand som lärare i måleri 1971. Men de elever som förordat Dahl blev antagligen besvikna, för Dahl var mer intresserad av att lära ut grunderna i modellteckning och modellmåleri än att diskutera politik. Det blev hårda konfrontationer med den falang som ville ställa konsten i revolutionens tjänst.⁹ Liknande var situationen för Alvar Jansson, i grunden en traditionalist, som väckt elevernas sympatier för sina skildringar av arbetare.

Många blivande Valandselever gick på Slöjdföreningens skola, i folkmun kallad "Slöjdis", på Kristinelundsgatan, även om den formellt sett inte erbjöd någon förberedande utbildning. Skolan startade 1848. 1964 bytte den namn till Konstindustriskolan (sedan 1989 heter den Högskolan för Design och Konsthantverk).

Hovedskous målarskola (nuvarande Göteborgs konstskola), först belägen på Haga Nygata, från 1978 vid Järntorget, startades av den danske konstnären Børge Hovedskou 1945, som på grund av sin aktivitet som motståndsmän mot den tyska ockupationen tvingats fly till Sverige 1943. På schemat stod bland annat dagliga modellstudier. När Hovedskou avled 1966 tog Brita Larson (f. 1919) över ledningen av skolan. 1973 knöts den tidigare intendenten för Konsthallen, Carl-Erik Hammarén (1922–1990), till Hovedskou som lärare.

Gerlesborgsskolan i Bohuslän grundades av Arne Isacsson (f. 1917) 1944 och kom också den att bli en grundsten i den västsvenska konstutbildningen. Dömens konstskola, belägen på Lilla Bergsgatan vid Järntorget, startades 1959 av konstnären Tullan Fink (1920–2004). Kursverksamhetens konstskola (KV) övertog 1970 Valands lokaler på Dr Saléns gata på Guldheden. I Göteborg fanns även Gustavus Primus målarskola på Kastellgatan. Vid sidan av Valand fanns det alltså en rad konstskolor och därmed en grogrund för olika konstnärliga traditioner att etableras på de olika skolorna. Om Valand under 1960-talet kom att stå för experiment i nya material och medier så förvaltade de förberedande konstskolorna måleritraditionen.¹⁰

Under 1960-talet kom visserligen Nemes modernism att utmanas av andra strömningar men det modernistiska formspråket var fortsatt

Gothenburg Art Gallery in 1970, was asked to come to Valand as a painting instructor in 1971. But the students who had recommended Dahl were most likely disappointed, because Dahl was more interested in teaching the basics of drawing and painting from models than in discussing politics. There were several confrontations with the group who wanted to use art in the service of the revolution.⁹ The situation was similar for Alvar Jansson, basically a traditionalist, who had gained the sympathy of the students through his paintings of workers.

Many future Valand students attended the Handicraft Society School (Slöjdföreningens skola), commonly called 'Slöjdis', at Kristinelundsgatan, even if it was not formally a preparatory education. The school started in 1848. In 1964 it changed names to the Art Industry School (Konstindustriskolan, as of 1989 called the School of Design and Crafts (Högskolan för Design och Konsthantverk)).

Hovedskou's School of Painting (Hovedskous målarskola) (present-day Gothenburg School of Art (Göteborgs konstskola)), first situated at Haga Nygata, then from 1978 at Järntorget, was started in 1945 by the Danish artist Børge Hovedskou, who, because of his activities in the resistance against the German occupation, had been forced to escape to Sweden, in 1943. On the schedule were, among other things, daily painting and drawing from models. When Hovedskou died, in 1966, Brita Larson (b. 1919) took over leadership of the school. In 1973, the former curator at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen) Carl-Erik Hammarén (1922–1990) joined Hovedskou as a teacher.

The Gerlesborg School (Gerlesborgsskolan) in Bohuslän was founded by Arne Isacsson (b. 1917) in 1944 and became a cornerstone of west Swedish art education. Dömen School of Art (Dömens konstskola), situated at Lilla Bergsgatan on Järntorget, was started in 1959 by the artist Tullan Fink (1920–2004). Kursverksamhetens konstskola (The Study Circles School of Art, KV) took over Valand's premises at Dr Saléns gata on Guldheden in 1970. In Gothenburg there was also Gustavus Primus School of Painting (Gustavus Primus målarskola) on Kastellgatan. Apart from Valand there were thus a number of art schools and hence a hotbed for different artistic traditions to be established in the different schools. If Valand in the 1960s came to represent experimentation with new materials and media, then the preparatory art schools maintained the tradition of painting.¹⁰

In the 1960s Nemes's modernism was admittedly challenged by other trends, but the modernist use of form and shape continued to be viable

livskraftigt under lång tid framöver. Till detta bidrog det faktum att hans elever inte förvandlades till de bleka kopior de ibland utmålades som, utan faktiskt förmådde utveckla egna formspråk. Det samma gäller de konstnärer som fortsatte i den koloristiska traditionen, som Tore Ahnoff, Rudolf Flink (1906–1988), Carl-Erik Hammarén, Birgitta Liljebladh (f. 1924), Alf Lindberg (1905–1990) och Olle Skagerfors (1920–1997). De höll den koloristiska traditionen levande genom att förändra uttryckssättet, öka graden av abstraktion eller dekonstruktion av motivet. 1960- och 1970-talen innebar i det avseendet en fortsatt utveckling och fördjupning av de riktningar som framträtt redan under de föregående decennierna: Göteborgskolorismen och den abstrakta modernismen. På många sätt är det göteborgska 1960-talet en fortsättning på 1940- och 1950-talen. Efterverkningar av Göteborgskolorism och abstrakt modernism utgör två spår i konstlivet i den västsvenska konsten under 1960- och 1970-talet. Ett tredje är de nya strömningar som bröt fram under 1960-talet, framför allt bland yngre konstnärer på Valand.

FIG. 2, 27

FIG. 28

ÖVER GRÄNSERNA

I förordet till sitt första nummer som redaktör för *Paletten* (nummer 1 1968) – med en naken Kjartan Slettemark på omslaget – skriver Leif Nylén om behovet av ett vidgat synfält i konstdiskussionen som en konsekvens av utvecklingen:

Det finns en antydning till program i det [aktuella numret av *Paletten*]. En målsättning som först och främst innebär en breddning – av det material som behandlas och av sättet att behandla det. Inte bara *bildkonst*. Och bildkonsten inte uppfattad och behandlad som någonting isolerat, en sluten tradition. Det är idag knappast längre möjligt eller rimligt att ställa sig lojal mot ett bestämt material, en genre eller en konstform. De viktiga gränserna går inte längre där – det är nästan en självklarhet nu, så självklart att inte ens gränsöverskridningarna mellan olika material eller genrer längre är riktigt intressanta som *fenomen*. Gränserna går istället mellan olika attityder, beteenden, värderingar, upplevelsemönster.¹¹

for a long time to come. To this contributed the fact that his students did not turn into the pale copies they were sometimes made out to be, but actually were capable of developing their own use of form and shape. The same is true of the artists who continued in the colourist tradition, such as

FIG. 2 Tore Ahnoff, Rudolf Flink (1906–1988), Carl-Erik Hammarén, Birgitta Liljebladh (b. 1924), Alf Lindberg (1905–1990) and Olle Skagerfors (1920–1997). They kept the colourist tradition alive by changing the ways of expression, increasing the degree of abstraction or deconstruction of the motive. The 1960s and 1970s in this way meant a deepening of the trends which had already appeared in the previous decades: Gothenburg colourism and abstract modernism. In many ways the Gothenburg 1960s is a continuation of the 1940s and 1950s. After-effects of Gothenburg colourism and abstract modernism form two trends in the art scene of west Swedish art in the 1960s and 1970s. A third is the new trends which appeared in the 1960s, mostly among younger artists at Valand.

ACROSS THE BOUNDARIES

In the preface of his first issue as editor of *Paletten* (number 1 1968) – with a naked Kjartan Slettemark on the cover – Leif Nylén writes about the need to broaden one's mind in the discussion of art as a consequence of the development:

There is a tendency of program in it [the current issue of *Paletten*]. An aim that foremost is an expansion – of the material dealt with and of the way of dealing with it. Not just *visual art*. And visual art not seen and treated as something isolated, a closed tradition. It is today hardly possible anymore or reasonable to be loyal to a set material, a genre or an art form. The important boundaries are no longer there – this is almost a matter of fact today, so obvious that not even the cross-overs between different materials or genres are very interesting as *phenomena*. The boundaries are instead to be found among attitudes, values and patterns of experience.¹¹

As editor Nylén wants to widen the concept of art the magazine assumes. He thereby brings up a strong tendency of the time, the many media-transgressing expressions of art that saw the light of day at this time. They

Som redaktör vill Nylén vidga det konstbegrepp tidskriften utgår ifrån. Därmed tar han upp en stark tendens i samtiden, nämligen de många medieöverskridande konstuttryck som såg dagens ljus vid denna tid. De innefattade också överskridanden av gränserna mellan konst och populärkultur, liksom mellan konst och liv. Även om dessa uttryck kunde ha en abstrakt och teoretisk inriktning innefattade de en ansats att ta sig an vardagen, samhället och dess politiska och sociala konflikter.

Under 1960-talet nådde inte bara den abstrakta modernismen en slutpunkt som tvingade fram olika gränsöverskridningar och utbrytningsförsök ur konstens autonomi i form av minimalism, jordkonst och platsorienterad konst, 1960-talet innebar också att konsten öppnades mot mediasamhället, reklamen, nyhetsbilderna, TV och filmen. Omorienteringen begränsades inte till de konstnärliga uttrycken i sig. Den rörde i lika hög grad beteenden och värderingar. Pop- och undergroundkulturen blev den unga generationens språk. 1968 är förstås också studentrevoltens år, men då hade 1960-talet redan nått en brytpunkt där den lekfulla, öppna och experimentella inriktningen övergått i ett alltmer politiskt medvetande som kom att prägla konsten på olika sätt under 1970-talet. För Nylén innebar redan det andra numret av *Paletten* en omsvängning.¹² Studentrevolten i Paris i maj och kravallerna under Venedigbiennalen, där före detta *Paletten*-redaktören Torsten Bergmark blev arresterad av karabinjärer och Nylén själv fick åka polisbåt, avkrävde reaktioner och ställningstagande. Inventeringen av Primary structures och ABC-konst, som den nya skulpturen kallades innan beteckningen minimalism blev etablerad, fick vänta till nästa nummer. Nummer 2 1968 fick istället temat "Konst/demonstration/ockupation/revolt". Det plötsliga skiftet av tema säger något om hur snabbt de revolutionära vindarna blåste upp.

Ett utvidgat konstbegrepp, där konstnärerna tar sig an stadsrummet i syfte att destabilisera det kapitalistiska skådespelet, kan man se prov på hos situationisterna, den internationella avantgarde-rörelse som höll sin femte konferens i Göteborg 1961.¹³ Några år senare fanns här konstnärer som arbetade med happenings, som Bengt Hinnerson (f. 1939) och Yoshio Nakajima (f. 1940). Hinnerson skapade också grafik, collage och måleri, ofta med ett politiskt innehåll, bland annat en serie porträtt av generaler. Hans konst präglas av mötet mellan ord och bild. Denna avantgardistiska strömning växte

also included crossing the boundaries between art and popular culture, as well as between art and life. Even if these expressions of art could have an abstract and a theoretical aim, they encompassed an attempt to deal with everyday life, society and its political and social conflicts.

In the 1960s, abstract modernism did not just reach an end point which forced different boundary crossings and attempts to break away from the autonomy of art in the form of minimalism, land art and site oriented art; the 1960s also meant that art opened up towards the media society, advertisement, news images, TV and film. The reorientation was not restricted to expressions of art as such. It was just as much about conduct and values. Pop and underground culture became the language of the young generation. The year 1968 was of course also the year of student revolts, but by then the 1960s had already reached a breaking point, where the playful, open and experimental trend had turned into an increasingly political consciousness that was to characterize art in many ways during the 1970s. For Nylén, already the second issue of *Paletten* meant a change.¹² The student revolt in Paris in May and the riots during the Venice Biennale, where the former editor of *Paletten* Torsten Bergmark was arrested by carabinieri and Nylén himself had to go on a police boat, called for reactions and taking sides. The inventory of Primary Structures and ABC art, as the new sculpture was called before the label minimalism became established, had to wait until the next issue. Issue 2 1968 was instead given the theme 'Art/Demonstration/Occupation/Revolt'. The sudden shift in theme says something about how fast the revolutionary winds gained momentum.

A widened concept of art, where the artists deal with public city spaces in order to destabilize the capitalistic show, can be seen with the Situationists, the international avant-garde movement that held its fifth conference in Gothenburg in 1961.¹³ A few years later there were artists here who worked with happenings, like Bengt Hinnerson (b. 1939) and Yoshio Nakajima (b. 1940). Hinnerson also made graphic art, collage and paintings, often with political content, among others a series of portraits of generals. His art is characterized by the meeting between word and image. This avant-garde movement never developed into a dominating trend in Gothenburg, but was there as an under-current and an alternative.

aldrig till någon dominerande riktning i Göteborg men fanns där som en underström och ett alternativ.

UTLÄNDSK KONST PÅ KONSTHALLEN OCH KONSTMUSEET

En viktig faktor för de nya strömningar som framträdde i konsten i Göteborg under 1960-talet, inte minst på Valand, är de utställningar med utländsk konst som visades i staden. Även under 1950-talet hade Göteborgs konstmuseum och Konsthallen varit måna om att visa internationell konst. 1960-talet innebar ändå ett öppnande av fönstren mot världen. På Konsthallen och Konstmuseet visades Nordamerikansk konst men även konst från Sydamerika, Sydeuropa, Storbritannien och de övriga nordiska länderna. Inte minst gäller det Konsthallen som under Carl-Erik Hammaréns ledning, tack vare hans många kontakter, förvandlades till en vital mötesplats. Även på Galleri 54 gjordes flera utställningar med utländska konstnärer, som exempelvis med polacken Tadeusz Kantor 1960, en konstnär som då arbetade i spontanismens anda.

Exempel på utställningar med utländsk konst på Konstmuseet under den här tiden är *Luciano Minguzzi* (1962), *Skulptur i Tyskland efter 1950* (1962), *Mark Tobey* (1963), *Palle Nielsen* (1965), *Op och Pop* (1966), *Roberto Matta* (1968), *César* (1969), *Modernt irländskt måleri* (1969), *Joseph Beuys* (1969–1970), *Eduardo Paolozzi* (1970) och *Nio unga från Österrike* (1974). På Konsthallen visades *Unga spanska målare* (1960), *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* (1960), *Nutida konst från Argentina* (1962), *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* (1963), *Jackson Pollock* (1963), *Antonio Saura* (1964), *Nutidsmåleri från Australien* (1965), *Julio Le Parc* (1969), *Warmwind – amerikanska realister* (1970), *Stockwell Depot. 8 engelska skulptörer från London* (1970), *12 spanjorer* (1970), *Latinamerikaner* (1971), *Kritisk realism* (i samarbete med Galerie Poll, Västberlin) (1974) och *Ny brittisk konst* (1978). En förskjutning i intresset, från den tidiga modernismens franska konst till den informella konsten i Spanien och Italien är märkbart, liksom ett ökat intresse för amerikansk abstrakt

ART FROM ABROAD IN THE GOTHENBURG ART GALLERY AND THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART

Important for the new trends that appeared in Gothenburg art in the 1960s, not least at Valand, are the exhibitions shown in the city featuring art from abroad. In the 1950s, the Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery had likewise taken care to show international art. But the 1960s still meant an opening of a window to the world. In the Gothenburg Art Gallery and the Göteborg Museum of Art American art was shown as well as art from South America, Southern Europe, Great Britain and the other Nordic countries. This especially applies to the Gothenburg Art Gallery, which under the direction of Carl-Erik Hammarén, thanks to his many contacts, was turned into a vital meeting place. There were also several exhibitions with artists from abroad at Galleri 54, for example, the Polish Tadeusz Kantor in 1960, an artist working in the spirit of spontaneism.

Examples of exhibitions with art from abroad at the Göteborg Museum of Art during this time are *Luciano Minguzzi* (1962), *Sculpture in Germany after 1950* (*Skulptur i Tyskland efter 1950* 1962), *Mark Tobey* (1963), *Palle Nielsen* (1965), *Op and Pop* (*Op och Pop* 1966), *Roberto Matta* (1968), *César* (1969), *Modern Irish Painting* (*Modernt irländskt måleri* 1969), *Joseph Beuys* (1969–1970), *Eduardo Paolozzi* (1970) and *Nine Young from Austria* (*Nio unga från Österrike* 1974). In the Gothenburg Art Gallery the following exhibitions were shown: *Young Spanish Painters* (*Unga spanska målare* 1960), *Modern American Painting 1932–1958* (*Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* 1960), *Contemporary Art from Argentina* (*Nutida konst från Argentina* 1962), *6 Italians. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* (6 italienare 1963), *Jackson Pollock* (1963), *Antonio Saura* (1964), *Contemporary Painting from Australia* (*Nutidsmåleri från Australien* 1965), *Julio Le Parc* (1969), *Warmwind – American Realists* (*Warmwind – amerikanska realister* 1970), *Stockwell Depot. 8 English Sculptors from London* (*Stockwell Depot. 8 engelska skulptörer från London* 1970), *12 Spaniards* (*12 spanjorer* 1970), *Latin Americans* (*Latinamerikaner* 1971), *Critical Realism* (*Kritisk realism* 1974, in collaboration with Galerie Poll, West Berlin)

expressionism och popkonst. Detta var också en tid när konstinresserade började resa från Göteborg till Louisiana i Humlebæk i Danmark, där det sedan 1958 fanns ett museum för modern konst med inriktning mot bland annat just informellt måleri, abstrakt expressionism och popkonst.

Under 1970-talet vändes blickarna österut på Konstmuseet och Konsthallen. 1971 visades utställningen *Aktuellt från Polen* med måleri och skulptur i Konsthallen och grafik och affischer i Konstmuseet. Samma år visades den ryske skulptören Ernst Neizvestny på Konsthallen. 1972 kunde göteborgarna se konstruktivistisk arkitektur från tiden efter ryska revolutionen på Konstmuseet på utställningen *Revolutionsarkitektur. Sovjetunionen 1917–1932. Tjeckiskt avantgarde 1900–1939* var titeln på en utställning på Konstmuseet 1973. Samma år genomfördes de sovjetiska kulturdagarna med grafik och konsthantverk på Konstmuseet och Röhsska museet. 1976 visades den polske skulptören Wladyslaw Hasiar på Konsthallen. Där visades också måleri, teckning och grafik av den jugoslaviske konstnären Vladimir Velickovic samma år. Decenniet avslutades med utställningen *Tre konstnärer från DDR* på Konsthallen (1979), med Bernhard Heisig, Harald Metzkes och Werner Tübke. 1970-talet förde med sig en annan syn på vad som var av värde. Hierarkin mellan centrum och periferi utmanades. Andra platser än Paris, New York och Stockholm framstod som intressanta.

KOMMUNALISERINGEN AV KONSTMUSEET

I samband med kommunaliseringen av Göteborgs konstmuseum införlivades Konsthallen, som tidigare drivits av Göteborgs Konstförening, med Konstmuseet från januari 1967. Konstföreningen hade kvar ett kontor i Konsthallens lokaler men utställningsverksamheten sköttes av Konstmuseet. Hammarén slutade som intendent 1968 men stannade som medarbetare till 1972. 1967 utsågs Konstmuseets intendent Nils Ryndel (1917–2008) till utställningsintendent för Konsthallen. Bo Särnstedt (f. 1926) övertog den posten 1972.¹⁴

and *New British Art* (*Ny brittisk konst* 1978). A shift in interest, from early modernism's French art to informal art in Spain and Italy is noticeable, as is an increased interest in American abstract expressionism and pop art. This was also a time when people interested in art started to travel from Gothenburg to the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk in Denmark, since 1958 a museum for modern art with the focus on, among other things, informal painting, abstract expressionism and pop art.

During the 1970s, interest was directed east to the Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery. In 1971 the exhibition *Topical from Poland* (*Aktuellt från Polen*) was shown, with painting and sculpture in the Gothenburg Art Gallery and graphic art and posters at the Museum of Art. The same year the Russian sculptor Ernst Neizvestny was shown in the Gothenburg Art Gallery. In 1972, the people of Gothenburg could see constructivist architecture from post-revolution Russia at the Museum of Art in the exhibition *Revolutionary Architecture. The Soviet Union 1917–1932* (*Revolutionsarkitektur. Sovjetunionen 1917–1932*). *Czech Avant-garde 1900–1939* (*Tjeckiskt avantgarde 1900–1939*) was the title of an exhibition at the Museum of Art in 1973. The same year, Soviet Culture Days were arranged, with graphic art and arts and crafts at the Museum of Art and the Röhsska Museum. In 1976, the Polish sculptor Wladyslaw Hasiar was shown in the Gothenburg Art Gallery. There were also paintings, drawings and graphic art by the Yugoslav artist Vladimir Velickovic shown the same year. The decade ended with the exhibition *Three Artists from GDR* (*Tre konstnärer från DDR*) in the Gothenburg Art Gallery (1979), with Bernhard Heisig, Harald Metzkes and Werner Tübke. The 1970s brought a different view of what was of value. The hierarchy between the centre and the periphery was challenged. Other places besides Paris, New York and Stockholm were seen as interesting.

TURNING THE GÖTEBORG MUSEUM OF ART INTO A MUNICIPAL INSTITUTION

In connection with the Göteborg Museum of Art turning into a museum owned by the municipality, the Gothenburg Art Gallery, which had earlier been run by the Gothenburg Society of Arts (Göteborgs Konstförening),

1969 tillträdde Karl-Gustaf Hedén (1917–2001) som museichef och stannade till 1982.

1968 fick Konstmuseet en tillbyggnad, den senare så kallade Falkhallen och etagererna, innefattande en ny entré. Tillbyggnaden, ritad av Rune Falk och White arkitektkontor, erbjöd utvidgade lokaler för tillfälliga utställningar. Den gjorde det också möjligt att visa en större del av samlingen. Med en direktpassage in i museet från Götaplatsen ville dåvarande museichefen Alfred Westholm (1904–1996, chef 1947–1969) öka Konstmuseets tillgänglighet.¹⁵

PLAST, MULTIKONST OCH ENVIRONMENT

Plast blev ett allt vanligare material inom tillverkningsindustrin under 1960-talet och konstnärerna var inte sena med att utnyttja dess egenskaper konstnärligt. I Göteborg fanns skulptören Claes Hake (f. 1945), utbildad vid Valand, som vid sidan av arbeten i lera och brons började experimentera i det nya materialet. 1969 gjorde han en hornformad skulptur i polyester, målad i den amerikanska flaggans färger, som utsmyckning till ett hyreshus. Skulpturen ansågs dock för kontroversiell och projektet stoppades.¹⁶ FIG. 48

Samma år gjordes utställningen *Plasten i konsten* på Galleri Carneol på Södra Vägen, med bland många andra konstnärer César, Sten Eklund, Sixten Haage, Sven Höglund, Sandra Ikse (Bergman), Sivert Lindblom, Anna Sjö Dahl, Kjartan Slettemark och Hardy Strid, en utställning som tog sin utgångspunkt i detta materials särskilda uttrycksmöjligheter.

Men 1960- och 1970-talen innebar också framträdandet av nya former av skulptur i andra avseenden. Inom den offentliga konsten blev miljögestaltning ett nytt begrepp, inte minst i de nya förorter som växte upp. En ny typ av utsmyckningar, i högre grad integrerade med arkitekturen, tog form, men också konstprojekt i form av undersökningar av befintliga miljöer. I en bilaga till *Paletten* nummer 3 1970 publicerades en dokumentation av projektet *Berika miljön*, som visades på Galleri Carneol, utfört av Elvy Engelbrektsson (f. 1936),

was incorporated into the Museum of Art as of January 1967. The Gothenburg Society of Arts still had an office on the Gothenburg Art Gallery's premises but the exhibition work was run by the Museum of Art. Hammarén stepped down as curator in 1968 but stayed on as a member of staff until 1972. In 1967 the Museum of Art's curator Nils Ryndel (1917–2008) was appointed curator of exhibitions at the Gothenburg Art Gallery. Bo Särnstedt (b. 1926) succeeded to the position in 1972.¹⁴ In 1969, Karl-Gustaf Hedén (1917–2001) took over as director of the museum and stayed until 1982.

In 1968 the Göteborg Museum of Art had an annexe added, later known as Falkhallen and Étages, including a new entrance. The annexe, designed by Rune Falk and White Architects, offered more space for temporary exhibitions. It also made it possible to show a larger part of the collection. A direct passage into the museum from Götaplatsen allowed the director at the time, Alfred Westholm (1904–1996, director 1947–1969), to increase accessibility to the museum.¹⁵

PLASTIC, MULTI ART AND ENVIRONMENT

Plastic became an increasingly common material in the manufacturing industry in the 1960s and artists were not slow to use its qualities and characteristics artistically. In Gothenburg, there was the sculptor Claes Hake (b. 1945), trained at Valand, who alongside his works in clay and bronze started to experiment with the new material. In 1969, he made a horn-shaped sculpture in polyester, painted with Stars and Stripes, as decoration for an apartment block. The sculpture was, however, regarded as too controversial and the project was stopped.¹⁶ FIG. 48

The same year the exhibition *Plastics in Art (Plasten i konsten)* was arranged at Galleri Carneol on Södra Vägen, including, among many other artists, César, Sten Eklund, Sixten Haage, Sven Höglund, Sandra Ikse (Bergman), Sivert Lindblom, Anna Sjö Dahl, Kjartan Slettemark and Hardy Strid, an exhibition which took its starting point in the material's particular expressive qualities. But the 1960s and 1970s also meant the emergence of new forms of sculpture in other forms. Within public

Agneta Goes (f. 1938) och Angela Utbult (f. 1940), ett exempel på konstnärernas intresse för vardagsmiljöer. Skulptörerna övergav den modernistiska autonoma och ”platslösa” skulpturen (med Rosalind Krauss term) för rumsliga konstruktioner, installationer och environment, det vill säga skulptur som förhöll sig medvetet till eller skapades direkt för ett visst rum.¹⁷ Ett exempel på sådana totalinstallationer är Gösta Silléns (f. 1935) utställning *Ett bygge* på Konsthallen 1969, med skulpturer i billiga material som helt omskapade rummet. Det innebar också att relationen till publiken omdefinierades. Besökarna vandrade runt inne i konstverket, snarare än att kontempera det på avstånd. På Konsthallen visades under 1970 *Stockwell Depot – 8 engelska skulptörer från London*, med orientering mot minimalism och nya rumsliga uttryck. Att utställningen kom från England var ingen tillfällighet. Dels fanns det sedan länge upparbetade kontakter mellan London och Göteborg, dels fanns det ett intresse i Göteborg för vad som hände i den brittiska konsten. Naturligtvis fanns det även skulptörer som arbetade i en mer traditionell anda, som Jerd Mellander (1934–1992) med sina bronsfigurer. FIG. 3

Något som diskuterades mycket i mitten av 1960-talet var multi-konst. Begreppet presenterades i Konstfrämjandets, Riksutställningars och Sveriges Radio/TV:s landsomfattande utställningar *Multi-konst* (1967) och *Multi 69*, åtföljda av konstkritikern Kristian Romares (f. 1926) introduktion i TV. Tanken var att sprida konsten genom massproduktion. 100 konstverk av 100 konstnärer visades på 100 orter samtidigt. Initiativet både hyllades och väckte förargelse då det ansågs banalisera konsten. Av Folke Edwards (f. 1930), redaktör för *Paletten* 1957–1967, samt återigen 1969–1972, kritiserades projektet i en ledare i tidskriften för att vara en konventionell grafik- och småskulpturutställning. Misslyckandet sades bero på att utställningsarrangörerna inte fått in tillräckligt många intressanta förslag från konstnärerna. I polemik med ledningen för Valand skriver Edwards:

Vad gör t ex lärarna vid våra konstskolor? Varför intresserar de sig inte för att introducera nya material och tekniker, anpassade för multiframställning. Varför är de inte måna om att från sin kant aktivt medverka till en mer demokratisk kulturkonsumtion (även om de, hoppas man, bara undantagsvis är så reaktionära som Tore Ahnoff på Valand, som ansåg multikonstutställningen vara en 'onödig förolämpning mot gamla göteborgare' vana att 'se konst' på sitt museum).¹⁸

art site. specificity became a new concept, not least in connection to the new suburbs that were taking shape. A new form of public art, more greatly integrated into the architecture, took shape, but also art projects in the form of investigations of existing environments. A supplement to *Paletten* number 3 1970 included documentation of the project *Enrich the Environment (Berika miljön)*, shown at Galleri Carneol and carried out by Elvy Englebretsson (b. 1936), Agneta Goës (b. 1938) and Angela Utbult (b. 1940), an example of the artists' interest in everyday environments. Sculptors abandoned the modernist autonomous and 'siteless' sculpture (using Rosalind Krauss's term) for spatial constructions, installations and environments, that is, sculpture that consciously related to or was directly made for a certain space.¹⁷ One example of such total art installations is Gösta Silléns's (b. 1935) exhibition *A Construction (Ett bygge)* in the Gothenburg Art Gallery in 1969, with sculpture in cheap materials that completely reshaped the room. The relationship between the audience and the artwork was also redefined. The visitors walked about inside the piece, instead of contemplating it from a distance. In the Gothenburg Art Gallery *Stockwell Depot – 8 English Artists from London* was shown in the 1970s, oriented towards minimalism and new spatial expressions. It was no coincidence that the exhibition came from Britain. There had been well-established contacts between London and Gothenburg for a long time, and there was an interest in Gothenburg about what was happening in British art. Of course, there were also sculptors working in a more traditional way, FIG. 3 like Jerd Mellander (1934–1992) with her expressionist bronze figures.

Something that was much discussed in the mid-1960s was multi art. The concept was presented in the nationwide exhibitions *Multi Art (Multikonst 1967)* and *Multi 69*, sponsored by the Society for Promotion of Art (Konstfrämjandet), Swedish Travelling Exhibitions (Riksutställningar) and Swedish Radio/TV, and accompanied by art critic Kristian Romare's (b. 1926) introduction on TV. The idea was to spread art through mass production. One hundred works of art by 100 artists were shown in 100 localities at the same time. The initiative was both applauded and caused chagrin as it was thought to trivialize art. The project was criticized by Folke Edwards (b. 1930) – editor of *Paletten* 1957-1967, and again 1969–1972 – in a leader in the magazine of being a conventional exhibition of graphic art and small-sized sculpture. The failure was attributed to not receiving enough interesting proposals from the artists. In polemics with the direction of Valand, Edwards writes:

Att föra ut konsten till en bredare publik var en idé som vid den här tiden fick ett stort genomslag i kulturdebatten. Demokratisering var 1960-talets honnörsord, från Ulf Lindes (f. 1929) essäbok *Spejare* (1960) och Bengt Nermans (f. 1922) debattbok *Demokratins kultursyn* (1962), utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet (1961) och den stora konstdebatten (1962) till 1968 års studentrevolt.¹⁹ För konstens del handlade det å ena sidan om att bryta ner konstverkets gränser med avseende på medier och genrer, å andra sidan om att göra konsten mer tillgänglig för publiken.

Marshall McLuhan (1911–1980), med sina teorier om teknologin som utbyggnad av människans nervsystem och sin sentens ”mediet är budskapet”, var husteoretikern för dagen. Konstnärerna talade om strukturer och skissade på teknologiska utopier. Den första datorkonsten skapades. Experimenten med kinetiska skulpturer, elektronmusik, plexiglas, färgfilter och ljusprojektioner utmynnade i det sena 1960-talets psykedeliska rörelse. Det var optimismens tid, före uppvaknandets och konfrontationernas 1968. Symptomatiskt var att de utopiska teknikfantasierna emellanåt kunde anta skepnaden av totalitära övervakningssamhällen, oöverblickbara strukturer som människan var fångad i. Två svar på detta tillstånd var tänkbara: politisk handling eller inåtvänd reflektion. Man kunde se exempel på båda i Göteborgskonsten under detta skede.

SVENSK KONST PÅ KONSTHALLEN

Konsthallen visade inte bara internationell utan också svensk samtidskonst. Konstnärer med koppling till Göteborg, som Palle Pernevi, Carl-Erik Hammarén, Börge Hovedskou, Tor Bjurström, Endre Nemes och Gösta Sillén, ställdes ut under 1960-talet. Hammarén gjorde en rad gruppställningar på Konsthallen med Göteborgskonstnärer som *Ung Göteborgskonst* (1962) och *Nio Göteborgsmålare* (1966), *Västsvenskt 68* (1968) och *8 st* (1968). Därutöver visades Valands elevutställningar här och den så kallade *Decemberutställningen*, en jurybedömd salong.

What, for example, are the teachers at our art schools doing? Why are they not interested in introducing new materials and techniques, adapted to producing multi art. Why don't they use their position to actively contribute to a more democratic consumption of culture (even if they, one hopes, are only as an exception as reactionary as Tore Ahnoff at Valand, who viewed the multi art exhibition as an 'unnecessary insult to people from Gothenburg' used to 'seeing art' at their museum).¹⁸

To bring art before a wider audience was an idea which had great impact on the culture debate. Democratization was the word of prestige in the 1960s, from Ulf Linde's (b. 1929) book of essays *Spejare* (Reconnaissance Scout, 1960) and Bengt Nerman's (b. 1922) debating book *Demokratins kultursyn* (The Cultural View of Democracy, 1962), the exhibition *Movement in Art (Rörelse i konsten)* at the Moderna Museet (1961) and the big debate on art (1962) to the student revolts of 1968.¹⁹ Regarding art, the discussion was all about, on the one hand, breaking down the borders for artworks with regard to media and genre, and on the other, making art more accessible to the public.

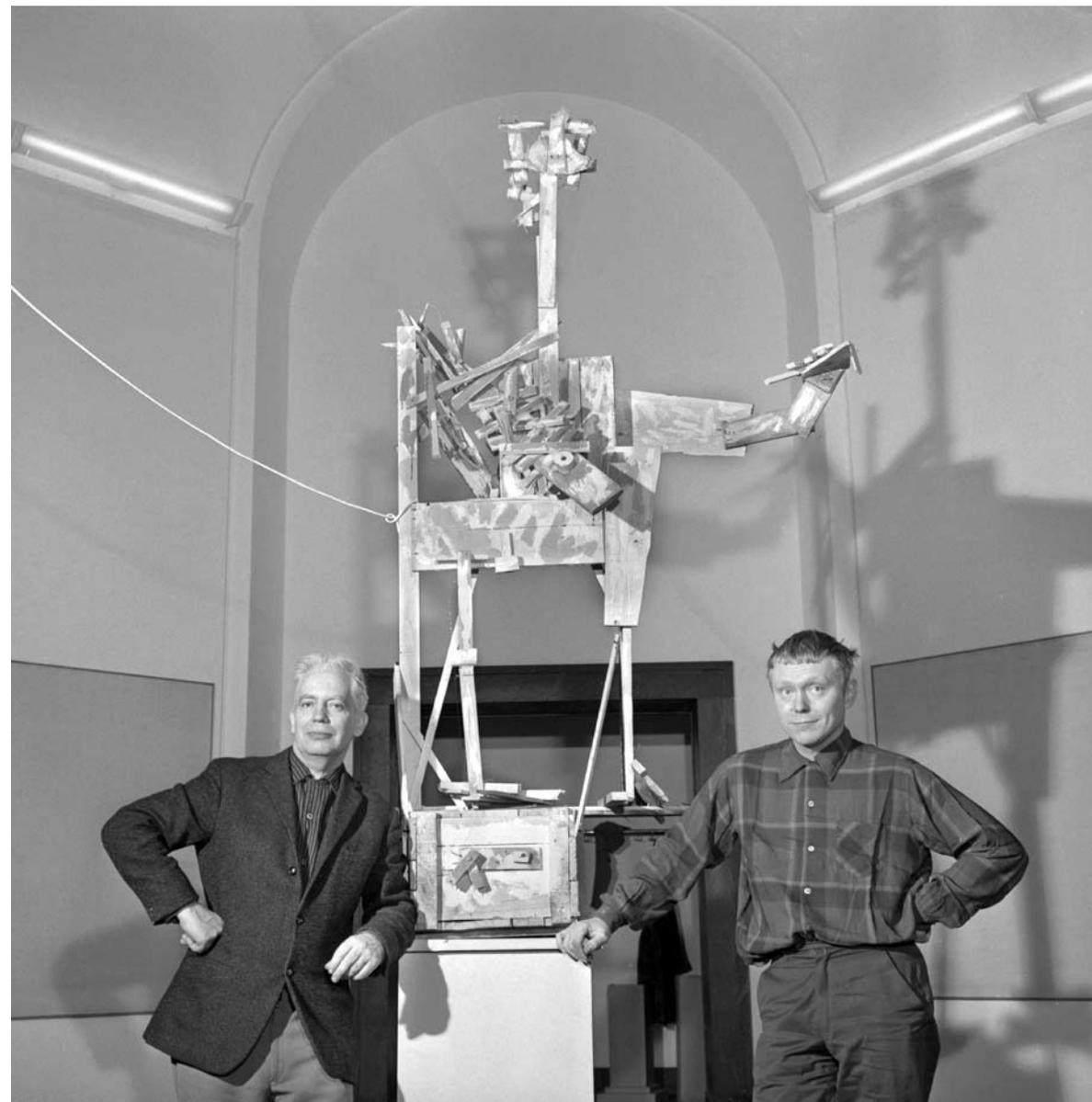
Marshall McLuhan (1911–1980), with his theories about technology as an extension of the human nervous system and his maxim 'the medium is the message', was the popular theorist of the day. Artists spoke of structures and made sketches of technological utopias. The first computer art was created. Experiments with kinetic sculpture, electronic music, Plexiglas, colour filters and light projections emanated into the late 1960's psychedelic movement. It was the time of optimism before the awakening and confrontation of 1968. Symptomatic were the utopian technological fantasies, which at times could take the form of totalitarian Big brother society, unsurveyable structures where man was caught. Two ways of responding to this state of things were possible: political action or introvert reflection. Examples of both could be seen in Gothenburg art during this phase.

1962 visade Elis Ernst Eriksson (1906–2006) och Per Olof Ultvedt (1927–2006) assemblage och kinetiska skulpturer på en publikdragande utställning (på Konsthallen) som tog Göteborgs konstliv på sängen. Göteborgskolorismen och Nemesmodernismen utmanades av den öppna estetiken. På en välbesökt debatt på Konsthallen, ledd av Gösta Andrén (f. 1920) med Per Palme (1914–1983) och Ulf Linde som deltagare, ställdes frågan: kan vad som helst vara konst? Uppfattningarna gick isär. Detta var några månader före det att ”den stora konstdebatten” drog igång på kultursidor och i kulturtidskrifter, med utgångspunkt i inköspolitiken på Moderna Museet. Hammarén fångade upp en högaktuell estetisk diskussion, redo att brisera.

Under andra halvan av 1960-talet blandades politiken allt oftare in i den öppna estetiken. 1967 byggde Lena Svedberg (1946–1972) och Lars Hillersberg (1937–2004) sin ”mekanoteater” *Dom ger visst en västern på TV i kväll* – en satir riktad mot president Lyndon B Johnson och USA:s krig i Vietnam – på Konsthallen, ackompanjerad av Bo Ullenius samling av westernnattiraljer. Hillersberg och Svedberg konstruerade en stor svart plastlåda, påminnande om en TV, där en mekanisk teater med figurer gick runt i ultrarapid. Ovanför mekano-teatern satt Frihetsgudinnan beströdd med döds skallor. Till det hela fogades ljudeffekter för att göra allkonstverket komplett.²⁰

Vid sidan av experiment och politisk satir utvecklades nyrealismen till en av de mest tongivande riktningarna i den svenska konsten under 1960- och 1970-talet. Några omtalade nyrealister visade upp sig i Göteborg på utställningarna *Folk, fän, fordon* (Konsthallen 1968). Det var Gert Aspelin, Ola Billgren, Hans Hamngren, Bo Hultén, Anna Sjö Dahl och Ulf Wahlberg. *Västsvenskt 68*, med Gösta Sillén, Roj Friberg, Walter Bengtsson, Rune Bergström, Erland Brand, Joe Hedlund, Sven-Erik Johansson, Bernt Jonasson, Folke Lind, Ivar Lindékrantz, Bertil Malmstedt, Bror Stawe, Lars-Erik Ström, Bo Sällström och Gunnar Thorén, innehöll verk i nyrealistisk riktning. *Tal i sak* (1969), med Peter Dahl, Åke Nilsson, Gerhard Nordström, Jacques Zadig och Ulla Zimmerman, var mer konfrontatorisk i sitt politiska innehåll men formspråket var övervägande nyrealistiskt. Några tongivande nyrealister, närmare bestämt Ola Billgren, Jan Häfström, Tord Lager, Peter Tillberg och Ulla Wiggen, visades på utställningen *Närvarande* på Konsthallen (1970). De två nyrealisterna Lars-Gösta Lundberg och Ulf Wahlberg gjorde utställningen *Tidsbil-*

40 FIG. 17. Elis Eriksson och Per Olof Ultvedt framför deras *Poseidon*-parafra på Konsthallen, Göteborg 9 januari 1962 / Elis Eriksson and Per Olof Ultvedt in front of their *Poseidon* paraphrase at the Gothenburg Art Gallery 9 January 1962. Foto / photo: Kamerareportage.



 SWEDISH ART AT THE GOTHENBURG ART GALLERY.

The Gothenburg Art Gallery did not show only international art but also Swedish contemporary art. Artists with some connection to Gothenburg, such as Palle Pernevi, Carl-Erik Hammarén, Börge Hovedskou, Tor Bjurström, Endre Nemes and Gösta Sillén, were shown in the 1960s. Hammarén made a number of group exhibitions at the Art Gallery with Gothenburg artists, such as *Young Gothenburg Art* (*Ung Göteborgskonst* 1962) and *Nine Gothenburg Painters* (*Nio Göteborgsmålare* 1966), *West Swedish 68* (*Västsvenskt 68* 1968) and *8 Contributors* (*8 st* 1968). In addition, Valand's student exhibitions were shown here and the *December Exhibition* (*Decemberutställningen*), a salon judged by a jury.

FIG. 17 In 1962, Elis Ernst Eriksson (1906–2006) and Per Olof Ultvedt (1927–2006) showed assemblage and kinetic sculpture at an audience-attracting exhibition (in the Gothenburg Art Gallery) that caught the Gothenburg art scene unawares. Gothenburg colourism and Nemes's modernism were challenged by the open aesthetics. At a well-attended

FIG. 18 debate in the Gothenburg Art Gallery, led by Gösta Andrén (b. 1920) with Per Palme (1914–1983) and Ulf Linde as participators, the question was asked: can anything be art? The opinions differed. This was a few months before 'the Big Art Debate' was begun on cultural pages and in cultural publications, starting with the acquisition policy at the Moderna Museet. Hammarén seized upon a very topical aesthetic discussion, on the verge of exploding.

During the second half of the 1960s, politics were more and more often mixed with open aesthetics. In 1967, Lena Svedberg (1946–1972) and Lars Hillersberg (1937–2004) built their 'mechano theatre' *I Think They're Showing a Western on TV tonight* (*Dom ger visst en västern på TV i kväll*) – a satire aimed at president Lyndon B Johnson and the US's war in Vietnam – at the Art Gallery, accompanied by Bo Ullenius's collection of things from the American West. Hillersberg and Svedberg constructed a large black plastic box, reminiscent of a TV, where a mechanical figure walked around in slow motion. Above the mechano theatre sat the Statue

FIG. 18. Carl-Erik Hammarén och Gösta Andrén på debatten om konstbegreppet på Konsthallen, Göteborg 26 januari 1962 / Carl-Erik Hammarén and Gösta Andrén at the debate on the concept of art at the Gothenburg Art Gallery 26 January 1962. Foto / photo: Kamerareportage.



der på Konsthallen 1972. Jan Håfström och Olle Kåks ställde ut på Konsthallen 1974.

Nyrealismen speglar förskjutningen från utopiska experiment till ett intresse för vardagen och verkligheten omkring oss, med avseende på såväl psykologiska som sociala och politiska aspekter. Den medförde i flera fall också en vändning mot det inhemska, även om nyrealismen var en internationell företeelse.

SKANDAL PÅ KONSTHALLEN

Åren runt 1970 gjordes flera samtidskommenterande utställningar på Konsthallen. Uppföljaren till den romantiskt färgade gruppställningen *Sköönt* (1969) hade rubriken *Skräck. Från specialisten Hieronymus Boschs helvete över Arnolds monsterland till Peter Dahls bilder av Svenssons ångest* (1970). Den tog sig an temat skräck, skildrad genom både historiska och samtida ögon. Utställningen innehöll verk av Ragnhild Ahlén, Hans Arnold, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Jacques Callot, Peter Dahl, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, Åke Hedman, Max Klinger, Folke Lind, Sture Nilsson och Kaj Storm. Utställningskatalogen utformades som en nyhetstidning med svarta rubriker.

Skräck har i efterhand mest blivit ihågkommen för en rätts-skandal. Den 11 december 1970 gick polisen, på order av kammaråklagare Erik Ekström, in i Konsthallen och beslagtogs Peter Dahls målning *Liberalismens genombrott i societeten*, nr 14 i sviten *Drömmar i soffhörnet*, under pågående utställning. Detta efter att en upprörd besökare hade gjort en anmälan. Målningen ansågs stötande eftersom prinsessan Sibylla (målade efter ett foto i *Veckojournalen*) avbildats med klänningen uppdragen, medan en kavaljer bredvid henne blottar sitt erigerade kön.

Bildsviten skildrar ett medelklasspar som sitter hemma i vardagsrummet och fantiserar om det glamorösa livet i de fina salongerna, där prinsessan Sibylla fungerar som en representant för överklassen i parets föreställningsvärld. Bildsviten hade tidigare visats på Galleri Prisma i Stockholm, då utan att något ingripande från polismakten

of Liberty covered in skulls. To this were added sound effects to make the total artwork complete.²⁰

Alongside experiments and political satire, new realism developed into one of the most dominating trends in Swedish art during the 1960s and 1970s. Some new realists of renown showed their work in Gothenburg at the exhibition *People, Swine, Vehicles (Folk, fän, fordon)* (the Gothenburg Art Gallery 1968). They were Gert Aspelin, Ola Billgren, Hans Hamngren, Bo Hultén, Anna Sjö Dahl and Ulf Wahlberg. *West Swedish 68*, with Gösta Sillén, Roj Friberg, Walter Bengtsson, Rune Bergström, Erland Brand, Joe Hedlund, Sven-Erik Johansson, Bernt Jonasson, Folke Lind, Ivar Lindékrantz, Bertil Malmstedt, Bror Stawe, Lars-Erik Ström, Bo Sällström and Gunnar Thorén, included works along new realist lines. *Comment on the Matter (Tal i sak 1969)*, with Peter Dahl, Åke Nilsson, Gerhard Nordström, Jacques Zadig and Ulla Zimmerman, was more confrontational with its political content, but the use of form and shape was largely new realist. Some leading new realists, that is Ola Billgren, Jan Håfström, Tord Lager, Peter Tillberg and Ulla Wiggen, were shown at the exhibition *Being Present (Närvarande)* at the Gothenburg Art Gallery 1970. The two new realists, Lars-Gösta Lundberg and Ulf Wahlberg, made the exhibition *Images of the Times (Tidsbilder)* at the Gothenburg Art Gallery 1972. Jan Håfström and Olle Kåks exhibited in the Gothenburg Art Gallery 1974.

New realism mirrors the shift from utopian experiments to an interest in the everyday and the reality around us, regarding psychological as well as social and political aspects. In several cases it also implied a shift towards the domestic, even though new realism was an international trend.

SCANDAL IN THE GOTHENBURG ART GALLERY

During the years around 1970 there were several exhibitions in the Gothenburg Art Gallery commenting on contemporary society. The sequel to the group exhibition *Nüce (Sköönt 1969)*, tinted by romanticism, had the title *Horror. From the Specialist Hieronymus Bosch's Hell over Arnold's*



Monster Land to Peter Dahl's Images of the Common Man's Fears (Skräck. Från specialisten Hieronymus Boschs helvete över Arnolds monsterland till Peter Dahls bilder av Svenssons ängest 1970). It focused on a horror theme, seen through both historical and contemporary eyes. The exhibition included works by Ragnild Ahlén, Hans Arnold, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Jacques Callot, Peter Dahl, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, Åke Hedman, Max Klinger, Folke Lind, Sture Nilsson and Kaj Storm. The exhibition catalogue was designed as a newspaper with black headings.

Horror has, in retrospect, been remembered mostly for a legal scandal. On 11 December 1970 the police entered the Gothenburg Art Gallery, by order of the public prosecutor Erik Ekström, and confiscated Peter Dahl's painting *The Breakthrough of Liberalism in High Society*, number 14 from the suite *Dreams in the Corner of a Couch (Drömmar i soffhörnet)*, during an ongoing exhibition. This occurred after an upset visitor had made a report to the police. The painting was considered offensive because the princess Sibylla (painted from a photograph in the magazine *Veckojournalen*) is depicted with her dress pulled up, while a suitor next to her exposes his erect sex.

The suite of paintings shows a middleclass couple sitting at home in their living room fantasizing about the glamorous life in high society, where the princess Sibylla represents the upper class in the imagination of the couple. The suite of paintings had been shown earlier at Galleri Prisma in Stockholm, at that time without any interference from the authorities taking place. The chief prosecutor started a preliminary inquiry to investigate if the responsible curator, Carl-Erik Hammarén, would be prosecuted for an infringement of the law. Criteria of artistic quality were brought to a head, as the work could not be judged to be pornographic and illegal if the artistic quality was guaranteed. After Tore Ahnoff was called in as an expert on art and vouched for the artistic quality of the work, the investigation was closed. On 24 April 1971 the painting was returned to the artist. Sixteen years later, in 1987, it was bought by the Göteborg Museum of Art.²¹

FIG. 19. Besökare begrundar Peter Dahls skandaltavla *Liberalismens genombrott i societeten* på utställningen *Skräck* på Konsthallen, Göteborg 1970 / Visitors contemplate Peter Dahl's scandal painting *The Breakthrough of Liberalism in High Society* at the exhibition *Horror* at the Gothenburg Art Gallery 1970. Foto / photo: Kamerareportage.

skett. Överåklagaren inledde en förundersökning för att utreda om den ansvarige intendenten Carl-Erik Hammarén skulle kunna ställas till svars för lagbrott. Kriterier på konstnärlig kvalitet ställdes på sin spets, eftersom verket inte kunde anses pornografiskt och olagligt om dess konstnärliga kvalitet var säkerställd. Efter att Tore Ahnoff anlätats som konstexpert och intygat verkets konstnärliga kvalitet lades förundersökningen ned. Den 24 april 1971 lämnades tavlan tillbaka till konstnären. Sexton år senare, 1987, köptes den in av Göteborgs konstmuseum.²¹

POLITISK RADIKALISERING

1960-talet innebar ett politiskt uppvaknande hos många i den yngre generationen, vilket också satte sitt avtryck i konsten. Böcker som Göran Palms (f. 1931) *En orättvis betraktelse* (1966) och *Indoktrineringen av Sverige* (1969), liksom Sara Lidmans (1923–2004) *Gruva* (1969), bidrog till en förändrad världsbild.²² 1968 var studentrevoltens år. I Stockholm ockuperade studenterna sitt eget kårhus i protest mot studiereformen UKAS, som de ansåg innebar en större toppstyrning av undervisningen. Maoisterna växte i antal och i kulturspalterna var Kinavännen Jan Myrdal (f. 1927) en ledande debattör. De politiska grupperingarna smälte ofta samman med subkulturella uttryck. Underground blev ett begrepp – för övrigt namnet på en stoppad utställning på Lunds konsthall 1969, där Göteborgsprofilen Folke Edwards då var chef. På grund av politikernas ingrepp i verksamheten sade han upp sig och återvände till Göteborg, där han blev verksamhetsledare på Hagahuset och återvände till posten som redaktör för *Paletten*.

Till de viktigaste kulturella yttringarna under 1970-talet hörde den progressiva musikrörelsen, ”proggen”, som raserade hierarkierna mellan amatörer och professionella och var motståndare till kommersialiseringen av musiken. En av proggens stora manifestationer var det under maj till september 1977 turnerande *Tältprojektet*, med ett hundratal aktörer från olika musik- och teatergrupper runt om i landet. I projektet ingick föreställningen *Vi äro tusenden*, som gestal-

FIG. 20



tade den svenska arbetarrörelsens historia sedan 1879. Göteborgare som Ulf Dageby (f. 1944) och Totta Näslund (1945–2005), båda i Nationalteatern, och skulptören Claes Hake, deltog i projektet som kom till på initiativ av just Nationalteatern.

Som tidigare påtalats tog sig vänsterrörelsen delvis andra uttryck i Göteborg än i Stockholm och studentstäderna Lund och Uppsala. KFML(r) flyttade fram sina positioner och utövade ett starkt inflytande i konstlivet. Kritiker som Torsten Bergmark och Leif Nylén förklarade varför konstnärerna måste ta sitt sociala och politiska ansvar under en debatt på Konsthallen 1968: ”som primär uppgift måste konstnären se att genomföra det klasslösa samhället och få den undre mannen att resa sig”, sade Bergmark.²³ Nylén hävdade att konstnären måste säga nej till att ställa ut på gallerier. Konst och kultur får inte som idag förbli de rika förunnad, ansåg de. Konstens ekonomiska och sociala förutsättningar uppmärksammades, inte minst då konstnärernas problematiska relation till det borgerskap som köper dennes verk. För att säkerställa konstens oberoende måste konstnärerna söka nya arenor och sammanslutningar, löd slutsatsen. 1970-talet var också en tid av facklig kamp och en storhetstid för Konstnärernas Riksorganisation (KRO).

En uppmärksam händelse i Göteborg var striderna kring allaktivitetshuset i stadsdelen Haga 1972. Polisen ville stänga verksamheten eftersom de betraktade Hagahuset som ett knarknäste. Diskussionerna ledde till att chefen Folke Edwards avskedades. Efter att personalen opponerat sig mot att en annan anställd sagts upp på grund av sitt drogmissbruk stängdes verksamheten helt. Stormöten och demonstrationer följdes av ockupationen av Hagahuset i början av november. Polisen omringade huset men stöddemonstranter slöt upp och sammandrabbningar utbröt. KFML(r) medverkade aktivt under dessa demonstrationer och frågan om Hagahusets fortlevnad blev politiskt laddad, särskilt som raggare och högerextremister gick till attack mot demonstranterna. Stridigheterna fortsatte in på nästa år tills aktivisterna erbjudits nya lokaler. I dessa startades allaktivitetshuset Sprängkullen 1974.

De politiska diskussionerna i kulturlivet och intresset för samhällsfrågor satte även sitt avtryck på Konstmuseet som öppnades upp för debattutställningar och temadagar. Ett exempel på det senare är den från 1972 till 1979 årligt återkommande invandrardagen *Tillsammans*,

POLITICAL RADICALIZATION

The 1960s meant a political awakening for many of the younger generation, which also left its imprint on art. Books such as Göran Palm's (b. 1931) *En orättvis betraktelse* (An Unfair Reflection 1966) and *Indoktrineringen av Sverige* (The Indocination of Sweden 1969), as well as Sara Lidman's (1923–2004) *Gruva* (Mine 1969), contributed to a changed view of the world.²² The year 1968 was one of student revolts. In Stockholm, the students squatted the building of their own student council in protest of the study reform UKAS, which they thought meant more control of education from above. Maoists increased in number, and on the cultural pages the China friendly Jan Myrdal (b. 1927) was a leading debater. The political fractions often merged with subcultural expressions. Underground became a concept – and also the name of an exhibition closed down at the Lund Art Gallery (Lunds konsthall) in 1969, where at that time the Gothenburg profile Folke Edwards was director. Because of the politicians' meddling in the work, he resigned and returned to Gothenburg, where he was appointed head at Hagahuset and returned to the position as editor of *Paletten*.

Among the most important cultural manifestations in the 1970s was the progressive movement in music, 'proggen', which levelled the hierarchies between amateurs and professionals and opposed the commercialization of music.

One of progressive music's major manifestations was *The Tent Project* (*Tältprojektet*) which toured from May to September 1977, with some hundred participants from different music and theatre groups in the country. Included in the project was the performance *We Are Thousands* (*Vi äro tusenden*), which portrayed the Swedish labour movement from 1897 and onwards. People from Gothenburg such as Ulf Dageby (b. 1944) and Totta Näslund (1945–2005), both members of the music group Nationalteatern, and the sculptor Claes Hake took part in the project, which was started at the initiative of said Nationalteatern.

As has been pointed out earlier, the left movement developed partly along different lines in Gothenburg than in Stockholm and the University

som syftade till att överbrygga klyftan mellan invandrare och svenskar. Den var resultatet av ett samarbete med bland andra Fritidsavdelningens invandrarverksamhet och Invandrarbyrån. På Konstmuseet pågick föreställningar och andra aktiviteter i etagera. *Tillsammans*-dagen återspeglar en ny syn på den offentliga konstinstitutionen, inte som ett avskilt rum för kontemplation av konstverk, utan som ett rum öppet mot samhället. 1970-talets kulturpolitik präglades också av en vilja att göra konsten tillgänglig för fler, att göra publiken delaktig samt att med hjälp av kulturen ”motverka kommersialismens negativa verkningar”.²⁴

En av de mest uttalat politiska utställningarna under den här tiden var Valandselevernas *Imperialismen är en papperstiger*, visad på skolans elevutställning 1972 och året därpå på Galleri Maneten. Under KFML(r):s paroller som ”klass mot klass” och ”stöd åt FNL” hade studenterna byggt upp en väldig tiger i papier maché mot vilken bönder, arbetare och revolutionärer från hela världen reste sig. Besökarna fördes in i utställningen genom tigerns mage där bilder och texter redogjorde för ”läget för arbetarklassen i de imperialistiska länderna”.²⁵ I KFML(r):s Marx-Engelshuset på Fjärde Långgatan anordnades under 1970-talet också den årligen återkommande *Röda Salongen* på tidskriften *Röda Rappet*:s initiativ. Men under andra halvan av 1970-talet ebbade den vänsterpolitiska vågen ut. 1980-talet och dess nya politiska vindar stod för dörren. Göteborg förändrades också radikalt under dessa år när varvsindustrin i stort sett försvann.

TVÅ FORMER AV REALISM

1960-talet såg realismens återkomst, ett fenomen relaterat till popkonst, fotografi och film. Här kan man urskilja två typer av realism. Den ena var påverkad av den nya romanen och filmvågen i Frankrike. Genom att använda fotografier som förlaga upprättade den distans till motivet. Den andra formen av realism var politiskt inriktad och didaktiskt effektiv i sitt uttryck. Den första formen av nyrealism

towns of Lund and Uppsala. The KFML(r) strengthened its position and exerted a strong influence on the art scene. Critics such as Torsten Bergmark and Leif Nylén explained, during a debate in the Gothenburg Art Gallery in 1968, why the artists had to take their social and political responsibility: ‘as a primary task the artist must see to the implementation of a classless society and make the bottom man rise up’, said Bergmark.²³ Nylén claimed the artists had to say no to exhibiting at galleries. They thought art and culture must not be, as is the case today, the privilege of the rich. The economic and social prerequisites of art were noted, not least the artist’s problematic relationship to the bourgeoisie who buy his or her work. To ensure the independence of art, the artists must seek new arenas and associations, was the conclusion. The 1970s was also a time of union struggle and time of grandeur for the Swedish Artist’s National Organization (Konstnärernas Riksorganisation, KRO).

Attracting much attention in Gothenburg in 1972 were the fights around the multi-activity house in the district Haga. The police wanted to close it because they viewed Hagahuset as a drug den. The discussions led to the director Folke Edwards being fired. After the staff objecting to another member of staff having been given notice because of drug addiction, the activities were completely closed down. Grand meetings and demonstrations were followed by squatting Hagahuset at the beginning of November. The police surrounded the house, but supporters of the demonstrators came to help and confrontations erupted. KFML(r) actively contributed in these demonstrations and the question about the continued existence of Hagahuset became politically charged, especially as gangs of youths in cars and right wing extremists attacked the demonstrators. The fights continued into the next year until the activists had been offered new premises. In these the multi-purpose house Sprängkullen was started in 1974.

The political discussions in cultural life and the interest in sociopolitical issues also made its imprint on the Göteborg Museum of Art, which was opened up to debate exhibitions and theme days, an example of the latter being the annual immigrants days, from 1972 to 1979, *Together (Tillsammans)*, which aimed at bridging the gap between immigrants and Swedes. They were the result of a collaboration between, among others, the Recreation Department’s work for immigrants and the Immigrant Services Bureau. At the Museum of Art there were performances, and other activities in the Étages. The *Together days* reflects a new view of the

public art institution, not seen as a separate space for contemplation of art works, but as a space open toward society. The 1970's culture policy was also characterized by a will to make art available to everyone, to involve the audience and to 'counteract the negative effects of commercialization' with the help of culture.²⁴

One of the most markedly political exhibitions during this period was the Valand students' *Imperialism Is a Paper Tiger* (*Imperialismen är en papperstiger*), shown at the school's student exhibition in 1972 and the following year at Galleri Maneten. Under KFML(r) slogans such as 'class against class' and 'support for FNL', the students had built an enormous tiger in papier-mâché against which farmers, workers and revolutionaries from the whole world rose. The visitors were brought into the exhibition through the stomach of the tiger, where pictures and texts explained the 'situation for the working class in the imperialist countries'.²⁵ In KFML(r)'s Marx-Engelshuset on Fjärde Långgatan, the yearly recurring *Red Salon* (*Röda Salongen*) was also arranged during the 1970s at the initiative of the magazine *Röda Rappet*. But during the second half of the 1970s, the leftwing-political wave petered out. The 1980s, with its new political winds, was waiting around the corner. Gothenburg also changed in a radical way during these years when the shipping yards more or less disappeared.



TWO FORMS OF REALISM

The 1960s saw the return of realism, a phenomenon related to pop art, photography and film. Here two types of realism can be discerned. One was influenced by the New Novel and the film wave in France. By using photographs as a basis, a distance to the subject was established. The other form of realism had a political aim and was didactically effective in its expression. The first form of new realism was embodied in Gothenburg artists such as Peder Josefsen (b. 1943) and Tord Lager (b. 1942). In his paintings, Josefsen worked with film-like clips between different scenes, while Lager's figures, which were often leaving through a door, turned their backs on the viewer. The more direct and engaging form of realism

FIG. 21. Peder Josefsen *Vid det här bordet satt han / He Sat at This Table*, 1969, akryl på duk / acrylic on canvas, 100 × 105 cm. Göteborgs Stads kulturförvaltning / City of Göteborg Culture Administration.
Foto/photo: Jan Dahlqvist, © Peder Josefsen / BUS 2009.

förkroppsligades i Göteborg av bland andra Peder Josefsson (f. 1943) och Tord Lager (f. 1942). Josefsson arbetade i sitt måleri med filmiska klipp mellan olika scener, medan Lager lät figurer, som ofta var på väg ut genom en dörr, vända ryggen åt betraktaren. Den mer direkta och engagerade formen av realism var särskilt stark i Göteborg, med företrädare som Knud (1936–1996) och Solwei (1936–2001) Stampe, Peder Josefsson (hans verk efter 1970) och Gunnar Thorén (1931–2002).

Peder Josefsson började efter 1970 att skildra arbetarrörelsens historia utifrån Arbetarnas Idrottsförening (AIF). I arbetet med serien *Varvsmålningar* (1975) fick han möjlighet att röra sig fritt på Uddevalla-varvet och deltog även i studieverksamhet och fackligt arbete. Varvsmålningarna var deskriptiva till sin karaktär men innehöll påskrifter med underliggande kritik, som: ”Arbetaren förväntas offra sin hälsa för sin lön” och ”Svetsarens jobb är utsatt. Påfrestningar på rygg och leder – svetsrök”.

Knud Stampe, som under en tid var anställd som SKF:s undersökande konstnär, tillhörde de konstnärer som hade koppling till KFML(r). Han skapade realistiska tuschteckningar med stark precision, emellanåt med kombinationer av flera scener i en bild och surrealistiska inslag som underströk bildernas budskap. Ofta avtecknar sig figurerna mot en vit bakgrund. Bilderna kommenterar arbetarnas utsatta situation, det svarta Amerika och USA:s utrikespolitik. Även Solwei Stampe skildrade arbetet i hamnen i ett realistiskt bildspråk i målningar och teckningar men har senare skapat mer symbolistiskt färgade bilder.

Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven på Konsthallen (1978) fungerade som dokumentation, appell och samtidskommentar i en tid präglad av nedläggningshot för den i Göteborg så viktiga varvsindustrin. På utställningen medverkade Sven Claesson, Eva Dahlin, Tomas Ekvall, Göran Johansson, Berit Jonsvik, Bibi Lovell, Sverre Lundgren, Valdemar Marberg, Ragnar Schmid och Georg Ströde.

Även Kent Lindfors (f. 1938), som efter studier på Konsthögskolan i Stockholm och en vistelse i Spanien 1965 under fem år arbetade i hamnen, skildrade denna miljö i ett realistiskt bildspråk, men mindre politiskt färgat än Josefsson och paret Stampe. Han intresserade sig mer för miljöerna än för arbetarna och hans bilder har

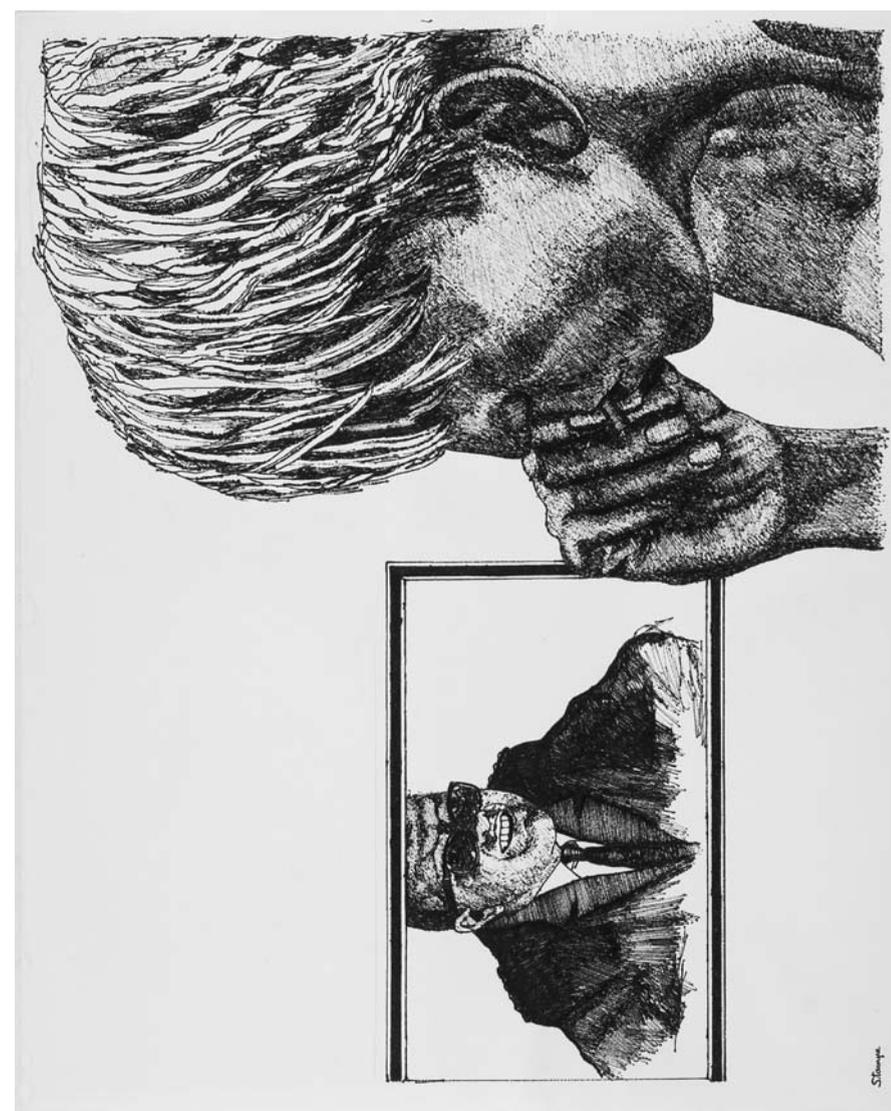
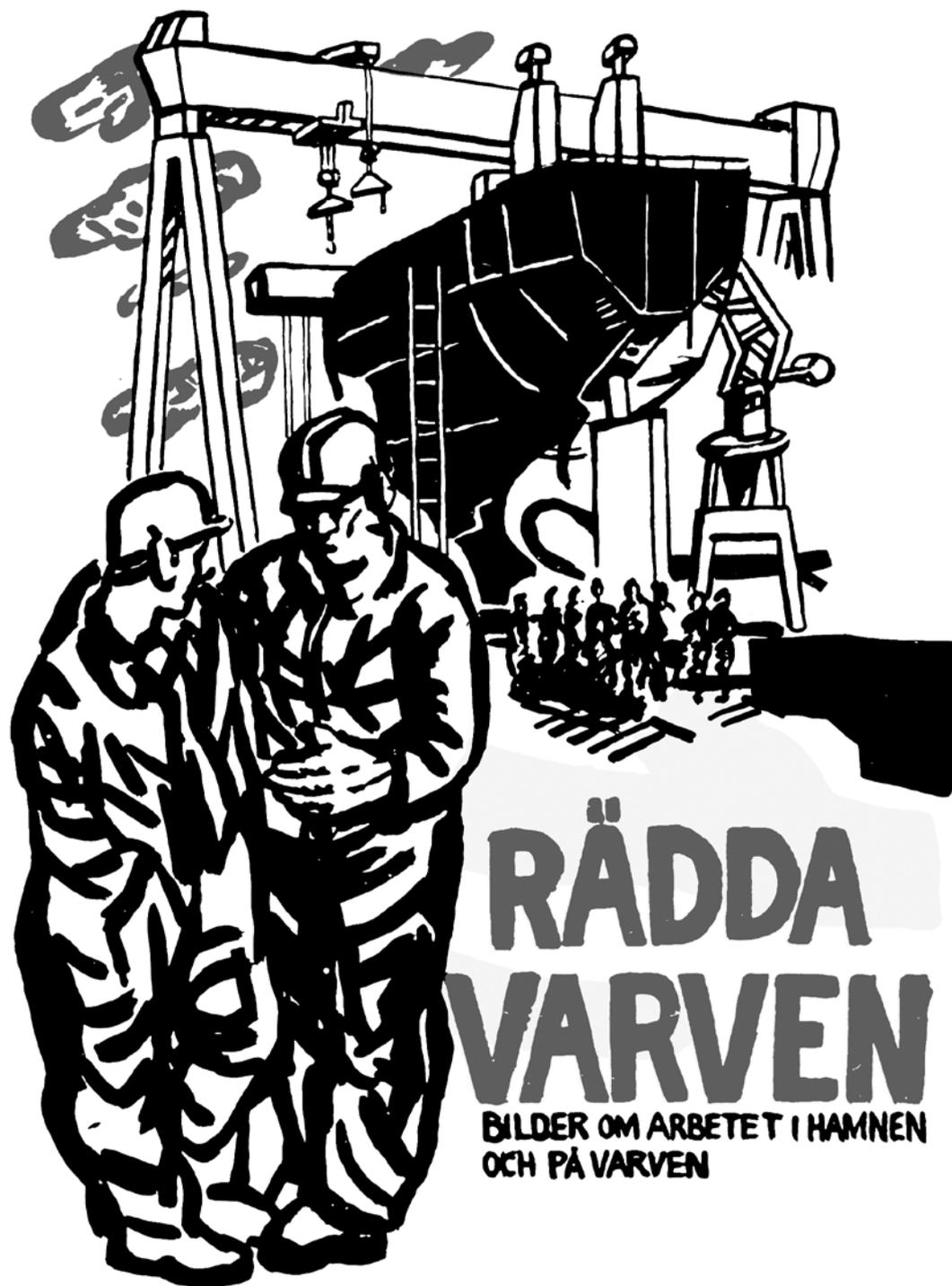


FIG. 21
FIG. 4

FIG. 22

FIG. 23



was particularly present in Gothenburg, with advocates such as Knud (1936–1996) and Solwei (1936–2001) Stampe, Josefsson (his works after 1970) and Gunnar Thorén (1931–2002).

After 1970, Josefsson started to depict the history of the labour movement using the Workers' Sports Club (Abetarnas Idrottsförening, AIF) as his subject. While working with the series *Shipyard Paintings* (*Varusmålningar* 1975) he had the opportunity to move freely at the Uddevalla Shipyards (Uddevallavarvet) and he also participated in study activities and union work. The shipyard paintings were descriptive in character but also had writing on them with underlying criticism, such as: 'The worker is expected to sacrifice his health for his salary' and 'The welder's work is exposed. Strain on back and joints –welding smoke'.

Knud Stampe, who for a time was employed as the company SKF's investigative artist, was one of the artists connected to KFML(r). He created realistic ink drawings with marked precision, at times with combinations of several scenes in one picture and surrealist elements which emphasized the message of the images. The figures often appear against a white background. The images comment on the workers' exposed situation, black America and the US's foreign policy. Solwei Stampe also portrays the work in the harbour with a realistic pictorial language in paintings and drawings, but has later on made more symbolic images.

FIG. 22

Save the Shipyards! Images About the Work in the Docks and at the Shipyards (*Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven*) in the Gothenburg Art Gallery (1978) served as documentation, appeal and comment on contemporary society in a time characterized by threats of closing down the shipyard industry that was so important for Gothenburg. Sven Claesson, Eva Dahlin, Tomas Ekvall, Göran Johansson, Berit Jonsvik, Bibi Lovell, Sverre Lundgren, Valdemar Marberg, Ragnar Schmid and Georg Ströde participated in the exhibition.

FIG. 23

Kent Lindfors (b. 1938) worked in the harbour for five years after studying at the Royal University College of Fine Arts in Stockholm and a stay in Spain in 1965. He portrayed this environment as well with a realistic pictorial language, however, not as politically coloured as that of Josefsson and the Stampe couple. He was more interested in the environments than in the workers, and his images have an almost mystical touch, inspired as they are by, among others, Francisco de Zurbarán's painting. The results are poetically vibrant images, which in later years have become more abstract, with a double exposure of places and themes, such as the mouth

FIG. 23. Ragnar Schmid, katalogomslag till utställningen *Rädda varven! Bilder om arbetet i hamnen och på varven*, Konsthallen, Göteborg 1978 / cover of catalogue for the exhibition *Save the Shipyards! Images about the Work in the Docks and at the Shipyards*, Gothenburg Art Gallery 1978, © Ragnar Schmid/BUS 2009.

en närmast mystisk anstrykning, inspirerade som de är av bland annat Francisco de Zurbaráns måleri. Resultatet är poetiskt vibrerande bilder som under senare år blivit mer abstrakta, med en dubbelexponering av platser och teman, som älvens utlopp i Göteborg mot spanska Guadalupe och Compostela. Redan i målningar som *Den rosa porten* (1973-1974) och *Pissekuren* (1976) finns en närmast religiös upptagenhet vid platsens mystik, den nerslitna hamnmiljön vars skjul och pissrännor kan leda tankarna till såväl sjömansromantik som till asketiska klosterceller. Som för att rena sig själv söker sig Lindfors, liksom Jean Genet eller Jean Dubuffet före honom, till smutsen. Under rostiga hamnkranar finner han Göteborgs *genius loci* – platsens ande. FIG. 5

Gunnar Thorén och Åke Nilsson (f. 1935) hör till de konstnärer vars verk innehöll kommentarer till samtida händelser. Båda arbetade i ett figurativt bildspråk med surrealistiska inslag.

Thoréns bilder var ofta burleska i sin kritik mot den amerikanska utrikespolitiken. Han målade sig själv hängd med den amerikanska flaggan som snara i *Självporträtt* (1970). I två målningar i Konstmuseets ägo, *International Rescue Patrol* (1967) och *The CIA Group* (1970-tal), kritiserar USA:s utrikespolitik i ett satiriskt bildspråk. I målningen *Den vita fläcken* (1970) har en figur sparats ut i vitt, hukande på en jordväg som böjer sig i en s-form genom ett landskap av torrt gräs. Längre in i bilden återfinns avlödade träd och bakom dem några hyddor. I bildens högerkant syns ett fragment av en soldathjälm med spänne samt ett flygande tuggummipapper. Är det en amerikansk soldat på väg ut genom bilden efter sitt dåd? Den vita fläcken refererar förstås till kartans vita fläckar men kanske också till utplånade minnen och människoliv. Man tänker återigen på Vietnamkriget. Målningen är också skapad som en kommentar till en av de chockerande tidningsbilderna från Song My-massakern 1968, där en pojke skyddande böjer sig över sin döende bror.²⁶ FIG. 6

Nilssons måleri var figurativt, med ena benet i den koloristiska traditionen (han är son till Göteborgskoloristen Nils Nilsson), det andra i en nyrealism med surrealistiska inslag. Som svar på oroligheterna 1968 gjorde han en serie symboliskt förtätade bilder som han kallade *Skingrad demonstration*, *Hundarnas år* och *Hundarnas år tar slut*, där hundar skallar mot demonstrerande folksamlingar i ett urbant skymningslandskap. Omgivna av surrande flugor flyr militärer undan folksamlingen, ruttnande bakom djurhuvudsmasker eller djur-

of Göta River against Spanish Guadalupe and Compostela. Already in paintings such as *The Pink Door* (*Den rosa porten* 1973–1974) and *The Pee Box* (*Pissekuren* 1976) there is an almost religious preoccupation with the mysticism of the place, the worn-down harbour environment, whose shacks and urinals can lead thoughts to seafarer romanticism as well as to ascetic cloister cells. As if in purification, Lindfors is attracted to dirt, as were Jean Genet or Jean Dubuffet before him. Under rusty harbour cranes he finds the *genius loci* of Gothenburg – the spirit of the place.

Gunnar Thorén and Åke Nilsson (b. 1935) are among the artists whose works included comments on contemporary events. Both worked in a figurative pictorial language with surrealist elements. Thorén's images were often burlesque in their criticism against American foreign policy. He painted himself hanged with the American flag as a noose in *Self Portrait* (*Självporträtt* 1970). In two paintings owned by the Göteborg Museum of Art, *International Rescue Patrol* (1967) and *The CIA Group* (1970s), the US's foreign policy is criticized with a satirical pictorial language. In the painting *The White Spot* (*Den vita fläcken* 1970), a figure has been masked out in white, crouching on a dirt road curving in an S-form through a landscape with dry grass. Further into the picture there are defoliated trees and behind these some huts. To the right in the picture you see fragments of a soldier's helmet with a buckle and a piece of chewing gum paper. Is it an American soldier on his way out of the image after committing his outrage? The white spot refers, of course, to the white areas on a map, but perhaps also to wiped-out memories and lives. One thinks yet again of the Vietnam War. The painting is created as comment to one of the chocking newspaper images from the Song My massacre in 1968, where a boy protectively huddles over his dying brother.²⁶ FIG. 6

Nilsson's way of painting was figurative, with one foot in the colourist tradition (he is the son of the Gothenburg colourist Nils Nilsson), the other in new realism with a surrealist touch. As a response to the unrest in 1968, he made a series of densely symbolic images which he called *Scattered Demonstration* (*Skingrad demonstration*), *Year of the Dogs* (*Hundarnas år*) and *Year of the Dogs Ends* (*Hundarnas år tar slut*), where dogs bark at demonstrating crowds in an urban twilight landscape. Surrounded by buzzing flies, the army is fleeing from the crowd, rotting behind masks of animal heads or animal skulls. The dog is an animal that does what it is told without thinking for itself, as the American soldiers in Vietnam did, one can imagine. The title 'The Year of the Dogs Ends' speaks about the epoch of militarism

kranier. Hunden är ett djur som gör vad den är tillsagd utan att tänka själv, liksom de amerikanska soldaterna i Vietnam, kan man tänka. Titeln "Hundarnas år tar slut" talar om att militarismens epok är på väg mot sitt slut. "Pigs" var också ett öknamn för de amerikanska soldaterna i Vietnam, därav grishuvudena som soldaterna gömmer sig bakom.²⁷

Ingrid Olson (f. 1933) ställde Vietnamkrigets fasor på andra sidan jordklotet i relation till tvåsamheten i det svenska välfärdssamhället i ett träffsäkert linoleumsnitt betitlat *Medan vi älskar* (1972). 1977 gjordes en utställning av Alfredo Mosella Vila (f. 1932) på Konstmuseet om tortyren av politiska motståndare i den chilenska militärdiktaturen efter Augusto Pinochets maktövertagande den 11 september 1973. Även Roj Friberg (f. 1934) kommenterade Pinochets diktatur i sina surrealistiska teckningar, där ljuset suddades fram från en grafitbestruken yta. Det politiska engagemanget kunde ta sig olikartade uttryck i konsten i Göteborg under den här tiden, från propagandaaffischer, socialrealism och aktioner till dystopisk surrealism, som hos Bertil Berg (f. 1935) i hans poetiska objekt och akvareller.

1973 aktualiserades politiska frågeställningar på *Över-Leva!* på Konsthallen, med Maria Adlercreutz (f. 1936), Allan Friis (f. 1931) och Anders Åberg (f. 1945). 1974 gjordes utställningen *6 aspekter. Människa – samhälle* på Konstmuseet med en grupp konstnärer från Västkusten, bestående av Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson (f. 1936), Folke Lind (f. 1931), Åke Nilsson och Gunnar Thorén. Trots olikheterna fanns det en gemensam inriktning i kritiken av rovdrijf på naturen och beskrivningarna av människans utsatthet i en tid av kärnvapenhot, kärnkraft och miljöförstöring. Efter utställningen bildade de konstnärgruppen 6 aspekter.

SURREALISM UTAN SURREALISTER

Det sägs att surrealismen aldrig etablerades i Göteborg. Det är sant att det inte bildades någon göteborgsk motsvarighet till Halmstadgruppen eller Imaginisterna. Ändå finns det ett inflytande från surreal-

62 FIG. 24. Ingrid Olson, *Medan vi älskar... / While We Are Making Love...*, 1972, linoleumsnitt / linocut, 55 x 80,3 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto/photo: Hossein Sehatlou, © Ingrid Olson / BUS 2009.



FIG. 24

FIG. 15, 68, 8

FIG. 9

ismen, inte minst genom Nemes och hans lärargärning på Valand. Hos flera av hans elever kan man se prov på en form av abstrakt surrealism utan surrealismens program och ideologi. Det abstrakta måleriets laborationer med former på en yta kombineras med surrealismens lek med sammansatta bildbetydelser.

Ett exempel är Sven-Erik Johansson (f. 1925). I sina verk har han kombinerat en känsla för komposition som påminner om Arshile Gorky eller Roberto Matta med en illusionistisk surrealism inspirerad av Hieronymus Bosch och Pieter Brueghel d.ä. Resultatet är gåtfulla bilder av fantasifulla figurer som rytmiskt grupperar sig över bildytan. Även Erland Brand (f. 1922), med sina målningar, teckningar och etsningar föreställande jordklot, huvuden, landskap och farkoster som övergår i varandra, arbetar i gränslandet mellan abstraktion och surrealism.²⁸ Hans bilder går ofta att läsa på flera sätt, både som planeter i en rymd och som figurer eller huvuden. I hans händer blir bildskapandet ett instrument för att utforska en inre värld lika mycket som en yttre. För denna typ av öppna bildspråk passade inte några marxistiska ideologier och medföljande krav på en entydig konst i revolutionens tjänst. Följaktligen ställde Brand och många med honom inte ut under åren efter 1968.²⁹

Målaren och grafikern Bengt Nordenborg (f. 1938) studerade på Valand 1962–1967 och skapade surrealistiska linoleumsnitt som i panoramaperspektiv sammanfattade människans instängdhet i det moderna samhällets byråkratier. Anders Carlssons (f. 1939) drömlika scener i pastellfärger har ett surrealistiskt drag. De kan påminna om Hergés *Tintin* men innehåller också referenser till både politik och historiska händelser som ingenjör S A Andréés misslyckade expedition till Nordpolen. Nils Olof Bonniers (1945–1969) teckningar av maskinlika strukturer kan också beskrivas som surrealistiska bilder med en abstrakt kvalitet, men är mer orienterade mot strukturalism, arkitektur och teknologi än mot det organiska.

En del av de konstnärer som ville göra konsten till medel för politiska budskap, som Knud Stampe och Gunnar Thorén, kunde föra samman realistiska bilder i surrealistiska kombinationer. Därmed blev det möjligt att skapa allegoriska eller satiriska bilder. Den realistiska bildens begränsningar vad gäller berättelsens dramaturgi kunde övervinnas.

Hos konstnärerna i 6 aspekter, däribland Thorén, finns överlag en surrealistisk ådra, utan att någon av dem för den skull skriver

coming to an end. 'Pigs' was also a bad nickname for the American soldiers in Vietnam, thus the pig heads the soldiers are hiding behind.²⁷

Ingrid Olson (b. 1933) put the horrors of the Vietnam War on the other side of the world in relation to the twosomeness of the Swedish welfare state in an apt linocut titled *While We Are Making Love* (*Medan vi älskar* 1972). In 1977 Alfredo Mosella Vila (b. 1932) put together an exhibition for the Göteborg Museum of Art dealing with torture of political opponents in the Chilean military dictatorship after Augusto Pinochet seized power on 11 September 1973. Roj Friberg (b. 1934) also commented on Pinochet's dictatorship in his surrealist drawings, where light was brought out by rubbing a surface coated with graphite. Political commitment could take diverse forms in Gothenburg art at this time, from propaganda posters, social realism and actions to dystopian surrealism, as with Bertil Berg (b. 1935) in his poetic objects and watercolours.

In 1973, political issues were actualized at *Sur-Vive!* (*Över-Leva!*) in the Gothenburg Art Gallery, with Maria Adlercreutz (b. 1936), Allan Friis (b. 1931) and Anders Åberg (b. 1945). In 1974 the exhibition *6 Aspects. Man – Society* (*6 aspekter. Människa – samhälle*) was arranged at the Göteborg Museum of Art with a group of artists from the west coast, made up of Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson (b. 1936), Folke Lind (b. 1931), Åke Nilsson and Gunnar Thorén. Despite the differences, there was a common aim in their criticism of the exploitation of nature and the descriptions of the exposed position of man in a time of nuclear threat and pollution. After the exhibition they formed the artist group 6 aspekter.

SURREALISM WITHOUT SURREALISTS

It has been said that surrealism never was established in Gothenburg. It is true that there was never a Gothenburg equivalent of Halmstadgruppen (The Halmstad Group) or Imaginisterna (The Imaginists). Yet there is an influence from surrealism, not least through Nemes and his achievement as a teacher at Valand. In the works of several of his students, a kind of abstract surrealism, without the program and ideology of the surrealist

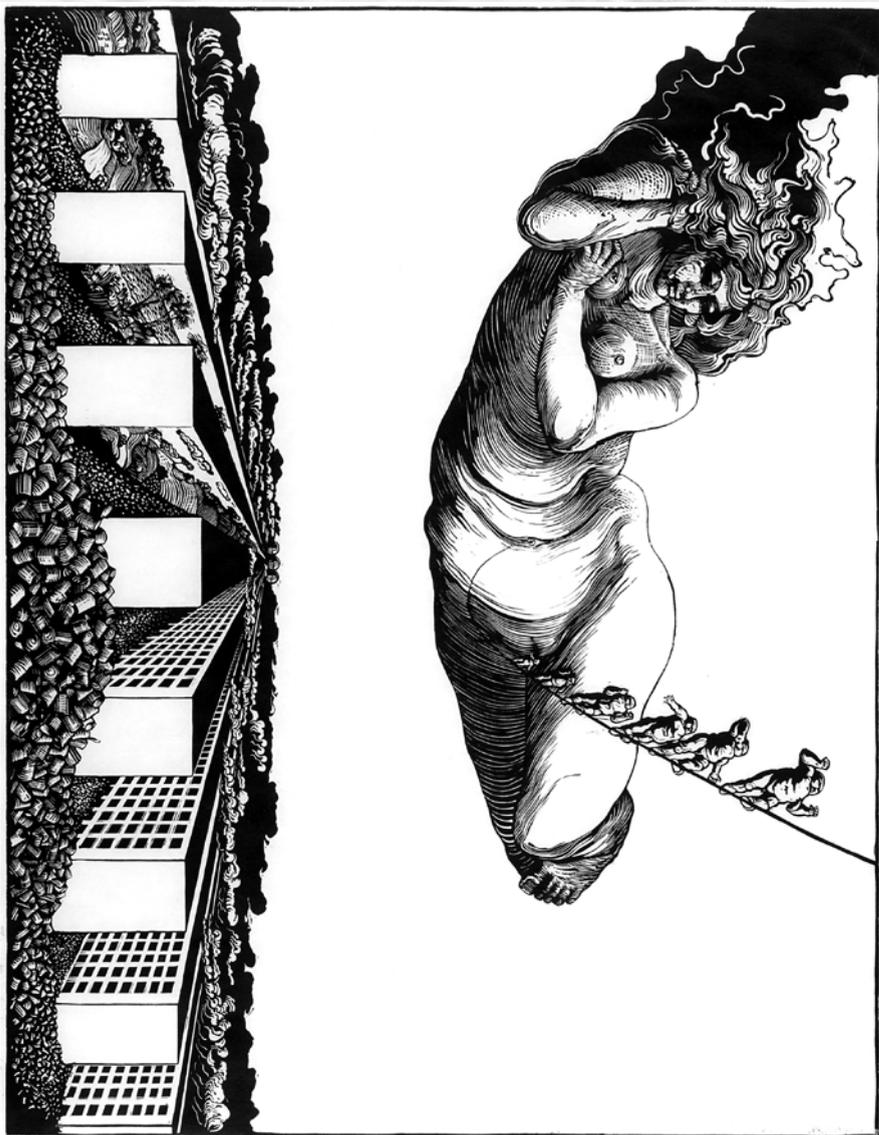


FIG. 25 The painter and graphic artist Bengt Nordenborg (b. 1938) studied at Valand 1962–1967 and created surrealist linoleum prints that in panorama perspective summed up man's integrity in the bureaucracies of modern society. Anders Carlsson's (b. 1939) dreamlike scenes in pastel colours have surrealist traits. They can call to mind Hergé's *Tintin* but they also have references to both political and historical events such as engineer S A Andrée's unsuccessful expedition to the North Pole. Nils

FIG. 46, 65 Olof Bonnier's (1945–1969) drawings of machinelike structures can also be described as surrealist images with an abstract quality, but they are more oriented toward structuralism, architecture and technology than toward the organic.

Some of the artists who wanted to make art a tool for political messages, such as Knud Stampe and Gunnar Thorén, could merge realistic images into surrealist combinations. Thus it was possible to make allegorical or satirical images. The realistic image's limitations, when it comes to the story's dramaturgy, could be overcome.

With the artists in 6 aspekter, including Thorén, there is generally a surrealist trend, without any of them signing any surrealist programme. Rather, they use a surrealist pictorial language with distortions and unexpected combinations to shape a state of things or to comment on social development.

FIG. 25. Bengt Nordenborg, *Progressiv expansion / Progressive Expansion*, 1968, linoleumsnitt / linocut, 48,3 x 63,2 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto/photo: Hossein Schatlou.

movement, is discernible. The experiments with forms on a surface in abstract painting are combined with the surrealists play with composite meanings of an image.

One example is Sven-Erik Johansson (b. 1925). In his works he has combined a feeling for composition, reminiscent of Arshile Gorky or Roberto Matta, with an illusory surrealism inspired by Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel the Elder. The results are enigmatic images of imaginative figures grouped rhythmically on the image's surface. Erland Brand (b. 1922), with his paintings, drawings and etchings depicting the globe, heads, landscapes and vehicles merging with one another, also works in the borderland between abstraction and surrealism.²⁸ It is often possible to read his images in several ways, both as planets in a space and as figures or heads. In his hands the act of creating an image becomes an instrument to explore an inner world as much as an outer one. This type of open pictorial language did not fit with Marxist ideologies, with their accompanying demands for unambiguous art in the service of the revolution. Thus Brand and many with him did not exhibit in the years after 1968.²⁹

under på något surrealistiskt program. Snarare använder de ett surrealistiskt bildspråk med förvrängningar och oväntade kombinationer för att gestalta tillstånd eller kommentera samhällsutvecklingen.

ETT FEMINISTISKT UPPVAKNANDE

1970-talet såg en generation kvinnliga konstnärer träda fram på en rad omdiskuterade grupputställningar i Göteborg. Dessa innebar genombrottet för den feministiska konsten och medförde en ökad acceptans för textila material i konstvärlden.³⁰ Om vänsterrörelsen satte klasskampen framför kvinnans frigörelse var det nu dags att uppvärdera kvinnokampen. Även om kritiken mot patriarkala samhällsstrukturer var tydlig var konsten allt annat än pekpinnevärdig. Den var både lustfylld och mytologisk. Bland annat därför möttes utställningen av oförståelse från en del kritiker. 1970-talet såg också en ökad andel kvinnliga utställare på offentliga institutioner som Konsthallen och Konstmuseet. Mansdominansen synliggjordes och ifrågasattes. Genom konstnärliga insatser lyftes erfarenheter som tidigare lyst med sin frånvaro på konstmuseerna fram i ljuset: de av kvinnors liv och ställning i samhället.

INVANDRARE

Göteborgs konsthistoria kan skrivas på olika sätt. Uttryckt på ett annat sätt finns det flera olika konsthistorier. En är invandrarnas konsthistoria – berättelsen om hur människor utifrån sökt sig hit, mött stadens konstliv, påverkats av det och själva satt sin prägel på det. Nemes är det mest uppenbara exemplet. Men det finns andra, som de tidigare omnämnda Börge Hovedskou och Yoshio Nakajima, liksom italieneren Franco Leidi (1933–2008). Efter en period i Los Angeles kom

A FEMINIST AWAKENING

The 1970s saw a generation of women artists come forward at a number of much-talked-about group exhibitions in Gothenburg. These meant a breakthrough for feminist art and brought about an increased acceptance of textile materials in the art world.³⁰ If the left movement put class struggle before the liberation of women it was now time to appreciate women's liberation. Even if criticism of patriarchal structures was evident, the art was everything but preachy. It was both full of joy and mythological. This was among other reasons why the exhibition was met with lack of understanding from some critics. The 1970s also saw an increased share of women exhibitors in public institutions such as the Gothenburg Art Gallery and the Göteborg Museum of Art. Male dominance was made visible and questioned. Through artistic contributions, experiences that had earlier been conspicuous in their absence at the art museums were highlighted: those of women's lives and positions in society.

IMMIGRANTS

Gothenburg's history of art can be written in different ways. Put in other words, there are several different histories. One is the immigrants' history of art – the story of how people from outside have found their way here, met the art life of the city, been influenced by it, and themselves put their mark on it. Nemes is the most obvious example. But there are others, such as the earlier-mentioned Börge Hovedskou, Yoshio Nakajima, and the Italian Franco Leidi (1933–2008). After a period in Los Angeles, the Japanese Nakajima came to Valand as a student in 1966 and remained for a while in Gothenburg. He was later active in the north of Scania, involved in the collective Drakabygget (Bauhaus Situationist)

japanen Nakajima som student till Valand 1966 och blev kvar, först i Göteborg och senare verksam i norra Skåne, engagerad i kollektivet Drakabygget (Bauhaus Situationist) i Örkelljunga och den svenska grenen av Fluxus-rörelsen. De utgjorde svenska avknoppningar av internationella avantgarderörelser, vilka syftade till att förändra samhället genom aktiviteter inom ett utvidgat konstbegrepp. Från Tokyo, där Nakajima studerat för Dadakan (Itoi Kanji), tog han med sig performancekonsten. Under 1960-talet gjorde han flera happenings i Göteborg, bland annat på Kungsportsavenyen i samarbete med Bengt Hinnerson. Leidi, född i Milano och uppvuxen i Italien, kom hit i början av 1970-talet och blev snabbt etablerad som grafiker och skulptör, med sina säregna om tortyrredskap påminnande installationer och sadomasokistiskt färgade surrealistiska bilder. Liksom Nemes och Nakajima tog han med sig en främmande bildtradition till Göteborg.

KONSTPRESS

Den ledande konstkritikern i Göteborg under 1960- och 1970-talet var Tord Bäckström (1908–1991) på *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. Förutom att regelbundet recensera utställningar i Göteborg medverkade han med flera inlägg i ”den stora konstdebatten” 1962, med en något moderat hållning än den öppna estetikens mest radikala försvarare, som Ulf Linde och Pontus Hultén (1924–2006). Han var å andra sidan inte lika avvisande till den nya konsten som akademi-ledamoten Rabbe Enckell (1903–1974) och Torsten Bergmark. Även Gustaf Rinaldo (f. 1925) och Lars G Fällman (f. 1935) skrev konstkritik för *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. I *Göteborgs-Posten* kunde man läsa Rolf Anderberg (f. 1922), Kjell Hjern (1916–1984), Crispin Ahlström (f. 1936) samt under två år på 1970-talet Håkan Wettre (f. 1945). Bernt Eklundh (även under signaturen Bernicus) (1932–2002), Bengt Abrahamsson (f. 1925), Sune Örnberg (1925–2007), Lars G Fällman samt Håkan Wettre, skrev för *Göteborgs-Tidningen*. På tidningen *Ny Tid* verkade Gösta Andrén och Tullan Fink. Båda gick över till *Arbetet* 1968.

in Örkelljunga and the Swedish branch of the Fluxus movement. They formed a Swedish breakaway group of the international avant-garde movement, which aimed at changing society through activities within an expanded concept of art. Nakajima had studied with Dadakan (Itoi Kanji) in Tokyo and from there he brought with him performance art. In the 1960s he arranged several happenings in Gothenburg, including at Kungsportsavenyen in collaboration with Bengt Hinnerson. Leidi, born in Milan and raised in Italy came here at the beginning of the 1970s and was soon established as a graphic artist and sculptor, with his peculiar installations reminiscent of instruments of torture and *sado-masochistically* tainted surrealist images. Like Nemes and Nakajima, he brought a foreign image tradition to Gothenburg.

PRESS ABOUT ART

The leading art critic in Gothenburg in the 1960s and 1970s was Tord Bäckström (1908–1991) at *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. Apart from regularly writing reviews on exhibitions in Gothenburg, he made several contributions to ‘the Big Art Debate’ in 1962, with a somewhat more moderate position than the most radical defenders of open aesthetics, such as Ulf Linde and Pontus Hultén (1924–2006). On the other hand, he was not as dismissive of the new art as Academy member Rabbe Enckell (1903–1974) and Torsten Bergmark. Gustaf Rinaldo (b. 1925) and Lars G Fällman (b. 1935) also wrote reviews on art in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. In *Göteborgs-Posten*, one could read Rolf Anderberg (b. 1922), Kjell Hjern (1916–1984), Crispin Ahlström (b. 1936) and, for two years in the 1970s, Håkan Wettre (b. 1945). Bernt Eklundh (who also wrote under the signature Bernicus) (1932–2002), Bengt Abrahamsson (b. 1925), Sune Örnberg (1925–2007), Lars G Fällman and Håkan Wettre wrote for *Göteborgs-Tidningen*. Gösta Andrén and Tullan Fink worked at the newspaper *Ny Tid*. Both went over to *Arbetet* in 1968.

Of the art critics in Stockholm newspapers who reviewed exhibitions in Gothenburg during the period, some persons excelled: Torsten Bergmark, Leif Nylén and Ulf Linde for *Dagens Nyheter*, Beate Sydhoff

Av de konstkritiker i Stockholmstidningar som recenserade utställningar i Göteborg under perioden utmärker sig Torsten Bergmark, Leif Nylén och Ulf Linde för *Dagens Nyheter*, Beate Sydhoff (f. 1938), Stig Johanson (f. 1924) och Sören Ström (f. 1934) för *Svenska Dagbladet*, samt Clas Brunius (f. 1920) för *Expressen*. Folke Edwards skrev dessutom för *Stockholms-Tidningen*.

Som redan påtalats var Edwards under två perioder redaktör för konsttidningen *Paletten* – grundad av Göteborgs Konstnärsklubb 1940. Under hans ledning präglades tidskriften av internationell modernism med informellt måleri, konkretism och abstrakt konst, men också *Rörelse i konsten*, neodada, op- och popkonst. I sina olika roller som redaktör, kritiker, curator och chef spelade Edwards en nyckelroll i Göteborgs konstliv, alltid i centrum av debatten, redo att ta strid.

När Leif Nylén tog över *Paletten* vid årsskiftet 1967/1968 raserade han, som tidigare påtalats, gränserna mellan konstformerna. Tidskriften blev också mer uttalat politisk, vilket tillsammans med den experimentella inriktningen kan ha bidragit till att avskräcka en del prenumeranter. Edwards kallades tillbaka som redaktör 1969. 1973–1978 fungerade Håkan Wettre som redaktionssekreterare och ledde tidningen med en redaktionsgrupp.

Den vänsterorienterade Bergmark, som var *Paletten*:s redaktör 1951–1952, märktes fortsatt av i Göteborgs konstliv under 1960- och 1970-talet. Bland annat gästspelade han som teorilärare på Valand. Även Lars G Fällman skrev för *Paletten*, från 1961 och framåt.

Robert Jonsvik (1944–1998) var redaktör för tidningen *Organ*, startad 1968 som ett organ för Valands elevkår. 1969 bytte den namn till *Göteborgar'n* och kom att inkludera alla de estetiska högskolorna i staden. 1972 bytte den namn igen, denna gång till *Röda Rappet*, och politiserades ytterligare som ett av KFML(r):s tryckta organ. Den var inte någon konsttidning, även om Jonsvik studerat på Valand. Snarare är den att likna vid en vänsterpolitisk debattskrift, med reportage kring samhällsfrågor, inte minst av lokal prägel. Tönen var ofta hård. Det fanns en direkthet i tilltalet som även präglade de konstnärliga bidragen i tidningen av Valandselever och Göteborgskonstnärer som Anders Carlsson, Arthur Olafsson, Ragnar Schmid och Gunnar Thorén. Fotografer var bland andra Georg Ströde och Berit Jonsvik (Hammeland). Kjell-Åke Olsson medverkade som skri-

(b. 1938), Stig Johanson (b. 1924) and Sören Ström (b. 1934) for *Svenska Dagbladet*, and Clas Brunius (b. 1920) for *Expressen*. In addition, Folke Edwards wrote for *Stockholms-Tidningen*.

As has already been mentioned, Edwards was, for two periods, editor of the art magazine *Paletten* – founded by the Gothenburg Artist's Club in 1940. Under his leadership the magazine was characterized by international modernism and informal painting, concretism and abstract art, but also *Movement in Art*, neo-dada, op and pop art. In his different roles as editor, critic, curator and director, Edwards played a key role in Gothenburg's art scene, always at the centre of the debate, ready for dispute.

When Leif Nylén took over *Paletten* at the beginning of 1968, he erased, as has been mentioned earlier, the boundaries between art forms. The magazine also became more markedly political, which together with the experimental trend can have helped to deter some subscribers. Edwards was called back as editor in 1969. The years 1973–1978 Håkan Wettre worked as assistant editor-in-chief and led the magazine with a group of co-editors.

The leftwing Bergmark, who was the editor of *Paletten* 1951–1952, was still noticed on the Gothenburg art scene in the 1960s and 1970s. Among other things, he gave a short appearance as a teacher in theory at Valand. Lars G Fällman also wrote for *Paletten* from 1961 and onwards.

Robert Jonsvik (1944–1998) was editor at the paper *Organ*, started in 1968 as an organ for the Valand School of Art's pupil's council. In 1969 it changed its name to *Göteborgar'n* and came to include all the aesthetic colleges in the city. In 1972, it changed its name again, this time to *Röda Rappet*, and became one of KFML(r)'s printed organs. It was not an art publication, even if Jonsvik had studied at Valand. Instead it resembled a left-wing publication for debate, with reports about questions of society, not least of local character. The tone was often hard. There was a directness of address which also characterized the artistic contribution to the paper by Valand students and Gothenburg artists like Anders Carlsson, Arthur Olafsson, Ragnar Schmid and Gunnar Thorén. Photographers were, among others, Georg Ströde and Berit Jonsvik (Hammeland). Kjell-Åke Olsson contributed as a writer from the start in 1968 until the end. He was also a permanent contributor to *Paletten* 1967–1969 under the name Kjell-Åke Olzon. When KFML(r)'s Central Committee in 1976 wanted to invest in *Proletären* it resulted in *Röda Rappet* and *Klasskampen* being closed down.

bent från start 1968 fram till slutet. Under namnet Kjell-Åke Olzon var han även fast medarbetare för *Paletten* 1967–1969. När KFML(r):s Centralkommitté år 1976 ville satsa på *Proletären* resulterade det i att *Röda Rappet* och *Klasskampen* lades ner.

UPPBROTTSTID OCH ÅTERKOMSTER

Bob Dylans *The Times They Are A-Changin'* (1964) är på många sätt ett ledmotiv för 1960-talet och skulle även kunna vara det för konstlivet i Göteborg under decenniet. Konstmuseet byggdes ut, Valand flyttade. Det fanns en livaktig konstdiskussion och ett starkt politiskt engagemang, men också ett intresse för vad som hände runt om i världen, både i politiken och i konsten. Skedet framstår som vitalt och händelserikt.

1960- och 1970-talet var en tid av genomgripande förändringar i konsten och konstlivet. Nya strömningar bröt in, vilket resulterade i konfrontationer med etablerade uppfattningar. Detta är en förklaring till de många skandalerna kring konst. Sällan har väl så många utställningar väckt en sådan uppmärksamhet som under dessa år. Erikssons och Ultvedts utställning på Konsthallen (1962), *Skräck* (Konsthallen 1970) och *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* (Konsthallen 1979) är bara några exempel. De många influenserna utifrån hade en vitaliserande inverkan, även om kravet på konstnärerna att verka politiskt emellanåt tenderade att sätta den konstnärliga kvaliteten på undantag. Å andra sidan var just tron på ett evigt och orubbligt kvalitetsbegreppet något som starkt ifrågasattes under denna tid. Kvalitet är en social överenskommelse beroende av sådant som klasstillhörighet och ideologiska utgångspunkter, menade man.

1960- och 1970-talet i Göteborg såg en rad strömningar bryta fram. Parallellt med dessa fanns en kvardröjande tradition av Göteborgskolorism och abstraktion. Man kan skönja en utveckling från abstrakt modernism, via experiment, pop och nyrealism till politisk realism och socialt engagemang. Men denna utveckling är inte linjär eller entydig utan motsägelsefull. Att beskriva tendenser i

TIME FOR LEAVING AND RETURNS

Bob Dylan's *The Times They Are A-Changin'* (1964) is in many ways a recurrent theme for the 1960s and could also be a theme for the art scene in Gothenburg during the decade. The Göteborg Museum of Art was enlarged, the Valand School of Art moved. There was a vigorous art discussion and a strong political commitment, but also an interest in what was happening in the world, both in politics and in art. The period stands out as vigorous and eventful.

The 1960s and 1970s was a time of radical change in art and the art scene. New trends appeared, which resulted in confrontation with established ideas. This is an explanation for the many art scandals. There have seldom been so many exhibitions that have attracted so much attention as in these years. Eriksson and Ultvedt's exhibition in the Gothenburg Art Gallery (1962), *Horror* (the Gothenburg Art Gallery 1970) and *The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity* (*Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, the Gothenburg Art Gallery 1979) are only a few examples. The many influences from outside had a vitalizing effect, even though demands on the artists to be politically active tended, at times, to put the artistic quality aside. On the other hand, the belief in an eternal and immutable concept of quality was something that was strongly questioned during this period. The view was that quality is a social agreement dependant on such issues as social class and ideological bases.

The 1960s and 1970s in Gothenburg saw a number of trends be born. Parallel to these there was a lingering tradition of Gothenburg colourism and abstraction. You can discern a development from abstract modernism, via experiments, pop art and new realism to political realism and social commitment. But this development is not linear or unambiguous but full of contradictions. To describe tendencies in art and the art scene as parallel tracks seems more productive than persisting in writing in different expressions onto a common development.

Nevertheless, we can discern dominant trends during different periods, dominant in the sense that they take command of the public de-

konsten och konstlivet som parallella spår förefaller mer fruktbart än att framhärda i att skriva in olika uttryck i en gemensam utveckling.

Likväl kan vi urskilja dominanta riktningar under olika perioder, dominanta i den meningen att de tog kommandot om den offentliga konstdiskussionen. Kvantitativt sett var nog det mer traditionella Göteborgsmåleriet dominerande genom de båda decennierna. Men andra estetiska ideologier hade mer högljudda företrädare. Gränsöverskridande experiment bröt in med Erikssons och Ultvedts utställning på Konsthallen 1962 men fick inget omedelbart genomslag bland stadens konstnärer. Den politiska vågen var stark efter 1968 men ebbade så småningom ut. Men de frågor som väcktes fortsatte att förvaltas i miljörelsen och feminismen, som vann gehör under 1970-talet och satte avtryck i konsten på olika sätt – miljörelsen i en dystopisk surrealism, feminismen i textilkonsten. Av detta kan man dra två slutsatser. Den ena är att det vid sidan av de dominanta strömningarna lever kvar andra mer eller mindre synliga traditioner. Den andra är att konst inte skapas i ett vakuum utan påverkas av det som händer i samhället runt omkring konstnären.

Om 1960-talet innebar inträdet av nya former, material och medier, så innebar tiden efter 1968 framför allt en större medvetenhet om konstens roll i samhället. Båda dessa omvandlingar ligger till grund för dagens konstbegrepp, där medieöverskridande uttryck, men också en socialt orienterad konst, kommit att inta centrum i konstdiskussionen. Vi har kommit en lång väg sedan 1968 men kanske inte så långt som vi tror. Av att studera historien lär man sig att skillnaderna mellan oss och dem i det förflutna (även om detta ”dem” är en annan del av oss själva, om vi levt så länge) inte är avgrundsläk. Diskussioner tenderar att komma tillbaka, om än i nya former. Så kan historien uppenbaras som ett överraskande här och nu, i enlighet med Walter Benjamins begrepp *Jetztzeit*.³¹ Vi befinner på en punkt där nu och då flödar in i varandra, där nuet framstår som en omtagning av något som redan hänt, men en omtagning som i sig också bär fröet till förändring. För att förändra historiens riktning måste den först upprepas. Ett forskningsprojekt som detta är ett sätt att göra sig medveten om en lokal historia som alla vi som verkar i den här staden är en del av, vare sig vi är medvetna om det eller inte.

bate on art. Quantitatively the more traditional Gothenburg painting was dominant during both decades. But other aesthetic ideologies had more vociferous advocates. Transgressing experiments came with Eriksson and Ultvedt's exhibition at the Gothenburg Art Gallery in 1962 but had no effect among the artists in the city. The political wave was strong after 1968 but gradually petered out. But the questions that had surfaced continued to be kept alive in the green movement and feminism, which met with sympathy in the 1970s and left their imprints on art in different ways – the green movement in dystopian surrealism, feminism in textile art. From this, two conclusions can be drawn. One is that alongside the dominant trends there are other more or less visible traditions continuing. The other is that art is not created in a vacuum but is influenced by what happens in the world around the artists.

If the 1960s meant the appearance of new forms, material and media in art, then the time after 1968 meant an increasing awareness of the role of art in society. Both these transformations underlie today's concept of art, where media-transgressing forms, but also a socially oriented art, have come to be at the centre of the art debate. We have come a long way since 1968 but maybe not as far as we think. From studying history one learns to see that the differences between us and them in the past (even if 'them' is another part of ourselves, if we have lived that long) is not enormous. Debates tend to come back, although in new ways. Thus history can appear as a surprising here and now, according to Walter Benjamin's concept of *Jetztzeit*.³¹ We are at a junction where now and then flow together, where now stands out as a repetition of something that has already happened, but a repetition which in itself carries the seed of change. To change the direction of history it first has to be repeated. A study like this is a way to make oneself aware of a local history that all of us who work in this city are a part of, whether we are aware of it or not.

* * *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY HENRIKA FLORÉN

1. *Hjärtat sitter till vänster*, red. Bo A Karlsson, Ulf Kihlander, Ola Åstrand, Göteborg 1998; *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, red. Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Göteborg 2007; *Efter Majrevolten. Det "stökiga" 70-talet*, red. David Elliott, Annika Gunnarsson, Ragnar von Holten, Stockholm 1999; *Västsvenskt "avantgarde" 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*, red. Folke Edwards, Göteborg 2002; Lena Boëthius, "På barrikaderna! Politisk konst och experiment", *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002.
2. Mårten Castenfors, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970–2000*, Stockholm 2001; Yvonne Eriksson och Bia Mankell, "1950–2000", *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Lund 2007; Olle Granath, *Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945*, Stockholm 1986; Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund 2005; Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm 1983; Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975*, Stockholm 2000; Lena Boëthius, "På barrikaderna! Politisk konst och experiment", *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002.
3. Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happpnings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998; Bengt af Klintberg, *Svensk Fluxus*, Stockholm 2006.
4. Endre Nemes, *Att lyfta upp tiden och vika den åt sidan*, Stockholm 2002; Håkan Wettre, "Endre Nemes – en främling i provinsen", *Valand. Från ritkola till konsthögskola*, red. Irja Bergström, Göteborg 1991.
5. Torsten Renqvist, "Det finns många sorters himlar, om man lär sig att se", *Valand. Från ritkola till konsthögskola*, red. Irja Bergström, Göteborg 1991, s. 157. Till Nemes-eleverna hör bland andra Erland Brand, Rune Claesson, Leif Ericson, Sven-Erik Johansson, Leif Knudsen, Ralph Lundquist, Acke Oldenburg, Bengt Olson, Ronald Reyman, Hardy Strid, Ulf Trotzig, Erik Törning, Tage Törning, Olle Waller samt Denice, Jörgen och Olle Zetterquist.
6. När huset revs flyttade Galleri 54 till Parkgatan, därefter till Erik Dahlbergsgatan och ligger idag på Kastellgatan.
7. Nemeslevn Nils Knudsen säger: "Renqvist öppnade vägen för en snabbare bild – någonting fångat i flykten. Under Nemes tid var det fråga om en metafysiskt stillastående bild [...]" Margareta Romdahl, "Grupp 54 i Göteborg jubilerar med utställning", *Dagens Nyheter* 1974-04-02.
8. Renqvist 1991, s. 157.
9. Peter Dahl, *Konstnären som magister. Glimtar från ateljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Stockholm 1980.
10. Även på de förberedande konstskolorna förekom förstås experiment inom ramarna för utbildningen. Tendensen är ändå tydlig.
11. Leif Nylén, "The show that we all run", *Paletten* nr 1 1968.
12. "Nr 2 är starkt försenat. I gengäld rätt så aktuellt. Men det mesta av det utlovade 'primary structure' materialet har fått stå över till nr 3." *Paletten* nr 2 1968.
13. Se Sten Gromarks text i denna publikation.
14. I ett senare skede skötte Håkan Wettre (f. 1945) och efter honom Lena Boëthius (f. 1943) utställningsverksamheten på Konsthallen.
15. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, opublicerat manus, Aronsberg 1994, Vitterhetsakademiens bibliotek, deposition Medelhavsmuseet (Ax), s. 171.
16. För en analys av detta projekt se Jessica Sjöholm Skrubbes text i denna publikation.
17. Rosalind E Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field", *October* nr 8 1979), övers. Erik van der Heeg, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2005.
18. Folke Edwards, "Multikonst – en halv revolution", *Paletten* nr 1 1967.
19. Ulf Linde, *Spejare*, Stockholm 1961; Bengt Nerman, *Demokratins kultursyn*, Stockholm 1962; *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963.
20. "Unga konstnärer visar docksatir mot Johnson", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1967-12-02; Signaturen B. E., "Mekanoteater på Konsthallen. Från pang-pang till vietnamvåld", *Göteborgs-Tidningen* 1967-12-03.
21. Det föreligger en konstvetenskaplig studie av processen, författad av Maj-Brit Wadell, senare professor i konstvetenskap vid Göteborgs universitet. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av*

NOTES

1. *Hjärtat sitter till vänster*, ed. Bo A Karlsson, Ulf Kihlander, Ola Åstrand, Gothenburg 1998; *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, ed. Ulf Kihlander and Ola Åstrand, Gothenburg 2007; *Efter Majrevolten. Det "stökiga" 70-talet*, ed. David Elliott, Annika Gunnarsson, Ragnar von Holten, Stockholm 1999; *Västsvenskt "avantgarde" 1950–80. Från abstraktion till aktion and samhällskritik*, ed. Folke Edwards, Gothenburg 2002.
2. Mårten Castenfors, *Sveriges konst 1900-talet. Part 3. 1970-2000*, Stockholm 2001; Yvonne Eriksson and Bia Mankell, '1950–2000', *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Lund 2007; Olle Granath, *Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945*, Stockholm 1986; Thomas Millroth, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund 2005; Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm 1983; Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Part 2. 1945–1975*, Stockholm 2000; Lena Boëthius, 'På barrikaderna! Politisk konst och experiment', *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002.
3. Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happpnings, instrumental teater, konkret poesi and andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998; Bengt af Klintberg, *Svensk Fluxus*, Stockholm 2006.
4. Endre Nemes, *Att lyfta upp tiden och vika den åt sidan*, Stockholm 2002; Håkan Wettre, 'Endre Nemes – en främling i provinsen', *Valand. Från ritkola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, Gothenburg 1991.
5. Torsten Renqvist, 'Det finns många sorters himlar, om man lär sig att se', *Valand. Från ritkola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, Gothenburg 1991, p. 157. Included among Nemes's students are, among others, Erland Brand, Rune Claesson, Leif Ericson, Sven-Erik Johansson, Leif Knudsen, Ralph Lundquist, Acke Oldenburg, Bengt Olson, Ronald Reyman, Hardy Strid, Ulf Trotzig, Erik Törning, Tage Törning, Olle Waller as well as Denice, Jörgen and Olle Zetterquist.
6. When the house was demolished, Galleri 54 moved to Parkgatan, then to Erik Dahlbergsgatan and is today to be found on Kastellgatan.
7. The Nemes student Nils Knudsen says: 'Renqvist opened the way to a faster image – something on the wing. During Nemes's time it was about a metaphysically immobile image [...]' Margareta Romdahl, 'Grupp 54 i Göteborg jubilerar med utställning', *Dagens Nyheter* 2 April 1974.
8. Renqvist 1991, p. 157.
9. Peter Dahl, *Konstnären som magister. Glimtar från ateljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Stockholm 1980.
10. There was, of course, also experimentation at the preparatory art schools within the bounds of the education. The tendency is still clear.
11. Leif Nylén, 'The show that we all run', *Paletten* no. 1 1968.
12. 'Issue 2 is very late. On the other hand fairly topical. But most of the promised 'primary structure' material has had to wait for no. 3.' *Paletten* no. 2 1968.
13. See Sten Gromark's text in this publication.
14. At a later stage Håkan Wettre (b. 1945) and after him Lena Boëthius (b. 1943) were in charge of exhibition work at the Gothenburg Art Gallery.
15. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, unpublished manuscript, Aronsberg 1994, Library of Vitterhetsakademien, deposition Medelhavsmuseet (Ax), p. 171.

- ett rättsfall*, Lund 1974.
22. Göran Palm, *En orättvis betraktelse*, Stockholm 1968; Göran Palm, *Indoktrineringen av Sverige*, Stockholm 1969; Sara Lidman och Odd Uhrbom, *Gruva*, Stockholm 1969.
 23. "Politik i konsten", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1968-11-06; Tord Bäckström, "Konstnärrens dilemma", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1968-11-08.
 24. *Kulturutredningen -72*, Stockholm 1972.
 25. "Bilderna som vapen", *Göteborga'n* # 15, nr 1 1972.
 26. Se: Gunnar Thorén, "Den vita fläcken", *Konstrevy* nr 5-6 1970.
 27. Nilsson säger att han målat av kranier från gris, får, älg, tumlare och ko. Jeff Werner, telefonintervju med Åke Nilsson 2009-02-20.
 28. "Huvuden som övergår i landskap" är också titeln på en bok med Erland Brands teckningar med efterord av Jan Häfström. *Erland Brand. Huvuden som övergår i landskap*, Stockholm 2009.
 29. Kristoffer Arvidsson, intervju med Erland Brand, Göteborg 2009-03-05.
 30. Utställningarna var *Livegen - EGET LIV* på Maneten 1973, *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet 1975 och *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* på Konsthallen 1979. Se Lena Boëthius text i denna publikation.
 31. Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser XIV" ("Über den Begriff der Geschichte XIV"), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm och Skåne 1991, s. 185.
-
16. For an analysis of this project see Jessica Sjöholm Skrubbe's text in this publication.
 17. Rosalind E Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October* no. 8 1979.
 18. Folke Edwards, 'Multikonst - en halv revolution', *Paletten* no. 1 1967.
 19. Ulf Linde, *Spejare*, Stockholm 1961; Bengt Nerman, *Demokratins kultursyn*, Stockholm 1962; *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, ed. Hans Hederberg, Stockholm 1963.
 20. 'Unga konstnärer visar docksatir mot Johnson', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1967-12-02; B. E. (pseudo.), 'Mekanoteater på Konsthallen. Från pang-pang till vietnamvåld', *Göteborgs-Tidningen* 3 December 1967.
 21. There is an art historical study of the process, written by Maj-Brit Wadell, later professor of history of art at the University of Gothenburg. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund 1974.
 22. Göran Palm, *En orättvis betraktelse*, Stockholm 1968; Göran Palm, *Indoktrineringen av Sverige*, Stockholm 1969; Sara Lidman and Odd Uhrbom, *Gruva*, Stockholm 1969.
 23. 'Politik i konsten', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 6 November 1968; Tord Bäckström, 'Konstnärrens dilemma', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 8 November 1968.
 24. *Kulturutredningen -72*, Stockholm 1972.
 25. 'Bilderna som vapen', *Göteborga'n* # 15, no. 1 1972.
 26. See: Gunnar Thorén, 'Den vita fläcken', *Konstrevy* no. 5-6 1970.
 27. Nilsson says that he has painted pig, sheep, elk, porpoise and cow craniums. Jeff Werner, telephone interview with Åke Nilsson 20 Februari 2009.
 28. 'Huvuden som övergår i landskap' is also the title of a book with Erland Brand's drawings with an afterword by Jan Häfström. *Erland Brand. Huvuden som övergår i landskap*, Stockholm 2009.
 29. Kristoffer Arvidsson, interview with Erland Brand, Gothenburg 5 March 2009.
 30. The exhibitions were *Serf - OWN LIFE (Livegen - EGET LIV)* at Galleri Maneten in 1973, *Reality Leaves Its Mark (Verkligheten sätter spår)* at the Röhsska Museum in 1975, and *Motherhood, the Myth of Motherhood, Humanity (Moderskap, modersmyt, mänskenskap)* at the Gothenburg Art Gallery in 1979. See Lena Boëthius's text in this publication.
 31. Walter Benjamin, 'Historiefilosofiska teser XIV' ("Über den Begriff der Geschichte XIV"), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm and Skåne 1991, p. 185.

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 directly inverse to 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 with painting. 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 arts 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 the Gothenburg Artist’s 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 målarateljéerna. *Konstrevy* låter i göteborgska öron nästan lite lättsamt 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 Konstnärsklubs 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 *Paletten*, the journal of Gothenburg Artist’s Club, it was not ‘artists’ I met but ‘painters’. In Stockholm it was not unusual to style yourself as an ‘artist’; in Gothenburg you did not call yourself anything at all, but were happy to be called a ‘painter’. To be a ‘painter’ was more real than being an ‘artist’. An artist could well be a charlatan, something a painter never could be.¹²

Even artists who were not immediately recognized 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’ describes one’s affination as much as practice of a technique. 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 (1889–1984), and others. At its heart, in Edwards’s 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 art museum’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. An 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 anförd 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 oproblematiske. 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 as 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 against them. [...] I wanted to speak about the things I saw and felt, about frames of mind. [...] Åke Göransson was probably the one colourist 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 jämgammal 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, new 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 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 Bäckström 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 students did not rebel against the past. The teachers communicated the importance of life studies 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 regionalizing currents of the

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



98 FIG. 26. Olle Petterson, *Ateljéskuggor / Shadows in the Studio*, olja på duk / oil on canvas, 75 × 56,5 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto/photo: Ebbe Carlsson.

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. Ingenting 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-

1930s. The 'Skåne school', the 'Öland school', and the 'Norrländ 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 newspaper 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 art world that explains 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; there is 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 scene 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. Among 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

ten innehåller sannolikt dagens berättelse namn som Olle Petterson 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 lokal konsthistoria än nationell, 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?

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 *Colour and Form (Färg och Form)* – in Stockholm it ought to be added, but rarely is. Gothenburg art is described as provincial because it followed other paths than art in 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 actualized 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 Petterson and Carl Kylberg; raise our sights to the national horizon, and Petterson 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; it is simpler to write a chronicle than a coherent account. What happens on the local 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.

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 omvittnats 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 kulturdogmatism 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 målarkärret situerat 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 Knud och Solwei Stampe, Gunnar Thorén och kanske någon till, inte heller helt hemma bland revolutionärerna. En målartrasa 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

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 among 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-



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 Knud and Solwei Stampe, Gunnar Thorén, and perhaps a handful more, really at home among the revolutionaries. A paint rag is not much to wave on the barricades.

Cracks about 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 among 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

FIG. 27. Alf Lindberg, *Dryadernas död / Death of the Dryads*, 1965, olja på duk / oil on canvas, 100 × 138,5 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art, © Alf Lindberg/BUS 2009.

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 a public that 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 the 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 Nemeslevnerna. 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, franskoriterad-centraleuropeisk och så vidare. 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.

New 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 the 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 the art scene 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 (Konsthallen) 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 realized 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 beslagtog 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 Tecknings-läraryrket och Konstfack”, där Dahl tidigare undervisat, ”blev de elever som målade tavlor och ville lära sig måla mobbade av kam-raterna. [...] 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 poli-tiska 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 for-men och tekniken borde vänsterkonstnärerna ha mottagit videon och installationskonsten med glädje. Men det finns en icke-artiku-lerad 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 värde-fullt 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, and added, ‘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’, which conveys much of the debate of ideas, and which 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

Among the critics, the denunciation of oil painting as an antiquat-ed 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 anony-mous 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, among 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 works’ 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 new 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 the future there would not ‘be opportunity for such picture viewing’.⁵⁰

The Romantic element that appealed to Anderberg was among 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’s pictures that they became interesting, Tord Bäckström remarked in 1974. The only things interesting in them are borrowed, are images (a decade later this would be called quotation 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 nuvarande

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 1980's postmodernism, but never succeeded in establishing itself in Gothenburg.

There was a close relationship between the city's schools of art and the art scene 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, political painting, for the younger generation of artists, was replaced by the neo-expressionist wave, inspired by the Italian trans-avantgarde 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 Andrén hailed 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

valandsgenerationen knyter an till Valand före Nemes... dagens konstlever 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



120 FIG. 28. Olle Skagerfors, *Agne*, 1974, olja på duk / oil on canvas, 116 × 90 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto/photo: Lars Noord, © Olle Skagerfors / BUS 2009.

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

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 legitimize 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 (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 among the most influential orators) the situation was even more troublesome in Gothenburg. There 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-

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

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 the 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, the Göteborg Museum of Art refrained from acquiring any of the paintings.

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.

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 among 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

1. Kent Lindfors i *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, red. Märten Castenfors, 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 ritkola till konsthögskola*, red. Irja 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. Håkan Wettre, Robert Lundgren, Tommy Wiberg, *Konstnärer i arbete*, Göteborg 1981, s. 68.
6. Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Sveriges Allmänna Konstförening, Publikation 96, Stockholm 1987, s. 24.
7. Wettre 2002, s. 139.
8. Barbro 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 Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31, transkript på GKM.
11. Edwards, 1987, s. 7.
12. Wettre et al, 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, "Att känna för det man ser och återge det man ser och känner", *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 värfinalen", *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 bestämmingar 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. Werner 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.

NOTES

1. Kent Lindfors in *Hovedskous målarskola... 1945–95. En annorlunda konstbok om drömmar och minnen om undervisning och seende*, ed. Märten 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. Håkan Wettre, Robert Lundgren, Tommy Wiberg, *Konstnärer i arbete*, Gothenburg 1981, p. 68.
6. Folke Edwards, *Alf Lindberg*, Sveriges Allmänna Konstförening no. 96, Stockholm 1987, p. 24.
7. Wettre 2002, p. 139.
8. Barbro Löfquist, '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 Uggla, interview with Leif Nylén, 31 January 2009, transcript deposited at Göteborg Museum of Art.
12. Edwards 1987, p. 7.
13. Wettre 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, 'Att känna för det man ser och återge det man ser och känner', *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 11 January 1974.
20. For a more detailed discussion see Werner 1997.
21. Edwards 1987, p. 24.
22. Tord Bäckström, 'Mot värfinalen', *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.

33. Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra samtidsdiagnoser*, Stockholm 1994, s. 59.
34. Artiklarna finns återutgivna i Löfgren 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. Wettre 1991, s. 144. [s. 138–148.]
37. Rolf Anderberg, "Nu är det fest igen i rådslans 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, *Konstnärens som magister. Glimtar från atljéer, 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, Göteborg och Stockholm 2000, s. 39.
50. Tord Bäckström, "Ord och bilder", *Svenska Dagbladet* 1974-03-15.
51. Rolf Anderberg, "Månken 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 något 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.
26. Ingemar Pettersson, 'Evert Lundquist och Bror Hjort. Utsocknes på museet i sommar', *Göteborgs-Posten* 1 July 1979.
27. Håkan Wettre, 'Kom postmodernismen någonsin till Göteborg?', *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekler*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002, p. 146 [pp. 138–151].
28. Folke Edwards, 'Är göteborgarna lantisar när de går och ser konst?', *Göteborgs-Tidningen* 21 February 1961.
29. Rolf Anderberg, 'Göteborgskonsten i dag: Kolorism och särlingar', *Göteborgs-Posten* 14 December 1979.
30. Jeff Werner, 'Svansviftningens estetik: modernismen ur provinsens perspektiv', *Utopi och verklighet: svensk modernism 1900–1960*, eds Cecilia Widenheim and Eva Rudberg Stockholm 2000.
31. Werner 2008, vol. 2, pp. 291–307.
32. Admittedly, Statistics Sweden defines large cities as urban areas with more than 200,000 inhabitants; thus Stockholm, Gothenburg, and Malmö are Sweden's large cities. But equally, the sense of a city's size is determined by issues such as density, plan, and character.
33. Tord Bäckström, 'Kritikens val', *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 31 May 1967.
34. Mikael Löfgren, *Det svenska tönteriets betydelse och andra samtidsdiagnoser*, Stockholm 1994, p. 59.
35. Reprinted in Löfgren 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 rådslans 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 Uggla, 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, *Ofullbordat*, Stockholm 1994, p. 52.
44. Peter Dahl, *Konstnärens som magister. Glimtar från atljéer, 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, *Ofullbordat*, 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, Gothenburg and Stockholm 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 Andréén, '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.

TRE DAGAR SOM INTE SKAKADE GÖTEBORG

Vi måste hålla konferensen i Göteborg även om svenskarna inte är så aktiva... hellre än i Danmark, för att hur som helst så måste vi ändå på allvar ta oss an den skandinaviska terrängen. *Tillfället är det rätta.*¹ – GUY DEBORD I BREV DEN 30 MAJ 1961

SCHISMEN MED NASHISMEN

Den situationistiska internationalen (L.I.S.), med den legendariske Guy Debord (1931–1994) i spetsen, möts i Göteborg för sin femte konferens under tre dagar i augusti 1961.² Det tumultartade mötet på nordisk, svensk och göteborgsk mark, innan gruppen skingras i dimman på väg mot Danmark eller Tyskland för eftersläckning, och som det skulle visa sig ett särskilt ödesdigert beslut, markerar en avgörande skiljelinje i situationisternas konstpolitiska projekt. En skarp kil slås mellan konst och politik. Kampen kan inte längre föras med konstnärliga och gestaltande redskap i Asger Jorns (1914–1973)

THREE DAYS THAT DIDN'T SHAKE GOTHENBURG

We must hold the conference in Gothenburg, even if the Swedes are not so active...rather than in Denmark, because whatever we do we need to seriously take on Scandinavia now. *The time is right.*¹

– Guy Debord in a letter dated 30 May 1961 –

THE SCHISM WITH NASHISM

The Situationist International (*Internationale Situationniste*, or I.S.), headed by the legendary Guy Debord (1931–1994), met in Gothenburg for its fifth conference during three days in August, 1961.² The tumultuous meeting on Nordic, Swedish and Gothenburg ground, before the group dispersed into the fog on the road toward Denmark or Germany for the party after, and toward as it turned out a particularly dire resolution, marks a decisive watershed in the Situationists' artistic/political project. A sharp wedge is driven between art and politics. The struggle can no longer be waged with artistic and expressive tools as in Asger Jorn's (1914–1973) argument for form.³ From this point on, there is no longer a Situationist movement, only artists who use Situationist rhetoric—read Jørgen Nash (1920–2004).⁴ The schism with Nashism is a fact.⁵ The road is now wide open for the purely political fight that would culminate in May 1968 and end a few years later with the group's final dissolution in 1972, and ultimately in the suicide of the burned-out Guy Debord in 1994.

The Situationist Movement appeared on the Nordic horizon early. Asger Oluf Jørgensen, alias Asger Jorn, brother of Jørgen Nash, saw in

argumentation för formen.³ Det finns hädanefter inte längre någon situationistisk konst, bara konstnärer som använder sig av situationistisk retorik – läs Jørgen Nash (1920–2004).⁴ Schismen med *nashismen* är ett faktum.⁵ Vägen ligger nu öppen för den renodlade politiska kamp som skulle sluta i maj 1968 och några år senare med gruppens slutgiltiga upplösning 1972. Med den yttersta slutpunkten i den utbrände Guy Debords självmord 1994.

Den situationistiska rörelsen initierades tidigt från en nordisk horisont. Det är Asger Oluf Jørgensen, alias Asger Jorn och bror till Jørgen Nash, som i Guy Debord ser den dynamiske ledaren för en konstpolitisk sammansvärjning av edsvurna män, ett *conjuratio* vars yttersta syfte är att utmana och överskrida det rådande borgerliga konstbegreppet, en roll Jorn själv inte ville eller kunde spela.

Mötet mellan de bägge männen sker den 28 juli 1957 i Cosio d'Arroscia, i de liguriska alperna då L.I.S. konstitueras.⁶ Trots att Jorn sparkas ut ur gruppen, våren 1961, innan mötet i Göteborg, likt så många andra som inte längre vinner nåd hos ledaren Debord, kvarstår han i rörelsens ytterkonturer och framträder i texter under pseudonym som den mystiske Mr Keller. Han är också den ende som trots detta, nästan i skymundan förefaller det, upprätthåller en livslång nära relation till Debord. Med sina betydande inkomster efter stora framgångar i konstens värld finansierar han praktiskt taget rörelsens verksamhet likt Debords hustru och livsledsagarinna Michèle Bernstein (f. 1932), den kvinna som så självuppoffrande skrev rent de manus som publicerades i L.I.S.'s bulletiner. Hon kontorsknegade för att paret skulle få ihop till bröd och vin för dagen samt livets nöd- torft. Debord själv levde ju efter den berömda devisen "Ne travaillez jamais!" (Arbeta aldrig!), inskriven på en vägg i Paris, rue de Seine 1952, kanske av Debord själv. Senare användes den som ett frekvent slagord i studenternas majrevolt, likt "Fantasin till Makten!"⁷

Mötet i Göteborg är inträngande dokumenterat i *internationale situationniste:s* spalter, nummer 7, april 1962. Valet av Göteborg kommenteras inte trots att tidigare möten genomförts i de stora metropolerna Paris, London, München och senare Antwerpen. Ordet "konferens" låter förvisso anspråksfullt i detta sammanhang. Likaså de omåttliga ambitionerna som ryms bakom begreppet "Internationale" med anspelning på de jämförelsevis jättelika möten med samma rubrik som arrangerades av den världskommunistiska rörelsen. Men närvaran-

Guy Debord the kind of dynamic leader needed for a conspiracy of oath-bound men, a *conjuratio* whose ultimate end was to challenge and eclipse the conventional bourgeois concept of art, a role which Jorn himself had neither the desire nor the capacity to play.

The meeting between the two men takes place on 28 July 1957, at the founding of L.I.S. in Cosio d'Arroscia in the Ligurian Alps.⁶ Though Jorn is kicked out of the group in the spring of 1961, prior to the meeting in Gothenburg, like so many others who have fallen out of favour with the leader, Debord, he remains on the periphery of the movement, appearing in texts under the pseudonym of the mysterious Mr Keller. Jorn is also the only one who, despite their falling out, maintains a lifelong, close and, it would almost seem, shadowy relationship with Debord. With the substantial income from great successes in the art world, he essentially bankrolled the movement's activities, along with Debord's wife and lifelong muse, Michèle Bernstein (b. 1932), the woman who so selflessly typed up the manuscripts published in the L.I.S. bulletins. She slaved away at the office to buy their daily bread and wine, and the barest necessities of life. Debord himself of course adhered to the famous dictum '*Ne travaillez jamais!*' ('Never work!'), notoriously scrawled on a wall on the Rue de Seine in Paris in 1952, perhaps by Debord himself. The phrase later became a frequent battle slogan during the May student revolt, along with 'Power to the Imagination!'⁷

A description of the meeting in Gothenburg is squeezed into the margin of *internationale situationniste* Bulletin 7 April 1962. The choice of Gothenburg was not commented upon, despite the fact that earlier meetings had taken place in the great metropolises of Paris, London, Munich, and later Antwerp. Still, the term 'conference' sounds a trifle overblown given the circumstances. Similarly, the boundless ambition suggested by the word '*Internationale*' may be somewhat exaggerated, playing as it does on the comparatively gigantic meetings under the same rubric arranged by the worldwide communist movement. But it was attended by a tightly knit group of artists and sociologists from several countries led by the rhetorical political genius of Guy Debord.

We can assume it was Hardy Strid (b. 1921) and Jørgen Nash who were responsible for bringing the conference to Gothenburg.⁸ Strid was the only Swedish artist present for the occasion. He had studied at the Valand School of Art under the Czech-Swedish modernist Endre Nemes (1909–1985). At the time of the conference, Strid was getting attention for

de var en tätt sammansluten grupp av konstnärer och sociologer från flera länder, ledda av det retoriska politiska geniet Guy Debord.

Man får anta att det var Hardy Strid (f. 1921) och Jørgen Nash som låg bakom förläggandet av konferensen till Göteborg.⁸ Strid var den ende i sammanhanget närvarande svenske konstnären. Han hade studerat på Valands konstskola för den tjeckisk-svenske modernisten Endre Nemes (1909–1985). Vid tidpunkten för konferensen var Strid aktuell med en utställning på Galerie Birch i Köpenhamn och Nash höll på att etablera sig i norra Skåne i kollektivet Drakabygget, i trakterna av Örkelljunga. Läger man där till Asger Jorns solida konstnärliga auktoritet så blir det nordiska inflytandet på rörelsen uppenbart.

Strid ser ingen annan anledning till att mötet sker på svensk mark i Göteborg än den att den tyska konstnärgruppen Spur höll sig undan den tyska och bayerska sedlighetspolisen.⁹ Några av medlemmarna i gruppen, som Helmut Sturm, Grete Stadler och Heimrad Prem, deltog i mötet. På frågan vilka konsekvenser mötet fick förklarar Strid att de främst bestod i den bittra fejd som uppstod kring vem som hade den konstnärliga och ideologiska upphovsrätten till begreppet situationism.¹⁰ Danskar och svenskar stod på den ena sidan, fransmän och belgare på den andra. Strid berättar vidare att mötet avhölls i hotellet Volrat Tham på Eklandagatan (nuvarande Hotell Panorama), som då var nyinvigt. Han minns också att en marmorplakett traditionsenligt sattes upp på byggnaden.¹¹ Den togs sedan snabbt ner av okända händer och försvann för eftervärlden. Det förtätade ögonblicket av tillfällig endräkt och entusiasm fångades i en ofta publicerad bild.¹²

Strid har också nyligen kommenterat sin delaktighet i händelsen och sin syn på konsekvenserna av vad uppgörelsen mellan de två fraktionerna innebar. I hans ögon ledde den uppenbarligen till ett offensivt konstklimat. Den andra situationistiska internationalen bildades med utgångspunkt i Västsverige. Den förmådde stå på egna ben, inte utan en betydande internationell lyskraft:

Vad beträffar den situationistiska internationalen så var det Guy Debord och Asger Jorn som fick stenen i rullning och alltsedan dess sattes så många andra stenar i rullning. Och så mycket längre än Debord och Jorn hade föreställt sig. Jag mötte Asger Jorn i London under mina studier där. Vänskapen med Jorn och hans bror Jørgen Nash som hade varit flykting

136 **FIG. 29.** Situationister håller upp betongplakett utanför Hotel Volrat Tham till minne av konferensen i Göteborg, augusti 1961 / Situationists holding up a concrete plaque outside Hotel Volrat Tham commemorating the conference in Gothenburg, August 1961. Foto/photo: Collection Alice Debord.



FIG. 29

under krigsåren gjorde att jag ville bege mig till Köpenhamn. Nash tog över rollen som sekreterare för den Skandinaviska sektionen av den situationistiska gruppen och tillsammans arrangerade vi dess femte konferens i Göteborg 1961. Efter konferensen i Göteborg då så många medlemmar uteslöts insåg vi att vi måste distansera oss från Debords fraktion. Så vi startade den andra Situationistiska Internationalen. Jag blev dess sekreterare och tog ansvar för dess aktiviteter som ägde rum i ett allt mer hektiskt tempo.¹³

INGEN SITUATIONISTISK KONST!

Konferensen dokumenterades utförligt i nummer 7, april 1962 av *internationale situationniste*: ”Situationister från 9 länder representerades av Ansgar-Elde, Debord, J. de Jong, Kotányi, D. Kunzelmann, S. Larsson, J.V. Martin, Nash, Prem, G. Stadler, Hardy Strid, H. Sturm, R. Vaneigem, Zimmer.”¹⁴

Karakteristiskt nog är det sociologen och den Debord närstående Raoul Vaneigem (f. 1934) som inledningstalar och stämmer av rörelsens aktuella tillstånd och framtida inriktning.¹⁵ ”Den kapitalistiska världen såväl som den som ger sig ut för att vara anti-kapitalistisk organiserar livet som ett spektakel... Det handlar inte om att göra ett spektakel av protesten utan att vägra delta i spektaklet”, deklarerar Vaneigem ironiskt besk i en form av klassisk retorik som sedan ekar långt fram i Debords tänkande och framtida publicerade texter. Och så kommer det väsentliga ideologiska steget:

För att detta skall kunna ske på ett *konstnärligt* vis, så som det definierats på ett nydanande och autentiskt vis av L.I.S., så kan inte längre konstverk vara de medel med vilka spektaklets sammanbrott beseglas. Det finns ingen *situationism*, ej heller *situationistiska* konstverk, och för övrigt heller inte några *spektakulära situationister*. Låt oss fastställa detta en gång för alla!¹⁶

Attila Kotányi (1924–2004) fortsätter där Vaneigem slutat. Han menar att allt som verkligen är autentisk situationistisk konst borde kallas *anti-situationistisk* och blir varmt och entusiastiskt applåderad av mötets samtliga deltagare. Debord deklarerar att han minsann sysslat med konst och film men aldrig talat om sina verk som situationistiska.

an exhibition at Galerie Birch in Copenhagen, and Nash was settling into life in the Drakabygget commune, near Örkelljunga in northern Scania. With the addition of Asger Jorn's well-established artistic authority, the Nordic influence on the movement is obvious.

Strid finds no reason why the meeting would take place on Swedish soil in Gothenburg other than keeping Spur, the group of artists from Germany, safe from the German and Bavarian Vice Police.⁹ Several of the group's members, including Helmut Sturm, Grete Stadler, and Heimrad Prem, took part in the meeting. Asked about the consequences of the meeting, Strid explains that mostly it led to a bitter feud that arose over who owned the artistic and ideological rights to the concept of Situationism.¹⁰ Danes and Swedes stood on one side, Frenchmen and Belgians on the other. Strid tells how the meeting was held at the hotel Volrat Tham on Eklandagatan (now the Panorama Hotel), which had just opened. He also remembers how, in keeping with tradition, a marble plaque was affixed to the building.¹¹ It was quickly removed by unknown hands and lost to future generations. The resolute moment of fleeting unity and enthusiasm was captured in an oft-published photograph.¹²

FIG. 29

Strid has also recently commented on his participation in the event and his opinion of the consequences of the dispute between the two factions. In his mind, it led unquestionably to a more aggressive climate in the art world. The second Situationist International was formed with roots in western Sweden. It was able to stand on its own, and achieved a significant luminosity internationally:

When it comes to the Situationist International it was Guy Debord and Asger Jorn who got the stone rolling and since then many other stones have started rolling. And a bit further than Debord and Jorn imagined. I meet Asger Jorn in London where I was studying. The acquaintance with Jorn and his brother Jörgen Nash who had been a refugee during the war made me want to come to Copenhagen. Nash took over the post as secretary for the Scandinavian section of the Situationist Group and together we arranged the fifth congress in Göteborg 1961. --- After the congress in Göteborg and the exclusions of many members of the group we realised that we had to distance ourselves from the Debord fraction. So we launched the Second Situationist International. I became the secretary of the group and took care of the activities that kept taking place in an ever hectic tempo.¹³

NO SITUATIONIST ART!

The conference was thoroughly documented in Bulletin 7, April 1962, of the *internationale situationniste*: 'Situationists from 9 countries were represented by Ansgar-Elde, Debord, J. de Jong, Kotányi, D. Kunzelmann, S. Larsson, J.V. Martin, Nash, Prem, G. Stadler, Hardy Strid, H. Sturm, R. Vaneigem, Zimmer.'¹⁴

True to form, it is Raoul Vaneigem (b. 1934), a sociologist close to Debord, who gives the opening address and checks off the movement's current state and future direction.¹⁵ 'The capitalist world, and even the world that claims to be anti-capitalist, organizes life as a spectacle. [...] This is not about *making a spectacle of our protest*, but *refusing to participate in the spectacle*,' Vaneigem declares, ironically bitter in a form of classical rhetoric that later echoes far into the future of Debord's thinking and published writing. And then he takes the essential ideological step:

In order for this to happen in an *artistic* way, in the way I.S. has defined as an innovative and authentic way, artwork can no longer be the means that ensures the collapse of the spectacle. There is no *Situationism*, neither is there *Situationist art*, nor for that matter are there any *spectacular Situationists*. Let us establish that once and for all!¹⁶

Attila Kotányi (1924–2004) then continues where Vaneigem has left off. He asserts that anything that is authentically situationist art ought to be called *anti-Situationist* and be warmly and enthusiastically applauded by every member of the meeting. Debord declares that, while he has made film and art, he certainly has never spoken of his work as Situationist. For his part, Nash insists that I.S. must classify several current Scandinavian films as Situationist! Everyone—everyone but Nash—accepts unanimously and without reservation Kotányi's directive for calling the authentically situationist anti-Situationist. Nash is on the verge of being thoroughly shunned before a unanimous inquisition. Throughout the meeting, the smoke of Gauloises lies heavy and impenetrable around countless empty bottles of Pripps medium-strength beer—or so it would appear from the published group photo.

FIG. 30. Situationister på konferens på Hotel Volrat Tham, augusti 1961 / Situationists at the conference at Hotel Volrat Tham, August 1961. Foto/photo: Collection Alice Debord.



Nash insisterar å sin sida på att L.I.S. skall klassificera några aktuella skandinaviska filmer som situationistiska! Men alla accepterar reservationslöst och enhälligt denna regel om anti-situationistisk konst. Alla utom Nash. Han är på väg att bli totalt utfrusen inför en enhällig inkvisitionsdomstol. Röken från alla Gauloises ligger tung och ogenomtränglig bland de under mötets gång talrika urdruckna Pripps mellanölen, att döma av det publicerade gruppafotot från mötet.

FIG. 30

I slutet av bulletin nummer 7 1962 får denna dispyt sitt beska eftermäle: Nash och Ansgar-Elde proklamerar nu, enligt tidskriftens redaktör – Guy Ernest Debord – att de nu är rörelsens motståndare och avser att etablera en utbrytargrupp, ett skandinaviskt Bauhaus, sedermera kallat *Bauhaus situationiste*, en andra situationistisk international.¹⁷ ”Ännu en!”, suckar redaktören uppgett och antyder att syftet förstås är att realisera några lukrativa konstaffärer, om möjligt med etiketten ”situationism” som försäljningsargument för den solvente, spendersamme och lättlurade konstköparen.¹⁸ Den konstnärliga högerflygeln är därmed avyttrad.

Avslutningen på denna dräpande salva blir en bild ur en tecknad serie med texten: Den danske situationisten ”J.P. Martin organiserar motståndet bland de trogna” mot detta ”sabotage”. Han ges sedan som förläning och belöning full auktoritet att leda den framtida delen av L.I. S. i Skandinavien, vilket innebar att han rådde över ingen mer än sig själv. Tidskriftens fortsatta sidor i nummer 8 från januari 1963 spyar än mer galla över Nash, *nashisterna* och *nashismen* – man läser lätt in såväl nazism som narcissism i dessa beteckningar. Nashisterna definieras som en inre huvudfiende, långt farligare, förefaller det, än det spektakulära kapitalistiska samhällets repressiva och undergrävande mekanismer.

I Nashs egen situationistiska tidskrift *Drakabygget*, som kom ut i sex nummer under tiden 1962–1964, utvecklades en intensiv polemik mot ”bordisterna” och dess härförare ”Generalen De Bord”.¹⁹ Denna retorik utvecklas till bitter ironi blandad med mycket humor när man låter Nashs egen häst – Ambrosius Fjord – framstå som medlem av den fiktiva antisituationistiska internationalen och dessutom författare till rörelsens skrifter. Asger Jorn, mannen med de intensivt brinnande ögonen på alla bilder, signalerar också sin kritik som ligger nära broderns ståndpunkt när han skriver att L.I.S. håller på att förtvina i riktning mot ”det renodlat teoretiska på gränsen

At the end of Bulletin 7, 1962, the dispute with Nash is given a bitter obituary: Nash and Ansgar-Elde, according to the journal’s editor, Guy Ernest Debord, hereby proclaim themselves to be opponents of the movement and intend to establish a dissident group, a Scandinavian Bauhaus, to be known from this point forward as *Bauhaus Situationiste*, a second Situationist International.¹⁷ ‘Yet another!’ the editor groans dejectedly, suggesting that the point of the declaration is obviously to generate a few lucrative art deals, if possible with the ‘Situationist’ label a key selling point for the well-heeled, spendthrift and easily duped art buyer.¹⁸ The artistic right wing is thus dispensed with.

The final volley in this devastating melee is captured in a cartoon drawing of the Danish Situationist JP Martin with the caption ‘J.P. Martin organizes the resistance of the faithful’ against Nash’s ‘sabotage’. As a reward and enfeoffment Martin is then granted full authority to lead the Scandinavian branch of l’I.S. into the future, though at the time his fiefdom included no one besides himself. The journal’s eighth bulletin, issued in January of 1963, spews yet more bile over Nash, the *Nashists*, and *Nashism*—with perhaps unavoidable allusions to both Nazism and narcissism. The Nashists are characterized as an internal archenemy far more dangerous, it would appear, than the spectacular capitalist society’s repressive and undermining machinations.

In Nash’s own Situationist journal *Drakabygget*, of which six issues were published from 1962 through 1964, an intensive polemic was developed against the ‘Bordists’ and their field commander ‘General De Bord’.¹⁹ This rhetoric achieves a bitter irony mixed with a large dose of humour when Nash’s own horse, Ambrosius Fjord, is depicted as a member of the fictive Antisituationist International and even the author of the movement’s scriptures. Asger Jorn, the man with the smouldering eyes in every picture, indicates a critical stance close to his brother’s when he writes that l’I.S. is withering away on the road to ‘the purely theoretical verging on complete boredom’.²⁰ Artist Constant Nieuwenhuys (b. 1920), long since having been dispensed with, remembers of Debord that ‘immediately he began to reproach me. We build theories. Sure, but I—I had a strong need to visualize these thoughts. But he reproached me for being thereby on the way to losing myself in a beguiling technocratic project!’²¹

When the smoke has finally cleared after the incendiary conference sessions, one of the participants, Jacqueline de Jong (b. 1939), convinces Debord to visit the Göteborg Museum of Art. There he is captured

till total utträkning”.²⁰ Konstnären Constant Nieuwenhuys (f. 1920), redan långt tidigare avpolletterad, minns om Debord att ”omedelbart så började han förebrå mig. Vi bygger teorier. Visst, men jag, jag hade ett starkt behov av att visualisera dessa tankar. Men han förebrådde mig för att jag var på väg att därmed förlora mig in i ett förledande teknokratiskt projekt!”²¹

När hettan lagt sig efter de krävande mötessessionerna övertygar en av deltagarna, Jacqueline de Jong (f. 1939), till slut Debord att begå Göteborgs konstmuseum. Där fixerar kameran honom vid en av målningarna av Ernst Josephson, närmare bestämt porträttmålningen *Landskapsmålaren Carl Skånberg* (1880). De två museibesökarna måste ha slagits av den förbluffande porträttlikheten mellan Debord och den i målningen avbildade smått dästa och uppsvullna Skånberg. Debord poserar till synes villigt och avspänt med en glimt av humor och självironi i ögonvrån som erövrare och segrande fältherre efter striden. Trots motsättningarna finns det under de tre dagarna i Göteborg tid för mindre allvarsamma upptåg. Konferensdeltagarna hinner till och med att fraternisera med den lokala arbetarbefolkningen på en vägmaskin på gatan utanför hotellet, där asfalteringsarbete pågick, och låta sig fotograferas av en pressfotograf från *Göteborgs-Tidningen*.²² Men sedan drar vissa iväg ut över vattnen, över ”Sound” som man skriver – Öresund – till Frederikshamn. Andra förlänger sin berusande *dérive* ända till Hamburg med ett tills vidare fördolt och skickligt förtäckt syfte.²³

Berusningen kommer till uttryck i ett fotomontage. Utgångspunkten tycks vara ett vykort från Göteborgs konstmuseum som föreställer Ivar Arosenius *Rus* från 1906, en målning som måste ha fångat kongressdeltagarnas intresse med sin jovialiska skildring av lycka och fylla på en sommaräng. Fyllgubbarnas ansikten har i fotomontaget ersatts med situationisternas. Den enda kvinnan i Arosenius målning har fått Jacqueline de Jongs ansikte. Jeppesen Victor Martin håller ömsint handen på hennes bröst. Dieter Kunzelmans hålls upprätt av Jørgen Nash och Guy Debord.

Som en direkt följd av mötet publicerar signaturen Bernicus (Bernt Eklundh) en halv-sides artikel i *Göteborgs-Tidningen* dagen efter mötets sista dag.²⁴ Tilldragelsen betraktas som kuriosa och gruppen som ”kufisk” – och med ett så underligt namn – men också uppenbarligen som tillräckligt spektakulär för att platsa bland lokalnyheterna.

144 FIG. 31. Guy Debord på Göteborgs konstmuseum i augusti 1961 framför Ernst Josephsons målning *Landskapsmålaren Carl Skånberg* (1880) / Guy Debord at the Göteborg Museum of Art in August 1961 in front of Ernst Josephson's painting *Carl Skånberg, Landscape Painter* (1880). Foto/photo: Collection Alice Debord.



FIG. 31

FIG. 32, 33

FIG. 34



in a photograph looking at a painting by Ernst Josephson, the portrait

FIG. 31 *Landscape Painter Carl Skånberg* (1880). The two museumgoers must have been struck by the remarkable similarity between Debord and the painting's subject, the somewhat bloated and swollen Skånberg. Debord poses, apparently willingly and relaxed but with a glint of humour and self irony in the corner of his eye, as the conquering and victorious commander on the field of battle. In spite of the conflicts, the three days in Gothenburg afford time for some playful high jinks. The conference participants even have time to fraternize with the local working classes on a steamroller on the street outside their hotel, where asphalt is being laid, and have themselves photographed by a press photographer from the local paper, *Göteborgs-Tidningen*.²²

FIG. 32, 33 But then some take off across the Öresund to Frederikshavn, Denmark. Others extend their inebriated *dérive* all the way to Hamburg with a purpose that is, for the time being, covert and cleverly disguised.²³

FIG. 34 Their inebriation comes through in a photo montage. The point of reference for the composition seems to have been a postcard from the Göteborg Museum of Art depicting Ivar Arosenius's *Drunkeness* (1906), a painting that must have captured the imagination of the congress participants with its jovial portrayal of drunken bliss in a summer meadow. The faces of the revellers have been replaced with those of the Situationists. The only woman in Arosenius's painting has been given the face of Jacqueline de Jong. Jeppesen Victor Martin holds a tender hand to her breast. Dieter Kunzelmann is being propped up by Jørgen Nash and Guy Debord.

Directly following up on the meeting, Bernt Eklundh (under the pseudonym Bernicus) publishes a half-page article in *Göteborgs-Tidningen* the day after its conclusion.²⁴ The intoxication is depicted as a curiosity and the group as odd—and with such a strange name!—but also as obviously spectacular enough to make the local news.

THE HAMBURG THESES

The fascinating spectre of the Gothenburg bender is conjured up in even greater clarity if we delve deeper into the events preceding and espe-

FIG. 32. Situationister erövrar en vägvält utanför Hotel Volrat Tham, augusti 1961/Situationists conquer a road roller outside Hotel Volrat Tham, August 1961. Foto/photo: Collection Alice Debord.



cially following the meeting, between the discovery of the revolution of ordinary life and the fateful decision in Hamburg. The dispute with ‘the artistic right’, those who were content to simply make modern art, the isolation of Nash and even Strid, and the consolidation around the political core group surrounding Debord, Vaneigem, and Kotányi that happened in Gothenburg would lead to an incident that would fundamentally alter the course of future events and the fate of the movement. That incident is the declaration that would later be known as ‘the Hamburg Theses of September 1961’. It occurred upon the return of the conference participants to the continent in a loose-lipped and aimless *dérive*, drifting from bar to club in Hamburg, finally agreeing a secret pact, and swearing a sacred oath the implications of which would not be revealed until much later.

But before all that, Debord had profoundly provoked the sociological establishment. The prominent Marxist philosopher Henri Lefebvre (1901–1991) had invited Debord to speak at a seminar about the concept of ‘everyday life’, *la vie quotidienne*, as a slogan for the political agenda. Debord gave his speech on 17 May 1961. He wrote in advance that this would be an outstanding opportunity to create a great row. He chose to record the entire speech in advance, and stood wordlessly between cassette player and loudspeaker as a dumbfounded audience looked on. His presentation began with the words ‘To study the ordinary life would be something entirely and supremely ridiculous, an attempt doomed from the start never ever to grasp its subject, unless we expressly resolved to study ordinary life for the purpose of *changing it*’.²⁵

In the collected work given out by I.I.S., there are several references to a document that was never published, *Les Thèses de Hambourg en septembre 1961*, according to Debord himself one of the most fabled ever produced throughout the history of the movement. In a private memo dated November 1989 he summarizes the document’s historical implications:

As a matter of fact, it was about conclusions that had been drawn, and conscientiously held secret, about a theoretical and strategic discussion that affected the entire breadth of I.I.S.’s future actions. This discussion took place during the two or three first days of September, in randomly chosen bars in Hamburg, between G. Debord, A. Kotányi, and R. Vaneigem on their return from I.I.S.’s Fifth Conference, which had been held in Gothenburg from 28th to 30th August.²⁶

What then constituted this secret and so decisive declaration? Nothing less than the conclusion that ‘I.I.S. henceforth shall, in this very moment,

FIG. 33. Situationister i diskussion utanför Hotel Volrat Tham, augusti 1961/Situationists in discussion outside Hotel Volrat Tham, August 1961. Foto/photo: Collection Alice Debord.

Det som fascinerar med tilldragelsen i Göteborg frammanas i allt större tydlighet om man ser till och tränger djupare in i vad som hände före och framför allt efter mötet; mellan upptäckten av vardagslivets revolution och det ödesmättade beslutet i Hamburg. Uppgårelsen med ”de konstnärliga högerkrafterna”, de som nöjde sig med att bara utöva modern konst, isoleringen av Nash och även Strid, koncentrationen kring den politiska kärntruppen kring Debord, Vaneigem och Kotányi som skedde i Göteborg, skulle leda till en för den framtida händelseutvecklingen och rörelsens framtid avgörande händelse. Denna händelse är det ställningstagande som senare kallas ”Teserna i Hamburg september 1961”. Det tilldrog sig just efter att medlemmarna fortsatt sin resa tillbaka till kontinenten i en lössläppt och planlös *dérive*, på drift, till barer och klubbar i Hamburg, där en hemlig överenskommelse träffades och en ed svors vars innebörd inte avslöjades förrän långt senare.

Men dessförinnan hade Debord rejält provocerat det sociologiska etablissemangen. Den framstående marxistiske filosofen Henri Lefebvre (1901–1991) bjöd in Debord till ett seminarium att tala om begreppet vardagsliv som ett slagord på den politiska dagordningen. Det genomfördes den 17 maj 1961. Debord skrev dessförinnan att det här skall bli ett utmärkt tillfälle att ställa till med en rejäl scen. Han valde att spela in hela sitt bidrag på band och infann sig med bandspelare och högtalare och sade förstås själv inte ett ljud inför förbluffade seminariedeltagare. Anförandet inleddes med dessa ord: ”Att studera vardagslivet vore något alldeles utsökt löjligt, och från början en ansats dömd att aldrig någonsin få grepp om sitt ämne, om det inte vore så att man uttryckligen föresatte sig att studera detta vardagsliv i syfte att *förändra* det.”²⁵

I de samlade numren av L.I.S.:s publikationer hänvisas vid flera tillfällen till ett dokument som aldrig publicerades, *Les Thèses de Hambourg en septembre 1961*, ett av de mest mytomspunna som någonsin förekommer i rörelsens samlade produktion, enligt Debord själv. Han summerar i en intern notering daterad november 1989 dess egentliga innebörd:

150 FIG. 34. Collage med inklipta situationister i Ivar Arosenius målning *Rus* (1906) på Göteborgs konstmuseum/Collage with some Situationists pasted in onto Ivar Arosenius' painting *Rus* (1906): Från vänster/ from left: Jeppesen Victor Martin, Jacqueline de Jong, Jørgen Nash, Dieter Kunzelmann, Guy Debord. Foto/photo: Collection Alice Debord.



Det handlade faktiskt om dragna slutsatser, som medvetet hemlighölls, om en teoretisk och strategisk diskussion som berörde hela omfattningen av L.I.S.'s framtida agerande. Denna diskussion ägde rum under de två till tre första dagarna i september, på slumpvis valda barer i Hamburg, mellan G. Debord, A. Kotányi och R. Vaneigem, på återfärd från L.I.S.'s V^e Konferens, som avhölls i Göteborg från den 28 till 30 augusti.²⁶

I vad bestod då detta hemliga och så avgörande ställningstagande? Inte mindre än slutsatsen att ”*L.I.S. hädanefter skall, i detta nu, förverkliga filosofin*”.²⁷ Det är en slutsats som aldrig yttrades, skrevs ner eller publicerades, som inte avslöjades förrän långt senare då allt var överstån- det. Den utgör L.I.S.'s hela komplexa och sammansatta ställningsta- gande sammanfattat i en enda sats, en helig överenskommelse i en formulering som nästan övertydligt parafraserar Karl Marx. Debords smak för skönheten i den iscensatta barocka komplotten, det hemliga politiska ränksmidandet kan inte gestaltas tydligare än så.

Således, efter en raljant uppgörelse med den etablerade sociologiska eliten och Lefebvre i Paris kring bilden av vardagslivets revolution i maj och uppgörelsen i Göteborg i augusti med de högervridna och för- ledda konstnärsgestalterna, följde den fördolda överenskommelsen mellan särskilt utvalda och sammansvurna i Hamburg i september. Nu gällde det att på allvar realisera den filosofiska utopin, den slut- giltiga uppgörelsen med ”spektakelsamhället”, L.I.S.'s självpåtagna yttersta kallelse. Vi vet alla hur det slutade i Paris och i världen, under maj 1968.

Mötet i Göteborg får i denna belysning en betydelsefull roll i en för konstvärldens villkor och samhällsutvecklingen i stort kritisk vändpunkt. Det bildar en avgörande mittpunkt i 1960- och 1970-ta- lets radikaliserade konststorm. Konferensen var också av avgörande betydelse för situationiströrelsens utveckling men gick obemärkt förbi i lokalpressen, så när som på en artikel i *Göteborgs-Tidningen*. Situationisterna kom, stannade i tre dagar och åkte igen. De för- ändrade världen men kanske inte Göteborg. Åtminstone inte där och då.²⁸ Men situationisterna etablerade en västsvensk gren, vis- serligen med centrum i Örkelljunga men med tydliga kopplingar till Göteborg. Redan året efter konferensen visade Galleri 54 en utställ- ning med konstnärer inom situationiströrelsen, kallad *Sju rebeller*. På utställningen, som delades med Kunstbygningen i Odense, deltog Gordon Fazakerley, Jens Jørgen Thorsen, Jørgen Nash, Jaqueline

FIG. 35

make philosophy real.”²⁷ It is a conclusion that was never spoken aloud or published, never revealed until long after, when it was all over. It constitutes L.I.S.'s entire complex and compounded declaration distilled to a single proposition, a sacred pact that almost too obviously paraphrases Karl Marx. There is no better expression of Debord's taste for the beauty of a staged Baroque intrigue, a secret political plot.

Thus, after a combative dispute with the established sociological elite and Lefebvre in Paris over the image of the revolution of ordinary life in May, and after the dispute in Gothenburg in August with a group of great artistic figures led astray by the forces of the right, followed the covert accord among the specially chosen and allegiance-sworn in Hamburg in September. It was now time to get serious about realizing the philosophical utopia, the final clash with the ‘spectacle society’, L.I.S.'s self-appointed ultimate mission. We all know how it ended in Paris, and in the rest of the world, in May of 1968.

The conference in Gothenburg, seen in this light, takes on an impor- tant role in what became, in essence, a critical turning point for conditions in the art world and the development of society. It forms a decisive centre point for the storm of radicalizing art that swept through the 1960s and 1970s. The conference was also of decisive importance for the develop- ment of the Situationist movement, though it went unnoticed in the local press, apart from a single article in *Göteborgs-Tidningen*. The Situationists came, stayed three days, and left again. They changed the world, but not Gothenburg—at least not then and there.²⁸ But the Situationists did estab- lish a branch in western Sweden, centred perhaps in Örkelljunga but with clear ties to Gothenburg. Just a year after the conference, Gallery 54 held an exhibition entitled *Seven Rebels*. The exhibition was organized in con- junction with the Centre for Contemporary Art in Odense, Denmark, and included work by Gordon Fazakerley, Jens Jørgen Thorsen, Jørgen Nash, Jaqueline de Jong, Ansgar Elde, Hardy Strid, and Hans-Peter Zimmer. As we have already seen, there were already artists in town with connections to the Situationists, most prominently Hardy Strid. Students at the Valand School of Fine Arts like Bengt Hinnerson (b. 1939) and Yoshio Nakajima (b. 1940), working in the latter part of the 1960s, did performance art in urban spaces that had much in common with the Situationists' concept of art. Nakajima was also involved in the Drakabygget commune.

So even if the Situationists never grew to exert great influence over the Gothenburg art world, their movement endured as an undercurrent

de Jong, Ansgar Elde, Hardy Strid och Hans-Peter Zimmer. Som vi sett fanns det konstnärer i staden med koppling till situationisterna, främst Hardy Strid. Valandselever som Bengt Hinnerson (f. 1939) och Yoshio Nakajima (f. 1940) arbetade senare under 1960-talet med performanceverk i stadsrummet med beröringspunkter med situationisternas konstbegrepp. Nakajima var också engagerad i Drakabygget. Så även om situationismen aldrig växte till någon inflytelserik riktning i Göteborgs konstliv fanns den kvar som en underström och ett radikalt alternativ. Situationisternas möte i staden skakade inte Göteborg men dess konsekvenser kom så småningom att skaka världen, inte minst Skandinavien, Göteborg inräknat. Guy Debord och I.S. lyckades på alla sätt infria sin strategiska målsättning att lägga under sig den nordiska terrängen. Tillfället *var* det rätta. Det säger också något om staden Göteborg.



FIG. 35. Från vänster/ from left: Gordon Fazakerley, Erna & Hardy Strid, Jens Jörgen Thorsen (liggande / lying) & Jörgen Nash Utställningen *Sju rebeller* på Galleri 54 1962 / The exhibit *Seven Rebels* at Galleri 54 1962. Foto / photo: Kamerareportage.

1. Guy Debord, brev daterat den 30 maj 1961. Guy Debord, *Guy Debord Correspondance – volume 2. septembre 1960–décembre 1964*, Paris 2001, s. 92.
2. En levnadstecknare, Christophe Bourseiller, vars framställning bygger på samtal med de Debord närstående Michèle Bernstein och Alice Becker-Ho, arvtagerskan, samt med Debord's halvbroder Patrick Labaste, ägnar tilldragelsen stort utrymme och betydelse men misstar sig på geografin när han talar om "Göteborg, Danmark" som platsen för mötet. Han bekräftar bilden av avfallingarna kring Nash som efterblivna konstnärssjälar som dröjt sig kvar i en kult kring skandalen och bilden av en ickekunst med provokationen som enda uttrycksmedel, i en ambition till en revolution begränsad till konstens värld. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Paris 1999, s. 178.
3. Asger Jorn, artistnamn för Asger Oluf Jørgensen, dansk konstnär, född i Vejrum på Jylland, död i Århus men begravd på Grötdingbo kyrkogård på Gotland. Bror till konstnären Jørgen Nash.
4. Jørgen Nash, dansk målare och poet, lade grunden till den andra Situationistiska Internationalen. De sista 40 åren av sitt liv levde han i konstnärskollektivet Drakabygget utanför skånska Örkel-ljunga.
5. Anselm Jappe, i den enda av Debord själv fullt ut sanktionerade biografien, nämner inte ens namnet Nash, vilket inte förvånar. Här är minnet av Nash bokstavligen bortretuscherat. (Anselm Jappe, *Guy Debord. Essai* (1993), 2001. Se även: Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Fayard, Paris 2001.)
6. Gruppen bildades genom en sammanslagning av personer från l'Internationale lettriste (Guy Debord) och Mouvement internationale pour un Bauhaus imaginaire (Asger Jorn). Guy Debord, *Guy Debord Œuvres. Éditions établies et annotées par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord. Préface et introductions de Vincent Kaufmann*, red. Jean-Louis Rançon, Paris 2006, s. 309; Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris (1957) 2000. Översättningar i texten är mina och bygger på de återpublicerade originalutgåvor som anges.
7. Så gott som samtliga Guy Debords verk har nyligen utgivits i samlad nyutgåva. Debord 2006. L.I. S.'s samtliga publicerade utgåvor av *internationale situationniste*, nummer 1–12 under åren 1958-1969 finns publicerade i en faksimilutgåva som denna framställning bygger på. Guy Debord, *internationale situationniste*, Paris (1958–1969) 1997. Se också min framställning av Debord och situationens estetik i: *Ulforskande arkitektur. Situationer i nutida arkitektur*, red. Sten Gromark och Fredrik Nilsson, Stockholm 2006.
8. Hardy Strid är född i Haverdal, strax norr om Halmstad. Han gick på Valands konsthögskola 1947–1952 och The Central School of Art and Craft (för Tom Faers) i London 1958–1959.
9. Spur anslöt sig till L.I.S. från 1959 i samband med Giuseppe Pinot Gallizios (1902–1964) utställning på Galleriet Van den Loo i München. Gallizios målade rullar med duk som såldes per löpmeter, ett slags föregångare till Ernst Billgren och Carl Johan De Geer projekt på Göteborgs konstmuseum 1994. Spur hade redan några månader tidigare blivit bekanta med Asger Jorn. I november 1961 beslagtår den tyska polisen i Bayern samtliga upplagor av sex nummer av konsttidskriften *Spur*, som senare ledde till fällande dom för blasfemi och fängelsestraff.
10. Sten Gromark, telefonintervju med Hardy Strid, 2009-02-23.
11. L.I.S. hade för vana att sätta upp en marmorplakett på varje plats där konferenser ägt rum.
12. Sten Gromark, telefonintervju med Hardy Strid, 2009-02-23; Se: *Situationister i konsten. Carl Magnus, Jørgen Nash, Heimrad Prem, Hardy Strid, Jens Jørgen Thorsen*, red. Carl Magnus Örskelljunga 1966; Hardy Strid, *Situationister i konsten*, Halmstad 1966; *Bauhaus situationist. Lund Art Press*, red. Jean Sellem, Lund 1992.
13. Hardy Strid, *Anyone Can Be a Situationist. Statement by Hardy Strid for the Seminar*, Nørrebro 2007; Deklaration i samband med *Seminar om den situationistiske bevægelse i Skandinavien*, 15 och 16 mars 2007 i Folkets Hus, Stengade 50, Nørrebro, DK. Originaltext på engelska, min översättning.
14. Debord 1997, s. 265.
15. Belgisk författare, filosof och sociolog känd för sitt traktat om vardagslivets revolution. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris 1967.
16. Debord 1997. Guy Debord, *internationale situationniste* nr 7, april 1962, s. 26-27.

and a radical alternative. The Situationists' conference in Gothenburg may not have shaken the city, but its consequences later came to shake the world at large, Scandinavia and Gothenburg fully included. Guy Debord and L.I.S. had indeed achieved their strategic objectives of taking on the Nordic world. The time *was* right. This also says something about the city of Gothenburg.

* * * * *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JOHN KRAUSE

17. Magnus 1966.
18. Debord 1997, s. 53.
19. Bourseiller 1999, s. 181.
20. Bourseiller 1999, s. 178.
21. Laurent Chollet, *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris 2004, s. 37.
22. Bilden publicerades som illustration till en artikel om händelsen. Signaturen Bernicus (Bernt Eklundh), "Situationistiska Internationalen erövrade asfalt-vält i Göteborg", *Göteborgs-Tidningen* 1961-08-31.
23. *La Dérive* (planlös drift) är ett centralt begrepp i den situationistiska rörelsens program. Det syftar på de utforskande stadspromenader, ofta till gömda eller osynliga delar av stadsrummet, som situationisterna företog.
24. Eklundh 1961.
25. Hela anförandet publiceras sedan i L.I.S. Se: Debord 2006, s. 571.
26. Debord 2006, s. 585.
27. Min övers.: "L.I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie", Debord 2006, s. 585.
28. På 1990- och 2000-talet väcktes ett förnyat intresse för situationismen bland konstnärer och intellektuella i Göteborg, främst genom tidskriften *OEI*'s insatser. I ett nummer från 2003 publiceras hela den dokumenterande texten från mötet på svenska. Jonas (J) Magnusson, *OEI* nr 13 2003; "Internationale Situationnistes femte konferens i Göteborg" (*internationale situationniste* nr 7, april 1962), *OEI* nr 13 2003. Det göteborgska bokförlaget Daidalos har gett ut Debords *magnum opus* på svenska 2002, *Skådespelssamhället* från 1967. Guy Debord, *Skådespelssamhället (La Société du Spectacle 1967)*, övers. Bengt Ericson, Göteborg 2002. Kulturskribenten Magnus Haglund berör situationismens relation till Göteborg i en bok från 2004 som lånar sin titel från Debord. Magnus Haglund och Stefan Schneider, *Den nakna staden. Människor och platser i Göteborg*, Göteborg 2004.

NOTES

1. Guy Debord, letter dated 30 May 1961. Guy Debord, *Guy Debord Correspondance – volume 2. septembre 1960–décembre 1964*, Paris 2001, p. 92.
2. One biographer, Christophe Bourseiller, whose description is founded on conversations with the to Debord close Michèle Bernstein and Alice Becker-Ho, the heiress, and also with Debord's half-brother Patrick Labaste, devote the event a lot of space and significance, although he is mistaken about the geography when he speaks about 'Göteborg, Denmark' as the place of the meeting. He confirms the picture of the renegades around Nash as retarded artist's souls who lingered in a cult of scandal and the view of non-art with provocation as their only means of expression, in an ambition for revolution limited to the world of art. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Paris 1999, p. 178.
3. Asger Jorn, the *nom d'artiste* of the Danish artist Asger Oluf Jørgensen, was born in the village of Vejrum on Jylland, and died in Aarhus but was buried in Grörlingbo Cemetery on the Swedish island of Gotland. Brother of the artist Jørgen Nash.
4. Jørgen Nash, Danish painter and poet, laid the foundations of the second Situationist International. He lived the last forty years of his life in the artists' commune Drakabygget outside the village of Örskällunga in southern Sweden.
5. Anselm Jappe, in the only biography of Debord to be fully sanctioned by the subject, doesn't even mention Nash by name, which should come as no surprise. Here the legacy of Nash is literally erased. (Anselm Jappe, *Guy Debord. Essai* (1993), 2001. See also: Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Fayard, Paris 2001.)
6. The group was formed through a union of people from l'Internationale lettriste (Guy Debord) and Mouvement internationale pour un Bauhaus imaginiste (Asger Jorn). Guy Debord, *Guy Debord Œuvres. Editions établies et annotées par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord. Préface et introductions de Vincent Kaufmann*, ed. Jean-Louis Rançon, Paris 2006, p. 309; Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris (1957) 2000. Translations in the text are mine, based on the reissue of the original editions as indicated.
7. Virtually all of Guy Debord's works have recently been reissued in a new edition of his collected works. Debord 2006. All twelve issues of l'I.S.'s *Internationale Situationniste* published 1958–69 have been reissued in a facsimile edition upon which this description is based. Guy Debord, *Internationale Situationniste*, Paris (1958–69) 1997. See also my description of Debord and the Situationist aesthetic in: *Utforskande arkitektur. Situationer i nutida arkitektur*, ed. Sten Gromark and Fredrik Nilsson, Stockholm 2006.
8. Hardy Strid was born in Haverdal, just north of Halmstad, Sweden. He attended the Valand School of Art 1947–1952 and the Central School of Art and Craft (studying under Tom Faers) in London 1958–1959.
9. Spur joined l'I.S. in 1959 in connection with Giuseppe Pinot Gallizios's (1902–1964) exhibition at Gallery Van den Loo in Munich. Gallizios painted rolls of canvas that were sold by the linear meter, a kind of precursor to the project by Ernst Billgren and Carl Johan De Geer at the Göteborg Museum of Art 1994. Spur had already met Asger Jorn several months earlier. In November 1961, the German police in Bavaria confiscated every copy of the six issues of the art journal *Spur*, leading eventually to a conviction and prison sentence on the charge of blasphemy.
10. Sten Gromark, telephone interview with Hardy Strid 23 February 2009.

-
11. It was customary for I.S. to install a marble plaque on the site of each of their conferences.
 12. Sten Gromark, telephone interview with Hardy Strid, 23 February 2009; See: *Situationister i konsten. Carl Magnus, Jörgen Nash, Heimrad Prem, Hardy Strid, Jens Jörgen Thorsen*, ed. Carl Magnus Örkelljunga 1966; Hardy Strid, *Situationister i konsten*, Halmstad 1966; *Bauhaus situationist. Lund Art Press*, ed. Jean Sellem, Lund 1992.
 13. Hardy Strid, *Anyone Can Be a Situationist. Statement by Hardy Strid for the Seminar, Nørrebro 2007*; Declaration in connection with the *Seminar on the Situationist Movement in Scandinavia*, 15 and 16 March 2007 in Folkets Hus, Stengade 50, Nørrebro, Denmark.
 14. Debord 1997, p. 265.
 15. Belgian author, philosopher, and sociologist known for his tract on the revolution of ordinary life. Raoul Vaneigem, *Traite de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris 1967.
 16. Debord 1997. Guy Debord, *internationale situationniste* no. 7 April 1962, pp. 26-27.
 17. Magnus 1966.
 18. Debord 1997, p. 53.
 19. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931–1994*, Paris 1999, p. 181.
 20. Bourseiller 1999, p. 178.
 21. Laurent Chollet, *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris 2004, p. 37.
 22. The picture was published as an illustration for an article about theiska Internationalen erövrade asfalt-vält i Göteborg', *Göteborgs-Tidningen* 31 August 1961.
 23. *La Dérive* (aimless wandering) is a concept central to the Situationist Movement's agenda. It refers to the exploratory city walks, often to hidden or invisible parts of the city, prized by the Situationists.
 24. Eklundh 1961.
 25. The entire speech was later published in I.S. See: Debord 2006, p. 571.
 26. Debord 2006, p. 585.
 27. My translation: 'I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie', Debord 2006, p. 585.
 28. In the 1990s and 2000s, a new interest in Situationism arose among artists and intellectuals in Gothenburg, primarily through the efforts of the journal *OEI*. In one issue from 2003, the entire transcript of the meeting is published in Swedish. Jonas (J) Magnusson, *OEI* no. 13 2003; 'Internationale Situationnistes femte konferens i Göteborg' (*Internationale Situationniste* no. 7, April 1962), *OEI* no. 13 2003. The Gothenburg publishing house Daidalos published Debord's *magnum opus* in Swedish in 2002, *Skådespelssamhället* from 1967. Guy Debord, *Skådespelssamhället (La Société du Spectacle 1967)*, translation by Bengt Ericson, Gothenburg 2002. Cultural correspondent Magnus Haglund addresses Situationism's relationship with Gothenburg in a 2004 book, the title of which is borrowed from Debord. Magnus Haglund and Stefan Schneider, *Den nakna staden. Människor och platser i Göteborg*, Gothenburg 2004.
-

BJÖRNLIGANS TIDSMODUL

Det nya landskapet är entropiskt, vilket innebär att dess fysiska och psykiska kondition är densamma som den alltid har varit. Dess framtid är identisk med gårdagens. I ett objektivt nu ser både framtiden och dess motsats forntiden likadana ut. En enformig utsträckt immobilitet.¹ – S ANDERS BERGH

1968 dokumenterade konstnärerna Lars Hansson (f. 1944) och S Anders Bergh (1947–2004) uppmätningen av en plats utanför Lerum, nära Hanssons dåvarande hem och ateljé i Slätthults gamla skolbyggnad. Detta resulterade i filmen *Utvidgning av ett landskap*.² Hansson berättar att de hade fastnat för den särskilda platsen, en vacker kulle som om man såg den på lite håll beskrev en bågform, nästan som ett jordklot. En man rör sig fram och tillbaka över kullen och sätter ned numrerade markeringar i marken, som sedan binds ihop med linor till ett sorts rutnät. Denna handling filmades med 16 mm handkamera.³ Projektet utgör ett av de första exemplen på en form av jordkonst på svensk mark som vid tidpunkten engagerade en rad konstnärer i USA under beteckningen land art.

THE BJÖRNLIGAN TIME MODULE

The new landscape is entropical, which means that its physical and mental condition is as it always has been. Its future now is identical to that of yesterday. Seen objectively from today's standpoint, its future and its past appear the same. A uniform, extended immobility.¹

– S Anders Bergh –

In 1968 the two artists Lars Hansson (b. 1944) and S Anders Bergh (1947–2004) surveyed a site outside Lerum, near to what was then Hansson's home and studio in the old Slätthult school building. This survey resulted in the film *Extension of a Landscape (Utvidgning av ett landskap)*. Hansson relates that they had fixed on this particular place, a beautiful hill, which – seen from a slight distance – possessed a curved form, almost global in shape. In the film a man moves to and fro across the hillside planting numbered markers in the ground that later are linked by cords to form a kind of grid. The activity was filmed using a 16mm hand-held camera.² This project was one of the first instances of a form of land art on Swedish ground, an art form that at the time engaged the attention of number of artists in the US.

Hansson and Bergh went on to found the artists' group Björnligan (the Swedish name for the Beagle Boys in the Donald Duck comic), in the company of Nils Olof Bonnier (1945–1969), Dag E Nyberg (b. 1944), Graham Stacy (b. 1940) and Bo Söderström (b. 1945).³ When, in 1968, Björnligan presented its activity in the form of an outdoor exhibition at Götaplatsen, the article 'Entropy and the New Landscape' was included in the stencilled folder handed out, which contained texts by Björnligan's members.⁴ Their interest in landscape was thereby linked to a concept they had picked up from the American art scene, namely,



Tillsammans med Nils Olof Bonnier (1945–1969), Dag E Nyberg (f. 1944), Graham Stacy (f. 1940) och Bo Söderström (f. 1945) bildade Hansson och Bergh konstnärgruppen Björnligan.³ Vid Björnligans aktion i form av en utomhusutställning på Götaplatsen hösten 1968 ingick texten "Entropi och det nya landskapet" i den stencilfolder med texter av Björnligans medlemmar som delades ut.⁴ Intresset för landskapet förenades därmed med ett begrepp de plockat upp från den amerikanska konstdiskussionen, nämligen entropi. Björnligans tydliga orientering mot internationella strömningar, framför allt i USA, var något ovanligt i Göteborgs konstliv vid denna tidpunkt. De förde jordkonst, primary structures (minimalism), konceptkonst och performance till Göteborg i ett par uppmärksammade aktioner, utställningar och publikationer. 1968 blev året för deras genombrott.

Hur ska man se på det mytomspunna året 1968 i Göteborgs konstliv? Är det politiska uppvaknandet en vattendelare för ett förändrat konstuttryck? Björnligan lämpar sig både väl som markör för denna brytningstid och som ett nyanserande exempel på en övergång mellan oskyldig lekfullhet och samhällskritiskt allvar på Göteborgs konstscen.

I den här texten vill jag pröva hypotesen att Björnligans provokationer endast var möjliga under ett kort ögonblick strax före konstlivets politisering efter maj 1968, som inte minst i Göteborg kom att ta sig dogmatiska uttryck. Den typ av institutionskritik som Björnligan stod för, liksom flera av de mer subtila inomestetiska utforskningar som dess enskilda medlemmar ägnade sig åt, passade inte med det nya politiska klimatet i Göteborg. Gruppen var visserligen vänsterorienterad, men inte enligt något uttalat partiprogram.

Björnligan orienterade sig mot en amerikansk minimalistisk tradition. Rubriken "Björnligans tidsmodul" kommer från boken *Björnligan* som gruppen gemensamt författade och lät sälja på Konstmuseet hösten 1968. Jag använder den som utgångspunkt för att tolka hur gruppen och de enskilda medlemmarna använde tiden i sin konst.⁵

entropy. Björnligan's marked leaning towards international influences, particularly from the US, was an unusual element in the art life of Gothenburg at that time. They brought land art, primary structures (minimalism), concept art and performance art to Gothenburg in a series of noted actions, exhibitions and publications. Their breakthrough came in 1968.

How are we to see the mythical year 1968 against the background of Gothenburg's artistic life? Does the political awakening indicate a watershed marking a shift in artistic expression? Björnligan is ideally qualified to illustrate this period of change, providing subtly varied instances of the transition between innocent playfulness and serious social criticism on the Gothenburg art scene.

My aim in this text is to test the hypothesis that Björnligan's provocations were only possible for a brief spell immediately prior to the politicisation of artistic activity following May 1968, which not least in Gothenburg came to assume dogmatic expression. The type of institutional criticism practised by the Björnligan, along with much of the more subtle inquiries conducted by individual members in the field of aesthetics, were not in accord with the new political climate pervading in Gothenburg. The group was undoubtedly left-wing but chose not to conform to any specific party programme.

Members of Björnligan were attracted towards an American minimalist tradition. The headline 'The Björnligan Time Module' is taken from the book *Björnligan* that the group jointly authored and sold at the Göteborg Museum of Art in autumn 1968. I use the headline as starting point for investigating how the group and its individual members explored the theme of time in their art.⁵

ENTROPY AND POLITICS

The Slätthult production of 1968 exhibits a desire for order and structure. Structure is, in fact, the only point of the exercise. It creates a closed system that is self regenerating and devoid of other references. Use of the term entropy in this context has a dystopic significance. Time will cause

Iscensättningen i Slätthult 1968 uppvisar en strävan efter ordning och struktur. Strukturen i sig är verkets enda mening. Den upprättar ett slutet system som är självgenererande och icke-refererande. Användningen av begreppet entropi får här en dystopisk betydelse. Tiden kommer att få all materia att utjämnas, vittra bort och alla hierarkier att upplösas. Utgången är inte positiv utan innebär ett stort mått av tristess, likformighet och upprepning. Det repetitiva utgör en mild provokation, en antites till en dramatiskt omdanande och explosiv händelse.

DEN SORTS ENTROPIBEGREPP SOM FIN KANSKE FASCINERAR MIG MEST JUST DET UTAN CENTRUM ELLER RIKTNINGAROPI, EN SORTS PSYKISK ENTROPI: ... INGA PRINCIPER ATT VAD SOM LÅNGSAMT TÖMS, RENSAS FRÅN NOLLSTÄLLNING ... [sic.]⁶

EN TROPI, E ALLTING, STELNA var titeln på en föreställning och installation av Nils Olof Bonnier, Leif Nylén (f. 1939) och musikern Bo Anders Persson (f. 1937) från musikgruppen International Harvester, senare Träd, Gräs och Stenar. Den visades på Galleri Æ i Göteborg och därefter i Moderna Museets filmsal i mars 1968.⁷ Det visuella elementet var Bonniers stora teckningar med en maskinliknande, texturerad, organisk arkitektur. Bonnier hade bett Persson spela in musik på bandspelare som med hjälp av fotoceller styrdes av publikens rörelser i rummet. Nylén bidrog med en text som i sann gränsöverskridande anda fungerade som en del av verket och som i sig är ett exempel entropiskt sönderfall.⁸ Ord som ”primary structure”, ”struktur”, ”modell” sönderdelas i sina beståndsdelar och bokstäver blandas för att mot slutet mest likna ett okänt språk i ursinniga skrivmaskinsversaler. Den stencilerade foldern inleds med ett citat av konstnären Robert Smithson (1938–1973):

På besynnerliga omvägar har en rad konstnärer nått fram till en synlig analogi till termodynamikens andra lag, den som utvidgar entropins spelrum och lär oss att energi lättare förloras än vinnes, samt att hela universum i den yttersta framtid kommer att brinna ut och omdanas till en alltomspännande likformighet.⁹

all material objects to be brought low and wither away and all hierarchies to be disbanded. The final outcome is not something positive but involves a great deal of gloom, conformity and repetition. This element of repetition provides a mild provocation, antithetical to any dramatic reconstruction and explosive occurrence:

THE SORT OF ENTROPY CONCEPT WHICH FASCINATES ME MOST IS JUST THAT LACKING ANY CENTRE OR DIRECTION, A KIND OF MENTAL ENTROPY... NO PRINCIPLES CLAIMING THAT WHAT IS SLOWLY EMPTIED, IS CLEARED OF ITS ZERO STANDPOINT ... [sic.]⁶

EN TROPY, IS EVERYTHING, STIFFEN (EN TROPI, E ALLTING, STELNA) was the title given to a performance and installation by Nils Olof Bonnier, Leif Nylén (b. 1939), and the musician Bo Anders Persson (b. 1937) from the music group International Harvester, later known as Träd, Gräs och Stenar. It was shown at Galleri Æ in Gothenburg and after that at the cinema of the Moderna Museet in Stockholm in March 1968.⁷ The visual element consisted of Bonnier's large-scale drawings of textured, organic architecture resembling machines. Bonnier had asked Persson to record music on a tape-recorder, which, through photocells, was controlled by the movements of people in the gallery. Nylén contributed with a text, which in true cross-border spirit served as a part of the whole and is itself an example of entropic disintegration.⁸ Words such as 'primary structure', 'structure', 'model' were broken up into their respective constituents and the letters mixed finally to form some unknown language in a fever of typing madness. The stencilled folder began with a quote from the artist Robert Smithson (1938–1973):

In a rather roundabout way, many of the artists have provided a visible analogy for the Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness.⁹

Entropy, in the poetic form inspired by the Björnligan-Smithsonian approach, means levelling, conformity, erosion and decline over eons of time. Applied to a narrative structure, such an entropic account would form the direct opposite of the classic detective story. It would lack the dramaturgic curve of tightening conflict and solution, and instead

Entropi som poetiskt begrepp i Björnligans Smithson-inspirerade tappning, betecknar utjämning, likformighet, erosion och förfall under långa tidsrymder. Översatt till en narrativ struktur skulle en entropisk berättelse vara raka motsatsen till en klassisk deckare. Den skulle sakna den dramaturgiska kurvan med konfliktupptrappning och -upplösning, och istället vara en form av utjämning, händelselös utsträckning i tid. Ett tillstånd med ett förfall så långsiktigt att det knappt kan uppfattas av mänskliga sinnen.

Begreppet entropi är tolkat och överfört från fysiken och informationsteorin: enligt termodynamikens andra huvudsats går information, i betydelsen ordning, med tiden förlorad i ett slutet system eller ett mönster och lämnar plats åt entropi: förfall, oordning och likformighet.¹⁰ Men berättelsen om Björnligans framfart i Göteborg framstår som den entropiska tidsrymdens raka motsats. Den var ett fenomen som brann med stark låga under kort tid med ett abrupt slut i och med Bonniers tragiska försvinnande under en studieresa till Moskva och St Petersburg (dåvarande Leningrad) i maj 1969.¹¹

Den minimalistiska skulpturens reducerade formspråk har setts som ett brott mot modernismens elitistiska tendenser. Utforskandet av ”primära strukturer” tog fart vid 1960-talets mitt, åtföljt av teoretiserande texter. Den minimalistiska skulpturen är autonom men syftar paradoxalt nog till att inkludera betraktaren i verket.¹² Konstverken ses som enheter som är ”tidsliga” i lika hög grad som rumsliga. Tanken om en ”tidsmodul” kan jämföras med Smithsons ord om Dan Flavin (1933–1996): ”Flavin gör ’ögonblicksmonument’, ögonblicket gör att hans verk blir tid snarare än rum. Tid blir en punkt minus rörelsen. Om tiden är en punkt så är ett oändligt antal punkter möjliga. Flavin omskapar gallerirum till galleritid.”¹³ Om Donald Judd (1928–1994) skriver Smithson längre fram i samma text: ”De gömda ytplanen i Judds arbeten är ”tids-hålor”, hans konst löper ut i en serie av statiska mellanrum baserade på en rad fasta kroppar”.¹⁴

Det av Björnligan uppfunna ordet ”tidsmodul” kan användas i överförd bemärkelse och representera inkapslandet av tid i konstobjekt, i utställningsrummet och i upplevelse och tolkning av konstverk skapade av gruppen och dess medlemmar. Björnligans ”tidsmodul” är också tiden för undersökningen, det tidsfönster där Björnligan framträdde mitt emellan den lekfulla modernismen och politiseringen av konsten i Göteborg efter maj 1968.

represent a form of levelled, uneventful extension of time. A state of decline so prolonged as to be barely noticeable to human senses.

The concept of entropy is interpreted and derived from physics and information theory: according the second principle of thermodynamics, information, in the sense of order, is in due time lost within a closed system or pattern and leaves room for entropy: decline, disorder and conformity.¹⁰ But the progress achieved by Björnligan in Gothenburg stands out as the precise opposite of entropic time-space. It was a phenomenon that burned brightly for a brief while, coming to an abrupt end with the tragic disappearance of Bonnier during a study trip to Moscow and St Petersburg (then Leningrad) in May 1969.¹¹

The starkly reduced idiom of minimalist sculpture has been regarded as in conflict with modernism’s elitist tendencies. The study of ‘primary structures’ took off in the mid-1960s, to the accompaniment of theorizing texts. Minimalist sculpture is autonomous but paradoxically aims to include the viewer in the work.¹² The artworks are seen as items which are temporal as much as spatial. The idea of a ‘time module’ can be compared with Smithson’s words on Dan Flavin (1933–1996): ‘Flavin makes ‘instant-monuments’ [...] The ‘instant’ makes Flavin’s work a part of time rather than space. Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. Flavin turns gallery-space into gallery time.’¹³ And further on in the same text Smithson writes this about Donald Judd (1928–1994): ‘The concealed surfaces in some of Judd’s works are hideouts for time. His art vanishes into a series of motionless intervals based on an order of solids.’¹⁴

The term ‘time module’ as invented by Björnligan can be applied to express the enclosure of time in art objects, in the exhibition gallery and in the experience and interpretation of the artworks created by the group and its members. Björnligan’s ‘time module’ is also the time for inquiry, the window of time in which Björnligan emerged between playful modernism and the politicizing of art in Gothenburg after May 1968.

The members of Björnligan made use of a number of different time perspectives in their art, ranging from the brief (but by repetition endlessly many) ‘time modules’ as described above in the art of Flavin and Judd, to the long-term geological perspective in their use of the concept of entropy. Smithson became something of a house-philosopher for the group, and his texts were translated and published in *Paletten* in 1968.¹⁵ Bonnier, not least, was clearly influenced by Smithson’s texts.

Björnligan använder flera olika tidsperspektiv i sin konst: från de korta, men i upprepning oändligt många "tidsmodulerna" som uttrycks ovan om Flavins och Judds konst, till det långa, geologiska tidsperspektivet i användningen av begreppet entropi. Smithson blev något av en husfilosof för gruppen och hans texter översattes och publicerades i *Paletten* under 1968.¹⁵ Inte minst Bonnier var uppenbart influerad av Smithsons texter.

Det faktum att Björnligan hämtade näring från internationella rörelser var tydligt redan vid tiden för utställningen *8 st*, innan gruppen formellt hade bildats. Flera recensenter tyckte att det är spännande att "objektskonsten" och "popkonsten" kommit till det – underförstått – efterblivna Göteborg.¹⁶ Men det höjdes även kritiska röster. I en insändare i *Göteborgs-Tidningen* klandrar den tidigare redaktören för *Konstperspektiv* Per Bergman de unga utställarna för att vara imitatörer som dessutom är sena i sitt upplöckande av utländska ismer. Bergman hävdar att konstnärerna under konceptet *8 st* är "tråkiga" och bara "apar" efter internationella, avantgardistiska strömningar.¹⁷ På sätt och vis kan denna typ av kritik vara symptomatisk, inte bara för *8 st* och Björnligan, utan för det konstklimat som rådde i Göteborg. Å andra sidan skedde här en egenhändig tolkning av "objektskonsten" som skiljer sig från den i Stockholm, där Moderna Museets dominans var stark.

Björnligan och dess medlemmar sökte aktivt efter influenser utifrån. Graham Stacy, som hade gått på konstskola i London innan han kom till Valand, hade fortsatt nära kontakt med det brittiska konstlivet. Han berättar om hur hans kamrater nästan slet de konsttidsskrifter han tagit med sig från London ur händerna på honom.¹⁸ Sven Danvik (1919–1982) skapade med Galleri Klippans Kulturresevat en mötesplats i Göteborg med många internationella utblickar.¹⁹ Moderna Museet var en annan arena som Björnligans medlemmar tog del av. De vittnar också om betydelsen av närheten till Danmark och Louisiana. Det var inte bara den västerländska kulturen som lockade. Lars Hansson reste mycket, bland annat till Indien, varifrån flera bilder som användes i Björnligans "marknadsföring" härstammar.

Minimalismen uppmärksammades i Sverige i flera nummer av *Paletten* 1968.²⁰ Utifrån kravet på politisering av konsten framstod minimalismens öppenhet och avsaknad av politiskt ställningstagande som

The fact that Björnligan derived inspiration from international movements was plain as early as at the exhibition *8 Contributors (8 st)*, before the group was even formally founded. Several reviewers found it exciting that 'object art' and 'pop art' had reached the implied backward Gothenburg.¹⁶ But critical voices were heard, too. In an entry in *Göteborgs-Tidningen*, Per Bergman, the former editor of *Konstperspektiv*, charges the young exhibitors with being imitators, who moreover are behindhand in adopting these foreign isms. Bergman claims that the *8 Contributors* artists are 'dull' and are merely 'mimicking' international, avant-garde movements.¹⁷ In one way this type of criticism can be seen as symptomatic, not just for *8 Contributors* and Björnligan, but for the Gothenburg prevailing art climate. On the other hand, what was taking place here was an independent interpretation of 'object art', which distinguished itself from that in Stockholm, where the dominance of the Moderna Museet was strong.

Björnligan and its members sought actively after influences from abroad. Graham Stacy, who had trained at art college in London before coming to Valand, maintained his contact with the British art world. He recounts how his colleagues almost tore from his hands the art magazines that he had brought from London.¹⁸ Sven Danvik (1919–1982), in his Galleri Klippans Kulturresevat, created a meeting place in Gothenburg for a wide range of international views.¹⁹ The Moderna Museet was one further arena to inspire the members of Björnligan. The proximity to Denmark and the Louisiana Museum of Modern Art was also of importance. And it was not only Western culture that attracted them. Lars Hansson travelled a lot, including trips to India, from where a number of pictures used in Björnligan 'sales promotion' originated.

Minimalism attracted attention in Sweden in several issues of *Paletten* during 1968.²⁰ In view of the call for the politicizing of art, the openness of minimalism and its lack of political attitude appeared problematic. Minimalist art is built around structure, but how these structures are to be interpreted or exploited is up to the viewer. Nylén, the editor of *Paletten* at the time, writes in a leader for issue number 3, 1968, about the headache that this new 'structure art' is causing the politically aware if it is seen as an indication of the commercialization of art, a marketing of space.²¹ It was difficult to discern a clear and distinct break between modernist purism and minimalist art. The strict and empty forms could be read as striving for perfection. The aesthetically subversive wish to create a new kind of sculpture, inclusive and integral to its site, was not always obvious. This

problematiskt. Den minimalistiska konsten byggs upp kring strukturer, men hur dessa ska tolkas eller användas är upp till betraktaren. *Paletten*:s dåvarande redaktör Nylén skriver i ledaren till nummer 3 1968 om det huvudbry som den nya ”strukturkonsten” vållar den politiskt medvetne om den tolkas som ett tecken på konstens kommersialisering, ett saluförande av tomrum.²¹ Ett klart och tydligt brott mellan den modernistiska purismen och den minimalistiska konsten var svår att skönja. De avskalade och ihåliga formerna kunde läsas som en strävan efter perfektion. Den estetiskt omstörtande viljan till en ny sorts platsspecifik och inkluderande skulptur var inte alltid uppenbar. Denna konstform följdes också av ordrika teorier och en intellektualism som kunde uppfattas som elitistisk. Detta gällde inte bara texter av Smithson, Judd, Sol LeWitt (1928–2003) och Carl Andre (f. 1935), vars texter publicerades i *Paletten*, utan även den danska Ta’-gruppen, som gästspelade i *Paletten* nummer 2 1968. Att läsa och uppleva minimalistisk skulptur som objekt med politisk sprängkraft genom att de möblerade om i utställningsrummet var alltså inte självklart.

8 ST

Flera av medlemmarna i det som skulle bli Björnligan hade ställt ut tillsammans på Konsthallen i januari 1968 under namnet *8 st*,^{FIG. 10} samtliga fortfarande elever på Valand: S Anders Bergh, Lars Hansson, Bengt Hinnerson, Lars E Johansson (f. 1945), Dag E Nyberg, Graham Stacy, Ivan Stüffe (f. 1936) och Bo Söderström. *8 st* var otvetydigt konsthallsintendenten Carl-Erik Hammaréns (1922–1990) skapelse, ett sätt att förnya den traditionsenliga *Decemberutställningen* genom att på ett kontrollerat och, för att använda ett nutida ord, curerat sätt visa fram nya förmågor. *8 st* initierades på förslag av Söderström och Stacy.²² Hammarén inkluderade Stüffe, Hinnerson och Johansson. De åtta var, trots sina inbördes beröringspunkter, starka individualister. Utställningen hade ett experimentellt upplägg. Den skapades på plats för att ge upphov till oväntade möten under arbets gång och blev avgörande för tillkomsten av Björnligan.²³

174

art form was also accompanied by wordy theories and an intellectualism that could be seen as elitist. This criticism applied not only to texts by Smithson, Judd, Sol LeWitt (1928–2003) and Carl Andre (b. 1935), whose texts were published in *Paletten*, but also to the Danish Ta’ Group, who made a guest appearance in *Paletten* in number 2, 1968. Recognition of the politically explosive power of minimalist sculpture in the rearrangement of gallery space was not self-evident.

8 CONTRIBUTORS

Several who were later to become members of Björnligan had exhibited together at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen) in January 1968, under the title *8 Contributors*. They were all still students at Valand: S Anders Bergh, Lars Hansson, Bengt Hinnerson, Lars E Johansson (b. 1945), Dag E Nyberg, Graham Stacy, Ivan Stüffe (b. 1936) and Bo Söderström. *8 Contributors* was undeniably the creation of Carl-Erik Hammarén (1922–1990), curator at the Gothenburg Art Gallery, as a way of renewing the traditional *December Exhibition* by means of a controlled and – to use a contemporary term – ‘curated’ method for presenting fresh talents. *8 Contributors* was initiated at the suggestion of Söderström and Stacy.²² Hammarén included Stüffe, Hinnerson and Johansson. The eight artists were, despite their group links, strong individualists. The exhibition was mounted as an experiment. It was created on site to generate unexpected meetings as work proceeded, and it was decisive for the origin of Björnligan.²³

The exhibition was broad in ambition and multimedial in character, offering a wide range of expression. The visitor to the exhibition was greeted in the entry foyer by an illuminated display and a ‘lowing’ electronic musical composition – though the tape-recording equipment was soon stolen.²⁴ A characteristic common to several of the artists was a broadened sculptural approach and the use of unconventional materials and techniques. The gallery potential was explored by Hansson, to take one instance, who presented a sculpture called *Mutations in Suitable Materials*, where his work included silhouettes in plexiglass.²⁵ Söderström

Utställningen spretade åt flera håll och var multimedial till sin karaktär med en mångfald av uttryck. Redan i foajén möttes besökaren av ljusspel och en ”råmande” elektronmusikkomposition, även om bandspelarutrustningen stals på ett tidigt stadium.²⁴ En gemensam nämnare för flera av konstnärerna var ett utvidgat skulpturbegrepp och okonventionella material och tekniker. Utställningsrummet utforskades av exempelvis Hansson, som ställde ut en skulptur kallad *Mutationer i lämpliga material*, där han bland annat arbetade med silhuetter i plexiglas.²⁵ Söderström visade skulpturer i glasfiberarmerad plast. Deras strikta svartvita former öppnar sig försiktigt ut i rummet med ett par utsträckta ”ben”: ”En vit skiva kliver med två svarta plaströr ut på en annan likadan skiva som ligger på golvet (vad är golv, och vad är vägg?)”, skiver Tord Bäckström.²⁶ I Söderströms skulpturer finns en idé om samverkan mellan rum, besökare och konstverk och ett slags storskalig, meditativ serialitet.

Rummet längst in i Konsthallen med verk av Stüffe och Hinner-son väckte uppmärksamhet och indignation med sina egensinniga installationer. Enligt Hinner-son var ett av syftena att just provocera. Hans installationer uppvisar en typ av provokation besläktad med dadaismen. Här finns surrealisternas *objets trouvés*, som i *Havsman-nens måltid* som bestod av ett ”köttstycke” och en akrylbemålad träbit från havet nedsänkt i ett akvarium med en skrämmd guldfisk. Som en blinkning till Marcel Duchamp fanns ett kolsvart fönster ovanför en skyltdocka på en säng.²⁷

Dag E Nyberg ställde ut en serie målningar med titlar hämtade från teknikens värld: *Fluidistor*, *Diagramme*, *Schema*, *1000000 Ohm* och *Halvledare*. Nyberg berättar själv att han var väldigt intresserad av den nya tekniken, av datamaskiner och ingenjörskonst, liksom av de bilder denna teknik kunde ge upphov till. Att närma sig det tekniska, avskalade formspråket var enligt honom också ett sätt att experimentera med teser vid undervisningen på konstskolorna, som att en bild skulle förmedla en subtil sinnlighet, sentimentalitet, ”den innersta urkramningen utav själens sista droppar”.²⁸ Trots att Nyberg målade på duk finns mycket gemensamt med den minimalistiska skulpturen: en vilja att engagera utan att anspela på välbekanta känslöytringar. Som ett försök att testa hur långt man kan gå i motsatt riktning, att rationalisera bort allt som är bekant för att möta publiken på neutral mark.

176 FIG. 40. Bengt Hinner-son, *Bruden sover / The Bride Is Asleep*, installation på utställningen *8 st*, Konsthallen, Göteborg 1968 / installation at the exhibition *8 Contributors*, Gothenburg Art Gallery 1968.
Foto / photo: Bengt Hinner-son.



FIG. 40-41

FIG. 42



FIG. 40-41 *Seaman's Dinner (Havsmannens måltid)* which consisted of a joint of 'meat' and an acrylic-painted piece of wooden flotsam lowered into an aquarium to join a terrified goldfish. As reference to Marcel Duchamp there was also a pitch black window above a tailor's dummy lying on a bed.²⁷

Dag E Nyberg exhibited a series of paintings with titles from the world of technology: *Fluidistor*, *Diagramme*, *Schema*, *100000 Ohm* and *Semiconductor*. Nyberg relates that he was enormously interested in this new technology, in computers and engineering skills, as well as in the images this technique could generate. This leaning towards the technical restrained idiom was, he said, also a way of experimenting with theses when teaching at the art schools, such as that a picture should convey a subtle sensuality, sentimentality, 'the essential squeezing of the soul's ultimate drops'.²⁸ Despite the fact that Nyberg painted on canvas, there remains much in common with minimalist sculpture: an urge to engage without alluding to familiar expressions of feeling. It represented an attempt to see how far one can go in the opposite direction, rationalizing away everything familiar in order to confront the public on neutral ground.

The only item that could be seen as political art in *8 Contributors* was Stacy's drawings of Malcolm X, but according to Stacy there was no conscious political programme underlying these portraits. Their origin lay instead in the fact that when he was in London he had as neighbour and good friend the British Rastafarian leader Michael X, and it was for that reason he wanted to paint his friend Malcolm X.²⁹ The artists from *8 Contributors* that I have spoken to are all agreed that *8 Contributors* had nothing to do with politics.³⁰ But even if it was only a matter of provocation for provocation's sake or meditations before abstract objects, the exhibition's

FIG. 41. Bengt Hinnerson, *Havsmannens måltid* på utställningen *8 st*, Konsthallen, Göteborg 1968 / *The Seaman's Meal* at the exhibition *8 Contributors*, Gothenburg Art Gallery 1968. Foto / photo: Bengt Hinnerson.

Det enda som kunde uppfattas som politisk konst i *8 st* var Stacys teckningar av Malcolm X. Men enligt Stacy fanns det inget program bakom dessa porträtt. De kom istället till då han i London blivit granne och god vän med den brittiske rastafariledaren Michael X och därför ville måla hans vän Malcolm X.²⁹ De *8 st*-utställare jag talat med är eniga om att *8 st* inte hade någonting med politik att göra.³⁰ Även om det rörde sig om provokationer för provokationens egens skull, eller meditationer inför abstrakta objekt, hade utställningens sätt att förhålla sig till publiken politiska implikationer. Konsthallsbesökaren var inte passivt utlämnad åt en estetisk upplevelse, utan bjöds in att delta med alla sinnen och använda utställningsrummet på ett nytt sätt. Det är visserligen svårt att finna några programmatiska verk i *8 st*, men här behandlas mer eller mindre öppet politiskt laddade teman som miljöförstöring, pacifism, internationalism.

GÖTAPLATS AKTIONEN

Ett halvår efter *8 st* iscensatte Björnligan en utomhusutställning framför Göteborgs konstmuseum. Den utlösande gnistan till vad som kan benämnas en protestaktion var att "lyxkrogen" *La Scala* inrymts i entrén till museet. Björnligan opponerade sig mot att en dyr och exklusiv restaurang tack vare sin placering blivit Konstmuseets ansikte utåt. Med anledning av detta skrev gruppen en debattartikel som publicerades i *Göteborgs-Tidningen* den 28 augusti 1968, med en efterföljande intervju ett par dagar senare. Där föreslår de också att Konstmuseets samlingar kan ersättas av diabilder för att ge plats åt samtida konst.³¹

Björnligan fortsatte på den inslagna linjen från *8 st* med att involvera publiken och minska avståndet mellan konstverk och betraktare genom att placera ut objekt i medvetet enkla och förgängliga material på platsen framför Konstmuseet. Det var som om man ville använda Götaplatsen som testarena för rumslig interaktion och ta det offentliga rummet i besittning. Hansson hade tillverkat lådor målade som engelsk lakritskonfekt i jätteformat, "utkastade" över trappan fram-

180 FIG. 42. Dag E Nybergs verk på utställningen *8 st*, Konsthallen, Göteborg 1968 /
Works by Dag E Nyberg at the exhibition *8 Contributors*, Gothenburg Art Gallery 1968.
Foto / photo: Dag E Nyberg, © Dag E Nyberg / BUS 2009.

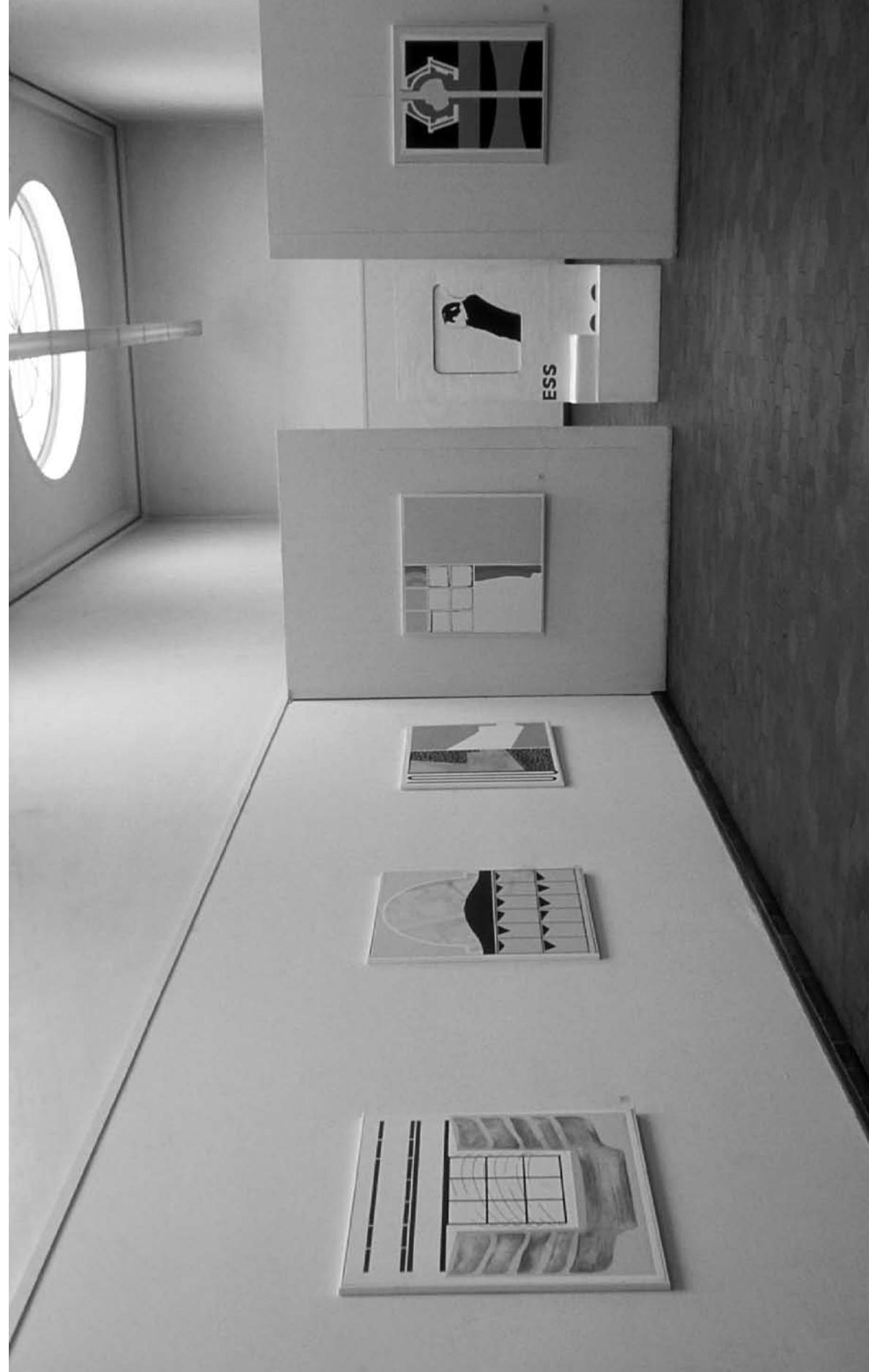


FIG. 43

FIG. 44

approach to the public nevertheless held political implications. The visitor to the Gothenburg Art Gallery was not left passively to explore his or her own aesthetic experience, but was invited to participate using all the senses and to use the gallery in a new manner. It is admittedly difficult to find any works of pure political message in *8 Contributors*, but the artworks deal more or less openly with such politically charged topics as environmental pollution, pacifism and internationalism.

THE GÖTAPLATSSEN ACTION

- FIG. 43 Six months after *8 Contributors*, Björnligan mounted an outdoor exhibition in front of the Göteborg Museum of Art. The spark that triggered what can be regarded as a protest action was the presence of the ‘luxury’ restaurant *La Scala* within the museum’s entrance foyer. The members of Björnligan objected to an expensive and exclusive restaurant being permitted, by virtue of its physical placement, to serve as the museum’s public façade. Motivated in this way the group wrote a polemical article published in *Göteborgs-Tidningen* on 28 August 1968, with a follow-up interview a few days later. In addition, they proposed that the museum’s collections be replaced by film transparencies so as to make room for contemporary art.³¹ Björnligan pursued the line taken in *8 Contributors* – of involving the public and reducing the distance between artworks and viewers – by placing objects made of deliberately simple and perishable materials on Götaplatsen, the square in front of the Göteborg Museum of Art. It was as if they wanted to use Götaplatsen as a test arena for spatial interaction and to take over public spaces.
- FIG. 44 Hansson had produced boxes painted to imitate English liquorice allsorts on a gigantic scale, and these were ‘scattered’ over the steps in front of the Museum of Art.
- FIG. 45 Bonnier had made plywood structures that could function as public graffiti boards. And, as mentioned earlier, the Götaplatsen action was accompanied by the distribution of a stencilled text, with contributions from each of the group’s members.

FIG. 43. Björnligan, *En utomhusutställning / An Outdoor Exhibition*, Götaplatsen 27 oktober–10 november 1968 / 27 October–10 November 1968. Foto / photo: Bo Söderström, © S Anders Bergh, Nils Olof Bonnier, Lars Hansson, Dag E Nyberg, Graham Stacy, Bo Söderström / BUS 2009.

 PALETTEN

During 1968 the members of Björnligan made several appearances in *Paletten*, which – along with *Konstrevy* – was Sweden's leading art journal. This year was turbulent even for *Paletten* itself. When Folke Edwards (b. 1930) was appointed senior curator at the Lund Art Gallery (Lunds konsthall), Nylén was offered the job of succeeding him as editor. Nylén had written poetry and art and literary reviews and was a member of the Gorilla Group, which had published two issues of the influential magazine *Gorilla* in 1966-1967. *Paletten* had already earlier been willing to admit fresh artistic expression but somehow had managed to keep within the guidelines considered proper by the board and members of the Gothenburg Artist's Club (Göteborgs Konstnärsklubb). The magazine was a common sight in the waiting rooms of dentists and lawyers, but many readers were scared off by its new direction and by the sight of the naked Kjartan Slettemark on the cover of the first issue in 1968.³² Succeeding issues exhibited an interesting mixture of political awakening by reason of the 'Police biennial' in Venice in 1968 and the 'primary structures' mentioned earlier.

Bergh was represented with a spread in *Paletten* as early as the first issue in 1968: a mysterious narrative in pictures and signs spread over twelve squares.³³ Bergh had a further page in the third issue, with pictures and text on an abstract object, wedged in between such major minimalist names as Judd, LeWitt and Andre.³⁴ Issue number 2 in 1968 was visually dominated by Bonnier's polygonal cell patterns. At the centre of the front cover, a part of the page is stamped out so that one can fold it to form a three-dimensional shape. 'It was fearfully expensive,' Nylén recalls.³⁵ According to Bonnier, the potential three-dimensional shape was a 'dissident'. He wrote: 'One can wonder if monotonous repetition is capable of generating development. Within monotony lies a latent tendency to separatist tendencies. If good use is made of the favourable conditions for occasional variations, then the separatist can make himself effective against the neutral background.'³⁶ Bonnier's text depicts, as the title suggests, a utopian vision of a future society in which the intelligence of

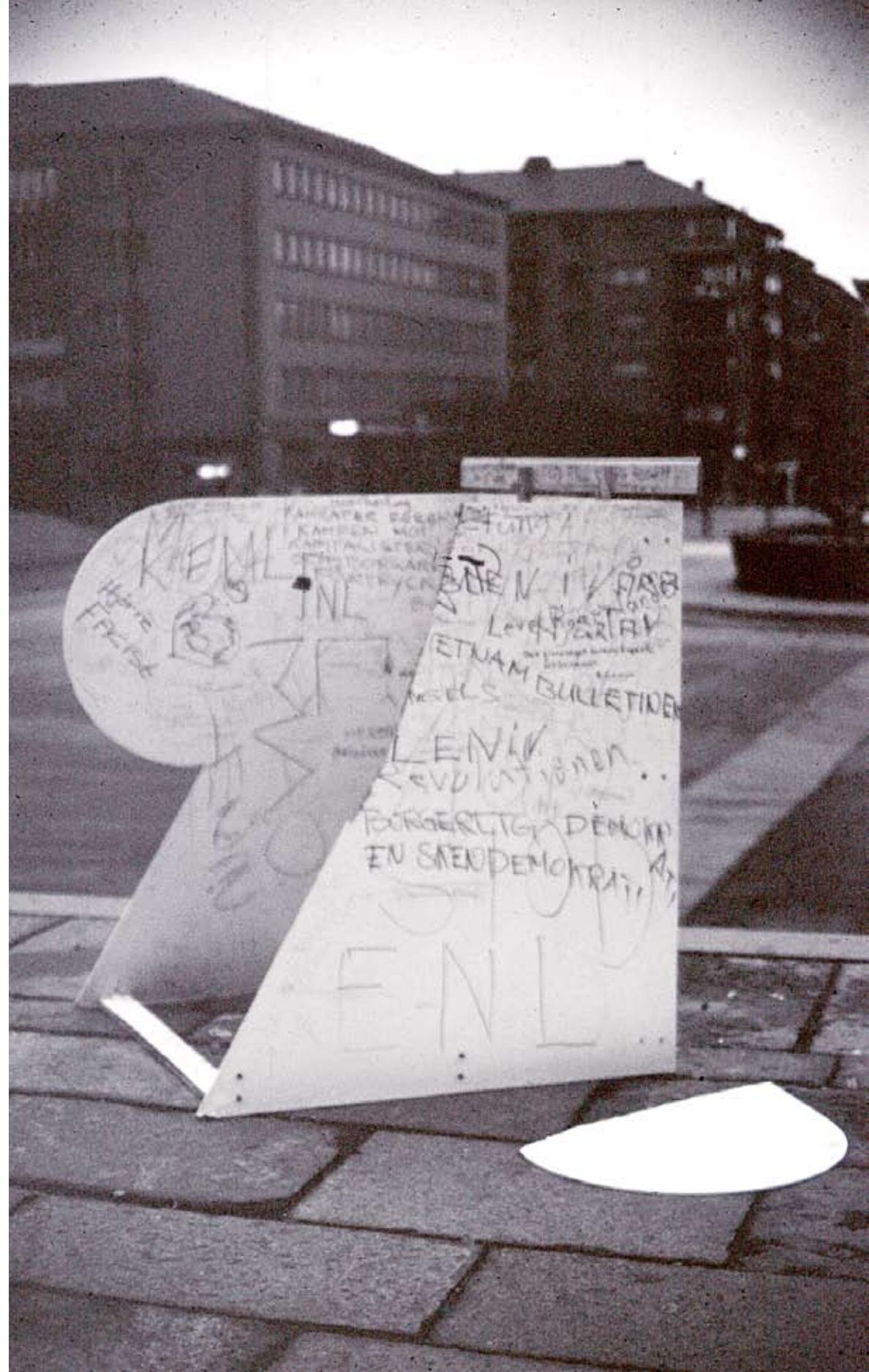
FIG. 44. Lars Hanssons konfekt på Björnligans utomhusutställning på Götaplatsen 27 oktober–10 november 1968 / Lars Hansson's English liquorice allsorts at Björnligan's outdoor exhibition at Götaplatsen 27 October–10 November 1968. Foto / photo: Bo Söderström, © Lars Hansson / BUS 2009.

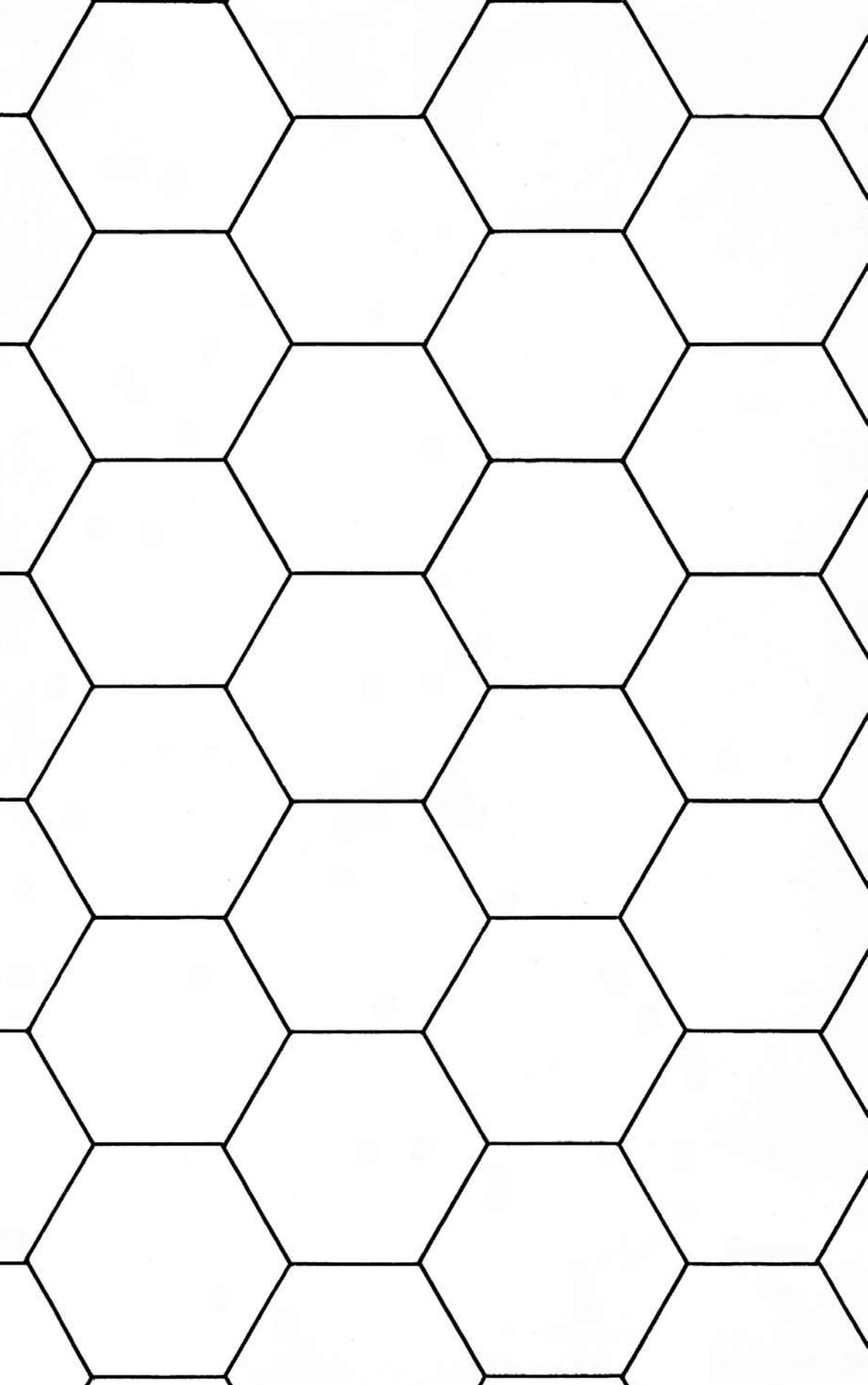
för Konstmuseet. Bonnier hade gjort plywoodstrukturer som skulle fungera som klotterplank. Som tidigare nämnts ackompanjerades aktionen på Götaplatsen av en stencilskrift, med textbidrag av var och en av gruppmedlemmarna. FIG. 45

PALETTEN

Under 1968 figurerade Björnligans medlemmar flera gånger i *Paletten* som tillsammans med *Konstrevy* var landets dominerande konsttidskrift. Detta år var turbulent även för *Palettens* del. När Folke Edwards (f. 1930) blev chefsintendent vid Lunds konsthall erbjöds Nylén att efterträda honom som redaktör. Nylén hade bland annat skrivit konst- och litteraturkritik, poesi och var med i den så kallade Gorillagruppen som publicerat den inflytelserika tidskriften *Gorilla* i två nummer 1966-1967. *Paletten* hade redan tidigare varit öppen för nya konstuttryck men på något sätt lyckats hålla sig inom de ramar som styrelsen och ledamöter i Göteborgs Konstnärsklubb ansåg var passande. Tidskriften var en vanlig syn i tandläkares och advokaters väntrum men många skrämdes bort av dess nya inriktning och av att se den nakne Kjartan Slettemark på omslaget till nummer 1 1968.³² Följande nummer uppvisar en intressant blandning av politiskt uppvaknande med anledning av "Polisbiennalen" i Venedig 1968 och nämnda "primary structures".

Bergh var representerad redan i nummer 1 1968 med ett uppslag: en gåtfull tecken- och bildberättelse fördelad på tolv rutor.³³ Även i nummer 3 finns en sida av Bergh med bilder och text kring ett abstrakt objekt, insprängd bland minimalismens stora namn som Judd, LeWitt och Andre.³⁴ Nummer 2 1968 domineras visuellt av Bonniers polygona cellmönster. Mitt på framsidan är ett parti utstansat så att man ska kunna vika en tredimensionell form. "Det var oerhört kostsamt" minns Nylén.³⁵ Den potentiellt tredimensionella formen är, enligt Bonnier, en "utbrytare". Han skriver: "Man kan fråga sig om monoton upprepning kan leda till utveckling. Inom monotonin finns en latent utbrytarendens. Utnyttjas de goda förutsättningarna för





machines exceeds that of humans, a three-dimensional sphere viewed as something higher and more desirable than the two-dimensional one, which – in Bonnier’s words – is subjective and limited.³⁷ This can be interpreted as elitist: the dissident stands out glowingly against the background of the grey mass. And yet there lies a tone of irony in Bonnier’s highflown prose, which indicates that all this systematic classification is no more than a mocking of complex and intelligent systems. In an interview with Rolf Anderberg, members of Björnligan are quoted as saying that they are ‘tired of the complex communication theories’.³⁸ And just as on the cover of *Paletten*, that same year Bonnier had a book printed in which

FIG. 46 each page was filled with hexagonal cells.

It is fruitful to interpret Bonnier’s cells in a Smithsonian context. Bonnier once again depicted the repetitious, endless and uninteresting in his work *ENTROPY, IS EVERYTHING, STIFFEN*. This interpretation of entropy as a measure of conformity and gloom can be seen partly as dystopic and partly as an experiment in presence, though in a vastly reduced form. The cell structure in the book repeats a sense of here and now, a series of time units, as if to represent existence’s smallest common factors. In ‘Entropy and the New Monuments’, where Smithson describes Judd’s art as ‘hideouts for time’, he regards – also partly in self criticism – the artistic use of entropy as an indication of a tiredness, a total inaction instead of a reaction to awareness of ‘the ultimate collapse of both mechanical and electrical technology’.³⁹ When action and reaction shrink, the focus shifts to the beautiful surfaces and structures. This can be seen as an artistic strategy, aloof from the world at a time of political turbulence, but also as absolute and cynical honesty. At the same time, Bonnier’s book is a straightforward examination of a non-hierarchical form and structure. No viewpoint is superior to any other, there is no beginning or end, no first chapter or decorative initial letters. In theory this levelling of hierarchies was easy to associate with a socialist world view.

At the end of May 1969, Bonnier disappeared on his way home from a college excursion with the Valand School of Art to St Petersburg (Leningrad), and the Björnligan group then broke up. He has never been found. But in the window of time where Björnligan had made its appearance on the Gothenburg art scene changes were now to take place: a new generation of students took over at the New Valand, which then moved north from the centre of town to Lindholmen on Hisingen island across the river. A few years after the Gothenburg Art Gallery had

enstaka variationer, så kan utbrytaren göra sig gällande mot den neutrala bakgrunden.”³⁶ Bonniers text har, som titeln antyder, ett utopiskt motiv om ett framtida samhälle där maskinernas intelligens överträffar människans, en tredimensionell sfär som någonting högre, mer eftersträvansvärt än det tvådimensionella som med Bonniers ord är någonting subjektivt och begränsat.³⁷ Detta kan uppfattas som elitistiskt: utbrytaren lyser klart mot den grå massan. Ändå finns det en ton av ironi i Bonniers högtravande prosa som indikerar att all den systematik som målas upp kanske bara är en drift med invecklade och intelligenta system. I en intervju med Rolf Anderberg säger sig gruppen Björnligan vara ”trötta på de invecklade kommunikationsteorierna”.³⁸ Precis som med *Palettens* omslag lät Bonnier samma år trycka en bok där varje sida var fylld av sexkantiga celler.

FIG. 46

Det är fruktbart att tolka in Bonniers celler i en Smithsonsk kontext. Det upprepade, oändliga och intresselösa skildrade Bonnier också i verket *EN TROPI, E ALLTING, STELNA*. Denna tolkning av entropi som ett mått för likformighet och tristess kan dels ses som dystopisk, dels som ett experiment i närvaro i en oerhört reducerad form. Cellstrukturen i boken upprepar ett här och nu, ett antal tidsblock, som för att representera varats minsta gemensamma beståndsdelar. I ”Konst och entropi” där Smithson beskriver Judds konst som ”tidshålor”, ser han, också delvis självkritiskt, den konstnärliga användningen av entropi som ett tecken på en trötthet, total ”inaktion” istället för reaktion på vetenskapen om ”den mekaniska och elektroniska teknologins slutliga sammanbrott”.³⁹ När aktionen och reaktionen minskar förskjuts fokus till de vackra ytorna och strukturerna. Detta kan tolkas som en världsfrånvärd konstnärlig strategi i en tid av politisk turbulens, men också som en absolut och cynisk ärlighet. Samtidigt är Bonniers bok ett renodlat undersökande av en icke-hierarkisk form och struktur. Ingen synvinkel är överordnad någon annan, det finns ingen början eller slut, inget första kapitel eller utsmyckade anfanger. I teorin var en utjämning av hierarkier lätt att förena med en socialistisk världsbild.

I slutet av maj 1969 försvann Bonnier på vägen hem från en skolresa med Valand till St Petersburg (Leningrad) och gruppen upplöstes. Han har aldrig återfunnits. Men i det tidsfönster där Björnligan framträtt på Göteborgs konstscen inträdde förändringar: en ny generation studenter tog över på Nya Valand som då flyttat från centrum

fallen under local government control, Hammarén was forced to leave his post as curator. Nylén, after a disastrous year circulation-wise as *Palettens* editor, obtained a post with *Konstrevy* and moved back to Stockholm.⁴⁰ The members of Björnligan went on working in their different ways, but the group’s provocations and actions, which at one time had appeared so radical, now lost their topicality.

THE COMPROMISING OF UNCOMPROMISING STRUCTURES?

In his text ‘Pentagon Structures’ in *Paletten*, issue number 3, 1969, Nylén interprets the fixation of land art on simplicity and decline as a negation of the positivism and economic, scientific and political success of the American power elite. The artists are digging holes in the ground instead of erecting impregnable buildings.⁴¹ The article, which can be seen as following a period of reflection after the disruptive year 1968, also expresses ambivalence on the subject of land art. How can an art movement that has become so economically successful that it is sponsored by international capital retain its criticism of civilisation? ‘How can the most uncompromising structures avoid being compromised?’⁴² This question could equally well apply to Björnligan.

Under the title ‘They aim to exterminate themselves’, the critic Rolf Anderberg introduces a discussion with the members of Björnligan on the question of art’s role in society.⁴³ On the one hand, the group claim to be ‘tired of experiments, tired of modernism, tired of the complex communication theories’.⁴⁴ On the other hand, they direct certain criticism at ‘committed’ art. No clear political standpoint emerges either; rather, the discussion extends uncertainty as to the group’s political leanings: ‘Björnligan in Gothenburg does not profess communism. But the members seem to believe that a change in socialist policy is the only conceivable development. And at the same they insist on individualism. And avow not to be dogmatic...’⁴⁵

The works of Björnligan in general and some of Bonnier’s in particular reveal the ambiguity associated with minimalist sculpture. The baring of time structures and ‘inaction’ expose the field to interpretations which

till Lindholmen på Hisingen. Ett par år efter kommunaliseringen av Konsthallen tvingades Hammarén lämna sin intendenttjänst. Nylén fick efter ett upplagemässigt katastrofalt år som *Paletten*-redaktör tjänst på *Konstrevy* och flyttade tillbaka till Stockholm.⁴⁰ Björnligans tidigare medlemmar arbetade vidare på olika sätt, men gruppens provokationer och aktioner, som en gång framstod som så radikala, miste sin aktualitet.

KOMPROMISSLÖSA STRUKTURER KOMPROMETTERAS?

I texten "Pentagon Structures" i *Paletten* nummer 3 1969 tolkar Nylén jordkonstens fixering vid enkelhet och förfall som en negation av den amerikanska maktelitens positivism och ekonomiska, vetenskapliga och politiska framfart. Konstnärerna gräver gropar i marken istället för att uppföra ointagliga byggnader.⁴¹ Texten, som kan sägas vara tillkommen efter en tid av reflektion efter det omvälvande året 1968 uttrycker också ambivalens över jordkonsten. Hur kan en konstrikning som blivit så ekonomiskt framgångsrik att den sponsras av det internationella kapitalet bibehålla sitt civilisationskritiska anslag: "Hur kan de mest kompromisslösa strukturer undgå att komprometteras?"⁴² Frågan skulle också kunna gälla Björnligan.

Under rubriken "De vill utplåna sig själva", för kritikern Rolf Anderberg ett nyanserat samtal med Björnligans medlemmar kring frågan om konstens funktion i samhället.⁴³ Å ena sidan säger sig gruppen vara "trötta på experiment, trötta på modernism, trötta på invecklade kommunikationsteorier".⁴⁴ Å andra sidan riktar den viss kritik mot "engagerad" konst. Något tydligt politiskt ställningstagande framkommer inte heller, snarare ökar intervjun osäkerheten kring gruppens politiska hemvist: "Björnligan i Göteborg bekänner sig inte till kommunismen. Men medlemmarna tror nog att en ändring i socialistisk riktning är den enda tänkbara. Samtidigt håller dom på individualismen. Och vill inte vara några dogmatiker..."⁴⁵

Björnligans i allmänhet, och ett par av Bonniers verk i synnerhet, påvisar den mångtydighet som är förknippad med minimalistisk

leave these objects silent and empty.

According to Leif Nylén, after 1968 the radical groups at Valand looked down on Björnligan. Their internationalism and theorizing were seen as forms of mystification and elitist modernism.⁴⁶ For a brief while the group had access to what can be referred to as Gothenburg's artistic public arena. But Björnligan's star ranking faded as rapidly as it had come. Demands for the politicizing of art grew in strength, and with it the forms in which art might properly appear. Especially in Gothenburg, with the strident ideological climate prevailing at Valand, it was difficult for dissenters to assert themselves, however loyal and left-leaning they were.⁴⁷ In an article in *Göteborgs-Posten*, Rolf Anderberg writes about the disappearance of Bonnier, in 1969, as being an expression of 'the crisis of the arts'.⁴⁸ He writes that the role of art is now rightly called in question when war, pollution and starvation can no longer be ignored. But Anderberg is also of the view that the requirement that art serve the cause of politics has sown division and disquiet at Valand. That observation reflects, too, upon the problematic attitude adopted by Björnligan in the year of student revolts, 1968.

Even if the actions of Björnligan are worth recalling, it is important to remember that they occupy an atypical position in the art life of Gothenburg. Exhibitions such as *8 Contributors* and the outdoor exhibition at Götaplatsen, along with the interest shown by several of the members for international and theorizing art movements, were in no way representative of the local art scene. This can be seen, for instance, in the reception given to *8 Contributors*, with Lars G Fällman writing in *Göteborgs-Tidningen* that pop art had finally reached Gothenburg – 'traditionally a stronghold of oil painting'.⁴⁹ The exhibiting of abstract sculpture and the testing of new kinds of materials was evidently not commonplace. Just by their choosing to be atypical Björnligan illuminated and revealed the problems underlying a significant period in the art history of Gothenburg and Sweden.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY DAVID ISITT

skulptur. Friläggandet av tidens strukturer och ”inaktion” lämnar fältet öppet för tolkningar som gör dessa objekt stumma och ihåliga.

Enligt Leif Nylén såg de radikala grupperingarna på Valand efter 1968 snett på Björnligan. Deras internationalism och teoretiska synsätt kom att ses som mystifikation och elitistisk modernism.⁴⁶ Under en kort men intensiv period hade de tillgång till vad man kan kalla Göteborgs konstnärliga offentlighet. Men Björnligans stjärnstatus slocknade lika fort som den tänts. Kraven på konstens politisering tilltog och med det formerna för hur konst fick se ut. Särskilt i Göteborg, med det starkt ideologiska klimatet på Valand, var det svårt för oliktankande att hävda sig, hur solidariska och vänsterorienterade dessa än var.⁴⁷ I en artikel i *Göteborgs-Posten* skriver Rolf Anderberg om Bonniers försvinnande 1969 som ett uttryck för ”konsternas kris”.⁴⁸ Han skriver att konstens funktion med rätta kommit att ifrågasättas när krig, miljöförstöring och svält inte längre går att blunda för. Men Anderberg anser också att kraven på konst i politikens tjänst skapat splittring och oro på konstskolan Valand. Den iakttagelsen visar också på Björnligans problematiska ställning, studentrevoltens år 1968.

Även om Björnligans aktioner är värda att lyfta fram är det viktigt att komma ihåg att de intar en atypisk position i Göteborgs konstliv. Utställningar som *8 st* och utomhusutställningen på Götaplatsen, liksom flera av gruppmedlemmarnas intresse för internationella och teoretiserande konstströmningar, var inte representativa för den lokala konstscenen. Detta går exempelvis att se i receptionen av *8 st*, där Lars G Fällman i *Göteborgs-Tidningen* skriver att popkonsten till slut nått den ”av tradition så oljefärgsmålände” staden Göteborg.⁴⁹ Att ställa ut abstrakt skulptur och testa nya sorters material tillhörde alltså inte vanligheten. Just genom att vara atypisk belyser och problematiserar Björnligan ett betydelsefullt skede i Göteborgs och Sveriges konsthistoria.

NOTES

1. S Anders Bergh, *En utomhusutställning av: Björnligan Götaplatsen 27 okt–10 nov 1968*, Gothenburg 1968, p. 3.
2. Karolina Uggla, interview with Lars Hansson 24 September 2008. Uncertain if the film still exists, but transparencies remain.
3. I have selected three historical occasions when Björnligan exhibited their work and invited interpretation: the exhibition *8 Contributors*, January–February 1968, the action taken at Götaplatsen autumn 1968 and the journal *Paletten* in 1968, where Björnligan, both as a group and as individual members, published artworks and texts. Sources are – apart from exhibition catalogues – articles in the daily press and later materials in the form of surveys and interviews. The latter are partly with previous members of Björnligan, Graham Stacy, Bo Söderström and Dag Nyberg, with Bengt Hinnerson, who was not a member of Björnligan but who exhibited in *8 Contributors*, and also with Leif Nylén, editor of *Paletten* 1968–1969. Lars Hansson provided materials and interviews at an early stage. They have all shared generously of their time and their memories, and not least with pictorial material and hints as to where to find further material. Björnligan was given fullest treatment in the catalogue accompanying the Röda Sten exhibition *Västsvenskt 'avantgarde' 1950–80* and an article by Thomas Millroth. *Västsvenskt 'avantgarde' 1950–80*, red. Folke Edwards, Gothenburg 2002; Thomas Millroth, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund 2005.
4. Bergh 1968.
5. The heading for this text is taken from the stencilled pamphlet 'Björnligan' from 1968, printed for the outdoor exhibition. It contains the story of how Björnligan ('the Beagle Boys'), with the help of a time machine, aim to break into Uncle Scrooge's safe. 'JA – EN TIDSMODUL, EN TIDSMODUL' forms the chorus of the 'Björnligans Arbetsång'. Anders Bergh, Nils Olof Bonnier, Lars Hansson, Dag E Nyberg, Graham Stacy, Bo Söderström, *Björnligan*, Gothenburg 1968, p. 8.
6. Nils Olof Bonnier, Leif Nylén, Bo Anders Persson, *EN TROPI, E ALLTING, STELNA*, Stockholm 1968, p. 3.
7. Bonnier, Nylén, Persson 1968, p. 2; Millroth 2005, p. 188.
8. Information about the work is derived from my interview with Leif Nylén 31 January 2009. Millroth writes that Bonnier's drawings were projected as transparencies on the wall, something which is not borne out by the interview with Nylén. Millroth 2005, p. 188.
9. Bonnier, Nylén, Persson 1968. The quote (as given in the Swedish version of this essay) is probably from Nylén's shortened translation of 'Entropy and the New Monuments', *Paletten* no. 3 1968, pp. 38–43 (*Artforum* June 1966), published with excerpts from Smithson's essays 'A Museum of Language in the Vicinity of Art' (*Art International* March 1968) and 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' (*Artforum* September 1968). In *Paletten* no.1 1968 was published a section of 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' (1967). For the original texts see Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles and London 1996.
10. Norbert Wiener, *Materia, maskiner, människor. Cybernetiken i samhället* (*The Human Use of Human Beings Cybernetics and Society* 1950), transl. Edvin Thall, Stockholm 1952, pp. 24–26.
11. Rolf Anderberg, 'Ett offer för konsternas kris?', *Göteborgs-Posten* 15 June 1969.
12. A survey of the status of minimalist sculpture as autonomous art object, together with its in-

1. S Anders Bergh, *En utomhusutställning av: Björnligan Götaplatsen 27 okt – 10 nov 1968*, Göteborg 1968, s. 3.
2. Karolina Uggla, intervju med Lars Hansson 2008-09-24. Det är oklart om filmen finns bevarad, men diablerer finns från tillfället.
3. Jag har valt ut tre historiska scener där fenomenet Björnligan visar upp sig och blir möjligt att tolka: utställningen *8 st* januari-februari 1968, aktionen på Götaplatsen hösten 1968 samt tidskriften *Paletten* under 1968 där Björnligan som grupp, liksom enskilda medlemmar, publicerade konstverk och texter. Källor är förutom utställningskataloger, artiklar i dagspress och senare material i form av översiktsverk ett antal intervjuer. Dessa dels med före detta Björnligemedlemmarna Graham Stacy, Bo Söderström och Dag Nyberg, dels med Bengt Hinnerson, som inte var med i Björnligan men som ställde ut på *8 st*, samt med Leif Nylén som var redaktör på *Paletten* 1968–1969. Lars Hansson ställde i ett tidigt skede upp med material och samtal. Alla har generöst bidragit med sin tid och sina minnen och inte minst med bildmaterial och tips på sökvägar. Björnligan har behandlats mest utförligt i katalogen till Röda Stens utställning *Västsvenskt "avantgarde" 1950–80* (Göteborg 2002) och av Thomas Millroth i *Konsten 1950–1975. Signums Svenska konsthistoria* (Lund 2005).
4. Bergh 1968.
5. Rubriken på denna text är hämtad ur stencilskriften "Björnligan" från 1968, som trycktes till utomhusutställningen. I den finns berättelsen om hur Björnligan, med hjälp av en tidsmaskin, ska ta sig in i Joakim von Ankas kassavalv. "JA – EN TIDSMODUL, EN TIDSMODUL" utgör refrängen till "Björnligans Arbetssång". Anders Bergh, Nils Olof Bonnier, Lars Hansson, Dag E Nyberg, Graham Stacy, Bo Söderström, *Björnligan*, Göteborg 1968, s. 8.
6. Nils Olof Bonnier, Leif Nylén, Bo Anders Persson, *EN TROPI, E ALLTING, STELNA*, Stockholm 1968, s. 3.
7. Bonnier, Nylén, Persson 1968, s. 2; Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950-1975*, Lund 2005, s. 188.
8. Information om verkets utformning bygger på min intervju med Leif Nylén 2009-01-31. Millroth 2005, s. 188, skriver att Bonniers teckningar projicerades som diablerer på väggen, vilket inte framgår av intervjun med Nylén.
9. Bonnier, Nylén, Persson 1968. Citatet är troligen från Nyléns förkortade översättning av "Entropy and the New Monuments", *Paletten* nr 3 1968, s. 38–43 (*Artforum* juni 1966), publicerad tillsammans med utdrag ur Smithsons essäer "A Museum of Language in the Vicinity of Art" (*Art International* mars 1968) och "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (*Artforum* september 1968). I *Paletten* nr 1 1968 publicerades en del av "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (1967). För originaltexter se Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles och London 1996.
10. Norbert Wiener, *Materia, maskiner, människor. Cybernetiken i samhället (The Human Use of Human Beings Cybernetics and Society 1950)*, övers. Edvin Thall, Stockholm 1952, s. 24–26.
11. Rolf Anderberg, "Ett offer för konsternas kris?", *Göteborgs-Posten* 1969-06-15.
12. En översikt av den minimalistiska skulpturens status som autonomt konstobjekt, samt dess samspel med betraktaren i utställningsrummet finns i Sven-Olov Wallensteins introduktion till: *Minimalism och postminimalism*, Stockholm 2005. Pamela M Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts 2004. Lee tar fasta på tidsrymdens och tidens speciella position i den kanoniska amerikanska 1960-talskonsten. Konceptkonst, jordkonst (Land Art) och minimalistisk skulptur är konstformer som på olika sätt dokumenterar, söker kapsla in och uttrycka tid. Lee tar även upp olika systemteorier, där Norbert Wiens cybernetik intar en framskjuten plats, som en populariserad teori som hade betydelse för det som hon hävdar vara 1960-talets fixering och närmast skräck för en tid som riskerar hamna ur led.
13. Robert Smithson, "Konst och entropi" ("Entropy and the New Monuments", *Artforum* June 1966), övers. Leif Nylén, *Paletten* nr 3 1968, s. 38–41.
14. Smithson 1968, s. 39.
15. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31.
16. Lars G Fällman, "8 stycken – en generation tar över", *Göteborgs-Tidningen* 1968-01-22. Rolf Anderberg, "Objektskonsten har nått Göteborg", *Göteborgs-Posten* 1968-01-13.
17. Per Bergman, "Avskaffa ungdomen", *Göteborgs-Tidningen* 1968-01-25.

teraction with the viewer in the exhibition gallery, can be found in Sven-Olov Wallenstein's introduction to: *Minimalism och postminimalism*, Stockholm 2005. Pamela M Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts 2004. Lee focuses on the special position occupied by timespace and time in canonical American art of the 1960s. Concept art, land art and minimalist sculpture are art forms that in their different ways all strive to enclose, document and express time. Lee also discusses various system theories, among which Norbert Wiener's cybernetics occupies a leading position as a popularized theory of importance to what she claims was the fixation of the 1960s and their near terror of a time which threatened to become out of joint

13. Robert Smithson, 'Entropy and the New Monuments', *Artforum* June 1966, p. 26.
 14. Smithson 1966, p. 26.
 15. Karolina Uggla, interview with Leif Nylén 31 January 2009.
 16. Lars G Fällman, '8 stycken – en generation tar över', *Göteborgs-Tidningen* 22 January 1968. Rolf Anderberg, 'Objektskonsten har nått Göteborg', *Göteborgs-Posten* 13 January 1968.
 17. Per Bergman, 'Avskaffa ungdomen', *Göteborgs-Tidningen* 25 January 1968.
 18. Karolina Uggla, interview with Graham Stacy and Bo Söderström 27 January 2009.
 19. Karolin Uggla, interview with Graham Stacy and Bo Söderström 27 January 2009.
 20. In *Paletten* in 1968, several different terms are used for what we usually mean by 1960s minimalist sculpture. 'Primary Structures, Minimal Art, ABC Art, Conceptual Art, Ec-centric Abstraction – varying allusions to these artfully meagre and peculiar objects that have engaged the attention of a host of American artists in recent years ...', Leif Nylén, 'Politisk propaganda och primary structures', *Paletten* no. 3 1968, p. 5. In *Paletten* no. 1 1968, Smithson is presented as 'one of the leading figures in the American 'primary structure' movement'. Introduction to: Robert Smithson, 'Dom fanns där' (Monumenten i Passaic)', *Paletten* no. 1 1968, p. 36.
 21. Leif Nylén, 'Politisk propaganda och primary structures', *Paletten* no. 3 1968, p. 5.
 22. Karolina Uggla, interview with Graham Stacy and Bo Söderström 27 January 2009.
 23. Carl-Erik Hammarén, *8 st*, Gothenburg 1968, p. 1.
 24. Karolina Uggla, interview with Bengt Hinnerson 5 January 2009; Tord Bäckström, 'I plast och tyg', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 20 January 1968.
 25. Bäckström 1968.
 26. Bäckström 1968.
 27. Karolina Uggla, interview with Becke Hinnerson 5 January 2009.
 28. Karolina Uggla, telephone interview with Dag E Nyberg 20 January 2009.
 29. Karolina Uggla, interview with Graham Stacy and Bo Söderström 27 January 2009.
 30. Karolina Uggla, interview with Graham Stacy and Bo Söderström 27 January 2009. Karolina Uggla, interview with Becke Hinnerson 5 January 2009.
 31. Björnligan, 'Vinbräserad piggvarsfilé La Scala 13.-', *Göteborgs-Tidningen* 28 August 1968; Håkan Källén, 'Detta är Björnligan', *Göteborgs-Tidningen* 30 August 1968.
 32. Karolina Uggla, interview with Leif Nylén 31 January 2009.
 33. Anders Bergh, 'Bildtexter', *Paletten* no. 1 1968, pp. 22–23.
 34. Anders Bergh, 'Omställning', *Paletten* no. 3 1968, p. 32.
 35. Karolina Uggla, interview with Leif Nylén 31 January 2009.
 36. Nils Olof Bonnier, 'Omslaget – del i en utopi', *Paletten* no. 2 1968, inside cover.
 37. Bonnier 1968.
 38. Rolf Anderberg, 'De vill utplåna sig själva', *Göteborgs-Posten* 30 November 1968.
 39. Smithson 1966, p. 26.
 40. Karolina Uggla, interview with Leif Nylén 31 January 2009.
 41. Leif Nylén, 'Pentagon Structures' in *Paletten* no. 3 1969, p. 19.
 42. Nylén 1969.
 43. Anderberg 1968.
-

18. Karolina Uggla, intervju med Graham Stacy och Bo Söderström 2009-01-27.
19. Karolin Uggla, intervju med Graham Stacy och Bo Söderström 2009-01-27.
20. I *Paletten* 1968 används flera olika benämningar på det som vi vanligtvis menar med 1960-talets minimalistiska skulptur: "Primary Structures, Minimal Art, ABC Art, Conceptual Art, Eccentric Abstraction – skiftande beteckningar på dom utstuderat torfiga och besynnerliga objekt som har sysselsatt en mängd amerikanska konstnärer de senaste åren...". Leif Nylén, "Politisk propaganda och primary structures", *Paletten* nr 3 1968, s. 5. I *Paletten* nr 1 1968 presenteras Smithson som "en av de dominerande i den amerikanska 'primary structure' rörelsen". Introduktion till: Robert Smithson, "Dom fanns där" (Monumenten i Passaic)", *Paletten* nr 1 1968, s. 36.
21. Leif Nylén, "Politisk propaganda och primary structures", *Paletten* nr 3 1968, s. 5.
22. Karolina Uggla, intervju med Graham Stacy och Bo Söderström 2009-01-27.
23. Carl-Erik Hammarén, *8 st*, Göteborg 1968, s. 1.
24. Karolina Uggla, intervju med Bengt Hinnerson 2009-01-05; Tord Bäckström, "I plast och tyg", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1968-01-20.
25. Bäckström 1968.
26. Bäckström 1968.
27. Karolina Uggla, intervju med Bengt Hinnerson 2009-01-05.
28. Karolina Uggla, telefonintervju med Dag E Nyberg 2009-01-20.
29. Karolina Uggla, intervju med Graham Stacy och Bo Söderström 2009-01-27.
30. Karolina Uggla, intervju med Graham Stacy och Bo Söderström 2009-01-27. Karolina Uggla, intervju med Becke Hinnerson 2009-01-05.
31. Björnligan, "Vinbräserad piggyvarsfilé La Scala 13.-", *Göteborgs-Tidningen* 1968-08-28; Håkan Källén, "Detta är Björnligan", *Göteborgs-Tidningen* 1968-08-30.
32. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31.
33. Anders Bergh, "Bildtexter", *Paletten* nr 1 1968, s. 22–23.
34. Anders Bergh, "Omställning", *Paletten* nr 3 1968, s. 32.
35. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31.
36. Nils Olof Bonnier, "Omslaget – del i en utopi", *Paletten* nr 2 1968, omslagets insida.
37. Bonnier 1968.
38. Rolf Anderberg, "De vill utplåna sig själva", *Göteborgs-Posten* 1968-11-30.
39. Smithson 1968, (1967), s. 39–41.
40. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31.
41. Nylén, Leif: "Pentagon Structures" i *Paletten* nr 3 1969, s. 19.
42. Nylén 1969.
43. Anderberg 1968.
44. Anderberg 1968.
45. Anderberg 1968.
46. Karolina Uggla, intervju med Leif Nylén 2009-01-31.
47. Detta skildras av Peter Dahl (f. 1934) i hans skönlitterära skildring av sin problematiska tid som målerilärare på Valand i början av 1970-talet. Peter Dahl, *Konstnären som magister. Glimtar från ateljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Stockholm 1980.
48. Anderberg 1969.
49. Fällman 1968.

EN ANNAN BERÄTTELSE OM OFFENTLIG SKULPTUR

I konsthistorieskrivningen beskrivs ofta Göteborg på 1950-talet som abstraktionens årtionde, 1960-talet som präglad av aktionskonst i olika former och 1970-talet som format av kravet på verklighetstillvänd konst som utövar samhällskritik.¹ I relation till karaktäriseringar som dessa framstår den offentliga skulpturen som en underlig anakronism. I förhållande till avantgardet har det många gånger funnits ett slags eftersläpning i den offentliga skulpturens praktik. Som en konsekvens av detta har skulpturer som placerats i det offentliga rummet sällan varit representativa för sin samtids mest uppmärksammade konst.²

Mot bakgrund av detta är det inte förvånande att några av de sjutton skulpturer som exempelvis Charles Felix Lindbergs donationsfond placerade i Göteborgs offentliga miljö under 1960- och 1970-talen tycks vara inte bara konventionella i jämförelse med, utan rent av väsensskilda från, samtidens radikalare konst. För att illustrera detta kan nämnas att 1962, samma år som Elis Eriksson och Per Olof Ultvedt ställde ut assemblage och kinetisk konst på Konsthallen, placerades Arvid Knöppels (1892–1970) i sitt formspråk betydligt mer

PUBLIC SCULPTURE: ANOTHER STORY

When art histories turn their attention to Gothenburg, they often describe the 1950s as the decade of abstraction, the 1960s as dominated by various forms of action art, and the 1970s as shaped by the demand for socially critical art, relevant to real lives.¹ Public sculpture, by that token, seems a strange anachronism. *Vis-à-vis* the avant-garde, the practice of public sculpture has very often lagged behind. Sculptures installed in public spaces have rarely had much in common with the contemporary art attracting attention at the same period.²

Thus it is hardly surprising that many of the seventeen publicly accessible sculptures placed in Gothenburg by the Charles Felix Lindberg Donation Fund in the 1960s and 1970s seem not merely conventional by comparison with the more radical art of the period, but even products of an entirely different approach. For example, 1962, the year in which Elis Eriksson and Per Olof Ultvedt exhibited assemblage and kinetic art at the Gothenburg Art Gallery, saw the arrival in Lundby of Arvid Knöppel's (1892–1970) *Bears at Play* (*Lekande björnar*), a sculpture in a much more traditional idiom. And while Alfredo Mosella Vila was mounting an exhibition at the Göteborg Museum of Art in 1977 on the theme of the acts of cruelty perpetrated under the military dictatorship in Chile, a piece of abstract sculpture on a light-hearted subject was installed at Kapellgången: *The First Sun of Spring* (*Första vårsolen*) by Margareta Ryndel (1920–1996). While comparisons of this kind are somewhat artificial, and thus perhaps unfair, they do serve to illustrate the range of tensions in the art scene at that time. Their point is to show how problematic the use of concepts such as action and social criticism is when referring to public sculpture of the 1960s and 1970s. It is more fruitful to study public sculpture of the period on its own particular terms. This means giving due weight to the needs and expectations of those commissioning and using the work, and recognizing the potential and limitations of public spaces.

traditionella skulptur *Lekande björnar* i Lundby. Och samtidigt som Alfredo Mosella Vila på Göteborgs konstmuseum 1977 gjorde en utställning som tematiserade övergrepp i militärdiktaturens Chile, placerades en skulptur med abstrakt formspråk och bekymmerslöst innehåll på Kapellgängen: *Första vårsolen* av Margareta Ryndel (1920–1996). Jämförelser av detta slag är till viss del sökta, och därmed möjligen också orättvisa, men de ger i alla fall en bild av det samtida konstlivets spänningsfält. Poängen är att visa hur svårt det är att, med utgångspunkt i begrepp som aktion och samhällskritik, tala om den offentliga skulpturen under 1960- och 1970-talen. Ett mer fruktbart sätt att studera periodens offentliga skulptur är att diskutera den med utgångspunkt i dess speciella villkor. Det innebär att ta hänsyn till betydelsen av beställarnas och brukarnas förväntningar och behov, samt att uppmärksamma de offentliga rummens specifika möjligheter och begränsningar.

I mångt och mycket är 1960- och 1970-talen en period av påfallande mångfald inom den offentliga skulpturens praktik. På ett nationellt plan hade välfärdssamhällets konst- och kulturpolitiska satsningar på offentlig konst hunnit bli en del av en utbredd konsensus. Nyttjandet av olika typer av procentprinciper i samband med om- och nybyggnationer var förhållandevis utbredda bland såväl offentliga som privata aktörer. Vid de större konsthögskolorna fanns utbildningar som förberedde konststudenterna för kommande offentliga uppdrag. Kritiska perspektiv på monumental- eller miljökonsten fanns dessutom på agendan i den kulturpolitiska debatten.

Förhållandena i Göteborg skilde sig inte nämnvärt från det övriga landet. År 1909 fick staden grosshandlaren Charles Felix Lindbergs (1840–1909) hela kvarlåtenskap i testamentarisk gåva. Vart tredje år sedan 1912 har Göteborg använt delar av avkastningen från CF Lindbergs donationsfond för att bekosta offentliga skulpturer.³ Donationsfonden möjliggjorde tidigt satsningar på offentlig konst av relativt monumental karaktär och har inte minst bidragit till att förse innerstaden med representativa verk som Carl Milles (1875–1955) *Poseidon* på Götaplatsen (1931) och Tore Strindbergs (1882–1968) *Järntorgsbrunnen* (1927). Göteborgs kommunala konstnämnd bildades 1946 och ansvarade för att införskaffa konst och konsthantverk till stadens offentliga lokaler, men bidrog dessutom med medel till fasta konstnärliga utsmyckningar. Detta pågick fram till början av

In many respects, the 1960s and 1970s were decades of striking diversity in the practice of public sculpture. At a national level, the investment of the welfare state in the area of art and culture policy was part of a broad consensus. Wide use was made in both the private and public sectors of the system allocating a percentage of the budget of building and rebuilding projects to works of art. At the major art colleges, courses prepared art students for future public commissions. Critical perspectives on monumental and environmental art were also on the agenda whenever arts policy was debated.

The situation in Gothenburg was not dissimilar to that in the rest of Sweden. In 1909, the city received a bequest of the entire estate of Charles Felix Lindberg (1840–1909). Every three years since 1912, Gothenburg has spent a proportion of the interest earned by the CF Lindberg Donation Fund on public sculptures.³ The donation fund enabled the city to invest at an early stage in public art that was relatively monumental in character, providing the city centre with distinguished and representative works such as Carl Milles's (1875–1955) *Poseidon* at Götaplatsen (1931) and Tore Strindberg's (1882–1968) *Järntorget Fountain* (*Järntorgsbrunnen* 1927). The Gothenburg Municipal Art Board (Göteborgs kommunala konstnämnd) was set up in 1946 to purchase works of art and handicraft for public venues in the city, but it also helped to fund permanent pieces of decorative art. This continued to the early 1970s, when the city appointed specific environment groups. Representatives from the Art Board sit on these in an advisory capacity and aim to secure a sum equivalent to one per cent of the total building cost for artistic decoration in any construction or rebuilding project in the city.⁴ Housing corporations, too, applied similar principles in both the public and private sphere during the comprehensive housing construction programmes of the 1960s and 1970s. Bostadsbolaget, for example, in its role as a major provider of rented housing, acquired art, especially sculpture, for housing estates in Gothenburg from the beginning of the 1950s.⁵ Among other housing providers bringing art to public spaces were the cooperative housing association Hyresgästernas Sparkasse och Byggnadsförening (HSB) and the social housing foundation Stiftelsen Samhällsbyggen. In this context the County Council (landstinget) can also be mentioned, as can a smaller number of works commissioned by the National Public Art Council (Statens konstråd).

1970-talet då Göteborgs kommun tillsatte särskilda miljögrupper. I dessa har representanter från Konstnämnden en rådgivande funktion och verkar för att säkerställa att ett belopp motsvarande en procent av den totala byggkostnaden avsätts för konstnärlig utsmyckning då staden utför om- eller nybyggnationer.⁴ Därutöver har bostadsbolag, såväl kommunala som privata, använt sig av liknande principer i samband med det omfattande bostadsbyggandet under 1960- och 1970-talen. Bland annat köpte det kommunala Bostadsbolaget in konst, framför allt skulpturer, till bostadsområden i Göteborg från 1950-talets början.⁵ Andra bostadsbolag som försett det offentliga rummet med konst är Hyresgästernas Sparkasse och Byggnadsförening (HSB) och Stiftelsen Samhällsbyggen. Här kan också landstinget nämnas, liksom ett fåtal verk som tillkommit på uppdrag av Statens konstråd.

MODERNISM OCH MODERNITET

I konsthistorieskrivningen är det i princip uteslutande avantgardet som utgör kärnan i berättelsen. Av den anledningen tycks inte alltid berättelsen om den offentliga skulpturen vara i fas med den ”större” berättelsen.⁶ Det innebär däremot inte att den offentliga konsten som sådan bör betraktas som regressiv eller att den kan ställas i ett förenklat dikotomiskt förhållande till den förment radikalare och progressivare galleri- och konsthallskonsten. Tvärtom kan 1960- och 1970-talen av flera anledningar betraktas som ett brytningsskede för konsten i den offentliga miljön.

Hur kan då den offentliga skulpturen under 1960- och 1970-talen karaktäriseras? För att återigen använda Charles Felix Lindbergs donationsfond som exempel kan det nämnas att fonden under 1960- och 1970-talen bidrog med klassiskt modernistiska uttryck till det offentliga rummet genom inköp av verk som Palle Pernevis (1917–1997) *Fina fisken* på Dr Fries Torg i Guldheden (1961) och Eric Grates (1896–1983) *Snäckfågel* framför hotell Opalen (1963). Under 1970-talet representerade de skulpturer som donationsfonden bekostade

MODERNISM AND MODERNITY

When art history is written, it is essentially the avant-garde that constitutes the heart of the narrative. That is why the story of public sculpture does not always seem to be in sync with the ‘bigger’ story.⁶ It does not follow, however, that public art should be viewed as regressive per se, nor that its relationship with supposedly more radical and progressive gallery art can be seen in terms of a simplistic dichotomy. On the contrary, there are good grounds for viewing the 1960s and 1970s as a period of considerable upheaval for works of art in public settings.

What characterizes the public sculpture of those two decades? To take the Charles Felix Lindberg Donation Fund as an example once again, it introduced work that was classically modernist in expression into public spaces in the 1960s and 1970s by the acquisition of such pieces as Palle Pernevi’s (1917–1997) *Fine Fish* (*Fina fisken* 1961) at Dr Fries Torg in Guldheden and Eric Grate’s (1896–1983) *Shellbird* (*Snäckfågel* 1963) in front of the Opalen Hotel. The sculptures financed by the Donation Fund in the 1970s embodied primarily abstract modernism. This is in line with general trends in public sculpture in this period. For at a national level, too, it is not until the mid-1960s that abstract modernism starts to become truly predominant in public sculpture, not least in the guise of what has crystallized into the formula ‘the abstract-(fountain-) sculpture-on-the-(suburban-) square’. The real breakthrough of abstract sculpture onto the public scene in the 1960s can be explained by the fact that modernism only became institutionalized after the Second World War, which meant that the modernists’ abstract idiom developed into an artistic norm for art in the modern welfare state.⁷

Prior to that, much public sculpture was still a manifestation of what, with hindsight, has come to be considered as conventional and old-fashioned. The hallmark of such works was a realistic and/or idealized representational idiom with a traditional choice of motifs: busts commemorating men of note, female nudes, children playing, deer fawns etc. Most of this public sculpture never made it into the art history books. Which art

framför allt just en abstraherande modernism. Detta åskådliggör en generell tendens i den offentliga skulpturen under perioden. Också i ett nationellt perspektiv är det nämligen först under 1960-talets mitt som den abstrakta modernismen på allvar börjar dominera den offentliga skulpturen – inte minst i form av vad som kommit att utkristallisera sig i formeln ”den-abstrakta-(fontän)skulpturen-på-(förorts)torget”. Den abstrakta skulpturens ordentliga genombrott i offentlig miljö under 1960-talet kan förklaras med att det var först under efterkrigstiden som modernismen institutionaliserades, vilket innebär att det modernistiskt abstrakta formspråket utvecklades till norm för konsten i det moderna välfärdssamhället.⁷

Fram till dess präglades fortfarande en stor del av den offentliga skulpturen av vad som i efterhand har kommit att betraktas som konventionella och otidsenliga uttryck. Dessa verk utmärktes av ett föreställande realistiskt och/eller idealiserat formspråk samt traditionsenliga motivval: byster till minne av bemärkta män, kvinnliga nakenakter, lekande barn, rådjurskid et cetera. Majoriteten av denna offentliga skulptur har inte gått till den (modernistiskt präglade) konsthistorieskrivningen. För vilken konsthistoriker av idag skulle spontant nämna Thord Tammings (f. 1939) *Hästar* (1975), Åke Jönssons (f. 1921) *Myran* (1976) eller Sven Lundqvists (f. 1918) *Gubbe med barn* (1978) som självklara exempel på skulptur från 1970-talet? Det är dock viktigt att komma ihåg att bägge tendenserna – det vill säga både den mer konventionella realismen och den mer eller mindre abstrakta modernismen – är uttryck som kan kopplas samman med föreställningar kring moderniteten i välfärdssamhället. Den skiftande och variationsrika modernistiska konsten uppfattas ofta som ett kongenialt uttryck för de gängse dominerande idéerna om moderniteten som en samhällskultur med siktet inställt på framtiden, utvecklingen, rörelsen och det urbana livet. De kvardröjande mer konventionella skulpturerna motsvarade också föreställningar om modernitetsprojektet, men kanske snarare dess ”frånsida”. Detta genom att hänvisa till aspekter som riskerade att gå förlorade i den etablerade berättelsen om det moderna utvecklingsprojektet: tradition, ursprung, natur och så vidare. Här kan tilläggas att bägge tendenserna var tydligt könade, där till exempel dynamisk utveckling, urbanitet och även själva moderniteten i sig, kunde ställas på den manliga sidan i en könsdikotomi som på sin kvinnliga sida hade det

historian of today would spontaneously cite Thord Tammings's (b. 1939) *Horses* (*Hästar* 1975), Åke Jönsson's (b. 1921) *The Ant* (*Myran* 1976) or Sven Lundqvist's (b. 1918) *Old Man with Child* (*Gubbe med barn* 1978) as prominent examples of sculpture of the 1970s? It is important nonetheless to remember that both strands – i.e. more conventional realism and more or less abstract modernism – are manifestations of conceptions of modernity in the welfare state. In its ever-changing variety, modernist art is often perceived as a congenial expression of the currently dominant ideas of modernity as a social culture with its eye firmly fixed on the future, on progress, motion and urban living. The more conventional sculptures that continued to be made also tied in with the idea of the modernity project, but what one might call its 'reverse side'. This was because they referred to aspects that risked being lost in the established narrative of the modern progress project: tradition, roots, the natural world and so on. One might add that the two trends were clearly gendered, with dynamic progress, urbanism, and indeed modernity itself ranged on the male side in a gender dichotomy that put continuity, origins, nature and tradition on the female side. The 'male narrative' dominated understanding of modernity for a long time.⁸

It is important in this context to bear in mind that it took until the dawn of the new decade in 1970 for the hitherto male priorities of interpretation and essential monopoly of power to be questioned in the practice of public art. There had been virtually total male dominance of the groups both assigning and carrying out the commissions, with the inevitable result that male requirements and desires left their mark on the sculpture and other works of art being installed in public places.⁹ Gothenburg was no exception in this respect, and male dominance took a long time to break down. In the 1960s and 1970s, an estimated 85% of all public sculpture in Gothenburg was executed by male artists, a figure that speaks for itself. The gradual decline in the number of public sculptures of female nudes, which had been a dominant theme in the 1940s and 1950s, should therefore be seen as a result not merely of advances in modernism, but also of the increasing awareness of sexual politics and feminist criticism that the emerging women's movement was formulating in a wider socio-political context.

statiska, ursprunget, naturen och traditionen. Den ”manliga berättelsen” dominerade länge förståelsen av moderniteten.⁸

I detta sammanhang är det viktigt att påminna om att först kring decennieskiftet 1970 började det ditintills manliga tolkningsföreträdet och principiella maktmonopolet inom den offentliga konstens praktik att ifrågasättas. Den manliga dominansen bland uppdragsgivare och uppdragstagare hade fram till dess varit i det närmaste total, vilket givetvis fick till följd att manliga behov och begär satte sin prägel på den skulptur och övriga konst som placerades i den offentliga miljön.⁹ Göteborg var härvidlag inget undantag och den manliga dominansen tog lång tid att bryta. Under 1960- och 1970-talen var uppskattningsvis 85 procent av alla offentliga skulpturer i Göteborg utförda av manliga konstnärer, en siffra som talar för sig själv. Den gradvisa minskningen av offentliga skulpturer i form av kvinnliga nakenakter, som varit ett dominerande motiv under 1940- och 1950-talen, bör därför inte enbart ses som en följd av modernismens landvinningar, utan är också ett resultat av den ökade könspolitiska medvetenhet och feministiska kritik som den framväxande kvinno rörelsen formulerade i en större samhällspolitisk kontext.

ETT UTVIDGAT SKULPTURBEGREPP?

Parallellt med att den abstrakta modernismen transformerades från radikalitet till normalitet utvecklades inom skulpturen allt fler uttrycksätt där vedertagna strukturer utmanades. Om en skulptur som Henry Moores (1898–1986) *Vilande figur i två delar* i Slotsskogen i början av 1960-talet fortfarande kunde beskrivas som en ”bisarr” skapelse, hade det fram mot mitten av 1970-talet i vissa sammanhang blivit motiverat att ställa sig frågan vad en skulptur egentligen var för något?¹⁰ Utöver väl beprövade material som brons och natursten, sågs nu allt oftare skulpturer utförda i betong, stål, aluminium, koppar, olika plastmaterial et cetera.¹¹ Jag vill här påminna om att skulpturens materialitet givetvis är av betydelse för verkets meningsproduktion. Ett avståndstagande från traditionella material kan därför tolkas som

AN EXPANDED CONCEPT OF SCULPTURE?

Running parallel with the transformation of abstract modernism from radical to accepted norm was the development of various sculptural forms of expression that challenged established structures. A sculpture such as Henry Moore's (1898–86) *Two-Piece Reclining Figure (Vilande figur i två delar)* in the park at Slotsskogen could still be described in the early 1960s as a 'bizarre' creation, while by the mid-1970s there seemed justification in certain contexts for questioning what a sculpture actually was.¹⁰ In addition to tried and tested materials such as bronze and natural stone, sculptures were increasingly often made of concrete, steel, aluminium, copper, a variety of plastics, and so on.¹¹ Here it should be noted that the materiality of sculpture is naturally significant for the production of meaning in a work. A rejection of traditional materials can therefore be interpreted as a rejection of the connotations of bronze, granite and marble. These are materials associated with traditional monumental practice and the explicit demonstration of power that was often the function of a monument. By contrast, the very material of the increasingly common concrete sculptures contributed to an essentially more everyday aesthetic. The expressiveness of the sculpture could also be enhanced by use of colour, and even, occasionally, of movement.¹² Works characteristic of this period include John Ahlgren's (b.1934) *Figures (Figurer)* 1969 in plastic, at Pilegården in Askim; Eva Teorell's (b.1943) *Endangered Animals (Utröttningshotade djur)* 1975 in stoving enamel aluminium at Grevegård School; Graham Stacy's (b.1940) *The High Jumper (Höjdhopparen)* 1971 in plastic and steel at Torslanda School and Jan Steen's (1929-1997) *Sculpture (Skulptur)* 1974 in copper and polyester at Västerhed School. It would, however, be over hasty to conclude that this 'playing down' of the aesthetic of public sculpture automatically implied that art in the public arena was no longer a vehicle for the expression of power. The fact that several of the works listed above were located at schools, for example, can be seen as a modern-day continuation of ideas of aesthetic education which in the early twentieth century led to the tradition of providing education institutions with artistic adornments.¹³

ett avståndstagande från de konnotationer som exempelvis brons, granit och marmor står för. Dessa material är förknippade med det traditionella monumentets praktik och den uttryckliga makt demonstration som ofta varit monumentets funktion. I jämförelse med detta bidrar själva materialet i de allt talrikare betongskulpturerna till en väsentligt alldagligare estetik. Skulpturens uttryck kunde dessutom berikas med färgsättning och i något enstaka fall till och med rörelse.¹² Tidstypiska exempel är John Ahlgrens (f. 1934) *Figurer* (1969) av plast på Pilegården i Askim, Eva Teorells (f. 1943) sju *Utrotningshotade djur* (1975) av brännlackerad aluminium på Grevegårdsskolan, liksom Graham Stacys (f. 1940) *Höjdhopparen* (1971) av plast och stål på Torslandaskolan och Jan Steens (1929–1997) *Skulptur* (1974) av koppar och polyester på Västerhedsskolan. Att utgå från att denna ”avdramatisering” av den offentliga skulpturens estetik också per automatik innebar att konsten i den offentliga miljön inte längre var ett uttryck för makt är dock att dra förhastade slutsatser. Det faktum att flera av de nyss nämnda skulpturerna placerades intill skolor kan exempelvis ses som ett sentida resultat av de idéer om estetisk fostran som i 1900-talets början grundlade en tradition av att förse undervisningslokaler med konstnärlig utsmyckning.¹³

Inte bara introduktionen av nya material, som hade en helt annan värdeladdning än de traditionestyngda bronserna och naturstensmaterialen, utan också skulpturens själva struktur förändrades under 1960- och 1970-talen. Detta föranledde Rosalind E Krauss (f. 1941) att 1979 tala om en postmodernistisk utvidgning av skulpturens fält. Krauss menade att den modernistiska skulpturen i början av 1960-talet hade blivit en kategori vars möjligheter var färdigutforskade och som hade stelnat i ett slags negation: ”[...] skulpturen själv hade gått in i ett kategoriernas ingenmansland: skulptur var det som stod framför en byggnad, och som inte var byggnaden själv, eller det som stod i ett landskap, utan att vara landskapet själv”.¹⁴ För att kartlägga denna strukturförändring av skulpturbegreppet utvecklade Krauss en teori som pekade ut nya skulpturala kategorier, vars praktiker hade det gemensamt att verken tydligt relaterade till eller utforskade sin omedelbara rumslighet, oavsett om denna bestod av landskap eller arkitektur.

Utöver experiment i nya material började det singulära verkets estetik att frångås i konstnärliga utsmyckningar som bestod av skulptur-

It was not only the materials that were new in the 1960s and 1970s, with a move to materials whose emotional charge was entirely different from the bronzes and natural stone materials that bore the weight of tradition; it was also the structure of the sculptures themselves that changed. This led Rosalind E Krauss (b. 1941) to speak in 1979 of a postmodernist broadening of the sculptural sphere. Krauss maintained that modernist sculpture of the early 1960s was by then a category, the potential of which had been fully explored, leaving it to petrify into a sort of negation: ‘[...] sculpture had entered a categorical no-man’s-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.’¹⁴ In order to chart this changing concept of sculpture, Krauss developed a theory identifying new sculptural categories, whose common practice was to make the works clearly relate to, or investigate, their immediate spatial surroundings, whether landscape or architecture.

Alongside experiments in new materials, the aesthetic of the singular work began to be abandoned in favour of decorative art comprising group sculptures or works exploiting the spatial possibilities of the public setting. Around 1970, spatial interventions on a more monumental scale began to be seen in Sweden, demonstratively moving away from single statues and instead pushing the boundaries of sculpture and moving closer to new ways of shaping the environment that were being called for in the debate about public art.¹⁵ One noteworthy example is Karl Göte Bejemark’s (1922–2000) brightly-coloured *Volvo – I’m on a Roll* (*Volvo – jag rullar* 1967) outside Volvo’s head office in Torslanda. This is a work comprising five monumental, screw-like wheels standing on edge in the open area in front of the building. By means of the rolling metaphor, also highlighted by the title of the work, and the choice of non-rusting sheet metal, the material used for the bodywork of cars, Bejemark anchors the piece in its specific context, thus marking the place and its importance.

grupper eller verk som tydligare tog den offentliga miljöns rumslighet i anspråk. Åren kring 1970 såg några av de första rumsliga interventionerna i mer monumental skala i Sverige, vilka demonstrativt frångick den enskilda stoden för att istället tänja på själva skulpturbegreppet och närma sig den form av miljögestaltning som så ofta efterlystes i debatten om den offentliga konsten.¹⁵ Här kan exempelvis Karl Göte Bejemarks (1922–2000) färgglada *Volvo – jag rullar* (1967) utanför Volvos huvudkontor i Torslanda nämnas. Hans verk består av fem monumentala mutterliknande hjul ställda på högkant på gården framför byggnaden. Inte bara det metaforiska rullandet, som också betonas genom verkets titel, utan också det faktum att Bejemark valt att utföra dem i karossmaterialet rostfri plåt, förankrar skulpturgruppen i den specifika kontexten och bidrar till att markera platsen och dess betydelse.

FRÅN KONSTNÄRLIG UTSMYCKNING TILL MILJÖGESTALTNING

Mångfalden inom den offentliga skulpturens praktik kan på en diskursiv nivå sägas motsvara begreppen konstnärlig utsmyckning, offentlig konst respektive miljögestaltning. Dessa begrepp användes i den samtida diskussionen om konsten i det offentliga rummet, men de stod för skilda innebörder.¹⁶ Konstnärlig utsmyckning, liksom dekorativ konst, var begrepp som var förknippade med ideal och ambitioner från 1900-talets första hälft. Under 1960- och 1970-talen hade dessa benämningar blivit negativt belastade. De sammankopplades ibland med en förlegad konstpolitisk praktik som ansågs resultera i att konsten i den offentliga miljön endast blev ett ytligt tillägg.

Det är först från och med 1960-talets mitt som begreppet offentlig konst förekommer mer frekvent i publicerade texter. Något senare introducerades även begreppet miljökonst. Att en begreppsapparat förändras på detta sätt är inte endast en fråga om nya ord. Skiften och förskjutningar i språkbruket motsvaras av förändringar i definitioner och föreställningar. Introduktionen av begreppen offentlig konst och miljökonst under 1960- och 1970-talen bör därför förstås i relation

FROM ARTISTIC ADORNMENT TO SHAPING THE ENVIRONMENT

The diversity in the practice of public sculpture can be said at a discursive level to correspond to the concepts of ‘artistic adornment’, ‘public art’ and ‘shaping the environment’, respectively. These concepts were all used at various times in discussions of art in public spaces, but signified very different things.¹⁶ Artistic adornment, like decorative art, was a concept linked to the ideals and ambitions of the first half of the twentieth century. By the 1960s and 1970s, these terms had acquired negative connotations. They were sometimes identified with old-fashioned practices in arts policy that were seen as relegating art in the public arena to a mere superficial extra.

In the mid-1960s, we see the concept ‘public art’ occurring more frequently in published texts. Somewhat later, the concept of ‘environmental art’ is also introduced. When a conceptual structure changes in this way, it is not simply a question of new words. Shifts and displacements in linguistic use are matched by changes in definitions and perceptions. The introduction of the concepts ‘public art’ and ‘environmental art’ in the 1960s and 1970s should therefore be understood in relation to the debate about art and culture that was in progress at the time, and dominated by notions of making art more accessible. This meant not only placing artworks in given settings, but also using art to create settings.

In the course of the 1960s, there had been growing criticism of the artistic and cultural policy that had developed as a cultural counterpart of the social reforms of the ‘People’s Home’ (Folkhemmet) policy in the 1930s. The uses to which public art had been put at that time were now increasingly viewed as the embodiment of elitist policies, bound to fail. They very often resulted merely in works of art being installed in random places, without any real consideration of their potential in the specific spaces in which they were supposed to have an effect. Existing ways of working were questioned, and criticized for appearing not to live up to the specific goal of democratizing art. Work with public sculpture projects seemed to have become cemented into aesthetically decorative practices

till samtidens konst- och kulturdebatt, som präglades av idéer om att öka tillgängligheten till konsten. Detta handlade inte bara om att placera konsten i en given miljö, utan också om att använda konsten i miljöskapande.

Under 1960-talet hade kritiken växt mot den konst- och kulturpolitik som grundlagts som en kulturell motsvarighet till folkhemspolitikens socialreformer under 1930-talet. Det gängse sättet att arbeta med offentlig konst betraktades nu i allt högre grad som en elitistisk konstpolitik, dömd att misslyckas. Många gånger resulterade den endast i att konstverk placerades ut på olika platser, utan att i egentlig mening undersöka konstens möjligheter i det specifika rum som den skulle verka i. Rådande verksamhetsformer ifrågasattes och kritiserades för att de inte tycktes leva upp till den specifika målsättningen: att demokratisera konsten. Arbetet med den offentliga skulpturen tycktes ha cementerats i en estetiskt dekorativ praktik som bestod av mer eller mindre rutinmässigt utplacerade abstrakta konstverk. Inför konstverk som exempelvis Willy Örskovs (1920–1990) *Tecken* (1968) på Lundby gymnasium eller Bengt Blomquists (f. 1920) *Stenar och vatten* (1963) på Vårväderstorget i Biskopsgården är det enkelt att känna igen Krauss beskrivning av den modernistiska skulpturen som det som är placerat på eller framför en byggnad men som inte är byggnaden själv.

Som alternativ till denna typ av praktik började konstens roll som en miljöskapande del i en social rumslighet diskuteras mer och mer – en ny uppgift för den offentliga skulpturen som kan relateras till skulpturens utvidgade fält. Dessutom debatterades konstens funktion allt oftare från slutet av 1960-talet. Det är möjligt att se betoningen av det *offentliga* i begreppet offentlig konst som återspeglning av det ökande intresset för konstens relation till allmänheten. På liknande sätt vittnar begreppet miljökonst om de växande kraven på att konsten inte längre bara skulle utsmycka utan snarare gestalta miljön. I Göteborg anordnades en miljökonferens 1969 och en artikel som i *Göteborgs-Posten* rapporterade från konferensen vittnade om de tidsypiska frågeställningarna och angreppssätten: ”det stod snart klart att uttrycket konstnärlig gestaltning inte täckte discussionsområdet. Det var fråga om möjligheterna att göra en mänskligt trivsamt miljö överhuvud taget, och där kom sådant som rabatter, lekplatser för barn och motionsplatser för vuxna också med”.¹⁷

214 FIG. 47. Elma Oijens, *Seglats / Sailing Tour*, 1972, centrum / city centre, brons / bronze.
Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.



I en studie som rör politiska minnesmärken har det konstaterats att storlek, kvantitet och placering är av avgörande betydelse för den representativitet som tillskrivs symbolen.¹⁸ I överförd bemärkelse går det att resonera om offentlig skulptur på ett liknande sätt. Det innebär att om den offentliga skulpturen undersöks i relation till stadens topografi är det möjligt att dra slutsatser om värderingen av såväl platser som konstverk och konstnärer. Platsen, storleken och antalet spelar helt enkelt roll för betydelsebildningen. Upprättas en topografi över Göteborgs offentliga skulpturer från 1960- och 1970-talen går det inte oväntat att konstatera att i stadens centrala delar – i ett triangelformat område som ligger väster om motorvägen och Mölndalsån och som sträcker sig från Nordstan i norr till Guldheden i söder och Majorna i väster – återfinns en stor mängd, uppskattningsvis närmare en fjärdedel, av den offentliga skulpturen. Skulpturerna har här bidragit till att understyrka området som Göteborgs representativa centrum. Men det är också uppenbart att en mycket stor del av övriga offentliga skulpturer har bidragit till att markera en annan typ av platser i Göteborg och det gäller de bostadsområden som ligger utanför de centrala delarna.

Det går följaktligen att urskilja ett tydligt kluster av offentlig konst i 1950- och 1960-talens bostadsområden i Västra Frölunda och Backa. På liknande sätt är Askims flerbostadsområde kring Pilegården försedd med en mängd offentliga verk. Frölunda torg är särskilt tydligt markerat som en representativ och offentlig plats. På torget finns Arne Jones sex meter höga skulptur *Universum* (1967). Den symboliska betydelsen av verkets monumentalitet skall inte underskattas. På en trivial men ändå väsentlig nivå signalerar skulpturens storlek, det faktum att den tar en stor del av rummet i anspråk, liksom det ekonomiska och symboliska kapital som investerats i den, att detta är en plats av representativ tyngd och betydelse.

Det här är ett fenomen som inte är utmärkande för just Göteborg. Under efterkrigstiden kom den offentliga skulpturen generellt sett att bli en del av den medvetna konstruktionen av flerbostadsområden som just *offentliga* rum. Den utan tvekan största samlade satsningen



216 FIG. 48. Claes Hake, *Amerikanaren / The American* 1969, bemålad epoxiarmerad polyester / painted epoxy-enforced polyester, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art.
Foto / photo: Claes Hake, © Claes Hake / BUS 2009.

based on a more or less routine placing of abstract works of art. Faced with works such as Willy Örskov's (1920–90) *Sign* (*Tecken* 1968) at Lundby sixth-form college or Bengt Blomquist's (b. 1920) *Stones and Water* (*Stenar och vatten* 1963) at Värväderstorget in Biskopsgården, one readily recognizes Krauss's description of a modernist sculpture as something that is placed on or in front of a building but is not the building itself.

As an alternative to practices of this kind, discussion turned increasingly to the role of art in shaping the environment in social spaces – a new mission for public sculpture to reflect sculpture's expanding sphere. From the late 1960s onwards, there was also more debate about the function of art. The emphasis on the *public* aspect of the concept of public art can be seen as a reflection of a growing interest in how art relates to the general public. Similarly, the concept 'environmental art' bears witness to increasingly loud demands that art should not just adorn, but rather shape, the environment. An environmental conference took place in Gothenburg in 1969 and a report appearing in *Göteborgs-Posten* showed that its proceedings had included the questions and modes of attack typical of the period: 'it was clear that the expression "artistic adornment" did not cover the area under discussion. This was more to do with the potential for creating a generally pleasant and human environment, which might involve such things as flower beds, children's play areas, and places for adults to take exercise.'¹⁷

THE TOPOGRAPHY OF PUBLIC SCULPTURE

One study of political memorials noted that size, quantity and location are of crucial importance for how representative the symbol is considered to be.¹⁸ The same criteria can be transferred and applied to public sculpture. Thus, if public sculpture is scrutinized in relation to the topography of the town or city, it is possible to draw conclusions about the value assigned both to places and to artists and works of art. Location, size and quantity undeniably have a role to play in generating importance. If one were to construct a topography of Gothenburg's public sculptures of the 1960s and 1970s, it would reveal, predictably enough, that the central districts of

FIG. 49. Alexander Calder, *De tre vingarna* / *The Three Wings*, 1963, Angereds Centrum / Angered Centre (placerad där / placed there 1979), svartmålad järnplåt / blackpainted sheet iron, ca 400 × 400 × 250 cm. Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.





the city – a triangular area lying to the west of the motorway and the River Mölndal and extending from Nordstan in the north to Guldheden in the south and Majorna in the west – contain a large number, approximately a quarter, of all public sculptures. The sculptures have also played their part in confirming the area as the centre and official face of Gothenburg. But it is also apparent that a large number of the other public sculptures have become focal points in other types of location in Gothenburg, specifically in areas of housing outside the central districts.

A distinct cluster of public art can consequently be identified in the housing estates dating from the 1950s and 1960s at Västra Frölunda and Backa. The blocks of flats round Pilegården in Askim are similarly provided with a whole array of public works. Frölunda Square marks itself out as a supremely representative and public location. The square is home to Arne Jones's six-metre tall sculpture *Universe* (*Universum* 1967). The symbolic significance of the monumental nature of the work should not be underestimated. On a trivial yet crucial level, the size of the sculpture, the amount of space it demands, and the financial and symbolic capital invested in it, all signal that this is a place of dignity and importance.

This phenomenon is by no means confined to Gothenburg. In the post-war period, public sculpture in general became part of the conscious construction of areas of apartment blocks specifically as *public* spaces. Undoubtedly the biggest coordinated project to be implemented in Gothenburg was the artistic adornment of the housing districts built in various parts of Angered in the 1960s and 1970s. In national terms, too, the Angered project can be considered exceptional. Over a period of ten years, some eighty public works of art were sited there.

FIG. 49–54

CANONIZATION AND MUSEUMIZATION

Compared to other areas of Gothenburg, the centre is naturally already defined as the most representative in nature. Here we find the most important official institutions, and the most representative public locations, where political, economic and cultural power is manifested in spatial form. This means that, on the one hand, a number of the works placed

FIG. 50. Ralph Lundquist, *Ringar / Rings*, 1970–1971, h: 250 cm, Kanelgatan, Gårdsten, Angered. Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.

som ägde rum i Göteborg var den konstnärliga utsmyckningen av de bostadsområden som uppfördes i Angereds olika delar under 1960- och 1970-talen. Även ur ett nationellt perspektiv kan just Angereds- satsningen betraktas som exceptionell. Under en 10-årsperiod utfördes här så mycket som uppskattningsvis ett åttiotal offentliga verk. FIG. 49-54

KANONISERING OCH MUSEALISERING

I jämförelse med övriga delar av Göteborg har givetvis centrum en i grunden redan definierad representativ karaktär. Här finns de viktigaste officiella institutionerna liksom de mest representativa offentliga platserna där den politiska, ekonomiska och kulturella makten manifesteras genom den rumsliga gestaltningen. Det innebär å ena sidan att en del av de verk som placeras i de centrala delarna av staden bidrar till att understyrka och bekräfta den representativa karaktären. De markerar med andra ord visuellt den institutionaliserade makten i det offentliga rummet. Å andra sidan innebär detta också att de konstverk som placeras inom detta representativa ramverk också tillskrivs en speciell betydelse. För en ännu inte helt etablerad konstnär kan därmed ett uppdrag för en viktig plats i centrum fungera som ett erkännande, ja kanske till och med som ett slags kanonisering om man så vill.

Jag är benägen att tolka det uppdrag som Claes Hake (f. 1945) tilldelades för kvarteret Traktören i ljuset av just detta. På denna plats uppfördes under 1970-talet ett byggnadskomplex avsett för Göteborgs Stads förvaltning. Kvarteret Traktören ligger i direkt anslutning till Gustav Adolfs torg och Rådhuset och befinner sig därmed på den plats där Göteborg sedan mycket lång tid tillbaka haft sitt administrativa centrum. Det är med andra ord svårt att finna ett annat område i stadens centrala delar som är lika präglad av officiell tyngd. Valet att låta Hake utsmycka platsen kan knappast ses som en strategi att markera platsens betydelse genom att låta en särskilt väletablerad och välrenommerad konstnär stå för den konstnärliga gestaltningen. Snarare tvärtom. Hake hade mindre än ett decennium

222 FIG. 51. Vide Jansson, *Utän titel / Untitled*, 1970-tal / 1970s, Lövgärdet, Angered, betong / concrete.
Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.



in the central parts of the city are there to emphasise and confirm its representational character. In other words, they are visual markers of institutionalized power in public spaces. On the other hand, this also means that special significance is ascribed to those works of art placed within this representational framework. For an artist who is not yet properly established, a commission for an important location in the centre can thus function as recognition, perhaps even a kind of canonization, as it were.

I would tend to interpret the commissioning of Claes Hake (b.1945) for the Traktören site in this light. This was the site of a new complex constructed in the 1970s to house the Gothenburg city administration. Situated right next to Gustav Adolf's Square and the City Hall, the Traktören area has been at the administrative heart of Gothenburg for a very long time. In other words, it would be hard to find another place in the centre of the city so synonymous with official gravitas. The choice of Hake for this location was scarcely a strategy designed to mark the importance of the site by the commissioning of a particularly well-established artist with a good reputation. Rather the opposite, in fact. Less than ten years earlier, Hake had created something of an artistic scandal when his sculpture *The American* (*Amerikanaren*), which will be discussed in greater detail below, was refused on grounds of its political overtones. When Hake won the competition and was formally awarded the commission to carry out his proposed project for one of the inner courtyards in the complex, to be entitled *The Water-Sprite Strikes Up* (*Näcken spelar upp*), this amounted to a virtual official endorsement of the author. *The Water-Sprite Strikes Up* is a sculptural group in three parts, a male collective with references to both mythology and the real world. The sculptures are classic bronzes. The fabled water sprite, said to lure people into danger with his music, sits playing his fiddle beside a gushing waterfall. He has a counterpart, or successor, in 'The Fiddle Man', a male figure carrying a fiddle case, intended as a portrait of the well-known Gothenburg street musician John Eriksson. The third element is a father and son group, the artist himself and his son Hjalmar.¹⁹ The work as a whole is characterized by a homosociality which certainly now, thirty years later, could be perceived as problematic, given the representative status of the work. The theme is no doubt intended to be universal, but today it can be construed as a metaphorical confirmation of persistent male dominance of public life and public space.

The placing of a sculpture thus confers importance on the work, and vice versa. This reciprocity between a place and a work naturally varies

FIG. 52. Lars Petersson, *Betande får / Grazing Sheep*, 1981, rostfritt stål / stainless steel, h: 200 cm, Hammarkullen, Angered. Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.

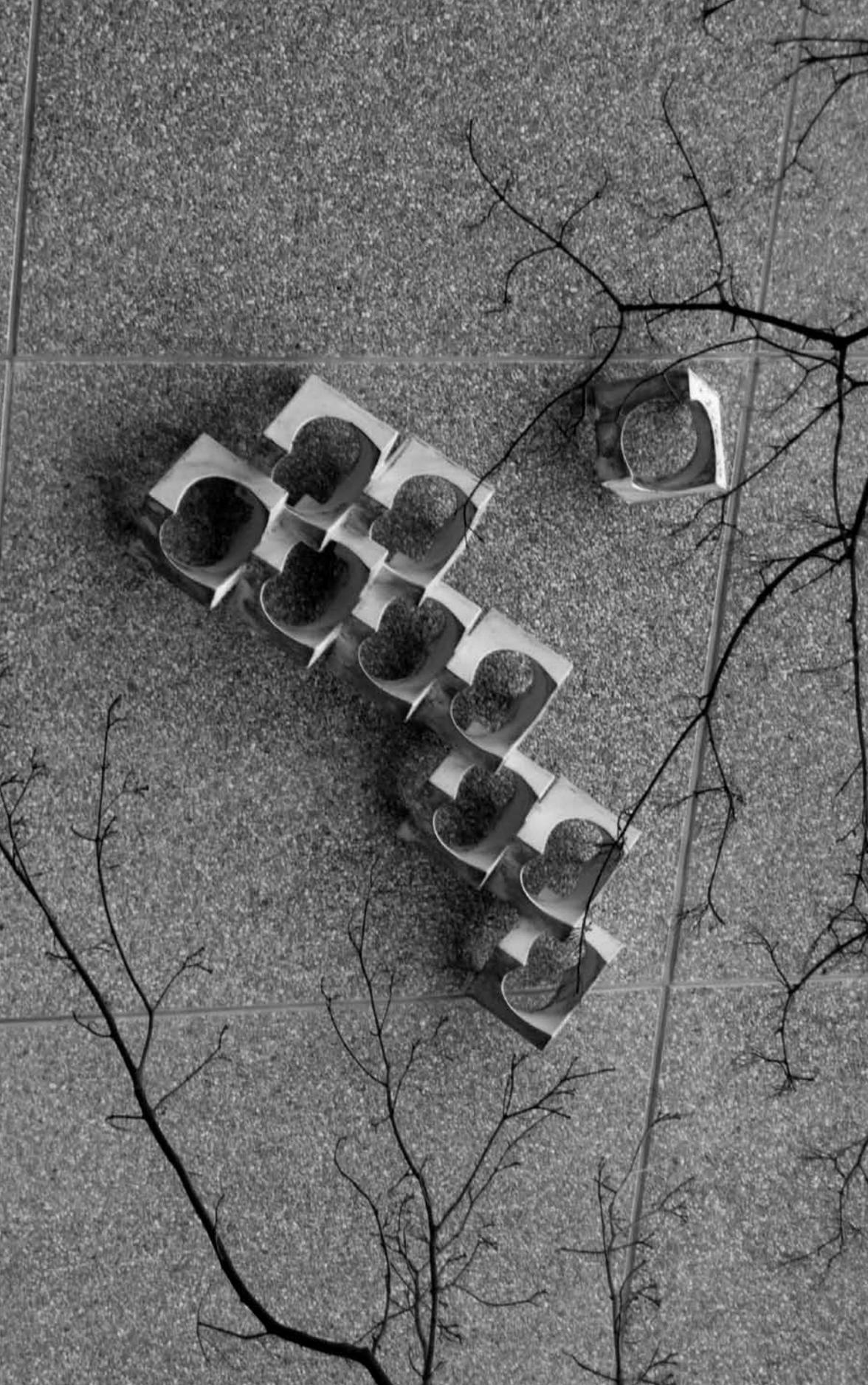


tidigare uppmärksammats i en konstskandal då han fått skulpturen *Amerikanaren* (som skall diskuteras utförligare nedan) refuserad på grund av dess politiska implikationer. När Hake vann den tävling som utlystes och formellt tilldelades uppdraget att utföra sitt förslag *Näcken spelar upp* på en av innergårdarna till byggnadskomplexet var det en händelse som närmast kan betraktas som ett slags officiellt erkännande av konstnären. *Näcken spelar upp* är en skulpturgrupp i tre delar som består av ett manligt kollektiv med referenser till både myt och verklighet. Skulpturerna är klassiska bronser. Den mytomspunne Näcken sitter vid forsande vatten och spelar på sin fiol. Han har en motsvarighet, eller efterföljare, i "Fiolmannen", en mansfigur som bär på en fiollåda och som föreställer den i Göteborg välkände gatumusikanten John Eriksson. Den tredje delen av skulpturgruppen föreställer far och son, konstnären själv och sonen Hjalmar.¹⁹ Sammantaget präglas verket av en homosocialitet som åtminstone trettio år senare kan uppfattas som problematisk med tanke på verkets representativa status. Tematiken är säkerligen avsedd att referera till något allmängiltigt, men i ett nutida perspektiv tycks den metaforiskt understryka den seglivade manliga dominansen i offentligheten och det offentliga rummet.

Placeringen av en skulptur tillför alltså verket betydelse och vice versa. Denna växelverkan mellan en plats och ett konstverk varierar självfallet i varje enskilt fall. Om platsen för Hakes del tillförde skulpturen, och möjligen också konstnären, viss status har det i andra fall varit närmast det motsatta. Möjligen kan Charles Felix Lindbergs donationsfonds inköp av Henry Moores skulptur *Vilande figur i två delar* betraktas som ett sådant exempel. Placeringen av skulpturen var från början inte klar. Konstnären hade själv uttryckt önskemål om en höjd invid Delsjön. Men efter en omröstning placerades skulpturen istället i Slottsskogen, vilket kan ses som ett tecken på att verkets status och konstnärens renommé tycktes kräva en aningen mer central, och därmed mer representativ, placering.²⁰ Skulpturens formspråk refererar tydligt till en kvinnokropp. Genom placeringen i landskapet förstärks den konventionella föreställningen om kvinnan som natur, som skulpturen representerar. Henry Moores status som en av västvärldens mest uppburna skulptörer under efterkrigstiden, och en av dem vars verk påfallande ofta fungerat som representativa markörer i anslutning till institutionsbyggnader, gör att hans skulptur med

226 FIG. 53. Ely Maoz, *Utan titel / Untitled*, Eriksbo, Angered, 1979, väggmålning / mural.
Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.





from case to case. The location in Hake's case lent the sculpture, and perhaps the artist, a certain status, but in other cases, the opposite has applied. The purchase of Henry Moore's sculpture *Two-Piece Reclining Figure* by the Charles Felix Lindberg Donation Fund may serve as an example. The location of the piece had not initially been decided. The artist himself had expressed a preference for a rise overlooking the water at Delsjön. But after a vote, the sculpture was placed instead at Slotsskogen, signalling that the work's status and the artist's renown seemed to call for a slightly more central, and thus more representative, location.²⁰ The idiom of the piece clearly refers to a female body. Its location in the landscape reinforces the conventional notion, represented by the sculpture, of woman as the embodiment of nature. Henry Moore's status as one of the most celebrated post-war sculptors of the western world, and one whose works remarkably often function as representative markers connected with institutional buildings, mean that his sculpture is highly likely to enhance the status of any location where it is placed and give it a representational air.²¹

The purchase of the Moore sculpture should therefore be seen as a prestigious transaction. Some sculptures by Swedish modernists who had entered the canon, such as Eric Grate and Christian Berg, can, of course, be seen in the same terms, and also relate to the institutionalization of modernism in that period. Born in the 1890s, both Berg and Grate were veterans of modernism by the 1960s and 1970s, when the Charles Felix Lindberg Donation Fund acquired their work: Grate's *Snailbird* (*Snäckfågel*), in 1967, for the front of the Opalen Hotel and Berg's *Sundial* (*Solur*), in 1973, for the courtyard of the Röhsska Museum. This practice of retrospective acquisition was mirrored in other purchases that can be considered as a kind of museumization of public space. I am thinking specifically of the installation of Tore Strindberg's *Crocus* (*Krokus*) in Kungsparken, in 1964, and the purchase of Gusten Lindberg's *The Mist* (*Dimman*) for the Garden Society of Gothenburg (Trädgårdsföreningen), in 1975. These two works are particularly significant examples because they blatantly belong to the past, and moreover perpetuate a gender ideology that must already have seemed outdated to many at the time of acquisition.

FIG. 54. Egil Carlsson, *Moduler / Modules*, utan årtal / undated, Eriksbo, Angered.
Foto / photo: Jessica Sjöholm Skrubbe.

största sannolikhet höjer statusen på den plats där den placeras och ger den en viss representativitet.²¹

Inköpet av Moore-skulpturen bör alltså ses som en prestigeladdad affär. Vissa skulpturer av kanoniserade svenska modernister, som Eric Grate och Christian Berg, kan möjligen också förstås i relation till detta, liksom till modernismens institutionalisering i samtiden. Födda på 1890-talet var både Berg och Grate modernistiska veteraner på 1960- och 1970-talen när Charles Felix Lindbergs donationsfond köpte in verk av dem – Grates *Snäckfågel* framför hotell Opalen (1967) och Bergs *Solur* på Röhsska museets gård (1973). Jämte denna retrospektiva praktik förekom andra inköp som faktiskt är att betrakta som ett slags musealisering av det offentliga rummet. Jag tänker här speciellt på placeringen av Tore Strindbergs *Krokus* i Kungsparken 1964 liksom på inköpet av Gusten Lindbergs *Dimman* för Trädgårdsföreningen 1975. Just dessa två verk är extra talande som exempel då de på ett övertydligt sätt tillhör det förgångna och då de dessutom reproducerar en könsideologi som redan i samband med inköpen måste ha betraktats som förlegad av många.

KONSTEN I DE NYA OFFENTLIGA RUMMEN

Från och med 1961 inskräpades målsättningen för bostadsområdenas konstnärliga utsmyckning på statlig nivå genom ett riksdagsbeslut som införde ett så kallat bostadslånetillägg, motsvarande en procent av kostnaderna vid om- och nybyggnad av just bostäder.²² De ambitioner som uttrycktes i den samtida debatten var, åtminstone på en teoretiskt nivå, ofta inriktade på helhetsgrepp om miljögestaltningen. I en tidstypisk artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1965 efterlystes ett utökat samarbete mellan konstnärer och arkitekter – inte minst i bostadsområdena där konsten kunde förhindra den ”visuella ödsligheten” – och ett medvetet helhetsgrepp på miljön som den rumsliga gestaltningens ledstjärna. Konstens uppgift skulle bli att artikulera och vitalisera den byggda miljön, ja arkitektur och konst skulle helt smälta samman.²³

ART IN NEW PUBLIC SPACES

From 1961 onwards, the promotion of artistic decoration of residential areas was underlined at state level by a parliamentary resolution introducing a housing loan supplement, equivalent to 1% of the cost of building or rebuilding homes.²² The ambitions expressed in debates in that period, at least at a theoretical level, often focused on the overall concept of shaping the environment. In one typical newspaper article of the time, in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* in 1965, there is a plea for increased cooperation between artists and architects – not least in housing estates where art could be a weapon for fighting off ‘visual desolation’ – and a consciously holistic approach to the environment as the guiding star of the shaping of space. The task of art should be to articulate and vitalize the built environment; in fact, art and architecture should blend totally.²³

By far the most generous investment in public art in areas of multi-residence housing was made during the construction of the Gårdsten estate in Angered as part of Gothenburg’s ambitious housing development scheme known as the ‘Million Programme’. In the years 1968–1969, the social housing foundation Stiftelsen Samhällsbyggen erected three-storey apartment blocks and blocks with balcony access designed by Arne Nygård (b. 1925) round twelve central courts to create Västra Gårdsten. Nine relatively young artists were commissioned to make a large number of sculptures, some free-standing and some an integral part of the architecture. They were Gudrun Eduards (b. 1935), Nils Johansson (b. 1922),
FIG. 11 Olle Langert (b. 1924), Bengt Arne Linderos (1929–1989), Bengt Lundin
FIG. 50 (b. 1924), Ralph Lundquist (b. 1931), Bertil Malmstedt (b. 1926), Bror Persson (b. 1923) and Bo Sällström (b. 1932). The composition of the group shows that art at this period was in practice still an area strongly dominated by men, as both the givers and receivers of commissions. Altogether, forty-five sculptures were completed. According to Gudrun Eduards, all those involved signed a common contract, which meant that if one artist was prevented from carrying out his commission for any reason, the others were responsible for completing the work.²⁴

Den utan jämförelse största satsningen på offentlig konst i flerbostadsområden genomfördes i samband med byggandet av Gårdsten, en av stadsdelarna i Göteborgs stora miljonprogramsområde i Angered. Under åren 1968–1969 uppförde Stiftelsen Samhällsbyggen trevånings- och loftgångshus ritade av Arne Nygård (f. 1925) kring tolv gårdar, vilka bildar Västra Gårdsten. Nio förhållandevis unga konstnärer gavs i uppdrag att utföra en mängd både fristående och arkitekturbundna skulpturer: Gudrun Eduards (f. 1935), Nils Johansson (f. 1922), Olle Langert (f. 1924), Bengt Arne Linderos (1929–1989), Bengt Lundin (f. 1924), Ralph Lundquist (f. 1931), Bertil Malmstedt (f. 1926), Bror Persson (f. 1923) och Bo Sällström (f. 1932). Sammansättningen av konstnärer vittnar om att den offentliga konstens praktik fortfarande vid denna tidpunkt var ett område som starkt dominerades av manliga aktörer bland såväl uppdragsgivare som uppdragstagare. Sammanlagt realiserades 45 skulpturer. Enligt Gudrun Eduards skrevs ett gemensamt kontrakt för samtliga inblandade, vilket innebar att om en konstnär av någon anledning inte skulle kunna slutföra sitt uppdrag var det de övrigas ansvar att fullfölja arbetet.²⁴

Arne Nygårds bostadshus i Gårdsten är upplyfta på pelare och uppenbart inspirerade av den schweizisk-franske arkitekten Le Corbusiers (1887–1965) modernistiska ideal. I samklang med detta är också många av konstverken exempel på abstrakt modernism. På varje gård finns en större fristående skulptur som ger gården en mer individuell prägel i den annars ytterst repetitiva arkitektoniska gestaltningen. De mycket likartade förutsättningarna som gårdarnas rumslighet ställde till förfogande begränsade säkerligen möjligheten att variera gestaltningen med olika typer av platsrelaterade verk. De skulpturer som realiserades har heller inte utförts med någon uppenbar relation till det omgivande rummet. På det stora hela kan därför gårdarnas fristående skulpturer beskrivas som exempel på vad som brukar kallas *drop* (eller *plop*) *sculpture*, en benämning som refererar till intrycket att skulpturen inte alls tycks höra hemma där den befinner sig, den verkar snarare helt godtyckligt ha placerats på en plats.²⁵ Den som är uppmärksam på vandringen över gårdarna längs med Kanelgatan och Peppargatan slås av de återkommande gavelutsmäckningarna på loftgångshusen. Varje loftgångsbyggnad har på den gavel som vetter ut mot gatan ett abstrakt modernistiskt konst-

FIG. 11
FIG. 50

Arne Nygård's housing in Gårdsten is raised on columns and clearly inspired by the modernist ideals of the French-Swiss architect Le Corbusier (1887–1965). In keeping with this, many of the art works also exemplify abstract modernism. In every central court there is a sizeable free-standing sculpture, setting its individual stamp on what is otherwise an extremely repetitive architectural configuration. The almost identical preconditions offered by the courts in spatial terms undoubtedly limited the options for varying the form to relate to the location in creative ways. And indeed, the resulting sculptures were not created with any obvious relation to the spaces around them. Taken as a whole, the free-standing court sculptures are therefore best described as what is generally called *drop* (or *plop*) *sculpture*, a term for work that gives the impression of not belonging where it stands, of having been placed quite arbitrarily.²⁵ Anyone paying attention on a walk through the courts along Kanelgatan and Peppargatan will be struck by the recurring gable-end decorations on the blocks with balcony access. On each block, the wall facing out to the street boasts an abstract modernist piece of art by either Bengt Lundin or Bo Sällström. Lundin's work consists of groups of abstract concrete shapes attached directly to the facade. Sällström operates on a similar principle, but some of his shapes are painted. Many of these works are best described as decorative patterns, their titles offering vague guidelines for interpretation: *Sections* (*Sektioner*), *Flower Cup* (*Blomkalk*), *Stereo*, *Reflecting Shapes* (*Speglande former*), *Fish* (*Fisk*), *Patterns in the Sky* (*Himlaspel*) and so on.

It is worth noting here that art had a very distinct task in this housing estate: 'The function of the art was to individualize the twelve courts, whose prefabricated units had a tendency to look rather monotonous. The intention was to make it easy for people to find their way about the new estate.'²⁶ This overtly utilitarian aspect to the art may surprise us today, but it was not an isolated phenomenon. Stiftelsen Samhällsbyggen commissioned art for the entrances to many of its blocks of flats to help children find their way home.²⁷ Olle Langert, Bengt Arne Linderos, Bertil Malmstedt and Bo Sällström had already done similar work in the late 1960s for apartment blocks in Hjällbo Park, later called Skolspåret. There, too, the buildings were designed by the Le Corbusier-inspired architect Arne Nygård. The three-storey and seven-storey blocks with free-standing columns and arcades are grouped round a large open space. The concrete façades of the buildings are articulated with rounded, countersunk decorations. The work is said to symbolize 'communication'.²⁸ Its themes

verk utfört av antingen Bengt Lundin eller Bo Sällström. Lundins verk består av grupper av abstrakta former i betong fästa direkt på fasaden. Sällströms verk bygger på en liknande princip men särskiljer sig genom att vissa av formerna är bemålade. Många av dessa konstverk kan bäst beskrivas som dekorativa mönster och i relation till dessa utgör de flesta titlarna vaga riktlinjer för tolkningen: *Sektioner*, *Blomkalk*, *Stereo*, *Speglande former*, *Fisk*, *Himlaspel* och så vidare.

Här är det värt att notera att konsten tillskrevs en mycket specifik uppgift i bostadsområdet: ”Konsten hade som funktion att individualisera de tolv gårdarna, som med sina elementbyggda hus kunde se något monotona ut. Det skulle vara lätt att orientera sig i det nya bostadsområdet”.²⁶ Denna uppenbara nyttoaspekt på konsten kan möjligen förvåna idag, men var inte ett isolerat fenomen. Stiftelsen Samhällsbyggen beställde konst till portingångarna i flera av sina bostadsområden för att den skulle fungera som symboler som gjorde det lättare för barn att hitta hem.²⁷ Olle Langert, Bengt Arne Linderos, Bertil Malmstedt och Bo Sällström hade i slutet av 1960-talet redan tidigare utfört denna typ av skulpturer för flerbostadshusen i Hjällbo park, senare kallat Skolspåret. Även den gången var det den Le Corbusier-inspirerade Arne Nygård som hade ritat byggnaderna. Dessa består av tre- och sjuvåningshus med fristående pelare och arkader, vilka är grupperade kring en stor öppen gård. Byggnadernas betongfasader artikuleras med runda försänkningar. Konstens sägs symbolisera ”kommunikation”.²⁸ Tematiken är avläsbar i ett antal portgångsskulpturer föreställande helikoptrar, flygplan och spårbundna fordon samt i ytterligare några reliefer föreställande fotavtryck, propellrar, hjulspår och liknande. Det kommunala bostadsbolaget Göteborgshem arbetade enligt samma princip när det i början av 1970-talet beställde tre monumentala skulpturer av Walter Bengtsson (1927–1998), vilka hade den uttryckliga funktionen att vara orienteringspunkter i Lövgårdets bostadsområde i Angered: ”I ett stort bostadsområde där husen ofta blir lika kan det vara svårt för besökare att hitta rätt. De tre jättefigurerna är placerade på strategiska punkter och skall tjäna som orienteringsmärken.”²⁹ Den österrikiske författaren Robert Musil noterade träffsäkert redan 1936 att skulpturer ofta får fungera som kompasser eller distansmätare i det offentliga rummet och att de betraktas på samma sätt som exempelvis träd – som en del av gatans kulisser.³⁰ Men skillnaden i

are easy to identify in a number of entranceway sculptures of helicopters, aeroplanes, trains and trams, and in other reliefs depicting footprints, propellers, wheel tracks and similar motifs. The public housing association Göteborgshem operated on the same principle when commissioning three monumental sculptures by Walter Bengtsson (1927–1998) in the early 1970s with the express function of aiding orientation on the Lövgårdet estate in Angered: “In a large area of housing, where the blocks are often all alike, it can be difficult for visitors to find their way. The three gigantic figures are positioned at strategic points and will help people find their bearings.”²⁹ As Austrian writer Robert Musil shrewdly observed as early as 1936, sculptures often function as compasses or help to measure distances in public spaces, and are viewed in much the same way as trees, for example – as part of the scenery of the street.³⁰ But the difference in function between what Musil refers to and the works described here is nonetheless crucial. Musil is talking about spontaneous everyday practice in public space, individual appropriation of art on personal premises. In Angered, however, this orientation function was externally imposed and the result of practices in which art is instrumentalized, rather than anything else.

THE VISIONARY VERSUS THE EVERYDAY

It may seem a little strange that the expansion of the concept of sculpture, resulting in works that often expressly concerned themselves with the shaping and exploration of specific spatialities and/or experimented with unconventional material, had so few dealings with art in public spaces.³¹ It became obvious in the 1960s and 70s, if not before, that gallery art and environmental art had developed into parallel but separate aesthetic and ideological discourses. In many respects it appears to be a question of spatialities relating both literally and figuratively to the way art’s possibilities and limitations depend on where it is taking place. These separate systems sometimes found themselves on a collision course with each other, one notable example being the controversy surrounding Claes Hake’s

FIG. 48 *The American*, referred to above. The cooperative housing association

funktion mellan det Musil hänvisar till och de verk som här har beskrivits är ändå väsentlig. Musil talar om en spontan vardagspraktik i det offentliga rummet, ett individuellt ianspråktagande av konsten på den enskildes premisser. I Angered var dock denna orienteringsfunktion påbjuden och ett resultat av en praktik där konsten snarast instrumentaliserats.

VISIONER VERSUS VARDAG

Det kan tyckas lite märkligt att det utvidgade skulpturbegreppet, vilket resulterade i verk som ofta uttryckligen sysselsatte sig med just gestaltning och utforskande av specifika rumsligheter och/eller experimenterade med okonventionella material, hade så lite samröre med konsten i det offentliga rummet.³¹ Om inte förr så blev det under 1960- och 1970-talen uppenbart att gallerikonsten och miljökonsten hade utvecklats till parallella men åtskilda estetiska och ideologiska diskurser. I mångt och mycket tycks det vara en fråga om rumsligheter som både bokstavligen och bildligen handlade om att konsten gavs olikartade möjligheter och begränsningar beroende på var den ägde rum. Ett exempel på när dessa skilda system hamnat i kollisionkurs med varandra är kontroverserna kring Claes Hakes ovan nämnda skulptur *Amerikanaren*.

HSB hade 1970 vänt sig till Hake och bett honom inkomma med skissförslag till skulpturer. Fyra av de inlämnade skisserna accepterades av HSB och Hake fick uppdraget att färdigställa skulpturerna som skulle utföras i färgglad, glasfiberarmerad polyester.³² De färdiga verken skulle placeras som väggutsmyckningar i ett nytt bostadsområde i Backa på Hisingen.³³ En av skulpturerna, vars former har liknats vid ett jättelikt älghorn men som lika gärna kan associera till giriga tentakler på någon imaginär rymdvarse, bemålades med stars and stripes. HSB:s representanter godkände först skulpturen vid ett besök i Hakes ateljé, men återkom senare för att meddela att man ändrat ståndpunkt och inte kunde acceptera verket på grund av dess politiska associationer.³⁴

HSB had approached Hake in 1970 and asked him to submit preliminary sketches for sculptures. Four of the sketches were accepted by HSB and Hake was commissioned to execute the sculptures in brightly coloured, glass fibre armoured polyester.³² The completed works would be used as wall decorations in a new area of housing in Backa at Hisingen.³³ One of the pieces, which has been compared in shape to an enormous set of elk antlers, but also prompts associations with the greedy tentacles of some imaginary space creature, was painted with stars and stripes. The representatives of HSB initially approved the piece on a visit to Hake's studio, but later informed him that they had changed their minds and could not accept the work because of its political overtones.³⁴

Hake himself denied that the work was intended as a political statement.³⁵ Even so, HSB's verdict on the sculpture and the ensuing media attention inevitably meant that it became politically charged. The sculpture had thereby also crossed the boundary for what was acceptable in the domain of public art. The fact is that public art in the post-war period has in practice been characterized by the notion of remaining non-political.³⁶ This notion has the aura of the 'People's Home' about it, and can be related to compromises and consensus in the spirit of the Swedish model. But this could equally well be a perception deriving from modernist ideas of the freedom of art (from politics). This view of art has become both normalized and institutionalized in the West since the Second World War.

The dominant position of modernist perceptions in the art world could be used strategically in a (world) political context.³⁷ But this would be entirely dependent on the non-political character attributed to modernist abstraction.³⁸ And this in spite of the fact that, paradoxically, it was not the art per se but society's acceptance of modernist art that could function in a political context as a symbol of the democratic Western world's affirmation of freedom and individualism.³⁹ This was intended, of course, as an explicit antithesis of the collectivism and lack of freedom of the Eastern block. In a 1975 newspaper article, Torsten Weimarck touched on this emotive polarization, writing that if public sculpture had previously had representation and the demonstration of power as its primary function, taking for granted that the observer be reduced to the object of this power exercise, then now there was a chance for both sculptors and onlookers to relate more freely to the sculpture and allow it to be the subject of personal expression, and for personal use.⁴⁰

FIG. 48

Enligt Hake själv var verket aldrig avsett som en politisk manifestation.³⁵ Oavsett detta innebar givetvis HSB:s tolkning av skulpturen, liksom den påföljande uppmärksamheten i media, att den blev politiskt laddad. Därmed hade skulpturen också överskridit gränsen för vad som kunde rymmas inom den offentliga konstens domän. Den offentliga konstens praktik har nämligen under efterkrigstiden präglats av föreställningen om denna konstarts icke-politiska karaktär.³⁶ Det är en föreställning som har ett slags folkhemskt skimmer över sig och kan relateras till kompromisser och konsensus i den svenska modellens anda. Men det är lika mycket en uppfattning som kan härledas till en modernistisk föreställning om konstens frihet (från politik). Denna konstsyn både normaliserades och institutionaliserades i västvärlden efter andra världskriget.

Den modernistiska konstuppfattningens dominerande ställning inom konstlivet kunde strategiskt användas i en (världs)politisk kontext.³⁷ Helt avgörande för att detta skulle vara möjligt var den icke-politiska karaktär som tillskrevs den modernistiska abstraktionen.³⁸ Detta trots att det paradoxalt nog inte var konsten i sig utan snarare samhällets acceptans av en modernistisk konst som i en politisk kontext kunde fungera som sinnebild för den demokratiska västvärldens bejakande av frihet och individualism.³⁹ Detta givetvis tänkt i explicit motsats till östblockets ofrihet och kollektivism. I en artikel i tidningen *Arbetet* tangerar Torsten Weimarck 1975 just denna värde-laddade polarisering då han skrev att om offentlig skulptur tidigare främst fyllt en representativ och maktdemonstrerande funktion, som förutsatte att betraktaren reducerades till ett objekt för denna visuella maktutövning, fanns nu möjligheter för såväl skulptörer som betraktare att förhålla sig friare till skulpturen och låta den vara ett föremål för ett personligt uttryck och ett personligt bruk.⁴⁰

Världspolitiken kan möjligen verka avlägsen och synas ha mycket lite att göra med den göteborgska offentliga konsten under 1960- och 1970-talen. Men den uppenbara avsaknaden av politiskt innehåll i Göteborgs offentliga skulpturer under denna tid ger en fingervisning om att de normer som varit styrande i alla fall inte avviker från ovan beskrivna förhållanden. Det närmsta man kommer någon form av politisk tematik i den offentliga skulpturen är Thord Tammings (1939-) *Solidaritet* (1977). Denna skulptur är dock mer att betrakta som historiserande än som politiskt agiterande. Inte minst

World politics may perhaps seem far removed from, and largely irrelevant to, public art in Gothenburg in the 1960s and 1970s. But the manifest lack of political content in the city's public sculptures of the period indicates that the prevailing norms do not, at any rate, diverge from the situation described above. The nearest one gets to any kind of political theme in public sculpture is Thord Tammings's (b. 1939) *Solidarity* (*Solidaritet* 1977). This sculpture, however, is to be viewed more as historicification than political agitation. Its location in the working district of Gamlestaden underlines its memorial nature.⁴¹

Viewed in these terms, it is obvious that Hake's sculpture *The American* broke with the normalizing modernist paradigm. HSB's censorship of the piece clearly defined the limits of the discourse on public art, and that the practice of public art now to a great extent constituted a separate system, alongside the world of art. The fact that these were now two separate spheres was revealed still further by the different sets of concepts testifying to different attitudes to the 'consumers' of art. The art world referred to *the beholder's role as co-creator*, while the equivalent in public art was *the user's co-determination*. At the most extreme pole of the latter were various collective ways of working that had emerged in the wake of the more general cultural debate about the democratization of art in the 1960s. In these projects, the focus shifted from a work signed by an individual artist to socially collaborative projects involving artists and users.⁴²

Sven Sandström maintained, in an article in *Paletten* 1978, that for a change in public art to be remotely possible, it would have to take as its starting point the conventional genre traditions, statues in parks and squares, fountains, busts etc, that it had hitherto found so hard to leave behind.⁴³ Sandström's account of the status quo hints that it was no longer possible to ignore the fact that developments in contemporary art depended entirely on where that art took place. The changes resulting from the expanded concept of art in the 1970s might be radical in private and public galleries, but in the wider public environment, only modest changes and displacements were possible. One could speak of a revolution in the art world, but in the public arena it was more a question of reform. The contrasting spatial premises led to the establishment in the 1960s and 1970s of a perspective on, and understanding of, public art as something that differs by its very nature from other art.⁴⁴ Public art had created its own discourse.

dess placering i arbetarstadsdelen Gamlestaden understryker dess karaktär av minnesbild.⁴¹

Mot bakgrund av ovanstående resonemang är det uppenbart att Hakes skulptur *Amerikanaren* bröt mot det normaliserade modernistiska paradigmet. I samband med HSB:s censur av *Amerikanaren* tydliggjordes därmed var den yttre gränsen för den offentliga konstens diskurs gick, liksom att den offentliga konstens praktik nu i hög grad utgjorde ett separat system vid sidan av konstlivet. Att det nu rörde sig om åtskilda sfärer tydliggjordes dessutom av de olika begreppsapparater som vittnade om olika förhållningssätt gentemot konstens ”konsumenter”. Om man i konstvärlden talade om *betraktarens medskapande* roll så motsvarades detta av *brukarens medbestämmande* roll inom den offentliga konsten. Den yttersta polen av det sistnämnda utgjordes av vissa kollektiva arbetssätt som växte fram i kölvattnet av den mer övergripande kulturdebatten om konstens demokratisering under 1960-talet. I dessa projekt flyttades fokus från det enskilda konstnärligt signerade verket till sociala samarbetsprojekt mellan konstnär och brukare.⁴²

Sven Sandström hävdade i en artikel i *Paletten* 1978 att om en förändring av den offentliga konsten överhuvudtaget skulle vara möjlig måste denna utgå från de konventionella genretraditioner, torg- och parkstatyer, fontäner, byster et cetera, som den dittills haft så svårt att bryta med.⁴³ Sandströms lägesbeskrivning antyder att det inte längre var möjligt att bortse från att förändringar i den samtida konsten var beroende av var denna konst tog plats. De förändringar som följde på det utvidgade konstbegreppet under 1970-talet kunde vara radikala i gallerier och på konsthallar, men i den offentliga miljön var endast moderata skiften och förskjutningar möjliga. Inom konstvärlden kunde man revolutionera, i den offentliga miljön handlade det mer om att reformera. De skilda rumsliga premisserna bidrog till att det under 1960- och 1970-talen etablerades en syn på och förståelse för offentlig konst som något som per se skiljer sig från annan konst.⁴⁴ Den offentliga konsten hade skapat sin egen diskurs.

När genreöverskridande skulpturala verk blev en stark tendens i konstlivet var detta en praktik som tydligt utspelades inom konstitutionernas ramar. Institutionskritiska verk som medvetet använde sig av platser utanför konstens konventionella rumsligheter – som exempelvis Björnligans aktion på Götaplatsen 1968 – ingick trots allt

When cross-genre sculptural works became increasingly common in the art world, this trend was clearly confined within the framework of artistic institutions. Works that were critical of these institutions and consciously made use of locations beyond the conventional spatialities of art – such as the action by the Björnligan group at Götaplatsen in 1968 – were nonetheless still clearly part of the artistic context. They were aimed at much the same audience as that which visited galleries and art exhibitions, and they addressed issues to do with artistic and/or political visions, rather than the everyday life of the so-called common man. The ephemeral impression left by, for example, action art was moreover difficult, if not impossible, to combine with public art’s implicit demand for permanence. A work of art that was placed in a public setting was quite simply intended to be there for the foreseeable future. The demand for permanence also touches on another aspect of public sculpture, namely, the fact that the content or message of a publicly located work has some sort of implicit claim to perpetual validity. Here we have yet another explanation of why a contemporary work with a political charge, such as Hake’s *The American*, became impossible to carry through in the context of public sculpture. It is therefore hardly surprising that Hake’s work was refused; it would have been more remarkable if HSB had accepted it.

ANOTHER STORY

It should by now be evident that the history of public sculpture can be seen as a story parallel to, but different from, the one we encounter in the usual surveys of art history. While the rest of the art world was turning its eyes, in the 1960s and 1970s, to action and social criticism, modernism still dominated public space. Admittedly, challenges were being issued to the singular aesthetic of the individual work and to use of traditional materials, but there was no question of any expanded, postmodernist concept of sculpture in the sense used by Rosalind E Krauss. Public sculpture follows a different logic, and the main change in this period is more a displacement in the perception of the role of art in a public environment, where the focus was on promoting a genuine relationship between the

fortfarande i en tydlig konstkontext. De riktade sig till ungefär samma publik som besökte gallerier och konsthallar och adresserade frågeställningar som rörde konstärliga och/eller politiska visioner, snarare än den så kallade gemene mans vardagsliv. De efemära uttryck som exempelvis aktionskonsten utvecklade var dessutom svåra, för att inte säga omöjliga, att förena med den offentliga konstens implicita krav på permanens. Ett konstverk som placerades i offentlig miljö tänktes helt enkelt vara kvar där för all överskådlig framtid. Kravet på permanens tangerar också en annan aspekt av den offentliga skulpturen, nämligen den att innehållet eller budskapet i ett offentligt placerat verk har ett slags underförstått anspråk på evig giltighet. Här finns ytterligare en förklaring till varför ett samtida politiskt laddat verk, som exempelvis Hakes *Amerikanaren*, blev omöjligt att utföra inom den offentliga skulpturens kontext. Det är alltså inte att förvåna att Hakes verk refuserades, det hade snarare varit mer anmärkningsvärt om det hade accepterats av HSB.

EN ANNAN BERÄTTELSE

Det torde vid det här laget vara uppenbart att den offentliga skulpturens historia kan betraktas som en parallell men annorlunda berättelse än den som möter i sedvanliga konsthistoriska översikter. När konstlivet i övrigt under 1960- och 1970-talen vände blickarna mot aktion och samhällskritik dominerade fortfarande modernismen i det offentliga rummet. Det enskilda verkets singulära estetik och de traditionsenliga materialen utmanas förvisso, men något postmodernistiskt utvidgat skulpturbegrepp i Roslind E Krauss bemärkelse är det inte fråga om. Den offentliga skulpturen följer en annan logik och den huvudsakliga förändringen under perioden handlar snarare om en förskjutning i uppfattningen om konstens uppgift i den offentliga miljön där en verklig relation mellan verket och betraktaren/brukaren stod i centrum. Ser man till resultatet av dessa idéer är det enkelt att konstatera att teori och praktik inte alltid gick hand i hand – oavsett om man studerar de centrala eller perifera delarna i den offentliga skulpturens topografi.

art and the beholder/user. Looking at the results of these ideas, it is easy to see that theory and practice did not always advance hand in hand – regardless of whether one looks at the central or peripheral areas of the topography of public sculpture.

In the centre, there is still a strong tendency for the continuation of older and more conventional practices aiming at representativity and ‘safe bets’. Well-known artists, monumental works and official locations were combined in an interaction replete with meaning, helping to reinforce the representative status of the city centre. This can be contrasted with the choice of relatively young artists for many of the commissions in Angered. It may indicate a belief that a younger generation of artists could contribute progressive expression to new public spaces such as those on the housing estates. But it is just as likely that the artistic shaping of the ‘Million Programme’ districts was entrusted to these less-established artists because they did not enjoy the same prestige as the equivalent practitioners in the more central public spaces, where national and international greats such as Christian Berg, Eric Grate and Henry Moore were represented.⁴⁵ The collective contract for Gårdsten in Angered, discussed above, supports this thesis and furthermore implies that the individual artists were viewed as more or less interchangeable by the client, Stiftelsen Samhällsbyggen. There is good reason to see the Angered projects, both architectural and sculptural, as exemplifying the fact that the potential of modernism had been fully explored and had petrified into cliché.

* * * * *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY SARAH DEATH

I centrum tycks tendensen istället vara att en äldre konventionell praktik som var inriktad på representativitet och på ”säkra kort” fortfarande hade en stark ställning. Namnkunniga konstnärer, monumentala verk och officiella platser samspelade i en betydelsemättad växelverkan som bidrog till att markera centrumets representativa status. Detta kan jämföras med det faktum att det var relativt unga konstnärer som fick många av uppdragen i Angered. Det skulle möjligen kunna förklaras med att det fanns en tro på att en yngre konstnärsgeneration skulle kunna bidra med progressiva uttryck i de nya offentliga rum som bostadsområdena utgjorde. Men ett lika rimligt antagande är att dessa delvis oetablerade konstnärer anförtröddes den konstnärliga gestaltningen av miljonprogramsområdena därför att de inte hade lika hög prestige som motsvarande praktiker i innerstadens offentliga rum, där nationella och internationella storheter som Christian Berg, Eric Grate och Henry Moore var representerade.⁴⁵ Den ovan nämnda kollektiva kontraktsskrivningen för Gårdsten i Angered stärker denna tes och antyder dessutom att de enskilda konstnärerna av beställaren Stiftelsen Samhällsbyggen närmast betraktades som utbytbara. Det finns fog för att uppfatta både den arkitektoniska och skulpturala satsningen i Angered som exempel på att modernismen nu uppenbarligen var färdigutforskad och hade stelnat i schabloner.

NOTES

1. See for example the exhibition catalogue *Västsvenskt 'avantgarde' 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*, Göteborg 2002, passim.
 2. This lag is to some extent explained by the fact that a number of years can elapse between a decision being taken and a public sculpture project being carried through.
 3. The will is reproduced in *Charles Felix Lindbergs donationsfond 'till stadens prydande och förskönande'. Utdelningar ur fonden 1912–1993*, Gothenburg 1996, pp. 9–11. For an account of how the money was spent in the years to 1990, see *ibid.* pp. 13–24.
 4. *Skulptur i parken*, Gothenburg 1986, p. 51.
 5. Åke Wigren *Vår bästa konst. En presentation av Bostadsbolagets utsmyckningar av bostadsområden i Göteborg under 60 år*, Gothenburg 2005, p. 5.
 6. I have studied this phenomenon in more detail elsewhere. See: Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet. Den offentliga konstens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, (diss.), Gothenburg and Stockholm 2007, pp. 189–196.
 7. For a probing study of the institutionalization of modernism in the post-war period, see: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm and Stehag 2006.
 8. For a now classic account of modernism as the ‘natural’ expression of modernity, see: Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* 1982. For a popular-science-based critique of the gender blindness that permeates this account and others like it, see: Nina Björk, *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm 1999.
 9. Cf. Sjöholm Skrubbe 2007, pp.87–92.
 10. WIN (pseud.), ‘Göteborg erbjuds förtursrätt till bisarr skulptur av Moore’, *Svenska Dagbladet* 30 August 1962 (Mailis Stensman, ‘Skulptursommar 1975. Analys och eftertanke’, *Synpunkt* no. 6–7 1975, p. 10).
 11. Another view of the use of materials less encumbered by tradition was advanced by architect Michael Granit and sculptor Sivert Lindblom at a conference arranged by the Swedish Arts Council in 1976. They argued that the use of non-exclusive material such as plastic in public art could stem in part from the artists’ wish to avoid their works being seen as luxury products, in part from the rising cost of materials. See: Jan Torsten Ahlstrand, *Konstnärer i miljögestaltningen. Rapport från en konferens anordnad av statens kulturråd*, Stockholm 1977, pp. 16–17.
 12. The best-known example of a sculpture incorporating movement is perhaps *Spiral Gesture* (*Spiral ätbörd* 1961) in Norrköping. Also of note is Jörgen Fogelqvist’s *High Pole, Mobile* (*Svajmast, Mobil* 1967) in Lund.
 13. For a more thorough discussion of earlier provision of art in Swedish schools, see: Per Hedström, *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870–1940*, (diss.), Stockholm 2004.
 14. Rosalind E Krauss, ‘Sculpture in the Expanded Field’, *October* no. 8 1979, p. 36.
 15. Examples include Arne Jones’ and Klas Anselm’s *Fountain Sculpture* (*Fontänskulptur* 1969) at the Technical University in Lund, Ilhan Koman’s *Rolling Thing* (*Rullting* 1971) in Sundsvall and Einar Höste’s *Varied Bowl Form* (*Varierad skålform* 1972) in Norrköping.
 16. I have studied this shift in conceptual structures in greater depth elsewhere. See Sjöholm Skrubbe 2007, pp. 43–49.
 17. Article signed R.A. (Rolf Anderberg), ‘Motion i stället för konst’, *Göteborgs-Posten*, 22 March 1969.
-

1. Se exempelvis utställningskatalogen *Västsvenskt "avantgarde" 1950–80. Från abstraktion till aktion och samhällskritik*, Göteborg 2002, passim.
2. Förklaringen till denna eftersläpning finns till viss del i det faktum att det ofta hinner passera ganska många år mellan den tidpunkt då beslut fattas och placeringen av en offentlig skulptur realiseraras.
3. Testamentet finns återgivet i *Charles Felix Lindbergs donationsfond "till stadens prydnad och förskönande". Utdelningar ur fonden 1912–1993*, Göteborg 1996, s. 9–11. För en redogörelse av hur medlen använts fram till och med 1990, se *ibid.* s. 13–24.
4. *Skulptur i parken*, Göteborg 1986, s. 51.
5. Åke Wigren, *Vår bästa konst. En presentation av Bostadsbolagets utsmyckningar av bostadsområden i Göteborg under 60 år*, Göteborg 2005, s. 5.
6. Jag har i annat sammanhang utrett detta fenomen grundligare, se: Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet. Den offentliga konstens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, (diss.), Göteborg och Stockholm 2007, s. 189–196.
7. För en djupgående diskussion om modernismens institutionalisering under efterkrigstiden, se: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm och Stehag 2006.
8. För en numera klassisk redogörelse över modernismen som det modernas "naturliga" uttryck, se: Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet (All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity 1982)*, övers. Gunnar Sandin, Lund 1995. För en populärvetenskaplig kritik av den könsblindhet som präglar denna och liknande framställningar, se: Nina Björk, *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm 1999.
9. Jfr. Sjöholm Skrubbe 2007, s. 87–92.
10. Sign. WIN, "Göteborg erbjuds förtursrätt till bisarr skulptur av Moore", *Svenska Dagbladet* 1962-08-30; Mailis Stensman, "Skulptursommar 1975. Analys och eftertanke", *Sympunkt* nr 6–7, 1975, s. 10.
11. Ett annat perspektiv på bruket av mindre traditionstyngda material presenterades av arkitekten Michael Granit och skulptören Sivert Lindblom vid en konferens anordnad av Statens kulturråd 1976. De menade att användandet av icke-exklusiva material, såsom till exempel plast, i den offentliga konsten kunde härledas dels till en vilja hos konstnärerna att undvika att deras alster förknippades med lyxproduktion, dels till stigande materialkostnader. Se: Jan Torsten Ahlstrand, *Konstnärer i miljögestaltningen. Rapport från en konferens anordnad av statens kulturråd*, Stockholm 1977, s. 16–17.
12. Det kanske mest välkända exemplet på en rörlig skulptur är Arne Jones *Spiral åtbörd* (1961) i Norrköping. Här kan även nämnas Jörgen Fogelqvists *Svajmast, Mobil* (1967) i Lund.
13. För en utförlig diskussion om den tidiga konstnärliga utsmyckningen av svenska skolor, se: Per Hedström, *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870–1940*, (diss.), Stockholm 2004.
14. Rosalind E Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field" 1979), övers. Erik van der Heeg, *Från 60-tal till cyberspace*, Stockholm 1997, s. 104–105.
15. Här kan Arne Jones och Klas Anselms *Fontänksulptur* vid Tekniska högskolan i Lund (1969) liksom Ilhan Komans *Rullting* i Sundsvall (1971) och Einar Höstes *Varierad skälform* i Norrköping (1972) nämnas.
16. Jag har i annat sammanhang utförligare undersökt denna förskjutning i begreppsapparaten, se: Sjöholm Skrubbe 2007, s. 43–49.
17. Sign. R.A. (Rolf Anderberg), "Motion istället för konst", *Göteborgs-Posten*, 1969-03-22.
18. Maoz Azaryahu, *Von Wilhelmplatz zu Thälmannplatz. Politische Symbole im öffentlichen Leben der DDR*, (diss., Tel Aviv 1988), Gerlingen 1991, s. 23–24.
19. Folke Edwards, *Hake, Åhus* 1987, s. 34–35.
20. Sign. WIN 1962, osign. "Göteborg köper Mooreskulptur", *Svenska Dagbladet* 1962-09-01.
21. För en diskussion om Henry Moores skulpturer som emblematiska bilder i den moderna välfärdsstaten, se: Silke Wenk, *Henry Moore. Large Two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates*, Frankfurt 1997.
22. For reasons that remain unclear, the uptake of this loan scheme was disappointing. See for example a statement by Anna Borelius-Brodd in: Ahlstrand 1977, pp. 8–9.
23. Lennart Edgren, 'Konst och offentlig miljö', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 13 September 1965.
24. Gudrun Eduards, *Tio offentliga skulpturer och en installation*, Västra Frölunda 2005, pp. 54–55.
25. Walter Grasskamp, 'Warum wird Kunst im Außenraum zerstört (Künstlerische und kultureller Raum)', *Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Taunzien Berlin 1987*, (West) Berlin 1987, pp. 22–23.
26. Eduards 2005, p. 56.
27. *Upptäck Angered*, ed. Einar Hansson, Claes Caldenby and Sanja Peter, Gothenburg 2005, p. 22.
28. *Ibid.* p. 22.
29. Sören Tjäder, 'Kända figurer som jätteskulpturer. Ada, Beda och Osborn – de väger 30 ton var – sätts upp i Göteborg', *Söndagstidningen* 31 October 1971.
30. Robert Musil, 'Denkmale', *Gesammelte Werke*, Hamburg (1936) 1978, pp. 506–07.
31. This is all the more striking when one notes that Krauss bases her discussion of the expanded field of sculpture to such a large extent on sculpture *outside* the walls of the gallery.
32. Claes Hake, 'Skulptur nr 2', *Paletten* no. 2 1972, p. 29.
33. Edwards 1987, p. 15.
34. HSB also cited the fact that the finished work differed from the preliminary sketches, which can be explained by HSB not having paid any fee for the sketches. This prevented Hake from finishing work on them, and they were not complete when submitted to HSB. Hake 1972, p. 29.
35. Håkan Wettre, interview with Claes Hake, Gothenburg 24 November 2008.
36. Cf. Sjöholm Skrubbe 2007, p. 110.
37. Hayden 2006, p. 171.
38. The supposed political neutrality of modernism has not, however, prevented its use for ideological ends in both the East and the West. For a thought-provoking study of the political significance of the Russian avant-garde, see: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich 1988.
39. Hayden 2006, p. 175.
40. Torsten Weimarck, 'Hukar du dig för skulptur?' *Arbetet* 22 July 1975.
41. Cf. the artist's own description of the work: Thord Tamming, 'Om att leva på offentliga uppdrag', *Paletten* no. 2, 1978, p. 24.
42. Cf. Anna Lena Lindberg, *Konstnären mittibland oss. Om miljögestaltning i samarbete konstnärer – brukare*, Statens råd för byggnadsforskning, Stockholm 1981.
43. Sven Sandström, 'Överlever konsten utanför växthuset? Anteckningar om offkonst och information', *Paletten*, no 2 1978, p. 4.
44. It has proved hard to get rid of this idea. When the activities of Statens konstråd (the National Public Art Council) were called into question in an article in the newspaper *Expressen* it was in part because of the alleged cementing of the separation of gallery art and public art. The Council's then chairman, Staffan Cullberg, however, appeared to defend the separation, citing the ephemeral status of gallery art compared to the permanence of public

22. Av oklara anledningar utnyttjades dock inte denna lånemöjlighet i någon större utsträckning. Se exempelvis uttalande av Anna Borelius-Brodd i: Ahlstrand 1977, s. 8–9.
23. Lennart Edgren, "Konst och offentlig miljö", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1965-09-13.
24. Gudrun Eduards, *Tio offentliga skulpturer och en installation*, Västra Frölunda 2005, s. 54–55.
25. Walter Grasskamp, "Warum wird Kunst im Außenraum zerstört? Künstlerische und kultureller Raum", *Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin 1987*, (Väst-)Berlin 1987, s. 22–23.
26. Eduards 2005, s. 56.
27. *Upptäck Angered!*, red. Einar Hansson, Claes Caldenby och Sanja Peter, Göteborg 2005, s. 22.
28. Hansson, Caldenby och Peter 2005, s. 22.
29. Sören Tjäder, "Kända figurer som jätteskulpturer. Ada, Beda och Osborn – de väger 30 ton var – sätts upp i Göteborg", *Söndagstidningen* 1971-10-31.
30. Robert Musil, "Denkmale", *Gesammelte Werke*, Hamburg (1936) 1978, s. 506–507.
31. Detta blir särskilt slående när man noterar att Krauss i sitt resonemang om skulpturens utvidgade fält i så hög grad utgår från skulptur *utanför* galleriрумets väggar.
32. Claes Hake, "Skulptur nr 2", *Paletten* nr 2 1972, s. 29.
33. Edwards 1987, s. 15.
34. HSB hänvisade också till att det färdiga verket skilde sig från den inlämnade skissen, vilket kan förklaras med att HSB inte betalade ut något skissarvode. Detta begränsade Hakes möjligheter att slutföra skissarbetet och de skisser som antogs av HSB var därför inte färdigbearbetade. Hake 1972, s. 29.
35. Håkan Wettre, intervju med Claes Hake, Göteborg 2008-11-24.
36. Jfr. Sjöholm Skrubbe 2007, s. 110.
37. Hayden 2006, s. 171.
38. Modernismens förmenta politiska neutralitet har dock inte förhindrat att den har använts i ideologiska syften i såväl väst som öst. För en tankeväckande undersökning om det ryska avantgardets politiska betydelse, se: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
39. Hayden 2006, s. 175.
40. Torsten Weimarck, "Hukar du dig för skulptur?", *Arbetet* 1975-07-22.
41. Jfr. konstnärens egen beskrivning av skulpturen: Thord Tamming, "Om att leva på offentliga uppdrag", *Paletten* nr 2, 1978, s. 24.
42. Jfr. Anna Lena Lindberg, *Konstnären mittibland oss. Om miljögestaltning i samarbete konstnärer – brukare*, Statens råd för byggnadsforskning, Stockholm 1981.
43. Sven Sandström, "Överlever konsten utanför växthuset? Anteckningar om offkonst och information", *Paletten* nr 2 1978, s. 4.
44. Denna föreställning har varit svår att bli kvitt. När Statens konstråds verksamhet i början av 1990-talet ifrågasattes i en artikel i tidningen *Expressen* var det delvis just på grund av dess påstådda cementerande av separationen gallerikonst – offentlig konst. Konstrådets dåvarande ordförande Staffan Cullberg tycktes dock försvara separationen med hänvisning just till gallerikonstens efemära status respektive den offentliga konstens permanens. Se: Bo Madestrand och Milou Allerholm, "Nu är goda konstråd dyra", *Expressen* 1993-10-15; Staffan Cullberg, "Kverulantens vandringsmyter", *Expressen* 1993-11-08.
45. Undantaget som bekräftar regeln är i detta sammanhang Alexander Calders (1898–1976) skulptur *De tre vingarna* i Angereds centrum.

art. See: Bo Madestrand and Milou Allerholm, 'Nu är goda konstråd dyra', *Expressen*, 15 October 1993; Staffan Cullberg, 'Kverulantens vandringsmyter', *Expressen*, 8 November 1993.

FIG. 49 45. The exception that proves the rule in this case is Alexander Calder's (1898–1976) sculpture *The Three Wings* in the central precinct at Angered.

KVINNOKAMP, KLASSKAMP OCH KOLLEKTIVISM

Liksom den politiska vänsterrörelsen var kvinnorörelsen mer polemisk i Göteborg än på andra håll i Sverige under 1960- och 1970-talet. Bland grupper med en socialistisk kvinnokamp på agendan var Grupp 8, som startade i Stockholm, den dominerande. Trots detta var vissa kvinnogrupper i Göteborg mer uttalat feministiska och såg kvinnoförtrycket i alla samhällsskikt, medan andra politiskt aktiva kvinnor gjorde gemensam sak med männen och såg kvinnans förtryck endast som ett uttryck för ett kapitalistiskt samhällssystem. Hos kvinnorna inom bildkonsten växte det fram nya uttryck med nytt innehåll. Särskilt tydligt blir detta i tre viktiga utställningar med kvinnliga konstnärer i Göteborg under 1970-talet. Dessa utställningar var på ett nytt sätt provocativa i formspråk och innehåll.

Med utgångspunkt i de tre utställningarna *Livegen – EGET LIV* på Maneten 1973, *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet 1975 och *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* på Konsthallen 1979, beskriver och analyserar jag i denna text hur de konstnärliga uttrycken förändrades hos kvinnliga konstnärer i Göteborg under 1970-talet. Utställningarna tog upp det specifikt kvinnliga, verkligheten omkring oss, moder-

WOMEN'S RIGHTS, CLASS STRUGGLE AND COLLECTIVISM

As was the case with the left-leaning political movement, the struggle for women's rights during the 1960s and 1970s proved more controversial in Gothenburg than in other parts of Sweden. Of the groups advocating a socialist action in defence of women's rights, Grupp 8, founded in Stockholm, was the most dominant. But certain women's groups in Gothenburg were nevertheless more markedly feminist and detected the oppression of women at all levels of society, while other politically active women made a common front with men and regarded women's repression as just one more symptom of a capitalist social system. Among the women engaged in pictorial art, new forms of expression with new content developed. This was particularly apparent in three major exhibitions by women artists in Gothenburg during the 1970s. These exhibitions were provocative in their originality, idiom and content.

Taking as my starting point three exhibitions – *Serf – OWN LIFE (Livegen – EGET LIV)* at Maneten in 1973, *Reality Leaves Its Mark (Verkligheten sätter spår)* at the Röhsska Museum in 1975, and *The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity (Modersmyt, moderskap, mänskenskap)* at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen) in 1979 – I aim here to analyse and describe how artistic expression among women artists developed in Gothenburg during the 1970s. These exhibitions all treated the specifically feminine reality surrounding us, i.e. motherhood and the myth of motherhood. They influenced not only the art scene of Gothenburg but affected the situation for women artists nationally. I examine here the background to the exhibitions, how they were presented, how they were received and what results they led to. How did it come about that these artists dared to transgress the borders separating the various artistic idioms in the way they did? How did the art critics respond to this feminist art?

Each of the three exhibitions is treated in a separate section. I personally contributed to the realization of the third exhibition, *The Myth*

skapet och modersmyten. De kom inte enbart att påverka konstlivet i Göteborg utan förändrade också situationen för kvinnliga konstnärer nationellt. Jag undersöker bakgrunden till utställningarna, hur de såg ut, hur de togs emot och vilka konsekvenser de fick. Hur kom det sig att dessa konstnärer vågade överskrida gränserna mellan konstformerna på det sätt som de gjorde? Hur förhöll sig konstkritikerna till den feministiska konsten?

Var och en av de tre utställningarna behandlas i ett eget avsnitt. Den tredje utställningen, *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, var jag själv med om att realisera. Jag var ombedd av konstnärerna att ansvara för utställningen från Konstmuseets sida, som utställningskommisarie, så jag följde utställningens framväxande, deltog i diskussionerna och skrev förordet till katalogen, där jag tolkade konstnärernas idéer. Därför är mitt perspektiv på detta tredje exempel annorlunda, mer ett inifrånperspektiv än ett utifrånperspektiv. Det innebär att jag å ena sidan har en direkt tillgång till material och minnesbilder, å andra sidan att det kan bli svårare att förhålla sig objektivt till projektet. Att det gått 30 år sedan utställningen visades borgar ändå för en kritisk distans. Jag ville återvända till denna utställning, med vår tids ögon granska utställningen och vad som skrevs om den, vilket även gäller de två andra utställningarna.

LIVEGEN – EGET LIV, MANETEN 1973

1970-talets rad av kvinnokonstutställningar i Göteborg startade 1973 med den provocerande *Livegen – EGET LIV*, som visades som invigningsutställning på föreningen Manetens nya utställningslokal på Parkgatan i Göteborg. Med ett förslag med titeln *Det blöder* hade en grupp på åtta kvinnor vunnit en jurybedömd tävling om första utställning på galleriet.¹ När utställningen realiserades hoppade Elsa Agélii (f. 1938) av och de åtta blev sju: konstnärerna Benedicte Bergmann (f. 1931), Ulla Hammarsten McFaul (f. 1937), Monica Englund (Johansson) (f. 1935), Annbritt Ryde (f. 1937), socialantropologen Eva Evers-Rosander (f. 1941), etnologen Hjärdis

252 FIG. 55. Utställningen *Livegen – EGET LIV* på Maneten 1973 / The exhibition *Serf – OWN LIFE* at Maneten 1973. Foto / photo: Monica Englund.



FIG. 12, 55

Johansson (f. 1942) och sjuksköterskan Berit Axelsson. Initiativtagaren var Bergmann.²

Livegen – EGET LIV pågick under mars-april 1973. Den ägde rum ungefär samtidigt som Anna Sjödahl på Konstfrämjandet i Stockholm visade sin utställning *Var dags liv*, som också tog sin utgångspunkt i kvinnans erfarenheter. *Livegen – EGET LIV* var kronologiskt uppbyggd. Besökarna leddes genom utställningen från födelse till ålderdom. Med collage, broderier, målningar, fotografier, skulpturer i textil, gips och papier-maché samt text beskrevs kvinnors villkor. I taket hängde en stor binda. Schablonbilder av kvinnor ställdes mot bilder av ”vanliga” kvinnor. Pedagogiska och lekfulla installationer illustrerade texterna. Allt skapades gemensamt av konstnärerna, inga enskilda signaturer syntes. Gruppen var tillsammans avsändare, även om de hade gjort enskilda verk individuellt – Bergmann målningar och skulptur, Hammarsten McFaul textila skulpturer, Englund fotografier och Ryde skulpturer och installationer. FIG. 56

Utställningen var indelad i fem underavdelningar. Fyra handlade om kvinnans biologiska funktioner och den femte förde in ett socialt perspektiv med den dubbelarbetande kvinnan som samtidigt också är ekonomiskt förtryckt med konkreta följder av lägre lön, lägre befattningar och sämre anställningsförhållanden. I inledningstexten beskriver konstnärerna sitt eget dubbelarbete och syftet med utställningen, som var att belysa de fördomar som finns kring kvinnokroppen och dess funktioner sedda i ett socialt, ekonomiskt och ideologiskt sammanhang. De ville också avslöja hur och varför fördomar fortlever samt visa ett jämställt och mänskligt alternativ.³ Utställningen var renodlat feministisk, det vill säga den hade inga klassaspekter utan framställde de frågor som togs upp som generella kvinnofrågor. Enligt Bergmann ville de vända sig till alla kvinnor, såväl från arbetarklass som från överklass, som de ansåg var förtryckta i samma omfattning.⁴

Till utställningen hade Eva Evers-Rosander och Hjärdis Johansson, antropologen och etnologen i gruppen, skrivit en elvasidig idébakgrund. Den började:

Vår utställning skall betraktas som ett led i en frigörelse för kvinnan och därmed indirekt också för mannen. Vi har valt att visa de vanföreställningar och fördomar som finns kring kvinnokroppen och hur dessa utnyttjas, d.v.s. själva könsindoktrineringen. Utställningen bygger på bild - motbild, som uttrycker schablon och försök till alternativ.⁵

of Motherhood, Motherhood, Humanity. I was asked by the artists to be responsible as commissioner for the exhibition, representing the Göteborg Museum of Art. Accordingly I followed closely the progress of the exhibition, took part in discussions, and wrote the introduction to the catalogue, in which I interpreted the artists' ideas. For this reason my perspective on this third example differs from the other two, being more a view from within than without. This means that, on the one hand, I possess direct access to the material and to personal recollections but, on the other, that it can be more difficult to maintain an objective stance towards the project. However, the fact that thirty years have passed since the exhibition is some guarantee of my attaining a critical distance to the events. I wish to return later to this exhibition and examine both it and what was written about it through our own contemporary eyes, as I hope also to do with the other two exhibitions.

SERF – OWN LIFE, GALLERI MANETEN 1973

FIG. 12, 55 The series of Gothenburg exhibitions by women artists began in 1973 with the provocative *Serf – OWN LIFE*, which was mounted as the opening number at the Maneten society's new locale on Parkgatan. With a project called *It Is Bleeding (Det blöder)* a group of eight women had won a competition, assessed by jury, entitling them to hold the first exhibition at the gallery.¹ When the exhibition was installed one of the eight artists, Elsa Agélii (b. 1938), left the group, which was thus reduced to seven: Benedicte Bergmann (b. 1931), Ulla Hammarsten McFaul (b. 1937), Monica Englund (Johansson) (b. 1935), Annbritt Ryde (b. 1937), social anthropologist Eva Evers-Rosander (b. 1941), ethnologist Hjärdis Johansson (b. 1942) and nurse Berit Axelsson. The exhibition's initiator was Bergmann.²

Serf – OWN LIFE was held in March and April 1973. It took place at the same time that Anna Sjödahl at the Society for the Promotion of Art (Konstfrämjandet) in Stockholm presented her exhibition *Every Day Life (Var dags liv)*, which also had its roots in women's experiences. *Serf – OWN LIFE* was arranged chronologically. Visitors were led through the



FIG. 56 For example, Hammarsten McFaul textile sculptures, Englund photos and Ryde sculptures and installations.

exhibition from birth to old age. The conditions of women were described in collage, embroidery, paintings, photographs, texts and in sculptures made of textile, plaster of Paris and papier mâché. Hanging from the ceiling was a large sanitary napkin. Stereotypical images of women were contrasted with pictures of ‘everyday’ women. The texts were illustrated by pedagogical and playful installations. The entire exhibition was the collective work of the artists and no individual signature was to be seen. The whole was the work of the group, even if the members had in reality created works individually – Bergmann paintings and sculpture, for

The exhibition was in five sections. Four of these dealt with the biological functions of women, and the fifth introduced a social perspective, focusing on working mothers, discriminated economically by lower pay, lower status and poorer working conditions. In the introductory text the artists described their own situations as working mothers and stressed the aim of the exhibition, namely to reveal the prejudices associated with the female body and its functions as viewed in a social, economic and ideological context. They aimed also to show how and why such prejudices persisted and to present a humane and sexually just alternative.³ The exhibition was exclusively feminist, by which I mean that it took no account of class aspects but concentrated on questions of general feminine interest. According to Bergmann, their ambition was to reach out to all women, whether from working or upper class, who they considered to be oppressed in the same way.⁴

Eva Evers-Rosander and Hjördis Johansson, anthropologist and ethnologist, respectively, had written an eleven-page conceptual background to the exhibition. It began:

Our exhibition shall be considered as a step towards the freeing of women, and indirectly thereby also of men. We have chosen to exhibit the delusions and prejudices surrounding the female body and the ways in which these are exploited, i.e. direct sexual indoctrination. The exhibition presents its views in the form of contrasting images depicting stereotypes and alternatives.⁵

The text included a historical survey of the biblical account of Adam and Eve, the Fall of Man and of Christianity. It dealt, too, with physical matters and with all the myths associated with the female body.⁶

Texten innehöll en historisk översikt över Bibelns berättelse om Adam och Eva, syndafallet och kristendomen. Den handlade också om det kroppsliga och alla myter förenade med kvinnokroppen.⁶

Det skrevs mycket om utställningen i pressen och det gjordes radio- och TV-intervjuer och den fick flera recensioner i Göteborg, men de hade oftast en raljerande ton. Tord Bäckström på *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* reflekterade över ämnet och menade att kvinnorna nog fått det lite bättre, eftersom de nu fått kraft att säga ifrån. Han tyckte det kunde verka komiskt att kvinnorna framställer sig som förtryckta av manssamhället, eftersom det finns kvinnor på annat håll i världen som är så mycket mer förtryckta.⁷ Han fick svar på tal av Lotte Möller. ”Men tankegången är välbekant från alla områden där människor ställer krav på förändring, rättvisa, jämlikhet: - Var förnöjsam”.⁸

Lars G Fällman, konstkritiker på *Göteborgs-Tidningen*, ironiserar över utställningen med utgångspunkt i den elvasidiga stencilen:

Nu borde jag vara allvarlig och försöka ”recensera” den här utställningen. Och framför allt ta fram allt det som flickorna på Maneten har så förtvivlat rätt i [...]. Men jag kommer bara att dabba mig igen och avslöja mina karaktäristiska vanföreställningar och min djupa okunnighet om det kvinnliga sinnet. Så jag avstår.⁹

Fällmans text fick utställarna att reagera. I ett genmäle i *Göteborgs-Tidningen* skriver de bland annat: ”I det hela misstänkliggör Fällman utställningens bejakande sensualitet [...]. Varför måste en utställning om kvinnan uppfattas som ett hot mot mannen?”¹⁰ Fällman skrev en raljerande slutreplik på ordväxlingen: ”Om flickorna på Maneten intresserat sig mindre för sin kropp – som endast Skaparen bär ansvaret för – och mer för samhällets oförrätter och fördomar mot kvinnan, hade säkert de flesta ’missförstånd’ kunnat undvikas.”¹¹ En enda recensent, Monika Tunbäck-Hanson i *Göteborgs-Posten*, tar upp hur utställningen är gjord och de konstverk som visades som delar i en konstinstallation.¹² Hon beskriver en av installationerna med en mamma och barn och förgyllda köksattiraljer i dockskåpsstorlek och förhåller sig positiv till utställningen och dess form. Hon anser att den visar på ett annat sätt att framställa tankeväckande idéer, inte enbart med texter som vid denna tidpunkt var det vanliga.

Much was written about the exhibition in the press, and numerous interviews were given on both radio and TV. There were several reviews in the Gothenburg press, most of which adopted a mocking tone. Tord Bäckström, writing in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, discussed the theme of the exhibition and claimed that women must have enjoyed some improvement in that they now had the power to express their views. He found it comical that the women saw themselves as oppressed by a male-dominated society, because there were women in other parts of the world who were oppressed far more severely.⁷ He received his rebuke from Lotte Möller. ‘This line of thought is familiar in every area where people demand change, justice, equality – Be content’.⁸

Lars G Fällman, art critic of *Göteborgs-Tidningen*, commented ironically on the exhibition, with the eleven-page stencil as his point of departure:

Now, I ought to try and be serious and ‘review’ this exhibition and first of all point out everything that the girls at Maneten are so absolutely right about [...]. But I should only end up making a fool of myself again and revealing my masculine delusions and deep ignorance of the female mind. So I refrain.⁹

Fällman’s text won a response from the exhibitors. In a reply published in *Göteborgs-Tidningen* they write, for example: ‘Fällman casts suspicion throughout on the positive sensuality of the exhibition [...]. Why must an exhibition about women be seen as a threat to men?’¹⁰ Fällman came back with a bantering closing reply: ‘If the Maneten girls interested themselves less in their bodies – for which the Creator alone is responsible – and more in the injustices of society and prejudices towards women, most of these ‘misunderstandings’ would certainly have been avoided.’¹¹ Only one reviewer, Monika Tunbäck-Hanson, writing in *Göteborgs-Posten*, describes how the exhibition is arranged and treats the artworks as elements in an artistic exhibition.¹² She describes one of the installations, mother and child and doll-house-size gilded kitchen equipment, and is generally positive towards the exhibition and its form. She considers that it indicates a new way of advancing thought-provoking ideas, not just with textual material as was usual at the time.

In an unpublished text intended for the art journal *Paletten*, Bergmann discusses the reception given to the exhibition:

I ett opublicerat manus ämnat för konsttidskriften *Paletten* diskuterar Bergmann mottagandet av utställningen:

Genom vår erfarenhet av att manliga skribenter inte klarar av, eller inte intresserar sig för utställningar med kvinnoproblematik, borde slutsatsen bli, att man på respektive redaktioner snarast tillsätter kvinnliga skribenter som inte uppfattar avslöjandet av manipulation av kvinnor som oväsentligheter. Utställningen *Livegen Eget Liv* är inte över, vi lär höra talas om den på andra orter – men det är i Göteborg den skapades, den visades första gången – och inte blev tagen på allvar av kulturskribenterna.¹³

Detta var den första av de utställningar där just kvinnliga konstnärer förnyade utställningsmediet och det konstnärliga uttrycket, ja den första överhuvudtaget i en rad feministutställningar under 1970-talet gestaltade av konstnärer. Det var också den enda av dessa utställningar där det gemensamma sattes framför det individuella skapandet i utställningens presentationsform. Temakvällarna med diskussion om sexualpolitik och prostitution var också en viktig del i utställningen. De väckte stor uppmärksamhet även i Stockholmspressen. Utställningen *Livegen – EGET LIV* kom att ingå som en del i Kulturhuset i Stockholms utställning *Kvinnfolk 1975*, som också visades på Malmö Konsthall.

VERKLIGHETEN SÄTTER SPÅR, RÖHSSKA MUSEET 1975

Hösten 1975, två år efter *Livegen – EGET LIV*, visade sju kvinnliga konstnärer textila bilder på Röhsska museet i en utställning de kallade *Verkligheten sätter spår*. De deltagande konstnärerna – Elsa Agélii (f. 1938), Inga Björstedt (f. 1943), Aja Eriksson (f. 1948), Sandra Ikse (Bergman) (f. 1945), Bibi Lovell (f. 1945), Gunwor Nordström (f. 1947) och Ingalill Sjöblom (f. 1944) – arbetade med och förhöll sig till textilkonsten på ett nytt sätt. Utställningen kom att betyda mycket för den textila konstens självständighet och status som konst. FIG. 57

Museichef Jan Brunius (f. 1930) skriver i förordet att konstnärerna från början förklarar att en utställning på Röhsska inte är ett mål i sig.

260 **FIG. 57.** De deltagande konstnärerna på utställningen *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet 1975 på trappan utanför museet / The participating artists of the exhibition *Reality Leaves Its Mark* at the Röhsska Museum 1975 on the stairs outside the museum. Från vänster / from left: Aja Eriksson, Ingalill Sjöblom, Gunwor Nordström, Elsa Agélii, Bibi Lovell, Inga Björstedt & Sandra Ikse
Foto / photo: Christer Hallgren.



De vill nå ut med sina bilder och med sitt budskap, de vill nå människor på arbetsplatser, i förorter och andra kulturellt fattiga eller utarmade områden. Budskapet förmedlas inte enbart i deras bilder, utan också genom skriftliga program samt i de enskilda gruppmedlemmarnas uttryckta syn på sitt arbete. Konstnärerna ser sina bilder som vapen i kampen för en förändring av samhället. Brunius avslutar förordet: ”Men man får hoppas att därför budskapet inte skall försvinna och ersättas helt av den estetiska kontemplerationen.”¹⁴

Deras textila bilder – gobelänger, applikationer, textila skulpturer, broderier och screentryck – handlade om kvinnor från tredje världen, om arbetarklassens kvinnor, om utsatta kvinnor i krigshärjade länder, om människor från skiftande samhällsskikt, om dem själva, om världen och hur den borde se ut. De visade konstverken och de tog in sina vävstolar och symaskiner på museet för att sitta där och arbeta under hela utställningsperioden för att på detta sätt få kontakt med besökarna. Det var alltså en helt ny form av utställning där inte enbart de färdiga verken hängde tysta på väggarna, utan där själva konstskapandet också framhävdes. Detta, som man kan kalla det pedagogiska, var också en viktig del av deras idé. Alla skulle få möjlighet att delta. Det var inte en uttalad feministutställning (de kallade sig inte feminister), men konstnärerna var alla kvinnor, de arbetade alla i material som traditionellt uppfattats som kvinnligt – textil – och deras verk handlade framför allt om kvinnors villkor. I en del av utställningen visade de också en av sina förebilder inom den textila konsten, den i Norge verskamma Hannah Ryggen (1894–1970), som också skapat politiskt engagerade textila verk. Röhsska museet hade bland andra verk lånat in hennes flossavävnad om Lyndon B Johnson och Vietnamkriget, *Blod i gresset* (1966), den så kallade ”Vietnamteppet”.

Konstnärgruppen bakom utställningen träffades regelbundet under tre års tid för att diskutera och kritisera varandras verk. Medlemmarna kom från olika bakgrund. Några hade gått på Valands konstskola, alla på Konstindustriskolan. Trots samarbetet fortsatte de att arbeta individuellt i olika tekniker. Enligt det gemensamt författade katalogförordet är det textila materialet och det berättande bildspråket en gemensam nämnare. De nämner även hur nyhetsrapporteringen från Vietnam satt spår i deras arbete:

FIG. 58

In view of our experience that male critics are either uninterested in or incapable of handling exhibitions on the subject of women's problems, the obvious conclusion to be drawn is that the various editorial offices should rapidly appoint women writers who do not regard the manipulation of women as an irrelevance. The exhibition *Serf-OWN LIFE* is not over; we can expect to hear about it in other places, too, but it was in Gothenburg that it was created and exhibited first – and not taken seriously by the critics.¹³

This was the first of the exhibitions in which women artists injected new life into the exhibition medium and artistic expression. It was indeed the very first in a succession of feminist exhibitions throughout the 1970s created by artists. It was also the only one of these exhibitions where the collective was given priority over the individual in the exhibition's presentation. Discussion evenings devoted to questions of sexual policy and prostitution also made up an important part of the exhibition. They drew considerable attention even in Stockholm. The exhibition *Serf-OWN LIFE* was later to form part of the exhibition *Womenfolk (Kvinnfolk)* at Kulturhuset in Stockholm in 1975, an exhibition later shown also at Malmö Konsthall.

REALITY LEAVES ITS MARK, RÖHSSKA MUSEUM 1975

In the autumn of 1975, two years after *Serf-OWN LIFE*, seven women artists exhibited textile pictures at the Röhsska Museum in an exhibition they called *Reality Leaves Its Mark*. The participating artists – Inga Björstedt (b. 1943), Aja Eriksson (1948), Sandra Ikse (Bergman) (b. 1945), Bibi Lovell (b. 1945), Gunvor Nordström (b. 1947) and Ingalill Sjöblom (b. 1944) – approached textile art in a novel fashion. The exhibition was to prove of great importance for the independence and status of textile art.

The museum director, Jan Brunius (b. 1930), writes in the introduction to the exhibition that the artists had from the outset made clear that an exhibition at Röhsska was not for them an end in itself. Their aim was to bring their pictures and their message to public notice; they wanted to reach out to people and workplaces, in suburbs and other culturally impoverished areas. The message is expressed not in their pictures alone but also in written programmes and in the views expressed by the individual



FIG. 58

members of the group about their work. The artists see their pictures as weapons in the struggle for a transformation of society. Brunius concludes: 'but one hopes that the message is not lost in the process, that the pictures' power to engage large numbers of people is not erased and replaced entirely by the aesthetic contemplation.'¹⁴

Their textile images – tapestries, appliqués, textile sculptures, embroideries and screen prints – dealt with women from the third world, working-class women, deprived women in war-ravaged countries, people from various levels of society, with themselves, with the world and how it ought to look. They exhibited their works and they brought with them into the museum their looms and sewing machines so that they could sit there and work throughout the period of the exhibition and thereby ensure contact with the visitors. It was thus an entirely new form of exhibition in which it was not just finished artworks hanging silently on the walls but where the actual creative artistic process was also stressed. This aspect, what we can call the pedagogical, was a major part of their concept. Everyone should have a chance of participating. It was not an explicitly feminist exhibition (they did not call themselves feminists), but the artists were all women, they all worked in material traditionally seen as feminine – textile – and the theme of their work dealt principally with women's conditions. In one part of the exhibition they also displayed one of their models in the field of textile art, Hannah Ryggen (1894–1970), an artist active in Norway who was also a creator of politically committed textile works. For the exhibition, the Röhsska Museum had borrowed her chenille weft of Lyndon B Johnson and the Vietnam War, *Blood in the Grass* (*Blod i gresset* 1966), the so-called 'Vietnamteppet'.

This group of artists used to meet regularly over a three-year period to discuss and criticize each other's work. The members of the group were from varying backgrounds. Some had studied at the Valand School of Fine Arts in Gothenburg and all of them at the Art Industry School (Konstindustriskolan). Despite their collaboration they continued to work individually in different techniques. According to the catalogue introduction, written collectively by the group, the use of textile and the narrative pictorial idiom were features they shared in common. They mention, too, how news reports from Vietnam affected their work:

The Vietnamese people are victorious! In Laos and Cambodia, too, the American imperialists have been forced to pick up their flag and go home. In Africa people resist their oppressors and

FIG. 58. Elsa Agélii väver på utställningen *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet 1975 / Elsa Agélii weaving at the exhibition *Reality Leaves Its Mark* at the Röhsska Museum 1975. Foto / photo: Christer Hallgren.

Det vietnamesiska folket har segrat! Även i Laos och Kambodja har de amerikanska imperialisterna fått ta sin fana under armen och fara hem. I Afrika kämpar folken mot sina förtryckare och för oberoende och frihet. [...] Men hur länge kan reformer hålla oss "nöjda", när fler och fler arbetare går ut i strejk, arbetslösheten stiger och ensamhet och prestationskrav deformerar och lamslår människorna. Hur kan vi stå oberörda inför detta som händer? Våra bilder måste ju med nödvändighet bli en spegling av det som omger oss. Verkligheten sätter spår. [...] Men trots svårigheterna är det viktigt att vi kulturarbetare lämnar vår värld av relativ trygghet och tar ställning för de förtryckta och kämpande folken och för arbetarklassen i Sverige. [...] Men den största svårigheten för oss är: hur skall vi nå ut med våra bilder till dem vi solidariserar oss med?¹⁵

I katalogen återfinns även en text av Ikse och Nordström: "Kvinnofrågan är i huvudsak en klassfråga".¹⁶ Där skriver de att kvinnans ställning i produktionen inte skiljer sig nämnvärt från hennes manlige arbetskamrat. "Ändå utsätts kvinnan idag för ett dubbelt förtryck p g a den ideologi som dominerar det kapitalistiska samhället."¹⁷ Textil betraktas ofta som ett kvinnligt och därför sekundärt uttrycksmedel, "men varför förkasta den kvinnliga vävartraditionen".¹⁸ Varför inte istället använda dess särpräglade uttrycksförmåga som ett vapen i kampen? Ikse proklamerar med högt huvud: "Jag är stolt över att vara kvinna. Jag är stolt över att få föra den i vår kultur gamla kvinnodominerade textilkonsten vidare, att inte förkasta utan använda den som ett vapen i den kamp som till slut skall göra oss alla jämlika."¹⁹

Ikse och Nordström visade stora vävnader i gobelängteknik med motiv som *Mor och barn framför höghus*, *Städerskan*, *Arbetskamrater*, *Tigerburen*, *Kvinna ur Tredje världen*. Aja Eriksson och Elsa Agélii utgick från sig själva i sin konst, livssituationen, oro och förhoppningar. Agélii uttryckte detta i små personliga dagboksbroderier cirka 20 x 20 cm som handlade om politik, kärlek eller ensamhet. Aja Eriksson byggde upp en textil skulptur kallad *Livets karusell*. Sex personer ur olika samhällsskikt, intervjuades av Ingalill Sjöblom och hon tryckte upp deras porträtt i screentryck. Inga Björstedt beskrev ett kvinnoöde i en serie textila applikationer och Bibi Lovell beskrev världen utanför i textila applikationer och maskinbroderi, till exempel *Vi slår tillbaka, vi går mot seger*.

Utställningen togs väl emot i pressen. Crispin Ahlström i *Göteborgs-Posten* skriver under rubriken "Fint experiment på Röhsska museet":

266 FIG. 59. Gunwor Nordström, *Städerskan / The Cleaning Woman*, 1975, applikation / appliqué, Röhsska museet / Röhsska Museum. Foto / photo: Röhsska museet / Röhsska Museum, © Gunwor Nordström / BUS 2009.





FIG. 59 as *Mother and Child in Front of a High-Rise Building, Cleaning Woman, Work Colleagues, Tiger Cage, Woman from the Third World*. Aja Eriksson and Elsa

FIG. 60 Agélii used themselves as starting points in their art, their daily living conditions, their anxieties and hopes. Agélii expressed these ideas in the form of personal diary embroideries, 20 x 20 centimetres small, on the themes of politics, love or loneliness. Aja Eriksson created a textile sculpture called *Life's Roundabout (Livets karusell)*. Ingalill Sjöblom interviewed

FIG. 61 six people from different levels of society and then presented their portraits as screen prints. Inga Björstedt described one woman's life story in a series of textile appliqués and Bibi Lovell depicted the world outside in the form of textile appliqués and machine embroidery, one instance being *We Strike Back, We Move on to Victory (Vi slår tillbaka, vi går mot seger)*.

The exhibition was well received by the press. Crispin Ahlström, in *Göteborgs-Posten*, wrote under the heading 'Fine experiment at Röhsska Museum':

fight for independence and freedom. [...] But how long can reforms keep us 'satisfied', when more and more workers come out on strike, unemployment rises and loneliness and performance requirements continue to deform and paralyse human beings? How can we remain unmoved at the sight of what is happening? Our images must necessarily reflect what surrounds us. Reality leaves its mark. [...] Heedless of the difficulties, it is important that we cultural workers abandon our world of relative security and stand up for oppressed and struggling peoples and for the working class in Sweden. [...] But our greatest problem is how to have our images reach those with whom we make common cause.¹⁵

The exhibition catalogue also contains a text by Ikse and Nordström: 'The feminist issue is primarily a matter of class'.¹⁶ They write there that the status of women in production industries does not differ significantly from that of their male colleagues. 'Yet nevertheless, today's woman is subjected to a double oppression by reason of the ideology dominating capitalist society.' Textile is often regarded as a womanly and thereby second rank means of expression, 'but what reason is there for rejecting the weaving tradition of women?'¹⁷ Why not instead make use of its distinctive mode of expression as a weapon in the struggle? Ikse declaims with her head high: 'I am proud to be a woman. I am proud to advance traditionally female-dominated textile art, not to reject it but to use it as a weapon in the struggle which will finally bring equality to us all.'¹⁸

FIG. 60. Elsa Agélii, *Älska, skratta, gråta, leva, känna... / Love, Laugh, Cry, Live, Feel...* applikation / appliqué. Foto / photo: Elsa Agélii, © Elsa Agélii / BUS 2009.



I shall not say much about what there is to see at Röhsska, about the political images which link the finer artistic qualities with the burning message. That is something I think you should go and see for yourselves. And you can read once again the brief reviews in the introduction. [Crispin Ahlström had found these anonymous reviews in a note pad at the exhibition.] ‘This was an exhibition I had been long waiting for, just this opportunity to see how you work and be able to talk to you.’ ‘They have lots of good things but some are a bit odd.’ ‘COMMENTIST!’ No, what is more interesting here is the method they have chosen, instead of making just a conventional exhibition with lots of artworks with small titles.¹⁹

When the exhibition was later shown at Kulturhuset in Stockholm the enthusiastic headline in *Svenska Dagbladet* was ‘Textile Triumph’. Stig Johansson explains that:

It is hard not to be excited by their youthful energy and enthusiasm. [...] What Sandra Ikse reveals to us of women’s faces and the politically conscious woman surpasses in its unsentimental reporting most of what one has previously seen of that kind. Gunvor Nordström’s equally powerful and sensitive depictions of everyday realism make many of the official working-class images – Amelin is an instance – appear dry and dull.²⁰

Leif Nylén, writing in *Dagens Nyheter*, was also highly favourable. ‘This is an exhibition so full of concrete observations, analytical clarity and expressive fantasy that it lingers in the memory more as an ongoing conversation, a lively discussion, a significant meeting than as a traditional display of pictures.’²¹ In March 1976 Rebecka Tarschys refers to a discussion at Kulturhuset in which six of the artists took part: ‘Why did it go so well? Because we’re a group. That has given us strength. We don’t have to present ourselves as single artists. And three years’ collaboration has begun to give a certain security too.’²²

Reality Leaves Its Mark contributed a great deal towards textile expression being accepted as pictorial art. Textile art received fresh vitality from such new combinations as appliqué, embroidery and tapestry. The exhibition also provided proper redress for talented predecessors who had pioneered the way for this development. Artworks in a material traditionally associated with women were now used in a new way. The exhibition had its fullest effect in Gothenburg, since the artists were present throughout the exhibition period, but it was in Stockholm that they made their impact as artists, despite the fact that they were only occasionally present during the exhibition.

FIG. 61. Aja Erikssons *Livets karusell* på utställningen *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet 1975 / Aja Eriksson’s *The Carousel of Life* at the exhibition *Reality Leaves Its Mark* at the Röhsska Museum 1975. Foto/photo: Christer Hallgren.

Jag skall inte orda mycket om vad man får se på Röhsska, de politiska bilderna som förenar konstnärskapets finare kvaliteter med det brinnande budskapet. Det tycker jag ni själva skall gå och se. Och ni kan ju läsa kortrecensionerna i inledningen en gång till. [De anonyma kortrecensionerna hade Crispin Ahlström funnit i ett kollegieblock på utställningen] ”Denna utställning var något som jag väntat länge på, just att man ser hur ni arbetar och kan tala med er.” ”De har många fina saker, men en del är lite konstiga.” ”KOMENIST.” Nej, intressantare här är deras metod att inte bara göra en konventionell utställning med en massa verk med små titlar.²⁰

När utställningen senare visades på Kulturhuset i Stockholm löd *Svenska Dagbladet*:s entusiastiska rubrik: ”Textil triumf”. Stig Johansson förklarar att:

det är svårt att inte ryckas med av deras ungdomliga kraft och entusiasm [...] Det Sandra Ikse visar av kvinnoansikten och den politiskt medvetna kvinnan överträffar i sin osentimentala redovisning det mesta man sett i den vägen. Gunvor Nordströms lika kraftfulla som känsliga vardagsrealism, kan få mycket av den officiella arbetarskildringen, typ Amelin, att framstå som torr och tråkig.²¹

Även Leif Nylén var mycket positiv i *Dagens Nyheter*: ”Det är en utställning så full av konkreta iakttagelser, analytisk klarsyn, uttrycks- mässig fantasi att den snarare lever kvar som ett levande samtal, en livlig diskussion, ett viktigt möte än som en traditionell bildvisning”.²² Rebecka Tarschys återger i mars 1976 en diskussion på Kulturhuset där sex av konstnärerna deltog: ”Varför har det gått så bra? För att vi är en grupp. Det har gjort oss starka. Vi slipper gå fram en och en. Tre års samarbete har börjat ge trygghet också.”²³

Verkligheten sätter spår kom att betyda mycket för att textila uttryck började accepteras som bildkonst. Textilkonsten vitaliserades genom nya kombinationer av exempelvis applikationer, broderier och gobelängteknik. Utställningen gav också upprättelse åt begåvade företrädare som banat väg för utvecklingen. Konstverk i material som traditionellt förknippats med kvinnor användes på nya sätt. Det var i Göteborg utställningen hade sitt mest fullödiga uttryck eftersom konstnärerna fanns på plats under hela utställningsperioden. Men det var i Stockholm de slog igenom som konstnärer, trots att de då endast undantagsvis fanns på plats under utställningen.

THE MYTH OF MOTHERHOOD, MOTHERHOOD, HUMANITY,
GOTHENBURG ART GALLERY 1979

The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity was the third major exhibition of women artists held in Gothenburg during the 1970s. Nineteen women artists joined together to present and debate a subject of major importance to them all. The initiator of the exhibition was once again Benedicte Bergmann. She and some other colleagues had gathered a large group of artists, almost all from western Sweden, with the aim of discussing motherhood, the myth of motherhood and humanity from various points of view, but also – as I put it myself in the introduction to the exhibition catalogue – ‘to unmask the myth of motherhood, which isolates women and children and preserves the prejudice that all the child’s needs can be met by one only person ‘the good mother’.”²³

Several of the artists taking part, including Ryde, Hammarsten McFaul, Bergmann, Englund, Ikse and Nordström, had participated in the earlier group exhibitions. Additional members were Barbro Andréen (b. 1943), Eva Berggren (1929–1998), Synnöve Beskow (1937–1999), Lena Cronqvist (b. 1938), Agneta Goës (1938), Joanna Helander (1948), Mona Ljungblad (1938), Linda Lundgren (1949), Nina Nilsson (1947), Pia Oom, Barbro Reyman (1934), Agnes Velandér (1945) and Anette Åberg (b. 1952).

This was a many faceted exhibition with varying modes of expression and material, where the artists also displayed differing views in their criticism of the motherhood role and the myth of motherhood, and presented fresh ideas as to how the situation could be improved. Because opinions varied in this way, the exhibition proved not to be as unambiguous as was customary at the time. It nevertheless offered a range of interesting approaches to the theme. Many of the pictures showed the lonely vulnerable mother with her child. A luxuriant goddess of fertility in the form of a textile and papier mâché sculpture by Andréen greeted visitors at the entrance. In contrast to this was Reyman’s sensually plump female torso and Cronqvist’s suburban Madonna in which a single mother looks

Modersmyt, moderskap, mänskenskap var den tredje stora utställning med kvinnliga konstnärer i Göteborg under 1970-talet. Nitton kvinnliga konstnärer gick samman för att uttrycka och debattera ett för alla väsentligt ämne. Utställningens initiativtagare var återigen Benedicte Bergmann. Hon och några andra kollegor hade samlat en stor grupp konstnärer, nästan alla från Västsverige, för att gemensamt belysa modersmyt, moderskap och mänskenskap ur olika aspekter, men också, som jag själv uttrycker det i inledningen i utställningskatalogen, ”för att avslöja modersmyten som isolerar kvinnor och barn och som konserverar fördomen att barnets alla behov skall kunna tillfredsställas av en enda person ’den goda modern.’”²⁴

Bland de konstnärer som deltog hade flera, som Ryde, Hammarsten McFaul, Bergmann, Englund, Ikse och Nordström, deltagit i de tidigare gruppställningarna. Nyttillkomna var Barbro Andréén (f. 1943), Eva Berggren (1929–1998), Synnöve Beskow (1937–1999), Lena Cronqvist (f. 1938), Agneta Goës (f. 1938), Joanna Helander (f. 1948), Mona Ljungblad (f. 1938), Linda Lundgren (f. 1949), Nina Nilsson (f. 1947), Pia Oom, Barbro Reyman (f. 1934), Agnes Velander (f. 1945), Anette Åberg (f. 1952).

Det var en mångskiftande utställning med olika uttrycksformer och material, där konstnärerna också hade olika synsätt i sin kritik mot modersrollen och modersmyten, och olika idéer om hur förhållanden kunde förbättras. Eftersom det fanns skilda uppfattningar blev utställningen inte så entydig som man var van vid på den här tiden. Den erbjöd ändå många intressanta infallsvinklar på temat. Många av bilderna visade den ensamma skyddslösa modern med sitt barn. En frodig fruktbarhetsgudinna, i form av en skulptur i papper-maché och textil av Andréén, mötte besökarna vid ingången. Mot denna ställdes Reymans sensuella och frodiga kvinnotorso och Cronqvists förortsmadonna där en ensam mamma ser ut att bli strypt av sitt barn. Besökarna fick i en fotoserie av Englund följa ett barns födelse på ett sjukhus. Lundgren, som kallade sig antifeminist, hade i teckningar och målningar följt kvinnors arbete och invandrare med barn på en textilfabrik i Vedum.²⁵ I en fotoserie med bild och ljud

to be strangled by her child. Visitors could follow the birth of a child in hospital in a series of photos by Englund. Lundgren, who called herself an anti-feminist, showed drawings and painting depicting women’s work and immigrants with children at a textile factory at Vedum.²⁴ In a series of photos accompanied by audio, Helander interviewed male workers at SKF (the Swedish Ball Bearing Company) about their attitudes to motherhood and fatherhood.

At the far end of the Gotheburg Art Gallery Bergmann had erected an ambitious installation in the form of a large white egg-shaped womb, with a placenta on the wall behind. Visitors could, after removing their shoes, enter through a narrow gap and experience the sense of soft warmth inside the gentle purple-red enveloping womb. Once inside, the visitor heard the beating of a heart and a voice speaking of the relationship between human beings and the ecological system, i.e. about humanity. The exit took visitors through curtains of tulle to be ‘born’ into the room outside.

Bergmann had long been planning to construct a womb sculpture to embrace the visitors. In the catalogue she explains her purpose in these words:

Our culture characterizes people in terms of the modes of thought and sets of values associated with their sex. The picture of the human being lacks its feminine element. The word ‘god’ lacks any feminine connotation. Our material world is formed without the contribution of women’s experience. Work and production are divorced from responsibility for life and environment. It will only be when the caring human being is acknowledged as creator of culture – when we are all caring human beings – that we shall have achieved a culture worthy of human beings. The womb is a symbol for the creative power of life, the core of existence, the primeval egg that unites great and small, the cosmos and the atom. A woman is not sacred because she possesses a womb; that person is sacred who does not forget and reject the creating concept responsible for life – love of life, what can be called a ‘life principle’.²⁵

Now, looking back, Bergmann is critical of herself for calling the installation ‘The Womb’. She believes today that the criticism the work aroused would not have been as fierce if the title had been ‘The Primeval Egg’.²⁶

The exhibition stirred up a lively debate among both visitors and the media. Numerous critics, in particular, found themselves strongly provoked by it. The ambitions of ‘unmasking’ the myth of motherhood that isolates women and children and of fostering the view of humanity

intervjuade Helander manliga arbetare på SKF om deras förhållande till moderskap och faderskap.

I det innersta rummet i konsthallen hade Bergmann byggt upp en omfattande installation med en livmoder som en stor vit äggform och en moderkaka på väggen bakom. Besökaren kunde, efter att ha tagit av sig skorna, gå in genom en smal springa och uppleva den varma mjuka känslan inuti den rödlila mjuka omslutande livmodern. Väl därinne hördes hjärtljud och en röst som talade om relationen mellan människan och det ekologiska systemet – alltså om mänskskapet. På väg ut passerade man genom tylltyger för att ”födas” till rummet utanför.

Bergmann hade länge planerat att bygga upp en livmoderskulptur för betraktaren att omslutas av. Så här förklarar hon själv i katalogen varför hon byggt upp livmodern:

Vår kultur beskriver människan utifrån ett köns tankegång och värderingar. Bilden av människan saknar sin kvinnliga del. Ordet gud saknar sin kvinnliga betydelse. Vår materiella värld är utformad utan kvinnors erfarenhet. Arbete och produktion är frikopplat från ansvar för liv och miljö. Först när den vårdande människan erkänns som kulturskapare – när vi alla blir vårdande får vi en kultur för människor. Livmodern är en symbol för livets skapande kraft. Tillvarons kärna – urtidsägget som förenar stort och litet kosmos och atomen. En kvinna är inte helig för att hon har organet livmoder – den människa är helig som inte glömmer och förnekar den skapande tanken som är ansvaret för livet – kärleken till livet det som kan kallas livsprincipen.²⁶

Så här i efterhand är Bergmann självkritisk till att hon kallade installationen ”Livmodern”. Idag tror hon att den kritik som verket väckte inte hade varit lika stark med en titel som ”Urtidsägget”.²⁷

Utställningen väckte nämligen stor och animerad debatt bland besökare och i media. Särskilt manliga kritiker kände sig starkt provocerade av den. Syftet att ”avslöja” modersmyten som isolerar kvinnor och barn och att visa fram mänskskapet ansågs inte komma fram tydligt nog. De många synsätten som visades upp och ställdes mot varandra ansågs inte visa något nytt. Snarare tyckte flera av kritikerna att de befäste fördomarna. Det mest provocativa i utställningen ansågs Bergmanns uppbyggda livmoder vara. Leif Nylén skrev till exempel under rubriken ”Feministisk känslsamhet”:

276 FIG. 62. Benedicte Bergmann, *Livmodern* (från insidan), installation på utställningen *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, Konsthallen, Göteborg 1979 / Benedicte Bergmann, *Womb* (from the inside), installation at the exhibition *Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity*, Gothenburg Art Gallery 1979. Foto / photo: Monica Englund, © Benedicte Bergmann / BUS 2009.



I Benedicte Bergmanns rum har feminismen utvecklats till oförställd biologisk mystik: från livmodersgrottans sjunkna Atlantis stiger en naken människokropp upp genom växtligheten i fostervattnets urhav. Stämningen är sakral och formspråket böljande symbolistiskt. Själv känner jag mig bara kvävd av den kvalmiga anspråksfullheten.²⁸

Kjell-Åke Olsson hävdar i *Proletären* under titeln ”Konstiga kvinnor” att konstnärerna på utställningen ägnar ”sig åt känslofyllt svammel, privatliv och könsmystik”.²⁹ För KPML(r) var kvinnokampen underställd klasskampen. Även mindre rabiat kritiker reste invändningar mot utställningen. Ingemar Pettersson noterar i *Göteborgs-Tidningen* en bristande överrensstämmelse mellan temat och de utställda verken: ”Några få bilder täcker det som utställningsrubriken talar om. De övriga är för oartikulerade och återhållsamma. Polemiken lyser med sin frånvaro.”³⁰ Stockholmskritikern Bengt Olvång citerade förordet i *Aftonbladet* men konstaterade att själva utställningen inte tar ”något riktigt ordentligt grepp för att reda ut problemkomplexet. De visar bara i fragment olika roller, olika attityder. Men vissa sentimentala utgjutelser, som den stora livmodern i en av salarna, förstår jag mig inte på.”³¹ Olvång återkom till utställningen i sin historik över efterkrigstidens konst i Sverige: ”det var bara vissa bilder som gav sig i kast med att avslöja myterna. Andra byggde istället upp nya myter.”³²

Även Yvonne Eriksson i VPK:s husorgan *Ny Dag* var kritisk: ”Vart tog mänskoskapet vägen?” frågade hon sig. ”Jag kan inte finna det hos någon annan än livmodern, i hennes röst.”³³ Crispin Ahlström var en av få kritiker som var odelat positiv till utställningen:

Jag är egentligen en stark motståndare mot enkönade utställningar. [...] Men efter att ha sett utställningen ger jag mig. Här finns inget av den aggressivitet som man vant sig vid från kvinnosakens förespråkare. Tvärtom är den en djupt mänsklig utställning, där vi män kan få unika erfarenheter förmedlade från kvinnorna.³⁴

Kanske var det apolitiska, nästan religiösa anslaget, det som provocerade mest. I en starkt politiserad tid som det göteborgska 1970-talet var det problematiskt att lyfta fram kvinnofrågor i sig.

were not considered to have been stressed clearly enough. The many contrasting points of view presented were not found to demonstrate anything new. On the contrary, several of the critics thought that they even reinforced the prejudices. The most provocative item in the exhibition was found to be Bergmann's womb installation. Leif Nylén, for example, wrote under the heading 'Feminist sensibility':

In Benedicte Bergmann's gallery feminism has expanded to levels of unfeigned biological mysticism: from the sunken Atlantis of the cavernous womb a naked human form rises through vegetation in the primeval sea of amniotic fluid. The tone is sacred and the idiom billowingly symbolic. For myself, I feel merely suffocated by the nauseating pretentiousness.²⁷

Kjell-Åke Olsson, writing in *Proletären* under the heading 'Strange Women', asserts that the artists are engaged in 'emotional drivel, private life and sexual mysticism'.²⁸ For the left-wing movement KPML(r), women's rights came second to the class struggle.²⁹ Even less extreme critics raised objections to the exhibition. Ingemar Pettersson observes, in *Göteborgs-Tidningen*, a weak concordance between the exhibition's theme and the exhibited works. 'A few of the pictures deal with the topic indicated by the exhibition's title. The rest are too unclear and diffuse. Controversy is strikingly absent.'³⁰ The Stockholm critic Bengt Olvång quoted the catalogue introduction in *Aftonbladet* but came to the conclusion that the exhibition itself 'does not make a firm enough effort to sort out the complex of problems. The artists only present fragments of different roles, different attitudes. But some of the sentimental effusions, such as the vast womb in one of the galleries, I fail to understand.'³¹ Olvång referred again to the exhibition in his survey of post-war art in Sweden: 'Only a few of the pictures strove to debunk the myths. Others created new ones instead.'³²

Also Yvonne Eriksson was critical, in VPK's journal *Ny Dag*.³³ 'Where did humanity get to?' she asks. 'I can't find it anywhere but in the womb, in her voice.'³⁴ Crispin Ahlström was one of the few critics wholly positive towards the exhibition:

I am actually strongly critical of single-sex exhibitions. [...] But after seeing this one I capitulate. There is nothing here of that aggression that one has grown used to from the advocates of women's rights. On the contrary, this is a deeply human exhibition, where we men can derive unique experiences from the women.³⁵

Genom att lyfta fram tidigare osynliga erfarenheter och uppfattningar i nya medieöverskridande former blev de tre utställningarna banbrytande i svensk konst, var och en på sitt sätt. På *Livegen – EGET LIV* var själva utställningsgestaltningen i installationsform det speciella. På *Verkligheten sätter spår* gjordes utställningsformen till ett pedagogiskt projekt, där konstnärerna visade upp och förklarade själva skapandet med dem själva som förmedlare vid vävstolen och symaskinen. *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* som temautställning visade på mångfalden i de skapade verken, med nya former som installationer och bildspel. Här var det verken i sig som innebar något nytt.

Medan *Livegen – EGET LIV* var uttalat (särarts)feministisk – den var *de facto* den första feministiska utställningen i Sverige – så var *Verkligheten sätter spår* först i modern tid med att återupprätta värdet av textil konst som traditionellt förknippats med kvinnligt skapande. På denna utställning undvek konstnärerna att tala om feminism. Istället ville de påvisa förtrycket mot arbetarklassens kvinnor och talade om kvinnokampen som i huvudsak klasskamp. *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* tog upp frågor som visade sig vara tabubelagda. Bergmanns djärva tilltag att skapa en livmoder som står för livets födelse var kanske det allra mest feministiska och provocativa av alla verk från 1970-talet?

Som kollektiv framträder gruppen *Livegen – EGET LIV* starkast. Det gemensamma skapandet framhövdes på deras utställning. På de andra två projekten visades deltagarnas konstverk i sin egen rätt och konstnärerna uttryckte sina individuella idéer i katalogtexterna. Även om de framträdde med olika uttryck var konstnärerna i Röhsska utställningen ändå samstämmiga. I en tillbakablick 2007 skriver Ingalill Sjöblom från *Verkligheten sätter spår*:

Då -75 handlade det inte om individuella konstnärskap i första hand tänker jag. Vi var alla delaktiga, och vi bidrog alla på olika sätt med starka delar och det med själ och hjärta. [...] Hur kan det huvudsakliga budskapet om den kollektiva kvinnliga kraften så omvandlas i vår tid?³⁵

Perhaps it was the apolitical, almost religious approach, which provoked people most. In such a strongly politicized era as Gothenburg in the 1970s it was difficult to focus attention on feminist questions by themselves.

THE ERADICATION OF COLLECTIVISM

By their drawing attention to previously unnoticed experiences and attitudes in novel inter-medial forms, the three exhibitions proved epoch-making in Swedish art, each in its own way. In the case of *Serf – OWN LIFE* it was the actual installational style taken by the exhibition that made it special. In *Reality Leaves Its Mark* the exhibition took the form of a pedagogical project in which the artists were themselves present and explained the creative process with themselves sitting at the loom or sewing machine. The thematic exhibition *The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity* displayed the wide range of variety in the artworks, with such new features as installations and slide shows. In these latter cases it was the works themselves that contributed something new.

While *Serf – OWN LIFE* was explicitly feminist – it was in fact the first feminist exhibition in Sweden – *Reality Leaves Its Mark* was the first in modern times to revive the status of textile art, which is traditionally associated with female creativity. The artists in this exhibition avoided referring to feminism. Instead they wanted to reveal the oppression of working-class women and they saw the struggle for women's rights as primarily a class battle. *The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity* dealt with matters which proved to be taboo. Bergmann's daring move of constructing a womb representing the birth of life was perhaps the most feminist and provocative of all the works of the 1970s.

In terms of collectives, the group *Serf – OWN LIFE* stands out as the strongest. The theme of collective creation was stressed at their exhibition. In the other two exhibitions, the artists' works were presented in their own right and the artists expressed their individual opinions in the catalogue. But even if they represented varying approaches, the artists at the Röhsska exhibition were nevertheless fully in accord. In a retrospective article from 2007 Ingalill Sjöblom of *Reality Leaves Its Mark* writes:

I moderskapsutställningen med dess tjugo deltagare slog gruppkänslan inte igenom på samma sätt. Här hade konstnärerna olika grundsyn men förenades i ämnet, trots att de sade sig vara såväl feminister som antifeminister. Alla var överens om moderskapets problematik. Om mänskskapet fanns det däremot skilda idéer och det tenderade att tappas bort i utställningen som helhet. Att mänskskapet fanns uttryckt i Bergmanns *Livmoder* i salen längst bort var inte helt lätt att förstå utan introducerande text.

Manetenutställningen visade på det specifikt kvinnliga ur biologisk, social och ekonomisk synvinkel, hur kvinnor formas och förtrycks i de kvinnoroller som samhället sätter upp. I Röhsska utställningen diskuterades, genom det nedvärderade textila materialet, kvinnors förtryck i världen och i Sverige med särskilt fokus på arbetarklassen. De uppvärderade också det personliga i en stark tilltro till kvinnors egna känslor.

Pressens reaktion i Göteborg var från början ironiserande, raljerande och nedlåtande bland de manliga kritikerna. Idag när jag läser recensionerna störs jag över termen ”flickorna”, men lägger märke till att även de kvinnliga skribenterna använder denna beteckning. Här verkar språket ha ändrats – kanske till att respektera kvinnor som vuxna individer? Jag tror inte att man skulle ha skrivit ”pojarna” om manliga konstnärer som ställer ut tillsammans. När *Livegen – EGET LIV* visades som en del i *Kvinnfolk* på Kulturhuset i Stockholm, och senare på Malmö Konsthall, skrevs det, till skillnad från när den visades i Göteborg, enbart respektfullt om den.

Verkligheten sätter spår recenserades i mycket positiva ordalag i Göteborgspressen. Men det var när utställningen kom till Kulturhuset i Stockholm som succén var given, genom entusiastiska recensioner i flera dagstidningar. Här slog konstnärerna igenom också individuellt. Kanske är det så att först när en konstnär får beröm i Stockholm blir hon känd i Sverige?

Modersmyt, moderskap, mänskskap möttes av omfattande kritik från såväl manliga som kvinnliga recensenter. Mest negativa, med undantag för Crispin Ahlström, var dock männen. Kritiken riktade, som vi sett, in sig på kvaisreligiösa övertoner och särartsfeministiska anslag. Detta var i slutskedet av den vänstervåg som inleddes med maj 1968. Bara några år senare skulle tongångarna se helt annorlunda ut. Män kom då från Mars och kvinnor från Venus.

Back then, in '75, it was not so much a matter of being individual artists, I think. We were all part of it and we all contributed in different ways as best we could and with total enthusiasm. [...] How can it be that that essential message of collective feminine strength has become so transformed in our own time?³⁶

In the Motherhood exhibition, with its twenty participants, the group emphasis was less apparent. Here the artists possessed differing basic outlooks, but they were united in their subject matter, despite the fact that they claimed to be both feminists and anti-feminists. They were all agreed on the problems associated with motherhood. On the concept of humanity, on the other hand, their ideas differed and the topic tended to be lost in the exhibition as a whole. That the theme of humanity was expressed in Bergmann's womb in the farthest gallery was not entirely easy to grasp without an introductory text.

The exhibition at Maneten stressed the specifically feminine from biological, social and economic points of view, how women are formed and oppressed in the roles assigned to them by society. In the Röhsska exhibition, disparaged textile material was used as the means for discussing the oppression of women throughout the world and in Sweden, with particular focus on the working class. The artists laid stress on reasserting the value of the personal in a gesture of strong confidence in women's own feelings.

The reaction of the press in Gothenburg was initially ironic, bantering and patronizing among the male critics. Today, when I read the reviews, I find myself offended by the word 'girls', but I notice that even the women writers used this term. It seems that the Swedish language has changed on this point – perhaps to the extent of respecting women as adult individuals? I do not believe that it would have been possible to write 'boys' about male artists exhibiting together. When *Serf – OWN LIFE* was shown at Kulturhuset in Stockholm as part of the exhibition *Womenfolk (Kvinnfolk)*, and also later at the Malmö Konsthall, the coverage was – in contrast to Gothenburg – purely respectful.

The exhibition *Reality Leaves Its Mark* was reviewed very warmly in the Gothenburg press. But it was when it reached the Kulturhuset in Stockholm that it scored a success, thanks to enthusiastic reviews in several daily papers. It was here, too, that the artists were acknowledged individually. Perhaps it is so that it is only when an artist wins praise in Stockholm that he or she becomes recognized in Sweden as a whole?

Förnyelsen av teknik och motiv i bildvävar, applikationer och broderier ledde till ett uppsving för textilkonst som helhet. Den var på väg att accepteras som konst likvärdig med måleri. Men ledde det till att textilkonsten helt anammades som konstform? Genombrottet för textila material i konsten under 1970-talet visade sig vara en tillfällig seger. 1980-talet såg en återkomst för måleri i stort format och 1990-talets postmodernism premierade moderna medieteknologier och installationer. Samtidigt kunde man under 1990-talet se en återkomst för kollektiva arbetssätt och socialt engagerad konst, liksom nya former av feministisk konst och feministiska aktioner. När konstnären Kicken Eriksson just avslutade sin utställning med broderier på Galleri Anna H i Göteborg 2009, sade hon att här i Göteborg verkar man inte bli särbehandlad på samma sätt som i Stockholm när man arbetar med textilt material. Här verkar man se det mer som konst.³⁶ Kanske har de banbrytande utställningarna i Göteborg på 1970-talet trots allt satt spår? Samtidigt visar hennes uttalande att det ännu tycks finnas skillnader i värderingen av textil konst, trots att majoriteten av studenterna vid konsthögskolorna idag är kvinnor och trots att fördelningen mellan kvinnor och män på gallerier och konsthallar börjat jämnas ut. När det gäller att arbeta i material som traditionellt ansetts kvinnliga verkar utjämnningen inte ha slagit igenom.

När utställningen *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, där flertalet av konstnärer från de här behandlade utställningar deltog, visades 2005-2007 valde curatorgruppen att föra fram individuella konstnärskap i temaindelning och endast tala om gruppernas strategier i katalogtexterna.³⁷ Härigenom osynliggörs en av de mest centrala aspekterna av 1970-talets konst: kollektivismen.

The Myth of Motherhood, Motherhood, Humanity met with extensive criticism from both male and female reviewers. Apart from Crispin Ahlström the most negative were the men, however. The criticism was focused, as we have seen, on pseudo-religious overtones and the distinctively feminist elements. This was in the final phase of the left-wing surge that began with May 1968. Only a few years later, attitudes would be totally different. At that time, men were from Mars and women from Venus.

The renewal of techniques and subject matter in woven artworks, appliqués and embroideries led to a revival of textile art as a whole. It was now ready to be received as an art form as valid as painting. But did it result in textile art being lastingly accepted as an art form? The textile breakthrough in the 1970s proved to be a temporary victory. The 1980s saw the return of painting on a large scale, and 1990's post-modernism favoured modern medial technologies and installations. At the same time, one could, during the 1990s, detect a revival of the collective work process and of socially committed art, along with new forms of feminist art and feminist actions. When the artist Kicken Eriksson finished her embroidery exhibition at the Galleri Anna H in Gothenburg in 2009, she said that it seemed that here in Gothenburg one was not discriminated in the same way as in Stockholm when working with textile material. Here it appeared to be regarded more as an art form.³⁷ Have the pioneering exhibitions in Gothenburg during the 1970s perhaps left their mark nevertheless? At the same time, her comment reveals that there still seem to be differences in the evaluation of textile art, regardless of the fact that the majority of students at art colleges today are women, and despite the proportions of women and men exhibiting at galleries showing signs of levelling out. But when it comes to working in material traditionally considered feminine, it seems that the levelling has not yet attained its fullest impact.

When in 2005–2007 the exhibition *Art Feminism. Strategies and Effects in Sweden from the 1970s to Today (Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag)* was presented – an exhibition in which several of the artists from the exhibitions discussed above participated – the curators chose to stress individual artistry in a thematic lay-out and mention the aspect of group strategies only in the catalogue texts.³⁸ Thus one of the most central aspects of 1970s art – collectivism – was left invisible.

* * * * *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY DAVID ISITT

1. Föreningen Manetens Protokoll 1972-06-07, där också den åttonde deltagaren i det inskickade förslaget, Elsa Agélii, nämns.
2. Benedicte Bergmann var mycket engagerad i kvinnorörelsen. Hon hade börjat i Grupp 8 men gick ur, tillsammans med flera medlemmar som ansåg att gruppen stod för en form av åsiktsförtryck, en marxistisk styrning. 1973 bildade hon tillsammans med några av dessa kvinnor istället gruppen Ny-Feministerna i Göteborg.
3. Texten skriven på insidan av utställningsaffischen *Livegen – EGET LIV*.
4. Lena Boëthius, intervju med Benedicte Bergmann 2009-02-15.
5. Eva Evers-Rosander och Hjärdis Johansson, "Det började med syndafallet... Kommentarer till utställningen Livegen - Eget Liv", (stencil), Göteborg 1973, s. 2. I författarens ägo.
6. Evers-Rosander och Johansson 1973, s. 4-7.
7. Tord Bäckström, "Tredje sidan", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1973-03-23.
8. Lotte Möller, "Kvinnoförtrycket", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1973-04-09.
9. Lars G Fällman, "Vad vill kvinnan egentligen?", *Göteborgs-Tidningen* 1973-04-13.
10. Svaret från utställningsgruppen, "Varför måste en utställning om kvinnan uppfattas som ett hot mot mannen?", *Göteborgs-Tidningen* 1973-04-25.
11. Lars G Fällman, "Till Maneten", *Göteborgs-Tidningen* 1973-04-25.
12. Monika Tunbäck-Hanson, "Sju tjejer till attack", *Göteborgs-Posten* 1973-03-17.
13. Texten finns återgiven i: Yvonne Eriksson, "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 70-talsprojekt", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Lund 2003, s. 55.
14. Jan Brunius, "Förord", *Verkligheten sätter spår*, Göteborg 1975, s. 1.
15. "Förord", *Verkligheten sätter spår*, Göteborg 1975, s. 3.
16. Sandra Ikse och Gunwor Nordström, "Kvinnofrågan är i huvudsak en klassfråga", *Verkligheten sätter spår*, Göteborg 1975.
17. Ikse och Nordström 1975, s.6.
18. Ikse 1975, s.12.
19. Crispin Ahlström, "Fint experiment på Röhsska museet", *Göteborgs-Posten* 1975-11-03.
20. Stig Johansson, "Textil triumf", *Svenska Dagbladet* 1976-02-21.
21. Leif Nylén, "Detta enkla och svåra: att lära sig teckna en man som gräver, en kvinna som sätter pannan på spisen", *Dagens Nyheter* 1976-02-27.
22. Rebecka Tarschys, "Textilkonst dekoration och vapen", *Dagens Nyheter* 1976-03-27.
23. Lena Boëthius, "Inledning", *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, Göteborg 1979, s. 1.
24. *Arbetet* 1979-10-08.
25. Benedicte Bergmann, *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, Göteborg 1979, s. 62.
26. Lena Boëthius, intervju med Benedicte Bergmann, 2009-02-15.
27. Leif Nylén, "Feministisk känslomhet", *Dagens Nyheter* 1979-10-15.
28. Kjell-Åke Olsson, "Kvinnokonst i arbetets tjänst... konstiga kvinnor", *Proletären* nr 12-16, oktober 1979.
29. Ingemar Pettersson, "En blandad kör på Konsthallen", *Göteborgs-Tidningen* 1979-10-13.
30. Bengt Olvång, "Kvinnor skildrar barnens helvete – och mammornas", *Aftonbladet* 1979-10-07.
31. Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Stockholm 1983, s. 270.
32. Yvonne Eriksson, "Vart tog mänskenskapet vägen?", *Ny Dag* 1979-11-21-22.
33. Crispin Ahlström, "Kvinnors bilder av egen erfarenhet", *Göteborgs-Posten* 1979-10-06.
34. Ingalill Sjöblom, opublicerat manus i författarens ägo, 2007.
35. Kicken Eriksson samtal med Lena Boëthius 2009-02-22.
36. Den enda grupp som presenterades i utställningen var den idag verksamma Föreningen Ja. I katalogen till utställningen finns en text av Barbro Werkmäster som behandlar den feministiska konsten under 1970-talet. Barbro Werkmäster, "Mitt i livet", *Konstfeminism. Strategier och effekter från 1970-talet till idag*, red. Anna Nyström, et al, Stockholm 2005. Där finns även en intervju med mig, Elsa Agélii, Barbro Andréen, Ulla Hammarsten McFaul och Gunwor Nordström gjord av Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist. Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist, "Feministisk textilkonst i Göteborg under 1970-talet", *Konstfeminism* 2005.

NOTES

1. Record from Föreningen Maneten, 7 June 1972, where the eighth participant in the proposal, Elsa Agélii, is named.
2. Benedicte Bergmann was extremely active in women's rights. She had started off in Grupp 8 but left it together with several other members who considered that the group represented a form of suppression of opinion, a Marxist tendency. In 1973, with some of these other women, she started the group Ny-Feministerna in Gothenburg.
3. The text on the inside of the exhibition poster *Livegen – EGET LIV*.
4. Lena Boëthius, interview with Benedicte Bergmann 15 February 2009.
5. Eva Evers-Rosander and Hjärdis Johansson, 'Det började med syndafallet... Kommentarer till utställningen Livegen - Eget Liv', (stencil), Gothenburg 1973, p. 2. In the author's possession.
6. Evers-Rosander and Johansson 1973, pp. 4-7.
7. Tord Bäckström, "Tredje sidan", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 23 March 1973.
8. Lotte Möller, 'Kvinnoförtrycket', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 9 April 1973.
9. Lars G Fällman, 'Vad vill kvinnan egentligen?', *Göteborgs-Tidningen* 13 April 1973.
10. Reply from the group, 'Varför måste en utställning om kvinnan uppfattas som ett hot mot mannen?', *Göteborgs-Tidningen* 24 April 1973.
11. Lars G Fällman, 'Till Maneten', *Göteborgs-Tidningen* 25 April 1973.
12. Monika Tunbäck-Hanson, 'Sju tjejer till attack', *Göteborgs-Posten* 17 March 1973.
13. The text is reprinted in: Yvonne Eriksson, 'Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 70-talsprojekt', *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, ed. Yvonne Eriksson and Anette Göthlund, Lund 2003, p. 55.
14. Jan Brunius, 'Förord', *Verkligheten sätter spår*, Gothenburg 1975, p. 1.
15. 'Förord', *Verkligheten sätter spår*, Gothenburg 1975, p. 3.
16. Sandra Ikse and Gunwor Nordström, 'Kvinnofrågan är i huvudsak en klassfråga', *Verkligheten sätter spår*, Gothenburg 1975.
17. Ikse and Nordström 1975, p.6.
18. Ikse 1975, p.12.
19. Crispin Ahlström, 'Fint experiment på Röhsska museet', *Göteborgs-Posten* 3 November 1975.
20. Stig Johansson, 'Textil triumf', *Svenska Dagbladet* 21 February 1976.
21. Leif Nylén, 'Detta enkla och svåra: att lära sig teckna en man som gräver, en kvinna som sätter pannan på spisen', *Dagens Nyheter* 27 February 1976.
22. Rebecka Tarschys, 'Textilkonst dekoration och vapen', *Dagens Nyheter* 27 March 1976.
23. Lena Boëthius, 'Introduction', *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, Gothenburg 1979, p. 1.
24. *Arbetet* 8 October 1979.
25. Benedicte Bergmann, *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*, Gothenburg 1979, p. 62.
26. Lena Boëthius, interview with Benedicte Bergmann 15 February 2009.
27. Leif Nylén, 'Feministisk känslomhet', *Dagens Nyheter* 15 October 1979.
28. Kjell-Åke Olsson, 'Kvinnokonst i arbetets tjänst ... konstiga kvinnor', *Proletären* no 12-16, October 1979.
29. KPML(r) stands for the Communist Party, Marxist-Leninists (revolutionaries).
30. Ingemar Pettersson, 'En blandad kör på Konsthallen', *Göteborgs-Tidningen* 13 October 1979.

-
31. Bengt Olvång, 'Kvinnor skildrar barnens helvete – och mammornas', *Aftonbladet* 7 October 1979.
 32. Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Stockholm 1983, p. 270.
 33. VPK stands for the Left Party, the Communists.
 34. Yvonne Eriksson, 'Vart tog mänskoskapet vägen?', *Ny Dag* 21–22 November 1979.
 35. Crispin Ahlström, 'Kvinnors bilder av egen erfarenhet', *Göteborgs-Posten* 6 October 1979.
 36. Ingalill Sjöblom, unpublished manuscript in possession of the author, 2007.
 37. Kicken Eriksson, conversation with Lena Boëthius 22 February 2009.
 38. The only group presented in the exhibition was the Föreningen Ja, still active today. The exhibition catalogue includes a text by Barbro Werkmäster discussing feminist art in the 1970s. Barbro Werkmäster, 'Mitt i livet', *Konstfeminism. Strategier och effekter från 1970-talet till idag*, ed. Anna Nyström, et al, Stockholm 2005. Also included are interviews conducted by Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist with myself, with Elsa Agélii, Barbro Andréen, Ulla Hammarsten McFaul and Gunwor Nordström. Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist, 'Feministisk textilkonst i Göteborg under 1970-talet', *Konstfeminism* 2005.
-
- 

FRÅN EUTOPIA TILL DYSTOPIA

TVÅ BILDER

Två lägesbeskrivningar av konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet.

* / Januari 1962: Elis Ernst Eriksson (1906–2006) och Per Olof Ultvedt (1927–2006) gör en gemensam utställning med kinetiska skulpturer, collage och assemblage på Konsthallen. En lekfull attityd bryter in i Göteborgs konstliv. Kan vad som helst vara konst? Frågan ställdes under en välbesökt debatt i samband med utställningen. Etablerade uppfattningar om konst ställdes på huvudet. FIG. 17
FIG. 18

* / Juni 1978: teckningen *Göteborgs konstmuseums fasad* (grafit 1978, GKM) av Roj Friberg (f. 1934) publiceras i *Dagens Nyheter* som

FROM EUTOPIA TO DYSTOPIA

TWO PICTURES

Two accounts of the state of art in Gothenburg in the 1960s and 1970s.

* / January 1962: Elis Ernst Eriksson (1906–2006) and Per Olof Ultvedt (1927–2006) show a joint exhibition of kinetic sculptures, collages and assemblages at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen). A playful attitude breaks out onto the Gothenburg art scene. Can absolutely anything be art? That question was posed during a well-attended debate held to coincide with the exhibition. Established notions of art were turned upside down. FIG. 17
FIG. 18

* / June 1978: a drawing called *Göteborg Museum of Art's Façade* (*Göteborgs konstmuseums fasad*, graphite 1978, GMA) by Roj Friberg (b. 1934) is published in *Dagens Nyheter* newspaper to illustrate Henric Borgström's article about the economic crisis in Gothenburg.¹ 'Collapse imminent in crisis-stricken Gothenburg', says the headline. This realistic drawing shows the façade of the Göteborg Museum of Art in a far-advanced state of decay. The art museum has been closed down. On the steps leading down to Götaplatsen lie litter and newspapers. The boarded-up arcade can prompt thoughts of covered mouths. The voice of art has been silenced. FIG. 63

Two images of their times. If the first is full of optimism, then the second is deeply pessimistic. What do they say about the early 1960s as compared to the late 1970s? One hypothesis is that they constitute points on a curve

illustration till Henric Borgströms artikel om den ekonomiska krisen i Göteborg.¹ "Förfallet nära i krisens Göteborg" lyder rubriken. Den realistiska teckningen visar Göteborgs konstmuseums fasad i ett långt framskridet förfall. Konstmuseet är igenbommat. På trapporna ner mot Götaplatsen ligger skräp och tidningspapper. De stängda valven kan leda tankarna till övertäckta munnar. Konstens röst har tystats.

FIG. 63

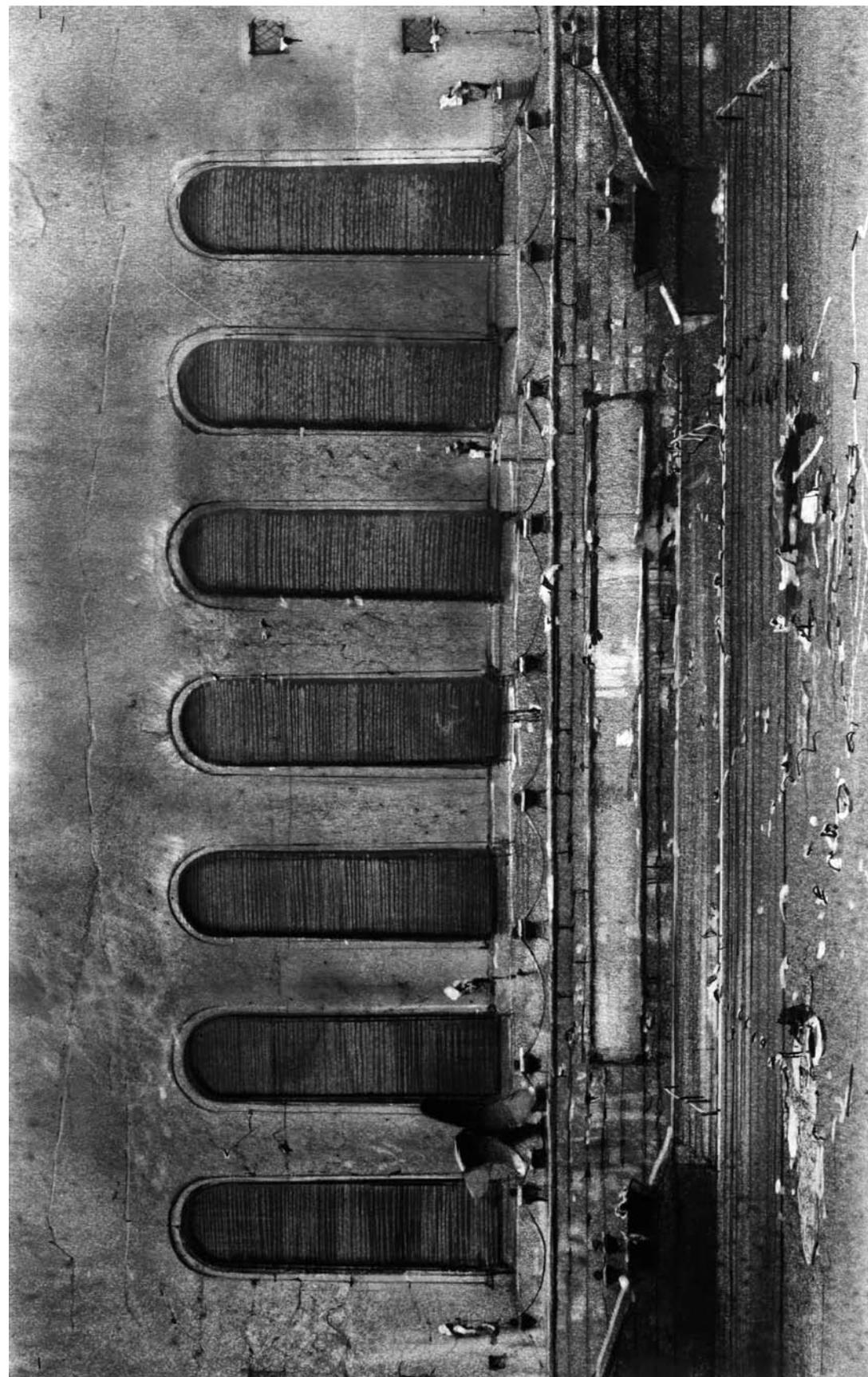
Två tidsbilder. Om den första är full av optimism så är den andra djupt pessimistisk. Vad säger de om det tidiga 1960-talet respektive det sena 1970-talet? En hypotes är att de utgör punkter på en kurva som löper från experimentlusta via revolutionärt patos till depressiv undergångsromantik.

I denna text avser jag studera 1960- och 1970-talets västsvenska konst med fokus inställt på utopigenren, med särskild inriktning på underkategorin dystopin och hur dess retoriska form användes av konstnärerna Bertil Berg (f. 1935) och Roj Friberg, de två västsvenska konstnärer som mest konsekvent använde sig av ett dystopiskt tilltal i sin konst under perioden.

UTOPI

Utopi (av grekiskans *ou*=ingen, och *topos*=plats) betyder ingenstans. Ordet användes först av Thomas More i *Utopia* (egentligen *De Optimo Reipublicae Statu, deque Nova Insula Utopia* 1516), en litterär skildring av ett fiktivt samhälle beläget på en isolerad ö kallad Utopia, författad på latin. Detta Utopia var på många sätt det samtida Englands motsats, en upp och nedvänd spegelbild. Utopia framställs som ett idealt samhälle, en *eutopi* (av grekiskans *eu*=väl). Därav det senare allmänna bruket av termen utopi för en idealvärld. Ursprungligen var dock utopi beteckningen på en litterär genre, uppkallad efter Mores verk, som iscensätter en förflyttning till en fiktiv plats, vilken kan vara både en eutopi eller en *dystopi* (av grekiskans *dys*=illa), det vill säga en väl respektive illa ordnad plats.

292 FIG. 63. Roj Friberg, *Göteborgs konstmuseums fasad / Göteborg Museum of Art's Façade*, 1978, grafit på papper / graphite on paper, 48 × 76 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto / photo: Hossein Sehatlou, © Roj Friberg/BUS 2009.



Gemensamt för nästan alla utopiska berättelser är att de innehåller en ställföreträdande förmedlare, en gränsgångare mellan denna och den andra världen. Redan Platons dialog *Staten*, som var en av Mores förebilder när han skrev *Utopia*, innehöll en sådan förflyttning med en soldat som återvänder från dödsriket efter tolv dagar.² En typ av mer aktionsorienterade utopier framträdde under 1600-talet, till exempel i Francis Bacons *Det nya Atlantis* (1624, publicerad 1627) och Thomas Hobbes *Leviathan* (1651). Ett senare exempel på en utopi är Jonathan Swifts *Gullivers resor* (1726), också den innehållande en gränsgångare mellan denna världen och en annan.

Även om utopin skildrar ett ingenstans riktar den sig alltid till det samhälle den är tillkommen i. Genom sin negativa kritik är den en samtidskommentar som mer eller mindre direkt uppmanar till handling. ”I fokus för all utopisk litteratur står intresset för förhandlingen mellan ideala former och erfarenheten av ofullkomliga villkor”, påtalar litteraturvetaren Dominic Baker-Smith.³ Utopin talar till läsaren där han eller hon befinner sig, fortsätter hon. Oavsett i vilken form den utopiska fiktionen är formulerad så är dess kritiska fokus läsarens icke-eutopiska erfarenhet. Genom utopins förflyttning till ett ingenstans görs vår egen värld och vårt eget samhälle främmande och därmed synligt på ett nytt sätt.

Numera används alltså ordet utopi som liktydigt med eutopi, vilket kan skapa förvirring. Eftersom det finns en poäng i att skilja på olika nivåer inom utopibegreppet har jag valt att använda utopi som beteckning på den övergripande genren och eutopi respektive dystopi som beteckning på olika former av utopier, trots att detta går emot det allmänna språkbruket.⁴

DYSTOPI

Det är först kring sekelskiftet 1900 som dystopin utbildas som en egen kategori inom den utopiska litteraturgenren.⁵ Den kan dock härledas tillbaka till medeltida domedagsskildringar, liksom till romantikens skräck- och undergångsvisioner. Man bör dock skilja dystopier från

that runs from a desire to experiment, via revolutionary fervour, to a depressive romanticism of destruction.

Here, I intend to investigate western Swedish art of the 1960s and 1970s, focussing on the utopian genre, and paying particular attention to the subcategory of the dystopia, and to the way its rhetorical form is used by the artists Bertil Berg (b. 1935) and Roj Friberg, the two western-Swedish artists who most consistently adopted a dystopian approach in their art of this period.

UTOPIA

Utopia (from the Greek *ou*=no, and *topos*=place) means nowhere. The word was first used by Thomas More in *Utopia* (actually *De Optimo Reipublicae Statu, deque Nova Insula Utopia*, 1516), a literary depiction of a fictitious society situated on an isolated island called Utopia, written in Latin. This Utopia was in many ways the opposite, an inverted mirror image, of the contemporary England. Utopia was portrayed as an ideal society, a *eutopia* (from the Greek *eu*=well). Hence the later general use of the term utopia for an ideal world. But, originally, utopia was the designation for a literary genre, named after More's work, that stages a shift to a fictitious place, which can be either a eutopia or a *dystopia* (from the Greek *dys*=bad), i.e. a well or badly ordered place.

A common feature of almost all utopian narratives is that they include a vicarious intermediary, a boundary crosser between this world and the other. Plato's dialogue *The Republic*, which served as one of More's models when he was writing *Utopia*, already included such a shift, in the guise of a soldier who returns from the realm of the dead after twelve days.² A more action-oriented type of utopia appeared during the 17th century, for example, in Francis Bacon's *New Atlantis* (1624, published 1627) and Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651). A later example of a utopia is Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726), this, too, containing a boundary crosser between this world and another.

Even if a utopia depicts a 'nowhere', it is always oriented towards the society in which it came about. Via its negative criticism, it is a comment

kristna apokalyps-, yttersta domen- och helvetesskildringar eftersom dystopierna inte bygger på bibliska berättelser utan skapas som kommentarer till samhällsutvecklingen. Enligt litteraturvetaren Erika Gottlieb är dystopin en postkristen genre.⁶ Men under den moderna dystopins sekulära genre kan man fortfarande skönja idéer om himmel och helvete, anser hon. Ofta finns också moraliska budskap av religiös art. Eftersom dystopier i regel skildrar ett framtida samhälle överlappar dystopin science fiction-genren. Dystopin är en varning riktad till samtiden och kan därför sägas ha ett politiskt budskap som science fiction i regel saknar.

Länge användes begreppet antiutopi istället för dystopi. Ibland görs en distinktion mellan antiutopi och dystopi. Då antiutopin försöker skapa en eutopi men misslyckas är dystopin en skildring av ett helt igenom dåligt samhälle. Jag har valt att följa denna distinktion men använder då för tydlighetens skull termen *antiutopi*.

Generellt kan dystopin sägas kritisera tendenser i samtiden genom en skildring av ett mardrömslikt framtida samhälle. Variationen inom genren är dock stor, från mer tydligt politiska dystopier till skräckromantiska varianter. Man kan skilja på åtminstone sex typer av dystopier: skildringar av ett totalitärt samhälle där individen har fråntagits alla rättigheter och privatliv, skildringar av ett samhälle på randen till upplösning och sammanbrott, skildringar av invasioner av fientligt inställda utomjordingar som kommit till jorden för att förinta eller förslava människorna, skildringar av stora katastrofer, postapokalypser, det vill säga skildringar av tillvaron efter den stora katastrofen, samt skildringar av datorernas eller maskinernas övertagande av makten från människorna. Exempel på berömda litterära dystopier är HG Wells *Världarnas krig* (1898), Aldous Huxleys *Du sköna nya värld* (1932), Karin Boyes *Kallosain* (1940), George Orwells *Nittonhundraåttiofyra* (1949), Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953) och Cormac McCarthys *Vägen* (2006). Inom filmen finner vi exempel som *Metropolis* (Fritz Lang 1927), *1984* (filmatiserad av Michael Anderson 1956 och Michael Radford 1984), *2001 – ett rymdäventyr* (Stanley Kubrick 1968), *Stalker* (Andrej Tarkovskij 1979), *Mad Max* (George Miller och Byron Kennedy 1979, 1981, 1985), *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), *Brazil* (Terry Gilliam 1985) och *Terminator I–III* (James Cameron 1984, 1991, 2003). Inom bildkonsten är genren inte lika väl utnyttjad men man kan skönja dystopiska teman hos

on its day that more or less directly urges people to action. 'At the center of all utopian writing is a concern with the mediating process between ideal forms and the inadequate provisions of experience,' the *literary scholar* Dominic Baker-Smith observes.³ He goes on to say that a utopia speaks to the reader where he or she is. Regardless of the form in which utopian fiction is cast, its critical focus is the reader's own, non-utopian experience. Shifting utopia to a nowhere defamiliarizes our own world and our own society, and hence makes them visible in a new way.

As a consequence, nowadays, the word utopia is used as a synonym for eutopia, which can lead to confusion. Since there is reason to distinguish between different levels within the concept of utopia, I have chosen to use 'utopia' as a designation for the genre as a whole, and 'eutopia' and 'dystopia' as designations for the different forms of utopia, despite the fact that this goes against general linguistic usage.⁴

DYSTOPIA

It is not until around the turn of the 20th century that dystopia is developed into being a distinct category within the utopian literary genre.⁵ It can, however, be traced back to medieval depictions of the Day of Judgement, and to romanticism's visions of horror and destruction. Nevertheless, we should distinguish between dystopias and depictions of the Christian Apocalypse, The Last Judgement and Hell, since dystopias are not based on biblical tales, but are created to serve as commentaries on developments in society. According to the literary scholar Erika Gottlieb, dystopia is a post-Christian genre.⁶ She, nevertheless, thinks we can still detect ideas about heaven and hell within the secular genre of the modern dystopia. This often also contains moral messages of a religious type. Since, as a rule, dystopias depict a future society, dystopia overlaps with the science-fiction genre. But a dystopia is a warning directed at the present age, and can therefore be said to have a political message, which science fiction, as a rule, lacks.

For a long time, the concept of the 'anti-utopia' was used instead of dystopia. Occasionally, a distinction is made between anti-utopia and dystopia. According to this, where an anti-utopia tries to create a eutopia,

surrealisterna, liksom hos konstnärer som Max Book, Jake och Dino Chapman, Philip Guston, Anselm Kiefer, Edward Kienholz, Clare Langhan, Palle Nielsen och Franz Radziwill. Genren är däremot rikligt förekommande inom tecknade serier och datorspel.

UPP MED RULLGARDINERNA!

Om vi förknippar 1960-talet med den nydadaistiska konsten, då anlände 1960-talet till Göteborg med Erikssons och Ultvedts utställning på Konsthallen i januari 1962. Den signalerade att en ny tid var i antågande. Med collage, assemblage och rörliga konstruktioner ställdes det traditionella konstbegreppet på huvudet.

I entréhallen stod Erikssons av Ultvedt animerade parafra av Carl Milles *Poseidon* (1931). När besökarna öppnade dörren till Konsthallen började den stampa med ena foten medan fisken som havsguden håller i ett fast grepp viftade på stjärten. Eriksson, som nyligen övergett sitt arkaiserande modernistiska formspråk i skulpturen för en medicöverskridande avantgardism, visade verk i den nya andan i form av teckningar, pappcollage och assemblage. Stora salen dominerades av Ultvedts mekaniska träkonstruktion *Göteborg*, med rullgardiner som hissades som segel.

Ultvedt uttalade sig i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*: ”Det där med rullgardinerna är en uppmaning till Göteborg. Upp med rullgardinerna!”⁷ De båda konstnärerna ville genom utställningen föra in en ny syn på världen: ”vi vill få folk att öppna ögonen för de värden som finns omkring oss”, sade Eriksson i *Göteborgs-Tidningen*.⁸ ”Vi behöver andningshål i socialdiktaturen”, hävdade han.⁹

Även om utställningen inte presenterade någon regelrätt eutopi hade den en eutopisk dimension i den meningen att den närdes av en tro på lekens förmåga att befria den av samhällets traditioner och påbud bundna människan. Publiken tog sig också an utställningen med lust och skratt, med reservation för den halva som fann spektaklet stötande. Konst behövde visst inte vara högtidlig och allvarlig.

but fails, a dystopia is a portrayal of a pervasively bad society. I have chosen to adhere to this distinction, but for the sake of clarity I use the term *anti-eutopia*.

In general, dystopias can be said to criticize current trends via a depiction of a nightmarish future society. There are, however, great variations within the genre, ranging from more explicitly political dystopias to variants on ‘Gothic’ tales of horror and romance. We can distinguish at least six types of dystopia: depictions of a totalitarian society in which the individual has been deprived of all rights and privacy; depictions of a society on the verge of disintegration and collapse; depictions of invasions by hostile extraterrestrials who have come to Earth to annihilate or enslave humanity; depictions of major catastrophes, post-apocalypses, i.e. of life after the great catastrophe; and depictions of computers or machines usurping power from humans. Some examples of famous literary dystopias are H G Well’s *The War of the Worlds* (1898), Aldous Huxley’s *Brave New World* (1932), Karin Boye’s *Kallosain* (1940), George Orwell’s *1984* (1949), Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451* (1953), and Cormac McCarthy’s *The Road* (2006). In cinema we find examples such as *Metropolis* (Fritz Lang 1927), *1984* (screen versions by Michael Anderson 1956 and Michael Radford 1984), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick 1968), *Stalker* (Andrei Tarkovsky 1979), *Mad Max* (George Miller and Byron Kennedy 1979, 1981, 1985), *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), *Brazil* (Terry Gilliam 1985), and *Terminator I-III* (James Cameron 1984, 1991, 2003). In visual art the genre is not so widely used, but we can detect dystopian themes in the work of the surrealists, as well as in that of artists such as Max Book, Jake and Dino Chapman, Philip Guston, Anselm Kiefer, Edward Kienholz, Clare Langhan, Palle Nielsen, and Franz Radziwill. In contrast, the genre crops up profusely in comics and computer games.

OPEN THE SHADES!

If we take the 1960s to be synonymous with neo-dadaist art, then the 1960s arrived in Gothenburg with Eriksson and Ultvedt’s exhibition at the Gothenburg Art Gallery in January 1962. This signalled that a



new age was on its way. Collages, assemblages and mobile constructions turned the traditional concept of art on its head.

In the entrance hall stood Eriksson's paraphrase of Carl Milles's *Poseidon* (1931) animated by Ultvedt. When visitors opened the door to the Gothenburg Art Gallery, the statue began to stamp one foot, while the fish that the god of the sea was holding firmly in his grip flapped its tail. Eriksson, who had recently abandoned his archaic modernist form language in sculpture for a cross-media avantgardism, showed works in the new spirit in the form of drawings, paper collages and assemblages. The main hall was dominated by Ultvedt's mechanical wooden construction *Gothenburg* (*Göteborg*), with its roller blinds hoisted like sails.

Ultvedt stated his views in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*: 'This thing with the roller blinds is a challenge to Gothenburg. Open the shades!'⁷ Both artists wanted to use the exhibition to introduce a new view of the world: 'We want to get people to open their eyes to the values that surround us,' Eriksson said in *Göteborgs-Tidningen*.⁸ 'We need a breathing space in the social dictatorship,' he asserted.⁹

Even if the exhibition did not present a conventional utopia, it had a utopian dimension in the sense that it was fuelled by a belief in the power of play to liberate the human individual shackled by society's traditions and decrees. The public took up the cause of the exhibition with delight and laughter, notwithstanding the half of them that found the spectacle offensive. Art certainly did not have to be solemn and serious.

BJÖRN LÖVIN'S IRONIC EUTOPIA

Another exhibition that offered a new type of art experience was Björn Lövin's (1937–2009) installation *In Memoriam* at the Gothenburg Art Gallery in 1972.¹⁰ In the main hall there was a room that was said to be a reconstruction of the office of a certain Dr John Löwensköld's, founder of the global ILAC (International Life Assurance Company) before he became the victim of the bullets of a murderer on parole at Bremen airport. The office was furnished in the modern manner with wall-to-wall carpeting, white furniture, computers, telephones and a screen on which

FIG. 64. Björn Lövin vid sin installation *In Memoriam*, Konsthallen, Göteborg / Björn Lövin at his installation *In Memoriam*, Gothenburg Art Gallery 1972. Foto / photo: Kamerareportage.

En annan utställning som erbjöd en ny typ av konstupplevelse var Björn Lövins (1937–2009) installationen *In Memoriam* på Konsthallen 1972.¹⁰ I stora salen fanns ett rum som sades vara en rekonstruktion av en viss dr John Löwenskjölds kontor, grundare av det världsomspännande försäkringsbolaget ILAC innan han blev offer för en lejd mördares kulor på Bremens flygplats. Kontoret var modernt inrett med heltäckningsmatta, vita möbler, datamaskiner, telefoner och en bildskärm där en film om Löwenskjöld och hans försäkringsrörelse rullade. Filmen, skapad av en undersökande journalist, berättar framgångssagan om försäkringsrörelsen som, genom att planera det mänskliga livet in i minsta detalj, lyckats undvika risker och olycka. Medborgarna överlämnar sina livsval till försäkringsbolaget som genom statistik och vetenskapliga tester kommer fram till vad som är rätt livsval för varje individ. Några kritiker inom rörelsen står inte att finna.

FIG. 64

Verket har många beröringspunkter med utopin, bland annat detta att Lövin tar till olika berättartekniska grepp för att göra fiktionen om ILAC och dr Löwenskjöld trovärdig. Vi står i vad som uppges vara en rekonstruktion av Löwenskjölds kontor, samtidigt som vi får se och höra människor berätta om sina minnesbilder av honom. Den uppdiktade världen görs verklig för oss.

Lövin skildrar en eutopi – det genomplanerade livet där risker och olycka eliminerats. Samtidigt har verket en kritisk undertext. Vill vi verkligen leva liv där vi frånsagt oss vår valfrihet? Det som framställs som en eutopi framstår snart som en antieutopi med en kritisk udd riktad mot tendenser i det svenska välfärdssamhället i början av 1970-talet, som blind tilltro till vetenskap och social ingenjörskonst. Men då Lövins eutopi kan sägas vara ironisk, så är det dystopiska temat direkt uttalat hos flera västkustkonstnärer.

a film about Löwenskjöld and his insurance movement was playing. The film, created by an investigative journalist, tells the success story of this insurance movement, which, by planning human life down to the minutest detail, managed to avoid risks and accidents. Citizens put their life choices into the hands of the insurance company, which then uses statistical and scientific tests to draw conclusions as to what is right for each individual. There were no critics within the movement.

This work has many points in common with a utopia, for instance, the fact that Lövin employs various technical narrative devices to make the fiction about the ILAC and Dr Löwenskjöld believable. We stand in what is said to be a reconstruction of Löwenskjöld's office, at the same time as we see and hear people talk about their memories of him. The fictitious world is made real for us.

Lövin depicts a eutopia – the totally planned life, from which all risk and accident have been eliminated. At the same time, the work contains a critical subtext. Do we really want to live in a situation in which we have renounced our freedom? Something that has been presented as a eutopia soon comes across as an anti-eutopia, with its critical spearhead pointed at the trends in the Swedish welfare state at the beginning of the 1970s, such as blind faith in science and social engineering. But, where Lövin's eutopia can be said to be ironic, the dystopian theme is articulated directly in the work of several west-coast artists.

WESTERN-SWEDISH DYSTOPIAS

The 1960s are a pivotal epoch in the development of modern art. If the term postmodernism can be used at all today, then it is in the 1960s that we must locate the turning point that this concept describes, when modernism seems to have come to an end and other criteria emerged in art. It was in the 1960s that the boundaries between artistic media began to be crossed in earnest, and that the concept of art was expanded and mass-media imagery broke into art. But this development cannot be understood solely as an intra-aesthetic movement, a boundary crossing from within autonomous art. It has to be situated in relation to the transformation of

1960-talet är ett brytningskede i den moderna konstens utveckling. Om termen postmodernism alls går att använda idag så är det till 1960-talet vi måste lokalisera den vändpunkt detta begrepp betecknar, då modernismen föreföll ha kommit till ett slut och andra kriterier gjorde sig gällande i konsten. För det var på 1960-talet som gränserna mellan konstnärliga medier på allvar började överskridas, som konstbegreppet vidgades och massmediernas bildvärld bröt in i konsten. Men denna utveckling kan inte enbart förstås som en inomestetisk rörelse, ett överskridande inifrån den autonoma konsten. Den måste ställas i relation till omvandlingen av samhället, den tekniska och ekonomiska utvecklingen, explosionen av nya medier, framför allt TV, popkulturens framväxt och den yngre generationens politiska uppvaknande.

I mötet med en social och politisk verklighet, förmedlad av massmedierna, och de krav på ställningstagande som formulerades som svar på detta möte, övergav många yngre svenska konstnärer under 1960-talet abstrakta uttryck för berättande bildformer. Den brittiska och amerikanska popkonsten fanns bland källorna, liksom den franska nyrealismen. Men även geografiskt mer närliggande föregångare inspirerade, som den danske grafikern Palle Nielsen (1920–2000), vars bildsvit *Orfeus och Eurydice* (*Orfeus og Eurydike*) visades på Göteborgs konstmuseum 1965. Åtminstone Friberg tog djupa intryck av hans arbeten.

Under 1960-talet utvecklades bildsatiren av konstnärer som Lars Hillersberg (1937–2004), Ulf Rahmberg (f. 1935), Lena Svedberg (1946–1972) och Petter Zennström (f. 1945), vars bilder spreds i trycksaker som *Puss* och *Dödens Nyheter*. Deras genomlysning av imperialismen, utsugningen av arbetarklassen och tredje världen var så skoningslös att bilderna kunde te sig som surrealistiska dystopier trots att de snarare skildrade vår verklighet här och nu.

1967 skrev Folke Edwards (f. 1930) en artikel med rubriken ”De otäcka” i *Paletten*, om Hillersberg, Rahmberg, Friberg, Hans Hamngren (f. 1934), Bert-Johnny Nilsson (f. 1934), Albert Johansson (f. 1926) och Berg, en grupp yngre konstnärer som visade upp tillva-

society, technological and economic developments, the explosion of new media, above all TV, the rise of pop culture, and the political awakening of the younger generation.

During the 1960s, as a social and political reality relayed by the mass media and the demands to take a stand framed in response to that encounter met, many young Swedish artists abandoned abstract expression in favour of narrative pictorial forms. British and American pop art was one of the wellsprings here, as was French new realism. But inspiration also came from forerunners who were geographically closer to hand, such as the Danish graphic artist Palle Nielsen (1920–2000), whose suite of pictures *Orpheus and Eurydice* (*Orfeus og Eurydike*) was shown at the Göteborg Museum of Art in 1965. Friberg, at least, was profoundly influenced by his works.

During the 1960s, pictorial satire was developed by artists such as Lars Hillersberg (1937–2004), Ulf Rahmberg (b. 1935), Lena Svedberg (1946–1972) and Petter Zennström (b. 1945), their pictures being disseminated in magazines such as *Puss* (Kiss) and *Dödens Nyheter* (Death News). Their X-raying of imperialism, the exploitation of the working class, and the third world was so merciless that the pictures could look like surrealistic dystopias, despite the fact that, if anything, they depicted our reality here and now.

In 1967, Folke Edwards (b. 1930) wrote an article titled ‘De otäcka’ (The Nasties) in *Paletten*, about Hillersberg, Rahmberg, Friberg, Hans Hamngren (b. 1934), Bert-Johnny Nilsson (b. 1934), Albert Johansson (b. 1926) and Berg, a group of young artists who showed the unvarnished faces of existence and society. Edwards identified a wave of morbidity in the 1960s:

We have acquired a new generation of provocateurs. Who do not want to compromise or close their eyes. And who describe a reality that is crueller than anything we have previously known. A generation that is sensitive to the oppression and injustice in the world, and to the western world’s guilt. A generation whose asociality is a conscious protest – against violence, corruption, militarism, racial discrimination, atomic weapons, neo-colonialism. A generation that is like a round peg in a square hole in the welfare state – and for which the threat of catastrophe is a reality.¹¹

Here, Edwards points to the mood out of which the art of the 1960s had sprung. Art always in some way mirrors the time and the society in which it has come about. The 1960s were a turbulent decade, with gusts of wind

rons och samhällets osminkade ansikte. Edwards identifierade en morbid våg i 1960-talet:

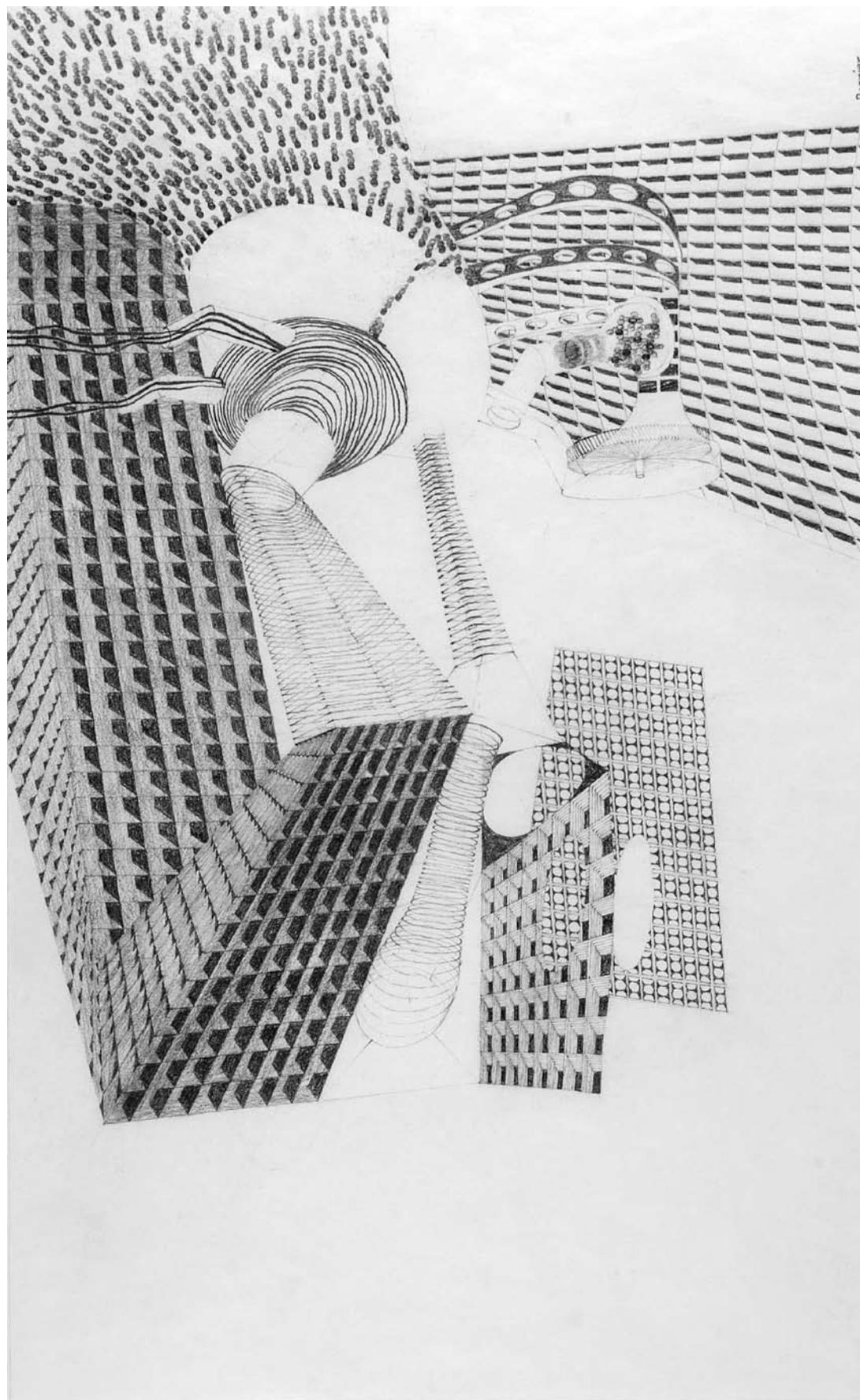
Vi har fått en ny generation av provokatörer. Som inte vill kompromissa eller blunda. Och som beskriver en verklighet grymmare än någon vi tidigare känt. En generation känslig för förtrycket och orättvisan i världen och för västerlandets skuld. En generation vars asocialitet är en medveten protest – mot våld, korruption, militarism, rasdiskrimination, atomvapen, nykolonialism. En generation som sitter skevt i välfärden – och för vilken katastrofhotet är en realitet.¹¹

Edwards pekar här ut den stämning ur vilken 1960-talets konst var sprungen. Konsten speglar alltid på något sätt den tid och det samhälle den är tillkommen i. 1960-talet var ett oroligt decennium, med kastvindar som slungade människor mellan hopp om en bättre värld och förtvivlan inför utvecklingen. Detta är en del av den bakgrund som fick dystopin att framstå som en användbar form för flera konstnärer när 1960-talet övergick i 1970-tal.

Nils Olof Bonniers (1945–1969) arbeten, framför allt hans surrealistiska blyertsteckningar av maskinlika strukturer eller arkitektoniska konstruktioner, kan tolkas som futuristiska eutopier som hotar att slå över i antieutopier, bilder av maskinstäder utan mänskligt liv, en värld där maskinerna tagit över. Bilderna har en kylig ton samtidigt som det inte går att ta miste på konstnärens fascination för begrepp som struktur och entropi, aktuella på den amerikanska konstscenen inom minimalism och jordkonst. FIG. 65

Ett nyckelbegrepp för Bonnier är just strukturer, vilket bland annat manifesteras i hans användning av ett mönster av sexkantiga celler på omslaget till *Paletten* nummer 2 1968.¹² Genom att vika upp en utstansad enhet av sju celler uppstår ett hål i omslaget och det underliggande fotografiet från karabinjävern stormning av Venedigbiennalen i juni samma år blir synlig. En text på insidan av omslaget, med rubriken ”Omslaget – en utopi”, förklarar syftet med projektet.¹³ Vilka är människans möjligheter i en tid när hennes mekaniska kapacitet överträffats av maskinens? frågar sig Bonnier. Enligt honom blir det då människans uppgift att samordna de komponenter som maskinerna ger oss. Utifrån denna problemställning formulerar han sin ”vetenskapliga vision” i en begreppstät text som spänner över matematik, datorteknologi, estetik och politik. Här skriver Bonnier om

306 FIG. 65. Nils Olof Bonnier, *Så fruktansvärt fullt / So Terribly Ugly*, 1968, blyertsteckning / pencil drawing, 31,4 × 58 cm, Göteborgs Stads kulturförvaltning / City of Göteborg Culture Administration. Foto / photo: Jan Dahlqvist, © Nils Olof Bonnier / BUS 2009.



nödvändigheten av en utvidgning av vår fattningsförmåga från två- till tredimensionalitet, en expansion av lösningar på problem som i sin tur genererar nya frågor – allt sammanfattat i cellmönstrets uppbyggnad. Cellmönstret kan nämligen även uppfattas som en tredimensionell struktur. Det ”tvådimensionella redovisningssystemet är begränsat”, skriver Bonnier. För att svara mot teknikutvecklingen och undvika en maskinernas anarki måste vi utvidga vår ”överskådningskapacitet”, hävdar han. Bonnier eftersträvar en utbyggnad av relationer mellan människor, liksom mellan människor och ting, ting och miljöer, miljöer och människor. Detta är för honom verklig utveckling:

Man kan ställa frågan om en monoton upprepning kan leda till utveckling. Inom monotonin finns en latent utbrytarendens. Utnyttjas de goda förutsättningarna, så kan utbrytaren göra sig gällande mot den neutrala bakgrunden. Omslaget har en utbrytare, den utvikbara fliken som så småningom skall leda oss över till den tredimensionella matematiken.¹⁴

Det abstrakta cellmönstret skrivs in i en eutopi om utveckling av människans seende och fattningsförmåga. Cellmönstret är en bild av denna eutopi samtidigt som det tillskrivs en specifik funktion i förverkligandet av densamma. Bonniers utopier är lika vacklande mellan eutopin och antieutopin som Lövins, men saknar Lövins ironiska dimension. Här lever ännu tron på tekniken och människan i förening liksom drömmen om en ny värld. Men de förvuxna maskiner som befolkar hans bilder kastar också långa skuggor. Om ingenting görs kommer dessa maskiner att ta makten över oss och kasta oss in i ett tillstånd av dekadens, kaos och förintelse: ”I detta stadium blir människan tvungen att välja mellan människosläktets undergång eller ett modifierat levnadssätt.”¹⁵ Trodde han själva att det var möjligt för henne att välja det sista?

Det fanns konstnärer i Göteborg som på ett tydligare sätt använde konsten som förmedlare av politiska idéer. Även här var det eutopiska och dystopiska temat närvarande. I Västsverige kom politikens inflytande på konsten delvis att ta sig andra uttryck än i huvudstaden. Konstnärer som Peder Josefsson (f. 1943), Knud (1936–1996) och Solwei Stampe (1936–2001) skildrade arbetet i hamnen och på varven. Konsten blev också medel för burlesk satir hos bland andra Gunnar Thorén (1931–2002). I Göteborg fanns också konstnärer som arbetade med bilder som visserligen bars fram av ett starkt en-

hurling people back and forth between hope of a better world and despair about the way things were going. This is part of the background that made dystopias appear to be a viable form for a number of artists when the 1960s gave way to the 1970s.

Nils Olof Bonnier's (1945–1969) works, especially his surrealistic pencil drawings of machine-like structures and architectonic constructions, can be interpreted as futuristic eutopias that threaten to turn into anti-eutopias, images of machine cities devoid of human life, a world in which the machines have taken over. The pictures have a cool tone, at the same time as it is impossible to miss the artist's fascination with concepts such as structure and entropy, topical at that time in the American art scene within minimalism and land art.

One key concept for Bonnier is specifically structures, something that is, for instance, manifested in his use of a design made out of hexagonal cells for the front cover of *Paletten* number 2 in 1968.¹² Folding out a punched-out section of seven cells creates a hole in the cover so that the photograph beneath it of the carabinieri storming the Venice Biennale in June of that same year shows through. A text on the inside of the cover, under the heading 'The Cover – a Utopia' ('Omslaget – en utopi'), explains the aim of the project.¹³ Bonnier asks: What choices do human beings have at a time when their mechanical capacity has been surpassed by that of machines? According to him, it then becomes humankind's job to arrange the components that machines provide for us. From this problem he formulates his 'scientific vision' in a concept-laden text that takes in mathematics, computer technology, aesthetics and politics. Here Bonnier writes about the necessity of an expansion of our comprehension from being two to three-dimensional, an expansion of solutions to problems that in their turn generate new questions – all of this summed up in the construction of the cell pattern. The cell pattern can, in fact, also be understood as a three-dimensional structure. 'The two-dimensional accounting system is limited', Bonnier writes. In order to keep up with technical developments and to avoid an anarchy of machines, we have to expand our 'capacity for oversight', he maintains. Bonnier strives to achieve an extension of relations between people, and likewise between people and things, things and environments, environments and people. This, for him, is real development:

gagemang i miljö- och samhällsfrågor men saknade KFML(r):arnas programmatiska tydlighet. Berg, Erland Brand (f. 1922), Friberg, Folke Lind (f. 1931) och Åke Nilsson (f. 1935) gestaltade en existentiell problematik i kölvattnet av den upptrappade maktbalansen mellan USA och Sovjetunionen, miljöförstörelsen och teknikutvecklingen i sina visuella dystopier. De kunde vara mer abstrakta, öppna för dubbla perspektiv, som hos Brand där ett klot också kunde vara ett huvud, direkt surrealistiska som hos Lind och Nilsson, eller pregnant formulerade visioner av en dömd värld, som hos Berg och Friberg.

BERTIL BERG

Bertil Berg, född i Göteborg men sedan länge bosatt på Ekered i Lindome i Halland, tillhör de mest poetiska bildskaparna av dessa västsvenska dystopiker. Det halländska landskapets ödslighet återfinns i Bergs karaktäristiska bilder, som trots sin abstrakta och drömska framtoning kan läsas som kommentarer till miljöförstörelse och krig, människans rovdraft på naturen och angrepp på sitt inre. De kan tolkas som visioner om ett kommande utslöcknande, profetior som tjänar som varningsord. Därmed fungerar Bergs bilder i enlighet med dystopiens retorik. De riktar kritik till betraktaren och dennes erfarenhetsvärld.

Berg studerade i Göteborg på Slöjdföreningens skola 1954–1958 och Valands konstskola 1959–1962 och debuterade med en uppmärksam utställning på Galleri Prisma i Stockholm 1964. Året därpå ställde han ut på Galleri Maneten i Göteborg. Sedan dess har utställningar och offentliga uppdrag avlöst varandra. Bland de offentliga verken utmärker sig utsmyckningen på Peder Skrivares skola i Varberg 1970, med fem bilder i plexiglas och stål, liksom utsmyckningen på Östra sjukhuset i Göteborg med *Serie i 6 stadier* (1977–1978).¹⁶

Vid debuten 1964 hade Berg redan funnit sitt språk. Bilderna – oftast akvareller – skildrade labyrinter, hjärnor, inre landskap som också är yttre, rutnät och celler, blodkroppar, blodådror eller nervtrådar, ett pulserande inre liv. Här fanns också bilder i bilden, där rum öppnar sig

We can ask questions about whether monotonous repetition can lead to development. Within monotony there is a latent dissident, breakaway tendency. By making good use of the favourable underlying conditions, the dissident can assert itself against the neutral background. The cover contains a breakaway element, the fold-out flap that will gradually lead us into the three-dimensional mathematics.¹⁴

The abstract cell pattern is inscribed into a eutopia about development of the human capacity to see and comprehend. The cell pattern is an image of this eutopia, at the same time as it is ascribed a specific function in the realization of that same eutopia. Bonnier's utopias oscillate back and forth between eutopia and anti-eutopia as much as Lövin's do, but they lack Lövin's ironic dimension. Here, faith in technology and humankind in union lives on, as does the dream of a new world. But the overgrown machines that populate his pictures also cast long shadows. If nothing is done, these machines will take over the power from us and cast us into a state of decadence, chaos and destruction: 'In this stage people are compelled to choose between the extinction of the human race and a modified way of living.'¹⁵ Did he himself believe it was possible for humanity to choose the latter?

There were artists in Gothenburg who more clearly used art as a vehicle for political ideas. The theme of eutopia and dystopia was present here, too. In western Sweden the influence of politics on art partly came to adopt other modes of expression from those of the capital city. Artists such as Peder Josefsson (b. 1943), Knud Stampe (1936-1996) and Solwei Stampe (1936-2001) portrayed labour in the docks and at the shipyard. Art also became a medium for burlesque satire, for instance, in the works of Gunnar Thorén (1931-2002). True, there were also artists in Gothenburg who worked with pictures that are motivated by a powerful commitment to environmental and social issues, but which lacked the programmatic clarity of the KFML(r) (Communist League Marxist-Leninists (the revolutionaries)). In their visual dystopias, Berg, Erland Brand (b. 1922), Friberg, Folke Lind (b. 1931) and Åke Nilsson (b. 1935) gave visual form to a set of existential problems that had arisen in the wake of the escalation of the balance of power between the USA and the Soviet Union, environmental pollution and technological development. These images could be more abstract, and viewable from a double perspective, as in Brand's works, in which a sphere could also be a head, candidly surrealist, as in the work of Lind and Nilsson, or concisely formulated visions of a doomed world, as in the works of Berg and Friberg.

i transparenta skikt, kuber eller klot svävande i en bottenlös rymd.

Under andra halvan av 1960-talet experimenterade Berg med material som plexiglas och stålkulor. Genom att ställa rader av plexiglasskivor framför varandra kunde han skapa en illusion av ett hisnande djup. Stålkulor fästa vid skivorna framträdde som stjärnbilder eller gevärskulor, frusna i sin rörelse. Mellan skivorna kunde han fästa plastmodeller av hjärnor med vindlingarna som abstrakta mönster. Stålkulorna framträdde då som angripare i bilder av tankeförtryck och indoktrinering. Ibland använde han tennsoldater som ytterligare förstärkning av hotet mot det mänskliga organet. Dessa objekt hade titlar som *Födelse* (objekt 1966, GKM), *(Omedvetet) målmedvetet angrepp mot medvetandet pågår* (objekt 1968, GKM), *Hjärna i stjärnsystem*, *Gasmoln*, *Expanderande och statistiskt rum*, *Stjärnhimmel*, *Spegelbild med tittskåp* (samtliga 1970) och *Rummets avskalning* (1972). Titlarna refererade till en yttre och en inre värld, rymd och rum, men också till indoktrinering, angrepp och hot.

Redan i dessa arbeten fanns ett uttalat dystopiskt tema med existentiella förtecken. Det handlar om de strukturer som människan är underkastad i det moderna samhället, om krigföring, inte bara i yttre bemärkelse, utan också inre. Karaktäristiskt för Bergs bildspråk var växelverkan mellan makro- och mikrokosmos. Inne i människan öppnas oändliga rymder. Men rymderna stängs inne i lådor och de öppna fältens nakna hud sargas av vassa former.

Under 1970-talet lämnade Berg objekten för att koncentrera sig på måleriet, framför allt akvarell som är det medium som passar hans vision bäst. Akvarellen gör det möjligt att få fram det spröda uttryck han eftersträvar och som motsvarar livets skörhet. Kuben kom tillbaka, nu som isblock som reser sig över karga tundror. Det är ödsliga landskap där inga människor syns till. Men inuti isblocken flammnar en inre eld. På detta sätt finns ofta det heta i det kalla och det kalla i det heta i Bergs konst. Andra återkommande motiv var klot, vindpinade fanor och brinnande drakar. Mörka moln seglar fram över viderna. Väldiga svampar reser sig som efter atombombsexplosioner i de ödsliga landskapen men symptomatiskt nog inte som realistiska avbildningar av sprängningar. Snarare skapar han symboliskt förtätade bilder med utgångspunkt i ett motiv som atombombsmolnet.

Ibland förekommer djur i hans bilder, som fåglar och i en målning en salamander, men aldrig några mänskliga individer. Kanske

BERTIL BERG

Bertil Berg, born in Gothenburg but subsequently a long resident of Ekered, near Lindome in Halland, is one of the most poetic image-makers among the western-Swedish dystopians. The desolateness of the Halland landscape recurs in Berg's characteristic pictures, which despite their abstract, dreamlike tone can be read as a commentary on environmental pollution and war, humankind's ruthless exploitation of nature, and assault on its own inner world. They can be interpreted as visions of imminent extinction, prophecies that serve as words of warning. Berg's pictures thus operate in accordance with the rhetoric of dystopia. They direct criticism at the observers and their world of experience.

Berg studied in Gothenburg at the Handicraft Society School (Slöjdföreningens skola) 1954–1958 and the Valand School of Art 1959–1962 and made his debut with an exhibition that attracted a lot of attention at Galleri Prisma in Stockholm in 1964. In the following year, he showed at Galleri Maneten in Gothenburg. Since then, exhibitions and public commissions have come in quick succession. Among the public works that stand out are the decoration for the public school Peder Skrivare's school in Varberg in 1970, with five pictures in Plexiglas and steel, and also the decoration for Östra Hospital in Gothenburg, *Series in 6 Stages* (*Serie i 6 stadier* 1977–1978).¹⁶

On his debut, in 1964, Berg had already found his own language. The pictures – frequently watercolours – depicted labyrinths, brains, interior landscapes that are also external ones, grids and cells, blood corpuscles, veins or nerve fibres, a pulsating inner life. Here, too, are pictures within pictures, in which space opens up in transparent layers, cubes or spheres floating in a bottomless void.

During the second half of the 1960s, Berg experimented with materials such as Plexiglas and steel spheres. By placing rows of Plexiglas sheets one in front of another, he was able to create the illusion of a dizzying abyss. Steel ball-bearings attached to the sheets looked like constellations of stars or rifle bullets, frozen in motion. Between the sheets he might



fix plastic models of brains, their convolutions in abstract patterns. The steel ball-bearings then looked like invaders in images of mental oppression and indoctrination. Sometimes, he used tin soldiers, as a further reinforcement of the threat to the human organ. These objects had titles like *Birth (Födelse)*, object 1966, GMA), *(Unconscious) Single-Minded Attack on Consciousness Goes on ((Omedvetet) målmedvetet angrepp mot medvetandet pågår)*, object 1968, GMA), *Brains in Star System, Gas Cloud, Expanding and Static Space, Starry Sky, Mirror Image with Peepshow (Hjärna i stjärnsystem, Gasmoln, Expanderande och statiskt rum, Stjärnhimmel, Spegelbild med tittskåp)*, all 1970) and *The Peeling of Space (Rummets avskalning)* 1972). The titles referred to an external and internal world, to a void and a space, but also to indoctrination, attack and threat.

Already in these works there was an explicit dystopic theme with existential overtones. They were about the structures that people were subordinated to in modern society, about warfare, not just in its external sense, but also the inner one. Characteristic of Berg's pictorial language was the interaction between macrocosm and microcosm. The human being contains a boundless expanse of empty spaces. But these spaces are shut inside boxes, and the naked skin of the open fields is cut by sharp forms.

In the 1970s, Berg abandoned objects to concentrate on painting, primarily, watercolour, which is the medium that suits his vision the best. Watercolour makes it possible to produce the delicate expression that he is aiming at, and which corresponds to the brittleness of life. The cube returned, this time, as a block of ice that rises up over barren tundra. These are desolate landscapes with no human beings visible. But inside the block of ice there blazes an inner fire. Thus, Berg's art often contains heat within cold and cold within heat. Other recurrent themes were spheres, windblown flags, and fire-breathing dragons. Dark clouds sail out over the wide open expanses. Enormous mushrooms rise up in the desolate landscape, as though after atomic-bomb explosions, but symptomatically enough not as realistic depictions of detonations. Rather, he creates symbolically condensed images with their starting point in themes such as the atomic cloud.

Occasionally, animals, for instance, birds, and in one painting a salamander, appear in his pictures, but never any human individuals. Perhaps the people have been wiped out, or then he is depicting the human inner world. Titles like *Pain (Smärta)* 1981 hint at the latter. Other titles, such as *Attack I and II (Angrepp)* 1971), *Threat (Hot)* 1972), *Memento of a Time of*

FIG. 66. Bertil Berg, *(Omedvetet) målmedvetet angrepp mot medvetandet pågår / (Unconscious) Single-Minded Attack on Consciousness Goes On*, 1968, plexiglas, stålkulor, plast / Plexiglas, steel marbles, plastic, 40 × 56 × 63 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto / photo: Ebbe Carlsson, © Bertil Berg / BUS 2009.

är människorna utplånade, eller så är det människans inre värld han skildrar. Titlar som *Smärta* (1981) antyder det senare. Andra titlar, som *Angrepp I* och *II* (1971), *Hot* (1972), *Memento över bestialitetens tid* (1973), *Istid-Nutid I* (1977), *Isfront* (1977, 1979, 1980), bekräftar läsningen av bilderna som dystopiska visioner. Människans guldålder är över. En ny istid bryter fram i kölvattnet av det globala kärnvapenkriget och miljöförstörelsen. Men lika ofta är titlarna allmänna och poetiska, som *Landskap* (1975, 1976), *Moln* (1977) och *Brinnande drake II* (1978). De ödsliga landskapen kan också leda tankarna till den sibiriska tundran eller Lofoten, som Berg besökte tillsammans med de andra medlemmarna i konstnärgruppen 6 aspekter – Roj Friberg, Bernt Jonasson (f. 1936), Folke Lind, Åke Nilsson och Gunnar Thorén – i mitten av 1970-talet.

Bergs bilder skiljer sig på avgörande punkter från mycket av 1960- och 1970-talens engagerade konst. De är inte entydiga som utsagor och kommenterar inte dagsaktuella händelser, även om de i vissa fall var inspirerade av sådana. Snarare berör de existentiella frågor av en mer generell art: det mänskliga kontra det artificiella, människans relation till naturen, liksom smärta och förgänglighet. Bilderna visar oss en drömvärld snarare än en yttre verklighet. Det finns en skönhet i undergången och våldet kan ha en farlig lockelse som konstnären är uppriktig nog att inte blunda för. Berg skyr inte människans komplicerade känslor: ”Men det vanskliga med att måla på det här sättet är att jag aldrig klart kan säga att jag målar för att uttrycka min avsky för våld och inte för att våldet i sig självt är fascinerande.”¹⁷ Våldets och undergångens dragningskraft finns där, som en malström vi ständigt riskerar att dras ned i.

I intervjuer bekräftar Berg att han medvetet arbetar med frågor om de hot om självförorsakad utplåning som människan står inför. Han gör det i ett oroande bildspråk som närmar sig svårgripbara känslor. I en utställningstext 1968 skriver han:

Det bilderna handlar om, det som intresserar mig och som jag försöker skildra är ogripbarheten i största allmänhet, t ex livets uppkomst, växande och ofta groteska slut. Möte mellan värme och kyla, genomskinlighet, t ex luft. Mänsklighetens situation i dag, i morgon. Världens överhettning, nergrisning, krympning. Min egen och andras rädsla, hypokondri, inestängdhet, glädje o s v. Allt äckligt och djävligt i en skön inramning.¹⁸

Här framkommer att Berg försöker närma sig det svåråtkomliga, ex-

Bestiality (*Memento över bestialitetens tid* 1973), *Ice Age-Present Age* (*Istid-Nutid I* 1977), *Ice Front* (*Isfront* 1977, 1979, 1980), confirm the reading of the pictures as dystopian visions. The golden age of humankind is over. A new ice age is breaking out in the wake of the global nuclear war and environmental pollution. But, equally frequently, the titles are universal and poetic, including *Landscape* (*Landskap* 1975, 1976), *Cloud* (*Moln* 1977) and *Fire-Breathing Dragon II* (*Brinnande drake II* 1978). The desolate landscape can also take our thoughts to the Siberian tundra or to the Lofoten Islands, which Berg visited together with the other members of the 6 aspekter (6 Aspects) artists' group – Roj Friberg, Bernt Jonasson (b. 1936), Folke Lind, Åke Nilsson and Gunnar Thorén – in the mid-1970s.

Berg's pictures diverge in crucial respects from much of the committed art of the 1960s and 1970s. They are not unequivocal as statements and do not comment on topical events, even if they were in some cases inspired by them. They deal more with existential questions of a more general type: the human versus the artificial, humankind's relationship with nature, as well as pain and transitoriness. The pictures show us a dreamworld rather than an external reality. There is a beauty in destruction, and violence can have a dangerous charm, to which the artist is honest enough not to shut his eyes. Berg does not avoid people's complicated feelings: 'But the difficult thing about painting in this way is that I can never clearly say that I paint to express my abhorrence of violence, and not because violence itself is fascinating.'¹⁷ The attraction of violence and destruction is there, like a maelstrom that we constantly risk being drawn down into.

In interviews Berg confirms that he consciously works with issues related to the threat of self-inflicted annihilation that faces humanity. He does this in a disturbing pictorial language that addresses elusive feelings. In an exhibition text in 1968 he writes:

The pictures are about what interests me and what I try to depict is the intangibility of the most universal things, for example, life's origins, growth and frequently grotesque end. An encounter between heat and cold, transparency, for example, air. The human situation today, tomorrow. Global overheating, pollution, shrinkage. My own and other's fear, hypochondria, being shut in, joy and so on. All that is sickening and diabolical in a beautiful frame.¹⁸

Here it emerges that Berg tries to approach the inaccessible, for example, emotions, at the same time as he allows himself to be inspired by the surrounding world. He is influenced by the atom-bomb threat, environmental

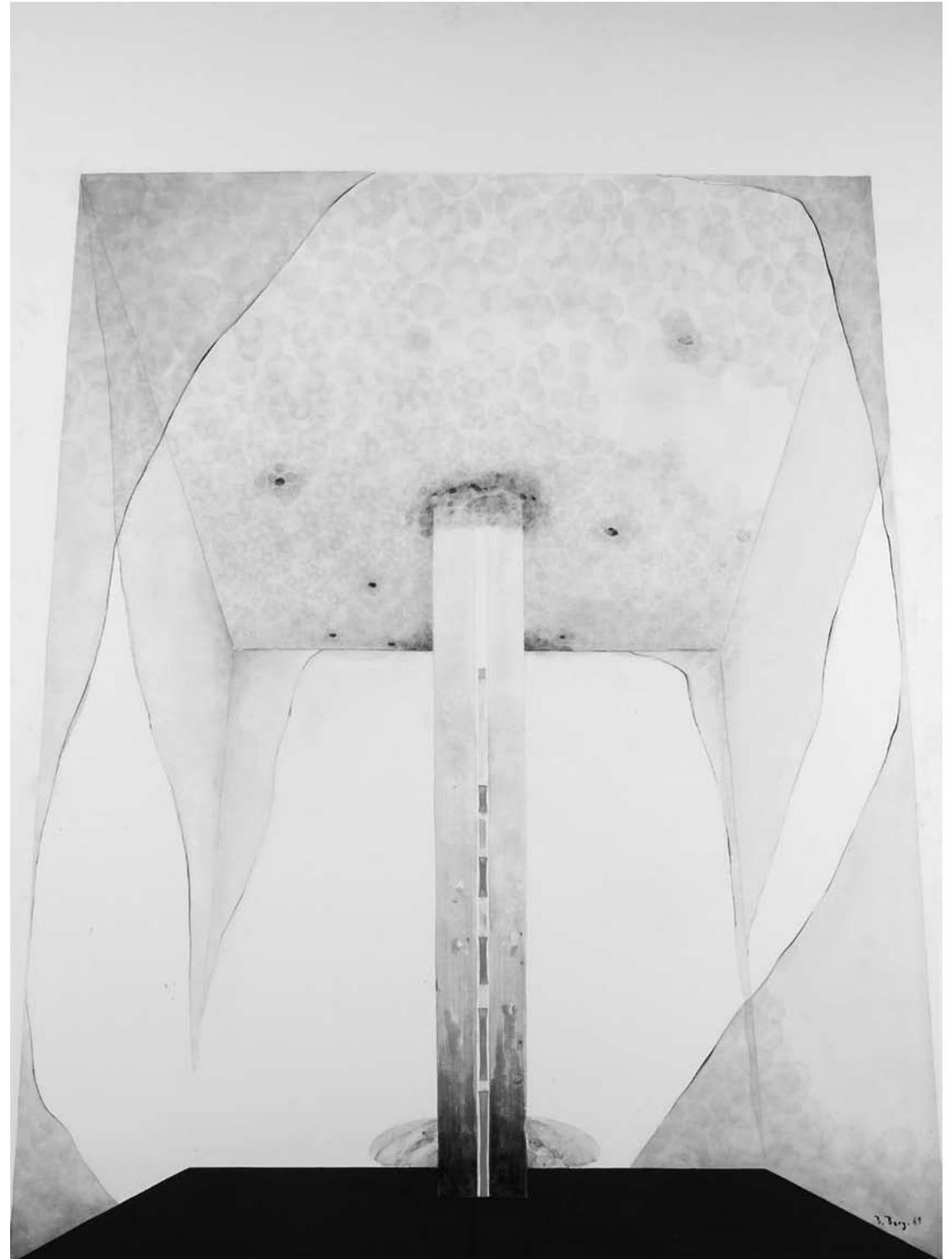
empelvis känslor, samtidigt som han låter sig inspireras av omvärlden. Han är påverkad av atombombshotet, miljöförstörelsen och Vietnamkriget men låter denna bakgrund transformeras till existentiellt syftande bilder av en mer symbolisk och allmängiltigt art. Mot ondskan, våldet och nerskräpningen står skönheten i bildspråket. Bergs bilder skapas utifrån insikten att det onda kan finnas i det sköna, att undergången också kan bära en sällsam skönhet. Här intar han en hållning till världen som har mycket gemensamt med romantikernas; romantikerna som diktade om skönheten i undergångens närhet.

Berg bör beskrivas som en konstnär som försöker gestalta allmänmänskliga känslor i en hotfull omgivning, snarare än som en renodlad dystopiker som framställer en detaljerad bild av ett framtida ont samhälle. ”Jag försöker fånga känslor av ångest och skräck i vårt undermedvetna”, säger han.¹⁹ Men den existentiella tematiken relateras till konkreta situationer som hotet om ett förestående tredje världskrig och känslan av att vandra ”på gravens rand”.²⁰

Det dystopiska temat i Bergs konst är också något kritikerna berört. Redan vid debuten 1964 pekar Folke Edwards i *Stockholms-Tidningen* ut apokalyptiska motiv: ”Det hans måleri bjuder oss är en värld av överhettad apokalyptisk skönhet, ett mikro- och makrokosmos med rämnande fantasiarkitektur, bristande vävnader, blodfält och förbrända öknar”.²¹ Men Edwards ger också uttryck för en invändning flera kritiker haft, nämligen den att det riskerar att bli för vackert: ”Det är mycket suggestivt och mycket briljant, men det riskerar att bli för briljant, att perverteras av virtuositet och kvalmig sötma”.²² Misstron mot det sköna är stor i modernismen, både inom avantgardet och inom den marxistiska kritiken. Edwards har ringa förståelse för den spänning som uppstår mellan det sköna och det olycksbådande, det som är själva livsnerven i Bergs konst, även om han visst ser utställningen som en löftesrik debut.

Beate Sydhoff (f. 1938) kommer till liknande slutsatser i sin recension i *Svenska Dagbladet* (1972):

jag upplever att elegansen i hans arbeten, det dekorativa draget, blir så starkt många [gl]ånger att det är svårt att klart se syftet med bilden utöver detta. Han har alltid balanserat på en spänning mellan yttlig skönhet och budskap och den balansen har varit intressant och givande. Men faran finns att just det eleganta draget i hans verk ska ta över.²³



Underförstått: om det blir alltför elegant hamnar budskapet i skymundan och bilderna förlorar sin angelägenhet. Men Berg strävar inte efter att mystifiera eller dölja verklighetens ansikte, utan efter att uppenbara världen och gestalta känslolägen i ett exakt bildspråk. ”Även det som är motbjudande sker ju i en skön omgivning. Kriget går fram också över vitsippsbackar och sommarängar”, som han själv formulerar det.²⁴

Skönheten i bildspråket har också en strategisk funktion att fånga in betraktaren, som därefter kan påverkas på ett omedvetet plan. Berg säger att bilden måste kunna tala till människors känslor, inte bara deras intellekt:

Förr gick jag i min enfald och trodde att man kunde måla tavlor som hade en social funktion, som skulle lära folk att upptäcka att så här kunde det se ut. Men det tror jag inte nu. Nu tror jag att det måste finnas ett sätt att uttrycka sig så att folk kan förstå även om dom ingenting förstår, som psykiskt kan verka hos alla eller flertalet människor, även om de inte fattar vad det handlar om.²⁵

Berg har också upprepade gånger talat om att beröra betraktarens undermedvetna. På så sätt får verken en starkare verkan än vad politiska slagord någonsin kan få. Man befriar sig inte så lätt från dessa oroande bilder. Här följer Berg helt dystopigenrens poetik. Genren bygger nämligen på att författaren suggererar fram en värld som är helt uppbyggd men som samtidigt är tillräckligt lik vår egen för att bli trovärdig och därigenom låter läsaren uppslukas av fiktionen. Dystopins skildring av en fiktiv plats syftar ytterst till att ge oss nya perspektiv på vårt eget samhälle. Den funktionen har även Bergs bilder.

Det surrealistiska draget är något som ofta påtalas.²⁶ Men Bergs bilder saknar det slags surrealistiska rekvisita vi finner hos Salvador Dalí, Max Ernst, imaginisterna eller Halmstadgruppen. Snarare är det stämningen, den drömska och olycksbådande atmosfären i dem som påminner om surrealisternas öververkliga landskap. Det ödsliga landskapet fungerar som en scen som olika former träder in på och befolkar. Liksom hos surrealisterna kan Bergs sätt att måla vara mycket realistiskt medan motiven är fantasiprodukter. Bergs bilder har ändå mest gemensamt med abstrakta surrealisterna som Yves Tanguy och Roberto Matta.

pollution and the Vietnam War, but he has the background transformed into existentially oriented images of a more symbolic and universal type. In contrast to evil, violence and detritus stands the beauty of the pictorial language. Berg's pictures are created out of the insight that evil can be found in the beautiful, that destruction can also hold a rare beauty. Here he adopts an attitude to the world that has a lot in common with that of the romantics; the romantics, who wrote poems about beauty in the imminent presence of doom.

Berg should be described as an artist who tries to give visual form to universal human feelings in threatening surroundings, rather than as an out-and-out dystopian who presents a detailed image of some future wicked society. 'I try to capture feelings of anguish and terror in our unconscious,' he says.¹⁹ But the existential themes are related to concrete situations such as the threat of an impending Third World War and the feeling of walking 'on the brink of the grave'.²⁰

The dystopian theme in Berg's art is also something the critics have touched on. Already at his debut in 1964, Folke Edwards in *Stockholms-Tidningen* points to apocalyptic themes: 'What his painting offers us is a world of overheated apocalyptic beauty, a microcosm and macrocosm with cracked fantasy architecture, rending tapestries, fields of blood and scorched deserts.'²¹ But Edwards also gives expression to an objection held by several critics, namely, that it risks being too beautiful: 'It is highly suggestive and highly brilliant, but it risks being too brilliant, being perverted by virtuosity and nauseating sweetness.'²² Distrust of the beautiful is a major feature of modernism, in both the avant-garde and Marxist criticism. Edwards has little understanding of the tension that arises between the beautiful and the ominous, the very lifeblood of Berg's art, even if he definitely sees the exhibition as a promising debut.

Beate Sydhoff (b. 1938) comes to similar conclusions in her review in *Svenska Dagbladet* (1972):

For me, the elegance of his work, the decorative aspect, frequently becomes so strong that it is hard to see clearly what the purpose of the pictures is beyond that. He has always balanced in a tension between superficial beauty and message, and that balance has been interesting and rewarding. But the danger is that specifically this elegant aspect of his work will take over.²³

Implication: if it is too elegant the message ends up in the background and the pictures lose their point. Yet, Berg does not seek to mystify or conceal

Jan Håfström (f. 1937) beskriver Bergs verk *Barbariets landskap* och *Jordspegling* (båda 1963) i *Dagens Nyheter* 1974.²⁷ Håfström pekar på hur Bergs bilder innehåller många nivåer och kan läsas på olika sätt. Bilderna görs till metaforer för inre tillstånd eller tillståndet i världen. Men det Håfström framför allt lyfter fram är Bergs förhållande till språket. I målningen *Komma* (1971) ser Håfström hur språket angrips: ”Det språkliga tecknet är en organism som håller på att brytas ned – rent biologiskt!”²⁸ Erosionen av landskapet, öknarnas utbredning och atombombsexplosionerna har sin metaforiska dubbel-exponering i angreppet mot språket. Håfström sätter ljuset på något centralt. Det är nämligen fråga om ett i hög grad språkligt måleri, ett erövrat språk, där konstnären samtidigt är smärtsamt medveten om språkets oförmåga att direkt bära ett budskap. Det är därför han måste gå via det omedvetna.

Liksom den tyske romantiske målaren Caspar David Friedrich närmar sig Berg den yttre världen genom den inre. Tillvaron tolkas genom det subjektiva. Bilderna blir drömbilder, fragment som sammanfattar det absoluta, människans öde. Vi påminns om att dystopin som genre har sina rötter i romantiken. Med en lätthet i uttrycket skildrar han en hotfull atmosfär, framtidens mörka skugga som faller över vår tid. Med dessa symboliskt förtätade bilder har Berg skapat gripande metaforer över vad han själv kallat ”bestialitetens tid”.

ROJ FRIBERG

Roj Friberg är kanske den konstnär i Sverige som mest konsekvent utforskat dystopins möjligheter inom bildkonsten. Då många av Fribergs generationskamrater uppslukades av politiska eutopier, vars förverkligande de agiterade för i sin konst, förblev Friberg trogen dystopins negativa form. Till skillnad från exempelvis Lars Hillersberg och *Pussgänget* formulerade han, med något undantag, inte sin samhällskritik i satirens burleska form, utan i den romantiska suggestionens.

Friberg föddes i Uddevalla 1934 men är sedan 1969 bosatt i Näs i Halland. Debuten skedde redan 1954 på Galleri Bogestad i Göteborg.

the face of reality, but to reveal the world and give visual form to emotional states in an exact pictorial language. ‘Even things that are disgusting take place in beautiful settings. War is also waged across wood-anemone slopes and summer meadows,’ as he himself puts it.²⁴

Beauty in pictorial language also fulfils the strategic function of captivating the viewer, who thereafter can be influenced on an unconscious level. Berg says that the picture has to be able to speak to people’s feelings, not just to their intellect:

Before, I went around in my stupidity and believed that it was possible to paint pictures that had a social function, that would teach people to discover that this is what things could look like. But I do not believe that now. Now, I believe that there has to be a way of expressing things so that people can understand, even if they understand nothing, which can have a psychological effect on everyone, or the majority of people, even if they do not grasp what it is about.²⁵

Berg has also repeatedly spoken about getting in touch with the viewer’s unconscious. In this way the work has a more powerful effect than political slogans can ever have. It is not so easy to shake off these disturbing pictures. Here Berg keeps completely to the poetics of the dystopia genre. In fact, the genre relies on the author summoning up a world that is totally fictitious, but which, at the same time, is sufficiently like our own to be credible, thereby allowing the reader to be absorbed into the fiction. A dystopia’s depiction of a fictive place ultimately aims to give us new perspectives on our own society. Berg’s pictures also have the same function.

One thing that is often commented on is their surrealistic aspect.²⁶ But Berg’s pictures lack the kind of surrealistic props that we find in the works of Salvador Dalí, Max Ernst, the Imaginists or the Halmstad Group. It is, rather, their mood, their dreamlike, ominous atmosphere that is reminiscent of the hyper-real landscapes of the surrealists. The deserted landscape functions as a stage, and various forms then enter into it and populate it. As with the surrealists, his way of painting can be highly realistic, while his subjects are products of the imagination. Berg’s pictures, nevertheless, have most in common with the work of abstract surrealists such as Yves Tanguy and Roberto Matta.

Jan Håfström (b. 1937) describes Berg’s works *Landscape of Barbarism* (*Barbariets landskap*) and *Earth Reflection* (*Jordspegling*) (both 1963) in *Dagens Nyheter* in 1974.²⁷ Håfström points to the way Berg’s pictures contain many levels and can be read in various ways. The pictures are turned into

1960–1964 studerade han vid Slöjdföreningens skola och Valands konstskola. Från Valand blev han relegerad på grund av för mycket frånvaro under vad han själv kallar sin ”Sturm und Drang-period”.²⁹ Friberg upptäcktes på en elevutställning 1963 och tilldelades priset Unga Tecknare året därpå. Hans konst visades på gruppställningar på Maneten i Göteborg (1962) och Konsthallen (1963). Under 1960- och 1970-talet ställde Friberg ut separat på Maneten (1967 och 1972) och Varbergs Museum (1973) samt på en rad andra platser i Sverige och utomlands.

Fribergs häcklande bild av Brasiliens diktator Artur da Costa e Silva fick Utrikesdepartementet att ställa in det svenska deltagandet i Ungdomsbiennalen i São Paulo 1969. 1974 deltog Friberg i gruppställningen *6 aspekter. Människa – samhälle* på Göteborgs konstmuseum. Efter utställningen bildade deltagarna konstnärgruppen med samma namn. Från 1971 och framåt har Friberg arbetat med scenografi för teater, opera och TV – erfarenheter som han tillvaratagit i environments och offentliga utsmyckningar.

I sin konst är Friberg aldrig politiskt syftande utan att samtidigt beröra människans existentiella situation. Omvänt har hans existentiellt färgade bildkonst nästan alltid en moralisk och politisk sida. Det handlar om människans ansvar inför skapelsen. I Fribergs verk finns en spänning, eller en dialektik, mellan det individuella och det allmänna, mellan den existentiella erfarenheten och den politiska verkligheten, mellan ethos och pathos. Hans förebilder är också existencialister som Franz Kafka och Palle Nielsen.

Teckningen har hela tiden varit fundamentet i hans konstnärskap, även om Friberg på senare år börjat arbeta i färg. De tidiga verken innehöll ett myller av figurer, rytmiskt böljande över papperet i bilder som kan påminna om Jean Dubuffets ”klotter”. Friberg säger sig alltid ha gillat att teckna människomassor och har fortsatt att göra så.³⁰ Det är ofta burleskt och samtidigt allvarligt, en föraning om de dystopiska visioner som skulle följa.

Skogsmotivet, som återfinns redan i teckningar från tidigt 1960-tal, återkommer i senare verk av Friberg, en skog som tycks förtrollad, ett rum av tystnad och levande materia. Bland annat har han gjort flera bilder av en skogstjärn med stilla spegelblankt vatten. I skogen rör sig tiden långsamt. Luften är ren. Vi är befriade från de borgerliga interiörernas unkna atmosfär som fyller många av Fribergs bilder.

metaphors for internal states or the state of the world. But what Håfström emphasizes above all is Berg's relationship with language. In the painting *Comma* (*Komma* 1971) Håfström sees the way that the language is subject to attack: 'The linguistic sign is an organism that is in the process of being broken down – purely biologically!'²⁸ The erosion of the landscape, increased desert expansion and atomic-bomb explosions have their metaphorical double exposure in the attack on language. Håfström puts the spotlight on something crucial. This is, in fact, to a large extent linguistic painting, a conquered language, in which the artist is, at the same time, painfully aware of language's inability to deliver a message directly. That is why he has to go via the unconscious.

Like the German romantic painter Caspar David Friedrich, Berg approaches the external world through the internal one. Existence is interpreted through the subjective. The pictures become dream images, fragments that encapsulate the absolute, human destiny. We are reminded that dystopia as a genre has its roots in romanticism. With a lightness of expression he evokes a menacing atmosphere, the dark shadow of the future that falls over our time. With these symbolically condensed images Berg has created gripping metaphors for what he himself called the 'age of bestiality'.

ROJ FRIBERG

In Sweden, Roj Friberg is perhaps the artist who has most systematically explored the possibilities of dystopia within visual art. While many of Friberg's generation were greatly concerned with political eutopias, whose realization they agitated for in their art, Friberg remained faithful to negative forms of dystopia. In contrast, for example, to Lars Hillersberg and the crowd at *Puss*, with some exceptions, he did not formulate his social critique in the burlesque form of satire, but used the suggestive approach of romanticism.

Friberg was born in Uddevalla, in 1934, but, since 1969, has lived in Näs in Halland. His debut took place in 1954 at Galleri Bogestad in Gothenburg. From 1960 to 1964, he studied at the Handicraft Society

Under andra halvan av 1960-talet utvecklade Friberg en särpräglad teknik där han med ett radergummi monterat på en roterande trissa kunde suddra fram ljuset från en grafitbestruken yta. Tekniken gjorde det möjligt att ge bilderna illusionistisk kvalitet. Resultatet är tecknade ”fotografier” av drömsyner, besläktade med Francisco de Goya, Francis Bacon och surrealisterna.

Dessa hallucinatoriska bilder formade sig i slutet av 1960-talet till samhällskritiska skräckvisioner. Under 1970-talet framträdde dystopiska visioner om ett totalitärt samhälle eller världen efter kärnvapenkriget, tecknade i ett alltmer virtuöst bildspråk. Andra verk har en mer skräckromantisk prägel. Människor kvevar i borgerliga interiörer som tycks smälta ned, förkolna eller slukas av ett existentiellt mörker. Världen har drabbats av en ond förtrollning. De inre föreställningarna har tagit över i bilder som åtskilligt påminner om symbolisternas, framför andra Gustave Moreau. Men det finns också ett absurt drag som har beröringspunkter med Samuel Becketts kortslutna psyken och Kafkas obegripliga byråkratier.

Av Kafkas verk är det framför allt *Processen* som ger sig till känna, med de godtyckliga rättsprocesserna, exempelvis i ett verk som *Rättsmaskineriet* (grafit 1978). Från en träkonstruktion på en vidsträckt plan hänger människor med huvudena täckta av vita huvor. Scenen är sänkt i mörker men området framför ställningen är upplyst som av strålkastare.

Liksom hos Kafka är världen förvrängd, absurd och obegriplig. En bild som *Fest* (grafit 1979) skildrar överklassens förlustelser under kristallkronan – en iskall spökfest av överkliga människor utan inre liv. Tomma blickar möter betraktaren när en hand drar undan det tunga draperiet. Världen är förgiftad och ligger i dödsryckningar. Överklassen dränker sig i glömska.

Flera bilder kommenterar händelserna i Chile i september 1973, då Augusto Pinochet tog makten genom en militärkupp och den folkvalde presidenten Salvador Allende dödades under stormningen av Presidentpalatset den 11 september. Ett skräckvälde följde där dissidenter torterades och avrättades. Att Friberg fördömde Pinochets fascistiska diktatur går inte att ta miste på i de karikatyrlika bilderna, exempelvis *Juntan* (grafit 1974), en teckning efter fotografiet av Pinochet i mörka glasögon och med armarna i kors, taget dagen efter maktövertagandet. I Fribergs bild är den maktfullkomlige diktatorn

School and the Valand School of Art. He was expelled from Valand for being absent too often during what he calls his ‘Sturm und Drang period’.²⁹ Friberg was discovered at a student exhibition in 1963 and was awarded the Young Draftsman Prize (Unga Tecknare) the following year. His art was shown at group exhibitions at Galleri Maneten in Gothenburg (1962) and the Gothenburg Art Gallery (1963). During the 1960s and 1970s, Friberg had solo shows at Maneten (1967 and 1972) and at the Varberg Museum (Varbergs Museum 1973) as well as at a number of other venues in Sweden and abroad.

Friberg’s mocking image of Brazilian dictator Artur da Costa e Silva prompted the Swedish Ministry for Foreign Affairs to call off Swedish participation in the *Youth Biannual* in São Paulo in 1969. In 1974, Friberg took part in the group exhibition *6 Aspects. Man – Society (6 aspekter. Människa – samhälle)* at the Göteborg Museum of Art. After the exhibition, the participants formed an artists’ group with the same name. Since 1971, Friberg has worked on set designs for theatre, opera and TV – experience that he has made use of in environments and public decorative commissions.

In his art, Friberg is never politically oriented, without at the same time touching on humankind’s existential situation. Conversely, his existentially tinged visual art almost always has a moral and political aspect. It is about humanity’s responsibility to creation. In Friberg’s work there is a tension, or a dialectic, between the individual and the universal, between existential experience and political reality, between ethos and pathos. His role models are also existentialists, such as Franz Kafka and Palle Nielsen.

Drawing has always been the foundation for Friberg’s artistic work, even if, in later years, he has begun working in colour. The early works contain a multitude of figures, rhythmically undulating across the paper in images that can be reminiscent of Jean Dubuffet’s ‘doodles’. Friberg says he has always liked drawing crowds, and has continued to do so.³⁰ These are often burlesque and, at the same time, serious, a premonition of the dystopic visions that were to follow.

The forest theme, which already appears in Friberg’s drawings from the early 1960s, recurs in his later works, a forest that seems to be enchanted, a space of silence and living matter. He has, for instance, made several pictures of a small woodland mere with still, mirror-smooth water. In the forest, time passes slowly. The air is clean. We are liberated from the stale atmosphere of bourgeois interiors that fills many of his pictures.

omgiven av fossilerade generaler, några av dem förvandlade till skelett. I *Chilejuntan* (litografi 1974, GKM) framträder juntan som en grupp avindividualiserade höga militärer med ansikten som liknar masker, svagt belysta i ett kompakt mörker. Deras medaljer skimrar likt förlista skatter på havsbotten. Ut mot bildens kanter suddas gestalterna ut som av rörelseoskärpa på ett fotografi. FIG. 68

Arkitekturen har ofta en framträdande roll i Fribergs bilder, om inte som huvudmotiv så åtminstone som inramning av scenerna. I *Från Borglandet* (grafit 1975, GKM) står några figurer som stenstoder på en palatsbalkong. Teckningen är baserad på ett fotografi av Benito Mussolini, taget när han håller tal från en balkong i Palazzo Venezia i Rom, medan titeln är hämtad från en roman av Ernst Jünger.³¹ "Il Duce" och hans närmaste stiger ut i ljuset på balkongen för att blicka ned på folket. Krampaktigt håller han sig i balkongräcket medan en kvinna lyser i vitt till höger. I bakgrunden skymtar två andra gestalter, slukade av det kompakta mörkret. En flaggstång skjuter upp diagonalt genom bilden. Balkongfönstret är av enorma proportioner och människorna framstår som fångar i sin egen rikedom, inspärrade i sitt väldiga stadspalats och avskärmade från folket. FIG. 69

Det dystopiska temat är tydligt uttalat i en serie bilder där övergivna betongkonstruktioner reser sig i ett livlöst landskap. Inför *Postumt landskap* (grafit, 1975) dras blicken till den väldiga bröstorg som häver sig på det avmagrade manskadavret i förgrunden. Runt omkring ligger skräp. Längre in i bilden skymtar andra döda kroppar, utspridda över den sotsvarta marken. Vid horisonten rullar dimman. Inga överlevande syns till. *Bunker* (1981) skapades som försättsdekor till en TV-opsättning av Karin Boyes *Kallosain* och utgör därmed en visuell gestaltning av en litterär dystopi.

I takt med att Friberg finslipade sin teknik, för att ge den visuella framställningen av hans dystopiska fantasier större pregnans, kom kritik av samma slag som riktades mot Berg också att riktas mot honom. Den av Fribergs teknik imponerade Tord Bäckström (1908–1991) anser att bilden *Postindustriellt landskap* är "för lik ett foto".³² För andra kritiker är det något suspekt med en konstnär som demonstrerar sin skicklighet. Bengt Olvång (f. 1934) skriver exempelvis: "Det finns sidor i hans teckningskonst som jag tycker ganska illa om. Dit hör den pretentiösa virtuositeten, hans sätt att upphöja en illusionistisk teknik till konstnärligt innehåll."³³ Min upplevelse av

During the second half of the 1960s, Friberg developed a distinctive technique in which he could use an India rubber mounted on a drill wheel to lift out the highlights in a graphite-smeared surface. This technique made it possible to give the pictures an illusionistic quality. The result is drawn 'photographs' of dream-visions, akin to those of Francisco de Goya, Francis Bacon and the surrealists.

At the end of the 1960s, these hallucinatory images came to constitute social-critical visions of horror. During the 1970s, there appeared dystopian visions of a totalitarian society or the world after a nuclear war, drawn in an increasingly virtuoso pictorial language. Other works have more the stamp of Gothic horror and romance. People explode in bourgeois interiors that seem to melt, become charred or are devoured by an existential darkness. The world has been stricken by an evil enchantment. Internal impressions have taken over in pictures that are highly reminiscent of the work of the symbolists, primarily Gustave Moreau. But there is also an absurd quality that has points in common with Samuel Beckett's short-circuited mentality and Kafka's unfathomable bureaucracies.

Of Kafka's works it is primarily *The Trial* that is recognizable, with its arbitrary legal processes, for example, in a work like *The Machinery of Justice* (*Rättsmaskineriet*, graphite 1978). From a wooden construction on a vast plane hang people with their heads covered with white hoods. The scene is sunk in darkness, but the area in front of them is lit by floodlights.

As with Kafka, the world is askew, absurd and incomprehensible. A picture such as *Party* (*Fest*, graphite 1979) depicts the upper-class's amusements under a cut-glass chandelier – an ice-cold ghost party of unreal people with no inner life. When a hand pulls aside the heavy drapery, the viewer is met with empty gazes. The world is poisoned and lies in its death throes. The upper class is drowning itself in forgetfulness.

Several pictures comment on the events in Chile of September 1973, when Augusto Pinochet took power in a military coup and the popularly elected president, Salvador Allende, was killed during the storming of the presidential palace on September 11. A reign of terror followed, in which dissidents were tortured and executed. Friberg's condemnation of Pinochet's fascist dictatorship is unmistakable in the caricature-like pictures, for example, *The Junta* (*Juntan*, graphite 1974), a drawing made from the photograph of Pinochet in dark glasses, with his arms folded, taken the day after the coup. In Friberg's picture the autocratic dictator is surrounded by fossilized generals, some of them transformed into skel-



FIG. 68 etons. In *The Chilean Junta* (*Chilejuntan*, lithograph 1974, GMA) the junta looks like a group of de-individualized high-ranking officers, with faces resembling masks, dimly lit amid dense darkness. Their medals shimmer like lost treasure on the seabed. Towards the edges of the picture the figures are obliterated, as though by motion-blur in a photograph.

Architecture often plays a prominent role in Friberg's pictures, if not as the main theme, then at least as a frame for the scenes. In *From Castle* FIG. 69 *Country* (*Från Borglandet*, graphite 1975, GMA) some figures stand like stone statues on a palace balcony. The drawing is based on a photograph of Benito Mussolini giving a speech from the balcony of the Palazzo Venezia in Rome, while the title is taken from a novel by Ernst Jünger.³¹ 'Il Duce' and his immediate circle step out onto the balcony to look down at the people. He clutches the parapet, while a woman to the right of the picture glows white. In the background can be glimpsed two other figures, engulfed by dense darkness. A flagpole thrusts upwards diagonally through the picture. The balcony window is immense, and the people appear to be prisoners of their own wealth, shut into their vast city palace and shielded from the ordinary people.

The dystopian theme is clearly expressed in a series of pictures in which derelict concrete constructions rise up in a lifeless landscape. When we stand before *Posthumous Landscape* (*Postumt landskap*, graphite 1975) our gaze is attracted to the enormous chest that looms up in the emaciated cadaver of a man in the foreground. Around about lies litter. Further into the picture we glimpse other dead bodies, scattered over the soot-black earth. Mist rolls in on the horizon. There are no survivors in sight. *Bunker* (1981) was created as a set design for a TV adaptation of Karin Boye's *Kallockain*, and thus constitutes a visual interpretation of a literary dystopia.

As Friberg honed his technique to give the visual representation of his dystopian fantasies greater conciseness, he was subject to criticism similar to that directed at Berg. Tord Bäckström (1908-1991), who was impressed by Friberg's technique, considers *Post-Industrial Landscape* (*Postindustriellt landskap*) to be 'too like a photo'.³² For other critics there is something suspect about an artist who flaunts his skill. Bengt Olvång (b. 1934), for example, writes: 'There are aspects to his drawing art that I quite dislike. That includes the pretentious virtuosity, the way he elevates an illusionistic technique to being artistic content.'³³ My experience of Friberg's art is different, i.e. that the technique underpins the picture's content. The pre-



cision of his drawing is Friberg's tool for giving his vision impact, giving it urgency. This suspicion of Friberg's skilfulness as a draughtsman is an instance of Marxist criticism's demand for engagement and its disdain for anything that might be considered 'bourgeois', and that includes artistic professionalism. For Friberg himself there is barely any conflict between content and technique. The pictorial language is fully integrated with the message. The image is its own message.

Even though Friberg went his own way, he was influenced by the spirit of the time. Above all, the peace and environmental movements provided the decisive impulses for the themes in his art. But, in contrast to many other people in cultural life, Friberg did not unilaterally align himself with the left against the US. His criticism was directed against totalitarianism and oppression wherever it manifested itself, whether it be in the US, Chile, the Soviet Union or China. Even if he might comment on contemporary events, such as the military coup in Chile, he remained a utopian in the sense of an artist who portrays a nowhere. In his art he shows us where technological developments, science, bureaucracy, technologization, rationalism and positivism will take us if we give them free rein.

In the catalogue for the *6 Aspects. Man – Society* exhibition at the Göteborg Museum of Art in 1974, Friberg describes art as a way of knowledge, a remnant of the collective, magical wisdom that so-called primitive people possessed. He stresses art's intuitive side, and sees in it a possibility for salvation in light of the diagnosis of the contemporary situation that he presents: 'Imagination is the intuitive person's 'sense organ'. [...] Imagination is a powerful weapon and it is necessary if we are to succeed in breaking out of the doctrinaire, second-hand knowledge that has driven us to alienation, loneliness and social disorder. Imagination is love's sister.'³⁴ As with Berg, there are many points in common here with the romantics' way of relating to creation. Friberg admits that he is a romantic and claims that art-making is a continuation of creation: 'Creation is not eternally given, but a cosmic, time-governed process in which the human being is a participant and to the greatest extent responsible. [...] Art's job is, against all odds, to manifest and maintain the mysterious in existence.'³⁵

It is clear that, in a quotation like this, Friberg links himself into a tradition of romantic thought and art interpretation, in opposition to contemporary positivism, rationalism, materialism and art that has done

FIG. 69. Roj Friberg, *Från Borglandet / From Castle Country*, 1975, grafit på papper / graphite on paper, 121,5 × 150 cm, Göteborgs konstmuseum / Göteborg Museum of Art. Foto / photo: Hossein Sehatlou, © Roj Friberg / BUS 2009.

Fribergs konst är en annan, nämligen att tekniken bär fram bildens innehåll. Precisionen i teckningen är Fribergs redskap för att göra visionen slagkraftig, det som får den att kännas angelägen. Misstänklighöret av Fribergs skicklighet som tecknare är ett utslag av den marxistiska kritikens krav på engagemang och förakt för allt som kan anses vara "borgerligt", däribland konstnärlig professionalism. För Friberg själv finns det knappast någon motsättning mellan innehåll och teknik. Bildspråket är helt integrerat med budskapet. Bilden är sitt eget budskap.

Även om Friberg gick sin egen väg så tog han till sig stämningar i tiden. Framför allt var det freds- och miljörelsen som gav de avgörande impulserna åt tematiken i hans konst. Men till skillnad från många andra i kulturlivet ställde sig Friberg inte ensidigt på vänsterns sida mot USA. Hans kritik riktade sig mot totalitarism och förtryck var helst den yttrade sig, om det så var i USA, Chile, Sovjet eller Kina. Även om han kunde kommentera samtida händelser, som militärkuppen i Chile, förblev han en utopist i betydelsen en konstnär som skildrar ett ingenstans. I sin konst visar han oss vart teknikutvecklingen, vetenskapen, byråkratin, teknifieringen, rationalismen och positivismen kommer att föra oss om vi låter dem härska oinskränkt.

I katalogen till utställningen *6 aspekter. Människa – samhälle* på Göteborgs konstmuseum 1974 beskriver Friberg konsten som en kunskapsväg, en kvardröjande rest av den kollektiva och magiska kunskap de så kallade primitiva folken ägde. Han betonar konstens intuitiva sida och ser i den en möjlighet till räddning i relation till den samtidsdiagnos han ställer: "Fantasin är det intuitivas 'sinnesorgan'. [...] Fantasin är ett mäktigt vapen och det behövs om vi skall lyckas att bryta oss ur den doktrinära andrahandskunskap som drivit oss till alienation, ensamhet och social förvirring. Fantasin är kärlekens syster."³⁴ Liksom hos Berg finns det många beröringspunkter med romantikernas sätt att förhålla sig till tillvaron. Friberg erkänner att han är romantiker och hävdar konstskapandet som en fortsättning på skapelsen: "Skapelsen är inte evigt given utan ett kosmiskt och tidsmässigt skeende i vilket människan är delaktig och i högsta grad ansvarig. [...] Konstens uppgift är att mot alla odds uppenbara och bevara det mysteriösa i tillvaron."³⁵

Det är tydligt att Friberg i ett citat som detta ansluter sig till en romantisk tanketradition och konstuppfattning i opposition mot

away with personal expression and existential depth. Friberg does not just take visual models from the art of romanticism, from Friedrich or late-romantics such as Arnold Böcklin, he also carries on their mission: to reveal the mystery in a reified world.

UTOPIA AS SEISMOGRAPH

I began this text with two pictures, and described them as points on a curve that runs from playful experiment to dystopian moods. Around 1968, the playful spirit of the 1960s was challenged by the political reality that thrust itself to the fore and called upon people to take a stand, but which also summoned up eutopian dreams of revolution. Similarly, dystopia served a dream of a better world, albeit negatively. There seems to have been a shift, from experiment via revolutionary struggle to dystopias, but the underlying message can be similar. Avantgardists, revolutionaries and dystopians not infrequently share a belief in art as a protest against oppressive structures, war, injustice and alienation in modern society.

It seems as though dreams of liberation and equality, which were drowsily awoken at the onset of the 1960s, and which from 1968 were increasingly frequently transformed into revolutionary rhetoric, were abandoned during the second half of the 1970s, when it was realized that reality is not amenable to being moulded as was thought. The oil crisis and then the shipbuilding crisis, which hit Gothenburg very hard, struck. Within a few years, the shipbuilding industry that was so important for Gothenburg was virtually wiped out, and thousands of people lost their jobs. But who was responsible? It no longer seemed so easy to apportion blame when Swedish companies were competing on a global market with low-wage countries in south-east Asia. The US withdrew its troops from Vietnam after a long and bloody war, and the FNL was disbanded. This was also a time when nuclear power was being debated following the reactor breakdown at Harrisburg in 1979.

Perhaps, against this background, we can look for explanations as to why, during the 1970s, a number of artists made use of dystopias in their art. Since it is evident that, during this period, a particular interest in the

samtidens positivism, rationalism, materialism och den konst som gjort sig av med det personliga uttrycket och det existentiella djupet. Friberg hämtar inte bara visuella förebilder ur romantikens konst, från Friedrich eller en senromantiker som Arnold Böcklin, han fortsätter också deras mission: att uppenbara mysteriet i en förtingligad värld.

UTOPIN SOM SEISMOGRAF

Jag inledde denna text med två bilder och beskrev dem som punkter på en kurva som löper från lekfulla experiment till dystopiska stämningar. 1960-talets lekfulla anda utmanades kring 1968 av den politiska verklighet som trängde sig på och avkrävde ställningstagande, men som också framkallade eutopiska drömmar om revolution. På samma sätt tjänade dystopin en dröm om en bättre värld, fast negativt. En förskjutning må ha ägt rum, från experiment via revolutionär kamp till dystopier, men det underliggande budskapet kan vara snarlikt. Avantgardisterna, revolutionärerna och dystopikerna delar inte sällan en tro på konsten som protest mot förtryckande strukturer, krig, orättvisor och alienationen i det moderna samhället.

Det förefaller som om drömmarna om frigörelse och jämlikhet, som yrvaket väcktes i 1960-talets inledning, och som från 1968 allt oftare omsattes i revolutionär retorik, övergavs under andra halvan av 1970-talet när insikten att verkligheten inte låter sig formas som man trodde infunnit sig. Oljekrisen och sedan varvskrisen, som drabbade Göteborg mycket hårt, slog till. På några år så gott som utplånades den för Göteborg så viktiga varvsindustrin och tusentals människor förlorade sina arbeten. Men vem bar ansvaret? Det föreföll inte längre lika lätt att fördela skulden när svenska företag konkurrerade på en global marknad med låglöneländer i Sydostasien. USA drog tillbaka sina trupper från Vietnam efter ett långt och blodigt krig och FNL-rörelsen upplöstes. Det var också en tid när kärnkraften debatterades efter reaktorhaveriet i Harrisburg 1979.

genre was awoken among artists in western Sweden. These expressions appear to be the antithesis of 1960's boundary-crossings and playfully optimistic experiments.

Such a description is not without justification, but a closer inspection will reveal that the relationship between these points in time (1962 and 1978) is more a complicated one. The dystopian is also found in the eutopian 1960s, albeit less explicitly, more as an evil premonition or repressed fear, just as the eutopian is found in the 1970s, too. Eutopia constantly threatens to turn into anti-eutopia, just as dystopia in itself contains a hope of another, better world than the one it depicts. Dystopias are created as a warning, and thus can never be without hope.

The 1960s entail a threat of annihilation, not least through the Cuban Missile Crisis in October 1962, when the world stood on the brink of nuclear war between the great powers. Then, in 1962, came the book *Silent Spring*, about the consequences of poisons on the environment.³⁶ The 1968 student revolt ignited hopes of a socialist revolution. The eutopia of the classless society was so dazzling in its luminosity that many of its defenders became blind to the oppression in the Soviet Union, China and other communist states. During the 1970s, other eutopian dreams were raised, such as that of living in collectives in harmony with nature and, starting with these small units, of building a better society. Nevertheless, it seems that, from the early 1960s to the late 1970s, a shift has taken place that is cast in sharp relief when the pictures described in the introduction are put face to face.

The use of the theme of dystopia reflects artists' preoccupation with issues of their time, such as the threat of nuclear war or environmental catastrophe, threats that they wanted to make us aware of through their art. But, in contrast to the more explicitly political art in Gothenburg after 1968, Roj Friberg's and Bertil Berg's critique was suggestively ambiguous rather than propagandistic. Their pictures constituted testimony to the human condition in our era. In their dramatic pictorial language, in the preoccupation with destruction, as well as in their choice of approaching external reality through the internal, both have links with romanticism.

Working with dystopian images does not necessarily mean that the artist in question is a pessimist. Through depicting dystopias, artists point to an undesirable development to which most people prefer to shut their eyes. A dystopia is a warning, and hence an act of hope, not of resignation. We should certainly not rule out the idea that a fascination with

Kanske kan man i denna bakgrund söka förklaringen till varför ett antal konstnärer under 1970-talet använde sig av dystopin i sin konst. För det är påtagligt att ett särskilt intresse för denna genre väcktes bland konstnärer i Västsverige under perioden. Dessa uttryck framstår som en antites till 1960-talets gränsöverskridande och lekfullt optimistiska experiment.

En sådan beskrivning har fog för sig men en närmare undersökning kommer att ge vid handen att förhållandet mellan dessa tidpunkter (1962 och 1978) är mer komplicerat. Det dystopiska finns också i det eutopiska 1960-talet, fast mindre uttalat, mer som en ond föraning eller undanträngd farhåga, liksom det eutopiska också finns i 1970-talet. Eutopin hotar ständigt att slå över i en antieutopi, liksom dystopin i sig innehåller ett hopp om en annan bättre värld än den som skildras. Dystopin skapas som en varning och kan därför aldrig vara utan hopp.

1960-talet innehåller hot om utplåning, inte minst genom Kuba-krisen i oktober 1962 då världen stod på randen till ett atomvapenkrig mellan stormakterna. 1962 kom också boken *Tyst vår* om miljögifternas konsekvenser.³⁶ Med 1968 års studentrevolt tändes hoppet om en socialistisk revolution. Det klasslösa samhällets eutopi var så stark i sin lyskraft att många av dess försvarare blev blinda för förtrycket i Sovjet, Kina och andra kommuniststater. Under 1970-talet närdes även andra eutopiska drömmar, som den om att leva i samklang med naturen i kollektiv och att med utgångspunkt i dessa små enheter bygga ett bättre samhälle. Ändå förefaller en förskjutning ha ägt rum från det tidiga 1960-talet till det sena 1970-talet, en förskjutning som framträder i skarp relief när de i inledningen beskrivna bilderna ställs mot varandra.

Användningen av dystopimotivet påvisar konstnärernas upptagenhet vid frågor i sin tid, som de om hotande kärnvapenkrig eller miljökatastrofer, hot som de genom sin konst vill göra oss uppmärksamma på. Men till skillnad från i den mer uttalat politiska konsten i Göteborg efter 1968 var Roj Fribergs och Bertil Bergs kritik suggestivt mångtydig snarare än propagandistisk. Deras bilder utgjorde ett vittnesbörd över människans situation i vår tid. I sitt dramatiska bildspråk, i upptagenheten vid undergången liksom i deras val att närma sig den yttre verkligheten genom den inre, knyter båda an till romantiken.

destruction can play a role here. A similar fascination is also found among the romantics, who, like the dystopians of the 1970s, formulated aesthetic responses to the rapid development of society in their day. The choice of dystopia as a form of expression perhaps also goes together with a distrust of political utopias, which, during this period, were worshipped with a terrifying blindness. But why persist in describing a nightmarish future if we do not believe that such a description could contribute to preventing it from becoming reality? Dystopias turn against the society in which they have come about, and therefore frequently say more about their own time than about the future that they depict. The dystopias of the 1970s say a great deal about the mood of unease in the Swedish welfare state, in which cracks in the façade had become increasingly obvious, and no one any longer seemed to believe in progress, which only a decade earlier appeared inexorable.

* * * * *

TRANSLATED FROM SWEDISH BY MIKE GARNER

Att en konstnär arbetar med dystopiska bilder behöver inte betyda att konstnären i fråga är pessimist. Genom att skildra dystopier pekar konstnärerna på en icke önskvärd utveckling som de flesta föredrar att blunda för. Dystopin är en varning och därmed en akt av hopp, inte uppgivenhet. Vi bör förvisso inte utesluta att en fascination för undergången kan spela en roll i sammanhanget. En sådan fascination fanns även hos romantikerna som, liksom 1970-talets dystopiker, formulerade estetiska svar på sin tids snabba utveckling av samhället. Valet av dystopin som uttrycksform kanske också hänger samman med en misstro mot de politiska eutopier som under denna tid dyrkades med en skrämmande blindhet. Men varför framhärda i att beskriva en mardrömslik framtid om man inte tror på att en sådan beskrivning ska kunna bidra till att förhindra den från att bli verklighet? Dystopin vänder sig mot det samhälle den är tillkommen i och säger därför ofta mer om sin egen tid än om den framtid den skildrar. 1970-talets dystopier säger åtskilligt om orosstämningar i ett svenskt folkhem där sprickorna i fasaden blivit alltmer påtagliga och ingen längre verkar tro på framsteget, som endast ett decennium tidigare föreföll orubbligt.

NOTES

1. Henric Borgström, 'Förfallet nära i krisens Göteborg', *Dagens Nyheter* 6 June 1978.
 2. Plato, *The Republic*, transl. Benjamin Jowett, New York 1991, book 10.
 3. Dominic Baker-Smith, 'The Escape from the Cave. Thomas More and the Vision of Utopia', *Between Dream and Nature. Essays on Utopia and Dystopia*, ed. Dominic Baker-Smith and C.C. Barfoot, Amsterdam 1987, p. 8.
 4. For a discussion of the concept of utopia see: Sarah Ljungquist, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*, (diss. Umeå Univeristy 2001), Hedemora 2001.
 5. The first known use of the term was by John Stuart Mill. John Stuart Mill, *Hansard Commons* 12 March 1868, no. 1517/I. One of the first dystopias is: HG Wells, *The War of the Worlds*, London 1898.
 6. Erika Gottlieb, *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal, Kingston, London, Ithaca 2001, p. 3.
 7. A-gren (pseud.), 'Rörelsekonst i Göteborg. Skåp skakar och borstar fäktar', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13 January 1962.
 8. 'Konsthallen är inte riktigt sig lik. Det mesta där rör på sig!', *Göteborgs-Tidningen* 14 January 1962.
 9. Birck (pseud.), 'Diskborste sätter fart på Göteborg. Rörlig exhibition till Konsthallen', *Göteborgs-Tidningen* 10 January 1962.
 10. The installation was reconstructed at the exhibition *History Acts* at the Gothenburg Art Gallery 2008.
 11. Folke Edwards, 'De otäcka', *Paletten* no. 1 1967, p. 39.
 12. He also used cells in a printed book in which the pattern covered all the pages, including the cover. The book has not title or details of where it was printed or the printer's name.
 13. Nils Olof Bonnier, 'Omslaget – del i en utopi', *Paletten* no. 2 1968, inside cover.
 14. Bonnier 1968, inside cover.
 15. Bonnier 1968, inside cover.
 16. On this work, see: Bengt-Arne Person, 'Gasmoln', *Paletten* no. 2 1971.
 17. Glunt (pseud.), 'Inåtvänd och djupt allvarlig konstnär vill göra lekskulptur på Götaplatsen', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13 July 1968.
 18. 'Annorlunda konstnär på Hallands museum', *Hallandsposten* 1 November 1968.
 19. Lasse Råde, 'Varför målar man så här?', *Göteborgs-Tidningen* 30 October 1976.
 20. Bo Sporrstedt, 'Utveckling, förintelse, liv... - om målaren Bertil Berg', *Sympunkt. Konstfrämjandets tidskrift* no. 1 1988, p. 9.
 21. Folke Edwards, 'De konjunkturkänsliga', *Stockholms-Tidningen* 18 April 1964.
 22. Edwards 1964.
 23. Beate Sydhoff, 'Bertil Berg', *Svenska Dagbladet* 28 October 1972.
 24. Glunt (pseud.) 1968.
 25. Edwards 1967, p. 43.
 26. For example, Rolf Anderberg writes: 'We can call his pictures surrealist, if we like. There is something dreamlike about them. But he does not use any surrealist common property.' Rolf Anderberg, 'Havet, ja ...', *Göteborgs-Posten* 29 October 1976.
 27. Jan Häfström, 'Att tala den oföddes språk', *Dagens Nyheter* 23 October 1974.
 28. Häfström 1974.
-

1. Henric Borgström, "Förfallet nära i krisens Göteborg", *Dagens Nyheter* 1978-06-06.
2. Platon, *Staten. Skrifter. Bok 3 (Politeia)*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 2003, bok 10, s. 439–440.
3. Min övers. "At the center of all utopian writing is a concern with the mediating process between ideal forms and the inadequate provisions of experience". Dominic Baker-Smith, "The Escape from the Cave. Thomas More and the Vision of Utopia", *Between Dream and Nature. Essays on Utopia and Dystopia*, red. Dominic Baker-Smith och C C Barfoot, Amsterdam 1987, s. 8.
4. För en diskussion om utopibegreppet se: Sarah Ljungquist, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*, (diss. Umeå universitet 2001), Hedemora 2001.
5. Det lär ha uttalats första gången av John Stuart Mill. John Stuart Mill, *Hansard Commons* 1868-03-12, nr 1517/I. En av de första dystopierna är: H G Wells, *Världarnas krig (The War of the Worlds 1898)*, övers. Gertrud Hallvig, Bromma 1978.
6. Erika Gottlieb, *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal, Kingston, London, Ithaca 2001, s. 3.
7. Signaturen A-gren, "Rörelsekonst i Göteborg. Skåp skakar och borstar fäktar", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1962-01-13.
8. "Konsthallen är inte riktigt sig lik. Det mesta där rör på sig!", *Göteborgs-Tidningen* 1962-01-14.
9. Signaturen Birck, "Diskborste sätter fart på Göteborg. Rörlig utställning till Konsthallen", *Göteborgs-Tidningen* 1962-01-10.
10. Installationen rekonstruerades på utställningen *History Acts* på Göteborgs konsthall 2008.
11. Folke Edwards, "De otäcka", *Paletten* nr 1 1967, s. 39.
12. Cellerna använde han även i en tryckt bok där mönstret täckte samtliga sidor, inklusive omslaget. Boken saknar titel och uppgifter om tryckort och tryckår.
13. Nils Olof Bonnier, "Omslaget – del i en utopi", *Paletten* nr 2 1968, omslagets insida.
14. Bonnier 1968, omslagets insida.
15. Bonnier 1968, omslagets insida.
16. Om detta verk, se: Bengt-Arne Person, "Gasmoln", *Paletten* nr 2 1971.
17. Signaturen Glunt, "Inåtvänd och djupt allvarlig konstnär vill göra lekskulptur på Götaplatsen, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1968-07-13.
18. "Annorlunda konstnär på Hallands museum", *Hallandsposten* 1968-11-01.
19. Lasse Råde, "Varför målar man så här?", *Göteborgs-Tidningen* 1976-10-30.
20. Bo Sporrstedt, "Utveckling, förintelse, liv... – om målaren Bertil Berg", *Sympunkt. Konstfrämjandets tidskrift* nr 1 1988, s. 9.
21. Folke Edwards, "De konjunkturkänsliga", *Stockholms-Tidningen* 1964-04-18.
22. Edwards 1964.
23. Beate Sydhoff, "Bertil Berg", *Svenska Dagbladet* 1972-10-28.
24. Signaturen Glunt 1968.
25. Edwards 1967, s. 43.
26. Exempelvis skriver Rolf Anderberg: "Man kan kalla hans bilder surrealistiska, om man vill. Det är något drömkänt över dem. Men han använder inte något surrealistiskt allmångods." Rolf Anderberg, "Havet, ja...", *Göteborgs-Posten* 1976-10-29.
27. Jan Häfström, "Att tala den oföddes språk", *Dagens Nyheter* 1974-10-23.
28. Häfström 1974.
29. Håkan Wettre och Kristoffer Arvidsson, intervju med Roj Friberg, Göteborgs konstmuseum 2008-11-17.
30. Wettre och Arvidsson 2008.
31. Borglandet är den autentiska aristokratis rike, tillgängligt för de människor som söker sanningens ideal bortom arkipelagen Hesperiderna, i Jüngers politiska framtidsskildring *Heliopolis*. Ernst Jünger, *Heliopolis (Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt 1949)*, övers. Kjell Ekström, Stockholm 1954.
32. Tord Bäckström, "Sex aspekter på människan", *Svenska Dagbladet* 1974-04-16.
33. Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Stockholm 1983, s. 296.
34. Roj Friberg, *6 aspekter*, Göteborg 1974.
35. Roj Friberg, "Konstbegreppet", *Roj Friberg*, katalog, Göteborg 2000, s 23.
36. Rachel Carson, *Tyst vår (Silent Spring 1962)*, övers. Roland Adlerberth, Stockholm 1969.

-
29. Håkan Wettre and Kristoffer Arvidsson, interview with Roj Friberg, Göteborg Museum of Art 17 November 2008.
 30. Wettre and Arvidsson 2008.
 31. The Castle Country is the authentic aristocrat's realm, accessible to those who seek the ideal of the truth beyond the archipelago of the Hesperides, in Jünger's political depiction of the future *Heliopolis*. Ernst Jünger, *Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*, Tübingen 1949.
 32. Tord Bäckström, 'Sex aspekter på människan', *Svenska Dagbladet* 16 April 1974.
 33. Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm 1983, p. 296.
 34. Roj Friberg, *6 aspekter*, Göteborg 1974.
 35. Roj Friberg, 'Konstbegreppet', *Roj Friberg*, catalogue, Göteborg 2000, p. 23.
 36. Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston 1962.

GALLERILIVET ÄR DET SOM PÅGÅR MEDAN DE STORA HÄNDELSERNA ÄGER RUM

Är det rent av så att dessa två decennier, 1960- och 1970-talen, är höjdpunkten på Västerlandets nutidshistoria och brytpunkten mot en ny tid? Av någon anledning har jag fått för mig att 1966 är krönet, för framtidstron, för sysselsättningen. Man kunde alltid få ett jobb, det fanns billiga lägenheter, popmusiken blomstrade och kjolarna var korta. Det var några år före ifrågasättandet, varvsnedläggningarna, konfrontationerna. Jo, kampanjen mot atomvapen arrangerade demonstrationer och man stencilerade flygblad mot kapprustningen. En tidsspecifik doft är just den lite feta och elektriska doften från stencilapparaterna.

1966 läste jag sociologi för att lära mig betrakta samhället, hur människor fungerar i samspel med varandra. En av metoderna vi fick lära oss för att avläsa samhället var ”deltagande observation”, vilket innebär att den beskrivande själv är delaktig och därmed kan påverka det som sker. Rapporteringen bär ju också en subjektiv prägel – jag ser och tolkar vad jag ser. Jag nämner detta eftersom denna kartläggning av gallerilivet i Göteborg på 1960- och 1970-talen främst grundar sig på iakttagelser jag gjort i mina olika roller på konstscenen.¹

GALLERY LIFE IS WHAT HAPPENS WHILE THE GREAT EVENTS TAKE PLACE

Can it be true that these two decades, the 1960s and 1970s, are the climax of the Western world's contemporary history and a watershed to a new time? For some reason, I have this idea that 1966 was the peak – for belief in the future, for employment. You could always get a job, there were cheap apartments, pop music was blossoming and skirts were short. This was a few years before the questioning, the closing of shipyards, the confrontations. Of course, the campaign against atomic weapons organized demonstrations, and we mimeographed flyers protesting the arms race. One smell typical for that era is the slightly greasy and electric scent of the duplicators.

In 1966, I was studying sociology in order to learn to observe society, how people functioned in interactions with each other. One of the methods we had to learn in order to understand society was ‘participatory observation’, which means that the person describing it is also taking part, and for this reason can influence what is happening. The reporting also has a subjective tint – I see, and I interpret what I see. I mention this because this article, a charting of gallery life in Gothenburg during the 1960s and 1970s, is based primarily on observations that I made in my different roles in the art scene.¹

When I began to study art history, in 1967, contact was established between students at the Valand School of Fine Arts and the university for a joint project: a gallery located in a closed dairy on Karl Gustavsgatan in the working-class quarter of the city called Landala. We organized the place, discussed plans for exhibitions, made a shift schedule. After a few years, two of us art historians, Gunnar Jakobsson and I, kept the gallery going. The exhibitions varied: former Valand students, Icelandic children's drawings, an anti-American salon and Jim Axén's debut exhibition, *The Cube When It Dreams about the Moon* (*Kuben då den drömmer om månen*) – ten years later, it would have been called an installation.

När jag 1967 hade börjat läsa konsthistoria etablerades kontakt mellan studenter vid Valands konstskola och universitetet för ett gemensamt projekt, ett galleri inrymt i en nedlagd mjölkaffär på Karl Gustavsgatan i arbetarstadsdelen Landala. Vi iordningsställde lokalen, diskuterade utställningsplaner, upprättade vakthållningslistor. Efter något år var vi två konsthistoriker, Gunnar Jakobsson och jag, som upprätthöll verksamheten. Utställningarna varierade: tidigare Valandselever, isländska barnteckningar, en antiamerikansk salong och Jim Axéns debututställning *Kuben då den drömmer om månen* – en installation skulle man kallat den tio år senare.

I samma hus som galleriet bodde konstnären Yoshio Nakajima (f. 1940), japansk gäststudent på Valand med sin hustru och sin lille son Anders. Nakajima, som talade en svårbegriplig form av engelska, kommunicerade med sina bilder och konstnärliga handlingar i en lekfullt anarkistisk anda. Vid ett tillfälle knöt han ihop skosnörena för några diskuterande vernissagebesökare och när de skulle vända på klacken uppstod tumult och fortsatt samtal (*Nakajima – connecting people*). Tillsammans med en annan Valandselev, Bengt "Becke" Hinnerson (f. 1939), gjorde han 1966 en happening på Valand i samband med skolans 100-årsjubileum och vidare aktioner på Studentkåren och på Avenyen. Nakajima gav ut stenciltidskriften *International Happy News* och lierade sig med situationisterna på Drakabygget och bosatte sig i Ubbeboda i norra Skåne.

På Höjdgatan 10, bara ett kvarter från Galleri Landala, låg fortfarande det hus där Åke Göransson bodde på 1920- och 1930-talen. Längre ner, på tvärgatan Hantverkargatan 4, levde och verkade 1968-1970 konstnären Robert Jäppinen (1924-2006), född i Ingermanland. Hans Galleri Expansiv levde upp till sitt namn. Inför en utställning hade han målat golvet blodrött och på det lagt bladguld. Tanken var att besökarna skulle trampa runt och sedan göra Hantverkargatan till en gyllene backe. Jäppinen skulle på 1970-talet samarbeta med Kjartan Slettemark (1932-2008) i ett antal happenings. Långt senare, i samband med utställningen *Hjärtat sitter till vänster* på Göteborgs konstmuseum 1998, kunde man se honom uppflugen i Poseidons snäcka där han strödde flygblad för vinden.

1968 åtog vi, två studenter från konsthistoriska institutionen, oss uppgiften att inventera Vara-bolagets konstinnehav. Under ett års tid reste vi runt till hotell och restauranger i Västsverige (Vara stod för

346 FIG. Vernissagekort från Göteborgsgallerier under 1960- och 1970-talet / Vernissage invitation cards from 70-93. Gothenburg galleries during the 1960s and 1970s: Galleri 1 1973, Galleri 54 1964, 1965, 1968, 1970, Galleri 69 1970, Galleri Æ 1968, Galerie Ariane 1967, Galerie Carneol 1969, Galerie God Konst 1966, 1968, 1969, Galerie Leger 1968, Galleri Landala 1969, Galleri Modern Nordisk Konst 1966, Galleri Pictor 1969, 1977, Galleri Uddenberg 1977, Klippans kulturresevat 1966, Lorensbergs konstsalong 1967, Sparbankshallen 1964, Teatergalleriet 1975.



CHRISTO: WRAPPED KUNSTHALLE (NR. 32)

Galleri 1

LORENSBERG KONSTSALONG



BÖRJE SANDELIN

7-20 februari 1967



Inge Schöder

OLJEMÅLNINGAR
1960-1966
28 november-13 december 1966

VERNISSAGE
Lördagen den 26 mars kl. 12-16
Öppet:
Vardagar 11-17
Lördagar 11-16
Söndagar 13-16

GALERIE GOD KONST
Södra vägen 28 • Tel. 18 85 58 • Göteborg S



MAX REINHARDT PEDERSEN

4-19 mars 1967

VERNISSAGE

lördagen den 4 mars kl. 12-16

Öppet:

Vardagar 11-17

Lördagar 11-16

Söndagar 13-16

GALERIE GOD KONST

Södra vägen 28 Tel. 18 85 58 Göteborg S

NUMERO 123

Västra Sveriges Restaurang AB) och det innebar möten med både högt och lågt. Det kunde vara gamla tryck, harmlösa landskap, tro-skyldiga stilleben eller abstrakta dekorationer. Det höga var resulta-tet av en medveten inköspolitik av bolagets direktör Gösta Stenberg som besökte alla Valands elevutställningar på 1950- och 1960-talen. En hel del av dessa förvärv placerades på Restaurang Victoria som blev en ”konstnärskrog” där skådespelare och konstnärer träffades. Stenberg gav även konstnärer utsmykningsuppdrag för nyinredda krogar. Det var samme man som lät inreda övervåningen till Restau-rang Gyllene Hästskon på Vallgatan 3, som senare blev Manetens första lokal med konstnären Bengt Blomquist som intendent.

1968 blev jag tillfrågad av Svenska Målareförbundet avdelning 3 om jag kunde överta undervisningen i konsthistoria. Det innebar att jag fredagskvällar under sex terminer föreläste om konst på Folkets Hus vid Järntorget. Där fick man förklara stilar och epoker och stå till svars för samtidskonstens obegripligheter.

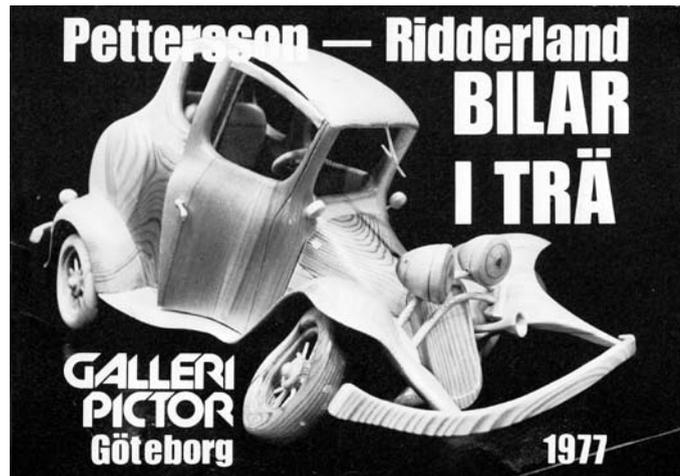
Dessa år var jag också timplärare på Konstmuseet med uppgift att visa samlingarna för skolklasser. 1970 frågade Carl-Erik Hammarén (1922–1990) om jag kunde göra ett bildspel om skräck och våld ge-nom konsthistorien för Konsthallens kommande utställning *Skräck*, i vilken Peter Dahls (f. 1934) målningssvit *Drömmar i soffhörnet* skulle ingå. Den vidare historien är känd: en konstälskande dam, ordfö-rande i Kvinnliga Diskussionsklubben, Maj Kullenberg, uppbådade protester mot en av målningarna, som på order av kammaråklagare Erik Ekström togs i beslag. *Liberalismens genombrott i societeten*, som målningen hette, frigavs inte förrän Tore Ahnoff (f. 1917), utsedd som sakkunnig, intygade att den var god konst. Kullenberg läste också konsthistoria och skrev en trebetygsuppsats om Frihetssym-boler i konsten. Hela ”Peter Dahl-affären” blev föremål för en studie av Maj-Brit Wadell vid konsthistoriska institutionen.² Den kom att handla om konstens frihet, utställningsintendents ansvar och rätts-vårdande myndigheters agerande. Wadell ställde också frågan ”vad är konst?” och undersökte vem som bestämmer det. Aldrig har väl en konsthändelse i Göteborg genererat så många rubriker och spalt-metrar. Mina ABF-elever tyckte att Peter Dahls Sibylla-målning var oanständig.

1969 började jag på frilansbasis skriva konstkritik i *Göteborgs-Tidningen*, vars kulturredaktörer Sune Örnberg (1925–2007) och

In the same building as the gallery, the artist Yoshio Nakajima (b. 1940) lived. He was a Japanese guest student at Valand who lived togeth-er with his wife and little son, Anders. Nakajima, who spoke an English that was very difficult to understand, communicated with his pictures and artistic acts in a playfully anarchistic spirit. On one occasion, he tied together the shoelaces of a few gallery visitors who were in the midst of a discussion, and when they turned to go, a tumult ensued as well as con-tinued conversation (*Nakajima – Connecting People*). Together with another student at Valand, Bengt ‘Becke’ Hinnerson (b. 1939), he created a hap-pening at Valand in 1966 in connection with the school’s 100th birthday and other events by the Student Union and on Avenyen. Nakajima pub-lished the mimeographed journal *International Happy News*, allied himself with the Situationists at Drakabygget and settled in Ubbeboda in north-ern Scania.

At Höjdgatan 10, just a block from the Landala Gallery, the house still stood where Åke Göransson lived during the 1920s and 1930s. Farther down, on the corner with cross street Hantverkargatan 4, the artist Robert Jäppinen (1924–2006), born in Ingria, lived and worked. His Galleri Expansiv lived up to its name. Before one exhibition, he had painted the floor blood red and put gold leaf on top of that. The idea was that visitors would stomp around on it and then make Hantverkargatan a golden hill. In the 1970s, Jäppinen would work together with Kjartan Slettemark (1932–2008) on a number of happenings. Much later, in con-nection with the exhibition *The Heart is on the Left (Hjärtat sitter till vänster)* at the Göteborg Museum of Art, in 1998, he could be seen perched in Poseidon’s shell, where he was tossing flyers into the wind.

In 1968 the two of us, students from the Department of Art History, took upon us the task of making an inventory of art in the possession of Varabolaget. For a year, we travelled around to hotels and restaurants in western Sweden (Vara stood for Western Sweden’s Restaurants Inc.), and this meant meetings with both ends of the scale. There could be old prints, harmless landscapes, naive still lifes or abstract decorations. The high end was the result of a conscious purchasing policy by the company’s director Gösta Stenberg, who went to all of Valand’s student exhibitions in the 1950s and 1960s. Quite a few of these acquisitions were placed in the Victoria Restaurant, which became an ‘artist’s tavern’ where ac-tors and artists met. Stenberg also gave artists decoration commissions for new taverns. This was the same man that had the upper floor of the



BENEDICTEBERGMANN
 ENEDICTEBERGMAN
 NEDICTEBERGMA
 EDICTEBERGM
 DICTEBERG
 ICTEBER
 CTEBE
 TEB
 E

Golden Horseshoe Restaurant decorated at Vallgatan 3, which later on became the first location of the gallery Maneten, with the artist Bengt Blomquist as its curator.

In 1968, I was asked by the Swedish Painter's Union (Svenska Målareförbundet), Department 3, if I would take over instruction in art history. This meant that for six terms, I lectured on art on Friday evenings at the People's House (Folkets Hus) at Järntorget. There I explained styles and epochs, and I was responsible for explaining the incomprehensible aspects of contemporary art.

During these years, I was also a non-permanent teacher at the Göteborg Museum of Art, and my job was showing the collections to school classes. In 1970, Carl-Erik Hammarén (1922–1990) asked if I could make a picture presentation about terror and violence throughout art history for an exhibition at the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen), *Horror (Skräck)*, which was to include Peter Dahl's (b. 1934) suite of paintings, *Dreams in the Sofa Corner (Drömmar i soffhörnet)*. The rest is history: an art-loving lady, the chairwoman of the Women's Discussion Club (Kvinnliga Diskussionsklubben), Maj Kullenberg, mobilized protests against one of the paintings, which was confiscated at the behest of the chamber prosecutor Erik Ekström. *The Breakthrough of Liberalism in Society (Liberalismens genombrott i societeten)*, as the painting was titled, was not released until Tore Ahnoff (b. 1917), appointed an expert, certified that it was good art. Kullenberg also studied art history and wrote a three-semester thesis on symbols of freedom in art. The whole 'Peter Dahl affair' was the subject of a study by Maj-Brit Wadell at the Department of Art History.² It dealt with artistic freedom, the responsibility of exhibition curators and the actions of legal agencies. Wadell also asked the question 'what is art?' and examined who it is that determines the answer. Probably no other artistic event in Gothenburg has ever generated so many headlines and column inches. My students felt that Peter Dahl's painting of Sibylla was indecent.

In 1969, I began to write art criticism on a free-lance basis for *Göteborgs-Tidningen*, whose culture editors Sune Örnberg (1925–2007) and Bernt Eklundh became like mentors to me. They supported my plans to write a series of articles under the title 'Swedish Pictures' about high and low culture in the visual world. There were texts about the pictures of Thomas Tidholm, about haymarkets, about plastic and about women's shoe fashion. On one occasion at an editorial meeting, Eklundh told

Bernt Eklundh blev ett slags mentor för mig. De stödde mina planer att skriva en serie artiklar under rubriken "Svenska bilder" om högt och lågt i den visuella världen. Det blev texter om Thomas Tidholms bilder, om hötorg, om plast och om damskomode. Vid ett tillfälle på redaktionen berättade Eklundh om det arv han fått av den då avgående kulturredaktören Carl Olof Lång, ett PM om en kulturredaktörs skyldigheter. Lång ansåg att en kulturredaktör ska läsa allt, från anslag, annonser, tidningar och publikationer till inskriptioner på hemlighus liksom upprop från fröhandlare och mormoner. Han bör vidare umgås med alla sorters människor på alla ställen, höra och se allt. Man kan i dessa anvisningar och råd läsa in en hållning som präglade konstkritiken i Göteborg. Eklundh och Örnberg skrev, liksom Rolf Anderberg (f. 1922) på *Göteborgs-Posten*, konstkritik utifrån den direkta subjektiva upplevelsen, mer sällan som teoretisk analys. Eklundh och Örnberg skrev också krönikor, betraktelser om det lilla och det stora där gränsen mellan kulturen och det vanliga livet inte var så skarp. 1974 började jag skriva utställningsrecensioner på uppdrag av *Göteborgs-Posten*. Då om inte förr blev jag medveten om att antalet gallerier började öka.

KULTURPOLITIK

Den göteborgska traditionen att näringslivet stöder konsten mattades av under 1960-talet. Istället kom kommunalpolitiken att ta ett fastare grepp om kulturlivet. Förutom huvudmannaskapet för Konstmuseet och Konsthallen utgjordes kommunens stöd till konstlivet i staden av Konstnämndens konstinköp. Dessa konstverk placerades sedan ut på kommunala institutioner. Kulturstödsnämnden delade ut kulturstipendier och gav utställningsbidrag och hyresbidrag till ateljéer samt stöd till tillfälliga arrangemang. Den som handlade dessa frågor dessa år med stort engagemang var Svenning Leander (f. 1929). På konstnärernas initiativ och med politikernas stöd bildades Konstnärernas Kollektivverkstad 1974 i det gamla sockerbruket Carnegie vid Klippan, nära Älvsborgsbronns fäste.

about the inheritance he had received from his predecessor: a memo about the responsibilities of a culture editor. Lång was of the opinion that a culture editor had to read everything, from posters, ads, newspapers and publications to inscriptions on privy walls as well as appeals from seed salesmen and Mormons. Further more, he was supposed to socialize with all kinds of people at all sorts of locations. In these instructions and pieces of advice, one can infer an attitude that set its mark on art criticism in Gothenburg. Eklundh and Örnberg, like Rolf Anderberg (born 1922) of *Göteborgs-Posten*, wrote art criticism from the perspective of the direct, subjective experience, more seldom as a theoretical analysis. Eklundh and Örnberg also wrote chronicles, observations about small and large things where the boundary between culture and common life was not so sharp. In 1974, I began to write reviews of exhibitions on commission for *Göteborgs-Posten*. It was then, if not before, that I became aware that the number of galleries was starting to grow.

CULTURAL POLITICS

The Gothenburg tradition of trade and industry magnates supporting art began to weaken during the 1960s. Instead, municipal policy began to take a firmer grip on cultural life. Besides its responsibility for the Göteborg Museum of Art and the Gothenburg Art Gallery, the municipality's support for artistic life consisted of art purchases by the Art Commission (Konstnämnden). These works of art were then exhibited in municipal institutions. The Cultural Support Commission (Kulturstödsnämnden) awarded culture stipends and gave exhibition subsidies and rent subsidies for studios as well as support for events. The one who dealt with these issues during these years, and with great energy, was Svenning Leander (b. 1929). On the artists' initiative and with the support of politicians, the Artists' Collective Workshop was created in 1974 in the old Carnegie sugar plant at Klippan, near the Älvsborgsbro fort.

The politicization of the art scene in Sweden was perhaps most obvious in Gothenburg. The exhibition curator at the Göteborg Museum of Art had to ask for bids for printing of catalogues et cetera accord-

Politiseringen av konstlivet i Sverige blev kanske tydligast i Göteborg. Som utställningsintendent vid Konstmuseet var man genom kommunalt reglemente tvungen att begära offerter för tryckning av kataloger et cetera. Ibland gick uppdraget till HSoffset som var ett tryckeri anknutet till KFML(r). Jag minns hur jag hukande fick passera samlingssalen med porträtten av Marx, Engels, Lenin och Stalin på väggarna för att lämna manus och bilder för tryckning.

När staden skulle fira sitt 350-årsjubileum 1971 bojkottade konstnärerna detta. En väggyta i entrén till det nybyggda Stadsbiblioteket på Kungsportsavenyen intill Götaplatsen, som reserverats för konstnärlig utsmyckning, är idag fortfarande tom som en följd av denna bojkott. När Folke Edwards (f. 1930) hade lämnat Lunds konsthall efter den stoppade utställningen *Underground* 1969, gjordes ett uppdrag från ett par hundra kulturarbetare för att få honom till Göteborg, i första hand för att leda utställningsverksamheten vid Göteborgs konstmuseum.³ 1969 fick Edwards istället kommunens uppdrag att utreda kulturen tillsammans med med advokat Ragnar Hedén, som ordförande för utredningen. Resultatet blev *KUB 69*, ”ett samlat kulturprogram för Göteborg”, vars slutsatser bestod i förslag på breddning av kulturbegreppet och dess målgrupp.⁴ Utredningen antogs av kommunfullmäktige 1973, vilket bland annat ledde fram till nya satsningar på kultur i förorter och till ett årligt evenemang på Konstmuseet, den så kallade ”Tillsammansdagen” för invandrare och svenskar.

KUB 69:s plan för en mer demokratisk och decentraliserad spridning av kulturen förverkligades också i form av skapande verkstäder i förorter och planering av kulturhus i Angered – det blivande Blå Stället – och Frölunda kulturhus. Andra kommunala lokaler skulle också visa konstutställningar: Stadsbiblioteket vid Götaplatsen, Historiska museet (nuvarande Göteborgs stadsmuseum), Kronhuset och Forum Börsen vid Gustav Adolfs torg. Konstutställningar med mer debatterande karaktär visades 1972-1973 på Hagahuset (före detta Dicksonska folkbiblioteket på Södra Allégatan), där chefen Folke Edwards ledde otaliga stormöten. Efter att polisen pekade ut Hagahuset som ett knarknäste stängdes verksamheten 1972. Efter mycket protester, inkluderande flera ockupationer av huset, kom ett nytt kulturhus att öppna, det så kallade Sprängkullen på Sprängkullsgatan 19 A. Detta var ett café och en mötesplats för musik, konst och teater. Där ställde

ing to municipal procedural requirements. Sometimes the job went to HSoffset, which was a print shop with connections to KFML(r) (the Communist League Marxist-Leninists (revolutionaries)). I remember how I had to crouch past the collection rooms with portraits of Marx, Engels, Lenin and Stalin on the walls when I would drop off manuscripts and pictures to be printed.

When the city was to celebrate its 350th birthday, in 1971, the artists boycotted it. One wall in the entryway to the newly built City Library on Kungsportsavenyen near Götaplatsen, reserved for artistic decoration, is still empty today as a consequence of this boycott. When Folke Edwards (b. 1930) had left the Lund Art Gallery (Lunds konsthall) after the exhibition *Underground* was closed in 1969, a couple of hundred cultural workers mobilized to bring him to Gothenburg, primarily to lead the exhibition activities at the Göteborg Museum of Art.³ In 1969, Edwards instead got a municipal commission to do an official report of culture together with attorney Ragnar Hedén, as chair of the report. The result was *KUB 69*, ‘a collected cultural program for Gothenburg’; its conclusions were comprised of recommendations for broadening the concept of culture and its target groups.⁴ The investigation was accepted by the municipal council in 1973, which led to, among other things, new investments in culture in the suburbs and to an annual event at the Museum of Art, the ‘Together Day’ for immigrants and Swedes.

KUB 69's plan for a more democratic and decentralized distribution of culture was also realized in the form of creative workshops in suburbs and through planning of a cultural centre in Angered – the future exhibition hall Blå stället – and the cultural centre in Frölunda. Other municipal buildings would also house art exhibitions: the City Library at Götaplatsen, the Museum of History (now the City Museum of Gothenburg), Kronhuset and Forum Börsen at Gustav Adolf Square. Art exhibitions with a more debate-oriented character were shown in 1972–1973 at Hagahuset (the former Dickson People's Library on Södra Allégatan), where the boss, Folke Edwards, led countless large meetings. After the police identified Hagahuset as a drug den, it was closed in 1972. After a lot of protesting, including several occupations of the building, a new house of culture was opened, Sprängkullen at Sprängkullsgatan 19 A. This was a café and a meeting place for music, art and theater. Here, Leif Hellquist exhibited his scenes of figures in painted plaster that became a kind of tableau of the people who frequented the place.

GALLERIES



GUNNAR THORÉN
GALLERI 54 17 SEPT.–6 OKT.
VERNISSAGE LÖRDAGEN DEN 17 SEPT. KL. 13–17
ÖPPET VARD. 12–16 SÖND. 13–17 FRED. KL. 17–21
AVENYEN–ALLEN TEL. 106630



Anders Carlsson
Bengt Nordenborg
Bengt Hinnerson
Olof Sandahl

Galleri 54
Öppet vard. 12–17 sönd. 12–16
19 okt.–3 nov.

Stärmed inbjudes till vernissage 19 okt. kl. 14–17



IX-GRUPPEN

MALERI, TECKNING och GRAFIK



As a concrete exception to the development described above, in which support from businesses was replaced by support from the municipality, I can mention the exhibition space that the Sparbankshallen at Avenyen provided, from 1964 at Avenyen 3 and from 1969 on Avenyen 34. The hardening political climate led at this time to a polarisation of business and art.

The most important exhibition site was the Gothenburg Art Gallery, which since the 1920s had been the 'gallery' of the Gothenburg Society of Arts (Göteborgs Konstförening). The curators were artists, and in this way, the Art Gallery became a domestic arena for western Swedish art. The number of international hits, however, was impressive. Thanks to Carl-Erik Hammarén's (curator 1961–1968) contacts in Stockholm and abroad, many significant and varied exhibitions were presented. As for me, I remember the Karl Isakson exhibition in 1962. It gave me a clue to understanding of the type of painting that, to a large extent, distinguished art in Gothenburg for decades. It had to do with trust in the painting itself, the way of seeing painting as both colour and material. His attitude to his work, too, had traces of an ethic one could see in Gothenburg artists, characterized by self-criticism, reserve, a naturalness as well as an aversion to gestures and affectation. The Gothenburg Society of Arts was without a gallery until 1974, when Ingrid Mesterton (1914–2008) became chairwoman. Then, the Society took over the gallery apartment of Sven Gneib (b. 1921), at Engelbrektsgatan 67. In 1976, the Society moved to Olof Wijksgatan 2 A, where Joe Hedlund, Denice Zetterquist, Bo Söderström, Jens Mattiasson, Tore Ahnoff, Ingemar Pettersson, Elsa Pär Berglund, Lars Svan, Arne Isacsson, Torsten Renqvist, Domenico Inganni (plaster artist and sculptor who had been making a guest appearance at Valand ever since the time of Nemes) and Mats Åberg exhibited, among others.

A gallery that had 'always' been around (to be more precise, for 40 years, since the beginning in 1942) was Lorensbergs Konstsalong

Leif Hellquist ut sina figurscener i bemålad gips som blev till ett slags tablåer över de människor som frekventerade stället.

GALLERIER

Som ett konkret undantag till den ovan beskrivna utvecklingen, där näringslivets stöd ersattes av kommunens, kan nämnas de utställningsmöjligheter Sparbankshallen på Avenyen innebar, från 1964 på Avenyen 3 och från 1969 på Avenyen 34. Det hårdnande politiska klimatet ledde vid denna tid till en polarisering näringsliv-konst.

Den viktigaste utställningslokalen var Konsthallen, som sedan 1920-talet varit Göteborgs Konstförenings "galleri". Intendenterna var konstnärer och därmed blev Konsthallen en hemmaarena för västsvensk konst. Antalet internationella nedslag var ändå imponerande. Tack vare Carl-Erik Hammaréns (intendent 1961–1968) kontakter i Stockholm och utlandet visades många betydande och sinsemellan mycket olika utställningar. Själv minns jag Karl Isakson-utställningen 1962. Den gav mig nycklar till det måleri som i stor utsträckning präglade konsten i Göteborg i decennier. Det handlade om en tilltro till själva måleriet, sättet att se på färg både som kolorit och materia. Även hans hållning till arbetet hade drag av en moral man kunde möta hos göteborgskonstnärerna, präglad av självkritik, tillbakadragenhet, det flärdfria samt en ovilja till gester och manér. Göteborgs Konstförening var utan galleri fram till 1974 då Ingrid Mesterton (1914–2008) blev ordförande. Då övertog Konstföreningen Sven Gneibs (f. 1921) gallerilägenhet på Engelbrektsгатn 67. 1976 flyttade Konstföreningen till Olof Wijksgatan 2 A där man bland annat visade Joe Hedlund, Denice Zetterquist, Bo Söderström, Jens Mattiasson, Tore Ahnoff, Ingemar Pettersson, Elsa Pärs Berglund, Lars Svan, Arne Isacsson, Torsten Renqvist, Domenico Inganni (stuckatören och skulptören som gästspelat på Valand alltsedan Nemes-tiden) och Mats Åberg.

Ett galleri som "alltid" hade funnits (mer precist i 40 år från starten 1942) var Lorensbergs Konstsalong på Arkivgatan 8. Som tonåring blev jag hälsad välkommen med ett lätt bugning av Sture,

(Lorensberg's Art Salon) at Arkivgatan 8. As a teenager, I was greeted with a slight bow from Sture, the younger of the Land brothers. The older Yngve Land looked more stern. The exhibitions were a varied selection, such as, for example, Arne Malmborg, Nisse Zetterberg, Tore Ahnoff, Johny Colebring, Signe Barth, Staffan Hallström, Knut Irwe, Folke Persson, Rune Kjellman and many graphic artists such as Torsten Billman, Bertil Bull Hedlund and Gunnar Norrman. Here there was also always original graphic art by Picasso, Braque and Matisse to look at and buy. It was here that Carl-Erik Hammarén had his Gothenburg debut, and here curator Nils Ryndel (1917–2008) showed his own paintings, without the consent of the museum director, Alfred Westholm (1904–1996).

Another institution was the Galleri God Konst (the Good Art Gallery). Since the owner Gunnar Hjorthén (1913–1997) spent time with the Gothenburg colourists and acted as an intermediary through sales and exhibitions, this colour tradition came to dominate the exhibitions. The gallery was located at Vallgatan in 1941, then at Fredsgatan 8, in 1962 at Drottninggatan 61 and moved in 1963 to Södra Vägen 28. The Gothenburg profile was obvious with artists such as Rudolf and Birgitta Flink, Olle Pettersson, Arthur Johansson, Arne Malmborg, Claes Lindholm, Kjell Falk, Sune Alehammar, Gunnar Dahlstrand, David Larsson, and Åke Winnberg. Legends, such as Gerhard Henning, Carl Kylberg, Åke Göransson, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg and, above all, Inge Schiöler, returned. At a vernissage in 1969, I saw the big, bearded Schiöler hunkered down in his office. The gallery kept going until the beginning of the 1970s, finally on Vasa Kyrkogata.

Maneten was started in 1958 as a club for cultural workers: architects, visual artists, artisans, interior decorators, composers, photographers and writers. Its first home was at Vallgatan 3, and it was run by a committee in which both the Gothenburg Artists' Club and Group 54 were represented. Carl-Erik Hammarén was the gallery's curator before he accepted his post at the Gothenburg Art Gallery. Among the exhibiting artists were Jörgen Fogelquist, Torsten Renqvist, Willy Örskov, Jan Stenvinkel and Ivar Lindekrantz. The architect and politician Lars Ågren became Maneten's chairman in 1963, and a common project together with the Röhsska Museum was the exhibition *The Sea (Havet)* at the Röhsska Museum. After having been without a home during the years 1967–1970, Maneten moved into Parkgatan 2, where exhibitions were arranged with, among others, Elsa Agélii, Aja Eriksson, Sandra Ikse,

den yngre av bröderna Land. Den äldre Yngve Land såg strängare ut. Utställningarna var ett varierat utbud, som till exempel Arne Malmborg, Nisse Zetterberg, Tore Ahnoff, Johny Colebring, Signe Barth, Staffan Hallström, Knut Irwe, Folke Persson, Rune Kjellman och många grafiker som Torsten Billman, Bertil Bull Hedlund och Gunnar Norrman. Här fanns också alltid originalgrafik av Picasso, Braque och Matisse att se och köpa. Här ägde Carl-Erik Hammaréns Göteborgsdebut rum och här visade intendent Nils Ryndel (1917–2008) sitt eget måleri, utan museichefens, Alfred Westholm (1904–1996), goda minne.

En annan institution var Galleri God Konst. Eftersom innehavaren Gunnar Hjorthén (1913–1997) umgäts med Göteborgskoloristerna och förmedlat deras verk i form av försäljning och utställningar kom denna färgtradition att dominera utställningarna. Galleriet låg 1941 på Vallgatan, sedan på Fredsgatan 8, 1962 på Drottninggatan 61 och flyttade 1963 till Södra Vägen 28. Den göteborgska profilen var tydlig med konstnärer som Rudolf och Birgitta Flink, Olle Pettersson, Arthur Johansson, Arne Malmborg, Claes Lindholm, Kjell Falk, Sune Alehammar, Gunnar Dahlstrand, David Larsson, Åke Winnberg. Klassiker som Gerhard Henning, Carl Kylberg, Åke Göransson, Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg och framför allt Inge Schiöler återkom. På en vernissage 1969 såg jag den storvuxne och skäggige Schiöler sitta och trycka inne på kontoret. Verksamheten pågick till början av 1970-talet, sist på Vasa Kyrkogata.

Maneten bildades 1958 som en sammanslutning för kulturarbetare: arkitekter, bildkonstnärer, konsthantverkare, inredningsarkitekter, tonsättare, fotografer och författare. Första lokalen låg på Vallgatan 3 och verksamheten sköttes av en nämnd där såväl Konstnärsklubben som Grupp 54 var representerade. Carl-Erik Hammarén var galleriets intendent innan han tillträdde på Konsthallen. Bland utställande konstnärer märktes Jörgen Fogelquist, Torsten Renqvist, Willy Örskov, Jan Stenvinkel och Ivar Lindekrantz. Arkitekten och politikern Lars Ågren blev Manetens ordförande 1963 och en med Röhsska museet gemensam manifestation blev utställningen *Havet* på Röhsska museet. Efter att ha varit utan lokal 1967–1970 flyttade Maneten in på Parkgatan 2, där det arrangerades utställningar med bland andra Elsa Agélii, Aja Eriksson, Sandra Ikse, Gunvor Nordström och Ingalill Sjöblom, Knud och Solwei Stampe samt Bo

KATALOG NR 2
GÖTEBORG
KARLSTAD NR 10

GALLERI
KZM

Modern Nordisk Konst
GÖTEBORG

Attalai Gábor och
Tibor Csiky Budapest, Ungern

SEPARATUTSTÄLLNING
14/7 – 26/7 1966

Öppet: vardagar 10–18
helstagar 10–18
måndagar stängt

OLA BILLGREN
ROLAND K. NILSSON

G
54

KLIPPANS
kulturresevat

KLIPPGATAN 24, vid S:ta Birgittas kapell
Tel. 42 32 71 - 42 32 72

Jönsson
Larzen
Nordbäck
Orup
Rosensköld

FEM SKÅNINGAR

Vernissage lördag 12 febr. 1966 kl. 13–18

ASHIBA

18 FEBRUARI
12 MARS
1967

GALERIE ARJANE
Linnégatan 40
GÖTEBORG

Inbjudan till ett leende
onsdagen den 17 nov. 1965 kl. 13–20

LARS-ERIK STRÖM

GALLERI 54

avenyen/allén, öppet vard. 12–17, sönd. 13–17,
fredagar 19–21. Telefon 10 68 30

Sällström. Maneten ordnade debatter, arbets- och uppdragsförmedling och allaktiviteter med öppen verkstad i Bergsjön och vandringsutställningar som *Sveket mot framtiden – om kärnkraften*. Grupparbetet *Tigern*, en installation med en stor tiger byggd i papper maché, var en del av Valands elevutställning 1972. Papperstigern symboliserade USA-imperialismen och i dess inre skildrades det svenska samhället och i tigers gap syntes en skulpturgrupp med vietnameser. I januari 1973 sattes den upp på Maneten. 1978 föddes det stolta Pusterviksprojektet, där Maneten samarbetade med Nationalteatern och fotbollsklubben BK Häcken.

Det på samma sätt konstnärsdrivna Galleri 54 var ett av de ledande gallerierna. Grunden var Grupp 54 som bildades året 1954 i opposition mot Göteborgs Konstnärsklubb. Det var konstnärer som ordförande Knut Irwe (1912–2002), Börge Hovedskou (1910–1966) och Nils Wedel (1897–1967) men framför allt elever till Endre Nemes (1909–1985) på Valands konstskola, som enligt deras eget manifest alla arbetade ”i olika abstrakta riktningar”.⁵ 1959 erbjöds Grupp 54 en utställningslokal i Gamla Högsolan på tomten Södra Vägen-Parkgatan-Allén. Bland de västsvenska konstnärerna kan nämnas Lars Erik Ström, Denice, Olle och Jörgen Zetterquist, Jan Stenvinkel, Gunnar Thorén, Alf Wik, Göran Lantz, Ingrid Olsson, Hasse Ekdahl, Elvy Engelbrektsson, Agneta Goës, Angela Utbult, Lennart Landquist, Ralph Lundquist, Ingemar Pettersson och Leif Knudsen men även Ola Billgren och Hans Wigert bjöds in att ställa ut här. Den sista utställningen på den första adressen var med Olof Sandahl, Anders Carlsson, Bengt Hinnerson och Bengt Nordenborg. 1969 flyttade galleriet till hörnet Parkgatan/Södra Vägen och Gamla högsolan revs.

Ett evenemang som återkom nästan varje sommar på 1960-talet var utställningarna på Nya Mässet. Det var ett slags årliga mönstringar av konsten i Göteborg, arrangerade av Konstnärernas Riksorganisaion (KRO) i Göteborg. Redan 1957 hade Hanna Fahlæs (1907–2008) öppnat Svenska Mässans konstsalong. Utställningarna var traditionellt måleri med konstnärer som Carl Wilhelmson, Einar Forseth, Hjalmar Eldh, Einar Jolin, Dick Beer och Karin Parrow. Här visades en minnesutställning över Axel Törneman och en utställning med verk av Émile Bernard. Dessutom stod Fahlæs 1973–1979 bakom Fahlæs konstsalong på Erik Dahlbergsgatan 32, där Einar

Gunvor Nordström and Ingalill Sjöblom, Knud and Solwei Stampe, and also Bo Sällström. Maneten organised debates, work and commission notifications and common activities with an open workshop in Bergsjön, and travelling exhibitions such as *The Betrayal Against the Future – About Atomic Power (Sveket mot framtiden – om kärnkraften)*. The group work *The Tiger (Tigern)*, an installation with a large tiger made of papier mâché, was a part of Valand’s student exhibition in 1972. The paper tiger symbolized US imperialism and in its inside was portrayed Swedish society. Inside the tiger’s mouth one could see the Vietnamese people portrayed in a group of sculptures. The work was reinstalled in January 1973 at Maneten. In 1978, the proud Pustervik Project was born, in which Maneten cooperated with Nationalteatern (a progressive music group) and the soccer club BK Häcken.

Galleri 54, run in the same way by artists, was one of the leading galleries. Its basis was Group 54, which formed in 1954 in opposition to the Gothenburg Artists’ Club. It was artists such as chairman Knut Irwe (1912–2002), Börge Hovedskou (1910–1966) and Nils Wedel (1897–1967) but above all students of Endre Nemes (1909–1985) at the Valand School of Fine Arts who, according to their own manifesto, all worked ‘in different abstract directions’.⁵ In 1959, Group 54 was offered a place for exhibitions in Gamla Högsolan on land at Södra Vägen-Parkgatan-Allén. Among the western Swedish artists can be named Lars Erik Ström, Denice, Olle and Jörgen Zetterquist, Jan Stenvinkel, Gunnar Thorén, Alf Wik, Göran Lantz, Ingrid Olsson, Hasse Ekdahl, Elvy Engelbrektsson, Agneta Goës, Angela Utbult, Lennart Landquist, Ralph Lundquist, Ingemar Pettersson and Leif Knudsen, but Ola Billgren and Hans Wigert were also invited to exhibit here. The last exhibition at the first address was with Olof Sandahl, Anders Carlsson, Bengt Hinnerson and Bengt Nordenborg. In 1969, the gallery moved to the corner of Parkgatan/Södra Vägen, and Gamla Högsolan was torn down.

Almost every summer in the 1960s, there were exhibitions at the Nya Mässet. This was a kind of annual display of art in Gothenburg, arranged by the Swedish Artists’ National Organization (Konstnärernas Riksorganisation, KRO) in Gothenburg. Already in 1957, Hanna Fahlæs (1907–2008) had opened the Svenska Mässan art salon. The exhibitions were traditional painting with artists such as Carl Wilhelmson, Einar Forseth, Hjalmar Eldh, Einar Jolin, Dick Beer and Karin Parrow. Here there was a memorial exhibition of Axel Törneman and an exhibition

Nerman och Joël Mila fanns med bland utställarna.

Som namnet antydde visade Modern Nordisk Konst konstnärer verksamma i Norge, Danmark och Sverige, bland andra Sven Frödin och Bengt Delefors. Galleriet låg först på Sten Sturegatan 25, sedan på Tegnérsgratan 24 mellan åren 1966 och 1973.

Litet men långlivat var Galleri Christinæ på Köpmansgatan 18, sedan 1961 drivet av konstnären Yngve Funkegård (f. 1919). Mest uppmärksamhet väckte utställningen med ”den franske autodidakten och spontanisten Pierre Brassau”. Utställningen recenserades sakkunnigt som ett uttryck för abstrakt expressionism men när massmedia (det var *Göteborgs-Tidningen* som låg bakom idén) avslöjade att konstnären var apan Peter från Borås djurpark tog många det som ett avslöjande av den moderna konstens taskspeleri.⁶

Ett av de mest professionella gallerierna var Galleri Æ på Molinsgatan 11 1967–1973. Tidens intresse för stadens framtid och det politiska spelet kring saneringarna och stadsomvandlingen fick galleri innehavarna Kjell Brodin (f. 1936) och Per Lind (f. 1936), båda lärare och konstnärer, att 1967 arrangera utställningen *Stadsbilder* och bjuda in till debatt om arkitektur och stadsplanering. Starkt politisk var Knud Stampes (1936–1996) utställning 1968 med tuschteckningar från SKF. Som något helt nytt upplevde man Nils Olof Bonniers (1945–1969) tredygnsföreställning 1968 tillsammans med Leif Nylén (f. 1939) och musikern Bo Anders Persson (f. 1937) från *International Harvester*. Bara detta att gå på konstutställning klockan två på natten vidgade gränserna. Bonnier sågs som en förnyare och visionär när han året efter tragiskt försvann i samband med en studieresa med Valand. En mycket stark utställning var Lena Cronqvists (f. 1938) St Jörgensvit, då svårsåld, idag en del av 1900-talets svenska konsthistoria. Bland galleriets övriga konstnärer fanns Lennart Kärrabo, Bertil Berg, Roj Friberg, Folke Lind, Gunnar Thorén, Gösta Sillén, Barbro Bäckström, Lars Hillersberg, Lena Svedberg, Ulf Rahmberg, Ulf Wahlberg, Bernt Jonasson, Sten Eklund, Ingela Johansson, Carl Magnus, Hans Hamngren, Petter Pettersson, Jan Falkman, Anders Fogelin, Arne Jones, Berit Lange och Tommy Östmar.

Två huvudstråk hade vid denna tid utvecklats på Göteborgs gallerikarta, ett längs Heden och ett annat längs Götabergsgatan. Vid Heden, på Södra Vägen 2 A, låg 1966–1967 Galleri Leger, en utpost till galleriet i Malmö och som här sköttes av Sven Gneib (f. 1921) och

with works by Émile Bernard. In addition, from 1973 to 1979, Fahlnaes was behind the Fahlnaes Art Salon at Erik Dahlbergsgatan 32, where Einar Nerman and Joël Mila were among the exhibitors.

As the name suggests, Modern Nordisk Konst (Modern Nordic Art) showed artists active in Norway, Denmark and Sweden, including Sven Frödin and Bengt Delefors. First the gallery was located at Sten Sturegatan 25, then at Tegnérsgratan 24 between the years 1966 and 1973. Galleri Christinæ at Köpmansgatan 18 was small but long-lived, run since 1961 by the artist Yngve Funkegård (b. 1919). The exhibit of ‘the French autodidact and spontaneist Pierre Brassau’ attracted the most attention. The exhibition was reviewed by experts as a statement of abstract expressionism, but when the mass media (*Göteborgs-Tidningen* was behind the idea) revealed that the artist was the monkey Peter from the Borås Zoo, many took this as an unmasking of the jiggery pokery of modern art.⁶

One of the most professional galleries was Galleri Æ at Molinsgatan 11 from 1967 to 1973. Contemporary interest for the future of the city and the political maneuverings around redevelopment and the transformation of the city inspired the gallery owners Kjell Brodin (b. 1936) and Per Lind (b. 1936), both teachers and artists, to arrange the exhibition *City Pictures (Stadsbilder)* in 1967 and to encourage debate about architecture and city planning. Knud Stampe’s (1936–1996) exhibit in 1968 of ink drawings from SKF was strongly political. Nils Olof Bonniers’s (1945–1969) 72-hour exhibition in 1968 together with Leif Nylén (b. 1939) and the musician Bo Anders Persson (b. 1937) from *International Harvester* was experienced as something completely new. Just going to an art exhibition at 2 a.m. broadened horizons. Bonnier was seen as a renewer and visionary when, the following year, he tragically disappeared in connection with a study trip with the Valand School of Art. Lena Cronqvist’s (b. 1938) *St. Jörgen Suite* was a very strong exhibition, hard to sell then, and today a part of 20th-century Swedish art history. Among the gallery’s other artists were Lennart Kärrabo, Bertil Berg, Roj Friberg, Folke Lind, Gunnar Thorén, Gösta Sillén, Barbro Bäckström, Lars Hillersberg, Lena Svedberg, Ulf Rahmberg, Ulf Wahlberg, Bernt Jonasson, Sten Eklund, Ingela Johansson, Carl Magnus, Hans Hamngren, Petter Pettersson, Jan Falkman, Anders Fogelin, Arne Jones, Berit Lange and Tommy Östmar.

Two main stretches had developed at this time on Gothenburg’s gallery map: one along Heden and one along Götabergsgatan. By Heden, at Södra Vägen 2 A, Galleri Leger was located from 1966 to 1967, an out-

Bertil Garmer. Galleri Leger visade utställningar med bland andra Bengt Olson, Gösta Werner, John Wipp och Carl Magnus och från den internationella konstvärlden René Bertholo, Hervé Télémaque, Lucio Fontana och Jan Voss. Omkring 1968 bytte galleriet namn till Galleri Carneol och visade bland andra Elvy Engelbrektsson, Agneta Goës och Angela Utbult och en utställning med titeln *Plasten i konsten*. Även här fanns Bertil Garmer i kulisserna. 1978 tog han själv över lokalerna som sedan utökades en trappa upp i det som nu är Göteborgs Konstförenings galleri. Galleri Garmer skulle på gott och ont kännetecknas av det oberäkneliga. Nyutexaminerad från Kungliga Konsthögskolan i Stockholm kunde avlösa etablerade målare.

1967 renoverade konstnären Jerry Andersson och Janne Johansson en källarlokal på Engelbrektsgatan 67 och drev där Galleri Heden, där de visade värmlänningarna Stig Olson och Rex Stuart-Beck samt Madeleine Pyk, Alf och Gunilla Wik. Sven Gneib tog över 1970. Gneib drev en konstklubb i lokalen och öppnade ett eget galleri några trappor upp i en omsorgsfullt renoverad lägenhet. Där visade han konst av Olle Skagerfors, Olle Pettersson, Yngve Steen, Walter Bengtsson och Preben Hornung.

Kenneth Åbergs (f. 1943) Galleri 69 låg först på Hedåsgatan 4 och visade etablerade Göteborgskonstnärer. På nästa adress på Engelbrektsgatan 57 gjordes utställningar med bland andra Lena Cronqvist, Peter Dahl, Alf Olsson och Hans Wigert. I lokalen på Avenyen, slutligen, visade Åberg Ola Billgren, som han också samarbetade med i utgivningen av två böcker med arbeten av Billgren.⁷

Chris Hellsing (f. 1929) gjorde under 1976–1977 ett två år långt avhopp från sin tjänst på Konsthallen och övertog lokalen på hörnet Engelbrektsgatan/Hedåsgatan. På sitt galleri ställde hon ut bland andra Torsten Renqvist, Domenico Inganni, Chenet Juhlin, Bo Hultén och Knut Yngve Dahlbäck. När Dick Bengtsson hade sin utställning lyckades Konstmuseet undgå att köpa något verk.

Ett galleri med inriktning mot modern, inte minst abstrakt, konst var Galleri Mebius, som låg på Berzeliigatan 9 vid Södra Vägen. 1977 visades galleristen, tillika arkitekten, Olle Mebius Nils Kölare, Olle Bærtling, Gunnar Didoff och från den internationella världen Christo och Nicholas Hondrogen. Här kunde man också sitta ner och ta en kopp kaffe.

1975–1977 visade Elisabeth Hæger (f. 1936) internationella storhe-

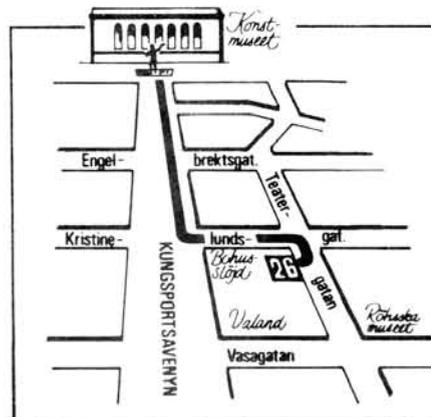
post of the gallery in Malmö and run here by Sven Gneib (b. 1921) and Bertil Garmer. Galleri Leger showed exhibitions including Bengt Olson, Gösta Werner, John Wipp and Carl Magnus and, from the international art world, René Bertholo, Hervé Télémaque, Lucio Fontana and Jan Voss. Around 1968, the gallery changed its name to Galleri Carneol and showed, among others, Elvy Engelbrektsson, Agneta Goës and Angela Utbult and an exhibition with the title *Plastic in Art (Plasten i konsten)*. Here, too, Bertil Garmer was behind the scenes. In 1978, he took over the galleries himself, which were later expanded one floor up in what is now the gallery of the Gothenburg Society of Arts. Galleri Garmer would, for better or worse, be characterized by the unpredictable. New graduates from the Royal University College of Fine Arts could replace established painters.

In 1967, the artist Jerry Andersson and Janne Johansson renovated a basement room at Engelbrektsgatan 67, and there they ran Galleri Heden, where they exhibited the Värmland artists Stig Olson and Rex Stuart-Beck as well as Madeleine Pyk and Alf and Gunilla Wik. Sven Gneib took over in 1970. Gneib ran an art club in the place and opened his own gallery a few floors up in a carefully renovated apartment. There he showed art by Olle Skagerfors, Olle Pettersson, Yngve Steen, Walter Bengtsson and Preben Hornung.

Kenneth Åberg's (b. 1943) Galleri 69 was located first at Hedåsgatan 4 and showed established Gothenburg artists. At the next address, at Engelbrektsgatan 57, exhibitions were organized with artists such as Lena Cronqvist, Peter Dahl, Alf Olsson and Hans Wigert. In the location on Avenyen, finally, Åberg showed Ola Billgren, with whom he also collaborated in publishing two books of works by Billgren.⁷

During 1976–1977, Chris Hellsing (b. 1929) took a two-year leave from her position at the Gothenburg Art Gallery and took over the location at the corner of Engelbrektsgatan/Hedåsgatan. At her gallery, she exhibited, among others, Torsten Renqvist, Domenico Inganni, Chenet Juhlin, Bo Hultén and Knut Yngve Dahlbäck. When Dick Bengtsson had his exhibition, the Museum of Art successfully avoided buying any pieces.

A gallery with a focus on modern art, not least of all abstract, was Gallery Mebius, located at Berzeliigatan 9 near Södra Vägen. In 1977, the gallery owner and architect Olle Mebius showed works by Nils Kölare, Olle Bærtling, Gunnar Didoff and, from the international world, Christo



GRAFİK

Svensk-Norsk-Dansk

24 grafiker

124 grafiska blad

ÖPPET
TISDAG – FREDAG 12 – 18
LÖRDAG – SÖNDAG 12 – 16
MÅNDAGAR STÄNGT

UTSTÄLLNINGEN
PÅGÅR 1. o.m. 18 jan.
stängt 22/12 – 3/1

TEATERGATAN 26 en trappa upp

TEL. 031/16 26 22

and Nicholas Hondrogen. Here you could also sit down and have a cup of coffee.

From 1975 to 1977, Elisabeth Hæger (b. 1936) showed international stars such as Max Ernst, Le Corbusier, Wols, Jean Fautrier and Alexander Calder as well as Axel Knipschild and Bo Beskow in her gallery at Berzeliigatan 5. The gallery space was taken over by Fabian Carlsson, who had previously owned a gallery on Södra Hamngatan, a neighbor to Gumpert's corner, near the department store Meeth's old premises on Kungsgatan and at Vasaplatsen. He showed primarily American and British art, Horst Janssen but also the Gothenburg new realist Tord Lager (b. 1942).

Across the street from the Victoria Restaurant, which in the 1960s was the usual meeting place of the artists, Galleri Viktoria was located from 1972 at Viktoriagatan 12. It was a beautiful and airy location with a decorated ceiling. Here you could also eat lunch, served by the owner Geo Axelsson (b. 1932), who often showed expressive painting, represented by Bengt Lindström (1925–2008) and the Cobra circle. Other international names were Bram Bogart, Lucio Fontana, Alan Davie, also Peter Dahl, Sven-Erik Johansson, Tage Törning, Kjell Ringi and even Öyvind Fahlström, who otherwise was never shown in Gothenburg. On the way out, you could see Bengt Lindström's shoes, spattered with oil paint, hung up in the coatroom.

The other large gallery stretch, perhaps Sweden's most gallery-rich, was and is Götabergsgatan. Galleri Malmgran was there in 1973, and through the years it has shown P G Thelander, Philip von Schantz, Sivert Lindblom, Ulf Gripenholm, Lennart Aschenbrenner, Harald Lyth, C Göran Karlsson and Anders Carlsson, and from the international art market Howard Hodgkin and Malcolm Morley.

Beginning in 1974 at Götabergsgatan 26, Roy Uddenberg has shown Olle Skagerfors (1920–1997) three times and published two books about the artist. Other Gothenburg artists who have been shown there are Carl Erik Hammarén, Olle Langert, Lennart Landquist, Denice, Olle and Jörgen Zetterquist, and Håkan Håkansson. Galleri Uddenberg also showed the Stockholm artists Ulf Wahlberg, Stig Claesson, Tom Krestesen and international names such as Pierre Alechinsky, Hans Bellmer, Paul Wunderlich and Horst Janssen.

At the same time as Uddenberg, Birgitta Hellstrand (b. 1935) opened her Galleri Galax at Götabergsgatan 22, where Staffan Hallström, Jan Stenvinkel, Claes Lindholm, Michael and Johan Lindberg and interna-

ter som Max Ernst, Le Corbusier, Wols, Jean Fautrier och Alexander Calder samt Axel Knipschild och Bo Beskow i sitt galleri på Berzelii-gatan 5. Gallerilokalen övertogs av Fabian Carlsson, som tidigare haft galleriverksamhet på Södra Hamngatan, granne till Gumperts hörna, vid varuhuset Meeths gamla lokaler på Kungsgatan och på Vasa-platsen. Han visade framför allt amerikansk och brittisk konst, Horst Janssen men också den göteborgske nyrealisten Tord Lager (f. 1942).

Mittemot Restaurang Victoria, som på 1960-talet var konstnärernas stamlokal, låg från 1972 Galleri Viktoria på Viktoriagatan 12. Det var en vacker och luftig lokal med dekorerat tak. Här kunde man också äta lunch serverad av innehavaren Geo Axelsson (f. 1932), som ofta visade ett expressivt måleri, representerat av Bengt Lindström (1925-2008) och kretsen kring Cobra. Andra internationella namn var Bram Bogart, Lucio Fontana, Alan Davie, vidare Peter Dahl, Sven-Erik Johansson, Tage Törning, Kjell Ringi och även Öyvind Fahlström, som annars aldrig ställdes ut i Göteborg. På väg ut skymtade upphängda i garderoben Bengt Lindströms oljefärgsfläckade skor.

Det andra stora galleristråket, Sveriges kanske galleritätaste, var och är Götabergsgatan.

Galleri Malmgran fanns på plats 1973 och har genom åren visat P G Thelander, Philip von Schantz, Sivert Lindblom, Ulf Gripenholm, Lennart Aschenbrenner, Harald Lyth, C Göran Karlsson och Anders Carlsson, och från den internationella konstmarknaden Howard Hodgkin och Malcolm Morley.

Med start 1974 på Götabergsgatan 26 har Roy Uddenberg ställt ut Olle Skagerfors (1920-1997) tre gånger och givit ut två böcker om konstnären. Andra Göteborgskonstnärer som visats där är Carl Erik Hammarén, Olle Langert, Lennart Landquist, Denice, Olle och Jörgen Zetterquist och Håkan Håkansson. Galleri Uddenberg visade också Stockholmskonstnärerna Ulf Wahlberg, Stig Claesson, Tom Krestesen och internationella namn som Pierre Alechinsky, Hans Bellmer, Paul Wunderlich och Horst Janssen.

Samtidigt med Uddenberg öppnade Birgitta Hellstrand (f. 1935) på Götabergsgatan 22 sitt Galleri Galax där Staffan Hallström, Jan Stenvinkel, Claes Lindholm, Michael och Johan Lindberg och internationella namn som Jim Dine, Roberto Matta, Marino Marini och Paul Delvaux presenterades. Birgitta Hellstrand tillhörde den kate-

tional names such as Jim Dine, Roberto Matta, Marino Marini and Paul Delvaux were presented. Birgitta Hellstrand belonged to the category of gallery owners who were spokesmen for their exhibitors.

Galleri Keruben, farthest down on Götabergsgatan, took its artists for the most part from outside of Gothenburg: Stig Claesson, Madeleine Pyk, Catherine Trägårdh and Bennet Edh. Because she was related to the Grünwald family, the owner Bibbi Ruben served as a link to early Swedish modernism.

Around the corner of Götabergsgatan, at Storgatan 41, was Galleri Pictor from 1977. Its owner, Lars G Fällman (b. 1935) (first together with Bo A Karlsson), had a former life as an art critic for *Paletten* and *Göteborgs-Tidningen*. If you try to characterize the gallery, you notice a focus on avant-garde art and surrealist abstraction, even if the exhibition profile was quite varied: Stig Olson, Lars Lerin, Lars Hillersberg, Lennart Aschenbrenner, Erik Dietman, Olle Kåks, Ragnar von Holten, Curt Hillfon, Curt Asker, Hans Wigert, Jan Ternald and the Gothenburgians Stig Kärrstrand, Ulf Sveningsson, Anders Bergh, Lars Hansson and Per Bergman. The last-mentioned was not only an artist, but also worked at the Public Employment Service and was, until the beginning of the 1960s, also editor of the journal *Konstperspektiv*, which at the time was published by the Art Associations' Committee on Cooperation (Konstföreningarnas samarbetsnämnd).

A block from Götabergsgatan, at Teatergatan 26, the legendary art dealer Christian Færber (1901-1967) had his Konstgalleriet (The Art Gallery), in cooperation with Gösta Olsson (1883-1966) (with the Svensk-Franska Konstgalleriet in Stockholm). (The naming problem was solved so simply in the 1940s when there were no other galleries.) It changed its name to Galleri Aveny and showed, among others, Ragnar Sandberg in 1955. After that, the gallery was run by a man named Alf Lodin, but then it became a weaving studio. It came back in 1975, when Sven Dahl, with his Galleri Aveny, took up west coast painting with artists such as Olle Pettersson, Rudolf and Birgitta Flink, Karin Parrow, Elsa Hansson-Winnberg, Birgitta Liljebladh, Erik Törning, Lars Larsson, Sten Teodorsson, Knut Irwe, Olle Langert, Olof Leyman, Erling Ärlingsson, Erland Brand, Ivar Lindekrantz, Alf Lindberg and Ulf Trotzig.

Some historic buildings out in the west were transformed into exhibition locations for, in particular, Gothenburg art. The old Kustens Hus, an 18th-century building situated on a small hill, today surrounded by

gori gallerister som var sina utställares språkrör.

Galleri Keruben längst ner på Götabergsgatan hämtade sina konstnärer i stor utsträckning utanför Göteborg: Stig Claesson, Madeleine Pyk, Catherine Trägårdh, Bennet Edh. Genom sitt släktskap med familjen Grünwald utgjorde innehavarinna Bibbi Ruben en länk till den tidiga svenska modernismen.

Runt hörnet på Götabergsgatan på Storgatan 41 låg från 1977 Galleri Pictor, vars ägare Lars G Fällman (f. 1935) (först i samarbete med Bo A Karlsson) hade ett förflutet som konstkritiker på *Paletten* och *Göteborgs-Tidningen*. Om man ska försöka karaktärisera galleriet kan man notera en inriktning mot avantgardekonst och surrealistisk abstraktion, även om utställningsprofilen var mycket varierad: Stig Olson, Lars Lerin, Lars Hillersberg, Lennart Aschenbrenner, Erik Dietman, Olle Kåks, Ragnar von Holten, Curt Hillfon, Curt Asker, Hans Wigert, Jan Ternald och göteborgarna Stig Kärrstrand, Ulf Svenningsson, Anders Bergh, Lars Hansson och Per Bergman. Den sistnämnde var förutom konstnär anställd på Arbetsförmedlingen och till början av 1960-talet även redaktör för tidskriften *Konstperspektiv*, som då gavs ut av Konstföreningarnas samarbetsnämnd.

Ett kvarter från Götabergsgatan, på Teatergatan 26 hade den legendariska konsthandlaren Christian Færber (1901–1967), i samarbete med Gösta Olsson (1883–1966) (på Svensk-Franska Konstgalleriet i Stockholm), haft sitt Konstgalleriet (namngivningsproblemet löstes så enkelt på 1940-talet när det inte fanns fler gallerier). Det bytte namn till Galleri Aveny och visade bland andra Ragnar Sandberg 1955. Därefter drevs galleriet av en man vid namn Alf Lodin men blev sedan vävateľj och återuppstod 1975 då Sven Dahl, med sitt Galleri Aveny tog upp västkustmåleriet med konstnärer som Olle Pettersson, Rudolf och Birgitta Flink, Karin Parrow, Elsa Hansson-Winnberg, Birgitta Liljebladh, Erik Törning, Lars Larsson, Sten Teodorsson, Knut Irwe, Olle Langert, Olof Leyman, Erling Ärlingsson, Erland Brand, Ivar Lindekrantz, Alf Lindberg samt Ulf Trotzig.

Några historiska byggnader ute i väster förvandlades till visningslokaler för framför allt Göteborgskonst. Det gamla Kustens Hus, ett 1700-talshus beläget på en bergsklack, idag omfluten av motorvägar, kom från 1972 att hysa Göteborgs Konstnärsklubb, Galleri Majnabbe och Visans Vänner i skön förening. I de vackra lokalerna

highways, would, from 1972 on, house the Gothenburg Artist's Club (Göteborgs Konstnärsklubb), Galleri Majnabbe and Visans Vänner in perfect harmony. In the beautiful premises, work by many Gothenburg artists would be shown: Ingrid Melin, Bengt Delefors, Stig Andersson, Karin Parrow (who lived next door to the gallery), Sten Larsson, Charlotte Hartmann-Lagerwall, Kerstin Ericsson, Marianne Taube, Barbro Reyman, Ann-Mari Didoff, KG Bratt and Gunnar Dahlstrand. In addition, memorial exhibitions with Alvar Lundin, Sven Moëll and Orvar Palm.

In 1967, Galleri Kusten was housed in the building on Klippgatan where Jacob Wallenberg (1746–1778) wrote 'My Son on the Galley' ('Min son på galejan') in the 1770s. The gallery's owner, Lena Boberg, showed exhibitions here with Tommy Wiberg, Thomas Frisk, Stellan Wiberg, Agneta Dellwik-Lantz, Inga Englund-Kihlman, Inger Kihlman and Annika Kihlman. In 1973, the gallery moved into the old anchor smithy at Kustens shipyard, where Gothenburg's history lay deep within the coarsely whitewashed stone walls. In this powerful exhibition room, art by Sten Lindholm, Kerstin Dahlstrand, Göran Lantz, and others was shown.

A stone's throw from the anchor smithy is Klippans Historical Monument, with its roots in the East India Company's time of greatness in the 18th century. One of these buildings became Galleri Klippans Kulturresevat, manoeuvred by a former journalist and entrepreneur, Sven Danvik (1919–1982). Danvik had an expansive nature. The enterprise was moved for a time to Kungsgatan 36. At the same time, he had affiliates in Stockholm and Malmö. Among the exhibitors can be named Jens Mattiason, Alf Lindberg, Leif Knudsen, Elvine Osterman, Olle Bonniér, Tullan Fink, Erik and Tage Törning, Jörgen Fogelquist, Lars Börjesson and Staffan Hallström. The next move also meant a change of name, since the location on Karl Johansgatan had previously been a communal bathhouse for the residents of Majorna, a proletarian section of town: the Renströmska Museum. The unscrupulous, warm-hearted 'museum director' had a special liking for wild Danish art and had small red and white birds in a large cage. Here was also shown an exhibition with Olle Skagerfors. The last home became a brick building at Esperantoplatsen. Claes Hake's (born 1945) sculpture *The American (Amerikanaren)* (1969), refused by HSB, a Swedish housing cooperative, was hung on an outer wall for a time.

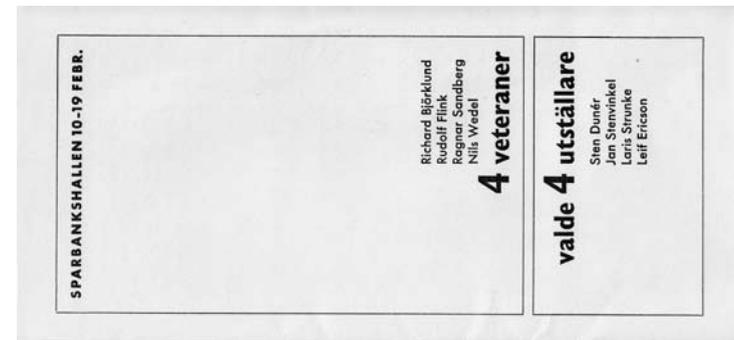
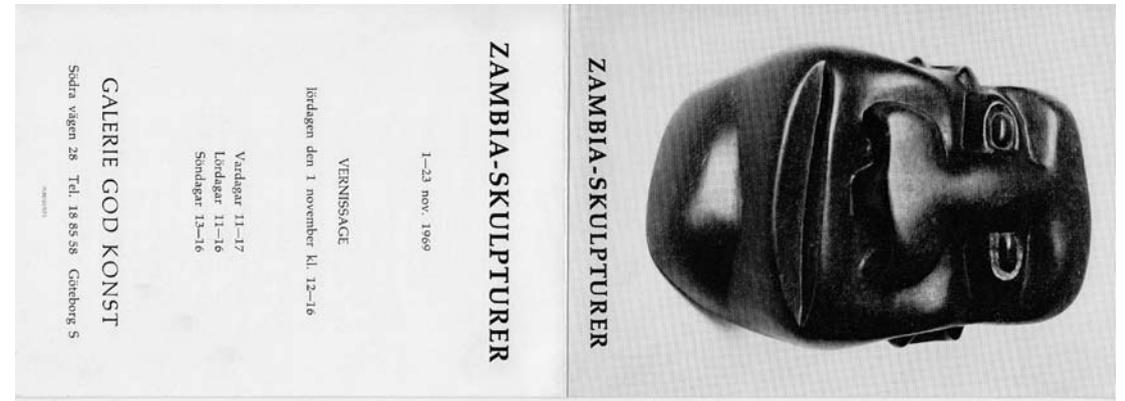
skulle många göteborgska konstnärskap visas: Ingrid Melin, Bengt Delefors, Stig Andersson, Karin Parrow (som bodde granne med galleriet), Sten Larsson, Charlotte Hartmann-Lagerwall, Kerstin Ericsson, Marianne Taube, Barbro Reyman, Ann-Mari Didoff, KG Bratt och Gunnar Dahlstrand. Dessutom minnesutställningar med Alvar Lundin, Sven Moëll och Orvar Palm.

Galleri Kusten var från 1967 inrymt i det hus vid Klippgatan där Jacob Wallenberg (1746–1778) på 1770-talet skrev ”Min son på galejan”. Galleriets ägare, Lena Boberg, visade här utställningar med Tommy Wiberg, Thomas Frisk, Stellan Wiberg, Agneta Dellwik-Lantz, Inga Englund-Kihlman, Inger Kihlman och Annika Kihlman. 1973 flyttade galleriet in i den gamla ankarsmedjan vid Kustens varv med Göteborgshistoria djupt inne i de grova vitputsade stenväggarna. I detta kraftfulla utställningsrum visades konst av bland andra Sten Lindholm, Kerstin Dahlstrand och Göran Lantz.

Ett stenkast från ankarsmedjan finns Klippans kulturreservat med sina rötter i Ostindiska Kompaniets storhetstid på 1700-talet. En av dess byggnader blev 1965 Galleri Klippans Kulturreservat, manövrerat av en före detta journalist och entreprenör, Sven Danvik (1919–1982). Danvik var en expansiv natur. Verksamheten flyttades en tid till Kungsgatan 36. Samtidigt hade han filialer i Stockholm och Malmö. Bland utställarna kan nämnas Jens Mattiason, Alf Lindberg, Leif Knudsen, Elvine Osterman, Olle Bonniér, Tullan Fink, Erik och Tage Törning, Jörgen Fogelquist, Lars Börjesson och Staffan Hallström. Nästa förflyttning innebar även namnbyte eftersom lokalen på Karl Johansgatan tidigare hade varit kommunal badinrättning för arbetarstadsdelen Majornas invånare: Renströmska museet. Den skrupelfrie och varmhjärtade ”museichefen” hade en förkärlek till den vilda danska konsten och hade små rödvita fåglar i en stor bur. Här visades också en utställning med Olle Skagerfors. Sista anhalt blev en tegelbyggnad vid Esperantoplatsen. På yttervägg hängdes Claes Hakes (f. 1945) av HSB refuserade skulptur *Amerikanaren* (1969) under en tid.

I ett skede då varuhuset Femman, Nordens dittills största köpcenter, ännu inte hade hyrt ut alla golvytor till handeln kunde ett halvt våningsplan under 1972–1973 disponeras för konstutställningar. Det var den driftige hantverkaren och tecknaren Stig Andersson som därmed lät en delvis ny publik få se samtida Göteborgskonst.

I socialdemokratins Sverige på 1960- och 1970-talen spelade



Konstfrämjandet en viktig roll för spridningen av god svensk grafik. I Göteborg hade man från början av 1970-talet en mindre lokal på Linnégatan 59 men flyttade 1977 till Korsvägen där man visade utställningar med Hanns Karlewski, Lillemor Pettersson, Marja Ruta och Tore Ahnoff.

Sist men kanske främst skall två gallerier nämnas som genom personlig och mångsidig inriktning betytt mycket för "sina" konstnärer och stadens konstpublik: Galleri Mors Mössa och Galleri 1, båda med starkt profilerade kvinnor som ledare.

Margareta Orreblad (f. 1934) tog med sig namnet Mors Mössa från Kungälv där galleriet låg på 1960-talet. Inriktningen på konsthantverk övergavs när galleriet 1973 etablerade sig på Carl Skottsbergsgatan i Änggården. Trots off-aveny-läget blev galleriet högt respekterat, tack vare kvalitet och udda konstnärskap. Principen att utställande konstnär aldrig får en "andra chans" har gjort att utställarlistan är osedvanligt lång: Helmtrud Nyström, Christina Campbell, Lis Zwick och Jörgen Nash, Gunilla Skyttla, Rune Hagberg, Kenneth Williamsson, Eva Lagerheim, Richard Brixel, Lillan Kullgren, Päivi Ernkvist, Hasse Hasselgren, Jan Ewemo, Channa Bankier, Lisa Andréén, Leif Elggren och Carlos Capelan, för att bara nämna några.

Galleri 1 fick sitt namn på sin första position, Lilla Kungsgatan 1. 1974 flyttade man till Erik Dahlbergsgatan 14. Birgitta Andersson (f. 1946) har valt sina utställare med en intuitiv känsla för egenart och variation. Utställande konstnärer har varit bland andra Horst Janssen, Axel Knipschild, Claes Eklundh, Kent Lindfors, Stig Morin, Kalle Berggren, Mariana Manner, Einar Hylander, Lenke Rothman, Susan Weil, Bengt Böckman, Olle Nyman och Jan Håfström.

AVSAKNADEN AV PROFILERING GALLERILIVETS PROFIL

Hur kan denna arkipelag av gallerier och konstsalonger i det göteborgska stadslandskapet sammanfattas? Just mångfalden förefaller vara betecknande. 1960- och 1970-talet är ett vitalt skede vad det gäller gallerilivet. Gallerierna ökar starkt i antal under 1960-talet.

During a phase when the department store Femman, up to that point the Nordic countries' largest shopping centre, had not yet leased out all its floor space for trade, a half of a floor could be used from 1972 to 1973 for art exhibitions. It was the enterprising craftsman and artist Stig Andersson who in this way allowed a new audience to see contemporary Gothenburg art.

In Social-Democratic Sweden of the 1960s and 1970s, the Society for Promotion of Art (Konstfrämjandet) played an important role for the distribution of good Swedish graphic art. In Gothenburg, there was a small locale from the beginning of the 1970s at Linnégatan 59, but it moved, in 1977, to Korsvägen, where exhibitions with Hanns Karlewski, Lillemor Pettersson, Marja Ruta and Tore Ahnoff were shown.

Finally, but perhaps most importantly, two galleries will be named which because of their personal and varied focus meant a lot for 'their' artists and the city's art public: Galleri Mors Mössa and Galleri 1, both with prominent women as leaders.

Margareta Orreblad (b. 1934) brought the name Mors Mössa (Mother's Cap) from Kungälv, where the gallery was located in the 1960s. The focus on arts and crafts was abandoned when the gallery established itself in 1973, on Carl Skottsbergsgatan in Änggården. Despite its 'off-Aveny' location, the gallery became highly respected thanks to quality and odd artistry. The principle that exhibiting artists never get a 'second chance' has meant that the exhibitor list is unusually long: Helmtrud Nyström, Christina Campbell, Lis Zwick and Jörgen Nash, Gunilla Skyttla, Rune Hagberg, Kenneth Williamsson, Eva Lagerheim, Richard Brixel, Lillan Kullgren, Päivi Ernkvist, Hasse Hasselgren, Jan Ewemo, Channa Bankier, Lisa Andréén, Leif Elggren and Carlos Capelan, just to mention a few.

Galleri 1 got its name from its first location, Lilla Kungsgatan 1. In 1974, it moved to Erik Dahlbergsgatan 14. Birgitta Andersson (b. 1946) has chosen her exhibitors with an intuitive feel for uniqueness and variation. Exhibiting artists have included Horst Janssen, Axel Knipschild, Claes Eklundh, Kent Lindfors, Stig Morin, Kalle Berggren, Mariana Manner, Einar Hylander, Lenke Rothman, Susan Weil, Bengt Böckman, Olle Nyman and Jan Håfström.

Några försvinner lika snabbt som de kommit medan andra växer till etablerade institutioner. Det uppstår en marknad för privata gallerier, en mer anonym konstmarknad, efter att mecenaterna alltmer tagit sin hand från konsten. De mest betydelsefulla scenerna är dock i stor utsträckning förenings- eller konstnärsdrivna gallerier som Göteborgs Konstförening, Galleri 54 och Maneten.

Genomgången visar på svårigheten att karaktärisera de olika gallerierna i förhållande till varandra. Även om inriktningen skiljer sig åt är bredden och mångfalden i vad man visar ofta något som förenar dem. I uppräknningen av utställande konstnärer återkommer flera namn på olika gallerier. I Göteborg har det knappast förekommit "konstnärsstall" knutna till särskilda gallerier. Ej heller finner man nischade gallerier med tydlig profil. En förklaring är sannolikt att marknaden knappast räcker till för en sådan specialisering, till skillnad från i Stockholm.

Rubriken till denna essä antyder att decenniernas tidstypiska strömningar inte gjorde något avtryck här. Detta har varit ett särdrag i stadens konstliv, nämligen oviljan att fånga upp tendenser, att vara aktuell. Utifrån har detta uppfattats som en "efterblivenhet", ett ointresse för vad som rör sig i konstvärlden. När någon stockholmskonstnär vågat ställa ut i Göteborg har nyfikenheten hos stadens konstnärer inte alltid varit så stor att man kommit till vernissagen. Vernissager betraktades som ytliga tillställningar för positioneringar på karriärvägen.

När man i efterhand ser listan på de många konstnärer som ställt ut i Göteborg under 1960- och 1970-talen ser man mångfalden men samtidigt en tydlig dominans av ett naturlyriskt måleri, ett måleri med starka rötter i den tidiga nordiska modernismen med konstnärer som Karl Isakson, Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Kylberg och Valandsläraren Tor Bjurström, och genom honom koloristerna på 1930- och 1940-talen.

Visst kan man bland galleriernas utställare hitta konstnärer som arbetade abstrakt: Nils Olof Bonnier, Lennart Kärrabo, Rune Hagberg och Carl Magnus är några exempel. Men abstraktionen är många gånger undertryckt.

Under 1960- och 1970-talen dominerar alltså det traditionella Göteborgsmåleriet galleriscenen i Göteborg, men nästan omärkt börjar andra strömningar så smått göra sig gällande. Först medie-

THE PROFILE OF THE GALLERY SCENE IS A LACK OF PROFILE

How can this archipelago of galleries and art salons in the Gothenburg city landscape be summarized? Precisely the multiplicity seems to be distinguishing. The 1960s and 1970s were vital phases in terms of gallery life. The number of galleries increased greatly in the 1960s. A few disappeared as quickly as they arrived, while others grew into established institutions. A market for private galleries was born, a more anonymous art market, after the mercenaries left art alone more and more. However, the most meaningful scenes were, to a large extent, the galleries run by associations or artists such as the Gothenburg Society of Arts, Galleri 54 and Maneten.

This summary shows the difficulties of characterizing the different galleries in relation to each other. Even if their focuses set them apart from each other, the breadth and variety of what they showed is often something that unites them. In the list of exhibiting artists, several names appear at several different galleries. In Gothenburg there have hardly been 'stables of artists' connected to certain galleries. Nor are there niche galleries with a clear profile. One explanation is probably that the market would hardly bear such specialization, unlike the situation in Stockholm.

The title of this essay implies that the movements typical of these decades did not leave an imprint here. This has been a distinguishing characteristic in the city's artistic life, that is, the aversion to follow trends, to be current. The outer world has seen this as a kind of 'backwardness', a lack of interest in what is going on in the art world. When an artist from Stockholm has dared to exhibit in Gothenburg, the curiosity of the city's artists has not always been large enough to bring them to the opening. Art openings were considered superficial occasions for career positioning.

When you look back at the list of the many artists that exhibited in Gothenburg during the 1960s and 1970s, you see the variety but at the same time a clear dominance of nature-lyrical painting, painting with strong roots in early Nordic modernism, with artists such as Karl Isakson, Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Kylberg and the Valand teacher

överskridande tendenser, som på Nils Olof Bonniers flerdygnsföreställning på Galleri Æ 1968, sedan den politiska konsten som tar plats, bland annat på Maneten 1973. I dessa exempel är måleriet inte längre huvudsak utan på sin höjd ett medel för något annat. Kanske är detta början på en marginalisering av Göteborgstraditionen som fullföljs med postmodernismens inträde på scenen under 1980- och 1990-talet.

Det skulle dröja till början av 1980-talet innan ett galleri helt inriktat på konkret konst etablerades i Göteborg: Galleri Ars Nova fyllde då ett tomrum. I tidningen *Mareld*, utgiven av Galleri 54, skrev konstnären Ralph Lundquist 1979: ”Det är svårt att vara väldigt anorlunda. Tänk om man vore konkretist t ex. Hur skulle man klara sig i Göteborg då?”⁸

Göteborgs konstliv har en annan inriktning än Stockholms. Här finns inte lika många samlare och färre institutioner. Här tar man hand om sig själv och tar endast till sig de intryck utifrån som man behöver och som passar den egna självbilden. Således är Göteborg en långsammare men också lugnare miljö, vad det gäller konstens förutsättningar. Här finns tid för unga konstnärskap att mogna innan de slår igenom – om de någonsin gör det. Ett genombrott i Göteborg betyder inte ett genombrott nationellt. Denna lugnare rytm ger galleriscenen här dess karaktär och rikedom.

Tor Bjurström, and through him the colourists of the 1930s and 1940s. Of course, you can find, among the galleries’ exhibitors, artists who worked with abstract art: Nils Olof Bonnier, Lennart Kärrabo, Rune Hagberg and Carl Magnus are a few examples. But abstraction is often suppressed.

During the 1960s and 1970s, then, traditional Gothenburg painting dominated the gallery scene in Gothenburg, but almost imperceptibly, other movements begin to gradually make themselves known: first cross-media tendencies, such as at Nils Olof Bonnier’s multi-day show at Galleri Æ in 1968, then political art that takes its place, such as at Maneten in 1973. In these examples, painting is no longer the main thing, but at the most a means to achieve something else. Perhaps this is the beginning of a marginalization of the Gothenburg tradition, which was completed by the entrance of postmodernism on the scene during the 1980s and 1990s.

It would take a while, until the beginning of the 1980s, before a gallery that was entirely focused on concrete art would be established in Gothenburg: Galleri Ars Nova filled an empty space then. In the journal *Mareld*, published by Gallery 54, the artist Ralph Lundquist wrote in 1979: ‘It is difficult to be really different. Imagine if you were a concretist, for example. How would you get by in Gothenburg then?’⁸

Art life in Gothenburg has a different focus than that in Stockholm. Here, there are not as many collectors and fewer institutions. Here, you have to take care of yourself, and you only absorb outer impressions that you need and that fit your conception of yourself. In this way, Gothenburg is a slower but also calmer environment in terms of conditions for creating art. Here, there is time for younger artistic talent to mature before it has its breakthrough – if it ever does. A breakthrough in Gothenburg does not mean a national breakthrough. This calmer rhythm gives the gallery scene here its character and its richness.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY GLOBAL TEXT AB

1. Texten bygger på följande källor: Göteborgs konstmuseums arkiv, Kurs- och tidningsbiblioteket, Göteborgs universitet, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkkrörelsernas Arkiv samt samtal med Birgitta Andersson, Jerry Andersson, Pelle Arnell, Geo Axelsson, Gunnar Binder, Lena Boëthius, Kjell Brodin, Ulla-Gärd Danvik, Bengt Ellison, Jesper Fahlæs, Björn Fredlund, Lars G Fällman, Sven Gneib, Elisabeth Hæger, Chris Hellsing, Birgitta Hellstrand, Bengt Hinnerson, Harald Hjortén, Olle Langert, Svenning Leander, Kent Lindfors, Inger Lundberg, Bengt Malmgran, Maria Mebius, Kerstin Olsson, Margareta Orreblad, Roy Uddenberg, Tommy Wiberg and Inge Öberg.
2. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund 1974.
3. "Aktion i Göteborg för Folke Edwards", *Göteborgs-Posten* 1969-03-05.
4. *KUB 69*, Göteborg 1973
5. Manifest av Grupp 54, återgivet i: *Galleri 54*, Göteborg 1966.
6. Torsten Ahlberg, "Priserna 450–600 för apans tavlor. Konstsalongens ägare helt ovetande", *Svenska Dagbladet* 1964-02-11.
7. *Ola Billgren. Målningar 1963–73*, Göteborg 1973; *Ola Billgren. Akvareller i urval. Litografier 1961–1978*, Göteborg 1979.
8. Ralph Lundquist, *Mareld* nr 1–2 1979, s. 15.

NOTES

1. The sources for this text are the Göteborg Museum of Art's archive, the Undergraduate and Newspaper Library of the University of Gothenburg, the Region and City Archives of Gothenburg with the Archives of the Non-governmental Organizations (Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkkrörelsernas Arkiv), and conversations with Birgitta Andersson, Jerry Andersson, Pelle Arnell, Geo Axelsson, Gunnar Binder, Lena Boëthius, Kjell Brodin, Ulla-Gärd Danvik, Bengt Ellison, Jesper Fahlæs, Björn Fredlund, Lars G Fällman, Sven Gneib, Elisabeth Hæger, Chris Hellsing, Birgitta Hellstrand, Bengt Hinnerson, Harald Hjortén, Olle Langert, Svenning Leander, Kent Lindfors, Inger Lundberg, Bengt Malmgran, Maria Mebius, Kerstin Olsson, Margareta Orreblad, Roy Uddenberg, Tommy Wiberg and Inge Öberg.
2. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund 1974.
3. 'Aktion i Göteborg för Folke Edwards', *Göteborgs-Posten* 5 March 1969.
4. *KUB 69*, Gothenburg 1973.
5. Manifesto of Group 54, reprinted in: *Galleri 54*, Gothenburg 1966.
6. Torsten Ahlberg, 'Priserna 450–600 för apans tavlor. Konstsalongens ägare helt ovetande', *Svenska Dagbladet* 11 February 1964.
7. *Ola Billgren. Målningar 1963–73*, Gothenburg 1973; *Ola Billgren. Akvareller i urval. Litografier 1961–1978*, Gothenburg 1979.
8. Ralph Lundquist, *Mareld* no. 1–2 1979, p. 15.

GALLERIER OCH UTSTÄLLNINGSLOKALER I GÖTEBORG 1960–1979/
GALLERIES AND EXHIBITION PREMISES IN GOTHENBURG 1960–1979

ARTE	1961: Rosenlundsgatan 6
AVENYEN 18	1969–1970: Kungsportsavenyen 18
BÖRJESSONS KONSTHANDEL	Västra Hamngatan 15
FAHLNÆS KONSTSALONG	1973–1979: Erik Dahlbergsgatan 32
FEMMANS KONSTSALONG	1972–1973: Östra Nordstan Galleri 1, 1972–1974: Lilla Kungsgatan 1, 1974–: Erik Dahlbergsgatan 14
GALLERI 54	1959–: Södra vägen, 1969–: Parkgatan
GALLERI 69	1969–: Hedåsgatan 4, Engelbrektskatan 57, Kungsportsavenyen 41
GALLERI Æ	1967–1973: Malinsgatan 11
GALLERI ALEX	1974: Storgatan 4
GALERIE ARIANE	1967–1969: Linnégatan 40
GALLERI AVENY	1975–: Teatergatan 26
GALERIE BARBAROSSA	1969: Chalmersgatan
GALERIE VON BARTHA LÖNN	1976: Chalmersgatan 23
GALLERI B.E.O.	1976: Västergatan 6
GALLERI CARNEOL	1968–1970: Södra vägen 2 A
GALLERI CHAGALL	1968: Hedåsgatan
GALLERI CHRISTINÆ	1961–: Köpmansgatan 18
GALLERI ELISABETH HÆGER	1975–1977: Berzeliigatan 5
GALLERI EXPANSIV	1968–1970: Hantverkargatan 4
GALLERI FABIAN CARLSSON	Kungsgatan, Vasaplatsen, Berzeliigatan 5
GALLERI GALAX	1974–: Götabergsgatan 22
GALLERI GARMER	1978–: Södra vägen 2A
GALLERI GNEIB	1970: Engelbrektskatan 67
GALLERI GOD KONST	Vallgatan, Fredsgatan, Drottninggatan, Södra vägen
GALLERI HEDEN	1968–1970: Engelbrektskatan 67
GALLERI HELLSING	1976–1977: Engelbrektskatan 57
GALLERI HUSAR	1968: Övre Husargatan
GALLERI KALEJDA	1966: Västergatan 19
GALLERI KERUBEN	Götabergsgatan
GALLERI KLIPPAN	1965–1969: Klippgatan 24, 1968: Kungsgatan 36, Karl Johansgatan, Esperantoplatsen
GALLERI KONST I HEMMILJÖ	1973: Kondorsgatan, Möndal
GALLERI KUSTEN	1967–1973: Klippgatan 7, 1973–: Ankarsmedjan
GALLERI LANDALA	1967–1969: Karl Gustavsgatan 79
GALLERI LEGER	1966–1967: Södra Vägen 2A
GALLERI LORENSBERG	1942–: Arkivgatan 8
GALLERI MAJNABBE	1972–: Kustens Hus, Taubegatan 9
GALLERI MALMGRAN	1973–: Götabergsgatan 28
GALLERI MEBIUS	1977–: Berzeliigatan 9
GALERIE MINIMALE	1969: Gibraltargatan 54
GALLERI MISTRAL	1965: Prinsgatan 9
GALLERI OKTOBER	1977
GALLERI OLAB	1977–: Erik Dahlbergsgatan
GALLERI PICTOR	1977–: Storgatan 41
GALLERI RÖNNEBERG	1960: Getebersgäta
GALLERI SHIRVAN	1969: Lorensbergsgatan 10
GALLERI UDDENBERG	1974–: Götabergsgatan 26
GALLERI VIKTORIA	1972–: Viktoriagatan 12
GALLERI WILKENSON	1968: Kyrkogatan 42
GÖTEBORGS KONSTFÖRENING	–1968: Konsthallen, 1974–1976: Engelbrektskatan 67 1976–: Olof Wijksgatan 2A
HAGAHUSET	1972–1973: Södra Allégatan 4
KONSTRÄMJEANDET	1973: Linnégatan 59, 1977: Korsvägen
LÅNGEDRAGS GALLERI	1968: Saltholmsgatan 23
MANETEN	1958–1961: Vallgatan 3, 1970–: Parkgatan 2
MODERN NORDISK KONST	Sten Sturegatan 25, 1966–1973: Tegnérsgatan 24
MORS MÖSSA	1973–: Carl Skottsbergsgatan
PAN CLUB	1968: Lilla Klädpressaregatan
SKOLGATAN 21	Skolgatan 21
SPARBANKSHALLEN	1964: Kungsportsavenyen 3, 1965– Kungsportsavenyen 34
SPRÄNGKULLEN	1974–: Sprängkullsgatan 19 A
STUDENTKÅREN	1968–1969: Götabergsgatan 17
SVENSKA MÄSSANS KONSTSALONG	1957–: Mässans gata
WALLIN ERIKSSON KONSTHANDEL	1966: Götaplatsen