

This document is an historical remnant. It belongs to the collection Skeptron Web Archive (included in Donald Broady's archive) that mirrors parts of the public Skeptron web site as it appeared on 31 December 2019, containing material from the research group Sociology of Education and Culture (SEC) and the research programme Digital Literature (DL). The contents and file names are unchanged while character and layout encoding of older pages has been updated for technical reasons. Most links are dead. A number of documents of negligible historical interest as well as the collaborators' personal pages are omitted.

The site's internet address was since Summer 1993 www.nada.kth.se/~broady/ and since 2006 www.skeptron.uu.se/broady/sec/.

Konsten att göra sig märkvärdig

En studie av det konstnärliga producentfältet i Sverige i början av 1990-talet och några av förutsättningarna för att där erövra erkännande som konstnär

Barbro Andersson

barbro.andersson@strangnas.mail.telia.com

Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet

Hur går det till när konstnärer erkänns som sådana i vår egen samtid? Vad karakteriserar legitima konstnärer till skillnad från illegitima? Hur förhåller sig konstnärlig framgång till sådant som kön, geografisk hemvist, etniskt och socialt ursprung? Med utgångspunkt i frågor som dessa och i syfte att bidra till förståelsen av det konstnärliga erkännandets sociala mekanismer – ett inom konstvetenskapen hittills försummat forskningsområde, trots att mer eller mindre erkända konstnärer hör till dess mest frekventa studieobjekt – har jag med hjälp av Pierre Bourdieus begrepp och korrespondensanalys¹ i grova drag försökt teckna konturerna av det fält i förhållande till vilket erkännandet erövrats och kartlägga banorna för några av fältets strukturrepresentativa konstnärer.

Som ett exempel på min användning av fältbegreppet ska i det följande några av de konstnärers förehavanden som jag har studerat redovisas.² De är födda 1950-1965 och tillhör en generation som domineras av företrädarna för den s.k. postmodernismen, vilka satte fältet i rörelse på främst 1980- och i början av 1990-talet och som numera besätter framträdande positioner och tillerkänns stor makt i det svenska konstlivet. Med tanke på att de som ägnat sig åt att skriva 1980- och 90-talens konsthistoria hittills har tenderat att begränsa epokgörarna till dem som konstkritikerna i främst huvudstadens tidningar (läs: Dagens Nyheter) har bidragit till att producera som sådana,³ och att framställa deras framgångar som resultatet av såväl konstnärernas egen tankemöda som deras tankars och idéers överlägsenhet, förtjänar det att påpekas dels att det var flera inblandade och dels att tänkarnas rörelser i det symboliska rummet både möjliggjordes och begränsades av deras positioner i det med detta rum förbundna sociala maktfält, som konsten här förstås som. Vad som framgår av denna text är att konstnärerna gjorde sitt inträde i ett fält som var såväl strukturerat som hierarkiserat, liksom att deras sätt att förhålla sig till och röra sig inom det betingades av flera och andra tillgångar än dem de hade i huvudet. Vad som helst var därför inte möjligt att göra från vilken position som helst, ens vid en epok i fältets historia som ”började med en förlösande allt tillåtande attityd”.⁴ Först dock några ord om resultaten av de analyser som ledde fram till den här aktuella urvalsgruppen.

¹ För den statistiskt intresserade som vill ha en introduktion i denna metod, rekommenderas Johs. Hjellbrekkes *Innföring i korrespondensanalys* (Bergen-Sandviken: Fagbokförlaget, 1999). För egen del har jag haft stor behållning av Mikael Palmes redogörelse för korrespondensanalysmetoden i ett appendix till Ingrid Heymans doktorsavhandling *Gånge hatt till...Omvårdnadsforskningens framväxt i Sverige – sjuksköterskors avhandlingar 1974-1991* (Göteborg: Daidalos, 1995), s. 315 -318. Mikael Palme har också varit mig behjälplig med de korrespondensanalyser som här redovisas.

² Inga källhänvisningar görs till de konstnärer som citeras i denna text, eftersom de i originalet är anonyma och koder används för såväl de enskilda individerna som de texter där deras muntliga och skriftliga utsagor finns dokumenterade. Anonymiteten var ett villkor för att Datainspektionen skulle ge tillstånd till upprättandet av det personregister som korrespondensanalyserna utgår från.

³ Se t.ex. Lars O Ericsson *I den heta passionens frusna skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst* (Stockholm: Carlssons, 2001); Sören Engblom, *Svensk konst. Ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten* (Stockholm: Svenska Institutet, 2000) samt Anette Göthlund ”Undersökning och gestaltning. Kvinnliga konstnärskap i brytningstid” och Anna Tellgren, ”Fotografi och kön. Om den fotobaserade konsten under 1990-talet” i Ingar Brinck m.fl. *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer* (Lund: Bokförlaget Signum, 2003).

⁴ Engblom, 2000, s. 5.

Konstnärsfältet i fågelperspektiv

Korrespondensanalyserna bygger på jämförbara uppgifter om 3008 av de konstnärer som 1990-92 sökte bidrag, stipendier och ersättningar från Sveriges Bildkonstnärnsfond, som sorterar under statliga Konstnärnsnämnden. Till dessa uppgifter hör förutom kön, födelseår och bostadsort indikatorer på kapital av olika slag, bl.a. konstnärlig utbildning (ca 300 olika sådana finns representerade i materialet), verk i offentlig ägo, omnämmanden i konsthistoriska översiktsverk, biografiska handböcker, tidskrifter och tidningar förtecknade i Bibliotekstjänsts Artikelsök (inklusive omnämmanden av vissa enskilda kritiker), erhållna bidrag och stipendier samt medlemskap i Konstnärernas Riksorganisation (KRO).⁵

Den grundstruktur som brukar antas vara karakteristisk för alla kulturella fält,⁶ återfinns även i min undersökning av de drygt 3000 konstnärerna i Konstnärnsnämndens arkiv. Motsättningen mellan konstnärer med svag respektive stark specifik konsekration gör sig här gällande som en motsättning mellan dem som å ena sidan är lierade med andra fält som pedagogikens eller konsthantverkets och designens, och vars hemorts rätt i konstens värld därför är allt annat än självklar i början av 1990-talet (men som kanske har vissa förutsättningar att kunna försörja sig på sin med den fria konsten besläktade verksamhet), och å den andra dem som ägnar sig åt konst för konstens egen skull – den främsta indikationen på detta är att de har omnämnts av konstkritikern Lars O Ericsson i Dagens Nyheter.⁷

Den närmast mest strukturerande motsättningen går främst att urskilja inom de legitima konstnärernas subfält, där skiljelinjen går mellan etablerade veteraner med en hög grad av specifikt konstnärlig konsekration (indikerad främst av deras förekomst i konsthistoriska översiktsverk och biografiska handböcker som *Vem är det?*, erhållna statliga stipendier samt utförda offentliga utsmyckningar) och unga nytillkomna med en låg grad. De sistnämnda saknar de äldres tecken på belöningar för lång och framgångsrik tjänst i fält, men är i stället omskrivna av om den samtida konsten välinformerade konstkritiker i främst Dagens Nyheter och Sydsvenska Dagbladet. Därtill har korrespondensanalysen synliggjort en tredje motsättning mellan konstnärer som utmärks av sin utbildning från å ena sidan konsthögskolan Valand i Göteborg och å den andra Konsthögskolan i Stockholm, en motsättning mellan olika skolor i mer än en bemärkelse.

Även med olika urvalsgrupper, baserade på såväl ett enda mått på erkännande som ett sammansatt mått, står sig det här resultatet – om än med vissa variationer. Det ger naturligtvis anledning fundera över om och i så fall hur det skulle ha kunnat bli annorlunda. Hade några andra, mer betydelsefulla motsättningar kunnat uppdragas om andra indikatorer på kapital använts? Den frågan överlämnar jag dock åt hugade efterföljare att besvara.

⁵ Det är inte alla dessa statistiska egenskaper som har kunnat användas för att särskilja olika grupper från varandra, så som avsikten är i korrespondensanalys. Det är därför bara några av dem som har de högsta bidragsvärdena som avses, när de för de olika grupperna karakteristiska egenskaperna i fortsättningen räknas upp. Till dem som *inte* bidrar till den struktur som korrespondensanalysen med alla de 3008 konstnärerna resulterat i hör att vara född på 1940-talet, utbildad på konstskolan Brage/konsthögskolan i Umeå, bosatt i någon annan stad än Stockholm, Göteborg och Malmö liksom recenserad av Stig Johansson i Svenska Dagbladet. "40-talister" hör alltså till dem som det, enligt korrespondensanalysen, inte är något särskilt med i det här sammanhanget, de skiljer sig inte statistiskt på något avgörande sätt från andra grupper.

⁶ Se t.ex. Donald Broadys inledning i antologin *Kulturens fält* (Göteborg: Daidalos, 1998).

⁷ En tidig version av min studie av den kamp om makten som företrädarna för postmodernismen förde och av Lars O Ericssons bidrag till denna kamp finns i avsnittet "Postmodernism som avantgardestrategi" i den av Donald Broady redigerade antologin *Kulturens fält* (Göteborg: Daidalos, 1998), s. 217-235.

Unga, erkända konstnärers subfält

För att kunna studera så aktuella villkor för erövrandet av konstnärlig legitimitet som möjligt (undersökningen inleddes i början av 1990-talet) och komma åt skillnader mellan de legitima konstnärerna som inte lika uppenbart har med tid att göra – de etablerade bland dem har längre banor, de har under längre tid byggt upp ett större kapital och gjort sitt inträde vid en annan tidpunkt, vilket innebär att de har haft att röra sig i ett fält som sett annorlunda ut än det som de unga ställts inför – har en analys även gjorts med endast unga, erkända konstnärer (de som är födda 1950 och senare), enligt det nyss nämnda samlade måttet på erkännande. Därvid ska minst ett av följande villkor vara uppfyllt: vara omnämnd i ett konsthistoriskt översiktsverk, konstnärsbiografiskt lexikon, någon av de fyra rikstäckande tidningarna Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, Aftonbladet och Expressen, ha erhållit ett större statligt bidrag eller stipendium. De som valts ut på detta sätt utgör en liten och exklusiv skara konstnärer, omfattande endast 188 individer eller 15 % av alla de i materialet som är födda 1950 och senare (6 % av samtliga konstnärer), trots att måttet på erkännande är tämligen generöst – det räcker ju t.ex. med att ha omnämnts endast en gång i någon av de stora huvudstadstidningarna för att räknas till de konsekurerade. Andelen kvinnor, 37 %, är också anmärkningsvärt låg i jämförelse med alla konstnärer födda 1950 och senare, eftersom 50 % av dem är kvinnor. Kön tycks således, föga överraskande, ha betydelse för erövrandet av konstnärsvärdigheten utan att det därmed behöver handla om diskriminering (detsamma gäller f.ö. även etnicitet, eftersom konstnärer med utländsk härkomst, särskilt från länder utanför Västeuropa, är försvinnande få i Konstnärsnämndens arkiv i början av 1990-talet).

Efter analys av dessa 188 konstnärer och deras statistiska egenskaper, har så ett urval av de 40 till den upprättade strukturen mest bidragande konstnärerna (uppdelade på fyra grupper, representerande polerna i två av de mest strukturerande motsättningarna) gjorts för att, så långt som möjligt med hjälp av offentligt tillgängliga, skriftliga dokument (om socialt ursprung, skolgång, geografiska förflyttningar, konstnärlig utbildning, utställningar, omnämmanden i översiktsverk, tidningar och tidskrifter, erhållna stipendier, bisysslor, taxerade inkomster, studieskulder, familjeförhållanden etc.), kartlägga deras banor och tillgångar. Såväl deras egna som andras utsagor (i stipendieansökningar, utställningskataloger, intervjuer i tidningar och tidskrifter, recensioner m.m.) om den konstnärliga praktiken och vilket slags konst de ägnar sig åt har också analyserats och jämförts med varandra för att försöka avgöra, om de med hjälp av korrespondensanalys upprättade skillnaderna mellan de olika grupperna även existerar i realiteten och hur stora eller små de i så fall är.

si”, ska vi dock här i stort sett lämna därhän för att i stället koncentrera oss på de grupper som är verksamma på nationalscenen och som företrädesvis besätter positioner i den nedre halvan av grafen.

De institutionellt erkända

De institutionellt erkända konstnärerna vid den vänstra polen, västerut i grafen, kännetecknas främst av sitt medlemskap i konstnärsorganisationen KRO, som verkar för bättre villkor åt professionella konstnärer. De förfogar också över ett förhållandevis stort mått av utbildningskapital från konstnärliga högskolestudier, företrädesvis vid anrika Konsthögskolan, Sveriges största och länge enda institution för högre konstnärlig utbildning, och Konstfackskolan i Stockholm. Konstnärerna är därtill vanligen kvinnor och bosatta i Stockholms län, men utanför huvudstaden.

Genom sitt medlemskap i KRO, som sedan bildandet 1937 har varit nära lierad med Statens konstråd, är konstnärerna även förbundna med politikens fält. Konstrådet ansvarar för den offentliga konsten i Sverige, och KRO ägde ännu i början av 1990-talet rätt att nominera flera av medlemmarna i rådet. Organisationen fungerade även som remissinstans och var väl representerad i många andra politiskt styrda organ som har med konst att göra inom stat, kommuner och landsting, bl.a. styrelsen för Sveriges Bildkonstnärsfond, och hade således möjlighet att påverka den konstpolitiska praktiken på flera olika nivåer. Av alla de fyra studerade grupperna av unga, erkända konstnärer, finns det ingen som har fått flera verk, såväl lös-konst som fasta utsmyckningar, inköpta av konstrådet än de tio till polen mest bidragande konstnärerna, av vilka de flesta går med i KRO så fort de kvalificerat sig för medlemskap. Även om de i början av 1990-talet inte utmärker sig på de stora tidningarnas kultursidor, är de därmed inte osynliga i offentligheten utan representerade på ett flertal institutioner i landet: statliga myndigheter, högskolor, kriminalvårdsanstalter etc. De har också fått statliga, kommunala och landstingskommunala stipendier och individuell visningsersättning (en av KRO:s hjärtefrågor) för sina verk i offentlig ägo.

Flera av de institutionellt erkända konstnärerna är orienterade mot politikens fält även genom att de är konstnärsfackligt verksamma inom (och alltså inte bara medlemmar i) såväl KRO som andra konstnärsorganisationer, liksom de periodvis arbetar som konstkonserter i kommuner och landsting. Några engagerar sig också vid olika tidpunkter under sina banor för att uppmärksamma och förbättra kvinnors eller kvinnliga konstnärers arbets- och levnadsvillkor, även om en av konstnärerna i en intervju i början av 1990-talet säger, att det tog lång tid för henne att inse problemet med att det på alla konstskolor hon gick på var ”50 procent tjejer bland eleverna – men konsthistorien var 100 procent män” (”det ifrågasatte jag aldrig någonsin!”). Konstnärerna är däremot *inte* medlemmar i Föreningen Svenska Konstnärinnor eller någon annan organisation eller sammanslutning av kvinnliga konstnärer.

Vare sig den konst de visar på sina utställningar i början av 1990-talet eller den som attraherar den offentliga konstmarknaden klassificeras heller som politisk eller feministisk (däremot görs ibland könsrelaterade karakteristiker och bedömningar av deras verk i de recensioner som de består med tidigare under sina banor, som när de beskrivs i konventionellt kvinnliga termer eller påstås gestalta privata problem). Titlarna på de verk som konstnärerna sålt till Statens konstråd, liksom till många kommuner och landsting, har främst med djur och natur att göra. Den mest frekventa titeln är ”Landskap”. Enligt konstnärernas egna utsagor utgör också naturen en stor inspirationskälla för många av dem, antingen det handlar om att dra sig undan i den för att kontempera, måla och skriva dikter eller använda naturens former i verken.

De flesta av konstnärerna ägnar sig främst åt sådan konst som klassificeras som ”konkretism”, ”konstruktivism”, ”minimalism”, ”abstrakt expressionism” eller bara ”abstrakt” konst.

Den uppfattas oftast av andra agenter som uttryck för ett estetiserande förhållningssätt och det är också främst för verkens förment estetiska kvaliteter som konstnärerna uppskattas i början på 1990-talet. Om en av dem skriver en kritiker i en av de för denna grupp sällsynta recensionerna från denna tidpunkt att hennes måleri ”utstrålar en längtan efter absolut skönhet, höjd över samtidens oro och lekar. Det är ett elegant, vackert och behärskat måleri”.

För att nå sina positioner kan de institutionellt erkända konstnärerna sägas ha gjort en klassresa, men inte främst i vertikal riktning utan i horisontell. De flesta av de tio konstnärer som gör sig gällande inom konstens offentliga sektor, har nämligen ett högt socialt ursprung med pappor som är företagsledare inom det privata näringslivet (direktör och disponent är de vanligaste titlarna), medan även flera av mammorna är yrkesarbetande men främst som lärare.

Redan tidigt tycks dock konstnärerna vara orienterade mot kulturens fält, om än inte just konstens. Efter tre år på någon av det dåvarande gymnasiet teoretiska linjer, inleder de sin långa väg genom det konstnärliga utbildningssystemet. Innan de börjar på Konsthögskolan, dit de flesta antas efter endast ett eller två försök, har de bakom sig flera förberedande konstnärliga utbildningar på välrenommerade skolor i främst Stockholmsregionen som Gerlesborgsskolan, Pernbys och Idun Lovéns målarskolor liksom utbildning i bl.a. textil, glas och keramik eller inredningsarkitektur på Konstfack eller Konstindustriskolan i Göteborg. Sammanlagt satsar flera av dem 10-12 år av sitt liv på konstnärlig utbildning.

Men de skiljer sig inte bara från övriga grupper genom utbildningstidens längd, utan också genom att flera av dem framställer sig som ensamvargar som redan under studietiden drog sig undan från skolans kursutbud för att få arbeta i fred (”Jag är en stor tvivlare och kände att det fanns något i magen som var sant men inte kunde komma ut om jag inte fick lugn och ro, vara ensam och tänka”), reagerade mot andras ständiga jakt på nya material och uttryckssätt och tog avstånd från vad som då var på modet: ägnade sig åt betong när neon eller vinyl dominerade bland studiekamraterna eller åt figurativt berättande när det var konceptuell konst som gällde. De flesta av konstnärerna finner de etablerade traditionerna med deras variationsmöjligheter fullt tillräckliga och tar även fortsättningsvis avstånd från tillfälliga trender, liksom de även efter utbildningstidens slut oftast arbetar ensamma. (I likhet med kvinnorna i de övriga grupperna, och till skillnad mot männen, är de också länge både ensamstående och barnlösa.)

Vad de institutionellt erkända konstnärerna återkommande framhåller i ansökningshandlingar och intervjuer, är vikten av att utveckla ett unikt och personligt uttryck, baserat på förmågan att ”se” (”En konstnärs arbete handlar till stor del om att se och att hela tiden utveckla sitt seende”), och att därvid inte slarva med detaljerna. ”Jag har”, som en av dem uttrycker det, ”ett ansvar för min begåvning” och den kan inte slösas bort på ”reklamkonst”. Det gäller därför att lägga ned möda på utformningen av verken (”Man ska känna, inte att skulpturen lever, men att det finns en levande människa bakom som har jobbat hårt”). Konstnärerna tycks också investera en stor del av sin tid och kraft i arbetet med de företrädesvis hantverksmässigt framställda objekt som utgör deras verk, även om de ständigt klagar över att tiden inte räcker till. De arbetar i stort format med olje- eller akrylmåleri på duk eller pannå, skulptur i brons eller betong, textila material samt teckning och grafik. De utvecklar också med tiden en hantverksskicklighet som imponerar på omgivningen och utgör deras främsta konkurrensmedel. Redan i recensionerna av deras första utställningar under och efter utbildningstiden på Konsthögskolan beröms de för sitt professionella och personliga handlag med uttrycksmedlen.

Den konst som konstnärerna ägnar sig åt finns det redan en marknad för. I slutet av 1970- och i början av 1980-talet, när de flesta av dem gör sina första utställningsinsatser (varefter de snart kommer i fråga för separatutställningar på etablerade gallerier i både Stockholm och landsorten), är den marknaden därtill ganska stor eftersom 68-epoken med dess förment politiserande konst är på väg att göras till en konsthistorisk parentes, och det för att stärka fältets

under 68-ornas härjningar försvagade autonomi finns behov av att tala om konst i termer av färg, form och personligt uttryck igen, även på Dagens Nyheters och Sydsvenska Dagbladets kultursidor. Den våg av ”nyexpressionistisk” och ”nykonkret” konst som enligt flera kritiker drar genom landet i början av 1980-talet, och som flera av såväl de institutionellt som massmedialt erkända konstnärerna är en del av, bidrar till denna stängning av gränserna till politikens fält. Den av de institutionellt erkända konstnärerna som formulerar kritik mot reklamens människosyn på ett sätt som erinrar om ”70-talskonsten” får därför inte gehör från en av de om samtidskonsten välinformerade kritikerna i Dagens Nyheter. Detsamma tycks gälla det slags nyskapande textilkonst som en annan konstnär hyllas för av en i fältet perifert placerad kritiker på Göteborgs-Posten, som inte riktigt hänger med i modesvängningarna. Några textila verk av vare sig denna konstnär eller andra ”textilkonstnärer” finns det åtminstone inte längre utrymme för på DN:s kultursida i början av 1980-talet, vilket tydliggörs av att konsthantverk, som tidigare recenserats där, om än under egen rubrik, ersätts med fotografi (ett område som Peder Alton bevakar när han anträder sin kritikerbana på DN).

Från och med mitten av 1980-talet dalar emellertid kritikernas intresse för de flesta av de institutionellt erkända konstnärerna, som själva i ansökningshandlingarna hos Konstnärsnämnden klagat över att de säljer dåligt, har för få utställningar och blir missförstådda av kritikerna. Många försvinner också ur kritikernas synfält, därför att de i stort sett upphör med sin konstnärliga verksamhet för att i stället ägna sig åt bl.a. undervisning, textil verksamhet av annat slag än den de visar resultatet av på sina utställningar och scenografi eller övergår till att bli regionalt verksamma när de flyttar från Stockholm. De flesta har, oavsett var de varit bosatta, tidigare haft Stockholm som bas för sin utställningsverksamhet men i större utsträckning än någon av de andra grupperna dessutom visat sina verk i gallerier, konsthallar och på museer i städer över hela landet, även i dess norra delar. Bäst (särskilt efter undersökningsperiodens slut 1992) klarar sig de konstnärer som regelbundet fortsätter att visa sina verk på gallerier i Stockholm och som följer med i den samtida intellektuella debatten, läser in sig på sådant som språkfilosofisk och psykoanalytisk teori och själva börjar skriva texter om sina verk i bl.a. utställningskataloger där de refererar till dessa teorier eller engagerar andra, om fältets aktuella tillstånd välinformerade skribenter som gör detta. Tidigare under 1980-talet har de flesta litat på att verken talar för sig själva.

80-talskonstnärerna

De massmedialt erkända konstnärerna, som besätter positioner österut i grafen, utmärks framför allt av att de figurerar i ett flertal tidningar från olika delar av landet, Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet såväl som Sydsvenska Dagbladet, Arbetet, Upsala Nya, Vestmanlands Läns Tidning och Norrländska Socialdemokraten m. fl.

Trots att merparten av de tio till polen mest bidragande konstnärerna ägnar sig åt konst som för de flesta människor torde vara tämligen svårtillgänglig, är de i början av 1990-talet kända även av dem som inte hör till de mest initierade som ”idé- och formmässigt mycket ’NU’ ”, de förekommer inte bara i de tidningar som enligt korrespondensanalysen utmärker dem, utan också i många landsortstidningar och i tidskrifter av så olika karaktär som Siksi, Paletten, MånadsJournalen, Slitz, Arbetaren, Femina och Vår lösen.

De tio ”kändisarna” har också nära relationer till ekonomins fält, i första hand med det privata näringslivet, varifrån flera köpare av deras verk och sponsorer av deras konstnärliga projekt och utställningar kommer, bl.a. SAS och Volvo. Flera företag och privata investerare bygger upp stora konstsamlingar under konstboomen på 1980-talet, bl.a. Proventus, Convector och finansmannen Fredrik Roos (som därmed lägger grunden till konstmuseet Rooseum i Malmö), och många av konstnärerna finns representerade i dessa samlingar, liksom de har erhållit stora privata stipendier från bl.a. Finans Scandic och Beckers.

Vägen till dessa framgångar har inte varit lika rak som för de institutionellt erkända, något som särskilt gäller dem bland de tio i gruppen som har ett lågt socialt ursprung (vilket de flesta har), papporna är bl.a. industriarbetare, lägre tjänstemän och ensamföretagare, mammorna expediter, hemvårdare och hemmafruar. Flera av konstnärerna framhåller i senare intervjuer i tidningar och tidskrifter, att de mot alla odds har lotsat sig fram till konsten på egen hand. En av dem kom under sin uppväxt ”inte i kontakt med konst eller kultur i någon form”. I likhet med de flesta konstnärer i alla urvalsgrupperna, har de här emellertid oftast betyg 4 eller 5 i ämnet teckning/bild, även i de fall då betygen i övrigt är låga.

Många av dessa konstnärers framställningar av sin uppväxt domineras emellertid annars av starka känslor av utanförskap, tvång och olust, inte minst inför skolan. Om en av konstnärerna heter det att hon som barn ”hatade skolan och de vuxna” och därför brukade skolka: ”Där satt hon i en stuga i stället för på skolbänken och tecknade änglar och keruber. Hon målade en stor dörr som stod på glänt och bakom dörren var det alldeles svart”. Flera beskriver hur de på liknande sätt, genom att bokstavligen dra sig undan eller bildligt ”fly in i en egen värld” med tecknandets och målandets hjälp har försökt värja sig mot de krav som ställts på dem, antingen det gällt att skaffa sig en handfast yrkesutbildning för att snabbt kunna trygga sin försörjning eller – för männen bland dem – att slåss, ägna sig åt fotboll, ishockey eller andra förment manliga sysselsättningar som att ”röja på stan” som stod till buds för dem, men som ingen uppger sig ha varit intresserad av (”Jag skapade tidigt en filial till verkligheten, ett nödvärn, en tillflyktsort undan de hårda betingelserna”).

Några av konstnärerna har slutat skolan efter årskurs nio, men de flesta har fortsatt på någon av gymnasiets tvååriga, yrkesinriktade utbildningar och därefter arbetat i några år med sådant som varken har med konst eller annan kultur att göra, bl.a. inom sjukvården. Ett par av konstnärerna arbetar dock som dekoratörer och med reklam. Så småningom har de flesta investerat i någon sorts konstnärlig utbildning, men det finns också de som saknar formell sådan, som har avbrutit sina förberedande konststudier eller bara gått en kortare kurs i kroki eller liknande. Några har uppfattat redan de förberedande konstskolornas underförstådda krav på andra förkunskaper än att kunna hantera penna och pensel för att kunna tillgodogöra sig undervisningen som ett oöverstigligt hinder, något som en konstnär enligt en intervjuare senare beskriver som ”den motsträviga känslan av att behöva komma ikapp hela konsthistorien”. Dessa har dock genom bl.a. självstudier skaffat sig de erforderliga, elementära kunskaperna om konsthistoriens kanon.

I likhet med konstnärerna i alla andra grupper har de sedermera massmedialt erkända också först provat sig fram bland olika etablerade konstnärliga gestaltningskonventioner, material och tekniker (”När jag höll på i början så kände jag att jag inte hade någon känsla bakåt, och jag visste instinktivt att jag behövde det så jag lärde mig alla tekniker som finns på egen hand”). De har så småningom hittat förebilder inom främst modernismen, och ”härmat” dem. Samtidskonsten har de till en början ställt sig främmande inför (”Jag var inte alls intresserad av samtidskonst. Puss-gänget och agit-prop hade stort inflytande, men det gillade jag inte. Då. Ola Billgren, Ulrik Samuelsson eller Jan Håfström sa mig ingenting”). Men i takt med att de skaffar sig kunskap om fältets aktuella tillstånd, söker de sig mot nya positioner i det symboliska rummet, vilka de i efterhand påstår sig ha känt sig mer tillfreds med än vad de egentligen gjorde när de försökte bli modernister. Det var, enligt en av dem, som att röra sig ”från frustration till lust” när hon insåg att konst kunde se ut ”i princip hur som helst”.

Oavsett om och i så fall vilken konstnärlig utbildning konstnärerna har, lär de sig att praktiskt bemästra konstens alla oskrivna spelregler – inklusive dem som gäller för konstnärliga regelbrott för att de ska uppfattas som sådana – på det sätt som även kännetecknar båda de grupper av konstnärer som bidrar till den, enligt korrespondensanalysen, näst mest särskiljan-

de motsättningen, nämligen genom att arbeta som lärlingar eller assistenter till etablerade konstnärer och/eller i gemensamma projekt med dem, slå sig ihop med likasinnade unga konstnärer (i det här fallet ibland även författare, musiker och skådespelare) och arbeta tillsammans med dem samt företa studieresor utomlands. De sistnämnda går för de här aktuella konstnärerna i slutet av 1970- och början av 1980-talet främst till New York och olika städer i Tyskland, där konstlivet vid den här tidpunkten är omvittnat hektiskt.

För att producera både sig själva som nydanande och en marknad för det slags konst de ägnar sig åt, är de här konstnärerna i högre grad än de övriga grupperna beroende av konstkritikerna. De använder sig företrädesvis av spektakulära strategier för att göra dem och andra uppmärksamma på sin existens, varvid de på olika sätt distanserar sig från den etablerade konsten och dess företrädare. De målar bl.a. på andra underlag än duk och pannå som plåt, vrakgods och bitar av presenning, gör skulpturer av mer förgängliga (och billiga) material som filt och papper eller av konsthistoriskt mindre belastade material som betong eller plast, ägnar sig åt fotografi och nymodigheten installationer. De använder också målningar och fotografier på andra sätt än de gängse: förutom att hänga bilderna på väggen lägger de dem på golvet, använder dem som objekt, bygger rum av dem, presenterar dem tillsammans med diavildvisningar eller musik. Några ägnar sig åt performances och spelar då bl.a. ”industrimusik på bormaskiner, tryckluftprensar och cementblandare”, andra gör utställningar med våld, pornografi och alkohol som tema. Den enskilde upphovsmannen till de verk de visar på utställningarna går sällan att spåra, antingen därför att konstnärerna har utfört dem tillsammans med andra, därför att de använder ready-mades eller därför att de har vinnlagt sig om att ge verken en anonym karaktär av industriprodukter.

De flesta av sina första offentliga exponeringar av sina verk har konstnärerna i rivningshus, övergivna fabrikslokaler, biografier och restauranger som tillfälligt upplåtits för utställningsändamål liksom i nya och kortlivade gallerier som startats av och för unga konstnärer med mer eller mindre uttalade anspråk på att vara nya och nydanande. Dit hör t. ex. ”antigalleriet BarBars bunkerliknande lokaler” och DK i Stockholm, T.V. i Malmö och Sub Bau i Göteborg.

Några av konstnärerna är också själva aktiva i den diskursiva delen av sin produktion och författar katalogtexter, pressmeddelanden och debattinlägg om sina verk. Även om ingen av konstnärerna har några omedelbara framgångar på kultursidesmarknaden, ger deras offensiva strategier snart utdelning och de blir i jämförelse med de institutionellt erkända föremål för flera intervjuer i tidningar och tidskrifter, samtidigt som de kommer i fråga för utställningar på etablerade gallerier för samtidskonst i främst Stockholm och Malmö som Engström, Olsson, Blanche, Sten Eriksson, Nordenhake, Nordanstad-Skarstedt, Lång, Bernhardssons, Leger och Wallner.

Konstnärernas egna utsagor om verksamheten, vilka snart citeras flitigt i anmälningar och recensioner och används i karakteristikerna av deras verk, antar företrädesvis formen av mer eller mindre hätskt formulerade attacker mot invanda begrepp och föreställningar i allmänhet (”Jag vill utsätta människans världsbild för en knäck”) och mot den legitima konsten och dess företrädare i synnerhet, men oftast utan att konstnärerna närmare motiverar sin kritik eller definierar det alternativ till de dominerande som de gör anspråk på att erbjuda (något som inte heller är nödvändigt, framgår det av kritiken, eftersom det är själva den subversiva ansatsen som kritikerna uppfattar och förhåller sig till). När så sker, gör de i första hand flitigt bruk av termen ”inte” och definierar således sin konst som en negation till den redan existerande som ska förpassas ut i kulisserna. Under 1980-talet uppger de bl. a. att de inte ägnar sig åt traditionellt måleri, inte modernism, inte expressionism, inte nyrealism, inte informell konst, inte spontanism, inte konkretism, inte konstruktivism, inte minimalism och inte politisk konst. De försöker inte avbilda verkligheten i konventionell mening, inte berätta eller illustrera, inte

försköna, de skiljer inte mellan förgrund och bakgrund, försöker inte skapa enhetlighet och sammanhang, iakttar inte konventionella regler för komposition. Flera av dem tar i stället så småningom den postmodernism, som såväl de själva som kritikerna (varav de flesta karakteriserar den som en blandning av olika ”stilar”) anser att de företräder, i försvar.

Som nykomlingar och i symboliskt avseende mindre bemedlade visar några av konstnärerna även prov på den otålighet som karakteriserar dem som inte har råd att vänta med sina insatser tills de har möjlighet att ge bättre utdelning. De protesterar mot omfattningen av de investeringar som krävs för att bli erkänd som konstnär, uttryckt som en kritik av vad de uppfattar som fältets krav på att producera mästerverk. I stället för de omsorgsfullt utförda, väl komponerade, enhetliga och ”färdiga” konstverk som enligt konstnärerna vanligen redovisas på utställningar som resultatet av en längre tids vedermödor, försvarar de rätten att visa ofullbordade, fragmentariska verk. Några av dem målar också på ett sätt som kritikerna känner igen som karakteristiskt för det från främst Tyskland kommande ”häftiga”, ”nyexpressionistiska” måleriet som de flesta konstskribenter tycks kunna ha en åsikt om eftersom de, oavsett om de anser det vara dåligt måleri eller ej, ändå känner igen som just måleri. Annorlunda förhåller det sig t.ex. med de för många obegripliga installationerna.

Konstnärernas spektakulära agerande går, trots att både de själva och andra uppfattar att det sker med glimten i ögat (”Man får ju va lite kul, va. Seriösa konstnärer gör mig nervös”), emellertid ibland över gränsen för det inom fältet tillåtna, det ger ofta upphov till missförstånd, som konstnärerna måste försöka reda ut (inte minst gäller det frågan om de verkligen är seriösa och tar konsten på allvar eller bara driver med publiken), och flera av dem anklagas för att göra sig skyldiga till personangrepp, vara kvasivetenskapliga, producera vulgär och intelligensbefriad grabbkonst och ägna sig åt grosshandlarmåleri, det sistnämnda beroende på att de inte alltid klarar av balansgången mellan konst och kommers, utan allt för tidigt under sina banor försöker slå mynt av sitt konstnärliga kapital. Några av dem förfaller också till skrytsamhet: ”Det är ju också intressant att vi som föddes i början av femtiotalet och nu i mycket präglar åttiotalet är en så stark konstnärsgeneration. Det måste vara den starkaste på mycket länge”. Men konstnärerna blir allt bättre på att bemästra sin praktik, de formulerar sig mer nyanserat och diplomatiskt och kan senare under sina banor, när de har mer att förlora, till och med sjunga kontinuitetens och eftertänksamhetens lov (”det som kallas ’mognad’ i traditionell bemärkelse” är enligt en av konstnärerna utmärkande för honom i slutet av 1980-talet).

I början av 1990-talet har turbulensen kring konstnärerna lagt sig och de sätter inte fältet i rörelse på samma sätt som tidigare. Då gör till och med Moderna museet inköp av deras verk (konstmuseerna i Norrköping, Göteborg och Borås är mera på alerten, där finns konstnärerna representerade flera år tidigare) och de är mer allmänt kända som representanter för ”80-talskonsten” – men därmed också i viss mån själva förpassade till det förflutna.

Kultursideseliten

I stället är det konstnärerna i den grupp som representerar dem som i grafen besätter positionerna vid den södra polen, mellan de institutionellt konsekurerade inom konstens offentliga sektor och de massmedialt konsekurerade med nära relationer till det privata näringslivet, som i början av 1990-talet ”väcker en stark nutidskänsla” hos kritikerna på Dagens Nyheters m.fl. tidningars kultursidor. Kritikerna kan ha något olika uppfattning sinsemellan om vari denna nutidskänsla består, men framför allt är de överens om att ”det tidiga 90-talets” konst karakteriseras av att den är annorlunda än ”80-talskonsten”. Men de tio till polen mest bidragande konstnärerna uppfattas inte bara som hörande till de mest tidstypiska utan också till de allra yppersta. Pontus Hultén, en av konstfältets mest ansedda giganter allt sedan sin tid som chef för Moderna museet under dess glansdagar på 1960-talet, beskriver vid ett tillfälle några av

konstnärerna som ”kanske rentav *för* bra”. I början av 1990-talet har konstnärerna flera uppmärksammade utställningar på såväl stora svenska som utländska museer bakom sig och några av dem är ju, som nämnts, transnationellt erkända. De har därtill belönats med såväl stora statliga som privata stipendier, större än ”80-talskonstnärernas”.

De statistiska egenskaper som utmärker konstnärerna inom denna kultursideselit är ju, förutom utbildning från Konsthögskolan, främst omnämmanden av Peder Alton, Ingela Lind och Lars O Ericsson. När konstnärerna för första gången uppmärksammas av dessa kritiker, har de dock ackumulerat kapital av avsevärt större volym än det som ”80-talskonstnärerna” vid den östra polen förfogar över när samma kritiker börjar intressera sig för dem (Alton och Lind började skriva konstkritik i DN i början av 1980-talet, Ericson i mitten av decenniet). Det sker dessutom oftast vid en senare tidpunkt i fältets historia, företrädesvis i slutet av 1980- eller i början av 1990-talet, dvs. efter den stora av Lars O Ericsson anförda postmodernismdebatten i DN 1987, då den differentiering inom den stora gruppen postmodernister som pågått sedan begreppet etablerats synliggjordes, och det bl.a. klargjordes för de mindre initierade att det ”nyexpressionistiska”, ”häftiga” måleriet *inte* hörde den legitima postmodernismen till. Det är till denna interna ommöblering inom fältet de tio konstnärerna inom kultursideseliten bidrar, inte minst genom att som få andra mobilisera även övriga intellektualiserande kritikers tolkningsvilja. De blir tidigare under sina banor och i större utsträckning än de övriga föremål för långa, mer eller mindre litterärt eller filosofiskt färgade betraktelser i de större dags- och kvällstidningarna av skribenter som finner att deras utställningar innehåller ”åtskilligt att reflektera över” och uppskattar deras ”intelligenta lösningar” på olika problem. Konstnärerna erbjuder därigenom de samtidsorienterade kritikerna många möjligheter att särskilja sig från de okunniga men framför allt från varandra.

De strategier som konstnärerna har varit hänvisade till för att nå sina positioner, liknar i vissa delar de institutionellt erkändas, i andra ”80-talskonstnärernas”. Med de förstnämnda har de det övervägande höga sociala ursprunget gemensamt, även om deras fäder oftast är höga, statliga ämbetsmän (de flesta av mammorna är dock lärare) och adelskalendern finns företrädd bland dem. Flera av föräldrarna har dessutom dokumenterade kulturella intressen. Konstnärerna inom kultursideseliten kännetecknas därtill, oavsett ursprunget, av en minst lika lyckosam skolgång och en tidig orientering mot det kulturella fältet. De flesta har tre års gymnasiestudier med höga medelbetyg bakom sig och några har sedan tagit akademiska poäng i bl.a. språk, konstvetenskap, arkeologi och filosofi, en studerar till bildlärare, en annan till grafisk formgivare och en tredje till arkitekt. Bland konstnärerna finns det också de som bl.a. arbetar på en reklambyrå, går en ettårig textil utbildning och på olika sätt ägnar sig åt musik (en av dem i ett rockband som spelar in flera skivor). Likt ”80-talskonstnärerna” gör de också utlandsresor, men flera, mer omfattande sådana och tidigare under sina livsbanor. En konstnär, som beskriver sig som besatt av konst som tonåring och ägnar sig åt intensiva självstudier, reser till London och Paris på eget bevåg i avsikt att bli konstnär och träffar där mer eller mindre berömda konstnärer som han själv brevlades tagit kontakt med i förväg. Senare framställer han sig som full av framtidsoptimism efter den resan: ”Det tycktes mig nu som om ingenting var omöjligt i konstens värld. Framtiden bestod av en lång rad av dörrar. Bakom varje dörr väntade underbara överraskningar”.

Dörrarna till konstens värld tycks också verkligen stå öppna för den blivande kultursideseliten. När de som gör det sedan väl söker sig till Konsthögskolan i Stockholm, antas de flesta i likhet med de institutionellt erkända vid första eller andra försöket men oftast med bara ett eller två års förberedande utbildning bakom sig – några har ingen sådan formell skolning alls. Men i likhet med ”80-talskonstnärerna” arbetar några av konstnärerna, särskilt i början av sina banor, tillsammans med en eller flera etablerade konstnärer i olika tidsbegränsade projekt lik-

som med jämnåriga kolleger och förbättrar på så vis sina möjligheter att framgångsrikt röra sig i den del av fältet där den mest aktuella och förment nydanande samtidskonsten produceras. För det är den deras håg tidigt står till, särskilt till den ”idébaserade”, konceptuella konsten.

På Konsthögskolan finner de sig i allmänhet väl till rätta, även om flera av dem förhåller sig kritiska till vissa aspekter av utbildningen och försöker förändra den. Somliga har dock inte haft några högt ställda förväntningar på utbildningen i förväg. En av dem säger sig ha börjat på skolan enkom för att få tillgång till olika maskiner och material: ”Det jag har användning av på skolan är dess tekniska och materiella resurser. Någon kunskapsförmedling, fränsett den rent anatomiska och tekniska, finns inte. Stimulans och stöd har jag hittills fått söka utanför skolan”. Enligt en annan konstnär, som studerar där vid en annan tidpunkt, befinner sig professorerna ”ljusår” från den konst han själv håller på med.

Det de flesta i efterhand säger sig ha uppskattat, är framför allt de många kontakter de fick på och genom Konsthögskolan, liksom de många vänskapsförbindelserna de upprättade där. Flera av dem har under utbildningstiden studerat utomlands och deltagit i olika konstnärliga projekt i främst de nordiska länderna inom ramen för skolans internationella utbytesprogram, liksom de har knutits till olika ”smala” gallerier i och utanför Sverige. De tycks för övrigt också vara väl rustade för att utnyttja dessa kontakter: förutom att de förfogar över ett ansenligt mått av självförtroende, uttrycker sig väl i tal och skrift och ofta behärskar flera främmande språk, framhåller flera av de skribenter som intervjuar dem, oavsett vid vilken tidpunkt, hur trevliga de är, lågmält humoristiska, vänliga, artiga och lätta att prata med.

Både före och under utbildningstiden prövar konstnärerna värdet av sitt samlade kapital i flera utställningar. Men de gör det på ett mindre uppseendeväckande sätt än ”80-talskonstnärerna” och vänder sig bara till sina likar, även om det ofta sker på samma slags förutomstående otillgängliga platser som ”80-talskonstnärerna” är hänvisade till – utrangerade fabriker, slottsruiner och grönområden, liksom mer eller mindre kortlivade gallerier för ung och experimentell konst. Dessa utställningar eller ”projekt”, som de som gör sina första insatser i början och mitten av 1980-talet ofta föredrar att kalla dem, är också ofta mer påkostade än konkurrenternas. Konstnärerna räknar dock sällan in dessa första, jämförelsevis få, utställningar bland sina verkliga insatser när de efteråt refererar till dem, åren före och under utbildningen betraktar de i stället som en tid av förberedelser då de samlar ”erfarenhet och kunskap”.

De flesta av konstnärerna arbetar på ett liknande sätt som 80-talskonstnärerna, kombinerar olika tekniker och material, målar på annat underlag än duk, manipulerar fotografier, använder ready-mades och gör installationer. Men de har tidigare tillgång till dyrbarare material och utrustning, och till synes lättare att finansiera sin verksamhet från såväl statligt som privat håll utan att det väcker anstöt. De använder sig därtill i slutet av undersökningsperioden av mer eller mindre avancerad teknologi för att framställa sina verk och ett par av konstnärerna engageras för konstnärlig radio- och tv-produktion. Det är också främst i denna grupp som de flesta återfinns som på olika sätt jämförelsevis tidigt utnyttjar datorer i sin verksamhet.

Jämfört med övriga grupper är de inom den blivande kultursideseliten också i högre grad skrivande konstnärer, flera av dem arbetar inte bara med sina egna texter utan också med andras, de gör översättningar och skriver katalogtexter till kolleger liksom de medverkar som skribenter i tidningar och kulturtidskrifter. Enligt en av dem behöver han inte heller få verken förklarade av någon kritiker för att kunna nå sin publik, eftersom han kommunicerar direkt med den, utan mellanhänder.

Det är efter utexamineringen från Konsthögskolan, oftast i slutet av 1980-talet då några av dem även har vistats ytterligare en tid utomlands, som de har huvuddelen av sina utställningar. De utgörs då företrädesvis av separata visningar på privata gallerier, varav de flesta ligger i

Stockholm, bland dem Engström, Olsson, Nordenhake, Sten Eriksson och Krister Fahl samt nyare gallerier med en yngre kundkrets som Tre, Arton A, Annexet och Andrén-Schiptjenko. De med konstnärligt kapital mest välbeställda kommer snart efter sin debut på den privata gallerimarknaden ifråga för separatutställningar på olika större konstmuseer runtom i landet, liksom för stora samlingsutställningar av samtidskonst i och utanför Sverige.

Den konst som konstnärerna ägnar sig åt, klassificeras företrädesvis som ny och annorlunda i förhållande till den vid tillfället etablerade. Men enligt konstnärerna gör de för egen del sällan anspråk på att vara vare sig nydanande, representanter för en ny generation eller rebel-ler i något som helst avseende. De klassificerar sig inte som postmodernister, även om de uppfattas som sådana av kritikerna, och talar inte, som "80-talskonstnärerna", om att "bryta ner" strukturer eller utsätta betraktarens föreställningar för "en knäck", utan hellre om att "undersöka", "studera", "kartlägga" och inte minst "problematisera" – ett språkbruk som ligger närmare forskarens. Flera av konstnärerna liknar också explicit sin verksamhet vid forskning. De framställer sin praktik som centrerad kring vissa specifika problem och frågeställningar som de är intresserade av och som de ingående studerar, företrädesvis under lång tid, och från olika infallsvinklar. Men de är nogga med att framhålla, att de inte erbjuder någon lösning på dessa problem, liksom att deras texter inte utgör något "program". På så sätt försöker de undvika att klassificeras och dateras, samtidigt som de framstår som drivna enbart av vetgirighet.

Flera av konstnärerna inom kultursideseliten betonar därtill, särskilt i slutet av 1980- och i början av 1990-talet, att deras produktion också har en poetisk dimension ("För mig är en hängning som att ställa samman en diktsamling") – till skillnad mot den "ögats konst" som de vid olika tidpunkter tar avstånd från ("Jag tror inte enbart på konst, som svarar mot vad ögat mottar, utan vill tala även till andra sinnen än synen"). Det är också för sin förening av intellekt och poesi som konstnärerna främst uppskattas i början av 1990-talet, då försvaret av postmodernismens teoretiska grundvalar inte längre ger samma distinktionsvinster eftersom de är kända av flera än i mitten av 1980-talet, då det fortfarande rådde strid om vilka de var.

Avslutningsvis kan konstateras, att ingen av de här studerade konstnärerna har gjort någon kometkarriär. Det erkännande som de har erövrat i förhållande till olika marknader, är resultatet av en lång och ofta mödosam kamp, då de genom olika slags investeringar och insatser har lärt sig att praktiskt bemästra den konstnärliga praktik som omfattar vida mer än tillverkningen av verken. Men medan det för de institutionellt erkända företrädesvis har handlat om att utveckla förmågan att "se", att lära sig iakttaga och gestalta den sinnligt förnimbara verkligheten på ett sätt som av andra kan kännas igen och erkännas som både konstnärligt och personligt, och uttryckas i termer av form och färg, har såväl de massmedialt, och i förhållande till en jämförelsevis bred och köpstark publik, erkända "80-talskonstnärerna" som de som tillhör kultursideseliten och vänder sig till en smalare marknad, erövrat sina positioner genom att ta avstånd från detta slags "ögats konst" (om än inte bara den). "80-talskonstnärerna", som i likhet med de institutionellt erkända "esteterna" huvudsakligen gör sina första utställningsinsatser i början av 1980-talet, är dock hänvisade till att på ett som subversivt igenkännbart sätt kritisera den etablerade konsten och dess företrädare som otidsenliga, utan att egentligen närmare precisera varför. De med kulturella tillgångar mer välförsedda konstnärer, som i likhet med sina institutionellt erkända "klasskamrater" tillåtit sig att ta lång tid på sig för att bygga upp sitt kapital och som inte sätter det på spel förrän det uppnått en anseelig volym, behöver inte som "80-talskonstnärerna" göra sig gällande som en ny, postmodern generation. När de gör sina främsta utställningsinsatser är den kampen redan vunnen. I stället gäller det för dem att bidra till denna generations fortlevnad och dominans genom att försöka visa på nya distinktionsmöjligheter inom "postmodernismen". Dessa konstnärer skulle knappast avfärda motståndarna som gammaldags, men väl som ointressanta.