

Sex porträtt av Johan Johansson

(1879 -1951)

tolkade presskritiskt, essäistiskt och semiotiskt.

60-poängsuppsats i konstvetenskap
Lennart Lundberg
VT 2000

Handledare: Inger Ahlstedt-Yrliid

Institutionen för konst- och musikvetenskap



Lunds universitet

ABSTRACT FÖR 60-POÄNGSUPPSATS

Institutionen för konst- och musikvetenskap
Box 117
221 00 Lund
tel 046 - 222 00 00, vx

Författare: Lennart Lundberg

Titel och undertitel: Sex porträtt av Johan Johansson (1879 - 1951)
tolkade presskritiskt, essäistiskt och semiotiskt

Handledare: Inger Ahlstedt-Yrliid

60-p uppsats

Ventilationsdatum: 00 04 17

Sidantal 56 Illustrationer 7 Bilagor 2

Abstract:

Syftet med uppsatsen är att ställa tre bildtolkningssätt, det presskritiska, det essäistiska och det semiotiska enligt Peirce, vid sidan av varandra för att förtydliga och därmed också öka bildförståelsen. De sex porträtten, som presenteras kronologiskt, har följande titlar: Självporträtt, Wilhelm Claus, Målaren; Anders Österling, Carl Sam Åsberg och Jägaren. De huvudsakliga källorna för uppsatsen är, förutom recensioner i dagspressen, Ragnar Hoppes bok *Johan Johansson* och brevsamlingen "Johansson, J o h a n, Albin 1879-1951, konstnär, målare, handskriftsavdelningen LUB. Andra väsentliga källor är: *Från Pilo till X-et* av Ragnar Hoppe, *Från Skovgaard till Martin Emond* av Hakon Hedemann-Gade, *Nutida skånskt måleri* av Ernst Fischer, *Konst i Skåne* av Torsten Palmér, *Den svenska konsten under 1900-talet, måleri, skulptur, grafik* av Rolf Söderberg, *Nutida svenskt måleri*, band II och slutligen artikeln "Johan Johansson" i Svenskt konstnärslexikon författad av Greta Åkerlund. För den semiotiska tolkningen har jag använt mig av Göran Sonesson's bok *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, och *Att tolka bilder*, Jan-Gunnar Sjölin, red.

Sökord: Johan Johansson
Modernist
1900-tals konst
Semiotik
C.S. Peirce
Essäistik
Presskritik

Innehållsförteckning

1	Inledning och ämnesval		2
1.1	Uppsatsens avgränsning och syfte		2
1.2	Litteratur och tidigare forskning		3
1.3	Förkortningslista		4
1.4	Arbetets uppläggning och metod		4
1.5	Johan Johansson som person och konstnär		5
1.6	Johan Johanssons stilar		8
1.7	Peirces semiotiska modeller		10
2	Självporträtten och porträtten i presskritisk, essäistisk och semiotisk tolkning		17
2.1	Självporträtt	1908 MM 8271	17
2.2	Wilhelm Claus	1910 MM 38913	22
2.3	Målaren	1913 MM 38914	27
2.4	Anders Österling	1916 MM 7844	36
2.5	C.S. Åsberg	1916 Kulturen 70 125	43
2.6	Jägaren	1927 Kulturen 70 137	48
3	Sammanfattning		51
4	Litteratur och källor		53
4.1	Otryckta källor och manuskript		53
4.2	Tryckta källor och litteratur		53
5	Bildförteckning		54
	Bilaga 1 Viktigare utställningar		55
	Bilaga 2 Samtida konstkritiker		56

1 Inledning och ämnesval

Mitt intresse för Johan Johansson väcktes av hans ljusupplösta landskapsbilder och min första avsikt var att studera dessa.

Hans självporträtt och vänporträtt har dock visat sig mera intressanta att analysera. Dessa porträtt är ett speciellt område i hans stora produktion av främst landskapsbilder och beställningsporträtt. Självporträtten är många gånger tydliga exempel på bilder tolkade genom ett temperament eftersom spegelbilden av den egna personen ger upphov till egentolkningar i bilderna. Många uttolkare har velat se denna typ av porträtt som uttryck för ett överdrivet intresse för den egna personen. Snarare är det en alltid tillgänglig modell som är orsaken att konstnären återvänder till den egna spegelbilden som motiv.¹ Dessutom kan han i självporträtten ge fritt utlopp för sin experimentlusta utan att behöva ta några sidohänsyn. Vänporträtten är intressanta av samma orsak eftersom konstnären även här kan vara friare i sin bildframställning än i beställningsporträtten, där uppdragsgivaren ofta ställer uttryckliga krav på avbildandet.

1.1 Uppsatsens avgränsning och syfte

Syftet med uppsatsen är att studera Johan Johanssons porträttkonst. Underlaget utgörs av tre självporträtt och tre vänporträtt. Tolkningen kommer att ske utifrån den samtida presskritiken och essäistiken och i enlighet med en bildsemiotisk modell av Charles Sanders Peirce. Peirces modell är till sin karaktär en systemanalys.² Inledningsvis kommer den tillämpade modellen att beskrivas jämte vissa grundläggande semiotiska

¹Yttrande fällt av Brita af Klercker, målarinna, i intervju 990917.

²Peirce klassificerar tecknen efter deras egenskaper. Ett exempel på sådan egenskap är likhet, som förenar uttryck och innehåll i det tecken som kallas ikon.

begrepp. För tydlighetens skull kommer varje enskild bild att prövas endast med avseende på ett par av dessa egenskaper. Jämförelser kommer att göras med den samtida kritiken i samband med att bilderna vid olika tillfällen ställdes ut. Förhoppningsvis kommer jämförelsen mellan de tre modellerna, den presskritiska den essäistiska och den semiotiska att bidra till en fördjupad bildförståelse.

1.2 Litteratur och tidigare forskning

Den huvudsakliga källan för uppsatsen är, förutom recensioner i dagspressen, Ragnar Hoppes bok *Johan Johansson..* Andra böcker ur vilka väsentlig information har hämtats är: *Från Pilo till X-et* av Ragnar Hoppe, *Från Skovgaard till Martin Emond* av Hakon Hedemann-Gade, *Nutida skånskt måleri* av Ernst Fischer, *Konst i Skåne* av Torsten Palmér, *Den svenska konsten under 1900-talet, måleri, skulptur, grafik* av Rolf Söderberg och slutligen artikeln "Johan Johansson" i *Svenskt konstnärslexikon* författad av Greta Åkerlund.

För den semiotiska tolkningen har jag använt mig av Göran Sonessons bok *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, och *Att tolka bilder*, Jan-Gunnar Sjölin, red.

De otryckta källorna innefattar intervjuer med målarinnan Brita af Klercker och en telefonintervju med Anders W. Mårtensson, tidigare chef för Kulturen. Jag har också konsulterat Johan Johanssons brev som bevaras på handskriftsavdelningen i Lunds universitetsbibliotek under rubriken: "Johansson, J o h a n, Albin 1879-1951," konstnär, målare. De delar av arkiven på Malmö museum, Malmö konstmuseum och Kulturen som berör Johan Johanssons konstnärsskap har jag också gått igenom. Slutligen har jag läst

Claës-Göran Forsbergs seminarieuppsats "Johan Johansson (tiden 1897-1920)", Lund, 1954.

1.3 Förkortningslista

Dokark	Dokumenteringsarkivet för modern konst, Lund.
GHT	Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning.
Kulturen	Kulturhistoriska Föreningen för Södra Sverige.
LUB	Lunds universitetsbibliotek.
MM	Malmö museum, Malmö konstmuseum.
NT	Norrköpings tidningar.
SD	Stockholms Dagblad.
ST	Stockholmstidningen.
SDS	Sydsvenska Dagbladet, Snällposten.
SvD	Svenska Dagbladet.

1.4 Arbetets uppläggning och metod

Min avsikt är att tolka tre självporträtt och tre vänporträtt av Johan Johansson. De sex porträtten är: Självporträttet 1908, Wilhelm Claus 1910, "Målaren" 1913, Anders Österling 1916-18, Carl Sam Åsberg 1916, och "Jägaren" 1927. Porträtten kommer att redovisas från konstkritisk och essäistisk synpunkt men också i enlighet med en semiotisk modell av Charles Sanders Peirce. Terminologin är modifierad till modernt språkbruk. Det kan tyckas förmätet att tolka en sedan nästan femtio år avliden konstnär från denna utgångspunkt. Ser man till Johan Johanssons vistelse i Tyskland från 1899-1914 inställer sig dock tolkningssättet helt naturligt.³ I centraleuropa växte vid

³Ragnar Hoppe, *Johan Johansson*, Stockholm 1953, s 11.

denna tid semiotiken fram ur språkvetenskapen för att sedermera utvecklas till bildsemiotik. Kunskaperna hade funnits långt tidigare men det var nu som de systematiserades. Peirce är en amerikansk filosof, som är starkt påverkad av Kant. Peirces modell är invecklad och motsägelsefull men utgör ändå ett användbart tolkningsredskap. Inledningsvis ges en kort biografisk redogörelse av Peirces semiotiska teori.

1.5 Johan Johansson som person och konstnär

Johan Johansson föddes i Lund den 1 mars 1879. Familjen bodde på Lilla Tomegatan 3, där föräldrarna drev ett bageri.⁴ Efter avslutad folkskola ville föräldrarna att han skulle fortsätta på latinskolan, något som Johan motsatte sig. Johan visade sig tidigt ha anlag för teckning och han blev istället målarlärling med dekorativ inriktning. Gesällbrevet som dekorationsmålare erhöll han 1897. Vid avgången fick han även motta silvermedaljen, som var den högsta utmärkelsen.

Dekorationsuppdragen i Lund var av stor omfattning vid denna tid. Interiörmålningarna i domkyrkan och Allhelgonakyrkan hörde till de mest krävande uppgifterna. Dekorationsmålaren Svante Thulin hade fått dessa prestigefyllda uppdrag. Johan Johansson, som en kort tid var anställd hos Thulin, deltog, om än endast till obetydlig del i dessa arbeten.

Hans ambitioner sträckte sig längre och han ville förkovra sig ytterligare. Han reste till Berlin 1899, som första anhalt på sin kontinentala bildningsresa.⁵ Färden gick sedan vidare till södra och sydvästra Tyskland innan han 1905 bestämde sig för att åka till Dresden för att studera

⁴Lunds stads kyrka, *Bevarandeprogram, Krafts rote*, Lund 1983, s 166.

⁵Hoppe,(1953), s 7-12.

monumentalmåleri. Det är i Dresden som Johan Johansson bestämmer sig för att bli konstnär. Han är således 26 år innan han gör sitt slutliga yrkesval och enligt hans egen åsikt hade alltför många år försvunnit till ingen nytta.⁶

Helt riktig var inte Johan Johanssons syn på den gångna tiden då han både hade hantverkskunskaper och var orienterad i både samtidens och tidigare epokers bildkonst. Tack vare detta visar sig resultaten snabbt sedan han funnit sin mentor i professor Gotthard Kuehl. Denne var en franskt skolad impressionist vars undervisning hade en kollegial prägel. Johan Johansson trivdes och fick tillfälle att utveckla sin egenart. Det livliga umgänget med studiekamraterna, besöken på museer och gallerier, betydde även mycket för den konstnärliga utvecklingen. Bland de nordiska konstnärerna som var aktuella i Tyskland under denna tid var det Edvard Munch som mest påverkade Johan Johansson, men de konstnärer som gjorde störst intryck på honom var Cézanne, van Gogh och Gauguin.⁷ Johan Johansson deltog tidigt i utställningar och hade redan 1912 en separatutställning i Berlin.

Första världskrigets utbrott omintetgjorde planerna på att återvända till Tyskland efter sommaruppehållet hos föräldrarna och han förblir bosatt i Lund fram till sin död 1951. Johan Johansson gifter sig 1918 med Gerda Rydberg.⁸

Johan Johansson var således en lovande konstnär med ett flertal utställningar i Tyskland bakom sig då han ställde ut på Skånes Konstmuseum

⁶Självbiografiskt uttalande av Johan Johansson, *Nutida svenskt måleri*, Stockholm 1936, s 243.

⁷Paul Cassirer var konsthandlare i Berlin och introducerade den moderna franska konsten i Tyskland.

⁸Dotter till professor Janne Rydberg.

i Lund 1914.⁹ Ändå bedömdes han som en debutant. Publikens motstånd inför den nya konsten var stort och försäljningen gick mycket trögt.

De ledande kritikerna, Adolf Anderberg, Ragnar Hoppe, Akke Kumlien och Anders Österling för att nämna några, var emellertid positiva till den nya "tyska" konsten. Den störste belackaren var Paul Rosenius, som tillhörde en äldre kritikergeneration.¹⁰

Sedan Johan Johansson hade funnit sina mecenater i Herman Gotthard och Reinhold Edstrand var isen emellertid bruten och publiken strömmade till och köpte även av de utställda bilderna.¹¹

Åren 1920 till 1922 vistas Johan Johansson i Italien. Där studerar han framför allt de medeltida mästarnas målningar i Florens och Assisi. Resan behandlas i nästa kapitel.

Johan Johansson följde alltid sina egna vägar och av sin omgivning uppfattades han till en början som bortskämd.¹² I hans konst finns, sammantaget, ett konsekvent handlingssätt.¹³ Under utbildningstiden i Tyskland deltog han livligt i föreningslivet.¹⁴ Här hemma var Johan Johansson däremot känd för sin tystnad och slutenhet.¹⁵

Den tillgängliga korrespondensen är obetydlig. Några väsentliga uttalanden finns dock i brevväxlingen mellan Johan Johansson och Reinhold Edstrand.

⁹Brev från Anders Österling till GHT, jan 1915. Kopia i Kulturens arkiv.

¹⁰Ernst Fischer, *Nutida skånskt måleri*, Stockholm 1946, s 13.

¹¹Herman Gotthard, konstsamlare och företagsledare i fartygutrustningsbranschen.
Reinhold Edstrand, konstsamlare och företagsledare i stålgrossistbranschen.

¹²Hoppe, (1953), s 8.

¹³Ragnar Hoppe, *Från Pilo till X:et*, Stockholm 1944, s 140.

¹⁴Hoppe, (1953) s 11.

¹⁵Muntligt meddelande av Brita af Klercker, målarinna, i intervju 990927.

Johan Johanssons arbetsmetoder har diskuterats med tanke på den långa omställningstiden från ett uttryckssätt till ett annat.¹⁶

I september 1921 skriver han från Florens:

Jag kan förstå att Ni äro nyfikna på mig. Jag skulle också utan vidare blottat mig — förut — om jag hade kommit till full klarhet. Men det kommer att dröja ännu. Kanske då jag varit hemma ett år eller två. Nu har jag mest bara ofärdiga och påbörjade arbeten.¹⁷

Citatet är det enda belägget för de långa perioderna av sökande. Under dem letar han sig fram med skilda uttryck beroende på vad som skall avbildas.¹⁸ När syntesen slutligen är klar håller Johan Johansson länge fast vid den funna metoden, den förfinas och förenklas men grundragen finns där alltså. Johan Johansson söker hela tiden ett personligt uttryckssätt bortom det för stunden aktuella.

1.6 Johan Johanssons stilar

Hans första stil efter studietiden är den impressionistisk-realistiska, som han praktiserar åren 1908 till 1910. Därefter följer perioden från 1910 till 1920, med subjektiv impressionism som 1917 kulminerar i en närmast renodlad expressionism, som troligen men utan att förhållandet kan beläggas är grundad på expressionistgruppen Die Brückes idéer.¹⁹ Under denna period varierar färguttrycket från lågmält valörmåleri till ett måleri i starka färger beroende på vad han skall avbilda.²⁰ I ett brev till Reinhold Edstrand 15 jan 1918 skriver Johansson:

¹⁶Hoppe, (1953), s 70.

¹⁷Brev till Reinhold Edstrand den 30 september 1921. Handskriftsavdelningen, LUB.

¹⁸Hakon Hedemann-Gade, *Från Skovgaard till Martin Emond*, Lund 1944, s.206.

¹⁹Claës-Göran Forsberg, "Johan Johansson (tiden 1897-1920)", seminarieuppsats Lund 1954, s 14. Konstvetenskapliga institutionens bibliotek.

²⁰Hoppe, (1953), s 70.

Jaså du har förut inte vetat att jag är rå i färgen men jag har ingenting emot att vara det, för jag ser intet hinder att med dessa medel göra konst.²¹

Italienresan innebär ett nytt skede i hans konstnärsskap.

Från Florens skriver han i mars 1921:

Det kan inte vara tal om något förakt för de gamla mästarna, tvärtom.

De var verkliga mästare på 13-, 14- och 15-hundratalet. Och så många jag aldrig har sett, så mycken god konst koncentrerad på en plats som här i Florens. — Det hela har något av en uppenbarelse för mig. — Ja senare tiders strävande efter uttryck och en klar form är här redan lösta på ett mästertligt sätt.²²

Italienvistelsen innebar inte enbart studier och exkursioner utan Johan Johansson träffade även svenska kollegor bl.a. Einar Jolin, Leander Engström och Hilding Linnqvist. Han kom även en kort tid att måla som de. Denna tredje stil är mer en betoning av teckningen än på själva färgbehandlingen.²³ Efter hemkomsten till Sverige dröjer det några år innan Johan Johansson slutligen finner sin syntes, den fjärde stilen, nämligen det måleri som främst förknippas med hans namn. Johan Johansson betonar horisontaler och vertikaler med bestämda penseldrag, och rensar samtidigt ut allt som inte är nödvändigt för bildåtergivandet.

Färgen får en större uttrycksfullhet genom dessa förenklingar. Detta förhållningsätt föregriper puristernas program under 30-talet.²⁴

Johan Johansson lägger sällan an på någon egentlig stoffskildring utan det är färgens klang och fyllighet som skapar spänningen.²⁵ Vid sitt första framträdande i Skåne stämplades Johan Johansson i förklenande syfte som "modernist", men han anslöt sig aldrig till Matisse-skolans idéer om

²¹Brev till Reinhold Edstrand den 15 januari 1915, handskriftsavdelningen, LUB.

²²Brev till Reinhold Edstrand den 18 mars 1921, handskriftsavdelningen, LUB.

²³Hoppe, (1953), s 81.

²⁴Ragnar Söderberg, *Den svenska konsten under 1900-talet*, Stockholm 1955, s 83.

²⁵Hoppe, (1953), s 75.

deformering av motivet för att uppnå en dekorativ effekt samt ett måleri som endast sågs som färgarrangemang på en yta. Tvärtom har han alltid hållit på motivet.

Hakon Hedemann-Gade sammanfattar Johan Johanssons intentioner som målare på följande sätt:

Hans enda *helt genomgående* strävan är den mot monumental enkelhet och fasthet. Ibland har denna strävan riktat sig på färgens, ibland på formens förenkling, ofta på bådaderna.²⁶

1.7 Peirces semiotiska modeller

Semiotik brukar definieras som vetenskapen om betydelserna och man intresserar sig främst för generella sammanhang som lagar och regelbundenheter. Ett annat utmärkande drag för semiotiken är utformande och utnyttjande av modeller för att klargöra orsakssammanhangen.

Bildsemiotik handlar om hur färgfläckarna på en yta blir till ett tecken och till det särskilda slags tecken som vi kallar en bild. Den behandlar också bildens plats i mötet mellan konstnär och betraktare.

Jag skall i uppsatsens analysdel tillämpa C.S. Peirces semiotiska teorier på mitt analysmaterial, sex porträttbilder av Johan Johansson för att utröna om Peirces synsätt ger något utöver den traditionella konstkritiken eller essäistiken.

Inledningsvis sammanfattar jag kort några av Peirces huvudbegrepp. Semiotik bygger alltså på bruket av olika modeller.²⁷ Utan modell ser man ingenting alls eller bara sina egna fördomar, d.v.s. en modell som man är omedveten om. Modeller uppstår ur kritiken av traditionen och de omformas när de sammanförs med det analyserade objektet. En modell måste likna sin

²⁶Hedemann-Gade, (1944), s 204.

²⁷Göran Sonesson, *Bildbetydelser. Inledning till semiotikensom vetenskap*, Lund 1992, passim.

förebild, men den skall också vara annorlunda än denna bl.a. genom att vara mer koncentrerad. Den är ett provisoriskt verktyg för det bildanalytiska arbetet. Det typiska tecknet är en bild av något, och för att vara ett tecken måste det uppfylla de allmänna kriterierna på tecken. Ett tecken består av tre sammanfogade element kallade uttryck, innehåll och teckenrelation.

Åtskillnaden behöver bara uppfattas av betraktaren.

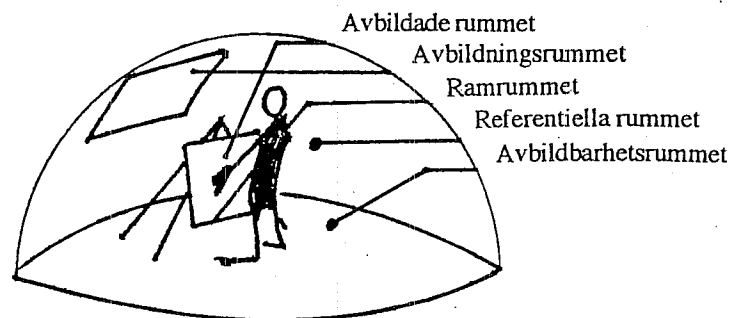
Uttrycket upplevs som direkt närvarande utan att vara bildens tema medan innehållet, som är tematiserat, uppfattas indirekt.

Bilden som föremål

En bild är inte enbart ett fiktivt rum utan den är också ett tredimensionellt föremål med sex sidor. Traditionellt sett är det endast framsidan som är betydelsebärande.

Bildens avbildande funktion

fig. 1



Bilden som avbildning vetter mot många rum. I sin egenskap av yta som tjänar att frammana en illusion av en scen i varseblivningsvärlden är bilden ett avbildningsrum, alltså ett utrymme vars funktion är att avbilda.

Motsvarigheten i verkligheten är det avbildade rummet. Dessa rum förhåller sig till varandra som uttryck och innehåll i bildens piktoral skikt. Men det avbildade rummet är bara en del av det referentiella rummet, detta tänker man sig lättast som den omedelbara värld som omger bildskaparen vid

avbildningstillfället. Det referentiella rummet är det som vi kan sluta oss till genom att tillämpa vardagsvärldens abduktioner på det avbildade rummet.²⁸ Detta bör inte förväxlas med ramrummet som innefattar ramen, väggytan närmast bilden men också den yta som bär bilden. Det finns ytterligare ett rum i bildens grannskap nämligen det rum från vilket bilden betraktas, avbildbarhetsrummet. Bildskaparen organiserar det avbildade rummet på ett sådant sätt, att betraktarens plats i avbildbarhetsrummet sammanfaller med bildskaparens i det referentiella rummet.

Peirces modell för teckens uppbyggnad och samband

För Peirce är grunden den modell där han prövar sina objekt med avseende på ikonicitet, indexikalitet och konventionalitet. Den är platsen där han finner hur egenskaper, med avseende på uttryck och innehåll, är relaterade till varandra. Grunden är tvåledad med en sida för uttryck och en för innehåll.

fig.2

	Grund	Tecken
Ikon	● ●	● ↔ ●
Index	● ↔ ■	● ↔ ■
Konventionellt tecken	○ □	○ ↔ □

Ikonisk grund föreligger om egenskaperna förenas, det vill säga om de finns i både uttryck och innehåll betraktade var för sig. Indexikalisk grund

²⁸Abduktion, enligt Peirce, är att härleda ett enskilt fall ur ett annat på grundval av sannolika men inte helt säkerställda samband.

föreligger i den mån de egenskaper som förenas finns i *relationen* mellan uttryck och innehåll.

I konventionell grund sker sammanflätningen mellan uttryck och innehåll enbart genom en konvention.

Medan Peirce befinner sig på grunden bestämmer han ingen teckenrelation, det sker först på modellens teckensida. Det är platsen där han finner hur egenskaper, med avseende på uttryck och innehåll, är relaterade till varandra.

Alla tecken är uppbyggda av delarna uttryck, innehåll och en teckenrelation.

Ikonen som tecken

Ikoner är tecken vars uttryck och innehåll i en eller annan bemärkelse har samma egenskaper och som dessutom sammanhålls av en teckenrelation.

Ikonen säges vara enledad, den är något i sig själv. Peirce kallar detta för en etthet.

Indexet som tecken

Index är tecken vars uttryck och innehåll på ett eller annat sätt *delvis* liknar varandra. Eftersom uttryck och innehåll betingar varandra säges indexet vara tvåledat. Peirces benämning för detta är tvåhet.

Konventionellt tecken

Konventionella tecken sammanbindes inte av några relationer utan endast av själva teckenrelationen. Tecknet uppstår *enbart* ur de tre delarna.

Det konventionella tecknet är således treledat. Peirce kallar detta för en trehet.

Bildanalys

Man bör hålla i minnet att även inom semiotiken är en egentlig bildanalys inriktad på det bakomliggande systemet. Det får konsekvenser för analysens karaktär.²⁹

För det första bör den gälla ett flertal i en eller annan mening snarlika bilder. För det andra skulle vi förvänta oss att efterföljande analyser skulle kunna leda till revidering av de tidigare. Gränserna mellan enheterna som de uppfattas i en senare bildanalys måste då också flyttas till den tidigare analysen. Det som föreföll att vara två enheter i en tidigare analys kan senare visa sig vara varianter av en enda enhet eller tvärtom. Fullständig analys av bilder är tidsödande. Det råder dessutom oklarhet om vilka bildens enheter egentligen är.³⁰

Primär och sekundär ikonicitet samt tingens prominensordning

Den primära och den sekundära ikoniciteten kallas med ett gemensamt ord för identitetstecken.

Likhetsupplevelsen i bilder som föregår teckenrelationen kallas för primär ikonicitet. Den har sin förutsättning i den prominensordning som råder mellan olika ting och material i livsvärlden.³¹ I bilden finns också en relevansprincip som skiljer de betydelsebärande dragen från dem som inte är det. Sekundär ikonicitet är en mer eller mindre implicit konvention som för varje situation anger hur identiteten skall uppfattas och är tolkbar endast för den som är bekant med en motsvarande konvention.

²⁹Sonesson, (1992), passim.

³⁰Bildens olika delar är i sig meningslösa, det är först när vi ser deras inbördes relation som bilden uppstår i vårt medvetande.

³¹Med livsvärlden avses vår omgivning som vi normalt uppfattar den; i motsats till den naturvetenskapliga världen.

Likhet är en överensstämmelse mot bakgrund av en fundamental skiljaktighet. Bildens uttrycksplan hör till en helt annan kategori än dess innehållsplan. Medan det typiska bilduttrycket är tvådimensionellt och statiskt och med en reducerad ljushetsskala, så är det typiska bildinnehållet tredimensionellt och rörligt och med en mångfald av valörer.

Bilders konventionalitet och hur vi uppfattar bilder

Bilder är bärare av kulturella drag i den miljö där de har skapats. Bilder är därmed också ett slags stelnad form av visuellt tänkande. Tänkandet sker i form av prototyper, d.v.s. som närmevärden till det mest typiska exemplaret i en kategori. Tänkandet är ekonomiskt då det bara återger sådana drag som är nödvändiga för att skilja ett föremål från ett annat med vilket det annars kan förväxlas. All varseblivning sker alltid från en särskild synvinkel då vi aldrig kan uppfatta något föremål i dess helhet. Vi har således en indexikalisk föremålsuppfattning.

Självporträtt. 1908

MM 8271. b.h.36 x 49,5.

sign. ö.h.h. Joh Johansson.

oljemålning på duk.

inköpt av Dir. H Gotthardt 1922.

Donerad till MM 1943.

Katalogkortet:

Brösbild i fig, i halv högerprofil, ansiktet en face, svart rock, blå halsduk och vit krage, bakgrund gråblå.



2. Självpporträtten och porträtten i essäistisk och semiotisk tolkning

Porträtten kommer att presenteras grupperade efter stil och i kronologisk ordning. Johan Johansson var inte alltid så noga med³² datering och titlar på sina bilder.

Hakon Hedemann-Gade ger följande synpunkter på förhållandet:

Parentetiskt må här inskjutas, att Johansson ofta förändrade bildtitlar och dessas dubblering hos helt andra kompositioner är ett besvärligt kapitel, liksom hans obenägenhet att som regel utsätta årtal.³²

De kataloger som är genomarbetade vad gäller både titlar och datering, är den från retrospektivutställningen i Stockholm 1932 samt katalogen från minnesutställningen på Skånes Konstmuseum 1952. Jag har vad avser titlar och datering alltså följt dessa. Katalogkorten från Malmö museum, Malmö konstmuseum och Kulturen har också varit till hjälp vid identifieringen.

2.1 Självpporträtt 1908

Ragnar Hoppe beskriver 1908 års självporträtt på följande sätt i boken *Johan Johansson*:

Man har skäl att först nämna det med impressionistisk bredd och verve omkr 1908 målade självporträttet i Malmö museum, vilket ger en så överdådig bild av den livsbejakande unge konstnären. Med den mjuka, svarta felbatten³³ lätt skuggande det ljusa ansiktet blickar han emot oss, som han sett sig i spegeln, segerstolt, leende, kanske t.o.m. en aning kokett. Föredraget har både saft och mjukhet, och penseln har lydigt följt konstnärens intentioner.³⁴

³²Hakon Hedemann-Gade, "Johan Johansson i Malmö museum," SDS, den 7 juli 1953.

³³Felb är ett annat ord för plysch.

³⁴Hoppe, (1953), s 64.

Claës-Göran Forsberg har följande synpunkter i sin uppsats "Johan Johansson (tiden 1897-1920)".

Självporträttet från 1908 är däremot genomgående i en lugn grå och rosa färgskala. Det frapperar mest genom sin karakteristik.³⁵

Greta Åkerlund skriver i sin artikel "Johan Johansson" i *Svenskt konstnärslexikon*:

Samma år [1908] målar J ett självporträtt, där en fri svepande penselföring har ersatt det minutiöst sorgfälliga hantverket i hans första Dresdenstudier. — Uttrycksmässigt erinrar målningen, — om Corinths personlighetstolkning.³⁶

Sammanfattning av analyserna

Ragnar Hoppe börjar sin analys av självporträttet med en beskrivning av bilden och därefter en tolkning av innehållet och slutligen ett värdeomdöme. Han ser i sin bok tillbaka på detta självporträtt och ger indirekt uttryck för sin uppskattning av ett fullgjort konstnärsskap. Att Claës-Göran Forsberg kan påstå att självporträttet "genomgående är i en lugn grå och rosa färgskala" är förvånande då originalet uppvisar en blåsvart bakgrund till det belysta ansiktets karnation där penselstråken är åtskilda i färg. Greta Åkerlund har givit en mer uttömmande beskrivning av porträttet genom att hänvisa till bilden av Lovis Corinth som var en bland Johan Johanssons många förebilder.³⁷

Tolkningen av begreppet ikon enligt Peirce

Vi skall nu betrakta porträttet ur ett semiotiskt perspektiv, nämligen som tecknet ikon. Självporträttet uppfyller kriterierna för att vara en ikon. Ikonens delar består av uttryck, innehåll och innehållets konkreta

³⁵Forsberg, (1954), s 11.

³⁶Greta Åkerlund, "Johan Johansson" *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö 1957, s 290.

³⁷Lovis Corinth, 1858-1925. Tysk konstnär, tillhörde i början av 1900-talet den tyska konstens förgrundsfigurer. Arbetade med ett kraftfullt och ljusfyllt måleri av en psykologiserande karaktär.

tillämpning. Till sin uppbyggnad är alltså ikonen treledad. Men som tecken är den enledad, egenskaperna hos både uttryck och innehåll samt teckenrelation sammanfaller. Lägga märke till att åtskillnaden mellan de olika enheterna endast behöver uppfattas av den enskilde betraktaren. Johan Johansson har använt sig av oljefärg på duk och åstadkommit ett porträtt av sin spegelbild. Genom att vi samordnar bildens uttryck med vår tolkning finner vi att porträttet är utfört på ett sätt som var vanligt under slutet av 1800-talet. Bilden är inte identisk med vad den föreställer utan är endast färgfläckar fördelade på en plan yta.³⁸

Hur kommer det sig att vi kan tolka färgfläckarna som ett ansikte? Jo, vi har lärt oss att tolka något som ett ansikte så fort vi ser tre punkter arrangerade som två ögon och en mun. Från dessa riktpunkter "bygger" vi upp ett ansikte. Det är således vi som tolkare av bilden som ger den dess uttryck och innehåll. Men ikonen blir först till ett tecken om likhet råder mellan de element som står i relation till varandra, oberoende av teckenrelationen.³⁹ I sin egenskap av bild är självporträttet således en ikon, men den är även ett index då karnationen endast delvis liknar sin förebild vad gäller volym, textur, konsistens, värmeutstrålning etc. Spegelbilden av modellen har likaså förmedlats indexikaliskt till målarduken av konstnären med den för spegelbilder ofrånkomliga höger-vänsterförskjutningen. Hatten i porträttet är en ikon på samma sätt som karnationen, men den är också ett index då den endast delvis liknar sin förebild med samma förbehåll som tidigare beskrivits. Hatten är också ett indexikaliskt tecken för en konstnär.

³⁸Se s 14, not 30.

³⁹Se s 12, fig 2.

då dessa mjuka bredbrättade hattar var ett vanligt artistattribut vid 1900-talets början.

Med Peirces modeller tvingas vi att ifrågasätta vårt invanda sätt att analysera bilder. Vi får nya infallsvinklar till bildtolkningen i interaktionen mellan dagspresskritiken och den djupare analyserande essäistiken.

Wilhelm Claus. 1910

MM 38 913. b.h.80 x103.

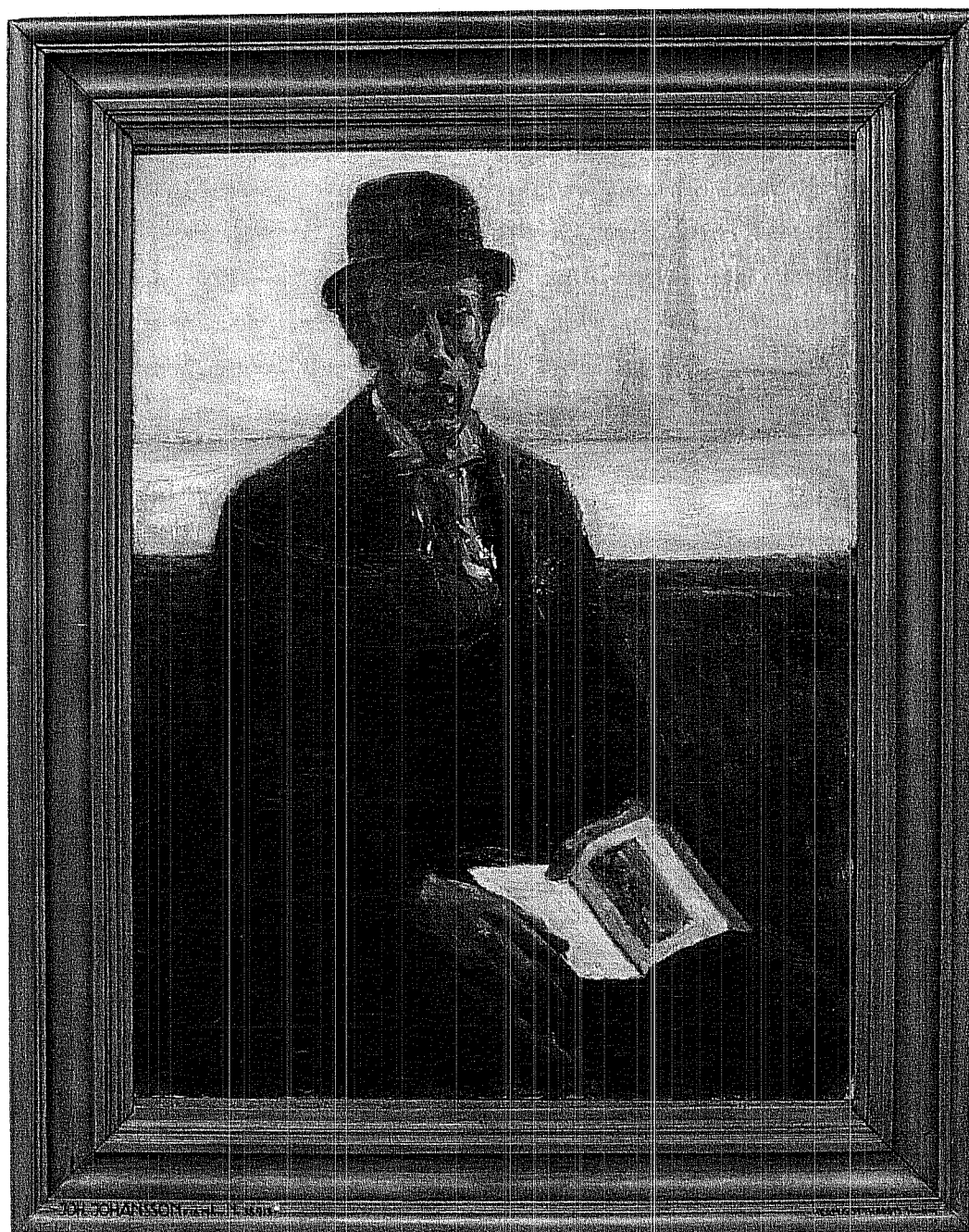
sign. t.h. på mitten Joh Johansson.

oljemålning på duk.

Gåva av dir. H. Gotthardt 1944.

Katalogkortet:

Knäbild av sittande man en face. Iklädd svart kostym m. rödgul kravatt. Brungrått ansikte, beskuggat av svart rund hatt. I bakgr. gulgrått vatten och grå stadssilhuett.



2.2 Wilhelm Claus. 1910

Claus är en av Johan Johanssons vänner på konstakademin i Dresden.

Ragnar Hoppe beskriver i boken *Johan Johansson* denna bild ytterst ingående:

Detta porträtt betecknar utan tvivel en av toppunkterna i konstnärens oeuvre. Modellen, som inom parentes sagt visar en förvånande stor likhet med August Brunius, har slagit sig ner på en soffa i konstnärens Dresdenateljé. Det är en grådisig vinterdag med mjukt målerisk belysning. Bakom den tämligen mörka figuren, vars övre partier avteckna sig i silhuett mot ett stort fönster, skymtar några byggnader, bland andra ett kyrktorn, vilka smälta in i den töckniga atmosfären. Claus sitter stilla och tankfull och blickar rakt ut i rymden. På det smala huvudet, som ligger i motljus, bär han ett svart s.k. plommonstop; dräkten är mörk, i det närmaste svart, och i knäet håller han en uppslagen bok med röda snitt. I denna tämligen låga tonharmoni är det lilla man uppfattar av kragen och skjortan jämte boksidorna det enda vita, men ett mycket dämpat och återhållet vitt, färgat av det dunkla rummets reflexer. Men mitt i allt det mörka flamar det ändå till av färg: halsduken i orange, som likt en fackla lyser upp bilden med sin festliga glans. Orangen finner sin nödvändiga återklang i bokschnittens tegelröda och till en viss grad också i ansiktets och händernas i varmt och kallt brutna toner. Föredraget är ett mustigt sfumato, som mjukt modellerar fram alla former, och det från höger infallande ljuset understöder verkningsfullt, men ej påträngande, den plastiska effekten. Oljefärgstekniken är suveränt behärskad. Men porträttet av Wilhelm Claus har även andra kvaliteter än de rent formella. Hela duken andas senhöstdagens vemodiga tristess, en gripande stämning av ro och kontemplativ stillhet som förefaller emanera lika mycket från den avbildades person som från rummet och dess atmosfär. [- -] Till en början kvarstår dock det realistisktimpresionistiska intresset för valör och ljusstudiet,⁴⁰

Hakon Hedemann-Gade skriver följande i en anmälan:

Ett par etapper på hans väg innan vi kände honom äro de båda tyska porträtten. Det psykologiskt fördjupade, regngråa mansporträttet visar genom den effektivt insatta färgklickan, (halsduken) redan hvad [sic] som komma skall.⁴¹

⁴⁰Hoppe, (1953), s 65-67.

⁴¹SvD, 11 november 1916.

Gunnar Löwegren i Arbetet 1916 finner bilden av Claus:

"tysk", tung , reflekterad, uppnådd icke genom geniets omedelbarhet, utan som ett slutstadium av en vandring genom andras konst. Men den som skapat den, är icke blott en framstående målare, utan en sällsynt receptiv och intelligent exponent för modern kultur.⁴²

Karl Asplund skriver i samband med retrospektivutställningen 1932:

Trots en påtaglig utveckling från stil till stil, varom den retrospektivt uppställda katalogen ger klart besked har denna konst en välgörande enhetlighet. Den utstrålar på en gång resolut djärighet och lugn styrka, touchen är bred och myndig, färgen stark och kompositionerna enkelt åskådliga [- -] Ett porträtt från 1911, [sic] som framställer en tysk målare sittande mot fonden av en disig stadsvy, har en ypperlig karakteristik [- -] med sin pärlgrå dämpade kolorit.⁴³

Carl Gunne har följande synpunkter i essän "Johan Johansson. En skånsk målare." i Ord & Bild 1933:

Man märker i Johan Johansson dukar från omkring 1910 det impressionistiska inflytandet, som tager sig uttryck i en förfinad kolorit utan starkare motsättningar i färgytorna samt en mjuk, diffus formgivning. I ett av konstnärens mest betydande arbeten från denna tid, porträttet av en konstnärskamrat, framträder dock tydligare hans begåvning som kolorist i den förnäma men samtidigt kraftfulla motsättningen av svart och grått med ett effektfullt inslag av orange.⁴⁴

Sammanfattning av recensionerna och essäerna

Ragnar Hoppe börjar sin recension genom att placera målningen i ett tidssammanhang och gör sedan en inledande tolkning som glider över i en värdering att detta är ett av Johan Johanssons bästa porträtt. Därefter följer en ingående beskrivning av Wilhelm Claus, hans placering i rummet, den dämpade ljussättningen och dova färgbehandlingen fram till den starkt lysande halsduken i orange, "som likt en fackla lyser upp bilden med sin festliga glans". Beskrivningen av den melankoliska stämningen i ateljén och kravatten tycker jag är motsägelsefull då den snarare understryker bildens letargiska stämning. Johan Johanssons målningsteknik beskrivs som suveränt

⁴²Fischer, (1946), s 12.

⁴³SvD, 19 november 1932.

⁴⁴Ord & Bild, 1933. s 145-151.

behärskad där färgernas koloristiska verkan står för det plastiska uttrycket vilket blir så mycket tydligare i sfumotekniken, detta gäller även för halsduken.

Slutligen följer en tolkning och värdering där Hoppe framhåller att porträttet även har andra kvaliteter än de rent formella och där han verkligen framhåller porträttets vemodiga helhetsstämning samt Johan Johanssons intresse för valör och ljusstudium.

Hedemann-Gade framhåller i sin recension att porträttet är tillkommet i Tyskland och betonar samtidigt de stora förväntningarna man har på Johan Johanssons konstnärliga framtid.

Gunnar Löwegren ger uttryck för sin uppfattning om tysk konst som tung och i samma andetag en positiv värdering av en ung och vaken människas tillägnet av dagens kulturströmningar.

Karl Asplund som sett målningen av Claus redan vid utställningen på Liljevalchs 1919 pekar på den jämna utvecklingen i Johan Johanssons konst i samband med retrospektivutställningen. Johan Johansson var 1932 inne i sin fjärde målningsstil och Asplund betonar det som förenar de olika stilarna. Karl Asplunds beskrivning av utställningens bilder är en hyllning till den monumentalmålare som Johan Johansson en gång hade för avsikt att bli. Vid den enskilda värderingen av Claus fäster sig Karl Asplund vid karakteristiken och den dämpade koloriten.

Carl Gunnes essä i *Ord & Bild* från 1933 som också är införd med anledning av retrospektivutställningen betonar att målningen av Claus tillhör ett impressionistiskt måleri som var vanligt omkring 1910. Då det gäller värderingen av målningen framhåller han Johan Johanssons koloristiska begåvning.

Dessa recensenter framhåller var för sig olika drag i Johan Johanssons konst. Karl Asplunds recension är den utförligaste av dagspressartiklarna medan Gunnar Löwegrens är den kortaste. Ragnar Hoppe och Carl Gunne har i sin essäer kunnat tränga längre in med sina analyser.

Bilden som objekt

Vad kan man nu från semiotisk synpunkt anföra som ytterligare kan komplettera analysen av Claus? Jag har här valt att framhålla bilden som objekt, en till synes ovidkommande infallsvinkel. De enda som normalt befattar sig med bilder som fysiska föremål är tavelkonservatorer.

Vid bildanalysen glömmer vi ibland att bilden är ett föremål och inte enbart ett fiktivt rum. Bilden i sig är ett tredimensionellt föremål med sex sidor där endast framsidan är betydelsebärande. Bilden som objekt är inte det primära för konstanalysen men ju noggrannare materialval både vad gäller duk och färg desto längre håller sig bilden oförändrad och desto större möjligheter finns det att gå tillbaka och analysera målningen i originalskicket.

Johan Johansson var noggrann med målningarnas tekniska uppbyggnad och oljemålningarna från 1908 och framåt har fortfarande kvar sin fräschör, det finns få anteckningar om bilder som har tvättats eller på annat sätt justerats sedan de en gång målades.

Porträttet av Wilhelm Claus är målat på en duk med tydlig textur, som man kan iaktta från baksidan. Grunderingen är emellertid så kraftigt pålagd att knappt något slår igenom av texturen. Detta är utmärkande för Johan Johanssons första stil där han företrädesvis arbetade på släta dukar och där det materiella inte fick dominera och där djupet i bilden skapats enbart genom plastisk färgbehandling.

Målaren. 1913

MM 38 914 b.h 77 x 110.

sign. n.v.h. Joh Johansson.

Oljemålning på duk.

Gåva av dir. H Gotthardt 1944.

Katalogkortet:

Sittande man en face m. huvudet i halv profil åt h. Grå arbetsrockm. svartgrå konturer. Ansikte i brunt m. brunsvart hår. Grågrön bakr.



2.3 Målaren 1913

Bilden har tillkommit under period två, 1910 - 1920. Stilen har beskrivits som subjektiv impressionism eller impressionism med expressionistiska tendenser.

Adolf Anderbergs skriver i sin recension i Lunds Dagblad:

Som porträttör visar han ett kraftigt grepp, kommande måhända bäst till sin rätt i självporträttet⁴⁵

Anders Österling skriver i ett brev till GHT:

Cézanne och Munch är tydligen uppställda som penater,⁴⁶ i hans atelier, men hans dyrkan inskränker sig ej till kopistens. Endast i en duk — det f.ö. karaktärsfulla självporträttet "Målaren" — förefaller Johan Johansson eftersträva en verkan à la Daumier [- - -] det är en kraft som av idel rikedom på uttryck ålägger sig själv att uttrycka saken så lakoniskt som möjligt.⁴⁷

Gunnar Löwegren skriver i sin recension i Arbetet:

Där hänger i Knutssalen ett stort groteskt självporträtt där de individuella dragen äro utplånade eller endast till hälften återgivna för att istället det allmänmänskliga, det konstnärliga temperamentet i skapelsens ögonblick, desto friare skall komma till uttryck. Allmänheten går nog i de flesta fall förbi det porträttet, föga aktgivande på det duktiga stycke arbete, där ligger i färgbehandlingen eller på den extatiska kraft, ur vilken det framsprungit.⁴⁸

Hakon Hedemann-Gade ger uttryck för följande åsikter i sin anmälan i

Folkets Tidning:

Främst av hans utställda arbeten står självporträttet "Målaren" [- - -] Det hela är egentligen en stor skiss målad som i feber — det egendomliga ansiktsuttrycket är fasthållet med några få, intensiva penseldrag. Med sin suggestiva, grågröna färg och våldsamma karakteristik för detta porträtt tanken till några av konstens största.⁴⁹

⁴⁵Lunds Dagblad, december, 1914. Men här är problemet att det fanns två porträtt med på utställningen och det framgår inte vilket av dem som avses.

⁴⁶husgudar.

⁴⁷GHT, brev publicerat, januari, 1915.

⁴⁸Arbetet, 25 december 1915.

⁴⁹Folkets Tidning, 18 december 1915.

Hakon Hedemann-Gade skriver följande i boken *Från Skovgaard till Martin Emond*:

Vid sitt första framträdande i Skåne, då Johansson genom världskrigets utbrott tvingats avsluta en mångårig tysklandsvistelse, stämplades han rätt allmänt med den icke särskilt smickrande beteckningen "modernist". Behöver det sägas, att beteckningen var missvisande? Joh. Johansson har egentligen aldrig varit modernist samma mening som Matisse-skolans många adepter under krigsperioden. Han har aldrig på allvar frångått naturintrycket såsom grundval för det konstnärliga skapandet, aldrig anslutit sig till den fritt deformerande och rent dekorativa uppfattning, för vilken måleriet endast är ett färgarrangemang på en yta. Tvärtom har han även under den värsta modernistförvillensens tid hållit på *motivet*, [- - -] Man kan anmärka på formens skissaktiga löshet under denna mellanperiod, då konstnären börjar finna sig till rätta i hemlandet [- - -] men färgen har en tjusande välklang, som knappast under någon av hans senare utvecklingsfaser. Det lyriska draget framträder redan nu rätt tydligt, för att omkring 1917 och 1918 drivas upp till patetiska höjder, samman med koloriten. [- - -] F.ö. kan man hos Johansson icke tala om någon jämn utveckling från duk till duk. Han går nämligen fram i rätt oberäkneliga sicksackrörelser, växelvis följande olika problem. De våldsamma färgexperimenten med kontraster t.ex. mellan soligt rött, smaragdgrönt och ultramarinblått eller violett i skuggorna [- - -] stå tätt intill grå valörsaker, lugna naturstudier och dukar med huvudaccent på linjen. En brett rundande konturering finns redan i vissa tyska dukar, och kontur eller tecknande touche återvända sedan ofta, växlande med en mera fläckig, utflytande måleristil.⁵⁰

Ragnar Hoppe gör följande sammanfattning i boken *Från Pilo till X:et*:

När han kommer hem till Skåne omsätter han snart nog lärdomarna från Berlin i sitt måleri. Den tidigare impressionistiska uppfattningen och tekniken får vika för en sammanfattande åskådning och en bredare mera förenklad penselföring. Men Johansson blir aldrig en ensidig programmatiker, och samtidigt som han nu under en följd av år fortsätter med sina experiment att driva färgen i höjden och att även i övrigt koncentrera och förstärka bildens verkan, så t.ex. i de många på rent komplementära färg effekter byggda kompositionerna [- - -] målar han parallellt härmed en rad intima, högst originella stadsbilder, skånska landskap och porträtt. [- - -] Hela denna period som jag räknar från konstnärens återkomst till Sverige 1914 och fram till omkring 1921.⁵¹

⁵⁰Hedemann-Gade, (1944), s 204-206.

⁵¹Hoppe, *Från Pilo till X:et*, s 140-142.

Ragnar Hoppes analys av "Målaren" i sin bok *Johan Johansson*:

Mäktigare i konceptionen, märkligare ifråga om känslouttryckets styrka och i många avseenden originellare [- -] är dock utan tvivel det samma år, hösten 1913, utförda självporträttet "Målaren". Här har konstnären sannerligen inte självintagen och kokett stoltserat framför spegeln, här har han drivits till skapandet av dunklare, våldsammare krafter och med brutal hänsynslöshet givit något av sitt innersta, tröttheten efter den häftiga, lidelsefulla skaparakten, den flämtande ångesten inför konstnärskallets krav. Det är kanske endast en skiss ett fragment av ett verk, men som sådant värtaligt nog. Man kommer inför den målningen att tänka på mästare som Goya, Daumier och Rodin, Rodin då han formade sin Balzac. I sin vehementa [våldsamma] teckning och sin låga, reducerade skala av vitt, askgrått, svart och ockra med något grönt är målningen också rent koloristiskt sett ett konstverk av rang. I sin tyngd har den mycket av den germanska anda, för vilken Johan Johansson medvetet eller ej blivit en av vår konsts främsta förespråkare. Det är ganska egendomligt att denna duk har kommit till under en period, då Johan Johansson varit så upptagen med att driva upp färgen, som han visar sig vara i andra verk, men sådana svängningar äro inte alltför ovanliga i hans produktion. Den rör sig ofta på ytan med lösningen av rätt bestämda problem, och han följer stundom en tid en viss given riktning. Men plötsligt tränger något annat fram, en stark och djup impuls, och han kan åtminstone för en tid komma ifrån den tankemässigt dikterade vägen. Så har väl skett i detta fall, och liknande, ofta mycket lyckliga och fruktbara avvikelser kunna konstateras under nästan alla epoker. Det kan ibland röra sig om rent måleriska impulser, men ibland om mera emotionellt betonade. I detta fall var det ett sammanträffande av båda dessa slag av inspiration.⁵²

Claës-Göran Forsberg påpekar följande i sin seminarieuppsats:

Färgskalan blir till en början lättare, nästan enahanda [...] medan den impressionistiska penselföringen accentueras ytterligare [- -] Orsaken till denna färgasketism är svår att förklara. Kanske beror den på att J., som inte var snabb i växlingen mellan olika stilar, under denna tid koncentrerade sig på det rent formella arbetet och då inte hade så mycket till övers åt färgproblemen.⁵³

⁵²Hoppe, (1953), s 69-70.

⁵³Forsberg, (1954), s 12.

Sammanfattning av analyserna

Adolf Anderberg skriver vidare i sin recension i Lunds Dagblad:

Det är kanske litet oroligt här och var, men man spårar bakom hans verk ett allvar och ett uppgående med liv och själ i uppgiften, som gör ens själ glad. Hans färgskala är tropiskt rik — men inte brokig. [- - -] Som porträttör visar han ett kraftigt grepp måhända bäst till sin rätt i självporträttet.⁵⁴

Anderberg finner en entusiastisk konstnär som har ett budskap att förmedla. Det koloristiska finner inte riktigt gehör hos Anderberg, det är tydligen snudd på vad han kan stå ut med. De starka porträtten uppskattas och inte minst självporträttet. Som tidigare påpekats är det tveksamt om vilket porträtt som avses men jag antar att det är "Målaren".

Anders Österling placerar Johan Johansson i en succession alltifrån Daumier till Cézanne och Munch men finner ändå att Johansson har ett självständigt måleri. Österling betonar liksom Adolf Anderberg kraften i uttrycket. Jag tycker mig finna att Österling även inbegriper innehållet med sitt uttalande.

Gunnar Löwegren fångar verkligen "Målaren" med en blick i sin uppskattande värdering och han vill också uppmana publiken att verkligen se porträttet och ge akt på den koncentrerade arbetsinsats som ligger bakom en sådan målning.

Hakon Hedemann-Gade är mer fast i tidens konvention om hur ett måleri skall se ut när det är färdigt, men han kan i alla fall uppskatta konstnärens korthuggna och våldsamma uttryck i självporträttet.

Grågrönt är den dominerande färgen som även återspeglar sig i den rödbruna karnationen, det är således en dämpad färgskala som står i motsats till den intensiva och summariska teckningen. I detta porträtt ser man en

⁵⁴Se s 27, not 45.

tydlig påverkan från främst Cézanne genom den kraftiga men samtidigt varierade konturteckningen.

Då Hakon Hedemann-Gade år 1944 gör en sammanfattning av Johan Johanssons konstnärliga verksamhet finner han att Johansson alltid varit trogen sitt motiv, till skillnad från 1909-års män med Isaac Grünewald och Leander Engström i spetsen, som var starkt påverkade av Matisses idéer där det gällde att dekorera en yta och där deformationen av motivet ingick som en väsentlig del. Hedemann-Gade tycker till skillnad från Karl Asplund att Johan Johanssons utveckling som konstnär går ryckvis framåt mellan de olika konstnärliga problem som skall lösas. Båda har säkert lika rätt i sina uppfattningar det beror enbart på hur nära man följer konstnären.

"Målaren" har alltså målats redan 1913 då Johan Johansson fortfarande befann sig i Tyskland. Porträttet har ett tydligt expressionistiskt uttryck, som förutom redan nämnda inspirationskällor även kan föra tankarna till det måleri som utövades av den i Dresden bildade konstnärgruppen Die Brücke. Egenarten i Johanssons bild är den återhållna färgskalan.

Då Ragnar Hoppe ger ut andra upplagan av *Johan Johansson* får karakteristiken nu anses vara mer definitiv eftersom Johansson avled året innan. Trots att det gått fyrtio år sedan "Målaren" fullbordades är Hoppe ännu inte riktigt säker på om porträttet skall anses vara en skiss eller en del av en större komposition, hur som helst ser inte Hoppe målningen som ett avslutat verk. Han beskriver bilden samtidigt med en tolkning av dess innehåll. Förankringen i traditionen finner Hoppe redan hos Goya för att sedan finna referenser även hos Daumier och Rodin.

Ragnar Hoppe presenterar också en tillbakablick år 1944, *Från Skovgaard till Martin Emond* där han konstaterar att Johan Johansson

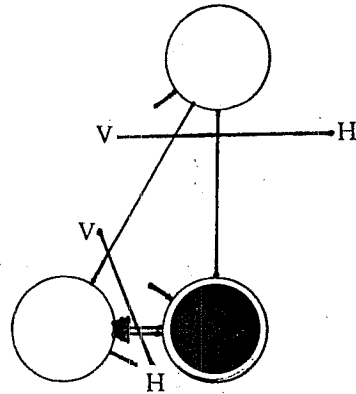
genomgående har en bred och sammanfattande kompositon tillsammans med en summarisk penselföring. Vidare konstaterar han att motivet får styra både komposition och kolorit och att Johansson därför inte blir någon "ensidig programmatiker." Där Hedemann-Gade ser en svaghet i de skilda motivens uttryck ser Hoppe istället en styrka. Jag tycker att Hoppes synsätt är mer rättvisande då man, med få undantag, kan känna igen Johan Johanssons egenart oberoende av motivval. Detta konstaterade f.ö. Karl Asplund redan 1932. Hoppes värdering av Målaren är mycket uppskattande då han finner att målningen också rent koloristiskt är ett konstverk av rang. Därefter återkommer resonemanget om olikheten mellan målningar som tillkommit under en kort tidsperiod. Jag vill påstå att orsaken ligger i att Johan Johansson målar vad han ser utan att komponera efter fasta mönster, som Hoppe också har påpekat.

Claës-Göran Forsbergs påpekande att Johan Johansson sänker färgskalan då han arbetar med kompositionella problem stämmer således inte. "Målaren" får t.ex. ett starkare uttryck med den dova koloriten där komplementfärgerna grågrönt och rödbrunt lyfter fram varandra. Den kraftiga vibrerande konturen förstärker också den raffinerade koloriten. Konstnärens framtoning i porträttet, med uppspärade ögon, vidgade näsborrar och öppen mun, leder osökt tankarna till en människa i extas, som fått Dionysos ingivelse att måla på detta sätt och nu vänder sig bort från duken för att söka vila. Det är således återigen motivet som har fått styra uttryck och innehåll.

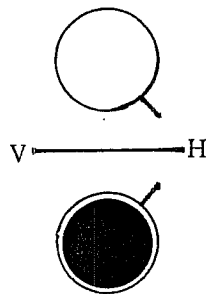
Rummen i och kring bilden

I detta avsnitt kommer jag att beskriva de olika rum som är sammankopplade med bilden. Varseblivningsvärlden återskapas endast

endast delvis på målardukens yta, den gör således tjänst som ett illusoriskt avbildningsrum. Vi ser alltså Målaren i avbildningsrummet. Med tanke på att Johan Johansson vänder blicken från sig själv bör han ha använt två speglar för att kunna göra direkta iakttagelser enligt fig.3 a.



Johan Johansson var emellertid högerhänt och på målningen håller han penslarna i vänster hand, därför måste han endast ha använt sig av en spegel enligt fig 3 b.



Han måste också ha föreställt sig sitt utseende med bortvänd blick då någon direkt ögonkontakt kan inte ha funnits vid avbildningsakten.

Det är emellertid även möjligt att Johan Johansson kan ha använt sig av en kamera och exponerat bilden med fjärrutlösare eller låtit någon annan exponera bilden. Om det är ett fotografi som är förlaga fjärrmar sig portättet ännu mer från personen i det avbildade rummet då kamerabilden först skall framkallas och kopieras innan den blir iakttagbar, varje avbildningssteg innebär en förvrängning av den ursprungliga kompostionen.

Bilden i egenskap av yta vetter mot många rum. Bilden i sig är ett avbildningsrum vars uppgift är att avbilda verkligheten, det som här kallas det avbildade rummet. Dessa två rum förhåller sig till varandra som uttryck och innehåll i bildens piktorala skikt, vilket från konstnärens sida innebär en tolkning av synintrycken innan bilden av vad han ser återskapas på duken. Konstnären kan inte fånga hela avbildningsrummet på sin duk, den skulle då omfatta en oändlig halvsfär. Avbildande måleri innebär alltså med nödvändighet ett begränsat återskapande av verkligheten, men där vi kan ana dess direkta fortsättning utanför bildytan. Detta till bilden närliggande rum kallas för det referentiella rummet. Den fysiskt avgränsade bildytan kallas för ramrummet och den omfattar förutom ramen även dukens perifera delar. Ramrummet är av stor betydelse för avgränsa bilder från omgivningen och för att de därmed lättare skall kunna varseblivas. Avbildbarhetsrummet kan beskrivas som konstnärens ateljé. Det är här som konstnären organiserar det avbildade rummet på ett sådant sätt att betraktarens plats sammanfaller med konstnärens.

Vi kan till slut konstatera att en uppdelning på de olika rum som omger bilden ger oss en ökad insikt om dess plats i livsvärlden.

Anders Österling 1916-1918

MM 7844. b.h.79,5 x 103.

sign.n.v.h. Joh Johansson.

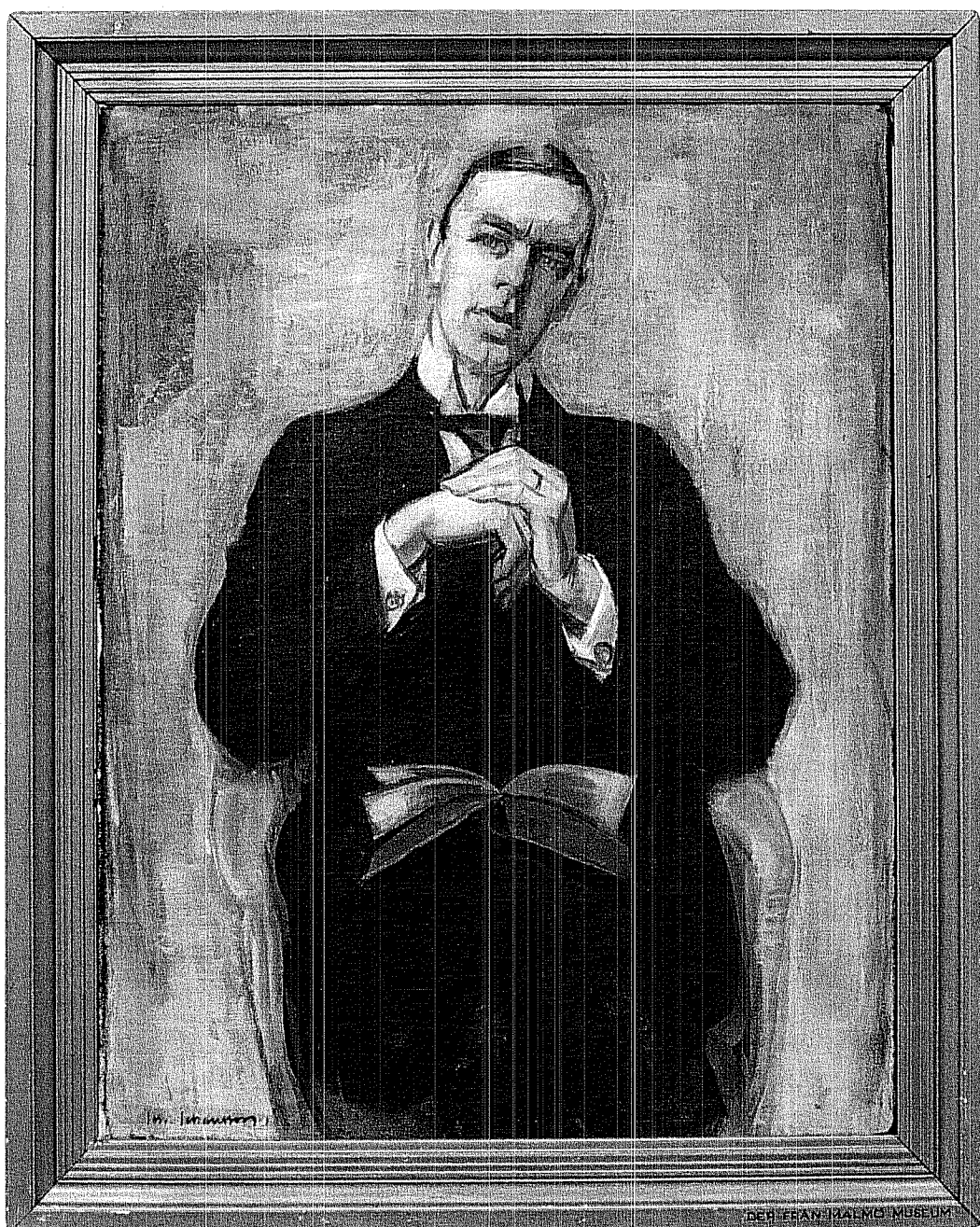
oljemålning på duk.

inköpt MM okt 1919.

Katalogkortet:

Svart hår, vit-rosa karnation, gulbruna ögon. Klädd svart rock o. byxor, slips, vit skjorta. Bakgr. i gråblått.

Avb. I Idun 13 april 1919.



2.4 Anders Österling. 1916-1918

Anders Österling, 1884-1981, var lyriker och litteraturkritiker. Han debuterade år 1904 med diktsamlingen *Preludier*. Vid porträttets tillkomstid gav han ut *Idyllernas bok* (1917). Österling invaldes i Svenska Akademien år 1919 och var dess ständiga sekreterare mellan åren 1941 och 1965.

Ragnar Hoppe beskriver bilden sålunda i *Johan Johansson*:

Österlingporträttet förefaller ha krävt de största ansträngningarna. Bilden präglas av en absolut vilja att i koncentrerad och målerisk form draga ut det mest karakteristiska hos modellen och att göra det utan all konventionell försköning. Konstnären har med full avsikt accentuerat alla de drag, han avsett vara individuellt typiska i det snedställda huvudet, händernas rörelse, hållningen. Den djupsvarta färgen i modellens dräkt står i talande till det bleka ansiktet, och det röda i den på knäna vilande boken skänker kompositionen en välbehövlig koloristisk accent.⁵⁵

Paul Rosenius uttalande inför Skånes konstförenings utställning 1916:

Och detta porträtt av Anders Österling! Återigen denna obestämbara duktighet att i en snabbmålning få fram något som liknar, men därmed stannar det också. En god affisch med affischens ögonblicksvärde och all affischens tunnhet. Ingen färgens bearbetning och fördjupning. Och av själskaraktäristik icke mer än som räcker till för en koketterande uppläsare i ett cenakel.⁵⁶ Jag har blivit alltför mångordig på denna punkt. [om J. Johansson] Men här föreligger ett utslag av en sinnes- och själsriktning, vilken så mycket nödvändigare måste bekämpas som den icke saknar sina tillskyndare bland våra konstprofeter.⁵⁷

August Brunius recenserar i SvD samma utställning då den öppnas i

Stockholm:

Den starkaste mannen på hela utställningen är givet Johan Johansson, som gått framåt sedan sin debut. Han har sin egen stil, som icke är något anlagt manér, utan uttryck för ett temperament, en smula hetsigt, stundom smaklöst, men alltid upptäcktslystet och fullt av måleriskt liv. Porträttet av Anders Österling är mycket fängslande i sin hållning och sin karaktäristik, om det än icke i färgen håller ihop.⁵⁸

⁵⁵Hoppe, (1953), s 79.

⁵⁶lärjungar kring en mästare.

⁵⁷Fischer, (1946), s 13.

⁵⁸Fischer, (1946), s 13.

Ragnar Josephson skriver i sin minnesteckning över Johan Johansson i SvD:

Hans porträtt spänns alltmera energiskt i färgållning och gestaltning. Man har kanske inte förrän nu helt sett med vilken intuitiv säkerhet han kunde träffa sina modeller i hjärtpunkten. Kring modellen av den unge Anders Österling står rymden full av hans strofers musik.⁵⁹

Sammanfattning av analyserna

Ragnar Hoppe ger en rent deskriptiv tolkning av porträttet och konstaterar att det måste ha krävt stor möda att utföra och indirekt tycker han att det är en karikatyr, om än skickligt utförd. Hoppe uppskattar även Johan Johanssons färgbehandling.

Paul Rosenius tycker att Johan Johansson har åstadkommit en god affisch, men något måleri är det inte. Rosenius är uppbragt över "slarvet", han vill uppenbarligen se ett mer genomarbetat porträtt med en fotografisk återgivning av Anders Österling. Den mörka bakgrunden som varit gängse under 1800-talets porträttkonst är här dessutom upplöst i något obestämt blågrått. Sådana här ungdomliga tilltag bör stävjas, men till sin förtrytelse finner Rosenius att konstens akademiska företrädare redan har anammat de nya strömningarna.

Rosenius lyckas i sin korta recension av porträttet göra en kontextuell, deskriptiv, tolkande och värderande tolkning. Det är skickligt gjort även om jag inte i sak kan hålla med Rosenius.

August Brunius börjar sin recension med en värdering där han framhåller Johan Johanssons egenart och upptäckarglädje. Brunius kan trots sin positiva syn på den nya konstens uttryckssätt inte förlika sig med Johanssons färgbehandling. Denna åsikt finner jag märklig med tanke på det koloristiskt väl genomarbetade porträttet.

⁵⁹SvD 30 oktober 1952.

Ragnar Josephson måste ha känt samma tvekan som August Brunius en gång gjorde då han i en minnesteckning år 1952 poängterar att Johan Johansson verkligen har hållit på motivet.

Beskrivning av tecknets tre delar

I detta avsnitt behandlas begreppen uttryck, innehåll och teckenrelation först var för sig och därefter sammanförda till tecken.

Uttrycket

Porträttet har utförts mellan 1916-1918, det är en lång tillblivelsetid för ett porträtt. Johan Johansson måste noggrant ha bearbetat de kubistiska problem som han uppställt. Det finns nämligen tre självporträtt från denna tid med samma kubistiska anslag men som är mer radikalt genomförda än i porträttet av Anders Österling.

Johan Johansson har skickligt utnyttjat simultankontrasten för att bokstavligen bygga upp sin modell.

Den obestämt blågrå bakgrunden förstärker det gulbleka ansiktets anletsdrag. Den vänstra ansiktshalvan ligger i skugga där tinningregionen och ansiktsfårorna jämte haklinjen är återgivna i grönt. Johan Johansson gör denna tydliga markering av anletsdragen, dels därför att grönt ingår som färg i karnationen, men också för att få den kubistiska effekten. Händerna som är återgivna på samma sätt lyfts fram ur bilden genom en ännu starkare simultankontrast mellan gulvitt och mörkblått.

Boken i Österlings knä fungerar på samma sätt som kravatten i porträttet av Wilhelm Claus, d.v.s. som en djupförstärkande fixeringspunkt som är återgiven i komplementfärgerna rött och grönt.

Betraktaren uppfattar att den röda färgen ligger närmast i avbildningsrummet, oavsett dess egentliga läge.⁶⁰

Stolskarmarna som bokstavligen förankrar Österling i avbildningsrummet är återgivna i ockragult och bildar tillsammans med den mörkblå rocken ett tredje gult och blått simultankontrastpar.

Slutligen har vi ytterligare ett komplementfärgspar som ofta inte nämns nämligen det mellan vitt och svart, eller i detta fall, mellan vitt och blåsvart. Vi finner det vita på kragen, manschetterna och de uppslagna boksidorna som kontrasterar mot den blåsvarta rocken.

Byxorna och rocken har till skillnad från ansikte och händer skildrats på ett mer traditionellt plastiskt sätt.

Porträttet har ett tydligt bilddjup som har åstadkommit genom att skickligt utnyttja simultankontrastparen samt med ett plastiskt och kubistiskt målningssätt.

Jag har beskrivit denna bild enbart som uttryck, alltså utan att gå in på porträttlighet, kroppshållning o.s.v. Bilden skulle givetvis kunna beskrivas enbart utifrån de olika färgfälten oavsett vad de synes föreställa. Det blir emellertid svårare att ange positioner i bilden utan referera till den modell man ser i bilden.

Innehållet

Innehållet i bilden är inte dolt av dess uttryck utan de båda delarna föreligger samtidigt för betraktaren. Tolkningen av uttryck och innehåll är en samtidig process där vi ömsom låter det ena eller det andra av de två

⁶⁰Paul Signac, *D'Eugene Delacroix au neoimpressionisme*, (1899). Dansk utgåva: *Farvens udvikling fra Delacroix till Neo-Impressionismen*, Köpenhamn, 1936.

begreppen att fånga vårt intresse. Det kan även vara så att det vi uppfattat som ett innehåll också kan bli till ett uttryck eller omvänt.

Teckenrelationen

När vi bestämt i vilket förhållande de skilda uttrycken och innehållen skall vara relaterade till varandra kan vi också bestämma teckenrelationen d.v.s. hur vi kopplar samman uttryck och innehåll till fungerande tecken i bilden. Tolkningen ger aldrig innehållets kärna utan är i första hand ett språkligt uttryck som kommer detta så nära som möjligt, tolkningen fungerar som en nyckel till upplevelsen av bilden.

Tecknen i bilden

Här ges ett par exempel på tecken i denna bild. Porträttets titel är Anders Österling. Titeln är både ett ikoniskt och ett indexikaliskt tecken. Det finns två slags samband mellan porträttet och texten, dels bland äldre människor som kommer ihåg hur Österling såg ut i sin ungdom dels genom fotografier från den aktuella tiden där man kan se överensstämmelse mellan kamerabild och porträtt.

Porträttet innehåller också ett ytterligare antal index. Den uppslagna boken pekar på att det är en bildad man, Österling var ju skriftställare och poet. Skjortkragen och manschetterna visar på ett likartat sätt att det var en man som inte kroppsarbetade. Den mörkblå rocken var ett plagg för högre tjänstemän.

Bilden av porträttet här i uppsatsen är ett index, min kamera har varit nära porträttet och ljuset från porträttet har passerat linssystemet och träffat filmytan. Filmen har framkallats och reproducerats som bild i uppsatsen. Det är alltså en bild som omvandlats två gånger men som ändå har en närhet till

ursprungsbilden. Enligt Peirce betingar de båda objekten varandra oberoende av teckenrelationen och bildar därför en tvåhet.

Karnationen i sig är en ikon. Det ikoniska tecknet och det som detta liknar behöver bara ha vissa relationsbestämda former gemensamma. Ikoniciteten kan därför inte enbart användas för att uttömmande definiera vad en bild föreställer. Här föreligger således en primär ikonicitet vad gäller ansiktsdragen medan de indexikala och konventionella tecknen hör till begreppet sekundär ikonicitet.⁶¹

⁶¹Se s 14.

Carl Sam Åsberg 1916

Kulturen 70 125. b.h.59 x 67.

sign. ö.h.h. Joh Johansson.

oljemålning på duk.

Donerad av Gerda Joh Johansson 1977.



Carl Sam Åsberg 1934

Gripsholm 3398

sign. ö.h.h. Dick Beer.

oljemålning på duk.



2.5 Carl Sam Åsberg. 1916

Carl Sam Åsberg, 1888-1961, var författare och lyriker. Han gav ut ett flertal diktsamlingar, bl.a. *Jordafärd* (1926) och *Solfjädern* (1935).

Ragnar Hoppes analys i *Johan Johansson*:

Den starkare betoningen av koloriten — i syfte att uppnå optisk stimulans, rent pikturala värden, och inte för att komma längre i realistiska effekter [- - -] typiskt för denna tämligen korta, men förfinade och starka period i Johanssons konst. [- - -] Under denna period målade Johan Johansson också några av sina bästa porträtt. Till dem räknar jag utan tvekan den psykologiskt träffande kildringen av författaren Carl Sam Åsberg, som målades redan 1916. Den är ovanligt levande och nervfull i teckningen, och färgen med dess förfinade kontrast mellan modellens halmblonda hår och skägg, ljusst rödlätta karnation och klarblå kostym mot gråblå fond är både raffinerad och talande. I den avsiktligt förenklade färgskalan och böljerytmen i touchen skulle man möjligen kunna se en reflex av van Goghs måleri.⁶²

Hakon Hedemann-Gade anför följande i boken *Från Skovgaard till Martin*

Emond:

En bredare och färgrikare stil framkommer under åren strax före den definitiva hemresan, sedan Johansson fått göra bekantskap med franskt måleri — ej blott de egentliga impressionisternas utan även Cézannes och Gauguins mera syntetiska konst.⁶³

Sammanfattning av analyserna

Katalogkorten till porträtten som tillhör Kulturen är inte försedda med någon beskrivande text av bildens innehåll, i motsats till de bilder som tillhör Malmö museum.

Porträttet av C.S. Åsberg har inte uppmärksammats med recensioner i samma omfattning som de tidigare beskrivna målningarna därför att det inte visats på utställningar så ofta som de tidigare analyserade porträtten.

Ragnar Hoppe inleder sin analys med att föra detta porträtt till en särskild grupp av bilder tillkomna under åren 1913 till 1916.

⁶²Hoppe, (1953), s 71, 72, 78-79.

⁶³Hedemann-Gade, (1944), s 205.

Dit hör förutom bl.a, porträtten av Åsberg, "Mor i trädgården", "Mor" Hoppe anser att det är en starkare betoning av koloriten på bekostnad av modellanalysen. Trots denna förbehållsamma hållning tycker Hoppe att Johan Johansson har åstadkommit en psykologiskt träffande skildring. Hoppe måste alltså anse att avvägningen mellan karakteristik och kolorit ändå samverkar till ett trovärdigt porträtt av Åsberg. Därefter följer en komprimerad analys som är både deskriptiv, tolkande och värderande. Teckningen och färgbehandlingen beskrivs som förfinad och tilltalande. Jag tycker att Hoppe delvis motsäger sig i denna analys, finns det ett dolt budskap till någon kritikerkollega eller ligger enbart bristande korrekturläsning bakom det sagda?

Hakon Hedemann-Gade beskriver i sin essä enbart sambandet med konsthandlaren Cassirer som visade fransk samtidskonst i Berlin i början av 1900-talet och hos vilken Johan Johansson och hans kamrater från Dresden fick starka impulser av Cézannes och Gauguins måleri. Dessa samband återfinns senare i många målningar av Johan Johansson, men inte i porträttet av Sam Åsberg där förebilden snarare är att finna hos Edvard Munch.⁶⁴ Jag delar alltså inte Hakon Hedemann-Gades uppfattning om Johan Johanssons förebilder.

Åren 1915 och 1916 målar Johan Johansson två självporträtt med diagonal komposition, d.v.s. han håller huvudet snett. Han måste ha funnit denna typ av porträtt mycket tilltalande eftersom det återkommer både i vänporträtten av Österling och Åsberg liksom vid senare tillfällen bl.a. i ett beställningsporträtt av Reinhold Edstrand. Porträttet av Åsberg är en bröstbild där han förefaller att luta sig tillbaka i en fåtölj, d.v.s. hela

⁶⁴Se s 6, not 7.

modellen ingår i diagonalkompositionen och inte enbart huvudet som tidigare.

I övre vänstra hörnet finns ett gulgrönt fält som komplementfärg till det rödblonda håret och diagonalt placerat finns ett gulgrått fält som just i övergången till den blå kavajen bildar ett simultankontrastpar. Diagonalen i kompositionen förstärks genom dessa betoningar och får samtidigt en tydlig riktning nedåt. Den ljusblå bakgrunden accentueras med några röda böcker i axelhöjd samt en ljus dörrpost. Den i grårött återgivna bilden i porträttet framhäver den höga ljusa pannan som genom gränskontrastfenomenet får en dragning åt gulgrönt. Johan Johansson får på detta sätt det gröna i karnationen utan att behöva använda någon grön färg.

Porträttet av Sam Åsberg sett som identitetstecken

Identitetstecknet anger för varje situation hur identiteten skall uppfattas. Definitionen på ett identitetstecken sammanfaller med den för det ikoniska tecknet. Identitetstecknet sammanför två objekt som oberoende av varandra har, helt eller delvis, samma egenskaper. Dessa kännetecken framträder ibland först efter det att teckenrelationen blivit fastställd. Det gäller att försöka fastställa om likheten upprättas som en följd av likhetsupplevelsen som hos bilder eller om den blir synlig först när vi uppfattar identitetstecknet. Då det ikoniska tecknet bildar förutsättningen för identitetstecknet har vi att göra med en primär ikonicitet.

Här föreligger alltså en primär ikonicitet vad gäller anletsdragen medan de indexikala tecknen hör till begreppet sekundär ikonicitet.

Vi kan genom att jämföra fotografier av Åsberg eller kontakta personer som kände honom få bekräftelse att likhet föreligger, i första fallet är det egentligen en indexikalisk jämförelse och i det andra

minnesjämförelse, som är ikonisk. Finner vi överensstämmelse föreligger en primär ikonicitet.

Det finns emellertid ytterligare ett porträtt av Carl Sam Åsberg,⁶⁵ det är målat år 1934 av konstnären Dick Beer.⁶⁶ Vid den första avporträtteringen är Åsberg tjuguåtta år och vid det senare tillfället är han fyrtiosex år. Utseendemässigt är porträtten bara en väv av tecken där det ena porträttet inte refererar till det andra för sin bekräftelse. Det är svårt att se några direkta primära ikoniska samband mellan de båda porträtten utan vi får istället lita på att konstnärerna satt riktiga titlar på sina bilder. Teckenrelationen som intygar likheten är namnet "Sam Åsberg" som konstnärerna var för sig har betitlat de båda porträtten. Eftersom teckenrelationen är det enda som förenar de båda porträtten är ikoniciten sekundär.

⁶⁵Nils Palmgren "Det moderna svenska måleriet." *Nutida svenskt måleri*, Stockholm 1945, s 45.

⁶⁶Dick Beer 1893-1938. Engelsman, studerade först måleri för sin far och sedan på konsthögskolan i Stockholm 1909-1912. Beer fortsatte från år 1912 sina konstnärliga studier i Paris. Deltog i en grupputställning på Liljevalchs år 1919 med kubistiskt måleri. Under 1920- och 1930 talen målade Beer omväxlande i ett realistiskt och expressionistiskt måleri. Porträttet av Carl Sam Åsberg finns i Gripsholmssamlingen.

Jägaren 1927

Kulturen 70 137. b.h. 71 x 98.

ej sign.

oljemålning på duk.

Donerad av Gerda Joh Johansson 1977.



2.6 Jägaren. 1927

Porträttet av den s.k. "Jägaren" hade med stor sannolikhet inte visats på någon utställning innan det tillsammans med ett antal övriga målningar donerades till Kulturen av Gerda Joh Johansson år 1977.⁶⁷

Detta porträtt är varken signerat eller försett med årtal och beträffande titeln är det tveksamt om Johan Johansson själv har bestämt den.⁶⁸

Från år 1927 finns det ett självporträtt som ställdes ut på retrospektivutställningen i Stockholm år 1932. Det porträttet var då i enskild ägo. Det är mindre troligt att detta är "Jägaren". Tyvärr finns det inga måttangivelser i utställningskatalogen till hjälp för identifieringen. Vid minnesutställningen på Skånska konstmuseum visades ett självporträtt med en jaktbild från år 1925 där måtten emellertid inte heller överensstämmer med "Jägarens". På samma utställning fanns ytterligare ett självporträtt från år 1927 utan någon måttöverensstämmelse.⁶⁹

Beskrivning av bilden

Det är en oljemålning på duk där färgfläckar i olika kulörer är arrangerade. Vi uttyder det som en man ikädd en rödviolett kavaj som ser ner på sig själv och indirekt på oss. I händerna håller han något som kan tolkas som en bösspipa. Bildens titel ger oss den associationen. Hatten verkar uppskjuten i nacken, det kan också bero på den höga blickpunkten och det lyftade huvudet samt konstnärens placering av spegeln.

⁶⁷Gerda Joh Johansson donerade målningarna till Georg Karlins minne.[sic]

⁶⁸Telefonintervju 000320 med Anders W. Mårtensson, som emottog donationen av Gerda Joh Johansson

Mårtensson sade sig veta att Gerda Joh Johansson själv namngav och även daterade de bilder som saknade titlar.

⁶⁹Se s 17, not 32.

Konstnären befinner sig inne i bilden och betraktar sig själv och oss med lyftat huvud. I själva verket har han till höger snett framför sig en spegel som är placerad framför bildytan. Det är som om den yta som bildar gräns för den avbildade scenen samtidigt är en genomskinlig vägg som vetter mot en annan scen mittemot och där bildens betraktare befinner sig.

Himlen är återgiven i en mycket ljus nyans av grönt samt en likaledes ljus rosa färg. Samspelet mellan "Jägaren" och himlen är resultatet av ett skickligt hanterande av simultankontrasten. Det rödvioletta står som komplementfärg till det ljusgröna. Dessutom har konstnären eliminerat oönskade toner av grått på himlen genom att kompensera med rosa färg. Med tanke på att konstnären ställt sig så långt fram i bilden att han kunnat tjäna som en repoussoir,⁷⁰ är det anmärkningsvärt att inte detta sker. Det finns åtminstone två förklaringar till fenomenet. Den ljusa himlen som "vilar" på "Jägarens" högra axel ger tillsammans med det ostrukturerat återgivna landskapet endast en vag upplevelse av djup i porträttet. Den troligaste förklaringen till detta är att Johan Johansson först målat själva porträttet i sin ateljé och sedan målat ett fiktivt landskap som bakgrund. Det kan också ha varit en medveten strävan att måla en platt bild i de medeltida italienska mästarnas anda.⁷¹

Titeln som konventionellt tecken

Oavsett om titeln "Jägaren" skall anses vara träffande eller inte är porträttet känt under den beteckningen.

Titeln är väsentlig för porträttet då den styr vår bildavläsning.

⁷⁰Förgrundsparti. Föremål eller figur som placeras i en målningens förgrund för att leda betraktarens blick inåt i bilden och på så sätt understryka dess djupverkan.

⁷¹Se s 9, not 22.

Vad hade Johan Johansson själv tänkt sig när han målade porträttet? Det kunde ha varit en lantjunkare på morgonpromenad över ägora, eller en ornitolog som fått syn på någon sällsynt fågel. Det kan även ha varit en jägare i vid betydelse, t.ex. en konstnär som jagar naturintryck. I detta porträtt återges på nytt samma ansiktsuttryck som i "Målaren", om än mildare och till synes mera lustfyllt.

Det är otvivelaktigt gryningsljus över porträttet, ljuset kommer snett från vänster och ger upphov till en intressant belysning av ansiktet. Johan Johansson verkar inte ha någon högre jaktberedskap där han står och håller om övre delen av en gevärspipa med båda händerna, om det nu är ett gevär. Johan Johansson poserar mer för sin spegelbild än han står beredd för viltjakt. Tolkningen ger aldrig och kan heller aldrig ge det sökta innehållet av bildens uttryck, utan är ett i första hand språkligt uttryck som kommer detta innehåll så nära som möjligt.

Vi kan även se på detta porträtt som om det inte alls hade fått någon titel. Hade det då förlorat något av sitt innehåll för en nutida betraktare? Jag tror knappast det eftersom objekten hela tiden föreligger som system med förmåga att producera betydelser och att analysen därför aldrig är avslutad.

3. Sammanfattning

Syftet med uppsatsen har varit att studera ett urval av Johan Johanssons porträtt som målats mellan åren 1908 till 1927.

Jag har med utdrag från recensioner i dagspressen belyst den samtida kritikens syn på Johan Johanssons porträttkonst men även visat på den mer genomarbetade analysen av bildskapandet med exempel ur ett antal essäer.

Med Peirces semiotiska teorier har jag önskat att visa att man kan finna nya och ibland överraskande infallsvinklar för att tolka och analysera bilder som redan har ansetts vara avslutade som tolknings- och analysobjekt. Den traditionella dagspresskritiken eller essäistiken behöver inte stå i något motsatsförhållande till de semiotiska teorierna, tvärtom berikar de skilda synsätten varandra så att vi alltmer kan närma oss bildanalysens kärna.

Porträtten "Målaren" och "Anders Österling" har fått det största utrymmet därför att de fick den största uppmärksamheten bland de samtida kritikerna.

Johan Johansson var en flitig konstnär med ofta årliga utställningar. Jag har i bilaga 1 uppmärksammat hans viktigaste utställningar inom tiden för de presenterade porträtten.

Jag har noterat de ledande kritikerna som recenserade Johan Johanssons utställningar under den aktuella tiden i bilaga 2. Jag kan konstatera att kritikerna inte så ofta producerade några analyser av Johan Johanssons utställningar utan att deras främsta uppgift tydligen var att stå som garant för att konstpubliken fick se etablerad konst. Den andra uppgiften var att uppmana publiken till besök på dessa "godkända" utställningar.

Med tanke på att Johan Johansson debuterade i Sverige ungefär samtidigt med de Matisse-inspirerade konstnärerna som t.ex. Leander Engström, Isaac Grünewald och Einar Jolin är Johan Johansson anmärkningsvärt bortglömd. Det kan inte bero på en mindre lysande konstnärsgärning utan är snarare ett uttryck för ett provinsialt tänkande som är alltför vanligt i konstsammanhang. Varje landsända håller på sina konstnärer.

Johan Johansson förefaller emellertid märkligt bortglömd även i sydsverige något som till en viss del kan det bero på att museerna i Skåne inte längre har några permanenta utställningar av hans bilder. Johan Johansson tillhörde trots allt de konstnärer som på ett avgörande sätt bidrog till det moderna måleriets genombrott i Sverige.

4. Källor

4.1 Otryckta källor och manuskript

Forsberg, Claës-Göran, "Johan Johansson (tiden 1897-1920)",
seminarieuppsats Lund 1954, Konstvetenskapliga institutionens bibliotek
"Johansson, J o h a n, Albin, 1879-1951", konstnär, målare. Brevsamling på
Handskriftsavdelningen, LUB

Johansson, Johan, 1879-1951, Arkivet på Kulturen

Johansson, Johan, 1879-1951, Arkivet på MM

af Klercker, Brita, Intervjuer, 990917 och 990927

Mårtensson, Anders W., Telefonintervju, 000320

4.2 Tryckta källor och litteratur

Fischer, Ernst, *Nutida skånskt måleri*, Stockholm 1946

Gunne, Carl, "Johan Johansson, en skånsk målare", Ord & Bild 1933

Hedemann-Gade, Hakon, *Från Skovgaard till Martin Emond*,

Lund 1944

Hoppe, Ragnar, *Johan Johansson*, Stockholm 1953

- *Från Pilo till X:et*, Stockholm 1944

Johansson, Johan, "Självbiografisk uppsats", *Nutida svenskt måleri*,

Stockholm 1936

Palmér, Torsten, *Konst i Skåne, 1904-1954*, Malmö, 1954

Palmgren, Nils, "Det moderna svenska måleriet", *Nutida svenskt måleri*,

Stockholm 1945

Signac, Paul, *Farvens udvikling fra Delacroix till Neo-Impressionismen*,

Köpenhamn 1936

Sjölin, Jan-Gunnar, red. *Att tolka bilder*, Lund 1993

Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, 1992

Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet, måleri, skulptur, grafik*, Stockholm 1955

Åkerlund, Greta, "Johan Johansson", *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö 1957

Lunds stadskärna, bevaringsprogram, Krafts rote, Lund, 1983

5. Bildförteckning

Självporträtt	1908 MM 8271	16
Wilhelm Claus	1910 MM 38913	21
Målaren	1913 MM 38914	26
Anders Österling	1916 MM 7844	35
C.S. Åsberg	1916 Kulturen 70 125	42
C.S. Åsberg	1934 Gripsholm 3398	42
Jägaren	1927 Kulturen 70 137	47

**Bilaga 1 Johan Johanssons viktigare utställningar inom tiden för
de analyserade porträtten**

Skånska konstmuseum, Lund	1914-15
Malmö Rådhus	1916
Sveriges allmänna konstförening, Stockholm	1916
Liljevalchs, Stockholm	1919
Liljevalchs, Stockholm	1920
Skånska konstmuseum, Lund	1920
Jubileumsutställningen i Göteborg, med anledning av stadens 300-års firande	1923
Malmö museum	1924
Malmö museum	1926

**Bilaga 2 Konstkritiker verksamma under tillkomsttiden för
porträtten**

- Anderberg, Adolf, FD, 1885-1968, konsthistoriker, Lunds Dagblad.
Asplund, Karl, FD, 1890-1978, konsthistoriker, DN, senare SvD.
Barr, Knut, FD, 1871-1929, tidningsman. ST.
Borelius, Aron, FD, 1898-1984, professor. NT.
Brunius, August, 1879-1926, tidningsman. SvD, GHT.
Hahr, August, FD, 1868-1947, professor. SDS.
Hedberg, Tor, 1862-1931, författare, konstkritiker Sv akad. SvD, DN.
Hedemann-Gade, Hakon, 1891-1966, konstkritiker. SvD, SD.
Hoppe, Ragnar, FD, 1885-1967, konstkritiker. SvD, MT.
Johansson, Gotthard, 1891-1968, konstkritiker. AB, SvD.
Josephson, Ragnar, FD, 1885-1967, professor. Sv akad.
Kumlien, Akke, FDhc, 1884-1949, bokkonstnär, lärare i materialkunskap.
Lindblom, Andreas, FD, 1889-1974, professor. SD.
Loos, Viggo, FD, 1895-1974, tidningsman, konsthistoriker. NT.
Löwegren, Gunnar, 1881-1958, tidningsman, politiker. "OBS". Arbetet.
Moselius, Carl David, FD, 1890-1968, konsthistoriker. SvD.
Näsström, Gustaf, FDhc, 1899-1979, skriftställare, konstkritiker. ST.
Palmgren, Nils, FD, 1890-1955, skriftställare, kritiker, konsthistoriker.
Rosenius, Paul, 1865-1957, läkare, skriftställare, konstanmälare.
Wollin, Nils G. FD, 1892-1964, Professor.
Österling, Anders, FDhc, 1884-1981, kritiker. Sv akad. GHT, SvD, ST.