

LINKÖPINGS UNIVERSITET

Konstvetenskap och visuell kommunikation

B-uppsats 2015

EUGÈNE JANSSONS *FLOTTANS BADHUS*

EN JÄMFÖRELSE MELLAN 1912 OCH 2015 ÅRS

IDEALE BETRAKTARE

Författare: Karin Beckman

Handledare: Anna Ingemark Milos

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Introduktion	1
1.1 Syfte och frågeställningar	2
1.2 Avgränsningar	2
1.3 Teori och metod	3
1.4 Material	4
1.5 Litteratur och tidigare forskning	4
1.6 Disposition	6
2. Bakgrund	7
2.1 Eugène Jansson, biografiska uppgifter och figurmåleri	7
2.2 Friluftsvitalism	8
2.3 Teorier om Eugène Janssons sexuella läggning	9
3. Flottans badhus i dialog med betraktaren	10
4. Dialog mellan <i>Flottans badhus</i> och den implicite betraktaren 1912	13
5. Dialog mellan <i>Flottans badhus</i> och den implicite betraktaren 2015	16
6. Sammanfattande slutdiskussion	19
Källförteckning	21
Bildförteckning	22
Bildbilaga	22

Introduktion

De första åren av 1900-talet var en period där ytterligheter stod mot varandra, där benämningar som *La belle époque* och *Fin de siècle* uttryckte diametrala motsatser för samma tid. Arts and Craft-rörelsen uppstod som en efterdyning till de romantiska strömningarna från 90-talet, samtidigt som Eiffeltornet restes som en manifestation till den nya tekniken. Prefabricerade delar användes i arkitekturen och de flesta länder rustade för det krig alla var överens om skulle komma att utbryta.

I Sverige stod Konstnärsförbundets medlemmar mot akademisterna, de traditionella, och manade till nytänkande och målerisk frihet. Många porträtterade sin hembygd, stämningar, nationalkänsla men även den nya tidens mänskliga motiv, vare sig det handlade om arbetare i en fabrik, bönder eller människor i samklang med naturen.

Eugène Jansson (1862-1915) tillhörde Konstnärsförbundets innersta krets. Han avbildade sin hembygd, Stockholm, i ett stämningmåleri som givit honom epitetet ”Blåmålaren”. Motiven hämtade han oftast vid skymningen eller nattetid, från himlafenomen som i *Mångård*, utsikten från ateljén över Riddarfjärden eller ett avlägset lyktljus som letar sig in på en mörk gata, som i *I skymningen*. Han bröt tämligen abrupt upp från den perioden runt 1904 och övergick till att ägna sig åt figurmåleri: badande, gymnastiserande och poserande nakna män; helt i samklang med tidens ideal. Eugène Jansson var långt ifrån ensam; Georg Paulis fresk i Högre allmänna läroverket i Jönköping 1912, visar hur nakna atleter rör sig i anslutning till pågående undervisning. J.A.G. Ackes målningar av nakna människor som njuter eller uppgår i naturen är ytterligare ett exempel och många fler skulle kunna nämnas.

Åren efter sekelskiftet 1900 präglades i hög grad av friluftsvitalism, den starka och kraftfulle mannen i samklang med den friska luften och nietzscheanska övermänniskoideal, vilket fick genomslag inom litteratur, musik och konst, ja, inom kulturen i sin helhet. Det var i den kontexten betraktarna först fick stifta bekantskap med Eugène Janssons *Flottans badhus*.

År 2015 befinner vi oss i ett internationellt sammanhang, världen är ett knapptryck ifrån oss, vi är alltid nåbara och uppkopplade. Feministisk forskning bedrivs, i princip alla svenska barn går tolv år i skolan, alla har rösträtt och homosexualitet synliggörs i medier. Det är också under vår egen tid som jag är på jakt efter den implicite betraktaren av Janssons verk.

Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att utifrån ett receptionestetiskt perspektiv diskutera skillnader mellan presentationer och tolkningar av Eugène Janssons ”*Flottans badhus*” vid den första publika visningen 1912 och vid utställningen på Thielska galleriet sommaren 2015. Jag är intresserad av att undersöka hur förändrade värderingar, normer och symboler återverkar på vår syn på konsten, i detta fall Eugène Janssons figurmåleri, och hur en ny tolkning kan genomsyra den efterkommande synen på ett konstnärskap.

De frågeställningar som jag kommer att utgå ifrån är:

- Genom att använda Wolfgang Kemps receptionestetiska metodik, det han kallar tilltalsformer, vill jag undersöka hur *Flottans badhus* kommunicerar med en betraktare, oavsett vid vilken tid detta sker.¹
- Vem var den implicite betraktaren, den person som med sin egen tids kunskaper och värderingar kunde kommunicera med verket och i dialog med det vara medskapare av det, då *Flottans badhus* visades vid Konstnärsförbundets s.k. olympiska utställning 1912?
- Vem är den implicite betraktaren vid 2015 års utställning, *Män vid vatten. Jan Hietala och Eugène Jansson i dialog 13 juni-20 september?*

Avgränsningar

Jag kommer att begränsa min undersökning till endast ett verk av Eugène Jansson, *Flottans badhus* från 1907, även om jag kommer att exemplifiera med målningar ifrån det samtida måleriet. Min problemställning handlar om hur en dialog med ett verk kan påverkas av den tid under vilken den äger rum och då erbjuder detta enda verk en bas för diskussionen som förhoppningsvis blir mer stringent utan för många disparata undersökningsobjekt.

Flottans badhus har ställts ut flera gånger men jag kommer att fokusera på den olympiska utställningen 1912 eftersom det var första gången verket visades för allmänheten, samt hängningen på Thielska galleriet där verket ingår i utställningen *Män vid vatten. Jan Hietala och Eugène Jansson i dialog 13 juni-20 september 2015*.

De tidstypiska strömningar jag tar upp från 1912 är de som enligt mitt förmenande främst kan sättas i samband med tillblivelsen av *Flottans badhus* men övriga historiska tendenser har

¹ Wolfgang Kemp, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception* 1998
Min översättning av Kemps begrepp *Forms of address*

jag helt bortsett från. Eftersom verket i utställningen 2015 så tydligt är tänkt att kommunicera i den homoerotiska kontext som Hietalas verk ingår i, så kommer jag att lägga tonvikten i mitt resonemang vid den aspekten och bortse från andra tidstypiska fenomen.

Teori och metod

För att kunna diskutera hur ett enskilt konstverks konnotation förändras och hur betraktare av verket tolkar och kommenterar det ifrån olika synvinklar vid olika tidpunkter, så har jag valt att utgå ifrån Wolfgang Kemps receptionestetiska teori, såsom han presenterar den i ”*The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception.*”² Teorin används huvudsakligen inom litteraturvetenskapen, men har i ökande grad också använts vid konstvetenskapliga studier, även om den har ifrågasatts utifrån tankarna om att ett konstverk endast kan förstås utifrån sig själv, sin skapare eller den kreativa process under vilket det har tillkommit.

Ett av de tidigaste uttrycken för ett receptionsteoretiskt resonemang kan man finna i *Lectures on Aesthetics*, där Hegel diskuterade relationen mellan ett konstverk och en betraktare redan 1835. Alois Riegl tog upp både de i målningarna förekommande figurernas inbördes relationer liksom de relationer som skapades med betraktaren i *Das holländische Gruppenportät* från 1902.

Enligt Kemp talar ett konstverk om den plats det är ämnat för, dess tänkbara påverkan på samhället, liksom det talar om sig själv. Receptionsteorin har enligt Kemp tre uppgifter: att urskilja hur verket når oss genom dess tecken och symboler, hur det kommunicerar i en dialog med oss och hur det kan ta sig uttryck i verkets sociohistoriska kontext samt dess estetiska uttryck. För att en dialog med verket ska bli meningsfull, så är det viktigt att sätta sig in i den kontext verket placerades i ursprungligen och hur det har placerats senare. Inte minst kan ett brott mot tidigare traditioner vara viktigt att observera, eftersom det kan tyda på ett förändrat sätt att betrakta verket, ett paradigmskifte.³ Som ett exempel utanför detta sammanhang kan nämnas *Portinarialtaret* som idag upptar större delen av en vägg i Uffizierna i Florens, men som Hugo van der Goes skapade för familjen Portinaris kapell i Sant’Egidio i samma stad. I sin tilltänkta miljö skulle betraktaren genom sina kunskaper om kristen tro, riter och symboler redan ha intagit positionen som den ideala motparten i en dialog med verket, vilket inte är lika säkert i en utställningslokal i sällskap med otaliga turister.

² Kemp, 1998 s. 180-96

³Kemp 1998 s.186

Den receptionestetiska metoden går ut på att först undersöka konstverkets inre faktorer, vilka relationer ting och figurer i bilden har till varandra, om de inkluderar eller exkluderar betraktaren, deras gester och ögonkontakt. Man bör också lägga märke till om någon figur står vid sidan av, som en ställföreträdare för betraktaren eller som helt fristående. Betraktaren positioneras vanligen genom perspektivet och den rumsliga kompositionen visavi den inre kommunikationen, hur verket ska ses. Betraktaren måste också leta efter dolda eller gömda ting för att själv kunna vara medskapande i verket, om så bara för att fylla i det som ligger utanför ramen eller som vid en första anblick tycks sakna betydelsebärande element.

I denna uppsats kommer jag att göra en komparativ analys av hur en tänkt dialog skulle kunna se ut mellan *Flottans badhus* och den implicite betraktaren 1912 i den sociohistoriska kontext som då var för handen, samt motsvarande undersökning 2015.

Material

Undersökningen utgår ifrån Eugène Janssons, 197 x 301 cm, stora oljemålning *Flottans badhus* från 1907. Den föreställer en överfull badanläggning på Skeppsholmen i Stockholm där de flesta av badgästerna betraktar en simhoppare. Den är målad i tämligen starka färger med svepande penselföring och med små korta linjer mellan solbadarna och över himlen. Vattnet skiftar från mörkt blått på bortsidan till ljusare blått närmast bassängkanten i förgrunden och markeras med böljande korta penseldrag. Ett skogsparti i bakgrunden är schematiskt målat i en mörk grönbå ton. Himlen är melerad i en ultramarin ton, men någon sol är inte synlig. Den synes dock vara mycket stark, eftersom Jansson har markerat konturerna på de närmsta kropparna både i blått och vitt. Verket är målat med den för Eugène Jansson typiska tunna färgen; han har dock lagt tjockt med vit färg på några av de närmast stående människors axlar för att markera det starka ljuset.

Litteratur och tidigare forskning

Inga Zachau har skrivit en biografi om Eugène Jansson, *Eugène Jansson. Den blå stadens målare* (1997) vilken är väl underbyggd samt rikt notbelagd och beskriver Janssons liv och verk, karriär och de olika genrer han verkade i. Den har varit mycket användbar både som bakgrund för perioden, kollegorna i Konstnärsförbundet samt för tidsbestämningar för de olika verken. Zachau skrev även huvudtexten till katalogen, *Eugène Jansson 1862-1915 Liljevalchs konsthall 17 januari-15 mars 1998*. Ulf Linde skrev den andra texten, men uppehöll sig endast vid blåmåleriet.

Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter, Göran Söderlund och Patrik Steorn, publicerades i samband med den jubileumsutställning som visades både på Waldemarsudde och på Thielska galleriet 2012. Söderlund har skrivit om blåmåleriet men inleder sin text med att beskriva den nya synen på Janssons måleri som homoerotiskt. Han har även medverkat som redaktör och författare i *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860-1960* (1999) där bland andra Greger Eman medverkade och skrev om bröderna Janssons homosexualitet. Vid en genomläsning av sidorna fann jag att han hade använt ungefär samma citat som går att ta del av i andra källor, t.ex. hos Zachau, men har utgått ifrån en homoerotisk tolkning.

Patrik Steorn har skrivit om figurmåleriet i *Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter*, som till stor del utgår ifrån hans avhandling, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915* (2006). Steorns uppgifter om det han föredrar att kalla vitalismen, liksom uppgifter om konstnärernas förhållande till den nakna kroppen har varit intressanta att ta del av.

För att kunna jämföra Eugène Janssons figurmåleri med ett samtida uttryck, så har jag studerat J.A.G. Ackes måleri, framför allt *Östrasalt* som ingick i Artipelags utställning *Ingen människa är en ö – konstnärliga strandhugg i Stockholms skärgård* (2014).

Utställningskatalogen *JAG ACKE. Prins Eugens Waldemarsudde 22 mars – 26 maj 1991*, där Erland Lagerlöf och Clas Moser har skrivit en text vardera, har också varit en givande källa; inte minst har Lagerlöf skrivit initierat om friluftsvitalismen under det tidiga 1900-talet.

Som underlag för det teoretiska och metodologiska arbetet har jag använt Wolfgang Kempes *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception* (1998) både som underlag för teorins principer och för beskrivningen av metoden. Lars Olof Larsson har uppmärksammat metoden i *Metoder i konstvetenskap* (2010) även om beskrivningen där är mycket kort.

E.H. Gombrich presenterar det han kallar ”the beholders share” i *Art and Illusion* (1992) vilket ger ytterligare en dimension till tanken på en dialog mellan verk och betraktare. Gombrich hävdar att betraktaren är medskapare av ett konstverk genom de erfarenheter och insikter han besitter, vilket han ser som en förutsättning för att ett verk ska uppnå sin fulla potential.

I *Konstverkets födelse* (1991) har Ragnar Josephson givit en initierad beskrivning av hur Georg Pauli skapade sina fresker i Jönköping.

I övrigt har jag i begränsad grad använt Sigmas svenska konsthistoria, *Konsten 1890-1915* (2001) som dock är ett utmärkt verk för att få en överblick över perioden.

Disposition

Under rubriken *Bakgrund* kommer jag dels ta upp några biografiska uppgifter om Eugène Jansson, hans måleri och hans relation till gymnastik och bad, dels något om friluftsvitalismen, som inriktningen i efterhand har kallats.⁴ Under samma rubrik kommer jag också behandla något av den omsvängning i synen på Eugène Janssons konst som skett efter att *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860-1960* gavs ut 1999.

Genomgången av Kemps receptionestetiska tilltalsformer som utgångspunkt för en icke tidsbunden dialog mellan verk och åskådare återfinns under rubriken *Flottans badhus i dialog med betraktaren*. Den receptionestetiska metodens syfte är att undersöka hur verket når oss och hur det under kommunikationen med oss också framhåller sina estetiska värden, vilket jag hoppas kommer att framgå av texten.

Under rubriken *Dialog mellan Flottans badhus och den implicite betraktaren 1912* diskuterar jag underlaget för den dialog som bör ha förts mellan verket och betraktarna genom att undersöka hur *Flottans badhus* förhöll sig till några av de ideal som var aktuella det året. Jag kommer under rubriken endast beröra de receptionestetiska tilltalsformer som i någon mån förändras från det tidsbundna resonemang som förts ovan.

Dialog mellan Flottans badhus och den implicite betraktaren 2015 tar upp hur verket förhåller sig till den ideala betraktaren idag och vem det i så fall är. Mitt syfte med studien bygger ju i någon mån på den sentida förändringen i synen på Eugène Janssons konst, som skulle kunna uppfattas som ett paradigmskifte. Från att i början av seklet huvudsakligen ha hyllats som skildrare av den ideala och sunda mannen, till att ha betraktats som lite tråkig, så har Janssons *Flottans badhus* nu blivit en gayikon, vilket framgår av i stort sett allt material utgivet under 2000-talet.⁵ Det är något av denna förändring som jag hoppas kunna redogöra för under rubriken.

Resultaten av mina undersökningar kommer att presenteras under rubriken *Sammanfattande slutdiskussion*.

⁴ Erland Löfgren, *JAG ACKE, Prins Eugens Waldemarsudde 1991*, Utställningskatalog Nr 7 1991 s 10. Här hänvisar Löfgren till att det var Sven Sandström som först myntade uttrycket i en artikel i *Konstrevy* nr 4 1958. Jag har dessvärre inte kunnat finna artikeln.

⁵ Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia. Från nyantikens till Konstnärskörbundet, Aldus/Bonniers, Stockholm 1970 (1959)*, s. 222 ”Även när han vunnit en betydande skicklighet förbli dessa bilder av solbadande ynglingar, atleter och akrobater sakliga redogörelser som vittna om konstnärens okuvliga vilja men lämna oss tämligen oberörda.”, För referenser av *Flottans badhus* ikoniska status, se artikelhänvisningar på s.16

Bakgrund

Eugène Jansson - biografiska uppgifter och figurmåleri

Eugène Jansson föddes 1862 i en familj som levde under tämligen knappa omständigheter i Stockholm. Hans far hade dock en fast tjänst och familjen bodde förhållandevis bra och faderns inkomster räckte för att låta sin äldste son studera vid Konstakademien, vilket sammantaget ändå innebar en dräglig tillvaro. Vid 12 års ålder konstaterades det att Eugène Jansson led av ett hjärtfel och samma år drabbades han av näthinneavlossning.⁶ Året efter insjuknade han i scharlakansfeber, vilket orsakade kronisk njurinflammation och dessutom nedsatt hörsel.⁷ Dessa åkommor föranledde hans livslånga intresse för träning, simning och en i allmänhet sund livsföring. Prins Eugen beskriver sin kollega som följer: ”Själv var han ju en ivrig gymnast och friluftsmänniska och dyrkade bad- och nakenhets-kultur långt innan sådant var modernt. I Skeppsholmens badhus brukade han mitt i vintern med några likatänkande hugga upp en vak för att där taga sig ett bad.”⁸

Eugène Janssons mogna konstnärliga bana kan delas in i två perioder, blåmåleriet 1891-1904 och figurmåleriet 1906-14; åren däremellan ägnade han sig åt studier i figurmåleri.⁹ Det är den förra perioden som huvudsakligen behandlats i litteraturen, hans skymningsmotiv dominerade av den blå färgen. Jansson var ingalunda ensam om genren, prins Eugen, Karl Nordström, Richard Bergh och Nils Kreuger m.fl. målade blå stämningbilder, men ingen av de övriga använde färgen lika konsekvent.¹⁰

Vid sekelskiftet hade Eugène Jansson en stabil ekonomi vilket möjliggjorde både resor till Italien och Norge samt att han kunde betala modeller. Ernest Thiel, som inhandlat flera verk av Jansson och som dessutom hade blivit en god vän, understödde läroperioden ekonomiskt.¹¹ Prins Eugen berättade även i samma text som ovan nämnda att ”... själv har han sagt mig, att hans innersta önskan ända från hans ungdom varit att få måla naket, men det var först sedan han fått det bättre ekonomiskt ställt som han hade råd att hålla modeller i den utsträckning som han ansåg sig behöva”. Både Inga Zachau och Sixten Strömbom har spekulerat i att resorna till Italien med besök i Rom och i Florens inspirerade Eugène Jansson till

⁶ Inga Zachau, *Eugène Jansson. Den blå stadens målare*, Bokförlaget Signum i Lund, 1997 s 15

⁷ Ibid. Nils G Wollin, som skrev den första biografien, *Eugène Janssons måleri*. Stockholm 1920, hävdade att Jansson hade drabbats av skrupnjure, vilket Zachau inte kunnat verifiera.

⁸ *Prins Eugen berättar*, Ord och Bild 1936 s 467

⁹ Inga Zachau, *Eugène Jansson 1862-1915. Liljevalchs konsthall 17 januari-15mars 1998*, Liljevalchs katalog nr 438, Borås 1998 s. 40, om de sista årens figurmåleri.

¹⁰ Se t.ex. Signums svenska konsthistoria, *Konsten 1890-1915*, Signum, Lund 2001

¹¹ Zachau 1998, s. 40

figurmåleriet, både genom de antika skulpturerna och ungrenässansens nakenmåleri.¹² Vid resan till Norge 1904 såg han Edvard Munchs konst, men träffade även skulptören Gustav Vigeland som han senare varmt rekommenderade till en utställning i Stockholm i Konstnärslöfunds regi.¹³

Friluftsvitalism

Som tidigare nämnts, så var det Sven Sandström som myntade begreppet friluftsvitalism i Konstrevyn, no 4 1958. Han har även kallat åren 1904-10 för friluftsvitalismens period i nordisk konst och karakteriserade den som ”en hyllning till solen, till havet och till den nakna människokroppen i glädjeladdad aktivitet”.¹⁴ Den franske filosofen Henri Bergson som hyllade vitalismen, talade om föreningen mellan kropp och själ, liksom att vare sig liv eller rörelse kunde förstås utanför skapandet, som i någon mån kunde närma sig själva livskraften.¹⁵ Enligt Erland Löfgren var det J.A.G. Acke och Eugène Jansson, även om deras tolkningar hade olika uttryck, som främst företrädde inriktningen med ”den nietscheanska övermänniskotanken som förebild”.¹⁶

Friedrich Nietzsche hade ett mycket stort inflytande vid denna tid, inte minst i kretsen kring Konstnärslöfunds. Ernest Thiel beundrade honom mycket, översatte fyra av Nietzsches verk till svenska och bidrog ekonomiskt till grundandet av Nietzschearkivet, Weimar.^{17 18} I Thielska galleriet finns idag Nietzsches dödsmask och Munchs stora porträtt av filosofen. Det var inte minst Nietzsches tankar om ”övermänniskan” som intresserade; hon som stod ensam och kunde leva upp till devisen ”en sund själ i en sund kropp” och som föraktade den kristna tron på det goda livet efter detta; livet måste levas här och nu. Nietzsche hävdade att människan måste stå ut med det lidande livet för med sig, sätta sig över det och övervinna de svårigheter hon utsätts för, för att därmed bli starkare. Viljan till liv blir också viljan till makt, inte för att styra utan för att närma sig en evigt skapande livsvilja.¹⁹ Skapandet i sig ansåg Nietzsche var utmärkande för en person som var på väg att utvecklas till övermänniska, men skapandet skulle synas i konsten genom kraftig penselföring, gärna expressiva färger och ett

¹² Zachau 1997, s. 205

¹³ Ibid. s. 206

¹⁴ Löfgren 1991, s. 10

¹⁵ Patrik Steorn, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*. Diss. Norstedts akademiska förlag 2006, s. 43, 46

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Zachau 1997, s. 134. Här omnämns *Bortom gott och ont*, Stockholm 1904, *Till moralens genealogi*, Stockholm 1923 *Ecce Homo och Avgudaskymning*, Stockholm 1906. *Ecce homo* tillsammans med Björck och Börjeson, Stockholm 1923. Årtal och medförfattare är mina tillägg.

¹⁸ Steorn 2006, s. 46 och 89. Steorn omnämner bara *Jenseits von Gut und Böse* och *Zur genealogie der Moral*.

¹⁹ Se t ex Eriksen, Tranøy, Fløistad *Filosofi og vitenskap fra antikken till vår egen tid*, Universitetsforlaget 1987

eget formspråk, en idé som delades av friluftsvitalisterna.²⁰ Med denna grundsyn blir konstnären som individ av stort intresse; personligheten i sig blir viktig och därmed dennes synliggjorda livskraft.

Teorier om Eugène Janssons sexuella läggning

I Inga Zachaus biografi finns uppgifter om hur Eugène Jansson behandlade sin modell Knut Nyman som en fosterson, gav honom utbildning till möbelrestauratör och lät honom periodvis bo i sin ateljé.²¹ Hon refererar också till ett samtal Rikard Lindström hade med Eugène Jansson där han som en följd av studierna av sina modeller och det därför täta umgänget med dem, hade förstått att rykten om honom och dem hade uppstått, vilket gjort honom förtvivlad och hans mamma ledsen; ”... han försäkrade, att det fanns ingen som helst sanning bakom detta”.²² Enligt Zachau finns det inga belägg för hans homosexualitet.²³

På Thielska galleriets hemsida kan man läsa om att Janssons homosexualitet varit känd sedan 1970-talet, dock utan att någon källa nämns.

1986 skrev Magnus Ringgren i Hjärnstorm nr 25-26 *Sodoms Kerberos – kring en målning av Eugène Jansson* och 1998 en artikel i Aftonbladet, *Sveriges första gaykonstnär*, 1998-02-11, om den aktuella utställningen på Liljevalchs där Ringgren bland annat talar om den erotiska fascination som präglar många av bilderna. Den förra texten har jag inte kunnat ta del av, utan nämner den bara som tidsdokument.

1999 kom boken *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860-1960*, där Greger Eman skrev om bröderna Janssons homosexualitet, dock utan att lägga fram otvetydiga uppgifter. Patrik Steorn tar i sin avhandling bestämt avstånd från Zachaus tolkning och utgår i stället ifrån bl.a. Emans och Ringgrens uppgifter.²⁴

Adrian Jansson förstörde alla dokument, bilder, brev etc. efter sin brors död och det enda som återstår av original är sakliga framställningar.

Det finns mycket som tyder på att Eugène Jansson var homosexuell, men otvetydiga bevis saknas.

²⁰ Steorn 2006, s. 46. Steorn föredrar termen vitalism

²¹ Zachau 1997, s. 215

²² Ibid. s. 226

²³ Birgitta Rubin, *blåmålararen. Stockholm och unga män. Han kallade sina målningar ”stora blåa barn”*. Nu visar Liljevalchs den största Eugne Janssonutställningen på 80 år”, DN 1998-01-16

²⁴ Steorn 2006 s. 231, not 44

Flottans badhus i dialog med betraktaren

Jag kommer i detta avsnitt diskutera förutsättningarna för en dialog mellan motivet och betraktaren med utgångspunkt från Wolfgang Kemps fem kategorier, det han kallar tilltalsformer, de inre faktorerna. Denna del av undersökningen tar upp generella, icke tidsbundna förhållanden, varför jag endast då det är kontextuellt motiverat kommer att referera till dem under de kommande frågeställningarna. Jag kommer i denna del endast använda formen ”betraktare” för att markera skillnaden mot de kommande avsnittens undersökning av den implicite betraktaren.

Under den första formen av tilltal kommer jag att ta upp hur figurerna på duken förhåller sig till varandra, vilka inbördes relationer de har och om de söker kontakt med eller utestänger en betraktare, det Wolfgang Kemp kallar diegesis.²⁵ Eftersom verket berättar om en tydlig händelse, en simhoppare som för några sekunder sedan lämnat trampolinen och nästan är horisontalt utsträckt i luften, så dras alla blickar mot honom. Två figurer sitter dock på bassängkanten och förefaller titta ned och på den andra sidan är ett par män på väg att klä på eller av sig. Snett bakom de sittande verkar en naken man och eventuellt en man klädd i sjömanskläder se på männen i bildens förgrund eller på oss som betraktare, de är dock för långt bort för att deras blickar ska kunna nå betraktaren. Patrik Steorn nämner en dubbel voyeurism i bilden: vi betraktar män som betraktar en simhoppare; vi kan alltså inte etablera någon kontakt med männen på bilden.²⁶

Den andra formen av tilltal handlar om de figurer som verkar stå utanför kontexten och inte riktigt deltar i verkets handling, utan kanske i stället vänder sig direkt till betraktaren, pekar eller bjuder in för att visa sitt eget perspektiv. Som jämförelse kan nämnas *Skolan i Aten* där Rafael har målat in sig själv och står omgiven av tänkare, samtidigt som han tittar rakt på oss i stället för att delta i samtalen. I *Flottans badhus* saknas det direkta tilltalet; undantagen är ju möjligen de avlägsna männen vid kortsidan som tittar åt betraktarens håll. Mest intressanta är dock de två männen som sitter på kanten och förefaller avskurna från all annan aktivitet.

I mitten av bilden står en man lutad mot en stolpe och blir på det viset centrum för betraktarens fokus vid en första anblick. Horisontlinjen förefaller löpa mellan bassängens diagonala hörnor. Formen tolkar vi som rektangulär även om den inte uppfyller kriterierna för en sådan, vilket Gombrich kallar ”beholders share”, betraktarens del i att skapa en förståelse av ett samband som till sin natur är paradoxal.²⁷ Kemp talar vid denna tredje form av tilltal,

²⁵ Kemp 1998, s. 187

²⁶ Steorn 2006, s. 132

²⁷ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon London 1992, s. 207ff

om det klassiska sättet att positionera en betraktare genom att använda perspektivet, men även om mannen så tydligt markerar en mittlinje, trots hans svängda position, så är det inte självklart att betraktaren förväntas stå rakt bakom honom.²⁸ Målningen är drygt tre m bred och genom att ställa sig vid sidan av mittlinjen så flyttas betraktarens fokus till simhopparen, som nu befinner sig i centrum av målningens vänstra sida där han nästan bildar en pendang till den liggande mannen. Om betraktaren i stället placerar sig vid bildens högra sida, så placerar sig en annan man i fokus för både betraktare och de fyra liggande och sittande brunbrända männen vid hans fötter samt de två stående männen vid hans sida. Hans överarmar pekar ut linjer som tillsammans med pojken som lutar sig mot mittstolpen och den sittande pojken till höger bildar sidorna i en triangelkomposition med hans huvud som mittpunkt. De knappt urskiljbara figurerna vid bassängens kortsida bildar ett eget sammanhang som i sig är separerat från verkets återgivna aktivitet, simhoppet. Trots att hopparen utgått ifrån deras sida, så verkar de inte delta i målningens egentligen enda aktiviteten. Även de skissartat framställda männen på motsatt sida verkar delvis vara upptagna av egna förehavanden.

Genom ovanstående läsning av verket förefaller det som om Eugène Jansson inte vill positionera oss i mitten, eftersom den centralt placerade mannen hindrar oss ifrån att delta i händelseförloppet. Han verkar i stället vilja ställa oss på den vänstra sidan, dels för att vi ska kunna se hopparen ordentligt, dels för att det faktiskt inte finns någon ledig plats på den högra sidan. Vi får dessutom en bättre bild av hela scenariot framför oss, med den arkitektoniska inramningen, med badare och med verkets ende aktör.

Förutsättningarna för att kunna föra en dialog är att båda parter aktiveras eller stimuleras att delta i ett gemensamt utbyte, vilket den fjärde formen för tilltal tar upp. Om betraktaren av ett konstverk enbart skulle läsa av ytan och identifiera föremålen denne ser, så skulle det i *Flottans badhus*' fall innebära att någon saknar tår och att bassängen har en märklig rombliknande form. Kemp talar om att betraktaren aktiveras genom att komplettera de detaljer som t.ex. genom ramens begränsning med nödvändighet ligger utanför betraktarens synfält, kanske till och med göms med flit.²⁹ Eugène Jansson har skissartat angivit byggnadens yttre form men lämnar få detaljer; det är endast de stolpar som bär upp taket som är uttydbara. Som ovan nämnts överlämnar också den summariskt återgivna grönskan bakom badhuset till betraktaren att utläsa träden, dess storlek och form. Solen bör stå rakt ovanför badarna, men himlens färg avslöjar det knappt och inte heller vattenytan, utan endast det vita solljuset som

²⁸ Kemp 1998, s 187

²⁹ Kemp 1998, s 188

träffar människans konturer pekar på varifrån det starka ljuset kommer. Beträktaren måste således komplettera miljö och natur men även aktiviteter. Vid bassängens framsida håller några män på att klä på eller av sig; sker samma sak på baksidan? Utanför målningens ram måste det även finnas ytterligare en kortsida som betraktaren måste ”skapa”, vilket inte är ointressant eftersom den både kan vara öppen mot Stockholms inlopp eller stängd, vilket skulle indikera en helt sluten miljö. I detta sammanhang bör man även tänka på vad Jansson verkligen vill visa, nämligen skulpturala och plastiska mansfigurer. Det är framförallt de tre närmast stående männen som tillsammans med männen vid stolparna framträder tydligt och är individualiserade. Även om betraktaren tar del av en händelse, simhoppet, så är det sammansättningen av sittande, liggande och stående kroppar som är verkets huvudsak.

Kemps femte form för tilltal, som anknyter framför allt till den senast beskrivna kategorin, påminner om att inget verk är komplett utan betraktaren som medskapare.³⁰ Här handlar det om att tänka sig in i bilden och se från andra håll, t.ex. figurernas andra sida, precis som vi gör utan att tänka oss för när vi varseblir något överhuvudtaget. Det handlar också om att se de delar av bilden som saknar omedelbart uppfattad betydelse. Dessa tomrum, vilka Kemp kallar ”blanks”, är dock viktiga länkar som binder samman perspektiv och schemata vilket sätter igång idéutvecklingen hos betraktaren. När dessa har bundits samman, så försvinner de uttryckslösa delarna, tomrummen.³¹ I *Flottans badhus* kan golvet förefalla uttryckslöst och platt på grund av att det är målat i samma nyans och därmed inte skapar vare sig en känsla av djup i bilden eller en upplevelse av dess textur eller tyngd. Det blir dock viktigt eftersom det med sin utbredning i rummet bekräftar det starka solljus som inte är synligt i bilden. De ljusa partierna på figurerna hade inte ensamma fått en lika tydlig effekt.

³⁰ Ibid.

³¹ Kemp 1998, s.188

Dialog mellan *Flottans badhus* och den implicite betraktaren 1912

År 1912 hölls den femte olympiaden i Stockholm och vid samma tid arrangerade Konstnärsförbundet den s.k. olympiska utställningen i provisoriska lokaler i närheten av Karlaplan i Stockholm, för att ett år i efterskott högtidlighålla förbundets 25-åriga historia. Eugène Jansson visade för första gången sitt figurmåleri och deltog med tre målningar från flottans badhus, sex målningar av atleter och två stora dukar föreställande matrosbaler, dessutom med två porträtt.³²

”1904 glider hans motivkrets över i andra, vitalistiska banor. [...] hyllar den manliga skönheten och tidens smak för kroppskultur, bad, idrott, gymnastik och akrobatik.”³³ Citatet innefattar ett koncentrat av tidsmarkörer från början av 1900-talet, vilka tillsammans med presentationen av *Flottans badhus* utgjorde de yttre faktorer som var förutsättningen för hur den implicite betraktaren mötte verket 1912. Ett konstverk skapas ju för att betraktas, men platsen där det är placerat är också av stort intresse.³⁴ Jag kommer därför att börja med en redogörelse för verkets placering, för att därefter diskutera genre och den tid som verket skapades under.

Flottans badhus hängde på en långsida i en stor sal där besökarna utan problem kunde se målningen både på nära och långt håll.³⁵ En soffa stod uppställd till vänster om verket och hängningen innebar att en stående betraktares ögonhöjd gissningsvis hamnade på eller strax under den tänkta horisontlinjen. Eugène Janssons verk hängde tillsammans men på ett generöst avstånd från varandra. Bilder av atleter skilde badtavlorna åt, åtminstone på verkets vänstra sida, den som går att utläsa från fotot.³⁶

Figurmåleri var som tidigare nämnts ett vanligt motiv vid denna tid. Anders Zorn målade bland andra motiv sina badande kullor och hos J.A.G. Acke förekommer drömska kvinnor med eller utan symbolistisk innebörd. Det är dock avbildningar av den manliga kroppen som dominerar, vilket tidigare nämnts. Schemata från flera kulturyttringar vävdes samman, t.ex. från antiken, nationalromantiken och symbolismen. Framhävandet av antika skulpturer, original eller kopior, förekom inte minst vid konstakademin och blev lite av en vattendelare mellan den traditionella undervisningen och de nya idéer som bl.a. företrädades av medlemmarna i Konstnärsförbundet.³⁷ De ideala kropparna hyllades inte minst av

³² Zachau 1997, s 230

³³ Birgit Rausing, *Konsten 1890-1915* 2001, s. 247

³⁴ Kemp 1998, s. 185

³⁵ Zachau 1998, foto från utställningen, Peter Nahum s. 80

³⁶ Se bildbilaga

³⁷ Steorn 2006, s. 139f

idrottsrörelsen och fick kanske sitt mest bekanta uttryck i den olympiska affischen 1912, målrad och beställd av Olle Hjortzberg. Hans första förslag fälldes medan det andra vann gillande, vilket innebar att den centralt placerade mannen i bilden fick fler muskler och mer perifera kamrater i bakgrunden.³⁸

Som nämndes i introduktionen så målade Georg Pauli fresker i Jönköpings läroverk, idag Per Brahegymnasiet, kallade *En sund själ i en sund kropp*. Hans lösning på problemet med att sammanföra skolans båda syften, boklig lärdom och idrottsliga prestationer, liksom att uppfylla mottot för målningen, blev att sammanföra de studerande med de muskulösa nakna gymnasterna i en och samma kubistiskt inspirerade miljö.³⁹

Ett av friluftsvitalismens mest karaktäristiska konstverk är *Östrasalt* målat av J.A.G. Acke 1906. Den föreställer tre nakna män stående på en grynnliknande sten mitt ute i vattnet med några kobbar i bakgrunden. Havet fräser kring deras fötter, deras ansikten är brunbrända, medan deras kroppar är bleka, men omgärdade av starkt solljus och med reflexer från vattnet spelande över deras hud.⁴⁰ Acke arbetade hårt med motivet på plats, men använde även foton som förlagor för figurerna.⁴¹

Eugène Janssons figurmåleri består av badbilder med en stark kolorit och ateljébilder som präglas av en dämpad dager. De flesta av verken ifrån ateljén föreställer individualiserade unga män sysselsatta med olika gymnastiska övningar. Det som är mest utmärkande för Janssons konst är att hans figurer alltid är omgärdade av väggar i någon form. Man får intrycket av att de är fångade mitt i en rörelse och helt upptagna av sin egen aktivitet. Det rimmar väl med vad som berättats om Eugène Janssons studier inför en målning. Han lär ha stått länge och betraktat ett motiv, medan han planerade målningen in i minsta detalj, för att då han fångat den bild som han sökte, måla hela tavlan på en gång.⁴²

Dessa exempel visar något av den diversifiering som utmärkte genren, men alla verk präglas av det atletiska idealet, utom Ackes som i stället placerar sina figurer, ehuru kraftfulla, som delar av en helhet, en nästan romantisk och panteistisk bild av människan som en del av naturen.

Som tidigare nämnts var detta en brytningstid mellan symbolism och naturalism, mellan en återgång till det hantverksmässiga och organiska till den nya tidens tekniska innovationer. Vi har sett hur vitalismen i mångt och mycket präglade Norden, liksom Nietzsches teorier om

³⁸ Ibid. 145

³⁹ Ragnar Josephson, *Konstverkets födelse*, Lund, 1991, s. 132f

⁴⁰ Se bildbilaga

⁴¹ Claes Moser, *JAG Acke. Prins Eugens Waldemarsudde*, 1991, s. 39, *Östrasalt* föreställer Acke själv, Rikard Lindström och Sigurd von Kock, Steorn, 2006, s.124

⁴² Zachau 1997, s. 218

övermänniskan som ideal. Nya konstnärliga impulser hade också nått Sverige; George Pauli reste till Paris för att studera kubismen under sitt arbete med sina fresker. *Flottans badhus* skapades alltså och beskådades under denna turbulenta tid.

Den implicite betraktaren år 1912 hade kännedom om de vitalistiska idéerna, såg en skönhet i de badande männen som exemplifierade livskraft och individualism. Denne avläste verket som ett typiskt, kanske heroiskt inslag i den samtida konsten. En av alla röster som hyllade verket var Harald Brising: ” Man kunde frestas att finna det kanske alltför nyktert och allvarligt, om man icke förvånades öfver de oanade rikedomar och ännu större möjligheter som det bragt i dagen. Det är som om någon med alldeles friska ögon tagit människokroppen i betraktande...”⁴³

Utifrån ovanstående idéer är *Flottans badhus* nästan en bekräftelse av tidens ideal: starka unga män som i upphöjd nakenhet betraktar en sportslig prestation. De härdar sina kroppar och framträder, trots den arkitektoniska inramningen, som delar av naturen. Detta är heller inte platsen för befäl eller överklass, utan för den arbetande delen av befolkningen som höll sin lekamen i form genom hårt kroppsarbete och inte bara linggymnastik.⁴⁴ Den ideale betraktaren placeras med detta tankesätt till vänster om verkets mitt, för att fokusera på den sportsliga prestationen. Den avslappning som ses hos figurerna talar mer om ett lugn mellan utbrott av aktivitet; figurerna verkar inte vänta på underhållning.

Med det synsättet skulle de tomrum som den implicite betraktaren förväntas fylla för att vara medskapare till bilden kunna vara rörelse; den inaktivitet som förekommer under det frusna ögonblick betraktaren kan ta del av förefaller inte vara av permanent karaktär. Männen är avbildade som välfungerande mänskliga maskiner, som efter en kort stunds vila åter är redo att spänna sina muskler.

⁴³ Steorn 2006, s. 132, citatet är hämtat ur konsttidskriften *Arktos* 1908, där konsthistorikern Brising skrev en anmälan av *Flottans badhus*.

⁴⁴ Per Henrik Ling (1776-1839) utformade gymnastiska övningar för att stärka kroppen och skapa en människa i harmoni.

Dialog mellan *Flottans badhus* och den implicite betraktaren 2015

I mitten av juni 2015 öppnade utställningen *Män vid vatten. Jan Hietala och Eugène Jansson i dialog* på Thielska galleriet i Stockholm. Utställningen presenterades i ett flertal artiklar där man hyllade tanken på att de nakna männen åter skulle få beskådas och att *Flottans badhus* tagits fram ur magasinet där det sedan 70-talet befunnit sig.⁴⁵ Även om andra faktorer nämdes, så diskuterades homofobi som en tänkbar anledning bakom att verket inte har hängt framme. Enligt intendenten, Patrik Steorn, så kommer *Flottans badhus* åter hängas upp i muséet, kanske i Munchsalen, ett av de större rummen i galleriet.

Dialogen som nämns i utställningens titel, sker mellan Hietalas målningar, brev och installationer, en vägg med foton föreställande nakna flottister och Eugène Jansson från det badhus som flottan disponerade på Skeppsholmen i Stockholm. Det enda verk av Eugène Jansson som förekommer är *Flottans badhus*; han är i övrigt rikt representerat på muséet, huvudsakligen med blåmåleri.

Flottans badhus hänger i ett ganska smalt och litet rum där tavlan fyller kanske två tredjedelar av den ena långsidan mellan vägg och dörröppning. Framför verket står ett bord med brev till Jansson från Hietala, vilket skymmer målningen något. Man kan inte obehindrat bese målningen annat än från nära håll och eftersom det är ganska lågt i tak, så når det nära 2 m höga verket nästan upp till taket.

Den sociohistoriska kontext verket visades i 1912 var i alla delar annorlunda från den kontext som är aktuell 2015. Friluftsvitalism är inte ett begrepp som används frekvent för att beskriva en genre inom måleriet och det nietscheanska övermänniskoidealet konnoterar sedan andra världskriget en vagt fascistoid idealbild av härskarrasen. Den bilden håller dock på att luckras upp då kunskapen om hur Nietzsche missbrukats av nazisterna mer och mer kommit till allmänhetens kännedom. Konsten har dessutom förändrats i grunden under det senaste seklet och figurmåleri som genre existerar knappt.

Diskussionen om vilken genre *Flottans badhus* tillhör är naturligtvis densamma som 1912, men hur verket tolkas och uttyds har väsentligt förändrats. Efter att *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860-1960* med sitt vetenskapliga anslag utkom, så har Eugène Janssons måleri omvärderats och omtolkats. Göran Söderlund nämner Hans Henrik Brummers ”insiktsfulla artikel” *Blå skymning och atleter* i utställningskatalogen som utkom i samband med Eugène Janssonutställningen på Liljevalchs konsthall 1998, där

⁴⁵ Daniel Suhonen, *Befriade nakna män på Thielska galleriet*, Expressen, 2015-06-16, Björn af Kleen, *Omtvistat nakenmåleri lämnar källaren*, DN, 2015-06-11

han sätter figurmåleriet i samband med Janssons homosexualitet.⁴⁶ Söderlund refererar vidare till utställningskommisarien och museichefen vid Musée d'Orsay i Paris, Henri Loyrette, som i samband med Eugène Janssons separatutställning uttryckte: ”Han visade tydligt sin homosexualitet och intog alltid modiga positioner...”⁴⁷ I samma utställningskatalog från Liljevalchs som tidigare nämnts, skrev Patrik Steorn om figurmåleriet där han tar upp Janssons förhållande till sina modeller: ”... hans smak för vältränade arbetarmän var säkerligen både erotiskt och estetiskt motiverad.”⁴⁸

Det fanns naturligtvis ingenting som hindrade någon att betrakta Eugène Janssons figurmåleri ur ett homoerotiskt perspektiv när det visades första gången, inte heller att några fann det osmakligt och långt ifrån upphöjt, t.ex. målaren GAN.⁴⁹ År 2015 är det dock knappt möjligt att växla perspektiv mellan olika läsningar av Janssons verk; hans homosexualitet är en vedertagen sanning som hänvisas till i litteratur och artiklar.

Vem är då den implicite betraktaren av *Flottans badhus* 2015 och hur tolkar denne verkets inre kommunikation, de inbördes relationerna mellan verkets figurer, deras relationer till betraktaren och det skeende som kan utläsas? Scenariot beskrivs av Patrik Steorn som en plats Jansson använde ”som idrottsplats, kreativ inspirationskälla samt social och kanske även erotisk mötesplats.”⁵⁰ Med det resonemanget ser vi hur verket fortfarande är fullt av nakna män i avslappnade poser; de är lika naturligt ogenerade i sin nakenhet och framstår som delar av en homosocial gemenskap. Vi blir uppmärksamma på figurernas positionering; en fot som är placerad till synes under ett lår, en hand som kanske sträcks mot en annan i det att de två sitter och halvligger vända mot varandra, samtidigt som de tittar på simhopparen.⁵¹ Mannen vid stolpen med kroppen vänd mot betraktaren, liksom mannen vid den främre stolpen med sin elegant svängda ryggtavla, kan tänkas utgöra måltavlor för homoerotiska blickar, liksom de smidiga unga männen som till synes omedvetna om eventuell uppmärksamhet sträcker ut sig i solgasset.

Kemps andra form av tilltal handlar ju om figurer som förefaller stå utanför kontexten eller tilltalar betraktaren. Den implicite betraktaren nås inte heller 2015 av någon kontakt, men det är fortfarande de två unga männen vid bassängkanten som drar till sig uppmärksamhet i detta sammanhang. Det måste ju vara något gemensamt viktigt som gör att de helt bortser från den

⁴⁶ Göran Söderlund, *Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter, Prins Eugens Waldemarsudde 18 februari – 10 juni 2012*, Waldemarsuddes utställningskatalog nr 98:12, Carlsson Bokförlag 2012, s. 13

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Steorn, *Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter* 2012, s. 103

⁴⁹ Steorn, 2006 s.133, citat av GAN ur hans dagbok: ”...det påtagligt nakna, det demonstrerade manbara är grovt stötande som ett fotografi.”

⁵⁰ Steorn 2012, s. 111

⁵¹ De två pojkarna i högra hörnet

aktivitet som drar till sig nästan allas blickar, inte minst eftersom den tar sin utgångspunkt från den plats där de sitter. De signalerar i denna tolkning en egen sfär där de övriga är utestängda.

Beträffande perspektivets positionerande funktion, så bör den ideale betraktaren placeras på långt avstånd för att kunna överblicka helheten, följa blickar och tendenser; simhopparen ensam är troligen inte det huvudsakliga motivet för betraktarens uppmärksamhet. Ett sådant synsätt omöjliggörs dock i 2015 års utställning på grund av verkets trånga placering. Skapandet av en helhetssyn på verket, utfyllandet av tomrum kan eventuellt vara att sammanföra hela bilden till en skådeplats av vilande och attraktiva män.

Den implicite betraktaren år 2015, oavsett om vederbörande tillhör den homo- eller heterosexuella sfären, kan avnjuta *Flottans badhus* i lika hög grad som man gjorde 1912, men medvetenheten om undertoner av sexuell karaktär är rimligen svåra att bortse ifrån. Det är inte minst svårt i den kontext verket visas i sommaren 2015, som del i Jan Hietalas utställning vilken har hans homosexualitet som tema och där en del av verken är hans tolkning av foton av nakenbilder av Eugène Jansson.

Sammanfattande slutdiskussion

Genom att använda de receptionestetiska tilltalsformerna, har jag kunnat konstatera att den denotation *Flottans badhus* har utan att ta hänsyn till en specifik tid och dess kontext, skiljer sig från den konnotation verket får om det sätts in i ett specifikt och tidsbundet sammanhang. Hyllandet av mannen som stolt symbol för mänskligheten och livskraften, liksom hans plats och samband i och med naturen skiljer sig från bilden av den hyllade ”Sveriges första gaykonstnär”⁵² som under 2000-talet har fått komma ut ur garderoben liksom ut ur magasinets förvaring. Verket blir en symbol för att homosexualitet nu är en del av samhället och för att skamstämpeln ska dammas av, både från konstverket och från homosexualiteten.

Verkets placering har förändrats och kommer att förändras igen, från att ha haft en egen del under en jubileumsutställning till att vara en utgångspunkt för en annan konstnär med tolkningsföreträde, för att senare kanske hamna i muséets ”finrum”.

Den första tilltalsformen som handlade om figurernas inbördes relationer kan sägas ha övergått från att de 1912 var åskådare till en sportslig prestation, till att de 2015 är åskådare av en tvåkönad publik.

Gossarna vid bassängkanten, som verkar stå utanför sammanhanget i bilden, har eventuellt fått andra samtalsämnen vid en senare läsning, än vad de förväntades ha 1912. De utgör oavsett vilka tolkningar en betraktare lägger in i bilden en intressant, privat och avgränsad sfär.

Även val av positionering kan skilja sig utifrån de konnotationer den ideala betraktaren lägger in i verket. Fokus kan ligga på simhopparen, den aktive, eller på åskådarna, de passiva, beroende på vilken symbolik betraktaren är ute efter; den sunda atleten eller de nakna kropparna.

Att vara medskapare i konstverket, att konstnären inte är ensam skapare av den innebörd ett verk kan få, handlar även om att skapa ett sammanhang bland verkets alla komponenter. Det skapande av en helhet genom att utesluta tomrum, det Kemp kallar ”blanks”, kan också innebära skilda innebörder för implicita betraktare från olika perioder. Det kan denotera textur och ljus, ögonblicket före en rörelse eller aktivitet, eller vilande medvetenhet om att vara betraktad.

Avslutningsvis kan konstateras att konstverk alltid lever i ett dynamiskt sammanhang, men för Eugène Janssons *Flottans badhus* har förändringarna varit synnerligen påtagliga under de senaste decennierna. Mycket tyder på att Eugène Jansson var homosexuell även om helt säkra

⁵² Ringgren 1998

bevis saknas. Det viktigaste i frågan är dock vilken betydelse den kunskapen i så fall har. De olika skribenterna förefaller att entydigt ha utgått ifrån sin egen ståndpunkt utan att förhålla sig till varandras uppgifter, vilket innebär att två tolkningar finns av bakgrunden till Janssons figurmåleri, men en syntes saknas.

Litteratur och källförteckning

Litteratur

- Eriksen, Tranøy, Fløistad, *Filosofi og vitenskap fra antikken till vår egen tid*, Universitetsforlaget 1987
- Gombrich, E.H., *Art and illusion*, Phaidon, London 1992
- Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, Studentlitteratur, Lund 1991
- Kemp, Wolfgang, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception*, ingår i *The Subjects of Art History: Historical Subjects in Contemporary Perspective*, ed. M.A. Cheetham, M.A. Holly and K Moxey, Cambridge University Press, Cambridge 1998
- Larsson, Lars Olof, *Metoder i konstvetenskap*, Norstedts 2010
- Löfgren, Erland, Moser, Claes, *JAG ACKE. Prins Eugens Waldemarsudde 22 mars-26 maj 1991*, Utställningskatalog nr 7
- Rausing, Birgit, *Konsten 1890-1915*, Signums svenska konsthistoria, Lund 2001
- Steorn, Patrik, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*, Akademisk avhandling, Norstedts akademiska förlag 2006
- Söderlund, Göran, Steorn, Patrik, *Eugène Jansson. Blå skymning och nakna atleter*, Prins Eugens Waldemarsudde 18 februari-10 juni 2012, Waldemarsuddes utställningskatalog nr 98:12, Carlsson Bokförlag 2012
- Söderlund, Göran (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860-1960*, Stockholmia förlag, Borås 1999
- Zachau, Inga, *Eugène Jansson. Den blå stadens målare*, Bokförlaget Signum, Lund 1997
- Zachau, Inga, *Eugène Jansson 1862-1915*, Liljevalchs konsthall 17 januari-15 mars 1998, Liljevalchs katalog nr 438, Borås 1998

Övriga källor

- Kleen, Björn af, *Omtvistat nakenmåleri lämnar källaren*, DN 2015-06-11
- Ringgren, Magnus, *Sveriges första gaykonstnär*, Aftonbladet 1998-02-11
- Rubin, Birgitta, *blåmålararen. Stockholm och unga män. Han kallade sina målningar: "stora blåa barn"*. Nu visar Liljevalchs den största Eugne Janssonutställningen på 80 år, DN 1998-01-16
- Suhonen, Daniel, *Befriade nakna män på Thielska galleriet*, Expressen 2015-06-16

Bildförteckning

J.A.G. Acke: *Östrasalt* 1906

Eugène Jansson: *Flottans Badhus* 1907

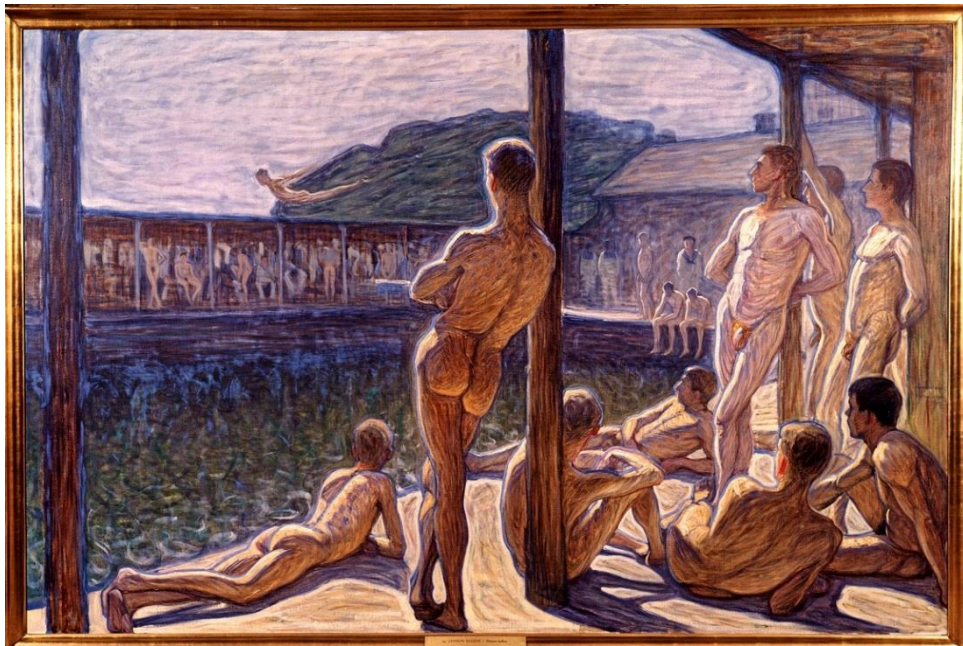
Georg Pauli: *En sund själ i en sund kropp* 1912

Peter Nahum: *Från konstnärsförbundets olympiska utställning 1912*, mitt foto ur Liljevalchs katalog nr 438

Bildbilaga



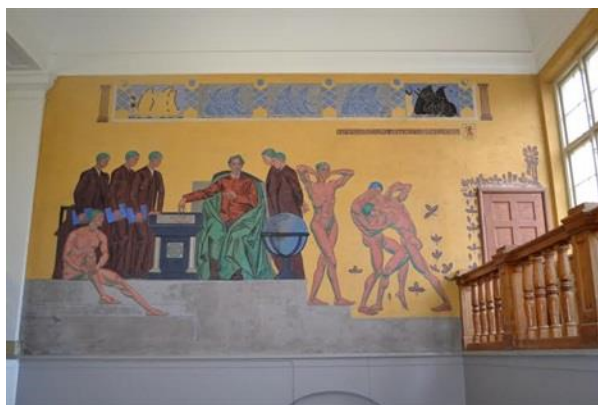
Peter Nahum, Från konstnärsförbundets olympiska utställning 1912



Eugène Jansson, Flottans badhus



J.A.G. Acke, Östrasalt



Georg Pauli, En sund själ i en sund kropp

