

Närvaron bortom

*- en konstruktiv teologi om den visuella konstens
förmåga att närvarandegöra det gudomliga*

Clara Sjöberg

LUNDS UNIVERSITET | CENTRUM FÖR TEOLOGI OCH RELIGIONSVETENSKAP

TEOK51 Teologi: Examensarbete för kandidatexamen 15 hp

Handledare: Roland Spjuth

Examinator: Johanna Gustafsson-Lundberg

Termin: HT13



Abstract

The objective of this thesis is to call attention to the need for a constructive theology, where visual art is taken seriously, and to develop a first outline of such a theology. The aim is to illustrate how visual art has the ability to make the divine present in a way that differs from that of spoken and written language. The thesis consists of three main parts: a theological-historical background, a theory from science of art and finally a contemporary theological perspective. In the theological-historical background the Byzantine and reformatory iconoclasm are discussed, as well as the Linguistic turn. The latter illustrates the western logocentrism, which is problematized further in the thesis. By emphasizing the non-lingual dimension of the image (as presented by the art historian and art critic James Elkins in *On Pictures and the Words That Fail Them*) and by connecting this to the apophatic theology and the method *théologie totale*, the visual art's ability to make the divine present in a way that can not be fully substituted by the spoken and written language is emphasized. *Théologie totale* provides new perspectives on the arguments for and against images, presented in the chapters covering the two iconoclasm. The thesis explicates how a shift from Logos to Spirit provides insight about the divine presence in the image – a presence that goes beyond human imagination, thus comparable to apophatic theology.

Keywords: theology, visual art, iconoclasm, linguistic turn, semiotic, anti-semiotic, James Elkins, Sarah Coakley, *théologie totale*, idolatry, apophatic, pneumatology.

1 Inledning	3
1.1 Introduktion	3
1.2 Syfte och frågeformulering	3
1.3 Metod och teori	4
1.4 Material	5
1.5 Avgränsningar och begreppsförklaringar	6
1.6 Forskningsöversikt	7
2 Teologihistorisk bakgrund	11
2.1 Ikonoklasmen	11
2.2 Bildstriden under reformationen	14
2.3 Den språkliga vändningen och semiotiken	16
2.3.1 Den språkliga vändningen	16
2.3.2 Semiotiken	17
3 Ordens brist - ett konstvetenskapligt perspektiv	20
3.1 Semiotikens och språkets brist vid bildtolkning	20
3.2 Fyra sorters blindhet	21
3.3 Att se - Upplösandet av dikotomin mellan bild och text	24
4 Att fånga Gud - ett nytt perspektiv på avgudadyrkan	27
4.1 Théologie totale	27
4.2 Den visuella konsten och théologie totale	31
4.3 Skiftet från Logos till Ande	33
5 Sammanfattning och slutsats	35
6 Referensförteckning	39

1 Inledning

1.1 Introduktion

År 726 plockar kejsare Leo III ner Kristus-ikonen ovanför ingången till sitt palats. 800 år senare krossar Andreas Bodenstein von Karlstadt de religiösa statyerna och bilderna i en av Wittenbergs kyrkor. Händelserna utgör startskotten för två ikonoklasmer, där religiösa bilder förstördes, konstnärer förföljdes och troende offrade sina liv för att försvara eller förstöra bilderna. Vad är det som ligger bakom detta? Och vad är det som skiljer de religiösa bilderna från bibelstudiet och den teologiska reflektionen? Kan det vara så att den visuella konsten har en förmåga att närvarandegöra det gudomliga på ett sätt som skiljer sig från språket och därmed är bortom människans kontroll?

1.2 Syfte och frågeformulering

Syftet med denna uppsats är att lyfta fram behovet av och formulera ett första bidrag till en konstruktiv teologi som integrerar den visuella konsten. Uppsatsen består av tre delar. Den första delen beskriver tre historiska förlopp och syftar till att visa på behovet av en teologi, som talar om relationen mellan bild och text, samt att ge en bakgrund till ämnet. Den andra och den tredje delen, lyfter fram var sitt samtida perspektiv på bilden och dess relation till det ickeverbala. Dessa delar syftar till att visa på bildens förmåga att närvarandegöra och ge kunskap om det gudomliga på ett sätt som går bortom det talade och skrivna språket. De båda perspektiven kompletterar varandra och lyfter båda fram delar som är viktiga i en konstruktiv teologi, där den visuella konsten har en plats.

Utgångspunkten i denna uppsats är iakttagelsen att den visuella konsten under teologihistorien har varit kontroversiell. I uppsatsen argumenterar jag för att den visuella konsten har förmågan att närvarandegöra det gudomliga på ett sätt som går bortom det verbala och att detta såväl är orsaken till människans vilja att bevara bilden som hennes vilja att kontrollera eller förstöra bilden. Svaren på underfrågorna som ställs i de följande delkapitlen utgör grundpelarna i mitt bidrag till en konstruktiv teologi som integrerar den visuella konsten och svarar därmed också på min huvudfråga som är följande:

- Hur kan man utveckla en konstruktiv teologi som integrerar den visuella konsten?

I den teologihistoriska bakgrunden utgår jag från följande frågor:

- Vilka är argumenten för respektive mot bilderna under de båda bildstriderna?
- Hur påverkar den språkliga vändningen relationen mellan den visuella konsten och teologin?

I uppsatsens andra del vänder jag mig till konstvetaren James Elkins och hans teori kring ordens brist vid bildtolkning. Till detta material ställer jag följande fråga:

- Går det att 'läsa' bilder?

I uppsatsens tredje del prövar jag ett nytt teologiskt perspektiv utifrån följande frågor:

- Hur kan man inom teologin metodiskt arbeta för att göra rättvisa åt bilden?
- Vilka teologiska resurser är användbara i en konstruktiv teologi där den visuella konsten integreras?

1.3 Metod och teori

Jag betraktar denna uppsats som en resa. Dels genom tiden då kapitlen rör sig kronologiskt från 700-talet till hösten 2013, dels från kontroll till ett frisläppande av kontroll, från fokus på Logos till fokus på Ande, från förnuft till en apofatisk virvelvind. Uppsatsen är skriven ur ett "inifrån-perspektiv", om än ett kritiskt sådant. Den konstruktiva teologin är av tänkande och spekulativ karaktär, och det är mina associationer som leder mig framåt.¹ Målet är trots detta att genom ett systematiskt genomförande nå ett koherent resultat. Jag utgår därför från tre kriterier.² Det första är att traditionen måste tas på allvar. För att göra rättvisa åt relationen mellan den visuella konsten och teologin idag är det därför viktigt att lyfta fram såväl de båda bildstriderna som hur de förhåller sig till den övriga systematiska teologin. Det andra kriteriet är att teologin måste vara kontextuell. Tron måste tolkas utifrån kontexten, samtidigt som teologin bör ge mening åt kontexten. Materialet jag använder mig av är hämtat från många olika håll. Huvudämnet är teologi men den konstvetenskapliga disciplinen dras in som en kritisk referens för att ge kunskap som teologin inte kan ge - metoden är således flervetenskaplig.³ Det tredje kriteriet är att slutsatsen bör vara meningsskapande och ge ett bidrag till såväl traditionen som den samtida systematiska teologin. Slutsatsen bör således inte bryta med traditionen men tillföra den något genom nya perspektiv och infallsvinklar. Genom *deduktiv* läsning av Elkins och Coakley lyfter jag fram nya perspektiv på relationen mellan den visuella konsten och teologin. Jag är medveten om att alla sorters läsningar innebär en tolkning och att man därför bör närma sig materialet med stor försiktighet så att inte tolkningar och associationer tar över och ger en felaktig bild av materialet. Detta gäller inte minst i

¹ Martinsson, Sigurdson, Svenungsson, 2007, 15-16.

² Kriterierna är fritt hämtade från Peters, 2000, 72-80, och anpassade till omfånget på denna uppsats.

³ Sjöstrand, 2012, 19.

mitt val av metod där syftet är att lyfta fram ett nytt perspektiv på relationen mellan den visuella konsten och teologin.

Liknelsen vid arbetet som en resa gäller även i mitt sätt att ta mig an ämnet. Jag utgår från bildstriden och använder sedan mina associationer som redskap för att ta mig framåt, för att slutligen landa hos Sarah Coakley och metoden *théologie totale*. Arbetssättet medför att jag inte har en separat del för diskussion utan diskuterar fortlöpande. Eftersom syftet med denna uppsats är att bidra till utvecklandet av en konstruktiv teologi som tar den visuella konsten på allvar, skulle arbetet lika gärna kunna betraktas som ett sökande efter en teori kring bildens relation till och teologin. Jag utgår således inte från någon färdig teori.

1.4 Material

Till denna uppsats har jag valt två böcker som primärkällor: *God, Sexuality and the Self - An Essay on the Trinity* av Sarah Coakley (1951-) och *On Pictures and the Words that fail them* av James Elkins (1955-). *God, Sexuality and the Self* publicerades under hösten 2013. Sarah Coakley är professor i teologi vid universitetet i Cambridge. I boken presenterar hon metoden *théologie totale* som ger ett perspektiv på relationen mellan den visuella konsten och teologin. Som ett resultat av denna metod använder sig Sarah Coakley av den visuella konsten som en kunskapskälla i ett av bokens kapitel där hon gör en semiotisk läsning av treenigheten i konsten, vilket är ett konkret exempel på hur den visuella konsten kan användas inom teologin. *On Pictures and the Words That Fail Them* gavs ut 1998. James Elkins är professor i konstvetenskap vid konstinstitutet i Chicago. I boken presenterar Elkins en teori kring språkets oförmåga att ge en heltäckande beskrivning av bilden.

Till den teologihistoriska bakgrunden använder jag mig av en rad olika böcker. Till kapitlet om ikonoklasmen (2.1) utgår jag från Anne Kaharans inledning till *Tre försvarstal mot dem som förkastar bilderna* av Johannes Damaskenos, artikeln om den visuella konsten *The Modern theologians: an introduction to Christian theology in the twentieth century* (2:a upplagan) av Graham Howes samt av kapitlet *The emergence of Byzantine Orthodoxy* av Andrew Louth i tredje volymen av *The Cambridge History of Christianity: Early Medieval Christianities, c. 600- c. 1100*. Till avsnitten om bildstriden under reformationen har jag använt mig av *Christianity: the first three thousand years* av Diarmaid MacCulloch samt av kapitlet *The Reformation and the visual arts* av Lee Palmer Wandel i sjätte volymen av *The Cambridge History of Christianity: Reform and Expansion 1500-1660*. I kapitel 2.3.1 om den språkliga vändningen utgår jag från inledningen till

The participatory turn - Spirituality, Mysticism, Religious Studies som är skriven av bokens redaktörer Jorge N. Ferrer och Jacob H. Sherman. Kapitel 2.3.2 om semiotiken är kopplat till den konstvetenskapliga teorin vilket gör att jag där använt mig av boken *Methods & Theories of Art History* av Anne D'Alleva men också av avhandlingen *Mer än tecken - Atmosfär, betydelse och liturgiska kroppar* av Lena Sjöstrand. I forskningsöversikten är det mesta hämtat från *The Modern Theologians* (2:a och 3:e upplagan) med kapitel om den visuella konsten av Graham Howes (2:a upplagan) och John W. de Gruchy (3:e upplagan). Utöver denna har jag använt mig av första bandet av Karls Barths *Kyrkodogmatik*, första bandet av Paul Tillichs systematiska teologi, första bandet av Hans Urs von Balthasars *The glory of the Lord* samt Sigurd Bergmanns *I begynnelsen är bilden*. Övrig referenslitteratur återfinns i litteraturlistan.

1.5 Avgränsningar och begreppsförklaringar

Denna uppsats behandlar ett ämne som rör sig såväl inom den teologiska disciplinen som inom den konstvetenskapliga. Detta innebär att jag har behövt göra vissa ställningstaganden. Det första ställningstagandet har rört begreppet ”bild”: vad är det för bilder jag avser? Uppsatsen handlar om den visuella konsten och när jag använder begreppet bild avser jag den materiella tvådimensionella bilden, om inget annat anges. Valet av bildmotiv varierar och min avsikt är att gå från Kristus-ikonerna i det första kapitlet kring ikonoklasmen för att sedan successivt integrera andra sorters motiv. Valet av motiv följer således min resa från Logos till Ande. I slutsatsen avser jag såväl den profana som den religiösa konsten. Jag vill undersöka det fundamentala i relationen mellan den visuella konsten och teologin. Relationen mellan det profana och religiösa berörs kortfattat i beskrivningen av metoden *théologie totale* där Coakley understryker att teologin inte begränsar sig till religiösa sfären. På samma grunder väljer jag att inte tala uteslutande om den religiösa konsten. Jag har valt att inte utgå från något specifikt visuellt objekt i analysen då detta skulle kräva andra metoder och ytterligare kunskaper om faktorer som påverkar tolkningen av den specifika bilden. Uppsatsen berör enbart den kristna teologin trots att diskussionen också skulle kunna överföras och behandlas utifrån andra religioner.

I den teologihistoriska bakgrunden har jag valt att integrera vördandet av bilden och diskuterar således inte bara bilden i sig. Bildstriderna handlade i hög grad om bruket av bilden. Jag är medveten om att detta skiljer sig åt från vad själva bilden är, men har valt att ta hänsyn till såväl vördandet av bilden som bilden själv då dessa är beroende av varandra. Eftersom den teologihistoriska bakgrunden visar att en bärande del av konflikterna kring bilden grundar sig i

oenigheten kring vad en bild är läggs fokus på bildens väsen bortom vördandet av bilden i uppsatsens tredje kapitel.

Ett annat förtydligande som bör göras är vad jag avser med ”språket”. Detta förtydligas till viss del i avsnittet kring den språkliga vändningen. Den kritik jag riktar mot språkets dominans inom teologin syftar till det talade och skrivna språket.

1.6 Forskningsöversikt

John Dillenberger (1918-2008) har haft en viktig roll i forskningen kring relationen mellan teologi och konst under 1900-talet. Han presenterar fyra teologiska förhållningssätt till den visuella konsten som jag nu tänker ta min utgångspunkt i för att sammanfatta synen på relationen mellan teologin och den visuella konsten inom den västerländska 1900-talsteologin.⁴

Det första förhållningssättet representeras av Karl Barth (1886-1968) och visar ett förhållningssätt där relationen mellan den visuella konsten och teologin helt förnekas. Det finns, enligt Barth, ingen möjlighet att nå kunskap om, eller komma i kontakt med, det gudomliga genom bildkonsten. Detta blir tydligt i följande citat: "Images and symbols have no place *at all* in a building designed for Protestant worship".⁵ Bakom detta uttalande ligger synen på uppenbarelsen samt skepticismen mot såväl den naturliga teologin som mot liberalprotestantismen.⁶

Det andra förhållningssättet, som på många sätt skiljer sig från det första, representeras av Rudolf Otto (1869-1937) samt Paul Tillich (1886-1965). Rudolf Otto såg likheter mellan den religiösa upplevelsen av den gudomliga närvaron och den estetiska upplevelsen av det sköna. Han menade att det finns en verklig relation mellan dessa upplevelser som är mer än en analogi. I den abstrakta konsten, menade han, kan man uppleva denna närvaro. I bildens abstraktion finns det en likhet med och en relation till den mystiska upplevelsen.

Tillich betonar relationen mellan kultur och teologi. Enligt honom är det nödvändigt att ställa frågan kring hur religionen och det estetiska hör samman och vad som skiljer de konstnärliga symbolernas uttryck från de religiösa symbolernas. Det gudomliga varat är inte bundet till ett särskilt uttryck eller en särskild upplevelse. Därför kan de konstnärliga uttrycken också peka mot den gudomliga verkligheten.⁷ Tillich kritiserar det första förhållningssättet där likhetstecken sätts mellan uppenbarelsen och "Guds Ord". Han menar att det är problematiskt att se Skriften som det

⁴ Howes, 1997, 710.

⁵ Howes, 1997, 677.

⁶ Howes, 1997, 678.

⁷ Howes, 1997, 678.

enda trovärdiga vittnet till uppenbarelsen i Kristus. Det är vanligt förekommande att Guds Ord, Logos, förväxlas med Skriften. Detta menar Tillich är protestantismens fallgröp.⁸ Han understryker att Logos enbart kan vara en fulländad symbol om det ligger i begreppet att man kan smaka, höra och se det. Detta, menar han, har sin grund i inkarnationen. Om vi ser Skriften som den enda förmedlaren av Logos, går delar av uppenbarelsen förlorad.⁹ Resonemanget kring Logos och öppenheten för den samtida kulturen resulterar i ett ökat intresse för den visuella konsten. Viljan att koppla samman den samtida kulturen med teologin gör att Tillich till och med går så långt att han menar att expressionismen kan spela en viktig roll som profetisk röst i samhället.¹⁰ Här ser vi en utveckling från kopplingen mellan konsten inom kyrkan och teologin till kopplingen mellan konsten utanför kyrkorummet och teologin. Trots Tillichs betoning av Logos-begreppets mångsidighet menar han att människan enbart kan nå kunskap om Gud genom semiotisk analys av det symboliska Ordet.¹¹

Karl Rahner (1904-1984) utvecklade Tillichs förhållningsätt till konsten genom att visa nödvändigheten i att integrera den visuella konsten i det teologiska studiet. Han menade att teologin är människans sätt att förhålla sig till sig själv i den gudomliga uppenbarelsens ljus. Detta uttrycks även i konsten och eftersom konsten inte till fullo kan uttryckas med ord är det nödvändigt att se konsten som en viktig del i teologin. Huvudargumentationen hos Rahner ligger alltså i att han menar att konsten inte kan översättas i det verbala.¹²

Det tredje förhållningssättet representeras av Hans Urs von Balthasar (1905-1988). Hos von Balthasar möter vi en djupare komplexitet i relationen mellan den visuella konsten och teologin, där teologin är beroende av konsten och konsten är beroende av teologin.¹³ Avgörande för von Balthasars teologi är skönheten. Skönheten går enligt honom inte att skilja från det goda och det sanna.¹⁴ Teologin missar en viktig aspekt om skönheten uteblir; utan skönheten förstår vi inte uppenbarelsen på rätt sätt. Detsamma gäller om vi vänder på resonemanget: har vi inte kunskap om uppenbarelsen i Kristus har vi inte heller möjlighet att se på konsten i rätt ljus. Det finns en analogi mellan den gudomliga uppenbarelsen och det mänskliga livet, såväl i som utanför Kristus. Allt skapat har en relation till sin skapare, därför relaterar allt skapat till Gud och uppenbarelsen i

⁸ Tillich, 1951, 157.

⁹ Tillich, 1951, 122-123.

¹⁰ de Gruchy, 2005, 709.

¹¹ Tillich, 1951, 124.

¹² Howes, 1997, 679.

¹³ Howes, 1997, 680.

¹⁴ von Balthasar, 1982, 18.

Kristus. Antingen ser man likheter dem emellan eller så bryter den mänskliga formen mot denna uppenbarelse.¹⁵ Guds sanning, Logos, tar i Kristus form i världen på ett hänryckande och utblottande sätt. Enbart då vi ser denna uppenbarelse genom dess egna form kan vi tolka den. På samma sätt är det när vi närmar oss det konstnärliga. Genom att möta det sköna och konstnärliga på det sätt som det själv uppenbarar sig och möta det i sin helhet får vi rätt kunskap om det. Utifrån analogin mellan Logos och det mänskliga livet kan vi förstå hela vår existens och finna harmoni mellan det gudomliga och mänskliga i ljuset av uppenbarelsen i Kristus.

Det fjärde förhållningssättet kallar Dillenberger för det alternativa förhållningssättet och det representeras av befrielse-teologer och feministteologer.¹⁶ Befrielse-teologen Sigurd Bergmann (1956-) riktar i boken *I begynnelsen är bilden - En befriande bild-konst-kultur-teologi* kritik mot religionstolkningens språkfixering som han menar är "allt för snäv".¹⁷ Bergmann lyfter fram betydelsen av mötet mellan teologin och bildkonsten och framhåller att detta möte alltid måste förbli öppet och oförutsägbart. I bilden kan Gud uppenbara sig på ett unikt sätt.¹⁸ I en kontextuell konstteologi finns utrymme att skapa empati för medmänniskan genom bildkonsten, såväl i skapandet som i betraktandet av den. Bilden kan således fungera befriande och försonande och skapa förståelse mellan människor från olika kulturer.¹⁹ Boken lyfter fram en rad olika förhållningssätt till relationen mellan teologi och konst och påtalar att intresset för bilden blir allt större inom teologin.²⁰

Avslutningsvis vill jag lyfta fram det nyligen avslutade forskningsprojektet *In-visibility. Visibility and Transcendence in Religion*, som bedrivits vid Köpenhamns Universitet. Projektet gränsade till ett stort antal andra ämnen och discipliner, däribland språkfilosofi, fenomenologi, kulturvetenskap, konsthistoria och mediavetenskap.²¹ Projektet visar dels på intresset för relationen mellan konsten och teologin, då det belyser relationen mellan det visuella och det transcendentia, dels på det ökade intresset för interdisciplinära projekt som också öppnar möjligheten för ett samarbete mellan teologin och de konstnärliga ämnena.

¹⁵ de Gruchy, 2005, 107.

¹⁶ de Gruchy, 2005, 712.

¹⁷ Sigurd Bergmanns "befriande bild-konst-kultur- teologi" har många intressanta uppslag och gränsar på många sätt till det arbete som jag ämnar göra i denna uppsats. Jag har trots detta valt att inte använda Bergmann i mitt material då det befrielse-teologiska perspektivet och Bergmanns fokus på konstens tillblivelse inte ryms inom ramarna för mitt projekt.

¹⁸ Bergmann, 2003, 11.

¹⁹ Bergmann, 2003, 214.

²⁰ Bergmann, 2003, 23.

²¹ The research project: In-visibility, u.å.

Som jag tidigare nämnde ökar intresset för den visuella konstens relation till teologin, kanske som ett resultat av postmodernismens vilja att bryta dikotomier och finna nya vägar till kunskap. Mitt intresse är att finna ett svar på frågan kring varför människan under historien har visat ett behov av att kontrollera bilden. Jag argumenterar för att detta behov beror på att det finns en dimension av bilden som går bortom det verbala och därmed inte går att kontrollera. Detta är en infallsvinkel som jag tar hjälp av den konstvetenskapliga teoribildningen för att undersöka. Detta är ett grepp som jag tror kan tillföra teologin något nytt och som också bryter med den västerländska logocentrismen som stora delar av denna forskningsöversikt vittnat om. Elkins teori har även använts av teologen Christopher Evan Longhurst. Hans utgångspunkt har emellertid enbart varit att titta på den gudomliga närvaron i den samtida abstrakta konsten. Jag vill istället ta min utgångspunkt i de historiska bildstriderna och se vad Elkins teori kan tillföra synen på bildförstörelsen i kombination med ett teologiskt perspektiv utifrån Sarah Coakleys teologi och metoden *théologie totale*.

2 Teologihistorisk bakgrund

2.1 Ikonoklasmen

I den tidiga kristendomen betraktades ikonerna som en viktig uppenbarelsekälla och ikoner (i detta sammanhang alla religiösa bilder) smyckade kyrkor och hem.²² Bilden spelade en så avgörande roll i fromhetslivet att ikonerna kom att kallas det femte evangeliet. Bilderna hade också en betydelsefull roll för den rådande makten som använde den religiösa konsten för att förstärka sin ortodoxa legitimitet. I det bysantinska riket ansågs bilder av helgon skydda riket och försvara rikets städer mot attacker från andra folk.²³ I detta kapitel kommer jag dels att lyfta fram den politiska situationen i det bysantinska riket dels den teologiska argumentationen kring bildernas lämplighet.

År 726 inleder kejsar Leo III (ca. 685-741) bildstriden genom att ta ner Kristusikonerna vid palatsets ingång. Fyra år senare förbjuder han de religiösa bilderna och vördandet av dessa.²⁴ Orsaken till detta är oklar. Att få klarhet i frågan försvåras av framförallt två saker: För det första försvårar förstörelsen av den religiösa konsten möjligheten att få kunskap om bilderna och bruket av dessa, för det andra förstördes alla bildkritiska dokument efter konciliet i Nicaea år 787 vilket gör att forskare enbart har tillgång till dokument som försvarar bilderna.²⁵ Kunskap om den rådande sociala, kulturella och politiska situationen i det bysantinska riket kan emellertid hjälpa oss att förstå varför kejsar Leo III agerade som han gjorde. Bildstriden sammanföll med stora förändringar i det bysantinska riket. Det tidigare så stora riket låg efter invasioner från såväl öst som väst inklämt mellan det arabiska väldet i öst och det karolingiska imperiet i väst. Arabernas invasion hade också resulterat i att tidigare kristna områden blivit muslimska. Vid ikonoklasmens start utgjordes därmed det bysantinska riket enbart av Konstantinopel och mindre Asien och kontakten mellan huvudstaden och de få provinser som kvarstod blev allt svårare att upprätthålla. Denna situation påverkade naturligtvis såväl den politiska som sociala och kulturella situationen i riket. Makten blev allt mer centraliserad och kejsarens makt över kyrkan och klosterväsendet kom att öka. En tänkbar bidragande faktor till konfliktens uppkomst skulle kunna vara kejsarens önskan att rikta folkets uppmärksamhet från de heliga personerna, som vördades bland annat genom bilderna, till kejsaren, detta som ett steg mot ökad kejserlig makt. Kejsaren hade redan nära kontakt med kyrkans män och uppfattades som Kristi budbärare likvärdig med apostlarna. Kejsarens religiösa roll gjorde att han

²² Howes, 1997, 670.

²³ Kaharan, 2008, 12.

²⁴ Beskow, 1990, 547.

²⁵ Kaharan, 2008, 15.

lätt kunde utnyttja den religiösa makten i politiska syften.²⁶ Oavsett vad orsaken till Leo III:s agerande var togs initiativet till bildstriden av den rådande makten, utan förankring hos folket.²⁷

Trots att ikonoklasmen tycks ha påverkats av den rådande politiska situationen kom frågan att få stora teologiska konsekvenser. Såväl ikonoklasterna (bildstormarna) som ikonodulerna (bilddyrkarna) använde sig av teologiska argument, förankrade såväl i Skriften som hos fäderna, för att försvara sin ståndpunkt.²⁸ Ikonoklasterna menade att vördandet av ikonerna bröt mot bildförbudet i Mose lag och att ingenting hos varken fäderna eller apostlarna krävde eller förespråkade vördandet av de heliga bilderna. Ikonodulerna, med Johannes Damaskenos (ca. 650-ca. 750) och Theodoros Stoudites (759–826) som två av de främsta företrädarna, försvarade bilderna genom att referera till inkarnationen samt genom att lyfta fram ikonens betydelse för fromhetslivet.²⁹

Bildstriden berör frågan kring vad en bild är. Ikonoklasterna menade att en bild bara är sann om den är av samma väsen som det den avbildar. Detta innebär att endast nattvarden är en sann bild av Kristus, på samma sätt som Sonen är en sann bild av Fadern. Definitionen av vad en sann bild är delades inte av ikonodulerna som istället utgick från att urbilden eller originalet (*protótypos*) kan överföras till kopian (*parágogon*). Det faktum att ikonoklasterna och ikonodulerna inte delade uppfattning om vad en bild är spelar naturligtvis en avgörande roll i diskussionen. Synen på bilden och dess lämplighet leder också in på frågan kring relationen mellan det andliga och det materiella. Även i detta fall skiljde sig de båda lägren från varandra. Ikonoklasternas argumentation kring bildens lämplighet och vördandet av bilden byggde på betoningen av dikotomin mellan det andliga och materiella. Genom att förkasta bilderna, menade ikonodulerna att man också förkastade skaparen av materien. Om materien är något ont innebär det att man antingen menar att dess skapare inte är Gud eller att Gud är skapare också till det onda.³⁰

År 754, vid det ikonoklastiska konciliet i Hiereia i Chalcedon, fastslogs bildförbudet och de som försvarade bilderna bannlystes. Detta beslut upphävdes dock redan år 787, vid det andra konciliet i Nicaea, då bilderna åter legitimerades. Diskussionen kom dock inte att sluta i och med detta. De kristologiska argumenten kom nu att utvecklas såväl av ikonoduler som av ikonoklaster och diskussionen kom allt mer att bli en fråga om ändligt och oändligt, jordiskt och himmelskt. Ikonodulerna menade att det var att förneka Guds människoblivande om man förnekade bilderna av

²⁶ Kaharan, 2008, 13-14.

²⁷ Louth, 2008, 50.

²⁸ Kaharan, 2008, 12 & 16.

²⁹ de Gruchy, 2005, 708.

³⁰ Kaharan, 2008, 18.

Kristus.³¹ De menade vidare att Gud visserligen är utan gräns men att han i och med inkarnationen blir möjlig att avbilda.³² Detta krävde emellertid ett klargörande i synen på Kristi två naturer. Om Kristi båda naturer är möjliga att avbilda sker en sammanblandning mellan den mänskliga naturens ändlighet och den gudomliga naturens oändlighet. Ikonodulerna framhöll därför att bilderna av Kristus enbart var bilder av Kristi mänskliga natur. Även detta argument kom dock att kritiseras då det innebar en uppdelning mellan Kristi båda naturer som enligt konciliet i Chalcedon år 451 inte fick göras.³³

År 815 förbjöds åter bilderna, främst på grund av ikonoklasternas argument med utgångspunkt i bildförbudet i Mose lag och de kristologiska argumenten som presenterats ovan. När ikonodulen och änkekejsarinnan Theodora slutligen gav sitt stöd för bilderna kom dock vändpunkten och vid konciliet 843 kom bilderna slutligen att tillåtas, till lekfolkets glädje, detta efter att de kristologiska argumenten ytterligare hade utvecklats av Theodoros Stoudites. Vid detta koncilium fastslogs att såväl bilderna som vördandet av bilderna (som kommit att bli en viktigare del i debatten) var i linje med vad profeterna, apostlarna, fäderna och kyrkan alltid hade lärt. Det slutgiltiga argumentet kom att utgå från inkarnationen då man menade att bilderna vittnade om Guds människoblivande och människans möjlighet till gudomliggörelse genom nåden.³⁴ Teologin som utvecklades av ikonodulerna är fortfarande den dominerande inom ortodoxa kyrkan. Eftersom bildstriden aldrig blossade upp på samma sätt i väst utvecklades inte ett lika djuplodat teologiskt resonemang kring kyrkokonstens lämplighet där. Istället kom bilderna att få en pedagogisk funktion som illustrationer av den heliga historien.³⁵

Bildstriden vittnar om bildens starka kraft såväl teologiskt som politiskt. Den politiska komplexiteten gör det svårt att reducera diskussionen till enbart teologisk. Oavsett om ikonoklasmens orsak är av politisk karaktär eller teologisk och idéhistorisk är det svårt att blunda för de starka känslor som uppstod som ett resultat av såväl vördandet som förstörandet av bilderna. Bildstriden visar på spänningen mellan ordet och bilden och behandlar frågan kring huruvida bildkonsten kan närvarandegöra det gudomliga och ge kunskap om Gud på ett sätt som kan jämföras med den filosofiska och vetenskapliga kunskapen.³⁶

³¹ Kaharan, 2008, 18.

³² Louth, 2008, 51.

³³ Kaharan, 2008, 17-19.

³⁴ Kaharan, 2008, 20.

³⁵ Beskow, 1990, 547.

³⁶ Howes, 2008, 671.

2.2 Bildstriden under reformationen

Som jag tidigare nämnt hade bilden kommit att få en pedagogisk funktion i väst under medeltiden och många ansåg att bilden hade en unik uppgift i lärandeprocessen. Bilden fungerade för att minnas och förstå kyrkans budskap vilket gjorde att den hade en unik roll inom kyrkan. Trots att ikonoklasmen inte påverkade den västliga teologin i lika hög grad som den östliga var relationen mellan Guds människoblivande och det materiella och synliga en viktig fråga även i den medeltida västkyrkan. I Kristus hade Guds ord och köttet blivit ett. Eftersom Gud blivit människa kunde den materiella framställningen av Kristus härledas till uppenbarelsen i Kristus och därmed närvarandegöra Gud i bilder då de betraktades av troende. Detsamma kunde sägas om bilderna av helgon som också vittnade om Guds handlande i världen efter inkarnationen och därmed i förlängningen också gick att koppla till Guds människoblivande.³⁷

Under 1500-talet uppkom emellertid frågan kring människans förmåga att delta i förmedlandet av den gudomliga uppenbarelsen. Om den visuella konsten verkligen uppenbarade och närvarandegjorde Gud skulle detta innebära att skaparen av konsten hade del i denna uppenbarelse. Här kom olika kyrkotraditioner att ha skilda åsikter. Den romersk-katolska kyrkan lutade sig på traditionen, dels på de beslut som tagits under ikonoklasmen dels på de som formulerats kring bilderna av Thomas av Aquino. Den romersk-katolska kyrkans syn på bilderna fastslogs vid det tridentinska konciliet (1545-1563) och bestod av två huvudsakliga klargöranden: för det första borde bilderna finnas i kyrkor och hem för att vördas, inte för att bilderna innehade någon särskild kraft utan för att de återspeglade och vittnade om det de föreställde (genom att kyssa bilder av de heliga menade man att man vördade de heliga som bilderna avbildade); för det andra fungerade bilderna undervisande.

Denna syn kom, som sagt, inte att vara densamma inom de reformerade kyrkorna. Under reformationen uppstod bildfientliga rörelser inom den reformerta kyrkan och en ny ikonoklasm uppstod. Diskussionen kom i första hand att bli en diskussion mellan de reformerta kyrkotraditionerna och den lutherska kyrkan. Enligt Martin Luther var de religiösa bilderna adiafora, de materiella bilderna hade varken förmåga att upplysa eller förleda själen. Denna uppfattning delades emellertid inte med de reformerta kyrkotraditionerna som ställde sig mycket kritiska mot de religiösa bilderna och framförallt vördandet av dessa. Huvudargumentationen utgick, i likhet med ikonoklasternas argument under den bysantinska ikonoklasmen, från bildförbudet i Mose lag och rädslan för avgudadyrkan. John Calvin hade inga problem med den

³⁷ Palmer Wandel, 2007, 345.

religiösa konsten i sig och menade att såväl bilder som skulpturer var gåvor från Gud. Däremot menade han att bilderna inte får missbrukas till exempel genom tillbedjan då detta leder till fördömelse. Problemet låg alltså för Calvin inte i bilderna utan i vad de avbildade, hur de vördades och av vem de skapades. Eftersom bilderna var skapade av människor vittnade de endast om människors uppfattning av Gud. Att rikta sin vördnad mot dessa bilder innebar därmed att man vördade den egna bilden av Gud, inte Gud själv.

En av de mest radikala bildstormarna var Andreas Bodenstein von Karlstadt (1486-1541). År 1522 förstör han bilder och statyer i Wittenberg och i skriften *Vom Abtuhung der Bilder* listar han alla ställen som han menar talar för ett bildförbud i Bibeln.³⁸ Året därpå predikar Leo Jud (1482-1542) att Bibeln säger att alla bilder bör förstöras.³⁹ Våldet mot bilderna legitimerades av få teologer, men bland lekfolk blev frågan mer och mer diskuterad. Somliga menade att kritiken och våldet mot bilderna var ett angrepp mot Gud, medan andra menade att bilderna var avgudar och att bildförstörelsen var att ära Gud. Frågan kom att bli en fråga om hur man bäst vördade Gud och handlade alltså inte i huvudsak om bilderna i sig. Runt om i Europa samlades kristna och plockade ner och förstörde de föremål som man ansåg vara avgudar i kyrkorna. Bildförstörelsen gällde inte bara bilder och statyer utan också altaren, liturgiska föremål och kläder. Ikonoklasmen ansågs av bildstormarna vara en religiös akt och många riskerade sina liv genom att plocka ner och förstöra de visuella objekten. Kritiken mot bilderna ansågs av många vara omöjlig att separera från reformationen då bilderna och föremålen representerade och stod för en teologi man inte ville kännas vid och som dessutom ansågs leda den troende bort från Ordet.

Bildförstörelsen visar på bildstormarnas rädsla för bildernas kraft. Enligt dem hade bilderna kraften att dra den troende från Gud.⁴⁰ Luther menade istället att det var bildstormarna som ägnade sig åt avgudadyrkan genom att rädas bilderna. Enligt honom var detta att tillskriva bilderna en kraft som de inte hade.⁴¹ Även denna bildstrid vittnar om att frågan kring bildens lämplighet kan bli en fråga om liv och död. Till skillnad från ikonodulerna under den bysantinska ikonoklasmen som riskerade sina liv för bilderna, riskerade reformerta bildfientliga lekmän sina liv genom att förstöra bilderna under reformationen. Såväl ikonoduler som ikonoklaster trodde således att bilden hade en kraft. Denna kraft ville ikonoklasterna kontrollera genom att förstöra konsten.

³⁸ MacCulloch, 2011[2010], 619 och Palmer Wandel, 2007, 346-347.

³⁹ MacCulloch, 2011[2010], 618-619.

⁴⁰ Palmer Wandel, 2007, 348-349.

⁴¹ MacCulloch, 2011[2010], 618-619.

2.3 Den språkliga vändningen och semiotiken

Jag vänder mig nu till 1900-talet och den språkliga vändningen (*the Linguistic Turn*) inom den västerländska filosofin och teologin samt till semiotiken och dess relation till konstvetenskapen. Såväl den språkliga vändningen som den moderna semiotiken vittnar om logocentrismen inom den västerländska tradition som jag såväl står i som beskriver. Logocentrismen påverkar relationen mellan den visuella konsten och teologin vilket jag ämnar lyfta fram och problematisera i kapitlet.

2.3.1 Den språkliga vändningen

Under 1900-talets början kom intresset för språket att öka inom den västerländska filosofin. Fokus hade tidigare legat på det Cartesiansk-Kantianska subjektet som ett resultat av den kritik som vändes mot metafysiken under upplysningstiden. Tron på ett autonomt, universellt och ofta okroppsligt maskulint subjekt kom att ersätta den tidigare tron på en metafysisk verklighet och istället för att söka något bortom erfarenheten utgick man nu från subjektet som både agenten och platsen för det religiösa studiet. Tron på subjektet och förnuftet kom att bli utmärkande för modernismen men fick ett drastiskt slut i och med den språkliga vändningen då man flyttade fokus från subjektet till språket. Den språkliga vändningen hade stort inflytande även på teologin. Ett förflyttat fokus från den subjektiva, individuella erfarenheten till det kollektiva språket kom att påverka många teologer under 1900-talet. Detta innebar att man inom teologin på många håll lämnade tron på förmågan att hämta kunskap från de egna erfarenheterna och det egna medvetandet. Fokus hamnade alltså på språket, och det religiösa studiet kom att lägga större fokus på bland annat symboler och metaforer.⁴² Värt att poängtera är att språket inte enbart betraktades som ett uttryckssätt utan också som konstituerande av människans upplevelser. Hela världen betraktades som en språklig struktur, så även religionen.⁴³

I *The Participatory Turn - Spirituality, Mysticism, Religious Studies* visar Jorge N. Ferrer och Jacob H. Sherman på bredden i den språkliga vändningen. De väljer att lyfta fram tre förgreningar av den språkliga vändningen: den analytiska, den tolkande och den postmoderna.⁴⁴ Sherman och Ferrer menar att det som är gemensamt för de tre infallsvinklarna är att fokus ligger på tecken och mening relaterat till religiösa texter, världsåskådningar och praktiker och att syftet med det religiösa studiet är analysen, dekonstruktionen och rekonstruktionen av text, språk och symboler. Fokus

⁴² Ferrer & Sherman, 2008, 3.

⁴³ Ferrer & Sherman, 2008, 4.

⁴⁴ Ferrer & Sherman, 2008, 5.

flyttas alltså från erfarenheternas ursprung och natur som något bortom människan till människan själv vars erfarenhet är konstituerad av språket.⁴⁵

Metoden *théologie totale* (se 4.1) lyfter fram problematiken i att dra en allt för tydlig gräns mellan den akademiska teologin och den religiösa praktiken. Detta vill jag redan nu hänvisa till som ett argument i min kritik mot den språkliga vändningen. De föregående två delkapitlen syftar delvis till att visa spänningen mellan den visuella konsten och det religiösa livet och tron. Som exemplen visar har troende riskerat sina liv både för att försvara och förstöra bilderna. En teologi som inte tar detta i beaktning, menar jag, riskerar att missa något väsentligt. När allt för stort fokus läggs på språket finns risken att viktiga delar av teologin försummas. Jag är medveten om att den språkliga vändningen och synen på språket som jag presenterar ovan inte innebär att den visuella konsten tappar sitt värde eller helt åsidosätts. Däremot menar jag att det finns något problematiskt i att inordna allt i språkliga strukturer, vilket är fallet både då det kommer till teologin som då det kommer till den visuella konsten i den språkliga vändningen. Jag menar att det är nödvändigt att undersöka relationen mellan bild och text och vad synen på språket som konstituerande av den mänskliga erfarenheten resulterar i för att kunna tala om den visuella konsten som närvarandegörande av det gudomliga. Detta påverkar också synen på relationen mellan bild och text. Därför vänder jag mig nu till semiotiken samt kritiken mot denna.

2.3.2 Semiotiken

Semiotiken (av grekiska *sēmeiōtikos* 'som hör till beteckning', av *sēmeion* [-mei'-] 'tecken'), är det systematiska studiet av tecken. Ett tecken är i mycket förenklade termer någonting som representerar något annat och kan enligt semiotiken ta form som ord, bilder, ljud, gester, eller till och med idéer. Semiotiken har rötter i antiken men kom att utvecklas som vetenskap i slutet av 1800-talet.⁴⁶ Under den språkliga vändningen fick den ökad betydelse.⁴⁷ I detta kapitel vill jag ge en snabb introduktion till semiotikens uppkomst för att sedan fokusera på den semiotiska bildtolkningstraditionen.

Den moderna semiotiken kom att utvecklas av den schweiziske språkvetaren Ferdinand de Saussure (1857-1913) och den amerikanska filosofen Charles S. Peirce (1839-1914).⁴⁸ Enligt Saussure är språket, som han betraktar som ett teckensystem, det främsta bland mänskliga

⁴⁵ Ferrer & Sherman, 2008, 6.

⁴⁶ D'Alleva, 2005, 28-29.

⁴⁷ Ferrer & Sherman, 2008, 2.

⁴⁸ Sjöstrand, 2012, 70.

kommunikationsformer. Språket utgör tillsammans med det som betecknas en helhet och syftar alltså inte till någon idé bortom språket självt. Ett tecken har således två sidor: en uttryckssida och en innehållssida, det betecknande (*signifiant*) och det betecknade (*signifié*). Dessa två är tätt sammankopplade och går inte att skilja från varandra. Ett språkligt tecken består alltså av såväl begrepp som föreställning, vilket resulterar i att det inte finns något bortom tecknet. Språket ger således inte form åt en separat idé utan utgörs av enheten mellan begrepp och ljud.⁴⁹

Peirce beskriver detta på ett något annorlunda sätt. Enligt honom består ett tecken av tre delar: tecknet eller referenten, tecknets objekt och tecknets mening.⁵⁰ Peirce menar att allt tänkande sker i och genom tecken, i tanken uppstår en interaktion mellan tecknets delar. Denna interaktion kallas *semiosis* och är central för Peirce som betonar processen snarare än strukturen. Viktigt att poängtera är att de tre delarna alla är tecken (alltså inte bara referenten).⁵¹

Semiotiken har, av förklarliga skäl, fått stort genomslag inom konstvetenskapen. Synen på språket som ett teckensystem kom att kopplas till bildkonsten och semiotikens tolkningssystem kom att appliceras på bilden. Detta resulterade i att relationen mellan bild och text framhävdes. År 1960 publicerar den franska filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) boken *Signes* där han kopplar samman målningen med språket eftersom han menar att en målning är komponerad av tecken ordnade efter en logisk syntax på samma sätt som språket.⁵²

Inom konstvetenskapen menar man att tolkningen av ett konstverk innebär en läsning av verket. Språket betraktas inom semiotiken som grunden till tolkning och kommunikation. En text är detsamma som tecken sammansatta enligt olika konstformers och mediers regler och konventioner. Detta gör att ett konstverk betraktas som en text på samma sätt som tidningsartiklar och romaner. Britten Ernst Gombrich (1909-2001) är en av de konsthistoriker som anammat semiotikens syn på bilden som text vid bildtolkning på ett av de mest radikala sätten. Enligt Gombrich är konsten inte naturlig eller självklar utan skapad efter ett "bildligt språk" som alltid bör tolkas. Därför menar han att konsthistoriker har förmågan att finna den sanna betydelsen i en bild.⁵³ Denna ståndpunkt skiljer sig till stor del från den stora skaran av semiotikers och konstvetares syn på bilden men utgår trots detta från de semiotiska principerna. En vanligare syn på människans förmåga att finna den sanna

⁴⁹ Sjöstrand, 2012, 72.

⁵⁰ Ett exempel på detta är den situation som uppstår vid ett rött trafikljus. Det röda ljuset är tecknet, bilens bromsning är tecknets objekt och idén att att bilens ska stanna är tecknets mening. D'Alleva, 2005, 30.

⁵¹ Sjöstrand, 2005, 72-73.

⁵² D'Alleva, 2005, 36.

⁵³ D'Alleva, 2005, 39.

betydelsen i bilden är synen på tecknen som öppna för olika tolkningar och överlappande varandra.⁵⁴

Syftet med semiotiken inom bildtolkningen är inte att värdera det textuella över det visuella.⁵ Jag vill trots detta lyfta fram kritiken mot och riskerna med att inordna det icke-verbala i språkliga strukturer kategoriserat som text. I avhandlingen *Mer än tecken - Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar* lyfter Lena Sjöstrand fram faran i att inordna det som inte är verbalt (till exempel bild, rum och kropp) i kategorin text. I avhandlingen är utgångspunkten kroppen och kroppen i performativa praktiker såsom gudstjänst, teater och kyrkospel. Jag ser, trots detta, en möjlighet att överföra resonemanget på bilden och dess relation till texten. Om vi ser på den visuella konsten enbart som tecken, möjliga att överföra till det verbala språket, vilket vi gör om vi ser bilden som text, möjlig att 'läsa', riskerar vi att förlora en viktig aspekt i bilden. Sjöstrand lyfter fram Thomas J. Csordas (1952-) som problematiserar begreppet kroppsspråk genom att säga att begreppet "leder oss att tro att det icke-verbala är strukturerat på samma sätt som det verbala språket och kan studeras med samma metoder".⁵⁶ Liksom kroppsspråket är bilden icke-verbal. Jag vänder mig därför till James Elkins som likt Csordas och Sjöstrand ställer sig kritisk till den entydigt semiotiska tolkningen av det icke-verbala för att se vad detta kan tillföra diskussionen kring teologins relation till den visuella konsten.

⁵⁴ D'Alleva, 2005, 37.

⁵⁵ D'Alleva, 2005, 39.

⁵⁶ Sjöstrand, 2012, 79.

3 Ordens brist - ett konstvetenskapligt perspektiv

3.1 Semiotikens och språkets brist vid bildtolkning

This book might well have been titled the Antisemiotic, since much of what I have to say here runs against the tendency to interpret images as systems or signs, or - in the looser but more prevalent formula - as examples of visual language. But such a title would not be quite right. I have no global objection to contemporary semiotics except perhaps for the occasional claim that it is an optimal, transparent, or transtheoretical approach to visual artifacts. Instead, I am concerned with those places in pictures where the inevitable linguistic or semiotic model stops making sense, becomes counterintuitive, or begins to contradict what is actually happening.⁵⁷

Med dessa ord inleder James Elkins boken *On Pictures and the Words That Fail Them* som jag nu tar hjälp av för att stödja min uppfattning att den visuella konsten har förmågan att närvarandegöra det gudomliga på ett unikt sätt. För att kunna argumentera för detta menar jag att det krävs att det finns en dimension i bilden som skiljer sig från det talade och skrivna språket. Jag vänder mig därför till Elkins som i bokens inledning skriver följande: "Whenever the description of a picture could do without the picture I am suspicious".⁵⁸ Den konstvetenskapliga teorin som Elkins presenterar använder jag alltså för att argumentera för den visuella konstens unika förmåga att närvarandegöra det gudomliga. Elkins menar att bilder inte på ett tillfredställande sätt kan översättas enbart med hjälp av semiotiken och det talade språket. Att se på konsten som enbart tecken eller symboler som går att tolka och förklara är enligt Elkins omöjligt. I detta kapitel har jag valt att lägga fokus på två centrala delar i Elkins argumentation utöver huvudargumentationen kring semiotikens brist. Den första punkten handlar om avbildandet av det oframställbara (*unrepresentable*), oavbildbara (*unpicturable*), ogripbara (*inconcievable*) och osynliga (*unseeable*). Dessa ord kan kopplas till det gudomliga och heliga, vilket Elkins också gör. Den andra punkten jag ämnar ta upp berör relationen mellan bild och text. Detta är en dikotomi som Elkins vill bryta. Genom att bryta dikotomin mellan bild och text försvinner också risken att en hierarki uppstår mellan dessa. Jag vill dock börja med att introducera boken *On Pictures and the Words That Fail Them* och dess huvudargumentation kring semiotikens och språkets oförmåga att beskriva och fånga allt som en bild rymmer.

Boken är uppdelad i tre delar: *Elements*, *Voyages* och *Destructions*. Den första delen presenterar permanenta element, representerade i alla bilder såsom tecken (*marks*), linjer (*lines*), kurvor (*traces*), kanter (*edges*), konturer (*outlines*), ytor (*surface*), fält (*fields*), ljus (*light*), skugga (*shades*), gråskala (*middle tone*), form och geometri (*figure*) samt botten (*ground*). Elkins problematiserar dessa element genom att visa att de inte på ett självklart eller enkelt sätt kan

⁵⁷ Elkins, 1998, xi.

⁵⁸ Elkins, 1998, xviii.

översättas eller tolkas som tecken eller berättelser. Han ifrågasätter även att det grafiska tecknet (*graphic mark*) är möjligt att översätta eller ersätta det skrivna tecknet (*written mark*). Det grafiska tecknets mening är tätt sammankopplat med dess form, menar han, och förblir därmed alltid till en viss del ett mysterium för betraktaren då formen gör att tecknet inte går att 'läsa' som ett skrivet tecken eller tolkas på ett entydigt sätt. Tecken, linjer, kurvor, kanter, konturer, ytor och fält i en bild är varken fullt ut semiotiska eller icke-semiotiska, vilket gör att en bild inte går att läsa som en text. Detta är alltså inte en kritik mot semiotiken i sig utan mot föreställningen om vad en bild är. Elkins menar att man mycket väl skulle kunna säga att en bild går att läsa om den enbart var konstruerad av ordnade teckensystem, vilket man menar inom semiotiken (se 2.3.2), Elkins däremot vill lyfta fram att en bild är mer än detta. Varje bild innehåller en delvis irrationell och otydlig sida vilket resulterar i att Elkins betraktar den västerländska semiotiken och alla lingvistiska modeller som förenklingar av bilden.⁵⁹

I bokens andra del, *Voyages*, tar Elkins med sig läsaren på tre resor bortom den västerländska konstvetenskapliga diskursen. Varje kapitel syftar till att lyfta fram bildens komplexitet och problematiken i att betrakta bilden som text. I kapitel 3.3 kommer jag fördjupa mig i Elkins syn på relationen mellan bild och text vilket han behandlar i delen *Voyages*.⁶⁰

I bokens tredje och sista del, *Destructions*, lyfter Elkins fram bilden som osammanhängande, oklar och svår. Den sista delen är uppdelad i två kapitel: det första där Elkins dekonstruerar den västerländska synen på bilden och dess struktur, det andra där han beskriver hur bilder alltid är knutna till det som inte går att avbilda, vilket nästa kapitel i min uppsats kommer att behandla.⁶¹

3.2 Fyra sorters blindhet

Att avbilda det som inte går att avbilda kan tyckas paradoxalt men är tätt sammankopplat med såväl det icke-semiotiska i bilden som frågan kring den visuella konstens förmåga att närvarandegöra det gudomliga på ett sätt som är bortom det verbala. Elkins argumenterar för att alla bilder innehåller spår av det som inte går att avbilda. I varje bild finns frånvaron av form. Elkins identifierar fyra sorters 'blindhet' i bilden vilka han benämner som det oframställbara, det oavbildbara, det ogripbara och det osynliga. Som hjälp använder han sig av den franska filosofen och konstvetaren Didi-Huberman (1953-) som menar att viljan att avbilda den inre numinösa och religiösa upplevelsen under renässansen resulterade i ett tänjande på konventionerna inom den narrativa, religiösa

⁵⁹ Elkins, 1998, xii-xiii.

⁶⁰ Elkins, 1998, xiv-xv.

⁶¹ Elkins, 1998, xvi.

konsten. Försöken att fånga denna upplevelse i detaljer misslyckades dock ofta.⁶² Elkins utgår från detta för att visa att det finns dimensioner av verkligheten som inte går att nå eller avbilda. Dock menar han att detta genom sin frånvaro finns representerat i alla bilder och går att koppla till den apofatiska teologin⁶³.

För att ta sig an frågan om avbildandet av det som inte går att avbilda utgår Elkins från Jacques Derridas (1930-2004) *Memoires d'aveugle*, den blindes memoarer. Elkins utgår från Derridas syn på "blindheten" och använder den som språngbräda för att skapa fyra varianter av blindhet som alla finns representerade i bilden - det oframställbara, det oavbildbara, det ogripbara och det osynliga.⁶⁴ Det oframställbara menar Elkins är det som är förbjudet eller farligt för ögat men också det som inte går att avbilda rent tekniskt. För att beskriva detta använder sig Elkins av Immanuel Kant (1724-1804) och hans syn på det sublima om vilket han skriver: "Whatever is unrepresentable resist being made visible, and in that respect it is probably best understood in terms of the Kantian sublime. In Kant, as in Burke, the sublime can be find in pictures [...] but it is fundamentally opposed to full representation."⁶⁵ Det sublima kan aldrig avbildas fullt ut. I det sublima finns ett motstånd mot det meningsskapande, trots att det finn närvarande i bilden. Precis som Kant menar att det sublima existerar i bilden menar Elkins att det oframställbara alltid finns närvarande i bilden.⁶⁶

Det oavbildbara handlar om det som inte går att se som bild. Detta till skillnad från det oframställbara som man faktiskt kan föreställa sig. Det oavbildbara går inte att föreställa sig på grund av omöjligheten att se dess relation till de grafiska tecken som Elkins behandlar i bokens första del (t.ex. form, grund och figurer) och tar sin början där den bildliga oordningen slutar.⁶⁷

Det ogripbara är den dimension av blindheten som inte ens går att föreställa sig. Denna del av blindheten är på ett annat sätt transcendent än de två tidigare sorterna av blindhet och går således att koppla på ett mer tydligt sätt till frågan kring konstens förmåga att närvarandegöra det gudomliga. Det ogripbara är en mer "absolut" sorts blindhet som inte villkoras av bestämda gränser men som

⁶² Elkins, 1998, xvii.

⁶³ "apofatisk teologi (av grek. *apophatiko*'s 'förnekande'), principen att Gud är bortom alla mänskliga bestämningar och att hans väsen inte kan beskrivas med mänskligt språk." Apofatisk teologi 1989.

⁶⁴ Elkins, 1998, 252.

⁶⁵ Elkins, 1998, 252-253.

⁶⁶ Elkins, 1998, 253.

⁶⁷ Elkins, 1998, 255-256.

kan förstås eller tolkas genom anagogisk tolkning⁶⁸. Elkins använder sig av det aferetiska⁶ (*aphairetic*) för att beskriva det ogripbara:

Here it is appropriate to invoke another principal term associated with negative theology and especially with Dionysius the Areopagite, beside the apophatic: the aphairetic, from *aphairesis*, abstraction. Aphairetic meditation strips the image - to use one of Kandinsky's metaphores, the images are *verschleiert* - in an attempt to leave the realm of obvious mimetic representation behind. Aphairetic is a fundamental pictorial strategy for pointing toward the unrepresentable and unpicturable, but by its nature there will come a point when no more abstraction is possible, and only the *idea* of further abstraction remains. This is a way of thinking about the common moment when it seems there may be something lingering beyond the image, inaccessible to aphairetic simplification, abstraction and schematization.⁷⁰

Det ogripbara kan således förstås genom såväl apofatiska som aferetiska strukturer samt genom anagogisk tolkning och kan därmed vara närvarande i bilden trots att det är onåbart och omöjligt att föreställa sig. Det ogripbara går bortom såväl det oframställbara och oavbildbara och vittnar om något bortom detta, en närvaro bortom bilden som ger bilden mening.⁷¹ Elkins kopplar det ogripbara till relationen mellan det gudomliga och den visuella konsten och lyfter här fram Mäster Eckharts (ca 1260-1328) syn på detta som ett exempel på det ogripbara i bilden. Relationen mellan det som går att nå i bilden och det ogripbara liknar relationen mellan den skapade bilden och Gud. Alla bilder har, enligt Mäster Eckhart, en relation till Gud, som är alla bilders ursprung och original. Bilden är beroende av sitt ursprung och kan inte skiljas från det. Det gudomliga är således närvarande i bilden och ger den mening trots att det är omöjligt att föreställa sig och förstå. Det ogripbara i bilden är på samma sätt bortom det människan kan föreställa sig trots sin närvaro i bilden.⁷²

Det oframställbara, det oavbildbara och det ogripbara hör ihop och bygger på varandra i nämnd ordning. Den fjärde varianten: det osynliga, skiljer sig till viss del från dessa och handlar helt enkelt om det som är fysiskt närvarande i en bild men trots detta inte går att se.⁷³ Gemensamt för de fyra varianterna av blindhet är att de alla hjälper till i föreståelsen av vad en bild är genom att

⁶⁸ Den anagogiska tolkningen är ursprungligen en medeltida, traditionell skrifttolkning som syftar på de eviga ting. Hägglund, 1984, 197.

⁶⁹ Som framgår av citatet är den aferetiska teologin ett slags negativ teologi. Den aferetiska teologin lyfter inte bara fram människans oförmåga att med språket beskriva det transcendenta utan betonar människans oförmåga att ens föreställa sig det. För mer om begreppet se Barasch, 1992, 177-178.

⁷⁰ Elkins, 1998, 257.

⁷¹ Elkins, 1998, 258.

⁷² Elkins, 1998, 257.

⁷³ Elkins, 1998, 259-260.

lyfta fram vad bilden inte är. De fyra varianterna av blindhet ryms i alla bilder och stöder således Elkins tes att bilder aldrig är tydliga teckensystem som går att läsa. Om detta skriver han:

How can a picture be an efficient vehicle for symbolic meanings, or a container for narrative and social significance, if it is always also the product of a dialogue with unrepresentable thoughts, pulled outward and away from itself by the attraction of the inconceivable, and folded back into itself with hidden and supernumerary unseen images?⁷⁴

Blindheten i bilden visar att en bild aldrig kan läsas som en text och att det finns dimensioner i bilden som går bortom såväl språket som det mimetiska⁷⁵ i bilden. Elkins argumentation kring blindheten i bilden använder jag för att argumentera för att det gudomliga kan närvarandegöras i bilden på ett annat sätt än genom språket. Resonemanget skulle emellertid kunna användas också på text, inte minst då det kommer till det ogripbara. Jag vill därför titta närmre på Elkins syn på relationen mellan bild och text.

3.3 Att se - Upplösandet av dikotomin mellan bild och text

Diskussionen kring den visuella konstens relation till teologin utgår från relationen mellan bild och text. Jag vill nu kortfattat presentera Elkins syn på denna relation eftersom det hör samman med synen på semiotiken och uppfattningen om huruvida bilden är möjlig att läsa. Inom den västerländska konstvetenskapliga disciplinen har diskussionen kring bildens relation till texten alltid varit en aktuell fråga då det berör disciplinens innersta väsen. I debatten kring textens förmåga att förklara bilden är Elkins ståndpunkt radikal då det är få som ställer sig så kritiska till människans förmåga att 'läsa' en bild som han.⁷⁶

I *Pictures and the Words That Fail Them*s fjärde kapitel *The Signs of Writing* behandlar Elkins kriterierna för vad en bild respektive en text är. Detta gör han med utgång i pseudoskriften Vinča. Jag kommer inte att gå närmare in på detta specifika fall eller kriterierna för bild respektive text. Istället kommer jag att lägga fokus på uppbyggnaden av dikotomin mellan bild och text. Elkins lyfter

⁷⁴ Elkins, 1998, 261.

⁷⁵ "mimesis (grek. *mi'mēsis* 'härkning', av *mimē'omai* 'härma'), term som under antiken betecknade vissa former av mänskliga aktiviteter, nämligen 1) "göra på samma sätt som", 2) "härma, imitera", 3) "följa en förlaga i diktande", 4) "dramatisk framställning till skillnad från episk framställning" samt 5) "efterbildning". Det är särskilt i den sista betydelsen som mimesis kom att spela en viktig roll i konstteorin. En efterbildning, t.ex. en målning, en dikt eller en teaterföreställning, har som sin väsentliga uppgift att skapa sinnligt konkreta föreställningar hos betraktaren eller lyssnaren [...]" - Olsson et al., 1994, 334-334.

⁷⁶ D'Alleva, 2005, 43-44.

fram uppfattningen att ord och bilder är de komponenter som anses vara meningsskapande i ett visuellt föremål. Denna uppfattning är också grunden till tanken på bilden som innehavare av språklig betydelse, antingen som bokstäver i inskriptioner eller som språkliga strukturer i det figurativa. Den västerländska bildtolkningstraditionen bygger på att lingvistiska eller logiska strukturer går att applicera på det visuella föremålet. Elkins lyfter fram problematiken i detta samtidigt som han är medveten om svårigheten att komma bortom detta då det kräver kunskap om bilden som inte kan förmedlas med ord. Dock menar han att det är viktigt att vara medveten om att betraktandet av ett konstverk alltid når en punkt där uppdelningen mellan bild och text slutar ge mening.⁷⁷ Om nedbrytandet av de lingvistiska strukturerna skriver han:

My argument in this chapter has to take a long path, since I want to bring out some of the "signs" in detail, in order to make a fair attempt at saying what counts as writing. But the goal of that analysis is not to recognize writing as much as it is to show how the entire project of linguistic analyses of nonlinguistic objects breaks down because it fails to see how there is no such thing as purely linguistic structure.⁷⁸

Elkins menar att bild till viss del är en förlängning av skrift. En bild kan således inte betraktas som en fullständig bild utan inslag av text. På samma sätt är det med skriften som aldrig kan betraktas som en fullständig skrift utan något inslag av bild. Elkins vill istället för att se relationen mellan bild och text som en dikotomi se det som en enhet och han skriver:

This is the way I would prefer to understand the relation, if it has to be put this way, between pictures and writing: not as a duality with some imbrication, but as an articulated continuum of signs, so that every marked surface will have a measure of pictoriality and a measure of writing.⁷⁹

Elkins belyser problematiken i att betrakta något som rent bildligt eller rent textuellt. Om man betraktar bilden som något som går att läsa missar man det bildliga i bilden. På samma sätt är det om man betraktar texten som något som helt och hållet går att förstå, då den alltid innehåller grafiska eller bildliga element. Elkins menar alltså att det inte går att tala om bilder som något som helt går att översätta. Enheten mellan bild och text innebär dock inte att det bildliga eller språkliga helt bör ges upp. Däremot bör tanken om något rent bildligt ges upp. En semiotisk läsning av bilden kan därför betraktas som en läsning av en del av bilden, dock inte hela.⁸⁰

⁷⁷ Elkins, 1998, 129.

⁷⁸ Elkins, 1998, 131.

⁷⁹ Elkins, 1998, 158.

⁸⁰ Elkins, 1998, 161.

Elkins ser semiotiken som ett resultat av människans destruktiva längtan efter kontroll och ordning. Han menar att det är denna längtan som är grunden till alla systematiserande meta-teorier.⁸¹ Här finns en beröringspunkt med Sarah Coakleys syn på människans vilja att kontrollera det gudomliga, en vilja som resulterar i avgudadyrkan. Till henne vänder jag mig nu.

⁸¹ Elkins, 1998, 162.

4 Att fånga Gud - ett nytt perspektiv på avgudadyrkan

I detta kapitel ämnar jag fokusera på metoden *théologie totale* och vad denna metod kan tillföra synen på bilden och dess förmåga att närvarandegöra det gudomliga. Vidare ska jag titta närmare på Coakleys definition av den apofatiska teologin och se hur denna går att koppla till Elkins syn på den visuella konsten. Avslutningsvis vill jag, utifrån Coakleys syn på relationen mellan Anden och Sonen, se vad ett skifte från ett försvar av bilderna med utgång i inkarnationen och Logos (som vi stött på i den historiska bakgrunden och i forskningsöversikten) till ett pneumatologiskt perspektiv kan tillföra synen på bilden som närvarandegörande av det gudomliga. I kapitlet återkommer jag till synen på avgudadyrkan.

4.1 *Théologie totale*

Coakley beskriver *théologie totale* som "a new form of systematic theology that attempts to incorporate insights from every level of society and to integrate intellectual, affective, and imaginative approaches to doctrine and practice".⁸² Man skulle alltså kunna säga att *théologie totale* är Coakleys metod. Metoden ligger nära synen på vad systematisk teologi är och Coakley presenterar metoden som ett svar på den kritik som från olika håll riktas mot ämnet. Även jag kommer att utgå från denna kritik i min presentation av *théologie totale* inte minst eftersom Coakleys svar på kritiken tydligt synliggör hennes syn på avgudadyrkan, som är central i frågan kring bildens lämplighet, vilket jag visat i kapitel 2.1 och 2.2. Innan jag går in på kritiken mot den systematiska teologin vill jag introducera metoden genom att presentera de nio kännetecken som Coakley själv sammanfattar *théologie totale* i:

1. *Kontemplerationen privilegierad*: Inom *théologie totale* framhålls kontemplerationen som en länk till den kreativa livskällan. Det är kontemplerationen som håller den systematiska teologin vid liv då kontemplerationen krävs för att nå uppenbarelsen. Kontemplerationen är något som påbjuds varje människa, alltså inte bara en kristen elit.
2. *Teologi in via*: Kontemplerationen är en ständigt pågående process på vägen mot renande och förändring där förståelsen för det uppenbarade Ordet ständigt vidgas och förnyas genom Anden. Kontemplerationen syftar dock inte till att skapa autentiska religiösa upplevelser utan till att under processen (*in via*) öppna hela självet (*the Self*) mot Gud och skapelsen. Med självet menar Coakley såväl människans intellekt som vilja, minnen, känslor och kropp.

⁸² Coakley, 2013, 352.

3. *Mötet mellan filosofi, vetenskap och théologie totale*: Anden blåser dit den vill även inom den sekulära filosofin och vetenskapen. Teologins syfte är inte att bemästra den sekulära filosofin och vetenskapen utan att öppna sig för att Anden som kan finnas även där.
4. *Ortodoxi som mål*: Ortodoxi är enligt *théologie totale* ett projekt, en efterlängtd horisont av personlig förändring och ett svar på Guds sanning. Teologi, spiritualitet och etik är en enhet vid denna horisont, som är ett mål för alla människor. Ortodoxin tillhör således inte någon elit.
5. *Théologie totale socialt förankrad men inte socialt reducerad*: Metoden påbjuder att alla samhällets dimensioner och sociala sammanhang beaktas, och teologin är således öppen för socialvetenskapen utan att vara reducerad till den. I jakten på de sanna doktrinerna antar man därför inom *théologie totale* såväl misstänksamhetens som kärlekens och hoppets hermeneutik, både inom och utanför den teologiska disciplinen.
6. *Théologie totale och expanderandet av den klassiska systematiska teologins loci*: Inom *théologie totale* använder man sig av alla klassiska loci inom den systematiska teologin. De klassiska ämnena, såsom trinitetslära, eskatologi och ecklesiologi, är viktiga men används i *théologie totale* på ett nytt sätt, i nya ordningar och hierarkier och med en öppenhet för nya infallsvinklar och perspektiv till exempel genom att se på ämnena utifrån kön och etnicitet.
7. *Théologie totale och estetiska uttryck*: *Théologie totale* har sin grund i den kroppsliga kontemplationens praktik som Coakley menar bär på det 'omedvetna' och leder mot en öppenhet mot nya sidor av människan som går bortom det verbala. Denna öppenhet medför ett ökat intresse för nya medier där religiös sanning kan förmedlas via en estetik som är såväl ordlöst som kulturellt producerad. Bland dessa estetiska medier ryms såväl den visuella konsten, musiken och poesin som liturgin. Coakley menar att dessa medier kan skärpa sinnena, som genom dessa kan renas och finna nya infallsvinklar i det religiösa studiet och den andliga utvecklingen. I boken *God, Sexuality and the Self* ligger fokus på den visuella konsten.
8. *Upplösandet av falska dikotomier*: Kontemplationen kräver som metod att falska dikotomier upplöses (så som mellan tro och praktik, kristen teologi och religiösa studier, akademisk teologi och pastoral teologi, liberalfeminism och postmodern genusteori.) Viljan att överkomma dessa handlar, enligt Coakley, inte om att kompromissa utan om att inse att dikotomiernas ursprung är desamma. På liknande sätt som den visuella konsten och bildtolkningen fungerar som kunskapskälla i metoden utgörs en del av boken *God, Sexuality, and the Self* av en fältstudie som ett sätt att upplösa dikotomin mellan den akademiska och pastorala teologin.
9. *Begäret som den samlande kategorin i théologie totale*: Metodens kärna utgörs av *begäret*. Coakley lyfter fram relationen mellan det gudomliga och mänskliga begäret. Begäret efter Gud är

det centrala temat i *théologie totale* och är den strävan som håller samman den systematiska teologin.⁸³

Coakley presenterar kritik riktad mot den klassiska systematiska teologin från tre håll som hon anser att teologin måste ta på allvar. Den första är den filosofiska kritiken mot 'onto-teologin'. Här kritiserar teologin för att på ett felaktigt sätt göra Gud till ett objekt bland andra. Den andra kritiken är politisk eller moralisk, kritiken riktas här mot teologin då den betraktas som hegemoni, det vill säga förtryckande mot marginaliserade grupper och stängd för olika perspektiv på grund av teologins allomfattande anspråk. Den tredje kritiken är feministiskt postfreudiansk och kritiserar ämnet för att vara fallocentriskt.⁸⁴ Coakley bemöter kritiken genom att lyfta fram olika delar i metoden *théologie totale*, men framförallt med fokus på kontemplerationen. Att ägna sig åt kontempleration är att välkomna det omedvetna och öppna sig för den andra. All kritik som tidigare presenterats relaterar till kunskap, makt och kön och kan därmed bemötas med metoden.⁸⁵

Den första kritiken besvarar Coakley genom att lyfta fram den apofatiska teologin som en viktig del i den klassiska kristna läran. Gud kan mycket riktigt inte kontrolleras eller jämföras med något mänskligt skapat, människan har inte heller förmåga att föreställa sig Gud på ett korrekt eller heltäckande sätt. Kritiken mot teologin som riktas från det filosofiska hållet skulle därför vara korrekt om det inte fanns en apofatisk och mystik sida av teologin. Coakley betonar att kännedomen om Gud inte är lik någon annan kunskap. Teologin handlar inte om att fånga Gud med hjälp av den mänskliga kunskapen, utan handlar tvärtom om att öppna sig för Gud och förvandlas. Utan kunskap om människans oförmåga att lära känna Gud på ett heltäckande sätt och utan den asketiska övningen och kontemplerationen som skapar kunskap om okunskapen riskerar den systematiska teologin att utplåna sig själv. Genom praktiken påminns människan om apofatiken, som aldrig kan vara ett uppskjutande av mening eller en enkel förskjutning från negativa till positiva (katafatiska) påståenden. Teologin är alltid *in via* (punkt 2) vilket gör att de anspråk som görs alltid utvecklas och förändras på vägen mot kunskap om Gud.⁸⁶

Coakleys svar mot den andra kritiken, den politiska eller moraliska, går också att finna i metoden. För det första innebär kontemplerationen att människan måste tömma sig på sig själv för att öppna sig för den 'andre', för det andra ligger det en öppenhet mot hela människan och skapelsen i

⁸³ Coakley, 2013, 88-92.

⁸⁴ Coakley, 2013, 42.

⁸⁵ Coakley, 2013, 43.

⁸⁶ Coakley, 2013, 44-46.

själva metoden. Genom att rikta fokus mot konst, kultur, kön och socialvetenskap minskar risken för hegemoni.⁸⁷ Men detta perspektivskifte medför också risker och utmaningar eftersom det öppnar upp för det oväntade och sköra. Coakley menar att den systematiska teologin alltid till viss del handlar om att hålla kvar vid det osystematiska och vara öppen för risker och utmaningar som kan uppstå vid ett radikalt fokus på Anden.⁸⁸

Den tredje kritiken besvarar Coakley genom att kritisera kritikerna. Coakley menar att det finns en risk i den feministiska kritiken som tenderar att fastna i dualismen mellan manligt och kvinnligt. Genom att ständigt identifiera det kvinnliga som marginaliserat återskapas känslan av maktlöshet. Kritiken, menar Coakley, riskerar att fastna i en semiotisk tolkningshistoria som förhindrar utveckling och riskerar att resultera i ett felaktigt fokus som riktas bort från Gud. Detta strider mot metoden *théologie totale* vars syfte är att vidga perspektiven och låta kontemplerationen förvandla och förnya.⁸⁹

Kritiken har sin grund i frågan kring avgudadyrkan. När vi tror att vi kan fånga eller få en heltäckande kunskap om Gud skapar vi, enligt Coakley, avgudar. Roten till såväl kritiken som risken för avgudadyrkan är ett felriktat begär: begäret efter heltäckande kunskap, begäret efter makt eller ett fallocentriskt begär som förtrycker kvinnan. Kritiken handlar om makt och kunskap och bottenar i det felriktade begäret. Detta felriktade begär skapar i förlängningen avgudar.⁹⁰ Detta vill metoden motverka genom bön och förvandling. Coakleys perspektiv på avgudadyrkan skiljer sig från synen på avgudadyrkan i kapitel 2.1 och 2.2. Coakleys syn på avgudadyrkan skulle kunna användas som ett försvar för den visuella konsten. Varken bilden eller språket kan ge en heltäckande kunskap om Gud. Så länge detta anspråk inte görs borde bilden lika lite som språket kritiseras för detta. Det finns flera aspekter av denna metod som är användbar för en förståelse och ett legitimerande av bildens plats inom teologin. Det finns tre saker i metoden som är särskilt relevanta i min diskussion. Den första är viljan att bryta dikotomin mellan den pastorala teologin och den akademiska. Eftersom bilderna har visat sig vara viktiga på ett pastoralt plan (se. 2.1, 2.2.) måste de också behandlas på ett akademiskt plan. För det andra finns det kopplingar mellan den visuella konstens ställning inom metoden och kontemplerationen (se 4.2), eftersom båda relaterar till synen på den systematiska teologin som något som inte går att kontrollera. För det tredje, vilket också kanske

⁸⁷ Coakley, 2013, 47-48.

⁸⁸ Coakley, 2013, 49.

⁸⁹ Coakley, 2013, 50.

⁹⁰ Coakley, 2013, 51.

är den mest självklara kopplingen, finns det mycket att hämta i synen på behovet av integrerandet av estetiska uttrycks sätt. Detta vill jag nu fördjupa mig i.

4.2 Den visuella konsten och *théologie totale*

And we have seen enough, I trust, to recognize the difference between visual trinitarianism on the one hand getting bogged down in literalism and ideology, and on the other (in its most creative and original moments) pointing out *beyond* literalism and ideology to something both richly symbolic and at the same time apophatic in its imaginative dimension.⁹¹

Som jag tidigare nämnt utgör estetiken och konsten en viktig del av metoden *théologie totale*. Coakley menar till och med att konsten och ett framlyftande av människans fantasi och föreställningsförmåga, vars kraft och förmåga kan tillföra teologin något unikt, är oumbärlig i *théologie totale*.⁹² En av mina teser är att visa att bilden måste innehålla en dimension som går bortom det verbala. Detta är förutsättningen för att den visuella konstens ska kunna tillföra teologin något unikt. Elkins stöder denna tes (se 3.1-3.3). Även Coakley menar att bilden innehar två sidor, den ena sidan är helt och hållet semiotiskt kodad och har förmågan att vittna om normer och maktstrukturer. Bildens andra sida har, enligt Coakley, förmågan att uppenbara och ge nya perspektiv på Gud, perspektiv som leder bortom doktrinerna. Bildkonsten beskriver således inte bara doktriner utan leder betraktaren på resan mot Gud bortom doktrinerna, dels genom att semiotiskt vittna om en annan bild av Gud (som ibland överträffar doktrinerna!⁹³) dels genom att peka på något bortom orden. Coakley lyfter fram en apofatisk sida i bilden och hon skriver: "In other words, art too, and in it's own distinctive way, can be 'apophatic' (it can say the unsaying). It can gesture beyond words while also 'giving rise to thought' - sometimes fresh and disturbing thought."⁹⁴ Här finns en koppling till kontemplerationen som också har förmågan att flytta fokus från mänskligt skapade strukturer.⁹⁵ Såväl den visuella konsten som kontemplerationen har förmågan att leda människan bort från doktriner skapade av människan och färgade av rådande maktstrukturer. Coakley menar att dessa maktstrukturer binder människan och därmed kan ge upphov till avgudadyrkan. Kontemplerationen har förmågan att genom Anden rena människan från invanda

⁹¹ Coakley, 2013, 260.

⁹² Coakley, 2013, 190.

⁹³ Coakley, 2013, 243.

⁹⁴ Coakley, 2013, 22.

⁹⁵ Coakley, 2013, 191-192.

mönster och leda henne på nya vägar mot Gud. På liknande sätt är det med estetiken som kan fungera som en läcka till det undermedvetna och ge ny kunskap om Gud.⁹⁶ Bilden har förmågan att smita undan sin kontrollerade ursprungsmening (som den första semiotiska läsningen vittnar om) för att istället ge nya, oväntade perspektiv på det gudomliga, som i sin tur ger ny kunskap om Gud.⁹⁷ Den visuella konstens förmåga att öppna människan för nya infallsvinklar kan hindra henne från att fastna i färdiga bilder av det gudomliga, detta på samma renande sätt som kontemplerationen.⁹⁸

Till skillnad från Elkins går det att betrakta båda de sidor av bilden som Coakley presenterar som semiotiska. Coakley menar att symbolerna vittnar om såväl samtida maktstrukturer som sanningar bortom dessa, och hon lyfter fram att man som teolog därför måste låta bilderna 'tala'.⁹⁹ Genom att beskriva bilderna som tecken och genom att säga att bilderna kan 'tala' faller Coakley i fällan där bilden åter underkastas texten (se 2.3.2). Trots detta finns det mycket gott att hämta i Coakleys inställning till den visuella konsten och dess förmåga att ge kunskap om Gud. Inte minst genom att koppla den visuella konsten till den apofatiska teologin och kontemplerationen och genom att lyfta fram konstens unika förmåga att leda människan bort från invanda mönster. Coakley menar att den mest framgångsrika konsten inom teologin är den som leder bortom det vi vet till det okända och väcker människans fantasi, vars kraft inte bör underskattas.¹⁰⁰

Den ovan påvisade relationen mellan den visuella konsten och kontemplerationen vill jag nu koppla till frågan om avgudadyrkan. Som jag i den teologihistoriska bakgrunden visat har den främsta kritiken mot bilderna legat i argumentet kring avgudadyrkan. Jag vill nu använda mig av Coakleys syn på avgudadyrkan för att se hur det påverkar synen på den visuella konsten och dess plats i teologin. Coakley menar att ett av teologins mål är att renas och frigöras från de strukturer och vanemönster som hon likställer med avgudadyrkan. Avgudadyrkan handlar om ett missriktat begär och kan motverkas genom kontempleration. Ett resultat av kontemplerationen är att människan lär sig 'att se' Gud. Om detta skriver Coakley följande:

What shifts, on this view of theology, is not merely the range of vision afforded over time by the interplay of theological investigation and ascetical practice, *but the very capacity to see.*

What is being progressively purged, in this undertaking, is the fallen and flawed capacity for

⁹⁶ Coakley, 2013, 193.

⁹⁷ Coakley, 2013, 195.

⁹⁸ Coakley, 2013, 260.

⁹⁹ Coakley, 2013, 192.

¹⁰⁰ Coakley, 2013, 197.

idolatry, the tragic misdirecting of desire. One is learning, over a lifetime - and not without painful difficulty - to think, act, desire, and *see* aright.¹⁰¹

Genom bön och kontemplation renas människan och lär sig att se Gud på rätt sätt.¹⁰² Den rening som sker som ett resultat av kontemplationen gör att människan kan öppna ögonen för nya perspektiv och komma närmare det gudomliga. Denna förmåga har även den visuella konsten som kan förändra människans blick och uppenbara nya perspektiv som synliggör det gudomliga.¹⁰³

I *God, Trinity and the Self* gör Coakley en semiotisk läsning av treenigheten i den visuella konsten genom historien. Här lyfter Coakley fram Andens förmåga att bryta hierarkier.¹⁰⁴ I bilder där Anden kommer i skymundan är bilden av treenigheten ofta hierarkisk. Detta använder Coakley som ett bevis för nödvändigheten av en teologi där starkare betoning läggs på Anden. Hon menar att Anden har förmågan att bryta hierarkier och maktstrukturer.¹⁰⁵ Jag vänder mig därför nu till Coakleys framhävande av Anden för att se vad detta perspektiv kan tillföra synen på bilden.

4.3 Skiftet från Logos till Ande

Frågan kring relationen mellan den visuella konsten och teologin har, som jag visat både i forskningsöversikten och i den teologihistoriska bakgrunden, till stor del kretsat kring inkarnationen och Logos-begreppet. Här finns en risk att fastna i språket. Ordet, och därmed också språket, blir modellen genom vilken vi förstår bilden. Om bilden helt går att översätta i det verbala resulterar detta, precis som Elkins menar, i att bilden förlorar sin funktion och istället helt hade kunnat ersättas av det talade och skrivna ordet.¹⁰⁶ För att försvara bildens förmåga att närvarandegöra det gudomliga på ett unikt sätt måste det alltså finnas något i bilden som är bortom eller i alla fall annorlunda än det talade och skriva språket.

Jag vill nu pröva vad ett pneumatologiskt perspektiv kan tillföra synen på bilden som närvarandegörande av det gudomliga utifrån Coakleys syn på Anden. Coakley lyfter i boken *God, Sexuality and the Self* fram problematiken i en trinitetslära där fokus ligger på relationen mellan Sonen och Fadern. I boken lyfter hon fram de perspektiv på treenigheten där fokus läggs på Anden och dess relation till bön och kontemplation, vilket är en syn på treenigheten som hon finner inte

¹⁰¹ Coakley, 2013, 19-20.

¹⁰² Coakley, 2013, 36.

¹⁰³ Coakley, 2013, 191.

¹⁰⁴ Coakley, 2013, 237.

¹⁰⁵ Coakley, 2013, 198.

¹⁰⁶ Elkins, 1998, xviii.

minst hos fäderna.¹⁰⁷ Att Coakley menar att Anden är central i den kristna praktiken (som Coakley inte vill skilja från den akademiska teologin, se 4.1) är tydligt i följande citat:

It has been seen, through a variety of lenses and perspectives, that the Spirit is the vibrant point of contact and entry into the flow of this divine desire the irreplaceable mode of invitation for the cracking open of the crooked human heart. The spirit is the constant overflow of the life of God into creation: alluring, delighting, inflaming, in its propulsion of divine desire.¹⁰⁸

Vidare kan man läsa: "Rather, the practice of prayer provides the context in which silence in the Spirit *expands* the potential to respond to the realm of the Word, and reason too is stretched and changed beyond its normal, secular reach."¹⁰⁹ Anden och bönen hamnar utifrån detta resonemang i den kristna praktikens kärna, nödvändig i förståelsen av uppenbarelsen i Kristus. Genom kontemplation och bön finns möjligheten, eller kanske risken, att blicken förflyttas mot nya upptäckter i människans rening och resa mot ortodoxin.

Det finns en öppenhet men också en risk i att släppa kontrollen. Coakley menar dock att det är viktigt att göra just detta för att renas och förvandlas. Såväl i bön som i betraktande av bild finns denna möjlighet eller risk. Den gemensamma nämnaren för detta är Anden. På så vis verkar Anden också i den visuella konsten. Därför är ett flyttat fokus från Logos till Ande fruktbart i synen på den visuella konsten och dess förmåga att ge en djupare förståelse av det gudomliga. Det är viktigt att poängtera att detta perspektivskifte inte på något vis handlar om att nedvärdera det rationella, det språkliga eller den andre personen i treenigheten då även detta skulle vara att falla i fällan för avgudadyrkan. Istället har detta kapitel syftat till att vidga begreppen kring bilder, språk och avgudar och visa att bilden har förmågan att ge ett nytt perspektiv på det fördolda samtidigt som den i likhet med språket inte kan ge en heltäckande bild av det gudomliga eller ogripbara.

¹⁰⁷ Coakley, 2013, 142-143.

¹⁰⁸ Coakley, 2013, 24.

¹⁰⁹ Coakley, 2013, 25.

5 Sammanfattning och slutsats

Syftet med denna uppsats har varit att lyfta fram behovet av och formulera ett första bidrag till en konstruktiv teologi där den visuella konsten tas på allvar. I inledningen ställde jag följande fråga:

- Hur kan man utveckla en konstruktiv teologi som integrerar den visuella konsten?

Jag har besvarat frågan utifrån följande perspektiv:

- 1) Ett historiskt perspektiv utifrån den bysantinska ikonoklasmen, bildstriden under reformationen och den språkliga vändningen under 1900-talet.
- 2) Ett konstvetenskapligt perspektiv utifrån James Elkins teori kring bilden som mer än tecken möjliga att läsa.
- 3) Ett teologiskt perspektiv utifrån boken *God, Sexuality and the Self* och metoden *théologie totale*.

Till den teologihistoriska bakgrunden ställde jag följande frågor:

- Vilka är argumenten för respektive mot bilderna under de båda bildstriderna?
- Hur påverkar den språkliga vändningen relationen mellan mellan den visuella konsten och teologin?

Undersökningen visade att huvudargumenten för bilderna under de båda bildstriderna kretsade kring inkarnationen och traditionen samt att argumentationen mot bilderna i första hand kretsade kring rädslan för avgudadyrkan med ursprung i bildförbudet i Mose lag.

Under den bysantinska ikonoklasmen offrade människor sina liv för att bevara konsten, under bildstriden under reformationen offrade människor sina liv för att förstöra bilderna. I båda fallen ansågs bilderna och bruket av dessa vara frälsningsavgörande. Även om orsaken till den bysantinska ikonoklasmen var av politisk karaktär användes bilden, eller snarare förbudet mot denna, för att kontrollera människan. Detta faktum menar jag visar på behovet av en teologi som tar den visuella konsten på allvar.

I den teologihistoriska bakgrundens tredje del förflyttade jag mig till 1900-talet och den språkliga vändningen och semiotiken för att belysa synen på språket som överlägsen epistemologisk källa och hur detta påverkar synen på bilden och den visuella konsten. Kapitlet visade hur fjättrad människan är vid språket, såväl inom teologin som inom den konstvetenskapliga disciplinen. Semiotiken och den språkliga vändningen blev därmed vägs ände för min undersökning, då utgångspunkten för argumentationen är att bilden har en dimension som går bortom det talade och skrivna språket och därmed dels kräver att hierarkin mellan text och bild försvinner, dels lyfter fram

dimensioner av bilden som går bortom språket och därmed inte kan översättas till eller förstås som text.

Jag vände mig därför till James Elkins och hans teori kring ordens brist vid bildtolkning samt hans kritik mot semiotikens dominerande ställning inom den västerländska bildtraditionen. I detta kapitel utgick jag från frågan:

- Går det att 'läsa' bilder?

Elkins har visat att vi inte måste välja mellan bilder som antingen semiotiska eller omöjliga att läsa. Detta genom att visa att en bild består av två sidor. Den ena är möjlig att tolka med språket, den andra går inte att fånga i språket och är knuten till såväl bildens form som till den del av bilden som går bortom det människan kan se och föreställa sig. Resultatet av Elkins syn på bilden blir att en bild aldrig kan ersättas av ett språkligt teckensystem och därför aldrig går att läsa fullt ut. Elkins menar att det inte är meningsskapande att se på bilden som något helt olikt texten. Samtidigt menar han att det är viktigt att aldrig betrakta bilden som text. Bilden innehåller alltid spår av texten på samma sätt som texten alltid innehåller spår av bilden. Detta leder till att Elkins vill bryta dikotomin mellan bild och text, vilket också resulterar i att hierarkin mellan text och bild upplöses.

Om en bild inte fullt ut går att läsa måste det finnas en annan dimension i bilden. Här lyfter Elkins fram avbildandet av det som inte går att avbilda, vilket han gör genom att redogöra för fyra sorters 'blindhet': det oframställbara, det oavbildbara, det ogripbara och det osynliga är ständigt närvarande dimensioner i bilden som inte kan förstås endast utifrån språkliga strukturer. Alla dessa är möjliga att koppla till den gudomliga närvaron i bilden. Jag vill dock särskilt lyfta fram det ogripbara i relation till det gudomliga eftersom Elkins beskriver denna sida som en transcendent blindhet helt bortom människans föreställningsförmåga. Trots att det ogripbara är bortom såväl det mimetiska som det abstrakta i bilden finns det ständigt närvarande i alla bilder och kan förstås genom anagogisk tolkning. Synen på det ogripbara är densamma som synen på det gudomliga inom den apofatiska och aferetiska teologin. I bilden finns det transcendent närvarande. Denna närvaro är bortom människans kontroll och kan liknas vid en gudomlig närvaro.

Elkins vilja att öppna bilden för det oväntade och söka sig bort från de språkliga strukturerna i bilden för att söka det ogripbara och transcendent liknar Coakleys syn på teologin där den apofatiska teologin har en bärande roll. Jag vände mig därför till Sarah Coakley och metoden *théologie totale* för att knyta samman Elkins teori med den teologihistoriska bakgrunden och få ett teologiskt perspektiv och en passande metod. Här ställde jag följande frågor:

- Hur kan man inom teologin metodiskt arbeta för att göra rättvisa åt bilden?
- Vilka teologiska resurser är användbara i en konstruktiv teologi där den visuella konsten integreras?

Metoden *théologie totale* är användbar i utvecklandet av en konstruktiv teologi där den visuella konsten integreras. I det följande kan vi se att metoden också medför teologiska resurser för ett sådant arbete. *Théologie totale* lyfter fram kontemplerationen som bärande i den systematiska teologin och tron. Genom kontemplerationen leder Anden människan på nya oväntade vägar som kräver att människan vågar släppa kontrollen. Såväl Elkins som Coakley lyfter fram kritik mot människans kontrollbehov. Elkins menar att alla systematiserande meta-teorier är uttryck för människans destruktiva längtan efter kontroll som han menar är begränsande. Enligt Coakley är människans tro på absolut kunskap om Gud och möjlighet att kontrollera det gudomliga roten till avgudadyrkan. Den apofatiska teologin, menar hon, kan förhindra detta.

Inom *théologie totale* lyfts den visuella konsten in som ett nödvändigt element i teologin. Den visuella konsten vittnar om maktstrukturer vid bildens tillblivelse, men har också förmågan att ge en unik kunskap om Gud som sträcker sig bortom doktrinerna. Denna dimension av bilden kan kopplas till den apofatiska teologin och jämföras med kontemplerationen. Anden verkar således också i konsten. Genom att flytta fokus från Logos till Ande i diskussionen kring den visuella konstens lämplighet och förmåga att närvarandegöra det gudomliga minskar risken att bilden underkastas språket. Detta innebär emellertid inte att Sonen ska underkastas Anden eller att argumenten för bilderna utifrån inkarnationen bör åsidosättas utan syftar till att belysa frågan från ett annat håll. Coakley lyfter fram att relationen mellan Sonen och Fadern ofta värderas högre än Anden och att detta kan kopplas till en hierarki inom treenigheten. Detta kan liknas vid relationen mellan bild och text. Framlyftandet av Anden resulterar likt upplösandet av dikotomin mellan bild och text i ett uppbrytande av hierarkier, vilket jag menar är en förutsättning för en teologi som integrerar den visuella konsten. Att förflytta fokus innebär inte att Sonen nedvärderas eller att bilden värderas högre än texten. Ett ökat fokus på Anden innebär inte heller ett nedvärderande av materien eller det kroppsliga utan binder samman det transcendenta och kroppsliga, där Anden blir en länk. Anden frigör från de språkliga strukturerna och kan öppna människan för den transcendentala närvaron i bilden, som är en närvaro som aldrig går att fånga. Detta i likhet med det ogripbara som ryms i varje bild.

Jag har i denna uppsats argumenterat för att bilden har förmågan att närvarandegöra det gudomliga på ett sätt som går bortom det verbala och bortom människans kontroll. Ikonoklasterna ansåg att bilderna gav upphov till avgudadyrkan. Jag hävdar däremot att viljan att kontrollera det

gudomliga resulterar i avgudadyrkan. Om det är den gudomliga närvaron i bilden som är roten till bildförbudet skulle bildförstörelset kunna ses som ett uttryck för människans vilja att kontrollera det gudomliga. Detta skulle innebära att man istället skulle kunna vända ikonoklasternas anklagelser om avgudadyrkan mot dem själva, eftersom bildförbudet skulle bli ett uttryck för rädslan för det som inte går att kontrollera i bilden, vilket är den del genom vilken Anden närvarandegör det gudomliga. I den visuella konsten möter det materiella det transcendenta och ogripbara på ett sätt som går bortom såväl människans föreställningsförmåga och kontroll som språket och den grafiska formen.

6 Referensförteckning

d'Alleva, Anne. 2005. *Methods & theories of art history*. London: Laurence King.

”Apofatisk teologi”. 1989. *Nationalencyklopedin*. Bd 1. 454. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.

Balthasar, Hans Urs von. 1982. *The glory of the Lord: a theological aesthetics. Vol. 1, Seeing the form*. Edinburgh: T & T Clark.

Barasch, Moshe. 1992. *Icon: studies in the history of an idea*. New York: New York University Press.

Barth, Karl. 1956. *Church dogmatics. Vol. 1, The doctrine of the word of God, P. 2*. Edinburgh: T. & T. Clark.

Bergmann, Sigurd. 2003. *I begynnelsen är bilden: en befriande bild-konst-kultur-teologi*. Stockholm: Proprius.

Beskow, Per. 1990. ”Bildstriden”. *Nationalencyklopedin*. Bd 2. 547. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.

Coakley, Sarah. 2013. *God, Sexuality and the Self: An Essay on the Trinity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elkins, James. 1998. *On Pictures and the Words That Fail Them*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferrer, Jorge Noguera & Sherman, Jacob H. 2008. *The participatory turn: spirituality, mysticism, religious studies*. Albany, NY: State University of New York Press.

de Gruchy, John W. ”Theology and the Visual Arts”. 2005. I *The modern theologians: an introduction to Christian theology since 1918*. red. Ford, David F. & Muers, Rachel, 706-718. 3. ed. Malden, Mass.: Blackwell.

Howes, Graham. 1997. "Theology and the Arts: Visual Arts". I *The modern theologians: an introduction to Christian theology in the twentieth century*. red. Ford, David F, 669-685. 2. ed. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers.

Hägglund, Bengt. 1984. *Teologins historia - En dogmhistorisk översikt*. Stockholm: Liber förlag.

Kaharan, Anne. 2008. "Inledning". I *Tre försvarstal mot dem som förkastar de heliga bilderna / Johannes Damaskenos; till svenska av Olof Andrén*. 7-41. Skellefteå: Artos.

Louth, Andrew. 2008. "The emergence of Byzantine Orthodoxy, 600-1098". I *The Cambridge history of Christianity. Early medieval Christianities c.600-c.1100*. red. Noble, Thomas F. X. & Smith, Julia M. H. 46-64. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.

MacCulloch, Diarmaid. 2011[2010]. *Christianity: the first three thousand years*. New York: Penguin.

Martinson, Mattias & Sigurdson, Ola & Svenungsson, Jayne, red. 2007. *Systematisk teologi - En introduktion*. Stockholm: Verbum förlag AB.

Olsson, Bernt & Sörbom, Göran & Olofsson, Tommy. 1994. "Mimesis". *Nationalencyklopedin*. Bd 13. 334-335. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.

Palmer Wandel, Lee. 2007. "The Reformation and the visual arts". I *The Cambridge history of Christianity. Reform and expansion 1500 - 1660*. red. Hsia, Ronnie Po-chia. 345-370. Vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press.

Peters, Ted. 2000. *God - the world's future: systematic theology for a new era*. 2. ed. Minneapolis, Minn.: Fortress.

Sjöstrand, Lena. 2012. *Mer än tecken: atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*. Skellefteå: Artos.

The research project: In-visibility. u.å. <http://www.teol.ku.dk/english/dept/invisibility/>. Köpenhamns universitet, Teologiska fakulteten (hämtad: 2013-10-31).

Tillich, Paul. 1951. *Systematic theology. Vol. 1*. Chicago.