

IKONSÄLLSKAPET

Rundbrev 62



september 2021

Kära alla medlemmar i Ikonsällskapet! I detta första rundbrev efter sommaren påminner vi inledningsvis om höstens program, som börjar redan nu på måndag den 6 september. Ikonsällskapets grundare Ulf Abel har nyligen firat sin nittioårsdag. Ulf har under mer än ett halvt sekel arbetat med att bevara ikoner, berätta om ikoner, föreläsa om ikoner och forska om ikoner. Han har utfört och utför ett ovärderligt arbete för främjandet av ikonerna och föreningen vill härmed på det allra hjärtligaste sätt gratulera och lyckönska och hoppas på många flera artiklar och föredrag om ikoner! Vi publicerar i detta brev en nygjord intervju med Ulf i Ölandsposten. Vidare innehåller september månads rundbrev som en uppföljning till diskussionen mellan Margaretha Thomson och Irina Sandomirskaja vid sällskapets sammankomst den 25 maj två intressanta texter om ikoner som författats av Margaretha ("*Reflexioner om ikoner*") respektive Irina ("*Om det ortodoxa kulturarvet i Ryssland*").



Höstprogram

Vi inleder hösten med två evenemang på Zoom. Under november hoppas vi kunna träffas i de lokaler som studieförbundet Sensus disponerar i Medborgarhuset.

Måndag den 6 september 18.00

Kati Bondestam-Colliander, Annina Holmberg, Olli Löytty talar om en ny bok på finska om Ina och Tito Colliander. Samtalsspråk svenska och engelska.

Ina ja Tito

På Zoom

Måndag den 4 oktober 18.00

Karin Ekblom, (Svenska teologiska institutet, STI, i Jerusalem)

Ansikte mot ansikte. Ikoner i Svenska kyrkan.

På Zoom

Tisdag den 9 november 18.00

Emma-Lina Löflund (Stockholms universitet) talar om ikonerna

Den brinnande busken och den ryske poeten Maximilian Volosjin

Måndag den 15 november 18.00

Samuel Rubenson

Fördolda skatter – trons mysterier i en medeltida etiopisk grottkyrkas målningar



INTERVJU MED ULF ABEL I ÖLANDSPOSTEN PUBLICERAD 21 AUGUSTI 2021

Ölandsmåleri och ikoner har fyllt konsthistoriker Ulf Abels liv

– Jag har haft ett fantastiskt rikt liv, säger Ulf Abel som ser fram mot sin 90-årsdag när vi möts några veckor dessförinnan. Med pigga ögon och berättarlusta delar han med sig av minnen.



Konsthistorikern och Vicklebybon Ulf Abel fyller 90 år idag, lördag, och firar med sina vänner på Öland och i Stockholm.

Text och foto: Maria Wiell

Med pigga ögon och berättarlusta delar Ulf Abel med sig av minnen från såväl barndom med föräldrar och två syskon, sin yrkeskarriär och de senare åren då han alltmer har bosatt sig i sommarhuset i Vickleby. Och fortsatt engagera sig inom konstvärlden, framförallt vad gäller det öländska måleriet.

Ulf läste tidigt konsthistoria och har sedan haft en lång karriär inom området men trots det bara två olika anställningar, varav det ena som chef för ikonsamlingen på Nationalmuseet i Stockholm.

– Jag har hela tiden haft två specialintressen, det är ölandsmåleri och ikonmåleri.

Ikonsamlingen på Nationalmuseet kom till efter en gåva av Olof Aschberg, en av världens främste samlare av ryska ikoner. ”Museet har en oerhörd samling som omfattar ikoner ända tillbaka till tidig medeltid.”

Under sitt arbetsliv har Ulf samarbetat med kollegor över stora delar av världen, inte minst med ryska konsthistoriker. ”Det ryska ikonmåleriet är det absolut djupaste.”

Från 1955 och framåt har han skrivit ett stort antal artiklar och två böcker har kommit ur hans hand, båda handlar om ikonmåleri. Det är dels boken ”Ikoner – den besjälade bilden”, dels ”Icons” vilket är en stor inbunden bok med bilder och texter över hela samlingen som

Nationalmuseum har. En katalog med en vetenskaplig förteckning, som han själv kallar den. Ulf är stolt och glad och visar boken där omslaget pryds av en dubbelsidig processionsikon, inköpt av honom själv på auktion i London.

Att Ulf Abel lärde känna Öland och även fick en allt större insyn i konstnärslivet berodde på att pappan ville tillbringa somrarna någon annanstans än i Stockholm när barnen var unga.

– På olika vägar kom vi att hyra in oss hos Maja Uddenberg, denna fantastiska kvinna på Bo Pensionat. Där samlades många konstnärer och jag lärde så småningom alldeles särskilt lära känna Arthur Percy som bodde granne med pensionatet.

Ulf berättar om gemenskapen mellan dem som bodde på pensionatet då alla bidrog till kvällssamlingar med såväl recitation av Dantes dikter på italienska, pianospel och intellektuella samtal.

– Vi kände oss alltmer hemma och sedan dess har jag alltid velat bo i Vickleby, säger Ulf.

”Jag lärde så småningom alldeles särskilt lära känna Arthur Percy som bodde granne med pensionatet.”

Tillsammans med hustrun Karin fick han låna ett sommarhus hos familjen Percy och därefter bodde de till deras stora glädje ett antal år i det som kallas Frideborgska huset.

För omkring 20 år sedan fick Ulf av en händelse se att en tomt i Vickleby var till salu och det dröjde inte länge innan han bestämde sig för att köpa den och bygga ett hus för sina sommarvistelser.

– Jag kontaktade arkitekten Pålle (Paul), sonen till Arthur Percy, och sa till honom att rita ett hus. Det var det sista huset han ritade som han hann se fullbordat och sedan en tid är jag nu fastboende här.

Som nämnts är ölandsmåleri ett av Ulfs specialintressen, självklart är Per Ekström en huvudfigur inom det området.

– Jag var med och grundade Per Ekströmsällskapet för fem år sedan och var sällskapets förste ordförande. Det är fint att det finns kvar.

Sin högtidsdag kommer Ulf att fira med goda vänner både på Öland och i Stockholm. Han har två alldeles särskilda vänner i Kalmar som hjälper honom med det och med så mycket mer.

– Det är de som gör att jag lever idag, bättre vänner än Sonja och Urban kan jag inte ha.

Not: En kontroll i Abels bibliografi 1955-2005, publicerad i *Ikonen den besjälade bilden* 2006, i pocket 2011, visar att författaren publicerat ett antal böcker.



TVÅ TEXTER OM IKONER

Reflexioner om ikoner

Margaretha Thomson

I en presentation för Ikonsällskapet den 25 maj 2021 diskuterade Irina Sandomirskaja och jag tre begrepp, tankeområden snarare, som den ortodoxa kyrkans ikoner kan ses i förhållande till – genom olikhet, egentligen, eftersom ikonerna är en egen kategori. Vi reflekterade över hur ikoner kan ses i förhållande till Kulturarv, Konstverk och Bild.

Olikhet och likhet spelar alltså roll i analysen. Ikonen är inte helt och hållet sedd eller uppfattad genom något av analysbegreppen. Ikonens funktioner antas av brukarna vara unika och specifika, medan de jämförande begreppen representerar generellt språkbruk med teoretiska ramar, men med vidsträckt innehåll. Genom de jämförande generella begreppen, kommer ikonerna in i belysningar. Ikonen visar sig inte genom dessa perspektiv, men den blir synlig, eller delvis synlig, med olika grader av intensitet och olika incitament till svar eller bekräftelser på dess sätt att fungera och dess specifika sätt att gestalta kroppar och relationer.

Så, vad är poängen med att utföra jämförelser med begreppens mekanismer? Eftersom ikonerna har unika funktioner, så uppfattas den intuitivt, direkt, för den som brukar den. Ja, och den funktionen är kanske ordlös eller präglad av de ord som är religionens ”logos”. Men, de diskursiva redskapen kan nå ett stycke väg bortom bruket, eller genom bruket, till artefaktens egen kropp – så att man kan uppfatta något av villkoren eller egenarten för denna art av visuella uttryck och hur bilderna på sina träbottnar eller väggytor kan få en så djupt verkande relation med människor som valt att låta bilderna bli gjorda.

Belysningen genom de tre begreppen ger upphov till att reflektera över ikonens egenart, som gestaltning. Ni kanske undrar över varför inget av de valda begreppen innehåller kravet på religiös funktion. Detta är ju ett grundelement i ikonens identitet, men de tre begreppen som kan användas för att pejla är just redskap – för att se hur ikonerna visar sig i relation till olika slags motstånd, vilket klargör dess egen egenart desto mer. Dessutom har ikonerna tematiserats som tillhörig de tre begreppen – genom försök till assimilering. Dessa rörelser bort från ikonens religiösa betydelser, genom begreppsstrukturer tillhöriga ”konst” är ett huvudtema i våra resonemang här.

Redskapen – begreppen Kulturarv, Konstverk och Bild – används inte med jämnvikt eller systematiskt, utan mera som dialektiska resurser, för att öppna en förståelse för ikonens utseenden och sätt att verka.

Bild

Följande tankar handlar om hur ikoner fungerar som bilder. Det är personliga reflexioner. Tankarna är likväl grundade på mina tidigare forskningar om konsteori.

Ikonerna utgör specialfall. Det går inte att inordna dem som arv eller i analogi med någon av de bildarter som utvecklades under tiden från antiken till nutid, inom det västerländska kulturområdet. De tillhör Ryssland. Bysans är den kultur som betingat karaktäristiska drag i såväl västerländska som ryska bilduttryck. Och bakom det bysantinska fanns romersk konst. Den naturalistiska romerska konsten transformerades under Konstantin den stores tid – till kolossalformat – i det maktens tecken Konstantin valde att ”segra”. I den klassiska romerska konsten överskreds inte ett mänskligt normalformat. Inte nämnvärt i varje fall. Makten fanns hos den specifika härskaren (vars välde kunde avslutas med ett mord). Men, när andliga principer antogs styra människor och samhällen, blev maktens bärare kolossala i storlek. Härskaren, fylld av gudomlig styrning, skiljer sig från invånare, medborgare, vänner och fiender... Härskarens kropp, och de andliga maktbärare som legitimerar honom, stiliserades, de uttryckte principer och heliga begrepp – maktens villkor och struktur. Ikonerna bär spår från bysantinska uttryck, ett slags bildidiom, men blev något helt annat.

Ikonernas gestalter har utdragna smala kroppsformer, ofta stora ögon och ovala ansiktsformer. Men fysionomiska likheter är bara en förutsättning. Stiliseringen är som en port, som leder vidare in i ett bilduniversum av skillnader och en kroppslighet som bär med sig förnimmelser. Men stiliseringen är ett märke eller en uppmaning: man kan förstå att kroppsligheten signalerar andra villkor i ikonens uttryck – än de villkor som präglar den omvärld man lever i. Likväl är det kroppens språk och det berör betraktaren med igenkänning.

Att tänka på ikonerna som ”bilder”, är mer självklart än att tänka på dem som ”kulturarv” eller ”konst”. Ikonerna är på ett tydligt sätt just bilder och har på så vis en virtuell karaktär.¹ Gestalterna ses i en grund illusionistisk djupdimension som är åskådliggjord på ett platt underlag. Men bildytan är också del av ett ting – i de flyttbara ikonerna, en tung, ibland svagt

¹ Ikoner kan vara separata bildobjekt med målade gestalter och scener, eller väggfasta utsmyckningar som fresk eller mosaik. Jag går inte in på hur utförandet av ikonerna och platsen påverkar användningen. Men det personliga bruket av ikoner inkluderar beröring eller en föreställning om beröring.

böjd skiva, med kraftigt materiellt djup och fysisk karaktär (sprickor eller flagor här och var till exempel).

Mina reflexioner om ikoner utgår från deras aura som bilder, men också från texter jag inhämtat om ortodox tro: – i ikonerna, som ju är en bild, blir det gudomliga synligt i symbolisk form.² Ikonerna är en analogi till inkarnationen. Johannes från Damaskus antog att treenigheten bestod av ”hypostatisk skillnad och identisk existens”, medan ikoner innebar ”hypostatisk likhet och skillnad i existens”.³ Termen ”hypostatisk” öppnar för tanken på aspekter eller gestalter som fungerar likt länkar till, eller bärare av, något för sinnena oåtkomligt (kanske till och med för tanken oåtkomligt).

Jag uppfattar alltså tanken, att i ikonerna, som är en bild, blir det gudomliga synligt i symbolisk form. Så, funktionen är helt egenartad och olik den som finns i ”ordet” (”logos”, en gudomlig identitet som blev levande bland människor). Tänker mig att bilden, ikonerna, antas vara orsakad av det egentliga, det gudomliga. På så vis bär ikonerna med sig något av den identitet som är dess upphov. Men, som orsakad, skiljer sig ikonerna principiellt från själva orsaken, det egentliga. Ikonerna är alltså både lik och olik sitt upphov. Den är helt och hållet till för människornas skull, för de troende. En ikons tillvaro förändrar ingenting i den gudomliga sfären. Men den gör stor skillnad för människorna. Mycket stor skillnad.

Ikonerna kan inte påverka sin orsak, men åstadkommer ett visande av orsaken – indirekt men verkligt, eftersom de målade gestalterna inte kan tänkas utan sin orsak.

Hur kan ikonerna visa något av sin orsak, om ingenting i orsaken är synligt? Därför att det som är synligt i ikonerna – gestalterna och rumsligheter – är synligt i symbolisk form. Men vad är det som visas eller kan visas visuellt, på något sätt överhuvudtaget, av en dimension som är andlig? Det är ju just det som är kärnan i ikonbilden. Den åskådliggör det paradoxala mötet mellan dödlig kropp och en helt andlig dimension – ett tillstånd där skillnaderna åskådliggörs extremt starkt, samtidigt som de upphävs eller närmar sig ett upphävande.

En abstrakt gudssymbol är något annat. I ikonerna är det kroppar som ses röra sig. Lederna i kropparna framhävs, knogar och fingrar, revben, armbågar, ögonpåsar. Individualitet betonas genom skiftningar i detaljer och utseenden. Blickar ses riktade, de är inte stereotypa. Figurerna kan först te sig som upprepningar, men vid närmare granskning ser man att ingenting upprepas. Alla figurer är unika. Deras unicitet syns just genom likhet eller parallella rörelser, med små skiftningar mellan gestalterna, så att mönstret av individuella skillnader kommer fram. Utan tendensen till upprepning, skulle det unika inte bli så tydligt kännbart. Rörelserna i gestalternas kroppar är inte parallella med bildytan, utan med små drag markerade som rörliga i ett bilddjup.⁴

² Se Leonid Ouspensky och Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, Crestwood, New York, St Vladimir's Seminar Press, 1999, ss 28-37, och passim.

³ Ouspensky Lossky, sid 32

⁴ Se Alexander Eliasberg, *Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums*, München, 1915, 34-36. Det är anmärkningsvärt att denna skrift som kom samtidigt med att ikonerna ”upptäcktes” och tematiserades av en hel konstvärld, som ett abstrakt bildidiom, i fas med radikal modernism och med tankar om ontologisk eller kreativ ”andlighet” – också betonar det perspektiviska, grunda bildrummet i ikonerna, drag som suggererar kroppar på en plats (s. 36). Samtidigt betonar Eliasberg (s 34) att ikonerna är uttryck för ”absolut ren, från varje spår av verklighet lösgjord konst” (”Die altrussische Ikone und Freske sind dabei ein seltenes Beispiel absolut reiner, von jeder Wirklichkeit losgelöster Kunst./.../.”) Han hävdar att ikonerna inte återger ”livet” eller ”verkligheten”(Leben, Wirklichkeit); hans ordval speglar här den realistiska konstens repertoar (vardagslivet, den synliga omvärlden som motiv i konst), men han saknar eller har valt bort termer för det intensiva liv som utövas inom religioner, i samspel med religioner.



Den helige Theodore Stratilates och Den helige Theodore Tyron, 1400-talet
53,5 x 38 cm

Det är svårt att förstå hur ikonerna kan visa något av sin orsak och samtidigt uttrycka det fysiska så starkt: i den tunga bilden av trä, i färglagren och i figurernas starka kroppslighet (suggestion av rörlighet, i ett grunt perspektiv, knogar, revben, armbågar ...). Den skeptiske kan fråga sig: **vad** visar eller förmedlar egentligen ikonerna av det egentliga – genom att visa symbolen? Och, varför inte stanna vid de abstrakta tecknen, eftersom de är närmare det osynliga, de är inskriptioner vars kroppslighet inte har någon betydelse, de har en obetingad betydelse, som går genom ögat direkt till det mera konceptuella tänkandet.

Ikonerna tjänar inte det konceptuella tänkandet, utan behoven, de mänskliga behoven – längtan efter ett slags tillförsikt i livsångesten, i det sårbara köttets ångest. De är helt och hållet till för människornas skull. De utgör ett slags erkännande av att människor inte kan förhålla sig till en världsbild eller en religionsförklaring. Ikonerna speglar vägar inåt eller bortåt, mot det som religionsförklaringen handlar om, men de bejakar eller tillkännager det utmanande tillståndet att leva i närvaron, i det pågående, i kroppen (den oro, smärta, glädje och rörliga lycka som kroppen bär).

Ikonernas tilltal till människors livsbehov syns också i deras visuella struktur. Ikonerna fungerar visuellt på andra sätt än västerländska bilder (i den västerländska tradition som i sitt betydelsespel assimilerar visuell perception).

De västerländska bilderna ger intryck av synfält, av blickinnehåll, och scenerna kan antas motsvara visuella upplevelser i ett medvetande. Som tänkta tillstånd i ett medvetande implicerar scenerna förflutet skeende, något som har setts och uppfattats i ett medvetande. Beträktaren kan ta den plats som perspektivet erbjuder – och få uppleva en virtuell plats, en synbild, men är för alltid utestängd från närvaro i det som ses (det är sett och avbildat, tiden har gått eller upphävt, men synbilden förändras inte till kroppar och rum, det som är sett är ouppnåeligt i realtid). Centralperspektivet var en sinnrik apparat med matematiska grunder och med stor makt över sinnena. Den perspektiviska bilden suggererar närvaro och upplevelsen av ett slags parallellvärld, men har samtidigt en effekt av en bestående förlust, en fjärrkänsla, som väcker längtan och subjektiv försjunkenhet. Beträktaren suggereras in i bildvärlden, men kan inte nå dit annat än genom inlevelsen i en förgången, åskådliggjord blick och de tankar och stämningar den för med sig.

Det mänskliga villkoret är mekanismen och utgångspunkten. Varje tidsfragment blir ett ”då” – genast åtföljt av ett nytt ”nu” som blir ett nytt ”då”. Grundfunktionen är perception och

alla tänkbara nyanser att återskapa förlorat liv, hejdat liv, på något sätt, i det ”aldrig” som är grundtonen i begäret efter bilder.

Ikonen, däremot, är alltid fullständigt tillgänglig för den som ser den. Så länge färgen och gestalterna är synliga på träskivan eller väggytan. Visuellt börjar ikonerna i det grunda perspektiviska centrum som finns inne i bilden, och den öppnar sig utåt, till ett slags proscenium, där den troende kan uppleva sig själv som samtidig med gestalterna. Den stiliserade metoden att skildra kroppar visar att figurerna hör till en helig sfär, de är inte kroppsliga på samma sätt som brukaren, den troende, men de är kroppsliga som bilder. De antas orsakade av det gudomliga, det egentliga. Men det finns inte något anspråk att scenerna ska uppfattas som sedda, som virtuella synbilder. Gestalterna finns där och intar sina platser och ställningar, ibland uppfattade som i rörelse, ibland mera stilla, men med tydlig rörelsepotential i kropparnas leder (blickar som inte är helt frontala, huvuden som antas kunna böjas, lutas eller vridas, armar och ben med böjning, händer med knogar och fingrar, fötter med olika riktningar och steg, olika kroppsformer framhävda av dräkter). De avbildade figurerna kommer fram ur bilddjupet (som vanligen är grunt), och de blir tillgängliga i ett slags närvaro, för den som ser ikonerna. Det finns ingen stark bildillusion, även om figurerna ses som bilder av mänskliga kroppar. Man ser vad som händer och man ser rörelsemönster och känslökiftningar.



Andrej Rubljov, *Kristi dop*, ca 1408, Theotokos katedralen i Vladimir, utanför Moskva, 124 x 93cm

På vilka villkor är ikonerna en bild, vad bär den med sig? Hur förhåller den sig till den pågående förlusten i det västerländska idiomet och till begäret att hejda tiden (genom fiktion eller genom ett slags återskapande av tid)?

Ikonens bildscener öppnar sig bortifrån och kommer fram mot den som ser den. Den härmar inte synupplevelser hos betraktare, med liv som flyter undan för undan, bort, med tiden. Ikonerna tänks orsakade av det som inte kan ses av mänskliga kroppar. De antas öppnas

framåt och låta deltagaren eller åskådaren få vistas där samtidigt. Det finns inget ”då”, eftersom mänskliga upplevelser inte är föremålet eller medlet, utan mottagaren. Ikonens bildscenerier uttrycker alltså ett ständigt närvarande ”nu”. Ikonen är alltid aktuell och användbar, oavsett hur sliten eller gammal den blir. Restaurering gör varken till eller ifrån, när det gäller ikonens funktion.

Ikonens religiösa funktion är inte accentuerad under den tid då det ryska kulturarvet började vårdas, med restaureringar, som skulle frilägga det ”egentliga” eller rena uttrycket i dem. Igor Grabars insatser i rysk och sovjetisk kulturvård med fokus på ikoner är en paradoxal blandning av samspel med västerländskt tänkande – avantgardistiska idéer, där både samsyn och rivalitet gjorde ikonerna, de mest berömda, till kulturskatter som inspirerade inte bara ryska konstnärer, utan radikala modernistiska konstriktningar i väst. Genom avbildningsidiomet i ikonerna kom den att få betydelse för experiment med mer abstrakta bildidéer i västerländsk konst, tendenser till subjektivitet och stilisering, i symbolism och modernism.⁵

När Ryssland blev kommunistiskt och religionen ersattes av ideologi och politik, fick ikonerna en annan status. Detta skeende har Irina Sandomirskaja skrivit mycket initierat om.⁶ Igor Grabar blev ledande organisatör och ojämförlig överlevare i maktens omvälvningar. Han passerade alla stadier av anpassning med strategisk skicklighet. Han kunde till och med uttrycka att det var kärleken till ”konsten” som var hans ledstjärna – utan att bli misstänkliggjord. Hans status byggde på vetande, inte på smak eller tyckande, enligt det rykte han byggde kring sig själv och sin gärning.

Med kommunismen och bolsjevikiska ramar blev vården av kulturarvet ”vetenskaplig”, styrd av ny teknologi och saklighet – men också påverkad av konstens ”aura” – med västerländska terminologier och värderingar i uttrycken.

Ikonen blev ”konst” (Grabars återkommande term). Ikonen blev uttryck för stil och för nationens ”konstvilja” (den intentionella eller psykiska dimension som kan erfaras som drivkraft i en kulturens samlade uttryck, enligt konsthistorikern Alois Riegl).⁷ Grabars egen ”konstvilja”, som målare, höll sig noga inom kommunismens tillåtna sfär (i Grabars fall en lågmäld sfär, med dragning mot ofarliga ämnen som interiörer och landskap). Men hans betydelse och inflytande i det samhälle där han var en maktfaktor gällde organisation och bevarande av ryskt kulturarv och dess rykte inför andra nationer.

Han lanserade den ryska ikonerna. Och den visade sig vara ett prisma som reflekterade en stor skala av behov och intressen. Ikonernas stil och verklighetsskildring hade paralleller inom den modernistiska konsten och i de olika uppbrotten från realistisk avbildning, även i färgernas renodling som också fanns i realistisk konst. Ikonerna väckte och gav energi åt reaktioner inom ett brett register av behov: längtan tillbaka till den hamn av tröst som kyrkan varit samtidigt som den utgjort ett auktoritärt bålverk kring ett åldrande, instabilt samhälle;

⁵Det är intressant att notera, som exempel på förståelseramars förändring i en kultur, att en text planerad under kommunistiska förutsättningar och utgiven året under Sovjetunionens upplösning, Eva Haustein-Bartsch (utg), *Russische Ikonen. Neue Forschungen*, 1991, tematiserar ikonens ontologiska egenskaper i två abstrakta subjektiva dimensioner. Ikonen framstår här under termerna det ”tänkta” (noetos) och det ”upplevda” (aisthos), men inte med den verklighetsbas som ikonerna som artefakt besitter (dess avbildningskod, dess bruk) – teman som präglar det stora historiska flerbandsverket *Geschichte der russischen Kunst*, utgivet i Dresden 1957-65, med Igor Grabar som ansvarig.

⁶Irina Sandomirskaja, ”Catastrophe, Restoration and Kunstwollen: Igor Grabar, Cultural Heritage, and Soviet Reuses of the Past”, *Ab Imperio*, 2 2015, 339-363

⁷Alois Riegl, österrikisk konsthistoriker 1858-1905, inflytelserik, då han etablerade vokabulär och vetenskaplig status för konstanalys. Termen och begreppet ”Kunstwollen” ger ett slags diskursiv status åt en periods och kulturens tillfenomen, som med termen tillskrivs ett helt kulturområde mer än enskilda personer som kan påverka varandra. Termen suggererar en ”ande” eller överordnat psyke, som alla i kulturen har del i. Termen gav intellektuell resonans på sin tid, men det är mycket oklart hur denna ”vilja” ska tillskrivas ett överordnat psyke eller vad den förklarar utöver att personer som lever i samma kultur påverkar varandra.

det gamla, förlorade, som betydde igenkänning och identitet, även om det varit grymt; den djupa identiteten i folkminnen, som gav sånger och färger och som förkroppsligade motsatsen till maskinålderns anonymitet och siffror, det teknokratiska, internationella och hastiga.

Men, i hela lanseringen av det religiösa bildarvet – som ”konst” – försvann bildernas religiösa identitet. De var på museer, på utställningar. Deras identitet hörde likväl ihop med bruket i kyrkan och med det ”röda” ikonhörnet i hemmet. Som ”konst” skulle ikonerna uttrycka det ryska folkets ”konstvilja” (*Kunstwollen* – enligt konsthistorikern Alois Riegls tankebygge, som påverkade Igor Grabar).

Hur ska man förstå begreppet *Kunstwollen*? Jag uppfattar uttrycket så att det syftar på en kollektiv psykisk disposition, distribuerad som enskilda uppfattningar och reaktionsmönster, hos människor i en befolkning (ett land, en region). Med den förståelsen av begreppet ser jag ingen realism i det. Det är inte ett begrepp jag kan använda, annat än som namn på föreställningar som var relevanta för några av de ledande uttolkarna av stilfrågor och även av bruket av ikoner omkring 1900 och senare, under 1920- och 30-talen, i central Europa och Ryssland.

Pavel Florenskij (1882–1937) – visar sig som en motpol gentemot överlevaren Igor Grabar, på den historiska scen där revolution och krig är villkor och där ikonerna tematiseras som ”konst” och som helig ”bild”.⁸ Florenskij – religiös mystiker och djupt försjunken i rysk andlighet, som han utforskade, allt annat än konformt (vilket kostade honom livet), men länge i samklang med tendenserna att söka ny förståelse av samband mellan fysisk energi och rysk andlighet.⁹ Grabar – skicklig organisatör, i besittning av auktoritet, saklighet och fakta som den verklighetsevidens det politiska maktspelet krävde. Han spelade spelet som en vinnare.

För båda gällde ikonens centrala betydelse – som en spegling inom modernismen, den nya era man gick in i, en väg mellan arkaiskt och radikalt. Florenskij offrades för att det arkaiska och religiösa vägde tyngre för honom än elektrifieringen av landet.

Den förståelse av ikonerna som ”bild” för med sig styrs av hur ikonerna visar sig: hur kropparna kommer fram i bildrummet genom ett ”andligt” transformerat idiom. Ikonerna uppfattades som både ”skrivna” och ”målade”, och i språket skiljer sig termerna. Det är inte samma handling, utan två aspekter av en handling som låter ”ordet” bli synlig kropp.

⁸ Om Florenskijs teorier där matematik och religion samspelar, se Fabian Heffermehl, *Bildet sett fra innsiden: ikonoklastiske og matematiske konsepter i Florenskijs omvendte perspektiv*, Diss. Uppsala, 2015, och Per-Arne Bodins kommenterande analys av Heffermehls bok, *Signum*, 2016, 6, 46-50.

⁹ Florenskij var ortodox präst men medverkade också i Rysslands elektrifiering GOELRO, en tid efter 1917. Se not 8, ovan, Bodin.



Frambärandet i templet
103 x 79 x 3, ca 1450, Tver

I ikonen med *Frambärandet i templet*, från 1400-talets mitt, ser vi hur rörelser och perspektiv fungerar – inte som raster av perceptioner, utan som åskådliga föreställningar av ett skeende. Vi vet att målandet sågs som både beskrivande och avbildande. Byggnaden är inte en synbild, utan en skildring av scenens platser och hur drapering och byggnadsdelar omringar händelsen. Simeon, med övertäckta händer, ses skynda ner, flygande nästan (hans nakna fötter ses mot den nedåtvinklade delen av ett trappsteg), i en trappa som är perspektiviskt skildrad, men med perspektiv som jämnar ut vårt fysiskt betingade avståndsseende – som om varje trappsteg i bilden ska vara oss lika nära som för Simeons fötter i varje ögonblick av hans rörelse, som delar i en händelse. Det är alltså inte synintrycket av händelsen, utan närheten i upplevelsen som bilden förmedlar. Bilden visar inte bara, utan återskapar en situation.

Ikonerna öppnar det tankerum, där transformationen till synlighet pågår oavbrutet – i det omvända perspektivets ”nu”.

Vad ger den målade ikonen till den person som är nära den och ser på den? Bilduttrycket ger känslan av pågående tid och samtidigt närvaro. Hur kan tiden tänkas förflyta och samtidigt utgöra närvaro? Det går inte ihop, är delvis paradoxalt, ungefär som när den arkaiserande kroppsskildringen förskjuter vanorna från det dagliga seendet och bedömningen av avstånd. Paradoxen motsvarar ikonens budskap om en religiös dimension som oväntat blir åtkomlig också för sinnena, men till priset av en förändring och ett accepterande av ett ständigt ”nu” och ett abstrakt eller virtuellt idiom som visar ”här, det pågår”. Bilduttrycket öppnar för ett slags bevitnande, men åskådliggör att det inte handlar om perception, utan om ”beröring”. Man ser inte bara på ikonen, man rör vid den. Varför? Därför att det som syns där antas finnas där, som om det kom fram ur bilden, genom det symboliska uttrycket. Bildstormare under århundraden har sett företeelsen som magi. Men ikonen visar aldrig det egentliga, den är en brygga och en tröst. I det västerländska bildidiomet ”centralperspektiv” (och dess olika transformationer i modernismen) är tiden och livsögonblicket det undflyende och det hejdade, förluster som konsten transformerar och uppfattas ta makt över genom mediets egenart. Den

västerländska subjektiviteten når lika lite den pågående tiden, som ikonerna når det egentliga. Men, det är inte orsaken som skildras i bilduttrycken, utan svar i det mänskliga tillståndet.

Om det ortodoxa kulturarvet i Ryssland **Irina Sandomirskaja**

Vad motiverar värdet av vissa föremål? Varför förblir en sten som av en slump hittas i ett fall bara en sten, och visar sig i ett annat vara ett värdefullt historiskt dokument eller ett konstnärligt mästerverk? De franska sociologerna Luc Boltanski och Arnaud Esquerre föreslår att man jämför värderingsförfarandet av sådana föremål med processerna för anrikning av malmer i metallurgi. Som ett resultat av viss bearbetning av en bergart ökar råvarans kvalitet och värdet på den användbara produkten höjs.¹⁰ "Anrikning", det vill säga förhöjning av artefaktens signifikans och värde uppnås genom berättelsen: berättelsen om stenen skapar en aura av historiskt, etiskt och estetiskt värde runt den.

I bolsjevikernas kulturpolitik kunde en process som liknade "anrikning" också iakttagas, men den var inte styrd av marknaden utan var av en tvingad politisk karaktär. Konsthistoriker och kulturpolitiska aktörer ingrep efter revolutionen aktivt i bolsjevikernas rekvisitionskampanjer mot de besuttna klasserna och kyrkan. De visste hur de skulle rädda och bevara en religiös relik, genom att ge den status av ett mästerverk i den medeltida konsten, nyttig för upplysning av massorna, och en gammal målning från en privat samling blev en vara attraktiv på den internationella marknaden. På det sättet blev det möjligt att bevara kulturegendom under de villkor som rådde under en ikonoklastisk regim, som hade som mål att förintä alla äganderätt överhuvud taget. En ikon, en helgedom, en tavla från en privat samling eller någon annan form av relikter omgavs av historiska, estetiska, pedagogiska berättelser med upplysningssyfte - och föremål verkade få nytt liv, nu som en imaginär likhet med sig själv och redan av en helt annan karaktär.

Träarkitekturen i norr, och under efterkrigstiden särskilt i Kizji, blev ett idealiskt objekt för denna typ av hantering. Kyrkorna i norra Ryssland upptäcktes och populariserades som en ursprungligt rysk renässans av modernisterna från "Konstens värld"; de mättes och beskrevs av kyrkokonservatorer före revolutionen och räddades av sovjetiska arkitekter under 1920- och 1930-talen, sedan räddades, studerades och bevarades de av den finska militären genom konstvetare som var verksamma under ockupationen av Karelen; arkitekter från Moskva undersökte den igen i slutet av 40-talet; och på 70-talet restaurerades Kristiförklaringskatedralen – "pärlan i den nordryska arkitekturen" – i ett projekt i kolossalformat för att "återställa dess optimala utseende", varefter katedralen blev och fortfarande är föremål för en hel rad restaureringar var och en utformad för att minimera den skada som den föregående orsakat. Under denna tid förvandlades Kizji inte bara till ett populärt företag inom kulturindustrin (på sovjetiskt språk - "utbildning och fritid"), utan också till en plats för aktiva frivilligorganisationer, som i flera decennier har sammanfört volontärer - försvarare av ekologi och kultur.

I det sovjetiska systemet uppstod själva begreppet "kulturarv" efter Stalins död, under en tid med relativt ekonomiskt välstånd och på vägen av civil verksamhet under tövädret. I synnerhet under Komsomols ledning tog en ungdomsrörelse form bestående av försvarare av den gamla kulturen och frivilliga restauratörer. År 1964 förenade de sig i det allunionella frivilliga sällskapet för skyddandet av minnesmärken, VOOPIK, som samtidigt gav impulser

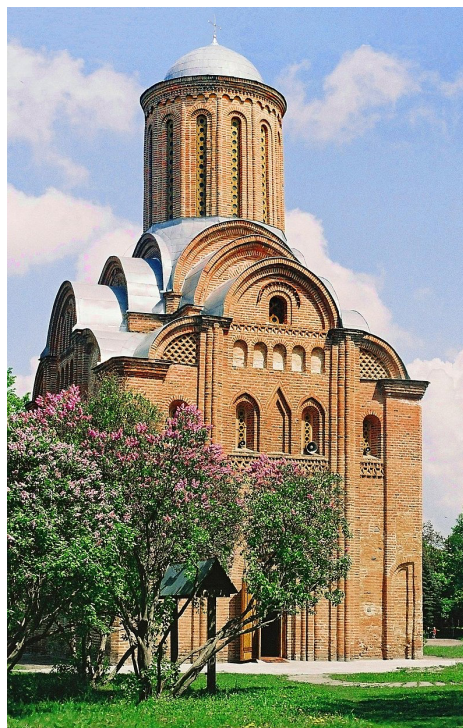
¹⁰ Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, "La « collection », une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets", *Les Temps Modernes* 679(3):5, January 2014. P.5–72; Mikhail Iampolski, "On the Production and Suspension of Time", *Baltic Worlds*, October 2019. Vol. XII:3. P. 86–94.

inte bara till det praktiska skyddet av kulturarv, utan också till de ryska nationalisternas ideologiska strävanden, som till en början också inspirerades av idéer om restaureringen av minnesmärken från ett förflutet Ryssland. Det kulturella och historiska arvet har blivit denna miljöns ideologi och drivkraften i en kollektiv praktik; ting som tidigare erkändes av sovjetregimen som enskilda historiska monument och enskilda konstverk blev nu ett allmänt område, det vill säga en kollektiv symbolisk egendom.

Under sovjetsystemets första år, då en revolutionär omfördelning av egendom ägde rum, blev skyddet av kulturminnen, inte abstrakt-metaforiskt, utan helt konkret juridiskt till sin karaktär. De föremål som hade samlats ihop hade alla införskaffats genom revolutionärt våld, det vill säga de utgjorde en enorm mängd egendom utan ägare, *res nullius*.¹¹ En ikon eller en kyrkobyggnad, räddad av experter och klassificerad av Folkets kommissariat för utbildning i kategorin kulturella och historiska minnesmärken som hamnat i händerna på en forskare, historiker eller restauratör, var i huvudsak "ingens".

Som "ingens sak" kunde en gammal ikon, som hamnade i händerna på Narkompros' restaureringsverkstad lika väl ha hittats i en begravnad skatt eller i naturen, som en stubbe som kastats upp av bränningen på stranden. "Utan känd ägare", eftersom ägarna var förtryckta och egendom på något sätt var förbjuden. Föremålet blev ett modernistiskt "hittat föremål", *objet trouvé*, och var grogrund för ett modernistiskt experiment.

Ett exempel på experimentell användning av ett "ingenmans" historiska föremål är arkitekten Pjotr Baranovskijs restaurering av katedralen i Pjatsnitskijklostret i Tjernigov, vars datering varit föremål för kontroverser bland arkeologerna. Som ett resultat av bombningen 1941 förstördes katedralen kraftigt, vilket ledde till att ett murverk kom i dagen i ruinens kropp, vilket Baranovskij ansåg vara original. På den grunden och med hjälp av analogimetoden, det vill säga kopiering av andra välkända strukturer från samma tid som den förstörda katedralen, restaurerade han byggnaden "helt" och "till sitt ursprungliga skick".



Pjatsnitskaja-kyrkan i Tjernigov före kriget och efter Baranovskijs restaurering

¹¹ https://sv.wikipedia.org/wiki/Res_nullius

Som ett resultat, uppstod – i stället för den sydryska barockkyrka, som stått i mer eller mindre oförändrad form sedan 1600-talet och som fortfarande under mellankrigstiden hade sina församlingsmedlemmar – en aldrig sedd tegelbyggnad av "förmongolisk" arkitektur på denna plats. Denna typ av "historicism" var hans princip. En av hans biografer återger följande episod: Baranovskij leder en utflykt och visar resultatet av restaureringen av en historisk byggnad. En av deltagarna i visningen, en person som uppenbarligen inte kände till Baranovskijs biografi, avbryter och frågar Pjotr Dmitrievitj "Har du sett klostret i oförstört skick?" Baranovskij stannade upp några sekunder, tog av sig sina glasögon, som immat igen i kylan och svarade trotsigt: "Det kommer vi att göra!"¹²



Pjotr Dmitrievitj Baranovskij (1892-1984)

Pjotr Baranovskij kämpade hela sitt liv osjälviskt för bevarandet av den forna ortodoxa kulturen, inklusive emblematiska exempel på gammal arkitektur, som Vasilijkatedralen och Kazankatedralen på Röda torget. Han var en enastående arkitekt och restauratör, Grabars vapendragare i Folkkommisariatet för utbildning, initiativtagare till ett dussintal museer på 1920-talet, liksom till restaureringsprojekt i olika delar av unionen, fånge i Gulag i "restaureringsfallet", aktivist och teoretiker för efterkrigstidens rekonstruktion, och sedan inspiratör för restaureringsrörelsen i mitten av 60-talet. Avsnittet om den sensationella restaureringen i Tjernigov är inte det enda i hans biografi, när den gripande historien om ett lyckat fynd åtföljdes av en rapport om att originalet fullständigt gått förlorat. Ytterligare en välkänd historia förknippad med Baranovskij är dennes upptäckt 1947 på Andronikov-klostret i Moskva av ett fragment av en gravsten, som han identifierade som Andrej Rubljovs, som redan vid den tiden erkändes som ett nationellt geni.¹³ Enligt legenden räddades på detta sätt

¹² Ю. А. Бычков, «Жизнь Петра Барановского» / *Петр Барановский. Труды, воспоминания современников*, с. 171.

¹³ Барановский П.Д. «О времени и месте погребения Андрея Рублева» / *Петр Барановский. Труды, воспоминания современников*. С. 17–39, реконструированный Барановским текст надгробной плиты Рублева – на вкладке с илл.; см. также Б. Н. Дудочкин, «Текст надгробия Андрея Рублева – «благонамеренная» фальсификация П. Д. Барановского» *Неизвестные произведения?*

klostret – vid den tiden den äldsta historiska byggnaden i Moskva – från en redan planerad rivning. Det finns många sådana legender förknippade med Baranovskij; kritiker bland arkeologer anser att dessa restaureringar och tillskrivningar är "välmenande förfalskningar". Men både hans verksamhet och hans personlighet är fortfarande en ledstjärna för patriotiskt medvetande. Inbäddat i mytologins och automytologins hölje förblir hans personlighet ett mysterium och också ett slags *res nullius*, som ett "hittat föremål" för kulturarvsideologer, särskilt i antagonistiska kretsar inom ortodoxa kyrkan.¹⁴

Med föremål för "egendom utan ägare" som grund restaurerar den modernistiska restauratorn den och bygger i stället en modell byggd av historiska bevis, formella analogier, befintliga mätningar och spekulativa argument om "originaltillståndet" eller "utseendet". En egendom utan ägare "anrikas" efter konsumentens önskningar och värden och förvandlas från en sak till en bild, till ett "optimalt utseende", som förkroppsligas i materialet, vilket skapar en ny historisk artefakt syntetiserad från dagens flyktighet. Innebörden av det kulturella och historiska arvet och värdet av historiska och konstnärliga föremål, och ibland deras liv, beror på specialistens förmåga att "anrika" föremålen med berättelser och därigenom väcka den kollektiva patrimonieella fantasin i sin tid.



¹⁴ О русских националистах и движении за охрану памятников -- Николай Митрохин, *Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы*. М.: НЛО, 2003. С. 300–337.

Styrelsen vald på Ikonsällskapets årsmöte 22 april:

Per-Arne Bodin, ordförande
pab@slav.su.se

Kaj Engelhart
kajcaritas@hotmail.com

Hilde Grönblad Ericson
hilde.gronblad@gmail.com

Elisabeth Löfstrand
elo@slav.su.se

Ludmila Schuisky-Olsson, kassör
7540455@gmail.com

Eva Winiarski
evawiniarski@gmail.com

Åke Zetterman
zettermanake@gmail.com

IKONSÄLLSKAPET

Årsavgift för 2021 är 200:-, för studenter 100:-, pg 121 05 33-4. Skriv även Ditt namn under ”Meddelanden”! Har Du e-post? Ge oss Din e-postadress, så får Du rundbrevet direkt i Din dator! Och meddela adressändring!

Gå gärna in på vår hemsida:

<https://ikonsallskapet.com>

