



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

RISTNINGAR OCH ROP

En studie av ikon och konst i själ och materia genom två kristna tänkare:
Wassily Kandinsky och Pavel Florenskij.

CARVINGS AND CRIES

A study of the icon and art in soul and matter through two Christian
thinkers: Wassily Kandinsky and Pavel Florenskij.

Av Stina Östberg

Termin: VT2020

Kurs: RT1400, kandidatuppsats i teologi

Handledare: Andreas Nordlander

Lärosäte: Göteborgs Universitet

ABSTRACT

This thesis is an analysis of Wassily Kandinsky's concept of art and Pavel Florensky's icon(painting)theology. The thesis examines how they formulate the artist/icon-painter's vocation as well as art's and icon's coming-into-being and vocation. The analysis is done by cross-reading Florensky's *Iconostasis* and Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art*.

The thesis concludes that longing for holiness is a common ground for the icon as Florensky understands it as well as for Kandinsky's concept of art. This understanding leads them to a critical approach towards a purely materialistic art. What sets Florensky and Kandinsky apart is their respective framework for work and reflection. Florensky's icon is part of the Christian Orthodox Church while Kandinsky is an important voice in the context of avantgarde art.

The conclusions of the thesis can be understood as supporting research that suggests that the icon was Kandinsky's main inspiration over other spiritual movements such as Theosophy. At the same time, and more surprisingly, the thesis notes that the avantgarde was important as a catalyst for a new theology of icons.

Denna uppsats är en analys av Wassily Kandinskys konstbegrepp och Pavel Florenskijs ikon(målnings)teologi. Uppsatsen undersöker hur de formulerar konstnärens/ikonmålarens uppgift samt bildens/ikonens tillblivelse och uppgift. Analysen är gjord genom korsläsning av Florenskijs *Iconostasis* och Kandinskys *Om det andliga i konsten*.

Uppsatsen konstaterar att längtan efter heligheten är gemensam grund för ikonerna så som Florenskij framhåller den likväl som för Kandinskys konstbegrepp. Längtan leder för dem båda till ett kritiskt förhållningsätt till en rent materialistisk konst. Vad som skiljer Florenskij och Kandinsky åt är i vilket rum de verkar i och speglar. Florenskijs ikon är en del i den kristna ortodoxa kyrkan, medan Kandinsky är en viktig röst i avantgardistisk konstkontext.

Uppsatsens slutsatser stöder den forskning som säger att ikonerna var Kandinskys främsta inspiration framför andra andliga rörelser som teosofi. Samtidigt, och mer överraskande, konstateras att avantgardet var en viktig del i framtingandet av en ny ikonteologi.

Förutom ett varmt tack till handledare Andreas Nordlander vill jag tacka Britta Söderqvist, Dennis Romonowski och mina föräldrar för läshjälp och kommentarer.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

KAPITEL 1: INLEDNING	3
1:1 Frågeställning och syfte	3
1:2 Metod och material	4
1:3 Avgränsning	5
1:4 Forskningsöversikt	6
1:5 Centrala begrepp	8
KAPITEL 2: BAKGRUND	9
2:1 Pavel Florenskij (1882–1937)	9
2:2 Wassily Kandinsky (1866–1944)	10
2:3 Eventuella kopplingar mellan Florenskij och Kandinsky	12
2:4 Ikon och bildstrid	12
KAPITEL 3: ANALYS	16
3:1 Ikonmålarnas - ikonens uppgift och tillblivelse enligt Pavel Florenskij	16
3:2 Konstnärens - konstverkets uppgift och tillblivelse enligt Wassily Kandinsky	27
KAPITEL 4: DISKUSSION	35
4:1 Heligheten och uppgiften	35
4:2 Materialistisk konst eller andlig tillblivelse	36
4:3 Kontexten - ortodoxi v/s avantgarde	37
4:4 Ikonens rum formade Kandinsky	39
KAPITEL 5: SLUTORD	44
BIBLIOGRAFI	45
BILDMATERIAL	
Ikon, mosaik från Hagia Sophia	15
Ikon, Andrej Rublev, <i>Den gammaltestamentliga treenigheten</i>	19
Ikon, <i>The fiery Ascention of the Prophet Elijah</i>	42
Kandinsky, <i>Supported</i>	42
Ikon, <i>Ömhetens Gudsmoder</i>	42
Kandinsky, <i>Weak Support</i>	42
Ikon, <i>Maria bebådelse</i>	43
Kandinsky, <i>From Here to There</i>	43

KAPITEL 1: INLEDNING

Förmedling av mysterium kan sägas vara en gemenskap som delas av eukaristin och en konst som är upptagen av det heliga. I synnerhet i kristen ortodox tradition är ikonerna en bebådelse av den andliga världen.¹ Men det har alltid funnits konstnärer som ser sin uppgift vara att förmedla helighet oavsett om de är bildmakare för kyrkans räkning eller om de verkar utanför kyrkans sfär. I denna uppsats undersöker jag beröringspunkter mellan ikonerna och målarkonsten i tidigt 1900-tal. Jag har valt att undersöka två texter, Pavel Florenskij's *Iconostasis* och Wassily Kandinskys *Om det andliga i konsten*. Min läsning visar att både Florenskij och Kandinsky framlägger tankar om konstens och konstnärens uppgift. Båda utvecklar tankar om konstnärlig metod, eller metod för hur konst och ikoner tar form. De formulerar beskrivningar av en kreativ process och rent tekniskt genomförda förlopp. Jag har valt att benämna vad de beskriver som tillblivelse.

Att undersöka hur konstnärer uppfattar hur bilder kommer till deras medvetande, och att undersöka kopplingen mellan teologi och konst är lockande både ur ett konstnärligt och ett teologiskt perspektiv. Inom de båda fälten ställs likartade frågor. Utgångspunkten har varit att ikonens och konstverkets uppgift och tillblivelse i Kandinskys och Florenskij's texter är jämförbara. Det betyder inte att en ikon är ett konstverk eller att ett konstverk är en ikon. Syftet med uppsatsen handlar mindre om att tillskriva det ena fältets företrädare eller vinning framför det andra och mer om att hitta beröringspunkter där teologi är konst och konst är teologi.

I uppsatsen finns några exempel på ikoner och Kandinskys målningar. Jag har inte gjort bildanalyser då det vore ett större uppsatsarbete i sig. Urvalet är tänkt att fungera som visuella kommentarer till texten och valet är gjort utefter hur komposition, färg eller form har likheter. Viss historik, biografiskt material har jag valt att foga in löpande främst i analysavsnittet då jag sett att det krävs för att tydliggöra vissa resonemang.

1:1 FRÅGESTÄLLNING OCH SYFTE

Uppsatsen undersöker hur Wassily Kandinskys konstnärskap påverkats av ikonens teologi. I synnerhet hur han påverkats av ikonteologin så som den uttrycks av Pavel Florenskij. Den undersöker också hur Pavel Florenskij påverkats av sin tids konstscen och av Kandinskys tankar om konst. Det övergripande syftet med denna undersökning är att klarlägga relationen

¹ Pavel Aleksandrovič Florenskij, *Iconostasis* (Crestwood: St Vladimir's Seminary Press, 1996) s. 76.

mellan Kandinskys och Florenskijs tänkande och angreppssätt genom att analysera hur de förhåller sig till (a) konstnären/ikonmålarens uppgift; (b) konstverkets/ikonens tillblivelse och; (c) konstverkets/ikonens uppgift.

I förlängningen är uppsatsens syfte att fördjupa förståelsen för konst och teologi och i synnerhet kunskapen om bilders helighet och konstnärers anspråk på helighållande av konsten.

1:2 METOD OCH MATERIAL

Metoden för uppsatsen är litteraturstudium, vilket resulterar i en komparativ analys mellan två texter: Pavel Florenskijs *Iconostasis* och Wassily Kandinskys *Om det andliga i konsten*.

Metoden komparativ analys är vald för att få syn på skillnader och likheter i Florenskijs och Kandinskys tänkande och teorier. Jag har uppmärksammat att det ofta är teoretiker inom konstområdet som fördjupar sig i bilders relation till helighet och religion. Som konstnär ser jag starka beröringspunkter mellan teologi och konst och tycker att teologifältet rymmer kunskapsinnehåll av värde för konsten. Likväl ser jag att konst som kunskapsproduktion har ett uttryck och tolkningstradition som torde kunna vara berikande inom teologin. Jag hoppas att uppsatsen kan vara ett bidrag och exempel på tvärtänkande mellan teologi och konst och hur fälten kan befrukta varandra.

Författarna till de böcker som uppsatsen jämför är båda ryssar och böckerna är publicerade med elva års mellanrum. *Om det andliga i konsten* publicerades direkt på tyska 1911 och kan sägas presentera hur konsten är sammanbunden med en högre kosmisk makt. *Iconostasis* publicerades 1922 och översattes till engelska 1996 och har varit betydande för att förklara ikonens särart som konst, dess bildrum och dess funktion i den ortodoxa liturgin.

Om det andliga i konsten är poetisk och mystisk i sitt uttryck. Det är inte en vetenskaplig text. Konsthistorikern och författaren Ulf Linde uppmärksammar i sitt förord Kandinskys profetiska tonfall i boken och att Kandinsky ska ha sagt att boken skrev sig själv. Han var ”inspirerad”.² Vad det betyder går Linde inte vidare in på. Kandinsky skrev texten direkt på tyska och Linde påpekar att den bitvis är egendomlig och besvärlig. Besvärligheten tycks både bero på det tyska språket men framför allt på hur boken är skriven. Den är enligt Linde svårtydd och bitvis full av motsägelser. Gällande tyskan tar han exempelvis upp svårigheten i att översätta tyskans *geist*, vilket översatts till ande eller själ. Linde uttalar

² Wassily Kandinsky och Akademien för de Fria Konsterna, *Om det andliga i konsten* (Stockholm: Konstakademins Skriftserie 1, 1970) s. 7.

begränsningen i det svenska begreppet och jag tänker, att Linde är präglad av det politiska 1960-talet i sitt tänkande när han skriver: ”Ordet ande har blivit i det närmast omöjligt i svenskan – det kommer att lukta kolportör.”³ Detta torde således också haft effekt på översättningen.

Iconostasis är vackert skriven och apologetisk för ortodox kristen tro. Jag definierar inte *Iconostasis* som en vetenskaplig text. Även om det är sofistikerat, går det inte missa att Florenskij framhåller ortodoxin och ikonerna som närmast sanningen. Översättningen till engelska är gjord från italienska 1996. Wendy Salmond som översatt Florenskijs essäer i *Beyond Vision* från ryska till engelska skriver att Florenskijs texter är svåröversatta, då de har ett diversifierat och stort kunskapsinnehåll med skiftningar från bibliska referenser till geometri och fysik. Hon beskriver honom som mångbottnad, grammatiskt svår med ett ”oblique language”.⁴

1:3 AVGRÄNSNING

Jag har avgränsat mig till två texter som primärlitteratur: Florenskijs *Iconostasis* och Kandinskys *Om det andliga i konsten*. Dessa texter är valda eftersom de har haft stor betydelse för förståelsen om ikon(målnings)teologi och konst med andlig relation i tidigt 1900-tal och framåt. Kandinsky verkade inom konstens gemenskap och Florenskij uttrycker sig som en del av kyrkans tradition. Texterna kan således sägas avspegla två olika sfärens ställningstaganden och relation till andlighet och bild.

Kandinsky nådde vida berömmelse genom sitt måleri vilket har genererat stort intresse för hans liv och verk med flera biografier som följd. Hans målningar finns att skåda på de stora konstinstitutionerna världen över. Pavel Florenskij kan sägas ha verkat mer i det dolda för en bred allmänhets intresse, det är framför allt som teoretiker inom religion och ikon han gjort avtryck.

I sekundärlitteraturen ingår biografier och artiklar om Kandinsky och Florenskij. Litteratur om ortodox teologi, konsthistoria och ikonteologi finns med i bakgrundsmaterial till uppsatsen. Skrivet material om ikonerna är oöverskådligt, då kristusbilder förekommit i mer än 2000 år. Uppsatsen har därför avgränsats till material, där både Florenskij och Kandinsky förekommer eller material, där någon av dem finns med i kombination med ikon, religion eller konst som sökord.

³ Kandinsky 1970, s. 8.

⁴ Pavel Aleksandrovič Florenskij & Nicoletta Misler, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London: Reaktion Books LTD, 2002), s. 12.

1:4 FORSKNINGSOVERSIKT

Jag har hittat ett fåtal artiklar som inbegriper både Florenskij och Kandinsky. Ämnet för dessa artiklar innehåller sökord som konst och/eller religion. För att sätta mig in i Kandinskys levnadshistoria har jag främst använt konsthistorikern Jelena Hahl-Kochs allomfattande bok publicerad av Thames & Hudson 1993.⁵ Den är en av de största utgåvorna om Kandinsky och rymmer över 400 sidor med biografisk information och färgbilder över hans konstnärliga gärning. För Florenskij har jag huvudsakligen använt Nicoletta Mislers livsteckning i *Beyond Vision* som utkom 2002.⁶ Detta val har jag gjort utefter att det är det nyaste verket inklusive biografi om Florenskij som jag funnit på engelska.

Beträffande Kandinsky och religion har jag stött på tre olika skolor om hur han lyfts fram. Att Kandinsky var influerad av teosofiska och antroposofiska strömningar har framhållits av forskare som Sixten Ringblom och Rose-Carol Washton Long och i deras eftermäle kommit att accepteras brett.^{7 8 9} Jelena Hahl-Koch lyfter i sin biografi över Kandinsky, att hans relation till teosofi nogsamt utretts och ofta reproducerats i forskningen, medan hans relation till andra andliga och mystiska rörelser som exempelvis sufismen ignorerats.¹⁰

Peg Weiss är en av de forskare som följt i Sixten Ringbloms spår och belyst Kandinskys andliga sida med koppling till folktro, etnografi och shamanism.¹¹ Historikern Marit Werenskiöld korrigerade emellertid Ringbloms forskning i studien ”Kandinsky’s Moscow” 1989.¹² Hahl-Koch förordar Werenskiölds tolkningslinje, som bygger på att den ortodoxa tron formade Kandinskys måleri och tänkande långt mer än exempelvis Madame Blavatsky och Rudolf Steiner.¹³ Hahl-Koch argumenterar även emot Weiss och framhåller att Weiss är tydligt entusiastisk till hednisk tro och bygger upp vad som kan ses som kritik av kristendom i en enskild artikel av Kandinsky, skriven under den tid han var verksam inom juridiken.¹⁴ Hahl-Koch och andra som följer linjen om att ortodoxin var viktigare för

⁵ Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky* (London: Thames & Hudson, 1993).

⁶ Florenskij & Misler, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London: Reaktion Books LTD, 2002).

⁷ Hahl-Koch 1993, s. 177-178.

⁸ Sixten Ringblom, *The Sounding Cosmos: A Study in Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Åbo Akademi, 1970).

⁹ Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style* (Oxford Studies in the History in Art and Architecture, 1980).

¹⁰ Hahl-Koch 1993, s. 178.

¹¹ Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman* (Yale University press, 1995).

¹² Marit Werenskiöld, ”Kandinsky’s Moscow”, *Art in America*, 77:3, (1998), s. 96-111.

¹³ Hahl-Koch 1993, s. 28.

¹⁴ Ibid. s. 32.

Kandinsky än tidens esoteriska strömningar påpekar även att Kandinsky tillhörde ortodoxa kyrkan hela sitt liv.¹⁵

Maria Taroutina är en konsthistoriker som har intresserat sig för sambandet mellan Kandinsky och Florenskij. Taroutina har forskat om avantgardets experimenterande och det ökade intresset för medeltiden som fanns i Ryssland i början på 1900-talet.¹⁶ Hon ställer sig frågan om varför Kandinsky och Florenskij aldrig enade sig om att utveckla sina filosofier till en transcendental modern konst.¹⁷ Taroutina tycks följa forskningen som säger att Kandinsky var präglad av den ortodoxa ikonteologin i sitt konstbegrepp. Hon beskriver att Kandinskys konstbegrepp kommer ur tanken om att den faktiska framställningen av det gudomliga bekräftar den andliga närvaron i materien. Och detta kopplar hon till hur ikonerna är bärare av arketyper och inte enbart en symbol för den.¹⁸ Hon lyfter också fram exempel på att Florenskij ska ha inspirerats av Kandinsky.¹⁹

Arthur Pontynen är en konsthistoriker som i Kandinsky ser en postmodern New Agemystiker, som reducerar det andliga till maktutövning och att han förställer sitt ortodoxa arv till en individuell postmodern vision.²⁰ Pontynen beskriver att modernismens *konst för konstens kull* i postmodernismen förvrids till självförverkligande och: ”Postmodernists assume that art is for the sake of politics and power.”²¹ I detta självförverkligande läser han in Kandinsky och *Om det andliga i konsten*. I min analys sätter jag Pontynen i samband med en tradition av skepsis gentemot en experimenterande konst, som finns inom den ortodoxa kyrkan.

Om Pavel Florenskij finns inte samma mängd av material på engelska att söka i, som om Kandinsky. Florenskij var ortodox präst och vetenskapsman. Det finns ingen oklarhet om vilken religiös tradition han tillhörde och han var tydligt influerad av symbolism och tankar från estetikens värld. Han skrev en mängd essäer om konst och ikonerna, vilket gör att man både inom konstvetenskap och religionsämnet intresserat sig för honom.

¹⁵ Hahl-Koch 1993, s. 25.

¹⁶ Taroutina, Maria, "Iconic Encounters: Wassily Kandinsky's and Pavel Florensky's 'Mystic Productivism'.", *Postmediaeval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 7.1, (2016), s. 55–65.

¹⁷ Taroutina, 2016, s. 64.

¹⁸ Ibid. s. 59.

¹⁹ Ibid. s. 61.

²⁰ Arthur Pontynen, "Facts, Feelings, and (in)Coherence vs. The Pursuit of Beauty (Kandinsky and Florensky)", *St Vladimir's Theological Quarterly* 40:3, (1996), s 173-180, s. 178.

²¹ Ibid. s. 174.

I synnerhet nummer 42 – 43, 2013 av ”Arche”, tidskrift för psykoanalys, humaniora och arkitektur har varit intressant för uppsatsen. I den finns Florenskijs essä om det omvända perspektivet översatt till svenska samt flera artiklar relaterade till uppsatsämnet.²²

1:5 CENTRALA BEGREPP

Med begreppet *konst* avses i uppsatsen framför allt bildkonst men även musik och scenkonst. *Materialism* används i uppsatsen för att beskriva en idé om världen som endast innehållande materia som existerar oberoende av människans betraktande eller en högre existens medvetande. *Materialistisk konst* är i uppsatsen begrepp för en konst som framför allt är avbildande och fokuserad mot objekt och realism. En sådan konst får i uppsatsen stå i kontrast till ikonerna eller den expressionistiska och abstrakta konsten som i högre utsträckning kan sägas ha en ambition att uttrycka och förmedla något bortom den fysiskt greppbara världen. *Vetenskap* som begrepp används i uppsatsen för discipliner inom naturvetenskapen, exempelvis matematik och fysik.

²² Arche no 42/43, (2013).

KAPITEL 2: BAKGRUND

Pavel Florenskij och Wassily Kandinsky är kända historiska personer. De föddes i 1800-talets andra hälft i tsarrysland och i upptakten till politiska förändringar. Ett sådant tidskifte är exempelvis att rätten att ha trälar avskaffades i Ryssland 1859, fem år innan Kandinsky föddes.²³ I och med första världskriget och ryska revolutionen 1917 kom kyrkans plats i samhället allt mer att ifrågasättas. Det var en diskussion som till stor del drevs av skönlitterära författare och marxistiska teologer inspirerade av religionskritik.²⁴ Efter oktoberrevolutionen 1917 utvecklades statsateism.²⁵ För att ge ingångar till Florenskijs och Kandinskys tänkande finns kortare biografier och sammanfattning till ikonens teologi och bildstrid med som bakgrund i uppsatsen.

2:1 PAVEL FLORENSKIJ (1882–1937)

Pavel Aleksandrovich Florenskij föddes i dagens Azerbajdzjan som äldst i en syskonskara. Hans far var ingenjör vid järnvägen och hans mor kom från borgerlig miljö i Armenien. Han har beskrivit sin uppväxt i det förrevolutionära Ryssland. I samband med det har han uttalat faderns heliga skrifter vara Shakespeares författarskap och Goethes *Faust*. Fadern kunde vara fri i diskussionerna runt religion medan modern omgavs med en tystnad gällande tro. Om inte samtalet fördes intellektuellt existerade det inte ska Florenskij ha uttryckt.²⁶

Florenskij påbörjade sin bana i ämnen som matematik, fysik och filosofi innan han studerade teologi. Redan i sina tidiga studier genomgick han ett andligt uppvaknande och trädde in i ortodoxa kyrkan.²⁷ Det var något som den akademiska världen mötte med förvåning och misstro och bland troende kom han att ses som märklig genom sin intellektualism och vetenskaplighet. Bemötandet i båda sfärerna har Florenskij beskrivit med orden ” [...], routine standardizations always betrays the vitality of truth.”²⁸

Under studieåren besökte Florenskij symbolisternas salonger i Moskva och intresserade sig för idéerna om *Gesamtkunstwerk*. Friedrich Nietzsches och Vladimir Solovjovs filosofier beskrivs av konsthistorikern Nicoletta Misler som viktiga inspirationer

²³ Hahl-Koch 1993, s. 13.

²⁴ Elena Namli, ”Pavel Florenskij och den ryska teologins vara eller icke-vara”, *Arche* no 42/43, (2013) s. 72.

²⁵ *Ibid.* s. 76.

²⁶ Florenskij & Misler 2002, s. 19.

²⁷ Florenskij 1996, s. 9.

²⁸ *Ibid.* s. 10.

för honom och de tankar han kom att utveckla.²⁹ Med symbolisterna beskriver hon, att han delade drivkraften att finna den verkliga essensen i konst, religion och litteratur.³⁰

Efter matematikexamen avböjde Florenskij en lärartjänst för att i stället studera teologi.³¹ 1908 avlade han teologiexamen genom uppsatsen ”On Religious Truth” och tre år efter det prästvigdes han.³² Under sin livstid kombinerade sedan Florenskij prästämbetet med sin verksamhet som vetenskapsman och att undervisa vid flertalet institutioner. Han var även redaktör för en teologisk tidskrift. Att Florenskij alltid bar prästkläder gjorde att han var ett lätt mål för påhopp. Fram till 1926 ska 9000 präster, munkar och nunnor ha avrättats av bolsjevikerna.³³

Länge kunde Florenskij undgå arrestering genom att hans vetenskapliga briljans användes för statliga projekt. Han utvecklade mikroskop och isoleringsmaterial och han hade uppdrag som specialist för att utveckla Sovjets elnät. Florenskij var också rådgivare för bevarandet av monument och antikviteter. I samband med det kämpade han för att skatter från ortodoxa kyrkan skulle skyddas från förstörelse. Att han undervisade i Bysantinsk konst resulterade i att han publicerade en mängd artiklar om rysk konsthistoria och det utgjorde även bakgrunden till *Iconostasis*.³⁴

År 1933 kunde Florenskij inte längre undfly det överstatliga förtrycket och han tvingades erkänna ett påstått brott om att ha samordnat ett nazist-fascistcenter.³⁵ Florenskij deporterades till arbetsläger i Sibirien och där använde myndigheterna hans kunskaper fram till hans död.³⁶ Den 8 december 1937 avrättades han genom skjutning. Florenskij omskrivs i dag ofta som renässansmänniska och martyr.

2:2 WASSILY KANDINSKY (1866–1944)

Wassily Wassilyevich Kandinsky föddes i Moskva 1866 i en borgerlig familj. Hans far kom från Sibirien dit hans familj deporterats för politiska okända anledningar. Hans mor hade baltiskt ursprung.³⁷ Från att Kandinsky var 5 år bodde familjen i Odessa där pappan var direktör för en théfirma. I samband med flytten till Odessa blev fadern sjuk och föräldrarna

²⁹ Ibid. s. 20.

³⁰ Florenskij 1996, s. 12.

³¹ Ibid. s. 11.

³² Ibid. s. 12.

³³ Florenskij & Mislér 2002, s. 22-23.

³⁴ Ibid. s. 22-23.

³⁵ Ibid. s. 18-19.

³⁶ Ibid. s. 23.

³⁷ Hahl-Koch 1993, s. 20.

skilde sig. Modern gifte om sig och födde ytterligare fyra barn. Kandinsky bodde med sin far och de båda stod efter separationen mamman fortsatt mycket nära.³⁸ Kandinsky uttalade sig sällan om religiös fostran men dop nämns i familjemedlemmars brevväxlingar. Vad man vet om tiden, var att alla ryssar automatiskt var medlemmar av ortodoxa kyrkan och förblev så livet ut.³⁹

Som artonåring flyttade Kandinsky tillbaka till Moskva för att studera ekonomi och juridik. 1893 avlade han juridikexamen med uppsatsen ”On the Legality of Labourer’s Wages” vid Moskva universitet.⁴⁰ Kandinsky intresserade sig tidigt i studierna för hur straffsystem byggs utefter människors ekonomiska villkor.⁴¹ I sina ungdomsår beskrivs han som politiskt orienterad, men att det avtog med åren.⁴² Efter juridikexamen var Kandinsky lärarassistent på fakulteten för juridik. Parallellt med politiska och sociala frågor påverkades Kandinsky av naturvetenskapliga upptäckter som Becquerels radioaktivitet, makarna Curies och Einsteins forskning. Om materien kunde ifrågasättas var ett brett andligt uppvaknade inte långt bort enligt Kandinsky.⁴³

Man vet inte mycket om Kandinskys tidiga bana som konstnär, men han refuserades vid akademien i München 1889.⁴⁴ Det dröjer till 1896 innan Kandinsky följer sina konstnärsdrömmar då han avböjde en lärartjänst i Estland.⁴⁵ Istället skrev Kandinsky in sig vid Anton Ažbes privata konstskola i München.⁴⁶ Efter konststudierna målade Kandinsky intensivt och fördjupar sig i olika andliga rörelser.⁴⁷ Tillsammans med kollegor startade han Phalanx utställningsverksamhet och konstskola som var öppen för alla att söka. Och 1911 bildade Kandinsky och kollegan Frans Marc konstduon Blaue Reiter, vilken kom att ha stor betydelse för avantgardet i tiden.⁴⁸

1914 vid första världskrigets utbrott återvände Kandinsky till Moskva, där han blir en viktig röst inom kulturlivet. 1921 reser han åter igen till Tyskland och året därpå börjar han undervisa vid Bauhauskolan i Weimar. Nazisterna stängde skolan 1933 och kort där efter lämnar Kandinsky Tyskland. Han levde fram till sin död 1944 i Frankrike. Kandinsky räknas

³⁸ Ibid. s. 23.

³⁹ Ibid. s. 25.

⁴⁰ Ibid. s. 30.

⁴¹ Ibid. s. 13.

⁴² Ibid. s. 30.

⁴³ Ibid. s. 52.

⁴⁴ Ibid. s. 40.

⁴⁵ Ibid. s. 51.

⁴⁶ Ibid. s. 58.

⁴⁷ Ibid. s. 177.

⁴⁸ Ibid. s. 199.

till en av 1900-talets främsta konstnärer och som den abstrakta expressionismens förgrundsgestalt.

2:3 EVENTUELLA KOPPLINGAR MELLAN KANDINSKY OCH FLORENSKIJ

Det har inte bevisats att Kandinsky eller Florenskij läste varandras texter eller att de någonsin träffades. Men exempelvis Alexander Nadja visar i sin avhandling *Apocalypse According to Wassily Kandinsky* på troligheten att Florenskij och Kandinsky var väl förtrogna med varandras arbete.⁴⁹ Även Nicoletta Misler påvisar det samma i sin biografi över Florenskij.⁵⁰ Både Misler och Nadja visar på möjligheten att Kandinsky och Florenskij var aktiva vid samma institutioner under överlappande tidpunkter. Det finns också personliga kopplingar mellan dem i relation till ingifta familjemedlemmar och vänskapsrelationer.^{51 52}

Beröringspunkter mellan Kandinsky och Florenskij är ofrånkomlig genom deras nationella och kulturella arv. De delar filosofer, vetenskapsmän, teologer, poeter och konstnärer från den tiden, vilka florerar i cirklar runt dem båda. Den starkaste beröringspunkten är den bysantinska ikonens bildvärld och filosofiska grund; vilken existerar utan faktisk personlig kontakt dem emellan. I uppsatsen avser jag inte att studera de eventuella kopplingar som kan finnas mellan Florenskij och Kandinskys personer, utan relationen mellan deras idéer.

2:4 IKON OCH BILDSTRID

Att förstå bakgrunden till bildens existens i östlig ortodox respektive västlig katolsk tradition är viktig för att ta till sig vad Florenskij lägger vikt vid. I denna uppsats är det också en bakgrund till Kandinsky, som levde och formades i Ryssland sina trettio första levnadsår.

Vad som möjliggör ikonerna är att den vördas, den dyrkas inte i det slag som endast Gud kan dyrkas. Ordet *prototyp* beskriver förlagan för vad ikonerna håller fram. Kristus, helgon eller Maria är således prototypen och ikonerna är ett fönster till dessa. John Meyendorff beskriver i sin bok om ortodox teologi att missuppfattningar om bilddyrkan går mycket långt tillbaka och

⁴⁹ Aleksander Nadja och Peter B. Hales, *Apocalypse According to Wassily Kandinsky* (University of Illinois at Chicago, 2014) s. 5.

⁵⁰ Florenskij & Misler 2002, s. 24.

⁵¹ Ibid. s. 36.

⁵² Hahl-Koch 1993, s. 177. (Kandinskys kusin var gift med teologen och ekonomen Sergej Bulgakov, vilken var god vän till Florenskij. Bulgakov och Kandinsky var även kollegor under den tid Kandinsky var verksam inom ekonomi och juridik. Kandinsky har i brev omskrivit Bulgakov som den viktigaste personen för ryskt religiöst liv).

kommer ur översättningsproblematik. Grekiskans *proskynesis/vörndnad* har tidigt kommit att översättas till latinets *adoratio/dyrkan*.⁵³

Johannes Damaskenos (ca 650–750) var den som formulerade att Sonen och Anden är de enda naturliga avbilderna av Fadern, således är de sanna ikoner av Gud. ” [...] andra bilder av Gud till sitt väsen skiljer sig från Gud. Sådana bilder skall därför inte betraktas som avgudar.”⁵⁴ Johannes lägger vikt vid den förändring som skett i inkarnationen, när Gud framträtt som människa. Det är inte materien som vördas utan skaparen av materien, och i det lyckas Johannes ena ortodoxa i den Bysantinska världen. Detta är vad det sjunde ekumeniska konciliet 787 antar som definition om bildkult.⁵⁵

Ikonen har en historia från kristendomens tidiga formande. Det finns representationer av Kristus från 200-tal i sarkofager och katakomber.⁵⁶ Samtidigt är det andra budordet i Guds tio bud ett bildförbud. ”Du skall inte göra dig någon bildstod eller avbild av någonting uppe i himlen eller nere på jorden eller i vattnet under jorden.” (2 Mos 20:4 B2000). Teologen Ola Sigurdson hänvisar till den skotske konstvetaren Neil MacGregor när han förklarar hur det kristna bildbruket kunde växa fram bildförbudet till trots. MacGregor omskriver kristendomen som en bildens religion, då de tidiga kristna till skillnad från muslimer och judar såg sin Gud, när Ord blev kött i Kristus.⁵⁷ Inkarnationen är således vad som möjliggör bilden inom kristendomen.

Stridigheterna om bildens vara eller icke vara bottnade i både teologiska och politiska motsättningar och hängde ihop med kristologiskt oliktankande under 400 - 600-talen. De som motsatte sig bildanvändandet kallades ikonoklaster tillika bildstormare, och det var kejsarna i öst som drev på rörelsen.⁵⁸ Ikonoklasmen kulminerade mellan 726 och 843. Diskussionerna pågick även då främst i östkyrkan, vilket har gjort att östkyrkans bildteologi kom att bli mer utvecklad än i västkyrkan.⁵⁹

Vid konciliet i Frankfurt 794 erkändes inte konciliet som ägde rum 787. En stor del av kritiken i väst bottnade i språkförbistring och kretsade runt att bilder inte förekom i evangelierna. De var i väst delvis ovetande om de kristologiska frågor som konciliet 787

⁵³ John Meyendorff, *Bysantinsk teologi: Historik och lära*, 2a upplagan, (Skellefteå: Artos & Norma, 2008), s. 74.

⁵⁴ Meyendorff 2008 s. 73.

⁵⁵ Ibid. s. 74.

⁵⁶ Ola Sigurdson, *Himmelska kroppar: Inkarnation, blick, kroppslighet*, (Göteborg: Glänta produktion, 2006), s. 213.

⁵⁷ Ibid. s. 213.

⁵⁸ Meyendorff 2008, s. 68.

⁵⁹ Sigurdson 2006, s. 216.

avhandlat.⁶⁰ I *Images of the divine*, Ambrosios Giakalis bok om ikonoklasmen och det 7e ekumeniska konciliet (787) berörs också bristfälliga översättningar som bakgrund till reaktionerna i väst. Vid konciliet i Frankfurt 794 beslutades att bilder endast fick fungera dekorativt och användas för att fylla undervisande funktion i kyrkor. Vördandet av helgon och relikier var accepterat, men inte ikonerna som den användes i ortodox tro och ritual.⁶¹ Detta har sedan format den katolska relationen till bilden och i förlängningen även den protestantiska.

Ikonerna använder ett omvänt perspektiv till skillnad från centralperspektiv. Exempel på ikonens omvända perspektiv är huvuden där båda öronen syns utstående eller stolar och hus där alla sidor redovisas.⁶² Centralperspektivet kan sägas återge en utblick från en subjektiv fixerad blickpunkt och kopplas vanligen ihop med ett mer realistiskt bildmakande än vad det omvända perspektivet visar. Perspektivframställning talar om två olika traditioner om bilden som fönster. Renässansmannen Leon Battista Alberti formulerar att konstnären ska avbilda det den ser, vad som inte är synligt saknar relevans för konsten. Detta går i kontrast till Johannes Damaskenos bildteologi om att ikonerna visar vad som inte kan visas.⁶³

Stridigheterna om bildbruk avstannar inte vid det första årtusendet. Enligt medieteorikern Fabian Heffermehl inspirerar det tidiga 1900-talets nya ikonmålar-teologi av avantgardets färg och formexperiment. En samtida konsteologi blev viktigare med bolsjevikernas maktövertagande 1917 i Ryssland. När makten ville flytta ikonerna till museerna behövde ikonerna göras till ett ” [...] progressivt alternativ för det postrevolutionära avantgardet.”⁶⁴ I detta verkar Florenskij och Kandinsky. Kandinsky som del i konstnärsavantgardet och Florenskij som kyrkoman.

⁶⁰ Sigurdson 2006, s. 220.

⁶¹ Ambrosios Giakalis, *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*, (Leiden, New York: E.J. Brill, 1994), s. 21.

⁶² Kurt Wolmar Nyberg, *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers: en kritisk begreppshistoria från det gångna seklet*, doktorsavhandling (Uppsala Universitet, 2001), s. 26. (Nyberg hänvisar till Oscar Wulffs essä *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht: eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance*, 1907).

⁶³ Fabian Heffermehl, ”Från cyklopens kyss till ikonens blick. Optiska experiment och omvänt perspektiv i rysk modernism”, *Arche* no 42/43 (2013), s. 28.

⁶⁴ *Ibid.* s. 27.



Mosaik från Hagia Sophia, Istanbul, dåtidens Konstantinopel och centrum för östkyrkan. De första ikonerna var fresker och mosaiker. Ett exempel på omvänt perspektiv är den upphöjda scenen i bildens centrum. Flyktlinjerna sammanstrålar framför bilden. I centralperspektiv sammanstrålar flyktlinjer i en punkt bortom bilden. Hagia Sophia är uppförd 532–537 e.Kr, mosaiken i södra ingången dateras till 1000-tal e.Kr.

KAPITEL 3: ANALYS

I den här delen undersöker jag ”uppgiften” och ”tillblivelsen” enligt Florenskijs *Iconostasis* och Kandinsky *Om det andliga i konsten*. I analys av uppgiften är det både ikonmålarens eller konstnärens uppgift och ikonens eller verkets uppgift som undersöks. För tillblivelsen avser jag att beröra hur verket eller ikonen tar form eller framträder enligt Florenskijs och Kandinskys tänkande.

Jag har inte strukturerat ikonmålarens uppgift, ikonens uppgift, ikonens eller verkets tillblivelse separerat utan sammanflätat. Detta val kommer ur att både *Iconostasis* och *Om det andliga i konsten* i sig själva är som vävar där konstnärens/ikonmålarens uppgift och ikonens/verkets uppgift finns med återkommande genom texterna. I *Iconostasis* finns mer konkreta avsnitt som beskriver stegen i en ikons materiella tillblivelseprocess medan *Om det andliga i konsten* inte har materialbeskrivningar utan hur ett verk blir till är ytterligare mer inflätat, diffust och mystiskt.

3:1 IKONMÅLARENS - IKONENS UPPGIFT OCH TILLBLIVELSE ENLIGT PAVEL FLORENSKIJ

”It is no accident that the supreme masters of icon painting were, in the ancient texts, called *philosophers*; for although they did not write a single abstract word, these masters (illuminated by divine vision) testified to the incarnated Word with their hands and finger, philosophizing truly through their colours.”⁶⁵

Att vara i gränslandet mellan vakenhet och dröm är som att glida mellan två världar. Drömmar blir till i transit mellan synligt och osynligt. Detta gränsland är vad Florenskij liknar ikonen vid. Vidare berör han drömmen som gemensam gräns för världsligt och himmelskt liv och konst är materialiserad dröm, separerad från medvetet vaket liv.⁶⁶ Även i liturgin finns denna metaforik för Florenskij. Ikonostasen är den skärmvägg fylld av ikoner som skiljer koret från församlingen i en ortodox kyrka. Florenskij beskriver ikonostasen vara vad som delar likväl vad som förbinder synligt från osynligt.⁶⁷ Han fortsätter sina beskrivningar med att likna altaret vid människans psyke, och vid altaret är treenigheten som mest framträdande.

Genom denna utläggning förstår vi att för Florenskij är ikonostasen gränsland till det gudomliga. Ikonen och eukaristin blir i hans resonemang vad som leder den troende ut i den

⁶⁵ Florenskij 1996, s. 152.

⁶⁶ Ibid. s. 43-44.

⁶⁷ Ibid. s. 60-61.

andliga världen. Konstvetaren Kurt Wolmar Nyberg beskriver Florenskij som gränsöverskridande i sitt tänkande i relation till hur han för in det tidiga 1900-talets drömtydning och psykologibegrepp i sitt resonerande om ikonerna.⁶⁸ Likväl som att Florenskij lät sig inspireras av symbolisterna så är psykologiämnets framväxt en viktig del av tiden.

Florenskij citerar Pseudo-Dionysius när han skriver att ikoner är ” [...] visible images of mysterious and supernatural visions.”⁶⁹ Till det gör Florenskij jämförelsen med att konst som inte leder bortom sig självt är falsk och följer inte sin uppgift. Han uttalar ikonens verkliga uppgift som instrument att bära mening och bära fram sanning. Ikonens uppgift är inte att avbilda, uppgiften är långt större än så: ”An icon is therefore always either more than itself in becoming for us an image of a heavenly vision or less than itself in failing to open our consciousness to the world beyond our senses – then it is merely a board with some paint on it.”⁷⁰

Enligt vad Florenskij skriver kan vi förstå att en ikon som inte öppnar sig mot det himmelska övergår till att vara en pannå med färg på. Det är tydligt att uppgiften för en ikon överskrider materialet. En ikon som missar sitt mål blir ett objekt i materien utan gudomligt innehåll är hans argument. I detta går det således också att förstå ikonens uppgift som öppning mot den andliga världen för den som är i bön framför den. Och eftersom Ikonen har en faktisk användning kan den inte separeras från sitt sammanhang i kyrkan och liturgins värld. En ikon som hängs upp för att skådas på ett museum, övergår till att vara ett dött föremål enligt Florenskijs ikonteologi.

Bildstriden var högst väsentlig för brottet mellan öst och västkyrka. Florenskij tvivlar inte på att den ortodoxa bildtraditionen är synonym med sanning. Det finns ingen konflikt mellan ikonerna och förbudet att avbilda i den ortodoxa traditionen eftersom det inte är till bilden människan ber, det är till Gud. Ikonerna är inte en representation och ikonmålaren har inte skapat ikonerna, utan endast lyft bort slöjan skriver han.⁷¹ Florenskij fortsätter genom att utveckla sin övertygelse om ortodoxins särställning genom polarisering mot västlig kyrkotradition. Exempelvis liknar han katolicismens orgel - ”oily-syrupy sound” vid oljemåleriets tänjbarhet och mjuka grund i den svajiga linneduken. Han framhåller också protestantismen som blott ett avtryck, likt ett grafiskt blad.⁷² Hans apologetiska ton och behov

⁶⁸ Nyberg 2001, s. 17

⁶⁹ Florenskij 1996, s. 65.

⁷⁰ Ibid. s. 65.

⁷¹ Ibid. s. 69.

⁷² Ibid. s. 102.

att klargöra ortodoxins unikum och riktighet framför katolicism och protestantism, som bleka parafrafer eller kopior av originalet, är underhållande.

För Florenskij är ikonens Guds namn skrivet i färg.⁷³ Detta behöver inte tolkas som något mystiskt Florenskij uttrycker, utan ett exempel på språkanvändning. På ryska säger man inte ”måla”, utan det är verbet ”skriva” som används om framställning av ikoner och bildkonst utförd av konstnärer. Det ryska verbet för att måla avser att måla exempelvis en vägg. Måla används även om barns bilder.⁷⁴ Om det etymologiska ursprunget för ryskans ”skriva” i bemärkelsen att ”måla” har en relation till Skriften finner jag inte ut. Men ordet för bildkonst eller målning är på ryska живопись/*zhivopis* och är direktöversatt ”levande skrift” eller ”livfull skrift”.

Theodoros Studiten (759–826) var utomordentligt viktig i det östkyrkliga klosterväsendet och i försvaret för bilderna. Enligt honom var den enda inskription som kunde göras på en Kristusikon, den grekiska motsvarigheten till hebreiskans heliga tetragrammaton יהוה/JHVH (Jahvé); ”som kännetecknar en personlig Gud, *Han som är* [...]”⁷⁵ En mer intressant tolkning av hur Florenskij kan se ikonerna som ”Guds namn skrivet i färg”, är således att han relaterar ikonerna till Skriftens heliga tetragrammaton. Hur JHVH översätts är en tvistefråga och det som ofta förordas är ”Jag är” eller ”Jag är den jag är”. Gudsnamnet är så heligt att det skrivs med bokstäverna יהוה/JHVH och om det uttalas, är det *Adonaj* som används, i judisk tradition. Bilden får i den tolkningen av Florenskij fungera som det ljudlösa uttalade språket fullt av gudomligt uttryck.

Florenskij ser ett gudsbevis i ”Guds namn skrivet i färg när han skriver ”*Den heliga treenigheten* av St. Andrej Rublev finns, det betyder att Gud finns.”⁷⁶ Rublev är en av få namngivna ikonmålare. Han är känd i världen genom de bilder han framställde. Detta föranleder frågan om vi utifrån Florenskijs resonemang kan säga det samma om konstverk skapade av andra konstnärer, framställer de också ”Guds namn skrivet i färg”?

Ikonen *Den heliga treenigheten* avbildar berättelsen i 1 Mosebok 18:1–5 när Abraham gästas av Herren. I kristen tradition tolkas de tre män som besöker Abraham som uppenbarelse av den gudomliga treenigheten. Florenskij förklarar inte påståendet han gör om gudsbeviset, men det skrivs i samband med påståendet om att ikonerna är Guds namn skrivet i

⁷³ Ibid. s. 68.

⁷⁴ Mary Lowell/Orthodox Arts Journal, *Is Writing Wrong? A Discussion of Iconology Lingo* (2013), u.å., <https://orthodoxartsjournal.org/is-write-wrong-a-discussion-of-iconology-lingo-2/> [hämtad mars 2020].

⁷⁵ Meyendorff 2008, s. 76.

⁷⁶ Florenskij 1996, s. 68.

färg. Det öppnar för en tolkning om att Florenskij refererar till gudsnamnets outtalbarhet och treenighetens fullkomliga mysterium, när han ser ett gudsbevis i Rublevs ikon. Kyrkomannen Theodoros jämförde i sitt försvar för bilden, konstnären med Gud själv: ”Genom att göra en Kristusikon skapar ikonografen likaledes en »bild av Gud« för detta är vad Kristi gudomliggjorda mänsklighet i själva verket är.”⁷⁷ Utifrån detta går det förstå att Florenskij ser ett gudsbevis i Rublevs ikon.



Trinity eller *The hospitality of Abraham*, titel på Svenska *Den gammaltestamentliga treenigheten*, ca 1425 – 1427, Andrej Rublev (ca 1360 – 1430). Denna ikon omnämns även som ”ikonernas ikon”, 142 x 114 cm, Tretjakovgalleriet i Moskva.

Florenskij beskriver att ikoner utförs efter strikta regler precis som liturgin har regler. Han tillägger också att endast kyrkan kan namnge ikonerna.⁷⁸ En sann ikonmålare ser den andliga världen som helig, därför tillhör ikonmåleriet de heliga fäderna. Bilder som utförs på annat vis illustrerar endast något heligt men rymmer inte det heligas essens enligt hans klagörande. I samma avsnitt benämner Florenskij de falska målarna som ikon-kluddare.⁷⁹

Den som besitter den sanna ikonmålarkonsten, har stort ansvar i att föra kunskapen vidare enligt Florenskij. Den mästare som inte tar detta på yttersta allvar, eller lever osunt, ska

⁷⁷ Meyendorff 2008, s. 77.

⁷⁸ Ibid. s. 91.

⁷⁹ Ibid. s. 78, (Eng. icon-dauber).

förpassas bort från all kontakt med ikonmålningar.⁸⁰ Florenskij klargör ikonens uppgift av att vara Gud inkarnerad, och för den troende fungera som utsikten mot det gudomliga. Det finns likheter i detta och Tabernaklets uppgift att härbärgera heligheten för Israels folk i bibelberättelsen. Att ikonmålarkonsten tillhör de heliga fäderna kan i ljuset av det ses som spår av hur Basalel som den förste i Bibeln fylls ” [...] med gudomlig ande, med insikt, förmåga och kunskap och all slags hantverksskicklighet, så att han kan tänka ut konstfulla arbeten [...]” (2 Mos 35:31–32 B2000). Basalel är utvald och uppfylls av helig ande och sedan ges han och Oholiav förmågan att lära upp andra i uppdraget med Tabernaklet. Det är dock viktigt att klargöra att Florenskij följer sin vana trogen, att inte ge några enkelt tolkningsbara formuleringar om hur hans resonemang och eventuella bibelreferenser kan läsas.

Två tredjedelar in i *Iconostasis* övergår texten till en dialog mellan Florenskij och Sophia Ivanova Ognevo. Att Florenskij använder Platons grepp att föra fram sina reflexioner i dialogform, tydliggör hans tankegångar genom Sophia Ivanovas frågor och inspel. Det kanske bara är en lycklig slump för innehållet, att frågeställaren heter Sophia som den gudomliga visheten. Genom dialogen framkommer Florenskijs syn på materiell framställan av ikonerna och även hans åsikter om västlig bildtradition, katolicism och protestantism.

Brett Potter beskriver i artikeln ”Expressing the inexpressible: Florensky’s Mystical Theology of the Iconostasis” att Florenskij skapar broar mellan den apofatiska och katafatiska andligheten. Och det gestaltas i hur ikonerna lyfter som en bro mellan den materiella och immateriella värden.⁸¹ Att Florenskij använder Sophia Ivanovas röst som del i texten gör också en dimension, eller bro mellan fiktion och verkligt. Polariseringen mellan trosriktningar och bildtraditioner lyfts bort ifrån Florenskijs subjektiva röst. I dialogen manifesterar Florenskij hur kunskap är dialektisk och aldrig ensam.

Ytterligare en bibelreferens i nära anslutning till Basalel och instruktionerna om Tabernaklet framkommer när Florenskij skriver att ikonerna inte är en representation och ikonmålaren inte har skapat ikonerna, utan endast lyft bort slöjan.⁸² Jag förstår i den formuleringen att ikonerna är slöjan som direkt vidrör Guds strålände ansikte. Mose på Sinai har en sådan strålgans efter mötet med Gud att hans ansikte måste beslöjas (2 Mos 34:29–35). Florenskij framlägger därmed ikonerna som en sann uppenbarelse av Guds ljus.

⁸⁰ Ibid. 94.

⁸¹ Brett Potter, ”Expressing the inexpressible: Florensky’s Mystical Theology of the Iconostasis” (Toronto School of Theology, 2012) s. 2.

⁸² Florenskij 1996, s. 69.

I Jansons konsthistoriabok *Konsten* går det att läsa om ikonerna: ”Helhetsverkan är varken platt eller rumslig, utan genomskinlig, som ett målat glasfönster. Kropparna verkar vara upplysta bakifrån. Detta är nästan bokstavligen sant, för de är målade som en tunn hinna på en kraftig reflekterande guldyta, vilket ger bilden en sådan genomträngande lyster att inte ens skuggorna tycks vara helt dunkla.”⁸³

Guldets betydelse är tydligt i läsningen av *Iconostasis*. Florenskij beskriver hur ikonerna påbörjar sin inkarnation i och med att förgyllningen inträder.⁸⁴ Guldets karaktär är ickefärg bortom det världsliga, det är rent ljus. ” *The icon is executed upon light* [...] every iconic image appears always in a sea of golden grace, ceaselessly awash in the waves of divine light. In the heart of this light ”we live, and move, and have our being”; it is the space of true reality.”⁸⁵ En hel ikons grundering kan bestå av förgyllning och högdagrar av klädnaders veck, moln eller berg görs med en teknik med flytande guld som kallas ”father-like execution”.⁸⁶

När Florenskij beskriver ikonens materiella tillblivelse framgår hur han verkar inom kyrkans tradition och låter sig vägledas av den. Florenskij är en del av kyrkan och därmed också en auktoritet med rätt att tolka och uttala sig. Han skriver att de heliga fäderna är de faktiska ikonmålarna, de som står i kontakt med ikonens förlaga eller prototyp. Konstnären utför hantverket enligt de heliga fädernas anvisningar. Denna uppdelning av uppgift, att det tekniska utförandet tillhör konstnärerna var något som fastslogs vid konciliet 787.⁸⁷

Oavsett vilken typ av ikon det rör sig om: Biblisk, porträtt eller visualisering av helgons andliga upplevelser, så är alla ikoner uppenbarelser enligt Florenskij. Och för att de ska betecknas som en ikon måste den grunda sig i en vision av andligt ljus.⁸⁸ Han poängterar även att det i utförandet av ikonerna inte finns ett eget tänkande, utan det följer den heliga traditionen av ikonmåleri. Det betyder att konstnären har hantverket och de heliga fäderna har tillgång till hur kompositionen utformas.⁸⁹ Florenskij är noga med att tydliggöra att ikonerna är framkallad sanning. Allegoriskt bildberättande förekommer inte i ikontraditionen. Han understryker också att ikonmålaren genom andlig intelligens har en skicklighet att fånga helig

⁸³ Horst Woldemar Janson, Anthony F. Johnsson, and Johnsson, *Konsten: Måleriets, skulpturens och arkitekturens historia från äldsta tider till våra dagar*, 3a uppl. (Stockholm: Bonnier 1988), s. 229.

⁸⁴ Florenskij 1996, s. 137.

⁸⁵ Ibid. s. 136.

⁸⁶ Ibid. s. 139.

⁸⁷ Ibid. s. 67.

⁸⁸ Ibid. s. 76.

⁸⁹ Ibid. s. 78.

vision. Det rör sig om en känslighet att ta emot helgonens instruktioner.⁹⁰ Följaktligen är det i Florenskijs ikon(målnings)teologi essentiellt, att ikonmålaren besitter andlig intelligens samt håller sig till bestämd tradition inom ikonmålarkonsten. Utan det kan inte ikonen komma till världen.

Att det rör sig om instruktioner, kan relatera till Guds instruktioner till Moses om uppförandet av Tabernaklet. Åter igen framkommer Basalel och Oholiav som nyckelpersoner från Bibelberättelsen för förståelsen av hur Florenskij beskriver ikonmålarens uppgift. Robert Alter som är professor i hebreiska och litteraturvetenskap skriver i en not i sin översättning av den Hebreiska Bibeln, 2 Mos 35:34; att det i Kananeisk och Grekisk myt fanns en hantverksgud men i 2 Mosebok fyller Herren människan med förmågan eller visheten att utföra konstfulla arbeten och lära ut.⁹¹ I relation till det kan en analys av vad Florenskij skriver om att emotta instruktioner eller utföra målerihantverket kopplas till att vara utvald. Vad han beskriver är en exceptionell gåva och ett kall, som i hans syn ska högaktas. Här är det åter igen relevant ta upp företrädare Florenskij förhåller sig till i ikonteologin. Theodoros uttryck; att konstnären är Gud själv, fungerar i bemärkelsen av hur Bibelns Basalel får del i Gud genom att uppfyllas av anden.

När Florenskij går in på att beskriva de olika stegen i tillredning av ikonen, belyser han vikten av underlaget som ikonen målas på. Enligt tradition målas en ikon på en träpannå förberedd med linneduk och gessogrundering. Florenskij lägger vikt vid att det är en solid grund, som inte kan kompromissas. Han liknar detta vid kyrkan, som stabil grund och fundament för sanning.⁹² Florenskij ställer ikonens tradition mot renässansmålarnas material. Oljemålningens underlag, som är den på ram uppspända linneduken, svarar mot konstnärens alla handrörelser och lyder under konstnärens vilja. Till det lägger sedan Florenskij renässansens perspektiv, som kommer ur renässansens självuppfattning: "I cannot here explore it in any great detail; but I can say this: typically in this outlook, there is combined a sensuous brightness with an ontological instability of existence, a combination that finds its most exact artistic expression in an art of *liquid instabilities*, an art that finds its most perfect technical expression in the act of applying oil paint onto a stretched canvas".⁹³ I denna

⁹⁰ Ibid. s. 88.

⁹¹ Robert Alter, *The Hebrew Bible: A Translation with Commentary, Volume 1, The Five Book of Moses*, (New York: W. W. Northon & Company, 2018), s. 355.

⁹² Florenskij 1996, s. 81.

⁹³ Ibid. s. 105-106.

formulering framträder Florenskijs ikonmålningsteologi som apologetisk och driven, att klargöra ortodoxins överlägsenhet framför andra traditioner.

Att Florenskij håller ikonens omvända perspektiv högre än centralperspektivet är också tydligt. Centralperspektivet går att spåra till Euklides, Vitruvius och antikens skenografier.⁹⁴ Men det är framför allt till Leone-Battista Albertis (1404 – 1472) bok *Della Pittura* som ett perspektiv med förmågan att skapa naturalistisk illusion härleds.⁹⁵ Renässanskonstnärerna eftersträvade en illusorisk naturalism medan ikonens uppgift kan säga vara av helt annan art. Ikonen frambringar närvaro och inkarnation och tillblivelse är inneboende i ikonens rumslighet för Florenskij. Renässansens perspektiv ger istället distansering och utblick från konstnärens individuella horisont enligt hans mening.

Genom att Florenskij redogör för perspektiv, rumslighet och hantverkstraditioner ger han alternativ till ikonerna. Han beskriver vad ikonerna är genom att förmedla vad de inte är. Den verkliga frågan för Florenskij är att särskilja ikonerna. Ikonerna är avskild eller särskild i bemärkelsen av helig i hans framläggning.

När träpannan är nogsamt förberedd i flera steg tecknas kompositionen upp enligt Florenskijs beskrivning. Därefter ristades den abstrakta teckningen in i underlaget. Florenskij namnger detta som gravering av ett mönster, som är heligt. Detta steg är ansvarsfyllt och speciell vikt läggs vid kläders veck och drapering, skriver han. Handlingen att gravera eller rista i bildytan beskrivs som fylld med en innebörd av att frambringa den andra världen. Det ristade mönstret är nästan osynligt och en ren abstraktion, får vi veta.⁹⁶ Det mönster som Florenskij beskriver kan åter igen länkas till den kunskap Basalel begåvas med i 2 Mosebok 35:32; ”tänka ut konstfulla arbeten” enligt Bibel 2000. Engelskspråkiga Biblar svarar bättre till det heliga mönster som Florenskij beskriver; ”to devise artistic designs” (NRS) eller “can make beautiful patterns”(NIRV). Roten av det översatta hebreiska ordet מַחֲשָׁבֹת (*machashabt*) är חֶשֶׁב (*chashab*). I lexikon finns en mängd förslag på översättningar; tänka/beräkna/plan/design.⁹⁷ Litteratur och hebreiskaprofessorn Robert Alter översätter מַחֲשָׁבֹת till “to devise plans” i 2 Mosebok 35:32.⁹⁸ Guldets särställning är accentuerad i bibelberättelsen genom att placeras först i listan av material Basalel begåvas att behärska.

⁹⁴ Nyberg 2001, s. 25.

⁹⁵ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, (Cambridge: MIT 1994), s. 59. (Boken *Della Pittura* har kapitlet “Om ett rationellt perspektiv”. Alberti tillägnade boken till Brunelleschi som ofta tillskrivs centralperspektivet).

⁹⁶ Florenskij 1996, s. 133.

⁹⁷ “חֶשֶׁב”, Frances Brown, *Hebrew and English Lexicon*, (London: Oxford university press, 1968), s. 362.

⁹⁸ Alter 2018, s. 355.

Efter graveringen av mönstret går arbetet över till nästa mästare i framställandet av ikonerna. En ikon kommer aldrig ur en solitär kreativ process enligt Florenskij. Att ikonerna tillhör essensen av kyrkans kollektiva arbete, är en viktig poäng han gör. Han framhåller grupparbetet i likhet med hur mässan förrättas i gemenskap.⁹⁹ I essän ”The Church Ritual as a Synthesis of the Arts” från 1918 beskriver han ikonens plats i liturgin. Där ondgör sig Florenskij över estetisk ytlighet hos de som ser ikonerna som ett enskilt objekt. Föreställningen att ikoner går att visa fram i andra kontexter som i ett museum är andefattigt och kulturlöst enligt hans resonering. Att lösgöra ikonerna från sitt sanna konstnärliga sammanhang gör att de förlorar sitt fulla konstnärliga värde och mening. Dess existens blir till och med falsk, skriver han.¹⁰⁰

Kopplingen mellan Florenskijs tänkande, hans tids starka rörelse av symbolism och Wagners *gesamtkunstwerk* är tydlig. Nicoletta Misler gör i sin framläggning av Florenskij som konsthistoriker, nerslag som visar på detta. Att Florenskij accentuerar hur alla sinnen är aktiverade i kyrkoritualen är ett spår ur symbolisternas sensoriska världsuppfattning, skriver Misler.¹⁰¹ Detta framkommer i essän ”Church Ritual as The Synthesis of the Arts”, när Florenskij beskriver kyrkoritualens inlemmande av hela kroppen och alla sinnen. Rörelsen, synen, smaken och beröringen i läppar, som vidrör ikonerna.¹⁰² Florenskij publicerade även sin ”The Symbols of Infinity” i symbolisternas tidskrift *Novyi put* (New path).¹⁰³ Detta är ett exempel på relationssamband, som fanns mellan Florenskij och personer inom symbolism, konst och poesi i den tid han levde.

Ofta beskriver Florenskij ikonens tillblivelse med referenser till den konst som inte en ikon är. I oljemåleriet som jag redan berört, binder han samman penseldraget med katolicismen. Penseldraget imiterar bilden och flikar in sig själv istället för det objekt det avbildar enligt Florenskijs mening. Oljemålningen träder in i livet ” [...] not by symbolic but by empirical factors.”¹⁰⁴ Eller gravyren, som enligt Florenskij uppstått i protestantiska sekter, som inte rymmer mer än rationella dimensioner. När vi ser en gravyr av exempelvis Dürer, har det inget med det verkligt graverade objektet att göra, utan är en bit papper som tryckts mot originalet, skriver han.¹⁰⁵ Grafikkonsten är en negation och spegelvändning. Och detta ser

⁹⁹ Florenskij 1996, s. 134.

¹⁰⁰ Florenskij & Misler 2002, s. 107-108.

¹⁰¹ Ibid. s. 34.

¹⁰² Ibid. s. 110.

¹⁰³ Ibid. s. 35.

¹⁰⁴ Florenskij 1996, s. 107-108.

¹⁰⁵ Ibid. s. 105-106.

Florenskij även hos protestantiskt orienterade filosofer som Kant, Hegel, Fichte eller Cohen. Dessa filosofer gör vad Albrecht Dürer gör i sina gravyrer. De använder metoder för att rekonstruera bilden enligt Florenskijs åsikt.¹⁰⁶ Vad han beskriver genom dessa formuleringar är en innehållsförskjutning. I sin distansering har de protestantiskt orienterade filosoferna i likhet med Dürers grafik, förlorat det djup som finns i den graverade ytan. Det vill säga förlagan. För Florenskij är den västerländska grafik och filosofitraditionen i stark kontrast till den ortodoxa traditionen. I hans framställan framstår ortodoxin som det graverade originalet, tillika den oförställda sanningen.

Efter att mönstret har graverats ” [...] the process of incarnating the icon begins with the gold-leafing of light.”¹⁰⁷ Florenskij klargör att ikonerna börjar i förgyllningen och avslutas med att lägga förgyllning som högdagrar. Ikonmålarna har olika ansvarsområden i beredningen av en ikon. Det delas upp genom att vissa har uppdraget att måla oklädda delar som ansikte och händer, en annan målare gör klädda figurer och bakgrunder. Denna uppdelning följer differentieringen mellan det inre och det yttre enligt Florenskij. Han beskriver det inre som ”jag” och det yttre som ”icke-jag”. Ansikten är det inre livet medan allt annat i ikonerna är världen så som den är skapad för människan.¹⁰⁸ Ikonens ansikte torde ur detta kunna tolkas som psyke eller inre liv. Och alla annan komposition i bilden får då stå för världen utanför psyket.

När Florenskij beskriver guldet eller förgyllningen i ikonerna, är han noga att påpeka att det är ton och ljus, inte färg. Och guldet tillhör ikonens värld och ingen annan konstform enligt honom. Förutom att hela underlaget för ikonerna kan vara förgylld läggs guldet i klädnaders veck efter att mönstret inristats i träpannån. Även detta ställer Florenskij som motsats till etsningen, grafiken, eller gravyrens svarta och döda linje. Ikonens gulmlinjer beskriver närvaron av verklighet, medan etsningens svarta linje är frånvaron av verklighet, en total frånvaro av ljus enligt Florenskijs resonemang.¹⁰⁹ I ikonerna förekommer inte heller några penseldrag eller laveringar. Ikonmålaren går aldrig i dialog med mörkret. Därför kan inte skuggor förekomma i ikonerna, tydliggör han.¹¹⁰ Ikonerna närmar sig ändå den konkreta världen genom att exempelvis vecken i klädnader frambringas genom nivåer av högdagrar.¹¹¹ Det är

¹⁰⁶ Ibid. s. 107.

¹⁰⁷ Ibid. s. 137.

¹⁰⁸ Ibid. s. 135.

¹⁰⁹ Ibid. s. 123.

¹¹⁰ Ibid. s. 144.

¹¹¹ Ibid. s. 139.

således viktigt att vad som skapar ett djup i bilden framställs genom att tillägga ljus och inte tillägga mörker, eller skuggor enligt Florenskijs ikonmålarskola.

Han fortsätter att beskriva de olika stegen i ikonframställan. Ansiktet målas efter bakgrunden och högdagrar av ockra och mer förgyllning läggs sedan till. Varje ikon täcks i det sista ledet med kokt vegetabiliskt olja som smälter samman och ger djup; färger och komposition binds till en enhet. Florenskij påpekar att oljans beredning är en professionell hemlighet inom ikonmåleriet.¹¹² Den vikt Florenskij lägger vid ikonens slutsteg och smörjelse med olja är lätt att koppla till betydelsen av Messias, den smorde och hur en konung smörjs med olja och heliggörs enligt Skriften därigenom.

Processen med en ikon repeterar stegen i hur Gud skapar världen ur intet till en helig kreation enligt Florenskij.¹¹³ Gud skapar världen under sex dagar, vilket fullbordas med att Gud vilar på den sjunde dagen. Det är skapelseberättelsen som avslutas med orden ”Detta är berättelsen om hur himmelen och jorden skapades” (1 Mos 1:1–2:4) som Florenskij avser när han talar om de olika stegen av ikonens tillblivelse. Ikonen frambringas i likhet med hur Gud skapar världen i olika steg och slutligen kliver tillbaka, vilar och ser sitt verk.

Florenskij omskriver vikten av ikonerna och att himmelriket ska tillgängliggöras ofta och återkommande. Ikonerna ”detta sensoriska vittne” ska tränga djup in i hem och vardagsliv skriver han.¹¹⁴ Därför är massproduktionen av ikoner viktig. Detta är ett tydligt exempel på något som skiljer ikonerna från bildkonst i sekulär kontext. Ett konstverk är ofta definierat och särskilt i relation till sitt unikum.

Nu har vi sett några av huvuddragen i Florenskijs ikon(målnings)teologi. Tydligt är att han förespråkar en konst som berör människan i djupet av sin själ och att ikonerna besitter denna förmåga. Ikonens uppgift är enligt Florenskij att förmedla helighet och fungera som ett fönster till det gudomliga. Ikonmålarens uppgift är att genom andlig kontakt frambringa och ansvara för ikonens tillblivelse i enlighet med traditionen. I följande avsnitt går jag nu vidare in i analysen av *Om det andliga i konsten* av Wassily Kandinsky.

Som vi ska se var Kandinsky andligt sökande och hade kunskap om olika andliga rörelser, men jag vill hävda att den bildsyn han kom att representera var tydligt inspirerad av ikonerna.

¹¹² Ibid. s. 142.

¹¹³ Ibid. s. 137.

¹¹⁴ Ibid. s. 134.

3:2 KONSTNÄRENS – KONSTVERKETS UPPGIFT OCH TILLBLIVELSE ENLIGT WASSILY KANDINSKY

I inledningen av *Om det andliga i konsten* uttrycker Kandinsky oro över materialistiska tendenser i tiden. Han ser att människor inom sig ”bär en tärande förtvivlan inför trons död, inför bristen på mål och mening.”¹¹⁵ Och trons död har orsakats av den materialistiska tidsandan enligt Kandinsky. Vidare ser han hur museernas inramning av utställande av bemålade dukar med tillhörande skyltar med namn och årtal inte har något med konsten att göra. Kandinsky förfäras över hur människor går mellan konstverken, läser på skyltarna och lämnar museet utan att ha elektrifierats av något.¹¹⁶

Kandinsky ser att den konst som odlas i en materialistiskt orienterad värld enbart ställer sig frågan om vad som är skickligt naturalistiskt måleri och att betraktaren ”njuter av ”måleriet” (ungefär som man njuter av en bakelse) [...] kalla blickar och likgiltiga sinnen beskådar verket [...]. Hungriga själar går hungriga därifrån.”¹¹⁷ Det är en naturalistisk konst som ges utrymme och det är en konst som hör ihop med det vetenskapliga begäret efter vad som kan mätas och vägas.¹¹⁸ Kandinsky framhåller att i den materialistiska konsten finns ingenting för själen. Det är tomhet som förmedlas. Kandinskys uppfattning av modernismens *l'art pour l'art* är att den är ytlig och djupt problematiskt.

Av vad Kandinsky skriver om materiellt orienterad konst framgår det, att han tycker att konstnären förvanskar sin uppgift. Konstnären börjar i förvanskningen söka individuell ära istället för att söka något högre. Han fortsätter med att skriva om museets grovhet och banalitet. Museer är institutioner som i Kandinskys beskrivning staplar tavlor över väggarna: ”Med hjälp av färg har ett stycke ”natur” återgivits på var och en av dem: djur som står i vatten, djur som ligger i gräs, strax intill en korsfästelse målad av en man som inte tror på Kristus, blommor, mänskliga figurer, sittande, stående eller gående - ofta nakna, åtskilliga nakna kvinnor, [...]”¹¹⁹

De konstnärer vars verk visas på museerna liknas av Kandinsky vid Tolstojs definition: ”En målare är någon som kan teckna och måla allt.”¹²⁰ I kontrast till det tar han upp Schumanns definition ”Att sända ljus i människohjärtats djup – det är konstnärens

¹¹⁵ Kandinsky 1970, s. 16.

¹¹⁶ Ibid. s. 19.

¹¹⁷ Ibid. s. 19.

¹¹⁸ Ibid. s. 30.

¹¹⁹ Ibid. s. 18.

¹²⁰ Ibid. s. 19.

kall.”¹²¹ Här ser vi att det finns en skillnad i bruket av orden målare eller konstnär. Tolstoj beskriver möjligen en hantverkare och Schumann en konstnär som har förmåga att framställa konst som berör. Av detta kan vi uttolka att Kandinsky lägger vikt vid att en konstnär behärskar hantverket och samtidigt har förmågan till framställan av konst av en sådan verkshöjd att den berör betraktaren.

När Kandinsky går in på vad en riktig konstnär har för kvaliteter, beskriver han att den riktiga konstnären strävar efter själslig insikt. Han klargör återkommande att konsten är nära sammanbunden med det andliga livet. När han beskriver vad detta samband är skriver han om *den inre nödvändighetens princip*. Ur denna princip kommer en konst som är mer än en reflektion av livet enligt Kandinsky. ”Den besitter dessutom en profetiskt väckande kraft, ofta av djup och varaktig verkan.”¹²² Och i den ambitionen finns ett arbete och uppgift bortom de fina gallerierna. Allt detta om själslig insikt och framställan av konst av verklig dignitet kopplar Kandinsky ihop med det bibliska straffet ”i ditt anletes svett” (1 Mos 3:19).¹²³ Det är således tydligt att för Kandinsky är konstnärens uppgift mödosam.

Kandinsky skriver också om en dold makt som skänkt en skådande kraft, som verkar inneboende hos den sanna konstnären. Den som besitter denna kraft är en vägvisare. ”Hon skulle gärna avstå från denna höga gåva, som ofta känns som ett tungt kors. Men det är henne omöjligt. Hånad och hatad skall hon slita i människornas kärra, detta stretande tunga lass som kört fast i stenarna – dra det vidare framåt, uppåt.”¹²⁴ Enligt dessa formuleringar är det profetiska tilltalet som konsthistorikern Ulf Linde omskriver i bokens inledning framträdande. Vad som är intressant är att Kandinsky inte skriver in sig själv att besitta denna skådande kraft. Han skriver istället ut kraften vara något som vi andra saknar.

I läsningen av *Om det andliga i konsten* framträder konstnärens uppgift som högre än sitt material. För att undslippa den materiella konstens efterapningar och manér krävs en möda. Kandinsky skriver: ”Ytligt sett kan ju en apas rörelser i allt likna en människas.”¹²⁵ Den materiella konst som Kandinsky beskriver förstår inte sin förlaga. Han framhåller vikten av att konstnären förkovrar sig i sina material och tränas i anden för att ytterst följa *den inre nödvändighetens princip*. Detta är den möda som krävs för att konstnären ska närma sig förlagan. *Den inre nödvändighetens princip* är att sträva efter själslig insikt. Kandinsky

¹²¹ Ibid., s. 19.

¹²² Ibid. s. 21.

¹²³ Ibid. s. 22.

¹²⁴ Ibid. s. 22.

¹²⁵ Ibid. s.15.

skriver om det sanna konstverkets förmåga att frambringa vibrationer. Sammantaget är utläggningarna om konstens uppgift i boken inriktat mot själsligt innehåll och förmåga att beröra.

Konstverkets materiella tillblivelse är inte omskrivet i *Om det andliga i konsten*. Men tillblivelse går att skönja i hur konstnären tar form. Kandinsky beskriver att den sanna konsten blir till genom att konstnären följer *den inre nödvändighetens princip*. Att följa denna princip innebär att söka i djupet av sin själ. Kandinsky utvecklar inte principen tydligare än så. Konstnärliggörandet framstår i Kandinskys ideal som en vinst. Den sanna konsten är endast möjlig för den strävsamma, som inte följer världsliga banaliteter uppställda av marknadskrafterna.

Den materialistiska konsten är för Kandinsky total tomhet och meningslös. De konstnärer som uppehåller sig i den sfären börjar söka efter bekräftelse och egen vinning istället för att ” [...] fördjupa sitt arbete i gemenskap.”¹²⁶ Vad som avses med gemenskap för Kandinsky är svårt att utröna, men jag tänker att han talar om en konst som ligger bortom den individuella berömmelsen, ekonomisk framgång och lockelse. Att fördjupa sitt arbete i gemenskap säger något om hur Kandinsky såg på sitt konstnärskap. Det sträckte sig utanför de enskilt målade dukarna, konstverken i sig självt. Ett arbete i gemenskap kan relateras till Kandinskys gärning som lärare och visionerna bakom Phalaix utställningsverksamhet och konstskola. Även Blaue Reiter som Kandinsky och Frans Marc skapade, kan tas upp som exempel på gemensamt initiativ.

Maktrelationen mellan vem som definierar ett område omkullkastas i det påstående av Delacroix, som Blaue Reiter antog: ”Most writing about art is by people who are not artists; that is where all the false concepts and judgements come from.”¹²⁷ Duon gjorde en almanacka med tidens avantgarde och bilder på kulturföremål från olika världsdelar. De ordnade också ett par gruppställningar.¹²⁸ Ytterligare ett exempel på ett skapande i gemenskap är Bauhauskolan, där Kandinsky undervisade mellan 1922 - 1933. Bauhauskolan var banbrytande med att kombinera flera olika konstformer och hantverk under ett och samma tak.

Genomgående i Kandinskys verksamhet är det en konst bortom ytlighet som eftersöks. En universell konst med förmåga att leva över årtusenden framstår som den ideala konsten i läsningen av Kandinsky. I relation till universell konst formulerar han sig om universums rot

¹²⁶ Ibid. s. 20.

¹²⁷ Hahl-Koch 1993, s. 198.

¹²⁸ Ibid. s. 198-199.

och den yttersta sanningen.¹²⁹ Detta går att koppla till Kandinskys ortodoxa arv. Det kan också härledas till folketro och folkkonst. Kunskap om folkkonst och folketro utvecklade han genom de forskningsresor han gjorde när han var verksam inom juridiken. Jelena Hahl-Koch beskriver i sin biografi om Kandinsky, att han såg hur den akademiska utbildningen låg till grund för hans tänkande. Fördjupning i nationalekonomi, etnologi, romersk lag, bondelag var för Kandinsky en öppning in i människans själ. Och med det kom han att uppnå ett abstrakt tänkande enligt sin egen utsago.¹³⁰

Om det andliga i konsten är abstrakt och poetisk till sin karaktär. Kandinsky beskriver bitvis vad konst är genom att beskriva, vad konst inte är. Utifrån Kandinskys bakgrund framstår det som rimligt att han är påverkad av ortodox apofatisk tradition. Enligt den apofatiska traditionen ligger anden bortom våra begrepp och går därför endast att beskriva genom negation. Återkommande använder Kandinsky också musikalisk metaforik. Kanske är det längtan efter den gemensamma process som ett uppförande av ett musikstycke är. Något som är svårt att frambringa i den enskilde konstnärens process. Möjligen är det färgerna på duken i Kandinskys målningar, som med åren kom att bli klarare och kontrastrikare, som kan liknas vid instrumenten i en orkester.

Ibland är *Om det andliga i konsten* kryptisk i sina beskrivningar. Ett exempel på vad som kan läsas som något en sann konstnär borde eftersträva är: ”Var och en som fördjupar sig i sin konststarts inre skatter är med om att bygga den andens pyramid som en dag skall nå himlen. Han är en avundsvärd människa.”¹³¹ Kandinsky beskriver en andlig triangel som har en rörelse framåt och uppåt. Det är i den konstnären bör befinna sig. Högre upp i triangeln, där ett högre medvetande finns, visar sig ångest. Ännu lite högre upp uppstår en förvirring och högst upp upplöses både förvirring och ångest. Ångesten och förvirringen uppstår genom den högre medvetenheten. Och i spetsen av triangeln där ett behagligare tillstånd infinner sig, dit når de vetenskapsmän och konstnärer som omprövar beslut och har mod att ” [...] ompröva materien, som inte väjer för några frågor [...]”¹³² I detta kan vi dra slutsatsen att det är mödosamt att nå till triangelns spets och det är få förunnat.

Mödan framgår tydligt när Kandinskys beskriver triangeln som schematisk framställning av andligt liv. Där beskriver han att triangelns indelning kan liknas vid skapelseberättelsens dagar. Strävan i triangeln är en uppåtrörelse mot absolut närvaro i

¹²⁹ Kandinsky 1970, s. 76.

¹³⁰ Hahl-Koch 1993, s. 30.

¹³¹ Kandinsky 1970, s. 49.

¹³² Ibid. s. 33.

triangeln spets där toppen är ”i dag”.¹³³ Kandinsky visualiserar genom denna utläggning en tilltagande mental närvaro. Ett absolut tillstånd i nuet uppnår konstnären i triangelns topp, och att stå i spetsen kan för konstnären innebära total ensamhet skriver han. ”Hans jublande vision motsvaras av en lika omåttlig sorg. Inte ens de som står honom närmast förstår honom.”¹³⁴ Beethoven är ett exempel på en konstnär som nått högst upp i spetsen enligt Kandinsky. Och de som når dit, har det svårt. De ses som både lurendrejare och dårar.¹³⁵ Återigen ser vi det sanna konstnärskapet framställas som något utvalt och utomordentligt unikt.

Kandinsky refererar till evangeliets ”pund” i tal om en begåvning som används fel, som blir en förbannelse. Det är svårt att helt följa vilka dessa falska konstnärer är. Han menar att det rör sig om konstnärer, som bedrar människor och får dem att tro att deras begär efter konst är andlig. Kandinsky talar om nedbrytning och ond sjukdom. Och det framgår att det är en sjukdom, som fortplantar begäret efter yttre framgång och materiell status.¹³⁶ Kandinsky refererar till evangeliet vilket för tanken till kunskapens träd, Babels torn och människans högmod och fåfänga som referens till det tillstånd som beskrivs som både blindhet och kaos. Begåvning som används fel leder till stagnation enligt Kandinskys konstbegrepp.

Kort där efter återkommer referens till Bibeln där tillståndet av förfall beskrivs som dansen kring den gyllene kalven. Kandinsky skriver att Moses kommer ner från berget med vishet, och: ”Hans tal, i vilket massan ingenting urskiljer, uppfattas först av konstnären. Omedvetet lyder konstnären kallelsen utan att själv ens märka det.”¹³⁷ Kandinsky påpekar vikten av frågan *hur*, att i den kan ett tillfrisknande ske. Här utvecklar inte Kandinsky mer vad han menar angående *hur* ett tillfrisknande kan ske. Det lämnas öppet för läsarens egen reflektion och tolkning.

Bibelstället som Kandinsky tar upp med dans runt gyllene kalven är från 2 Mosebok 32. Efter att Mose tillrättaviserat översteprästen Aron och de dansande människorna återvänder han så småningom upp på berget till Herren. Där laddas Moses av Guds strålgans, som är så stark att den måste beslöjas. Mose emottar också instruktionerna från Gud om *hur* Tabernaklet ska uppföras. Dessa instruktioner om *hur* delger Mose sedan till Basalel.

Återkommande i 2 Mosebok beskrivs *hur* boningen för Guds närvaro ska uppföras. Att äga kunskapen om *hur*, gör att konstens *vad* kan återerövas, skriver Kandinsky. Eftersom

¹³³ Ibid. s. 23.

¹³⁴ Ibid. s. 23–24.

¹³⁵ Ibid. s. 23–24.

¹³⁶ Ibid. s. 25.

¹³⁷ Ibid. s. 27.

Kandinskys för in bibelberättelsen om dansen runt den gyllene kalven och konstnärerna som urskiljer Moses ord i samband med frågan om *hur* ett tillfriskande kan ske, framstår det som rimligt att Kandinskys *hur* är kopplat till hantverket, medan hans *vad* – är kopplat till innehåll. Och detta *vad*, eller innehåll, är konsten ensam om, enligt Kandinsky.

Liknelsen av Tabernaklets uppförande vid konstens materialitet, gör att det går att likna Tabernaklets innehåll vid konstnärligt innehåll, tillika Gud. Detta *vad*, är också utskrivet av Kandinsky som konstnärligt innehåll bortom en föremålsbunden materiell konst.¹³⁸ *Vad* eller *innehåll* liknar med ens Schumanns definition av konstnärens kall som är ” [...] att sända ljus i människosjälens djup”.¹³⁹ Ett ljus i likhet med Mose strålgång framträder som Kandinskys högt ställda ideal.

Kandinsky återkommer till den *inre nödvändighetens princip* och för att uttrycka denna princip är alla medel tillåtna. Utförande och känsla står i konsten alltid framför teorin. Det går inte komma fram till verket genom uträkning enligt Kandinsky. Han beskriver konstnärlig begåvning som en psykisk erfarenhet.¹⁴⁰ ”Känsligheten är medfödd hos konstnären. I ingivelsens ögonblick stegras den till genial vision.”¹⁴¹ Men Kandinsky påpekar också att anden kan tränas precis som kroppen, och det är något som konstnären är förpliktigad att göra.¹⁴²

Träningen handlar om färg och formstudium enligt Kandinsky. I likhet med hur annan kunskap bemäktigas, behärskar konstnären sina verktyg genom repetition och övning. Han lägger vikt vid att konstnären utsätter sig för färgers verkan och genom det tränar sin förmåga och begåvning. Han skriver att färger skapar resonans i kropp och psyke. Konstnärens intuitiva förståelse för hur färgen rör sig stärks genom idogt arbete. Det handlar om att vinna kunskap om hur kalla nyanser rör sig bort från betraktaren och varma toner rör sig mot betraktaren. Eller att förstå motsättningen mellan ljust och mörkt.¹⁴³ Kandinskys avsnitt om färg beskriver färgrelationer som fakta. Hur färgen upplevs, hur den rör sig framför betraktaren och rent av har neurologisk påverkan ingår i dessa stycken.¹⁴⁴

För Kandinsky sker tillblivelsen av konst i konstnärens själ, men konstnären behöver känna sina material och färgens verkan för att frambringa de vibrationer, som verklig konst

¹³⁸ Ibid. s. 28.

¹³⁹ Ibid. s. 19.

¹⁴⁰ Ibid. s. 80.

¹⁴¹ Ibid. s. 77.

¹⁴² Ibid. s. 78.

¹⁴³ Ibid. s. 79–80.

¹⁴⁴ Ibid. s. 83.

uppgift är. Konsten ska tala genom känslan och genom det fungera som ” [...] andligt ackord.”¹⁴⁵ Musikaliska referenser återkommer: ”Färgen är tangenten. Ögat är hammaren. Själén är pianot med strängarna. Konstnären är handen som genom att slå an den ena eller andra tangenten försätter den mänskliga själen i en avsedd vibration. *Så ser vi klart att färgens harmoni måste grunda sig på den princip om en avsiktlig beröring av människosjälen.*”¹⁴⁶

Kandinsky citerar Shakespeare inledande i kapitlet om ”Form- och färgspråk”.

”En man som inte har musik i sig,
Som inte rörs av ljuva toners endräkt,
Är böjd för svek, förräderi och rån,
Hans tankars färd är trögare än natten,
Hans känslor mörkare än Erebos –
Tro ej sådan. Lyssna till musiken.”¹⁴⁷

(William Shakespeare)

Kandinsky lyfter även Goethe och hur han i sitt språk binder samman konstformen måleri och musik.¹⁴⁸ Mellan åren 1790 - 1807 skrev J W von Goethe *Utkast till en färglära*. Goethe är den som utvecklat en färglära i full bredd med anknytning till en mängd naturvetenskapliga och humanistiska forskningsfält. Pehr Sällström, docent i fysik, skriver i en kommentar i den svenska utgåvan av Goethes färglära om hur Kandinsky för dennes tankar om färgers verkan vidare när han skriver om hur färger skapar en ”inre klang” i oss som påverkar vårt psyke, mående och handlingar.¹⁴⁹

I bokens sista kapitel ”Konstverk och konstnär” skriver Kandinsky: ”På ett fördolt, gåtfullt och mystiskt vis uppstår det sanna konstverket ”ur konstnären”. Lösgjort från honom erhåller det sitt eget liv, blir en personlighet, ett självständigt, av ande levande subjekt som även i materiellt avseende lever ett verkligt liv - som ett *väsen*.”¹⁵⁰ Och konstens uppgift ” [...] är att tjäna människosjälens utveckling och förändring [...]. Den är ett språk som ensamt

¹⁴⁵ Ibid. s. 67.

¹⁴⁶ Ibid. s. 58.

¹⁴⁷ Ibid. s. 59. (Vart citatet är hämtat skrivs inte ut i *Om det andliga i konsten*)

¹⁴⁸ Ibid. s. 59.

¹⁴⁹ Johann Wolfgang Von Goethe, Pehr Sällström, *Goethes Färglära*, (Järna: Kosmos förlag 1976), s. 436.

¹⁵⁰ Kandinsky 1970, s. 122.

(genom sin unika form) kan förkunna de ting som för själen är dess *dagliga bröd*.¹⁵¹ I detta sista kapitel beskriver Kandinsky nödvändigheten som ärlighet.¹⁵²

Här blir det tydligt att konstverkets uppgift enligt Kandinsky är att fortplanta en ton och sätta betraktaren i vibration. Konstverks sanna uppgift är att bebos av väckande kraft och ha varaktig verkan på människan. Uppgiften för konsten enligt Kandinsky är att den har en kraft att beröra den som kommer i kontakt med den. Och denna beröring kan i Kandinskys ideala form utmynna i andlig tillblivelse. Att han omnämner konsten som själens *dagliga bröd* gör det lätt att tolka Kandinskys konstbegrepp, som likvärdig eukaristins essens av att förmedla mysterium och bli ett i Kristus.

Kandinsky har uttryckt att han inte ville måla sinnestillstånd utan delta i kosmos genom sin konst.¹⁵³ Genom sitt konstnärskap var han ett uttryckande subjekt. Detta skiljer sig skarp från Florenskijs förståelse av framställan av ikoner, där det inte finns ett utrymme för ett eget uttryck för ikonmålaren. Ikonen är kollektivt framställd och bunden till kyrkoritualens gemenskap. Förutom denna grundläggande kontextuella skillnad finner jag en mängd intressanta beröringspunkter mellan Kandinsky och Florenskij vilka jag diskuterar i följande kapitel.

¹⁵¹ Ibid. 124.

¹⁵² Ibid. s. 123.

¹⁵³ Hahl-Koch 1993, s. 195.

KAPITEL 4: DISKUSSION

Slutdiskussionen är organiserad som fyra teman: ”Heligheten och uppgiften”, ”Materialistisk konst eller tillblivelse”, ”Kontexten - ortodoxi v/s avantgarde” och ”Ikonens rum formade Kandinsky”. Under dessa rubriker summerar jag Kandinskys konstabegrepp och Florenskijs ikon(målnings)teologi och hur de korrelerar eller skiljer sig åt i frågan om uppgift och tillblivelse.

4:1 HELIGHETEN OCH UPPGIFTEN

Av analysen framkommer en samstämmighet i Kandinskys och Florenskijs tänkande i förmågan att anta olika perspektiv. Hos Florenskij är det delvis uttryckt i hans förespråkande av ikonens omvända perspektiv och kritik av centralperspektivets företräde framför andra bildvärldar. Elena Namli beskriver att Florenskij vill visa att människan har tillgång till ett ”icke subjekt-centrerat perspektiv”.¹⁵⁴ Hos Kandinsky tar multipla blickpunkter sig uttryck i hans rörelse mellan att vara akademiker till konstnär, en rörelse från figuration till abstraktion. Det är ett komplext abstrakt bildskapande framför ett realistiskt avbildande som förordas av Kandinsky.

Uppgiften beskrivs av både Kandinsky och Florenskij som en plikt. I analysen av dem båda ser jag att uppgiften kan ställas i relation till hur Bibelns Basalel fylls med helig ande och genom det ges ”förmåga och kunskap och allt slags hantverksskicklighet, så att han kan tänka ut konstfulla arbeten” (2 Mos 35:31–32). Återkommande i *Iconostasis* finns ett eko av Skriften. Några exempel är att Florenskij framhåller ikonerna som Guds namn skrivet i färg, *Den heliga treenigheten* av Rublev är ett gudsbevis och ikonmålaren har endast lyft bort slöjan i framställan av ikonerna. Florenskij beskriver också ingående att det är instruktioner som ges till ikonmålaren, och tillgång till dessa instruktioner föräras endast ikonmålare begåvade med andlig intelligens. Detta gör det rimligt att lyfta fram uppgiften i relation till hur Mose strålgans beslöjas, hur Basalel fylls med helig ande och tilldelas förmågor - eller hur instruktionerna om Tabernaklet förmedlas till honom. Tabernaklets uppgift är att härbärgera det heliga. Det samma kan tänkas gälla för ikonerna enligt min analys av Florenskij.

Kandinsky har ofta tolkats av den konsthistoriska forskningen som teosofisk och andligt orienterad framför bibliskt inspirerad. Därför ser jag det som viktigt att lyfta bibelreferenser ur *Om det andliga i konsten*. Förhållandet är slående mellan berättelsen om

¹⁵⁴ Namli 2013, s. 75.

hur Basalel fylls med helig ande och Kandinskys reflexion över hur konstnären är den ende som hör Moses tal medan de andra dansar runt den gyllene kalven.¹⁵⁵ I och med det följer Konstnären sitt kall och i frågan *hur* kan ett tillfrisknande ske, enligt Kandinsky. I analysen av Kandinsky kopplar jag ihop instruktionerna om *hur* konstnären går till väga med konstnärens yrkesskicklighet. Och frågan *vad* konsten är eller bebos av, fungerar i den läsningen av Kandinsky med hur den Bibliska berättelsen handlar om en boning som inrymmer Gud. *Om det andlig i konsten* framstår då precis som boktiteln säger; Konsten som bärare av det allra heligaste. Kandinsky beskriver också konsten som *själens dagliga bröd*. Han återger också hur Goethe refererar till hur Gud en gång blåst liv i människan för att beskriva själen eller anden som skaparkraftens grund.¹⁵⁶ Detta går inte att förstå som något annat än den bibliska skapelseberättelsen.

Ikonens uppgift är i Florenskijs ikonteologi ett fönster som ger den troende utblick till evigheten. Att realisera detta ikonens fönster är de heliga fäderna och ikonmålarnas uppgift enligt honom. Kandinsky beskriver konstnärens uppgift vara att stå i kontakt med sin själ. Endast genom sökandet i sin själs innersta kan sann konst förmedlas. Konstens uppgift är att tjäna människosjälens utveckling och förändring enligt honom. Vibration är ett uttryck som används av både Florenskij och Kandinsky i tal om konstens uppgift. Uppgiften för vad vi kan kalla konstverket, är för dem båda att förmedla en väckande varaktig kraft.

Ett helighållande görs alltid genom ett särskiljande. Att särskilja ikon eller konst från det vardagligt materiella formuleras av både Florenskij och Kandinsky. Således delar de anspråket av heliggörande av konsten. Konstnärens uppgift ligger genom det synsättet bortom materien.

4:2 MATERIALISTISK KONST ELLER ANDLIG TILLBLIVELSE

Både *Iconostasis* och *Om det andliga i konsten* tar avstånd ifrån en materialistisk konst i modernismens spår.

Kandinsky likställer materialistisk konst med *l'art pour l'art*, och den konsten är enligt hans uppfattning endast till för sin egen skull. Den materialistiska konsten upprepar sin omgivning utan att på djupet förstå sin förlaga skriver han. För Kandinsky är materialistisk konst avbildande och uppreparande konst som inte når bortom sin egen yta. Att en sådan konst är en substanslös återvändsgränd fastslås i *Om det andliga i konsten*. I kontrast till

¹⁵⁵ Kandinsky 1970, s. 27.

¹⁵⁶ Ibid. 119.

materialistisk konst ställer Kandinsky den verkligt sanna konsten med förmåga att nå djupet av människosjälen.

För att kunna ägna sig åt en konst av den digniteten beskriver Kandinsky konstnärens tillblivelse. Konstnären ska söka i djupet av sin själ, tränas i anden och förkovra sig i sina material. Det är ett hårt arbete som beskrivs och inga slentrianmässiga upprepningar eller manér kan slippa igenom passagen för att uppnå status av sann konst. Endast genom denna process av sökande i sin själ kan förmågan att framställa sann konst komma.

För Florenskij existerar ikonerna till följd av inkarnationen. Vad det 7e ekumeniska konciliet fastslog är, att det är prototypen bortom bildytan som tillbes. Ikonerna kan således beskrivas vara vad som inkarnerar prototypen i materien. Florenskij framhåller hur ikonens tillblivelse är bunden till Bibelns skapelseberättelse. Och han beskriver också vikten av ikonens plats i mässans liturgi. Både ikonens och mässans funktion är att förmedla mysterium och göra det möjligt att träda in i gudsmysteriet. Kyrkoritualen och ikonens funktion ligger således bortom materien enligt Florenskijs resonemang. I detta går det att förstå att det endast går att inkarnera gudsmysteriet i psykets immaterialitet. Och utan ett sådant anspråk sker ingen andlig tillblivelse.

Kandinsky och Florenskij verkade båda i ett gränsland mellan världar. Florenskij genom sin kombinerade verksamhet som vetenskapsman och präst. Kandinsky började också sin bana som akademiker inom juridiken. Han sökte sig först i trettioårsåldern till konsten som praktik. Möjligen är det av den anledningen som de båda kan beskriva konstnären eller ikonmålaren som en tänkare. Florenskij berör hur de patristiska texterna framhåller ikonens mästarmålarens verksamhet som ett filosoferande genom färger.¹⁵⁷ Och i Kandinskys verksamhet korsas intellekt och hand. Hur han förhåller sig till konsten kan också liknas vid ett filosoferande genom färger.

I sina personer förkroppsligar Florenskij och Kandinsky gränslandet mellan ämne och praktik. I deras filosofier kan gränslandet sägas ta sig uttryck i liturgin för Florenskij och för Kandinsky i konsten. Tillblivelsen sker på många plan och Kandinsky och Florenskij äger i sina roller som konstnären och prästen ansvar och förmåga att förmedla mysterium.

4:3 KONTEXTEN – ORTODOXI V/S AVANTGARDE

Det är viktigt att föra in tidsandan som kontextuell bakgrund till Florenskijs och Kandinskys tänkande. Första världskrigets utbrott och sedan ryska revolutionen 1917 ökade möjligheten

¹⁵⁷ Florenskij 1996, s.152.

att ifrågasätta kyrkans makt i samhället och kom att leda till statsateism.¹⁵⁸ Att bolsjevikerna påbörjade förflyttning av ikoner från kyrkan till museer och avantgardets färg och formexperiment ska enligt mediateorietikern Fabian Heffermehl tvingat fram och inspirerat formulering från kyrkans sida om en ny ikon(målnings)teologi. Det blev viktigt att utveckla en konstteologi anpassad för tidsandan skriver han. Heffermehl framlägger också att den postrevolutionära modernismen genom medvetenhet om ikonerna leddes in i ett nytänkande om perspektivet i bildframställan.¹⁵⁹ Jag förstår således inspirationen mellan avantgarde och kyrka vara befruktande åt båda håll.

Mot bakgrund av detta är en stor skillnad mellan Kandinsky och Florenskij att den ene agerar i ett rum utanför kyrkans makt, i en konst bortom strikta manualer och den andre inom kyrkans sfär där teologins avsikt enligt tradition är att tjäna kyrkan.¹⁶⁰ Kandinsky var med att omforma det tidiga 1900-talets konstupfattning där Duchamps pissoar - och kontextens inverkan på begrepp - kom att vara omvälvande.¹⁶¹ Florenskij är däremot del i kyrkans tradition, och han förstår det som att ingen enskild individ äger rätten till eget uttryck som konstnär.

Konsthistorikern Maria Taroutina ger i en artikel överblick till beröringspunkter mellan Florenskij, ikonerna och Kandinskys måleri. Hon beskriver Florenskij och Kandinsky som företrädare för en ”mystisk produktivism”. Hon ställer sig frågan varför de inte gjorde gemensam sak i sin kamp för en ny transcendental konst.¹⁶² Jag tror svaret finns i att konstnärernas intrång på den andliga arenan var oacceptabelt från kyrkans håll. Alla intrång kunde ses som bidrag till avvecklingen av kyrkans särställning som andlig institution. Och enligt vad Heffermehl beskriver om 1900-talets begynnelse kan vi dra slutsatsen att *Iconostasis* delvis kommer ur dialog med avantgardets experimenterande.

Både Florenskij och Kandinsky kan sägas vara formande av den polemik mot västerlandet som drevs av teologer och skönlitterära författare en generation bakåt i tiden. Fjodor Dostojevskij (1821–1881) kom att ha långt gående influenser med sin litteratur och det är ingen hemlighet att han ansåg att västerlandet förvrängt och förlorat Kristus, och att det var katolicismens fel.¹⁶³ Ett förakt för katolicism och protestantism är tydligt i Florenskijs

¹⁵⁸ Namli 2013, s. 71.

¹⁵⁹ Heffermehl 2013, s. 27.

¹⁶⁰ Namli 2013, s. 71.

¹⁶¹ Hahl-Koch 1993, s. 292. (Marcel Duchamp föreläste för lärare och elever vid Bauhaus).

¹⁶² Taroutina 2016, s. 64.

¹⁶³ Mark Petrov, ”Certain Features of the Interpretation of Jesus Christ in Russian Orthodox and Western Catholic Traditions”, *Jesus Christ, in Christian Art and Culture 14th to 20th Centuries*, (State Russian Museum, 2000), s. 1.

resonemang om renässanskonst, grafik, katolicism och protestantism. I tal om vilken bildsyn som präglade tiden är ett citat från religionsfilosofen Vasilij Razanov (1856–1919) talande.

” Prayers before pictures are artificial, whereas prayers before icons are natural. An icon is not the same as a picture. An icon is a holy »object« and this is higher than Raphael [...] a holy place! A religious picture is not a holy place, but only a reminder of a holy event. The event happened, now it is no more; in the icon, the holiness remains forever.”¹⁶⁴

(Vasilij Razanov)

Razanov är delvis känd för ett större arbete han skrev om Dostojevskij. När Kandinsky skriver om den andefattiga materialistiska konst som visas fram på museer, kan hans resonemang mycket väl vara präglade av filosofer som Razanov.

Många har poängterat att *Om det andliga i konsten* var vad som gjorde Kandinsky känd över en natt.¹⁶⁵ Redan innan boken publicerades 1911 hade en uppläsning i St. Petersburg anordnats. Det ryska ordet *dukh* som kan översättas till själ eller ande kommer från *dukhovnoe/det andliga* som har samma rot som *dukhovenstvo/prästerskap*.¹⁶⁶ Om Kandinskys text på ryska hade ett ytterligare tilltal än tyskans - om konstnären som profet och präst, är det lätt att förstå rabaldret som uppstod vid uppläsningen i Sankt Petersburg.

Relationen mellan avantgardet och konsteologin visar både exempel på stridigheter och korsbefruktande. Vad som kan sägas om både Kandinsky och Florenskij är att de var radikaler som kom att ha påverkan både på sin egen tid och eftervärlden. För Florenskij kom hans radikalitet och komplexa okuvlighet att kosta honom livet.

4:4 IKONENS RUM FORMADE KANDINSKY

Konsthistorikern Arthur Pontynen påstår att Kandinsky var en New-age mystiker som reducerar andligheten till maktutövning. Att han förvrängde sitt ortodoxa kulturella arv till individuell postmodern vision.¹⁶⁷ Självt är jag benägen att följa Jelena Hahl-Kochs linje om att Kandinskys relation till esoteriska strömningar är något som återkommande reproducerats i

¹⁶⁴ Vasilij Razanov, *Okolot tserkovnykh* [At the Church Walls], (Moskva, 1995), s. 195. (Citatet hämtat från Valentin Bulkin, ”From the Icon to the Picture”, *Jesus Christ, in Christian Art and Culture 14th to 20th Centuries*, (State Russian Museum, 2000), s. 5.

¹⁶⁵ Hahl-Koch 1993, s. 174. (Not 300 räknar upp namn, böcker artiklar som berört uppläsningen och den ryska publiceringen som en igångsättning av en storm).

¹⁶⁶ Ibid. s. 173.

¹⁶⁷ Pontynen 1996, s. 178.

sekundärlitteraturen.¹⁶⁸ Ett postmodernt tänkande har förvisso präglat 1900-talets konstbegrepp men hos Kandinsky är det svårt att läsa in en världsbild i upplösning. Det går snarare att skönja en kritik av upplösning av en universell estetisk essens när Kandinsky skriver: ”Det som förenar de verk som lever över årtusenden, och som med tiden endast strålar allt klarare, är ingenting yttre, ingenting ytligt – det är deras rötters rot: konstens eget mystiska innehåll. Och vi ser att allt tal om ”skolor”, allt jagande efter nya ”riktningar”, allt ältande om vilken för tillfället giltig ”princip” ett verk måste följa, leder vilse – till missförstånd, dunkelhet och tystnad.”¹⁶⁹ Detta om universums rot och den yttersta sanningen går istället att koppla till Kandinskys ortodoxa arv i likhet med hur Florenskij beskriver ikonerna som sanningen närmas. Skillnaden ligger möjligen i att Kandinsky tar sig friheten att vara konstnär.

Kandinsky uttrycker sig som konstnärligt subjekt, men att han utmynnar i en vilja till maktutövning, som Pontynen hävdar, är att dra det väl långt. Precis som att sekundärlitteraturen har reproducerat Kandinsky som esoteriker framstår det som en möjlighet att andra forskare tenderar att följa konflikten om bildframställan mellan traditioner. Avantgardets experimenterande påtalas av vissa forskare som inspiration till den nya ikonteologi som kyrkan formulerade. Kandinsky var en del av det avantgarde som gjorde anspråk på att konsten besitter kosmisk kontakt. Detta var ett intrång på kyrkans särställning som andligt utövande institution. Detta torde fungerat som inspiration för kyrkan till förtydligande om vems bilder som kan tillskrivas helighet. Möjligen är det i ljuset av den konfliktbilden som Pontynens påstående kan läsas.

Jelena Hahl-Koch pekar ut i sin biografi över Kandinsky att konsthistoriker har duplicerat varandra gällande Kandinskys andliga sökande. Hon skriver att steget från ”det andliga” till ”spiritualism” är kort. Hahl-Koch har gått igenom mer än 2000 brev och noteringar och det finns inget som tyder på att Kandinsky ägnade sig åt andliga praktiker som meditation. Och ändå finns det forskare som påstår det.¹⁷⁰ Kandinskys fru Nina Kandinsky har beskrivit att deras hem hade en stor mängd ikoner på väggarna. Och i Kandinskys ateljé fanns inga andra bilder än ikoner uppsatta. Enligt Maria Taroutina går det genom det att tolka

¹⁶⁸ Hahl-Koch 1993, s. 178.

¹⁶⁹ Kandinsky 1970, s. 76.

¹⁷⁰ Hahl-Koch 1993, s. 175.

ikonen som inspiration och nyckel till Kandinskys måleri.¹⁷¹ Detta är något som även Kandinsky själv har beskrivit.¹⁷²

Hahl-Koch belyser också att i den tidens Ryssland tillhörde alla ortodoxa kyrkan.¹⁷³ Och Kandinsky erkände sig som kristen i ”abstrakt” mening skriver hon.¹⁷⁴ Samtidigt var han en andligt sökande som under sin livstid fördjupade sig i olika rörelser som teosofi och sufism.¹⁷⁵ Att ett utvidgat religiöst kunskapssökande skulle gå emot en kristen tillhörighet kan i dagens synkrona kontext ifrågasättas. I det tidiga 1900-talet pågick en andlig frigörelse då vissa människor ska ha konverterat till katolicism, teosofi och sufism. Inte minst bland tidens symbolister enligt Hahl-Koch.¹⁷⁶ Men Kandinsky tillhörde ortodoxa kyrkan livet ut.¹⁷⁷ Han ska även ha avböjt inträde i antroposofrörelsen.¹⁷⁸

Madame Blavatsky, Rudolf Steiner och Kristus omnämns alla i *Om det andliga i Konsten*.¹⁷⁹ Eventuellt är det svårt att lyfta den ene framför den andra i tal om relevans när det gäller Kandinsky. Jag tror att *Om det andliga i konsten* kan läsas som konstnärens formulering om bildens ursprung och konstnärens kall. Han formulerar sig runt den uppgift och det ansvar som kommer med konstnärskallet; denna väckande kraft som vibrerar fram bild till liv in i materien. Att glömma bort den ortodoxa teologins resonans i allt detta är att missa en viktig aspekt i förståelsen av Kandinsky.

Jelena Hahl-Koch reflekterar över Kandinskys och andra ryska konstnärers starka dragning till abstraktionen och dess eventuella rot i den bysantinska konstens historia. Kandinsky kritiserade dekorativ och akademisk konst och såg ärlighet som nödvändigt för konstens fulla uttryck. Jag vill härleda Kandinskys abstrakta måleri till ikonens begynnelse i det mönster som ristats in i bildytan. Ett mönster i likhet med det mönster Gud skapar världen. Konstnärens och konstens uppgift är hos både Kandinsky och Florenskij att framkalla något högre än materialismens disiga spegling av en obeskrivbar skapelse.

¹⁷¹ Taroutina 2016, s. 58. (Referens till boken *Kandinsky in Paris*, s.24, utgåva av NY Guggenheim museum, 1985. Jag har inte granskat källan).

¹⁷² Hahl-Koch 1993, s. 194.

¹⁷³ Ibid. s. 25.

¹⁷⁴ Ibid. s. 177.

¹⁷⁵ Ibid. s. 178.

¹⁷⁶ Ibid. s. 177.

¹⁷⁷ Ibid. s. 25.

¹⁷⁸ Lilia Sokolova, *Sacred Image in a New Form: Eastern Orthodoxy at the Core of Wassily Kandinsky's Art and Theory*, (Savannah College of Art and Design 2015), s. 5. (Påståendet om att Kandinsky förolämpades om han kallades antroposof och att han avböjt medlemskap i Steiners sällskap hämtar Sokolova från Nina Kandinskys *Kandinsky und Ich*, s. 235, jag har inte läst *Kandinsky und Ich*).

¹⁷⁹ På Ex. vis. s. 35 i *Om det andliga i konsten* skriver Kandinsky både om Blavatsky, teosofi och Steiner.

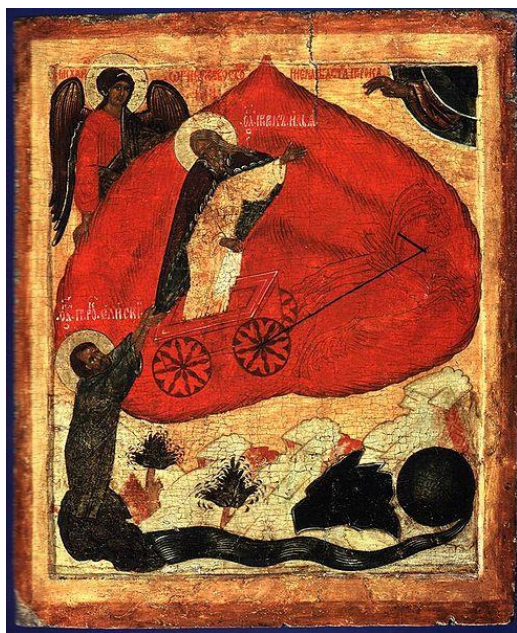


Bild vänster, ikon: *The fiery Ascent of the Prophet Elijah*, Novgorodskolan, 1500-tal, 67,5x54 cm. Tempera på pannå.



Bild höger, Kandinsky: *Supported*, 1927, olja på duk, 31 1/8 x 207/16 tum.



Bild vänster: ikon, *Ömhetens Gudsmoder*, (Eleusa). Tempera på pannå, 1100-tal, Novgorodskolan, Uspenskijkatedralen i Kreml.



Bildt höger: Kandinsky, *Weak Support*, 1930, akvarell och färgpenna, 31,4 x 23,9 cm.

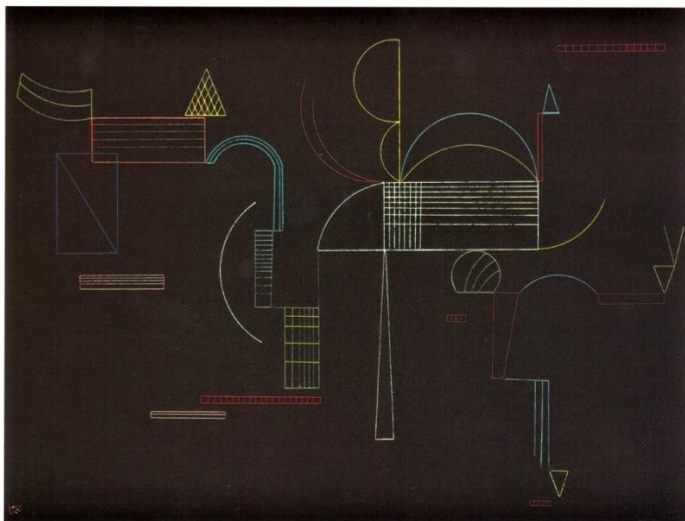


Bild vänster: Ikon, *Maria bebådelse*, tempera på pannå, 1400-tal, Tretjakovgalleriet Moskva.

Bild höger: Kandinsky, *From Here to There*, 1933, tempera på svart kartong. 161/2 x 23 3/16 tum.

I dessa bilder är linjeringen i Kandinskys bild intressant i relation till konturerna i ikonens arkitektur.

KAPITEL 5: SLUTORD

För Florenskij är ikonerna frambringande av gudomlig närvaro. Det samma ser jag i Kandinskys sökande efter det verkligt sanna genom konsten. Oavsett hur mycket Gud har avskalats från ett tänkande så finns uppenbarligen en andlig längtan fortfarande kvar hos Kandinsky. Beröringspunkten mellan Florenskij och Kandinsky kan således tydligast uttryckas som längtan. När de beskriver konstnären/ikonmålarens uppgift, konstens/ikonens uppgift handlar det om att uppfylla en längtan. Tillblivelseprocessen för den som uppgår i en ikon eller en bild kanske kan tillfredsställa längtan just i det ögonblick den befinner sig i bönen eller seendets totala situation av närvaro.

Kandinsky och Florenskij delar alltså ikonens och ortodoxins arv, men på väldigt olika sätt. De delar också tiden de lever i. Kandinskys måleri är, som jag har visat, förbundet med ikonens teologi. Jag har också visat att Florenskij var en del i den kyrka som genom statens förflyttning av ikoner till museer och avantgardets experimenterande tvingades formulera en ny ikon(målnings)teologi. - De existerar båda i sammanhang där de ställer sig kritiska till tidens materialism. Och de enas i sina tankar om skapelsens outgrundlighet och konstnärens uppgift och ansvar i relation till det.

Om min läsning är rimlig så bottnar Kandinsky i den bysantinska ikonens inkarnation av mysterium. Utifrån min analys av Florenskijs ikonteologi vill jag även påstå att den uttrycker precis vad Kandinsky gör med sin konstteori. Ikonens uppgift är att sätta människan i rörelse och i Kandinskys fall ledde det till ytterligare bildframställning som i sin tur har uppdraget att förmedla mysterium.

De frågor som Hahl-Koch ställer om den bysantinska bildvärldens influenser på ryska abstrakta målare och genom dem en hel konsthistoria är relevanta. Hon resonerar om möjligheten till ikonens starka kulturella betydelse som bildrum och hur det påverkat den abstrakta konsten. Detta är en tes som även Heffermehl förhåller sig till. De går inte enkelt besvara men genom forskning kan frågan utredas och tillföra kunskap om influenser mellan konst och teologi. Om influenser kan fastställas kan synen på religion och konst samt hur attityder inom fälten utvecklas ringas in. Utbyggnad av tvärande kunskapsutveckling skulle kunna vara av vikt för ökad förståelse och tolerans mellan attityder, enskilda aktörer och grupper inom fälten.

BIBLIOGRAFI

Primärlitteratur

Kandinsky, Wassily, och Kungl. Akademien för de fria konsterna, *Om det andliga i konsten* (Stockholm: Konstakademins Skriftserie 1, 1970).

Florenskij, Pavel Aleksandrovič, *Iconostasis*, (Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1996).

Sekundärlitteratur

Arche, tidskrift för psykologi, humaniora och arkitektur, no 42/43, (Göteborg: Freudianska föreningen, 2013).

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*, (Cambridge: MIT, 1994).

Florenskij, Pavel Aleksandrovič, och Mislser, Nicoletta, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, (London: Reaktion, 2002).

Giakalis, Ambrosios, *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*, (Leiden, New York: E.J. Brill, 1994).

Goethe, Johann Wolfgang Von, Pehr Sällström, *Goethes Färglära*, (Järna: Kosmos förlag, 1976).

Hahl-Koch, Jelena. *Kandinsky*, (London: Thames & Hudson, 1993).

Heffermehl, Fabian, ”Från cyklopens kyss till ikonens blick. Optiska experiment och omvänt perspektiv i rysk modernism”, *Arche* no; 42/43, (Göteborg: Freudianska föreningen, 2013), s. 27–37.

Janson, Horst Woldemar, Anthony F. Johnsson, and Johnsson, Ulf G. *Konsten: Måleriets, Skulpturens Och Arkitekturens Historia Från äldsta Tider till Våra Dagar*, 3 Uppl. (Stockholm: Bonnier 1988).

Lowell, Mary/Orthodox Arts Journal, *Is Writing Wrong? A Discussion of Iconology Lingo*, (2013), u.å., <https://orthodoxartsjournal.org/is-write-wrong-a-discussion-of-iconology-lingo-2/> [hämtad mars 2020].

Meyendorff, John, *Bysantinsk teologi: Historik och lära*, 2 Uppl. (Skellefteå: Artos & Norma förlag, 2008).

Nadja, Aleksander *Apocalypse According to Wassily Kandinsky*, doktorsavhandling, (University of Illinois, 2014).

Namli, Elena, ”Pavel Florenskij och den ryska teologins vara eller icke-vara”, *Arche* no 42/43, (Göteborg: Freudianska föreningen, 2013), s. 71–78.

Nyberg, Kurt Wolmar, *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers: en kritisk begreppshistoria från det gångna seklet*, avhandling, (Uppsala Universitet, 2001).

Petrov, Mark, "Certain Features of the Interpretation of Jesus Christ in Russian Orthodox and Western Catholic Traditions", *Jesus Christ, in Christian Art and Culture 14th to 20th Centuries*, (State Russian Museum, 2000)

Pontynen, Arthur, "Facts, feelings, and (in)coherence vs. The pursuit of beauty (Kandinsky and Florensky)", *St Vladimir's Theological Quarterly*, vol 40, no 3, (1996), s. 173-180.

Potter, Brett, "Expressing the inexpressible: Florensky's Mystical Theology of the Iconostasis", (Toronto School of Theology, 2012).

Razanov Vasilij, *Okolot tserkovnykh* [At the Church Walls], (Moskva, 1995).

Ringblom, Sixten, *The Sounding Cosmos: A Study in Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, (Åbo akademi, 1970).

Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar: Inkarnation, blick, kroppslighet*, (Göteborg: Glänta produktion, 2006).

Sokolova, Lilia, "Sacred Image in a New Form: Eastern Orthodoxy at the Core of Wassily Kandinsky's Art and Theory", (Savannah College of Art and Design, 2015).

Taroutina, Maria, "Iconic Encounters: Wassily Kandinsky's and Pavel Florensky's 'Mystic Productivism'." *Postmediaeval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 7.1 (2016), s 55-65.

Washton Long, Rose-Carol, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, (Oxford Studies in the History in Art and Architecture, 1980).

Weiss, Peg, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, (Yale University press, 1995).

Werenskiöld, Marit "Kandinsky's Moscow", *Art in America* 77 no 3, (1998), s. 96-111.

Lexikon

Brown, Frances, *Hebrew and English Lexicon*, (London: Oxford university press, 1968).

Bibelreferenser

Alter, Robert, *The Hebrew Bible: A Translation with Commentary. Volume 1, The Five Book of Moses*, (New York: W. W. Northon & Company, 2018).

Bibel 2000, Bibelkommissionens översättning (Göteborg: Verbum förlag, 1999).

NIRV, New International Reader's Version, online-resurs;

<https://www.biblestudytools.com/nirv/>

NRS, New Revised Standard, online-resurs; <https://www.biblestudytools.com/nrs/>