

IKONENS TEOLOGI – MED UDBLIK



Sognepræst, cand.theol. Pernille Svendsen

RESUMÉ: Den ortodokse kirkes spiritualitet er kropslig og konkret. Den udfolder sig i ikonens væsen som mødested mellem himmel og jord. Andy Warhols billedserie Last Supper er en indsigtfuld gengivelse af ikonografiens teologi og gentagelsens nødvendighed i det sakramentale liv.

Indledning

Interessen for ikoner er vokset de seneste år, og ikoner spiller en ikke ringe rolle i den nye åndelighed. Ikonerne dukker op i vidt forskellige spirituelle miljøer. For at forstå ikonens betydning og mening som andet end et religiøst kitsch eller spirituelt krydderi, skal den dog føres tilbage til sin oprindelige kontekst, den ortodokse kirkes gudstjeneste og spiritualitet, som den på mange måder er skilt fra i dag. Den vestlige verdens kunstforståelse har bidraget til dette. Ikonen hører hjemme i kirkehistorien, teologien og gudstjenesterummet; ikke i kunsthistorien. Den er vejviser i troen og fastholder mennesket i et credo mellem inkarnation og opstandelse, præsentisk og futurisk eskatologi, med kristologien i centrum. Den byzantinske kirke fastholder forståelsen af billedet inden for en soteriologisk

og sakramental-kristologisk virkelighed og tager os samtidig med baglæns i tid. Det vil sige væk fra den vestlige verdens sekulariserede og desakraliserede kunst, tilbage til det oprindelige og *hellige billede*. Som også i dag giver liv til den kristne spiritualitet og praksis. Stilhed, kontemplation og spiritualitet med krop, vigtige elementer, er langsomt og sikkert gledet ud af vores ordrige kirke. Mange efterlades i et tomrum, som ikke kan fyldes med ord.

Kirkens symbolske sprog Øjne I var lykkelige

Behovet for en langsommere rytme i livet som afløser forjagetheden er påtrængende i dag. Det er i langsomhedens ro, vi mærker, hvad der betyder noget. Langsomheden giver plads til længslen efter det, som er mere holdbart end øjeblikkets flygtige nydelse, så

den hurtige adspredelse erstattes af dybere indsigt.

Kirken har ofte været garant for langsomheden. Den har været en 'lomme i tiden', et særligt rum med tid til det markant anderledes. Et sted hvor ordene ikke jager med os. Hvor vi kan vende tilbage til roen og stilheden. Den ortodokse kirke har med den teologiske tænkning bag ikonen og det ordløse hjertesprog et særligt bud på, hvad der kunne være vigtigt for os at se og erkende med troens øjne; det som ikke kan udtrykkes direkte: Gud blev menneske i Kristus, og gav sig selv ansigt og navn i verden. Den ortodokse kirke bygger på denne virkelighed – håndgribelig og konkret. Det åndelige og fysiske liv er tæt forbundet i spiritualiteten. Hvordan det sker, ser vi specielt i ikonen.

Her skal nævnes et dansk teologisk eksempel på, hvordan der kan trækkes rigt på tidligere tiders kristendom. At den er os nærmere end vi aner, og at det kan være berigende og nødvendigt at "rejse ud", for at finde hjem. Grundtvig var inspireret af den ortodokse kirkes liturgiske billedrigdom og tog den med over i det billedsprog, vi kender. Det var ikke de konkrete billeder, der optog ham, men det som billederne kan, når de sprogliggøres for troens øjne som udfoldes i "Øjne I var lykkelige, I som så Guds søn på jord. Øren I blev hovedrige, da I lytted til hans ord [...]. Øjne ser og øren hører, den der har Guds ord at føre" (DDS 164).

Om billedet, som vi møder det hos Grundtvig, mangfoldiggør troens indhold gennem sproget og høresansen eller om det møder os i ikonen og gennem synssansen, gælder eet. Det er ikke et hvilket som helst billede, men et helt bestemt billede, vi skal se. "Vor tro er ej på hvad som helst, man kristendom vil nævne, men på ham, os skabt og frelst og fører på det jævne. Vort håb er ej på drømme bygt, i luften ej den svæver,

men hviler på Guds-ordet trygt og på, hvad hjertet kræver" (DDS 384). Kristentroen er ikke på, hvad som helst og ikonen er ikke et hvilket som helst billede, men skal vise, det vi tror på – Guds menneskelige ansigt i Kristus. Ikonen gengiver ikke det, som øjnene ser, men det som *ikke* ses (Papazu 1995, 206).

Det liturgiske billede

Den synlige billedrigdom udgør hele den byzantinske kirkes kerne og rum. I den ortodokse kirkes gudstjeneste udspringer liturgien sig i samspil med ikonerne, deres betydning og placering i kirken. Forståelsen af billedet har været et omstridt problem i kirkens historie, som ikke bare omfattede de oldkirkelige dogmatiske stridigheder om kristologien, men i høj grad også var under indflydelse af det østromerske riges interrelation mellem politik og teologi og skismaer i Øst og Vest, forårsaget af forskelle i nadversyn og trinitetslære.

Teologerne Leonid Ouspensky og Genadios Limouris understreger, at den byzantinske kirke er baseret på to eksistentielle realiteter. Den første er Kristi frelsende offer, og menighedens deltagelse i dette offer eller kommunion (*koinonia*) for at opnå frelsen. Den anden er den menneskelige transfiguration, som resultat af og selve målet for frelsen. Ved Kristi inkarnationen og overvindelse af dødens magt i opstandelsen, går mennesket over fra døden til livet.

Kirkens selvforståelse er derfor grundet i denne tætte relation mellem billede, liturgi og teologi. Ikonen er dogmatik og teologi og et udtryk for inkarnationens *mysterium*. Det som på én gang er skjult og åbenbart. Den usynlige Gud har gjort sig synlig i verden. "Ordet blev kød og tog bolig iblandt os og vi så hans herlighed" (Joh 1,14). Theotokos-ikonet (Guds moder) er den ikon, der viser Kristus i kødet – inkarnationen.

Analogi mellem kirken, Kristi legeme og kirken som tilbedelsens sted, afspejles i selve kirkeopbygningen, dens udsmykning og ikonostasens opbygning. Ikonostasen er den gennemsigtige ikonvæg, der adskiller alterområdet fra resten af kirkerummet. Kirken er billede på Kristi legeme, den transfigurerede verden og himlen på jorden. Der skelnes mellem den kristne tilbedelse og verden. Forståelsen af ikonen ligger inden for rammen af denne adskillelse, mellem det verdslige og den kristne tilbedelse. Ikonen repræsenterer hverken den menneskelige eller guddommelige natur, men hypostasen, den guddommelig-menneskelige forening i Jesu Kristi person, tonaturen. Kristus er den fuldkomne forening af de to. Himmelfærd og jord siges derfor at mødes i billedet – i Kristusikonen. De jordiske materialer til ikonen fra dyre-, plante og mineralriget afbilder det guddommelige. Jordens og skaberværkets bidrag bliver bærere af ånden, når inkarnationens virkelighed bliver synliggjort for øjnene.

Anden trosartikel (Nikænum) om Kristi nedstigning til dødsriget og opstandelsen, udfoldes synligt i ikonens maleproces, i lysets kamp mod mørkets kræfter. Ikonen påbegyndes i mørket, med mørke skygger, hvorefter arbejdsprocessen går mod lyset. Alle ikoner peger tilbage på Kristus, uanset motiv, som troens vidnesbyrd.

Ikonen fungerer som mediator mellem den troende og Kristus, ikke sådan at der er noget mellem den der tror og Kristus. Det er der ikke, men som *den snævre vej der fører til livet*, som gør det muligt for mennesket at stå *ansigt til ansigt* med det guddommelige i mødet med Kristi inkarnation. Ikonen repræsenterer derfor det vigtigste af alt: Guds menneskelige ansigt. "Den der har set mig har set Faderen" (Joh 24,9).

Selve inkarnationens begivenhed, *Ordet der blev kød*, bliver udgangspunktet for ret-

færdiggørelsen af ikonens og billedets eksistensberettigelse i en kirkelig kontekst. Billedforbuddet fra Gammel Testamente ophæves, ved at Gud selv gør sig synlig i verden i Jesus Kristus. Ikonen er derfor ikke et verdsligt billede, men opfattes som *et vindue* rettet mod evigheden, hvorigennem mennesket kan skue ind i Guds rigets kommende herlighed. Vi står i den gudskabte verden, og når vi åbner os for ikonens blik, står vi på tærsklen mellem *allerede og endnu ikke* og ser ind i Guds rige. Når vi derfor bruger betegnelsen *Østkirken* om den byzantinske kirke, er det ikke en geografisk betegnelse, som for at understrege forskellen på Øst og Vest, men snarere en kirkelig-teologiske betegnelse for, hvor menighedens hjerte er rettet mod, når troen ser mod Øst.

Ikonen som antikonst

Ikonen er ofte blevet misforstået i lys af den vestlige verdens kunst, hvor den er blevet gjort til salgs- og samleobjekt. Særligt de russiske ikoner har fået særstatus i Vesten, hvor de er blevet ophøjet som kunst. Men ikonen er ikke kunst. Dette kan ikke understreges nok. Dens opgave er eskatologisk og dens plads er i gudstjenesten, som en del af den liturgiske virkelighed og det sakramentale liv. Den er i sit væsen uforenelig med kunsten, både i form og indhold.

Limouris formulerer det således at den ortodokse kirkes orienteringspunkt og ikonens plads er rettet mod det futuriske og eskatologiske. "Art is a search for the immortal and absolute, which is never satisfied. Its eschatological character is based upon its religious function. This becomes quite evident in iconography with its eschatological truth of the human body glorified after the death trial, with the required absence of the perspective, or perhaps with a reverse perspective: the prohibition of statues is dedicated by the concern for the

eschatological truth free of worldly dimensions [...] Church art should never give the impression that the church is a prisoner of the world; it should discover its royal sovereignty, the glorious liberty of God's children" (Limouris 1990, 95-96).

Ikonens plads er ikke på museer og udstillinger, men i kirken. Dens ægthed afhænger alene af om den gør det, den skal. Nemlig at forkynde den opstandne Kristus.

Forskellen på ikon og kunst er fundamental. I kunsten lægges vægt på det spontane i det kunstneriske udtryk og forestillingen om kunsten som et åndsprodukt, der er et resultat af den individuelle sjæls udfoldelsesmuligheder. Kunstnerens krav om at være et undtagelsesmenneske og "geni" og værket som noget enestående, står i kontrast til ikonens reproducerbarhed og gentagelse, i kraft af dens liturgiske funktion, der for så vidt tilintetgør både kunsten og kunstneren i traditionel forstand. Enhver hentydning til subjektivering er neutraliseret og individet uden egen betydning i forkyndelsen af evangeliet om Jesus Kristus. En ikon bør aldrig signeres som et kunstværk og der er ikke plads til kunstneriske indslag. Ingen kan tage patent på evangeliet. Ikonen skal gentages og skrives så nøjagtigt som muligt efter et eksisterende forlæg. Der kan ikke føjes noget til eller trækkes noget fra.

I ikonerne findes en særlig sammensmeltning mellem form og indhold, som kunsten helt afstår fra. Den vestlige kunst har en fjendtlighed overfor lukkede systemer, hvor det på forhånd fastlagte, er karakteristisk for ikonen. Et nagelfast system som ikke kan fraviges.

Ikonografi betyder billedskrivning. Ikonens visuelle udtryk har samme status som evangeliets ord i den ortodokse kirke. Prædiken er for ørerne og ikonen for øjnene, men har samme opgave; at forkynde

Guds herlighed som en hymne i farver, former og linjer. Ikonografen er prædikant og forkynder, der må bringe evangeliet om Kristus frem og ikke iscenesætte sig selv som kunstner, men træde væk fra billedet og lade Guds ord tale stilhedens og tavsheidens hjertesprog. Ikonens hemmelighed og mysterium ligger gemt i maleteknikkens faste form og gentagelse, som i kunsten er trivial og med til at neutralisere og svække billedets indhold. I ikonen forstærker gentagelsen billedets indhold i den liturgisk-rituelle kontekst og er med til at fastholde, bevare og styrke dets betydning i erindringen. Kunsten kan vise alt og intet, spektret mellem liv og død. Ikonen er eskatologisk, først og sidst. Den viser det, vi vil komme til at se, når vi står *ansigt til ansigt* med Gud, i Kristus (1 Kor 13,12).

Kirkens symbolske sprog i ikonerne er tavst og skal udtrykke inkarnationsmysteriets virkelighed, således at den troende kan vide sig set af Kristus og hvile under hans blik, generobre stilheden som kristendommens store arbejdsrum og hvilested, en mulighed for at tåle det langsomme liv, midt i en hverdag af uro, hastværk og stadig forandring.

Det omvendte perspektiv

Det er en almindelig misforståelse, at ikonen tilbedes af de ortodokse. Det gør den ikke, men det kan se sådan ud for os, der ikke på samme måde bruger kroppen i en kristen trospraksis eller gudstjenestelig sammenhæng. Ikonen *æres* for den virkelighed den *repræsenterer* og viser hen til. Ikonen forudsætter traditionelt tilstedeværelsen af tre personer. Den person som afbildes, ikonografen og betragteren. Den, der står foran ikonen må se med hjertets og troens øjne. Forsvindingspunktet er det sted som øjet søger i et kunstværk, og blikket så at sige forsvinder ind i værket. I iko-

nen er forsvindingspunktet i betragterens eget hjerte.

Dette 'omvendte perspektiv' skaber et 'rum af nærvær' mellem ikonen og betragterens blik, som Guds nærvær. Et spirituelt rum i tiden, uden om ordene. Samtidig leder ikonen betragteren væk fra sig selv, så blikket rettes mod Gud og peger på Kristus. Det ligger konkret i korstegningen og kropsbøjninger, som vi ser hos ortodokse kirkegængere. Man falder ned for Kristus og rejser sig ved ham. Korstegningen begynder med den lodrette bjælke, der går fra pande og forstand ned over hjertet. Den tværgående korsbjælke favner hjertet. Sagt med andre ord skal hovedet ned i hjertet. Mennesket er kun et helt menneske med både forstand og hjerte. Fornuft og tro. Krop og spiritualitet. Den ortodokse kirke, er en kirke med krop, sådan som vi i tiden efterspørger i Folkekirken. Her ved kristendommens vugge, lever og ånder spiritualiteten i praksis. Her spørges ikke efter om der mangler noget eller om menigheden keder sig.

Spiritualiteten er meget konkret. For Gud har taget bolig i verden. Den bor i kroppen i den konkrete trospraksis og ritualernes gentagelse. Der er noget til ånd og krop, hjerte og tanke. Øjne, øre, næse og mund. Jord og himmel, menneske og Gud forenes i kirkerummet og i ikonen, via Kristus-hypostasen.

Ikonografien er en direkte reference til de bibelske tekster, grundlaget for ikonens udførelse. Der råder megen forvirring hos os vesterlændinge omkring dette. For at kunne skrive skal man kunne læse. For at kunne læse en ikon, skal man kende sin Bibel. Biblens ord er forlægget, underlaget og grundlaget for ikonens og billedets tilblivelse og motiver. Det er ikke nogen selvfølge i vores lutherske kontekst, at vi tager den ortodokse tradition for pålydende.

Ikonen er udtryk for sandhed - ikke skønhed

Det 7. Økumeniske Koncil år 692 i Konstantinopel formulerede for første gang det dogmatiske grundlag for billedet og bindeleddet mellem billedet og inkarnationen, Kristi kødelige liv.

Konciliets bestemmelser kom indirekte til at udtrykke, hvad ikonen skulle være og hvori den adskiller sig fra almindelige billeder. Ikonen skal, som nævnt, være en afbildning af hypostasen; åsynet af den inkarnerede Gud og samtidig den historiske Jesus, der levede i tiden. Ikonen kan aldrig blive en almindelig fremstilling af Jesu liv, lidelse og død, fordi Kristus i kraft af sin natur som sand Gud og sandt menneske, er adskilt fra andre mennesker. Han er Gud-mennesket, Theantropos. Et almindeligt billede kan minde os om hans liv, men ikke vise hans herlighed.

En ikon er derfor ikke bibelfortælling eller afbildning af en historisk begivenhed, som andre billeder og gengivelser af Jesu liv. Ikonsymbolikken skal langt mere end vise historien. Den skal lede til forståelse af åbenbaringen; som bevis på inkarnationens virkelighed. Ikonografiens figurative muligheder konvergerer i samme målsætning: troværdigt at gengive et konkret, sandt billede som historisk realitet, hvor igennem en spirituel og eskatologisk virkelighed åbenbares (Ouspensky 1992, 91-100).

"The icon is a proof that the divine incarnation is not an illusion. This is why, in the eyes of the church, the attack against the icon of Christ is an attack on his divine incarnation and of whole the economy of salvation. This is why in defending their sacred images, the church was not only defending their didactic role or the aesthetic aspect, but the very basis of the Orthodox faith" (Ouspensky 1978, 147).

Kristus som Guds menneskelige ansigt legitimerer ikonografiens eksistens. Nåden og sandheden kom med Jesus Kristus. Fordi det er *sandheden*, der kom og Gud ikke kun er Ordet fra GT, er det ikke længere et spørgsmål om oversættelse fra ord til billede, men at *vis* selve sandheden. Opfyldelsen af Ordet. Opfyldelsen er blevet åbenbar, som realitet og sandhed, der skal vises for enhver. Den åbenbares ikke bare i ord, men også i billede, så det kan ses. Heri ligger en radikal afvisning af al abstrakt tænkning og metafysik. Sandheden er ikke en ide eller en tænkt formel; den er en person og den har et billede! Derfor må kirken ikke kun *tale* om sandhed, men også *vis* den. Billedet af Jesus Kristus. Ikonografien er derfor et spørgsmål om selve troens indhold og ikke et udtryk for æstetisk skønhed, men for sandhed.

Ikonens sejr i 700-tallets ikonoklastiske strid var derfor af afgørende betydning for den ortodokse kirkes selvforståelse som helhed, og blev afslutningen på kirkens kristologiske kamp, der siden oldkirken havde forvoldt megen splittelse og uro (Ouspensky 1992, 91-100).

Den byzantinske ikonografi ses derfor som et element i gudstjenesten ligesom salmesang, trosbekendelse, skriftlæsning og prædiken er det i Vesten. Den er en visuel billedliggørelse af doxologien, hvor den vestlige religiøse kunst, med Østkirkens øjne er et udtryk for sekulariseret, desakraliseret og desymboliseret æstetik (Ouspensky 1978, 31.37 og Pelikan 1977, 39-49). Det tydelige skel mellem den religiøs-verdslige kunst i Vesten og den sakrale "kunst" i form at det hellige billede, understreger Limouris: "... this form of art is often compared with the religious art of the West and, as a result the Byzantine form is sometimes condemned as being ennonous, primitive and unnatural and so on. Western art is

admired for rendering the power of naturalism for representing real physiognomies and environment, while the Byzantine art is criticized for its weakness in rendering the natural reality, natural beauty, brace and variety. But it is precisely here that the value of Byzantine art lies, and it is this particular form which concerns its entire particular form" (Limouris 1990, 96).

Den særlige stil og det stillestående billede er den afgørende forskel på ikonerne verden og den vestlige verdens kunst. I modsætning til den byzantinske, er Vestens kunst præget af konstant udvikling, hvor især renæssancekunsten tilstræbte at ligne naturen mest muligt i opdagelsen af harmoni, symmetri og geometri. Ikonerne derimod afstår fra udvikling i motivdannelsen, idet de repræsenterer og gengiver den guddommelige sandhed, som er evig og uforanderlig. Jaroslav Pelikan kalder den byzantinske tradition *the changeless truth of salvation*, der dækker over, at det foranderlige ikke kan være udtryk for den guddommelige sandhed: "The truth of the gospel was present in the church as it had been in the beginning, was now, and ever would be, world without end" (Pelikan 1977, 14-16).

Konciliets bestemmelser om ikonografien blev sendt til paven i Rom, der nægtede at skrive under på vedtagelserne. Østkirkens lære om ikonerne vedblev derfor at være den vestlige kirke fremmed. Set med Østkirkens øjne udelukkede Vesten sig ved den lejlighed fra resten af den kristne verden og en kirkelige udvikling, der gik i retning af et visuelt-musisk og åndeligt symbolsprog.

Af den grund har Vesten ikke på samme måde draget fordel af de ikke-verbale kommunikationsformer, men har i stedet rødder i den mere skriftfikserede og fornuftsorienterede tradition, som med reformationen og

Martin Luthers "Sola Scriptura", skærpes yderligere i den protestantiske tradition (Ouspensky 1978, 118-123). Det er måske også denne fornuftsorientering i teologisk tro og tænkning, som gør det vanskeligt for os at forstå ikonografiens teologiske bidrag, som jo i udgangspunktet ikke ønsker at forlade eller tilsidesætte Skriftens betydning.

Andy Warhol og ikonografien Overflade - dybest set

Det 20. århundredes kunst på verdens plan er ikke kendetegnet ved en stor interesse for kristendommens indhold. Andy Warhols ikoner og religiøse billeder *Last Supper* og *I-6.99 Rafael* fra den sidste periode 1980-86 er derfor også blevet misforstået og undervurderet. Billederne er iøjnefaldende og provokerende, men der er gode grunde til at standse op og se med, når Warhol parafraserer over selvet, den menneskelige skrøbelighed, dåb, nadveren, Mariaskikkelsen, Kristus, dom, frelse og eskatologi. (Billederne kan ses på Google under billeder "Warhol Last Supper Series").

Andrej Warhola voksede op i Slovakiet med den ortodokse kirkes ikonografi og gudstjeneste og gik i kirke hele sit liv. Det er derfor oplagt at antage at han med sin østkirkelige tradition, i en vestlig orienteret verden, har været bevidst om splittelsen mellem Øst- og Vestkirkens teologi og forskellen i billedforståelsen. I sit offentlige liv udstiller og udtrykker han det vestlige verdensbillede og overfladiske livsværdier fra kommercielle reklamer, "If you can't beat it, join it", sagde han.

Traditionen fra Øst repræsenterer til gengæld Warhols private livsværdier, som han ikke afslørede, men som alligevel satte sit synlige præg på hans arbejdsmetode og hele hans aktive periode som popkunstner. Muligheden for at se Warhols billeder ud fra de traditionelle tolkninger er absolut

tilstede, som den overfladiske, ligegyldige, konstaterende og profane kunstner, han er blevet beskyldt for at være. Forståelsen af Warhols billeder som *simulacrum* er et af mostmodernismens anvendte begreber, der indikerer ren overflade uden referencerammer eller symbolik bag. Men i et teologisk perspektiv er Andy Warhol mere end det.

Han bevæger sig velkendt og indsigtfuldt rundt i den ortodokse teologi og symbolverden. Ikonen har præget Warhols kunstneriske udtryk i en næsten "skamløs" gentagelse af allerede eksisterende motiver og den blanke kunst uden personlig stil eller følelse, som er et grundlæggende træk fra ikonografien. I tråd hermed opfandt han kunstfabrikken *The Factory*, hvor kunst blev produceret på samlebånd, efter et princip om, at ingen burde have sin egen stil og produktionen kunne foretages af alle ansatte i ubegrænsede mængder. I den maskinelle metode virkeliggjorde Warhol ikonens reproducerbarhed og gentagelse på ny. Warhol var antikunstner og gjorde op med det kunstbegreb, han selv var en del af og som var hans indtægtskilde. Han skabte en verden, hvor kunstneren og kunsten gik til grunde, men hvor de ikonografiske træk står stærkt tilbage.

I billedserien fra 1980-86 *Last Supper*, *Raphael I-6.99* og plakaten "heaven and hell are just one breath away" med den eskatologiske domsprofeti, overskrider han for første gang grænsen mellem det private og offentlige. Overfladen krakelerer. Han lader os se i dybden.

Rafael I-6.99 - Mediatrix og Theotokos

Til sin sidste billedserie benytter Warhol renæssancemalerne Rafael og Leonardo da Vinci store værker af henholdsvis Maria og den sidste nadver. I den katolske kirke så vel som i Østkirken spiller Mariologien en afgørende, om end forskellig artet rolle.

Rafaels Maria leder tanken hen på den middelalderlige Mariologi. Rafaels og renessancens Maria er Mediatrix, formidleren mellem himmel og jord. Rafael malede hende som himmeldronning i blå, der i den religiøse kunst viser hen til hendes ophøjethed.

Den katolske Mariologi og Mariatitlerne er vokset ud af Østkirkens Mariatypologi og blev udbredt i Vesten i 11.-12. århundrede, hovedsageligt i Bernhard af Clairvaux's Mariaprædikener. Med Mediatrixtitlen fokuserede man på Marias tofoldige funktion i frelsesbegivenheden. I den katolske lære om Maria er hun vejen, ad hvilken frelseren kom til menneskeheden og samtidig er det gennem hende, at mennesket har adgang til frelsen. Fra et katolsk synspunkt er Marias rolle i frelseshistorien nødvendig, fordi hun er formidler af Guds nåde ved Kristus (Pelikan 1996, 125-136).

Warhol gengiver Rafaels mesterværk af Maria, i udgave af en "skamferet" madonna som flad konturtegning, uden farve og dybde. Der er manipuleret med motiverne, og Maria gentages, så der er to figurer, i stedet for Rafaels ene. Den ene Maria står som Rafaels og den anden ligger under fødderne på den stående figur. Her kan man med rette sige, at Warhol sætter spørgsmålstegn ved den katolske Marias solooptræden på himmelscenen. Hendes særstatus vakler. Billedet balancerer på grænsen mellem den øst- og vestkirkelige symbolik.

Hos den stående Maria er der fokus på den blå dragt og hendes ophøjethed. Barnet på armen glider i baggrunden. Det er Maria som Mediatrix. Den liggende Maria er til gengæld markant tilbagetrukket, hvor barnet er i fokus. Skønt nøgenhed aldrig er et element i byzantinsk ikonografi er barnet helt lyserødt og kan vel være Warhols meget direkte reference til inkarnationens virkelighed; ordet der blev kød. Den liggende

de Maria peger væk fra sig selv og hen til Gud, der i Kristus er kommet i kødet. Det er Theotokos – Gudsfødersken, hvis opgave er at pege på troens midtpunkt, Jesus Kristus. Titlen, som Maria bær i den ortodokse kirke, henviser til Maria som paradokset jomfru og menneskelig moder til Gud. Hendes ikklædning er traditionelt bundet til jordfarverne umbra og caput mortum, som understreger hendes menneskelighed.

Theotokostitlen blev begrundet ud fra Sønnens væsensenhed med Faderen (*homoousios*) (Ouspensky 1978, 212) som blev stadfæstet på Efesos Konciliet år 431, hvor læren om Kristi to naturer slås fast. I Østkirken symboliserer Theotokos ikonen deifikation af mennesket. I den ortodokse kirke er Maria derfor placeret direkte bag altret og har central betydning for nadveren, fordi hun var det første menneske til at opnå målet for inkarnationen: Transfiguration og guddommeliggørelsen (helbredelse af gudbilledligheden).

Warhols to Mariaer kan som sådan forstås som Mediatrix og Theotokos. Billedet bliver således en gennemgribende kritik af den katolske kirkes Mariologi fremfor Østkirkens inkarnationslære. *Rafael- I.6.99* domineres desuden af et stort rødt udsalgs-skilt som fungerer som glorie (dævlens tal fra Apokalypsen 6.99). En åbenlys kritik af en kommerzialiseret Mariadyrkelse og pavedømmets fortidige griskhed og amoral? Med Warhols manipulation af billedet, kommer den katolske forståelse af Maria til at træde troens sande udgangspunkt i inkarnationen, under fode. Warhol står helt på ikonografiens side. Hvis formålet er, at fratage kunsten dens egenskab at være kunst, udfoldes det her, i yderste konsekvens. Warhol kan af gode grunde ikke være mere konkret i sit "symbolsprog" end dette. Ikonen kan ikke være kunst og Warhol profanerer den ikke, men er tro mod

den ortodokse kirkes billedforståelse. Den sekulariserede kunsts opgave bliver, at vise hen til ikonen. Kunsten får et andet formål end at være kunst. I Warhols hænder, skal kunsten vise hen til det sakrale billede, der ikke kan fjernes fra sin sande ramme: Kirken, gudstjenesten og det sakramentale liv.

Last supper - Nadveren

Last Supper tager udgangspunkt i Leonardo da Vincis kendte nadverbillede fra 1495-97. Originalen er opført i Santa Maria Delle Grazie klostret i Milano. Warhols *Last Supper* siger ikke meget om Leonardos billede, men snarere en masse om Warhols forståelse af sig selv i en eksistentiel kontekst. Billedet hang i hans barndomshjem og hans mor opbevarede det i en sentimental og masseproduceret udgave, i sin bønnebog, som Warhol brugte som forlæg. Han tømte det for farve og bevarede konturen, placerede udefrakommende effekter, manipulerede og flyttede rundt med elementer i billedet; duen, brød, fisk og særligt Jesu fødder får en central plads og gentages flere gange i samme billede. Selv sagde han: "It's a good picture, it's something you see all the time, you don't think about it".

Warhol benytter assemblage teknikken, hvor tilsyneladende tilfældige genstande placeres i maleriet uden symbolsk værdi, men som en vilkårlig del af helheden. Men hverdagsgenstandene forstærker billedernes indhold for at understrege den implicite teologi. Det sekulariserede overfor det sakrale får her karakter af et forsøg på at (re)integrere kristendommen, i det daglige liv, hvor den hører hjemme, men hvorfra den er blevet fortrængt til fordel for tom materialisme og reklameverdens pseudo-virkelighed. Det er derfor heller ikke tilfældigt, når Warhol i *Rafael I-6.99* inddrager inkarnationen gennem Theotokos og i *Last Supper* dåb, nadver og genoprettelse af gud-

billedligheden, for uanset hvilket aspekt af den ortodokse teologi man beskæftiger sig med gælder det, at Kristus er midtpunkt. Det sakramentale livs cirkulære væsen, det nye liv, der begynder i dåben, er udtryk for, at alting begynder og ender i Kristus. Kirkens liturgiske særpræg kan derfor ses som den primære nøgle til forståelsen af *Last Supper*. Om billederne siger Warhol selv: "I painted them all by-hand myself. So now I've become a Sunday painter. During the week I have to earn money to live and to pay my fifty employees. That's why the project took so long. But I worked with passion" (*Last Supper* 1998, 29).

Gentagelsen har ikke meningstømmende karakter, men giver ganske god mening, når der er tale om gengivelse af indstiftelsen af nadveren som sakramente. Warhol nøjes ikke med at gentage og reproducere et bestemt billede. Han *skaber* med sin teknik. *Sixty Last Suppers* er en liturgisk-rituel gentagelse af sakramentet. Inden for en teologisk ramme er enhver gentagelse en nyskabelse og mennesket stillet overfor Gud på ny. Den serielle gentagelse i *Last Supper*-serien, giver derfor mening både i form og indhold og billederne er den absolute forening af teknik og motiv, der på ikonografisk vis gensidigt bekræfter hinanden som form og indhold i ikonen: "Matter and form, that is, content and style, are here in such relationship that the one interprets the other and together interprets the real sense of orthodox iconography" (Limouris 1990, 96). Gentagelse af motivet bliver et billedligt udtryk for *sakramental realisme*. En realisering af gudstjenestens liturgiske virkelighed og vigtig for forståelsen af livet som *sakramentalt*, som det højeste udtryk for troen og den personlige kristne erfaring som fortsættelse af den konciliære autoritet og den levende tradition.

Den byzantinske kirkes sakramenter

henviser gensidigt til hinanden og bør derfor ikke betragtes isolerede, men ses ud fra sakramentsforståelsen som helhed. Hvorfor Warhol lader duen svæve som dåbs-symbolik over Kristus ved nadverbordet. Det sakramentale liv begynder med dåben, fødslen oppefra af vand og ånd. Dåben er en iklædning af selve frelsen, hvor mennesket træder ind i det nye liv, den nye skabelse. Dåben er et løfte om noget større, nemlig den kommende verdens liv, herlighed og den futuriske opstandelse. Forskellen på livet i den gamle Adam og det nye liv i Kristus er derfor ikke skyld og tilgivelse, men død og liv (Meyendorff 1979, 143-146, 192-195).

Dåben fører ind i kirkens eskatologiske virkelighed: Nadveren. Johannæisk teologi spiller en fremtrædende rolle i den ortodokse kirke. Fokusering på Jesu fødder i *Last Supper* er en direkte reference til fodvaskningen og Jesu tjenergerning.

Prologen, billedsproget og fodvaskningen tjener til fortolkning af nadveren og som samlet udtryk for hele Jesu tjenergerning - symbolet på kærlighedsfællesskabet mellem mennesker. Joh 6,51-58 rummer en lidelseshistorisk nadverterminologi uden at fungere som indstiftelsesord: "Jeg er det levende brød, som er kommet ned fra himlen; den, der spiser af det brød, skal leve til evig tid. Og det brød, jeg vil give, er mit kød, som gives til liv for verden."

Den ortodokse forståelse af *koinonia* indebærer skabningens efterligning af Guds kærlighed til mennesker. "Et nyt bud giver jeg jer: I skal elske hinanden, som jeg har elsket jer, skal I også elske hinanden. Deraf kan alle vide at I er mine disciple, hvis I har kærlighed til hinanden" (Joh 13,34-35).

Sakramente betyder den *stadige tilbagevenden* til Gud, i gentagelsen. Hvor igen mennesket indføres i kirken, får del i frelsen og dermed adgang til det *nye liv* i Kristus. Det sakramentale liv angår selve

gudsforholdet, som fornyet liv. Derfor er overgangen fra det gamle til det nye liv, fra død til liv, mere centralt i den ortodokse teologi, end menneskets synd og Guds nådefulde tilgivelse. Østkirken er ikke påvirket af Augustin og har ingen arvesyndslære. Mennesket skabt i Guds *billede* er givet i den menneskelige natur i skabelsen, mens *ligheden* er givet ved nåden, som en gave fra Gud. Billedet er ikke afskaffet ved faldet, men sløret og beskadiget og Kristi inkarnation og opstandelse helbreder det.

Be a Somebody With a Body - Identitet i Kristus

Last Supper billederne kan med fordel ses som en modstilling mellem det sakrale og det sekulariserede, der tydeligst kommer til udtryk i billeder som *Dove*, hvor duen svævende over nadverbordet, *The Big C*, som har dobbeltbetydning og står for Christ eller cancer, der gennem nadveren henviser til Kristus som den, der helbreder og *Be a Somebody With a Body*, hvor gudbilledligheden og helbredelsen af billedet visualiseres.

Undere og helbredelser af sygdom og svaghed spiller en afgørende rolle i evangeliet, hvilket den også gør i den ortodokse teologi som helhed. Helbredelsen af mennesket skabt i Guds *billede*. Gennem inkarnationen helbreder Kristus det slørede billede, ved at lægge sit billede oven i vores. Han er selv Guds udtrykte billede (Heb 1,3). I ham er afstanden mellem Gud og mennesker atter ophævet. Helbredelse og forkyndelse af Guds rige er uløseligt forbundet. Kristus som helbreder og genindsætter *hele mennesket* i den rette relation til Gud ved at tage skabningens liv på sig: *Den gode hyrde sætter sit liv til for fårene* (Joh 10,11).

Warhols billede *Be a Somebody With a Body* (slogan fra en *Sloggy* undertøjsreklame) visualiserer genoprettelsen af gud-

Det er en misforstået skelnen, at den lutherske og den ortodokse tradition, ordene, stilheden og billedet er modsætninger og skulle udelukke hinanden.

billedlighed i meget kropslig forstand, som indikerer den ortodokse spiritualitet som kropslig og konkret. Mennesket som en helhed af krop og ånd. Kirke med krop. Kirken som Kristi legeme og vægtlægning på oprejsningen og fuldendelse mere end faldet. Billedet er en konturtegning af Warhol selv som ung, muskuløs (ønsketænkning som genoprettelse) med sort hår, selvtillid og glorie, men omgivet af mørke. Kristi billede (Kristus-ikonen) fra *Last Supper* er malet direkte oven i Warhols eget billede, så Kristus helbreder det falske selv billede og erstatter guddommeliggørelse af det vestlige skønhedsideal med sit eget billede og genindsætter mennesket i det rette og personlige gudsforhold igennem Kristus. En rekonstituering af mennesket skabt i Guds billede, som oprindeligt var givet i den menneskelige natur. Warhols billede *Be a Somebody with a Body*, viser den menneskelige transfiguration i bogstavelig forstand: Mennesket får Kristus lagt til sit eget billede. Hans lys bliver vores. Den ydre verdslige gloficering bliver indre, fordi Kristus er verdens lys og vi lever i det lys. Glorien på en ikon vil derfor altid være helt tæt omkring hovedet på den der afbildes, den der aflægger vidnesbyrd og ikke som i den vestlige kunst være adskilt fra personens hoved.

Last Supper serien malede Warhol som

kontur og omrids af de oprindelige billeder. Sådan som det gøres i den første fase af ikonprocessen, hvor forlægget overføres til pladen. Warhol malede alle billederne til udstillingen i hånden, men lavede senere silketryk over dem, således at ingen af de oprindelige malerier var med, da de blev udstillet i Milano.

At originalbillederne ikke blev udstillet, og at de ikke var en kommerciel gevinst, er en ikke uvæsentlig pointe, da ikonen, i kraft af det den er, ikke kan være salgsobjekt. Evangeliet kan der ikke handles med. Warhol er på nye måder tro mod den ortodokse tradition, uden at profanere ikonen i sin kunst. Gentagelsens trivialitet, i motiverne, får nyskabende karakter, når den forbindes med kirkens liturgiske og rituelle liv i sakramenternes gentagelse som en stadig tilbagevenden til Gud, i Kristus.

Også her har den ortodokse tradition en rigdom vi fortsat kan trække på i det spirituelle liv. Gentagelsen er vigtig i et menneskeliv. Gøre, høre og se det samme igen og igen. Ingen kan gå nyt i møde eller indoptage nye ting, hvis alt er omskifteligt. Intet menneskeliv kan holde til det. Her har kirken noget at byde ind med, som vi ikke finder andre steder. Her må ritualer, liturgi, ord og sakramenter være de samme, for at holde os fast på at midt i en foranderlig og

omskiftelig verden, der gør os rastløse og rodløse, er Gud den samme, med et ansigt og et navn. Derfor er reformation også et helt uaktuelt emne i den ortodokse kirke. Frelsens virkelighed er bestandigt at være overladt til Guds nåde: at Gud blev menneske, så mennesket kan blive Gud lig.

Diskussion og perspektivering: At erfare og se det usagte

I den lutherske kirke er vi, meget naturligt, optaget af Ordet. Det er vores omdrejningspunkt. Vi bruger mange ord, hvor den ortodokse kirke, som sagt, har holdt fast i det visuelle og musiske i gudstjenestens liturgi og ordene i den sammenhæng. De ortodokse forstår at pege på og se betydningen af vejen fra ordene til stilhed. Det betyder meget for, hvordan troens liv kommer til udtryk i praksis.

Det er en misforstået skelnen, at den lutherske og den ortodokse tradition, ordene, stilheden og billedet er modsætninger og skulle udelukke hinanden. Man kan også se det sådan, at de giver noget uvurderligt til hinanden. Ordene danner grundlag for stilheden og billedet, og billede og stilhed underbygger ordene, der får vægt og fylde.

Ikonerne er den ordløse forkyndelse af Guds virkelighed, hvor al tale må forstumme og stilheden omslutte betragteren. Det er ikke beskueren, der dømmer og bedømmer, men Kristi stærke blik som hviler på een. Ikonens blik handler om at blive set og få identitet, ikke i den materielle ikon, men i det som ligger bag. Ortodoksiens hjerte er tavsheden, skriver Monica Papazu i bogen *Diamantbroen*. Hvis tavsheden forstås, kan alt forstås. Inden man kan tage imod ordets lære, skal man lære at lytte til dets tavshed. Den tavshed som ordet kommer fra og vender tilbage til. Tavshed, men dog fylde og nærvær. Det er tavsheden og stilheden som skal lære os at tale og give liv til or-

dene. Ellers mister de deres betydning. Gud har brudt tavsheden. Først ved sit skabende ord og så med Kristi inkarnation, ordet der blev kød. Det ordløse må forstås som et menneskeligt grundvilkår – som selve mellemrummet mellem Guds kalden og vores svar (Papazu 1995, 18-25).

Det livgivende vokser ud af stilheden. Men stilheden er os fremmed. Vi føler os hjemløse i det ordløse. Alting skal have sprog. Travlheden med at fylde hvert minut ud med urolig aktivitet, selvforstyrrelser og ord hjælper os ikke til at finde hvile og ro.

Stilhed, selvvalgt ensomhed og tilbagetrækning fra verdens larm går tilbage til den lange tradition fra ørkenfædrene og Jesus selv. En dyb og praktisk dimension knytter sig til Jesu tilbagetrækning fra menneskemængden: "Gå ind i dit kammer og luk din dør og bed til din fader, som er i det skjulte [...]. Når I beder, så lad ikke munden løbe, som hedningerne gør, fordi de tror, de bønføres for deres mange ord. Jeres fader ved, hvad I trænger til, før I beder om det" (Matt 6,6-8).

Stilhed og tilbagetrækning i den ortodokse kirke er lige så vigtig som føde for kroppen. Menneskers deltagelse i et fællesskab kræver stilhed og tilbagetrækning ellers slukkes den indre ild og lader mennesker golde, hjemløse og rastløse. Jesus havde ikke selv et kammer at gå ind i. Han gik ind i sit hjertes inderste kammer, for at kunne lytte til Gud og gøre sin gerning hos mennesker. Stilheden gør os i stand til at lytte. Den, som taler hele tiden eller på anden vis fylder sig med ord, kan ikke lytte, hverken til Gud eller næsten. På ikonen er ørerne derfor små, munden lille og øjnene store og åbne.

Stilheden er ordenes bagside, som ikonen er den ordløse bøn og prædiken. Der er en tid til at tie og en tid til at tale. Det første er vanskeligere end det sidste. Stilheden er

pulsslaget i den ortodokse kirke. Dens ordløse stilhed og tavsheden i ikonen kan udfordre hverdagens fremadrettede, ordfyldte larm. I stilhedens rum kan vi lytte og især se og forstå med hjertet. I dette er ikonen vejviser, så vi ikke mister orienteringen i verden, men huskes på (*anamnesis*), hvad vores bestemmelse er og ad hvilken vej vi skal gå, for at vandre på livets og sandhedens vej.

Tidens krav til kirken om mere krop efterkommes ikke nødvendigvis af en påfyldning af flere ord. Ikonen kan styrke ro,

hvile, bøn og forundring i gudstjenesten, der jo har sin egen stille og langsomme puls. I gudstjenesten kan vi være i et specielt nærvær gennem en langsom og gentagende rytme, hvor Gud selv kommer helt nær, og det er muligt at mærke livets pulsslag helt i bund.

Nobelpristageren i litteratur Tomas Tranströmer sætter klare ord på den evangeliske sandhed, plads til hvilens ro – og om at lade ting være ugjorte: *Du bliver aldrig færdig, og det er som det skal være.*

LITTERATUR

- Fl. forf. *Andy Warhol: The Last Supper*. Cantz Forlag. 1998.
- Limouris, Gennadios. *Windows on eternity*. WWC. Publications, Geneva. 1990.
- Meyendorff, John. *Byzantine Theology*. Fordham University Press. 1979.
- Ouspensky, Leonid. *Theology of the Icon*. St. Vladimir's Seminary Press. 1978.
- Ouspensky, Leonid. *Theology of the Icon. Vol 1*. St. Vladimir's Seminary Press. 1992.
- Papazu, Monica. *Diamantbroen: Om den ortodokse kirkes univers*. ANIS. 1995.
- Pelikan, Jaroslav. *The Spirit of the Eastern Christendom – history of the development of Doctrine*. Chicago, University of Chicago Press. 1977.
- Pelikan, Jaroslav. *Mary Through the Centuries*. Yale University Press. 1996.

FORFATTEROPLYSNINGER

Pernille Svendsen
 Holkebjergvej 10
 5250 Odense SV
 psv@km.dk
 +45 24 22 24 40
 +45 66 17 66 33