

# Jesusbilden i samtiden

Ungdomars receptioner av nio samtida Kristusbilder

Marie Fahlén



**GÖTEBORGS UNIVERSITET**  
**LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION**



## Abstract

University of Gothenburg, Sweden, 2010

Marie Fahlén: *Jesusbilden i samtiden. Ungdomars receptioner av samtida Kristusbilder [The Image of Jesus in Our Contemporaries. Young Peoples Reception of Contemporary Images of Christ]*

Ph. D. thesis in Swedish with English summary, 290. pp.

Department of Literature, History of Ideas, and Religion, University of Gothenburg,

PO Box 200, SE-405 30 Gothenburg, Sweden

Series: Skrifter utgivna vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, 40

ISSN: 1102-9773

ISBN: 978-91-88348-39-5

This dissertation focuses on the reactions of sixteen young men and women to nine two-dimensional images of Christ in a multi-religious context. For purposes of analysis, these reactions are then placed in critical dialogue with the Christian theology of images. The participants, most of whom attended a so-called multicultural high school in Gothenburg, were 18 to 20 years of age and had a variety of relations to the Christian faith: five were Christian, three were Muslim and the remainder were either atheists, agnostics or “spiritual seekers”. The images employed in the study were created between 1998 and 2005 and were available on the Internet for either illustrative or pecuniary purposes. They were selected because they were thought to reflect the heterogeneity of contemporary visual representations of Christ and to serve as a starting point for subsequent interviews with respondents.

The methodological approach is to make a hermeneutical phenomenological analysis of the experiences, reactions and interpretations of the respondents in their encounter with these images and to use a particular semiotic method to examine the receipt of the images’ different levels of embedded meaning.

In relation to this, the study identifies three aspects of contemporary multi-religious society that pose a challenge to the Christian theology of images—features that serve as a background to the specific questions used to analyze the material in dialogue with Christian theology. Put succinctly, these concern the fact that in contemporary Western society: 1) visual representations of the Jesus figure tend to be heterogeneous in character, created for varied individual purposes and independent of the traditional interpretive authority of the church; 2) individuals tend to independently construct their own faith-based belief systems outside of religious institutions, leading to an increased religious pluralism that is further enhanced by the impact of migration; and, 3) visual communication tends to be particularly emphasized to the detriment of a didactic theology of images which relies upon textual discourse in its representational teaching of the gospel. From the perspective of this study, the challenge posed by these three features of contemporary Western society is also linked to a decrease in religious (i.e., Christian) socialization.

The contemporary (post-secular) tendency towards complex and heterogeneous interpretations of the image of Jesus, exemplified by the wide spectrum of interpretations found in the present study, calls into question the preferential right of Christian communities to interpret Christian iconography and challenges the interpretive authority of the church. This circumstance highlights the need for critical theological reflection on questions such as how to define “tradition” and whether to accept sources that fall outside the compass of formal Christian authority.

**Key words:** Contemporary images of Christ, Theology of images, Interpretation, Qualitative interviews, Critical hermeneutics, Multi-religious society, Post secular.

Filosofie doktorsavhandling i Religionsvetenskap  
Göteborgs universitet 23 oktober 2010.

Skrifter utgivna vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och  
religion, 40

ISSN: 1102-9773

ISBN: 978-91-88348-39-5

© Marie Fahlén 2010. Alla rättigheter förbehålls.

Bilder publiceras med erforderligt tillstånd från konstnärer.

Distribution: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion,  
Göteborgs universitet, BOX 200, 405 30 Göteborg

Grafisk formgivning: Viktor Aldrin

Omslagsfoto: *Blue Jesus* av Guy Kokken

Tryck: Repro, Humanistiska fakulteten vid Göteborgs universitet, 2010

## Innehållsförteckning

<b>Kapitel 1 – Inledning</b> .....	3
Syfte och frågeställningar.....	5
Ett postsekulärt perspektiv.....	8
Arbetsprocessen.....	13
Disposition.....	16
Angränsande forskning.....	17
De nio bilderna.....	21
Deltagarna.....	21
Begreppsdefinitioner.....	22
Teoretiska perspektiv.....	26
Tolkningsmångfald och visuella erfarenheter.....	26
Kunskapens betydelse.....	31
Visuella kulturer.....	35
Individualisering, pluralism och tradition.....	36
<b>Kapitel 2 – Kristusbilden ur ett historiskt perspektiv</b> .....	41
Gestaltningen av Kristus i bild.....	45
Skilda bildtraditioner i kyrkans historia.....	48
Visuella framställningar av Jesusgestalten i samtiden.....	52
En analys av det samtida tolkningsområdet.....	60
Två teologiska reflektioner kring visuella erfarenheter.....	70
<b>Kapitel 3 – Metod</b> .....	77
Metodologiska överväganden.....	77
Urvalskriterier.....	81
Studiens upplägg och genomförande.....	83
Forskningsetiska övervägningar.....	89
Analys av intervjumaterialet.....	90
<b>Kapitel 4 – De nio bilderna</b> .....	93
Beskrivning av bilderna.....	95
Bild 1: <i>Christ the Good Shepherd</i> (2005).....	95

Bild 2: <i>Blue Jesus</i> (2003).....	98
Bild 3: <i>Love</i> (1998).....	101
Bild 4: <i>The way, truth and life</i> (2004–2005).....	103
Bild 5: <i>Korsfästelsen</i> (1998).....	106
Bild 6: <i>Pietà</i> (2003).....	109
Bild 7: <i>CAN:s poster</i> (1999).....	112
Bild 8: <i>Crucifixion I</i> (1997).....	115
Bild 9: <i>Konge og Yppersteprest</i> (2004).....	118
Bilderna och den samtida kontexten – En sammanfattande diskussion.....	121
<b>Kapitel 5 – Tendenser och tolkningsteman.....</b>	<b>125</b>
Tolkningsprocessen i intervjustudien.....	126
Tendenser och tolkningsteman.....	131
<b>Kapitel 6 – Tolkningar utifrån bildernas innehåll.....</b>	<b>137</b>
Receptionen presenterad utifrån de nio bilderna.....	138
Den ifrågasatta bilden – Tematisk analys.....	170
Nya tolkningar av kristen bildtradition.....	170
Förväntningar på framställningen av Jesusgestalten.....	172
Traditionella bilder.....	173
<b>Kapitel 7 –Tolkningar och förhandlingar på individnivå.....</b>	<b>181</b>
De kristna deltagarna.....	182
Jämförande analys.....	193
De muslimska deltagarna.....	194
Jämförande analys.....	201
De deltagare som inte definierar sig som troende.....	202
Jämförande analys.....	218
Dialektiken mellan förförståelse och bilder – Tematisk analys.....	219
Positioneringar i relation till kristen tradition.....	219
Kulturell bakgrund och kön.....	224
Maktaspekter.....	226
Populärkulturella referenser.....	228

<b>Kapitel 8 – Kristusbilden i samtiden</b> .....	233
Nya tolkningsmönster.....	233
Populärkulturella uttryck som tolkningsresurs.....	238
Relationen mellan ord och bild.....	244
Slutord.....	247
<b>Summary</b> .....	251
<b>Käll- och litteraturförteckning</b> .....	259
Otryckta källor.....	259
Litteratur och tidskrifter.....	260
Internetkällor (utan författarhänvisning).....	271
<b>Bilaga 1 – Bildbilaga</b> .....	275
<b>Bilaga 2 – Deltagarna i studien</b> .....	284
<b>Bilaga 3 – Intervjuguide</b> .....	287





# Tackord

Inledningsvis vill jag rikta ett stort tack till min huvudhandledare Ola Sigurdson och till min biträdande handledare Mia Lövheim. Ert tålamod, breda kunskap och skarpa blick för detaljer och helheter har varit en tillgång under arbetets gång.

Jag vill också tacka Katarina Westerlund, Uppsala universitet, som var opponent vid mitt slutseminarium. Dina synpunkter på presentationen av min receptionsanalys har varit till stor hjälp. Specifikt vill jag nämna Martin Berntson och Helena Holmberg för de viktiga synpunkter som ni gav mig efter mitt slutseminarium. Vidare tackar jag Bo Claesson och Olof Wennås som tog sig tid att läsa igenom mitt slutmanus. Utöver följande personer riktar jag ett stort tack till följande kollegor som bidragit med viktiga synpunkter på mina seminarier: Daniel Enstedt, Ferdinando Sardella, Jenny Höglund Berntson, Kerstin von Brömssen, Erik Alvstad, Hans Leander och Rosmari Lillas Schuil. Jag nämner er utan inbördes ordning.

Viktor Aldrin tackar jag för hjälp med det slutliga layoutarbetet. Jag vill även uttrycka min tacksamhet gentemot Allan Andersson som hjälpte mig med den engelska språkgranskningen. Ett stort tack riktas också till Marita Öhman och Pernilla Josefsson, administrativ personal på religionsvetenskapliga institutionen, som under projektets gång blivit Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, för er hjälpsamhet och vänliga bemötande.

De ungdomar som deltog i min intervjustudie har lagt ner tid och engagemang på detta projekt. Ett stort tack! Utan er insats hade studien inte varit möjlig att genomföra. Dessutom tackar jag de personer och organisationer som gett mig möjlighet att trycka och använda bilderna i studien: Brooks Cross,

Guy Kokken, Spencer Williams, Elisabeth Ohlson Wallin, Marianne Selvik, CAN (Churches Advertising Network), genom Tom Ambrose, och IKON (Svenska kyrkans bildbyrå), genom Mats Hemansson.

Jag vill också visa min tacksamhet gentemot följande fonder och stiftelser som beviljat bidrag under min doktorandtid, vilka använts för olika ändamål: Kungl och Hvitfeldtska stiftelsen, Adelbertska stiftelserna, Wilhelm och Martina Lundgrens stiftelse, Stiftelsen Paul och Marie Berghaus, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Signhild Engvists stiftelse, Pemerska stiftelsen och Vetenskapsrådet.

Slutligen ett stort tack till Raimo för ditt stöd och tålamod under arbetets gång. Till min far, Ingemar Fahlén, riktar jag ett postumt tack för den inspiration kring konst och bilder som du har förmedlat. Sist, men inte minst! Mina barn, Matilda och Jonatan, vill jag tacka för allt som ni har gett och lärt mig. Min avhandling tillägnas er båda!

Göteborg, september 2010

Marie Fahlén

## Kapitel 1

# Inledning

År 2006 framkallade utställningen *Revelation/Uppenbar(a)t* på Kulturhuset i Stockholm häftiga reaktioner. Ett av de utställda fotografierna visade en naken kvinna med Mimmi Pigg-mask framför ett kors framställt av ballonger, jämte andra bilder som uppfattades som provocativa. Domprosten Hakon Långström lämnade sin tjänst i protest mot att Svenska kyrkan sponsrat utställningen, vilken han uppfattade som en kränkning av Jesusbilden. Stiftsdirektorn Anders Bergkvist försvarade beslutet att sponsra utställningen, med att bilderna ”syftar till att lyfta fram och aktualisera Jesusgestalten”.<sup>1</sup> Några år tidigare hade Elisabeth Ohlson Wallins *Ecce Homo*-bilder (1998) skapat en hätsk debatt då Jesus framställdes naken, omgiven av homosexuella och transvestiter. De tolv fotografierna gav upphov till kraftiga protester när de visades i Uppsala domkyrka och Annedalskyrkan i Göteborg.<sup>2</sup>

Med nya tolkningar av Jesusgestalten har konstnärer behandlat identitetsfrågor och maktaspekter som kön, ras, etnicitet, klass och sexualitet, frågeställningar som också behandlas inom samtida teologi. Genom historien har en kristen bildtradition utvecklats som en del av den omgivande kulturen. Det belyses med tydlighet av utvecklingen inom västkyrkan, där den visuella

---

1 <http://www.aftonbladet.se/vss/nyheter/story/>, vilken var aktiv 2006-08-15. Bilderna hade köpts in från The Israel Museum i Jerusalem av Kulturhuset och Stockholms stift. (De finns även i bokform: Perez, Nissan, *Corpus Christi. Les representations du Christ en photographie – 1855-2002*, 2002). Den omnämnda bilden är Les Krims *The Static-Electric Effect of Minnie Mouse!!!* (1968/2001). En av de bilder som orsakade debatt genom sitt sexuella innehåll fanns endast med i Perez bok, vilken såldes i anslutning till utställningen (Georges Hugnet, *Last Supper* [1934]).

2 Ahlström, Gabriella, *Ecce Homo. Berättelsen om en utställning*, 1999, s. 148-250.

gestaltningen av Kristus genomgått olika förändringar.<sup>3</sup> Utmärkande för de senaste decennierna (i grova drag från 1950-talet och framåt) är emellertid att den kristna symboliken tydligt kommit att användas utanför en kyrklig, auktoritativ kontroll – i kommersiella och populärkulturella sammanhang och inom bildkonsten. *Revelation/Uppenbar(a)t* och *Ecce Homo* visar på hur kyrkan som institution har öppnat sig för de nya uttrycken, ställningstaganden som också gett upphov till konflikter.

På samma gång som Jesusgestalten aktualiseras inom bildkonsten, genom nya och ofta kontroversiella tolkningar av kristen bildtradition, har traditionella kristna bilder kommit att bli marginaliserade på konstscenen och inom konstakademien.<sup>4</sup> Om vi ser till en svensk kontext, visar en livsåskådningsundersökning från 1998 förändrade mönster i synen på Jesus som Guds son, genom ett ökat avståndstagande från en traditionell kristologisk förståelse.<sup>5</sup> Tendensen framträdde starkast bland yngre personer (16-29 år).<sup>6</sup> På samma gång som kristen konst och en kristen teologisk tolkning av Jesusgestalten marginaliseras, synliggörs den kristna symboliken och bildtematiken utanför ett kyrkligt sammanhang genom nya former och uttryck, en utveckling som också är beroende av nya medietekniker.

Konstvetaren W. J. T. Mitchell argumenterade 1994 för en vändning mot visuella uttryck (*pictorial turn*), gentemot den fokusering på språkliga diskurser som varit förhärskande inom vetenskapen.<sup>7</sup> Den ökade tillgängligheten av visu-

3 Pelikan, Jaroslav, *Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture*, 1985, s. 1-6.

4 Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, 2004, s. 15-16.

5 I den aktuella undersökningen med enkätfrågor (som genomfördes av flera forskare) valde drygt en tredjedel av deltagarna att inte besvara frågor om Jesus. 12 % av deltagarna ansåg att det var absolut sant att Jesus var både Gud och människa. 14 % betraktade honom som en profet som fick inspiration från Gud. 35 % instämde helt i att han var en religiös ledare och 4 % var helt säkra på att Jesus aldrig funnits. Från den nämnda studien drar religionssociologen Eva Hamberg slutsatsen att Kristusgestalten i stor utsträckning har försvunnit ur människors medvetande (Hamberg, Eva M, "Kristen tro och praxis i dagens Sverige", i *Världsbild och mening. En empirisk studie av livsåskådningar i dagens Sverige*, [red. Bråkenhielm, Carl Reinhold], 2001, s. 37-39). En kristologisk förståelse i enlighet med de trosläror som fastställdes på koncilerna i Nicea 325 och Kalcedon 451 framhåller Kristus som "sann Gud, sann människa".

6 Ibid. s. 53-56. Yngre personer tog i högre grad, jämfört med övriga grupper, avstånd från tron på en personlig Gud, vilket även gällde synen på Jesus som både Gud och människa.

7 Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 1994, s. 11-16.

ella medier möjliggör, som jag ser det, för kristna bilder från skilda historiska tidsepoker, kulturer och bildteologier att samexistera med betraktare som har olika religiösa och kulturella bakgrunder. Glidningen mot ett socialt och kulturellt förhållande perceptionsmönster som är visuellt, snarare än textuellt, utmanar en kristen bildteologi som betonar bilders didaktiska funktion, en funktion som varit dominerande inom en västkyrklig kontext.<sup>8</sup> Problematiken understryks av att kristen symbolik tillämpas på nya sätt genom olika visuella uttryck utanför sitt ursprungliga sammanhang, samtidigt som allt färre barn och ungdomar socialiseras in i en kristen teologisk tolkning av de symboliska koderna.

## Syfte och frågeställningar

Syftet med min avhandling är att studera hur en grupp om 16 ungdomar med olika trosuppfattningar tolkar och *förhandlar* med nio tvådimensionella Kristusbilder från 1997-2005 och ställa detta i en kritisk dialog med kristen bildteologi.<sup>9</sup> Jag har valt bilderna utifrån mina frågeställningar. Fokus ligger på det som dessa personer formulerar i mötet med bilderna under intervjuer och de anteckningar som de gör kring dem hemma. Jag söker att urskilja framträdande *tendenser* och *tolkningsteman* i dessa berättelser.<sup>10</sup>

Bilderna befinner sig i skärningspunkten mellan en kyrklig, auktoritativ

Se även Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, 1999, s. 15-17.

8 Utgångspunkten i min avhandling är att den didaktiska funktionen har varit dominerande inom västkyrklig bildteologi. Det didaktiska och textuella kom att förstärkas inom lutherdomen (Brander Johnsson, Hedvig, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, 1994, s. 152-53).

9 Urvalskriterier presenteras i kapitel 3. Bilderna återfinns i bilaga 1. De deltagare som medverkat i studien presenteras i bilaga 2 utifrån trosuppfattning och religiös- och kulturell bakgrund. Termen "förhandlar" understryker den assymetri som tolkningen inbegriper då ungdomarna har olika kunskap om en kyrklig tolkning av kristen symbolik, och olika relationer till kristendomen. Förhandlingen med den kristna symboliken och bildtematiken utgör således en del av tolkningsprocessen.

10 Med "tendens" menas de mer övergripande mönster som visar på överensstämmelser mellan några få eller flera deltagare. "Tolkningstema" står för de specifika teman som ungdomarna formulerar i sin tolkning av bilderna.

kontext och en vidare kulturell, genom att de presenteras utanför ett kyrkligt sammanhang, samtidigt som de är formade utifrån en kristen bildtradition. Några av bilderna är tolkningar som tydligt bryter med traditionen vilket öppnar för frågor om framställningen är en Kristusbild.<sup>11</sup> En central aspekt i receptionsanalysen blir emellertid att studera hur ungdomarna i sina tolkningar förhandlar med det som de förstår som en kristen teologisk tolkning av bilderna. Det betyder att intresset riktas mot det som ungdomarna har att säga om den kristna symboliken och synen på framställningen av Jesusgestalten i bilderna.

Avhandlingens frågeställningar kan sammanfattas i fyra punkter:

- Vilka framträdande tendenser och tolkningsteman urskiljer jag som forskare i ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med de nio bilderna?
- Vilket genomslag får den tolkningsbredd som utmärker bilderna i dessa tolkningar?
- Vad kan studien tillföra för förståelsen av hur bilder av Jesusgestalten fungerar i en samtida religionspluralistisk kontext?
- Vilka frågor ställer ungdomarnas reception till en fortsatt teologisk reflektion kring bilder?

Jag kommer i det följande att förtydliga avhandlingens syfte och frågeställningar. I förhållande till tidigare behandling av teologi och visuella erfarenheter vilken främst har utgjorts av kristna teologers bildanalyser, eller behandlat den konstnärliga skapandeprocessen, studerar jag receptionens praktik hos unga människor i samspelet med det kulturella sammanhanget. Jag intresserar mig för vad en sådan studie kan tillföra för den teologiska förståelsen av hur Kristusbilder fungerar i en samtida *religionspluralistisk* kontext.<sup>12</sup> Religionspluralismen återfinns också i den tolkningsbredd, eller heterogenitet, som utmärker studiens bilder, där konstnärerna har olika trosuppfattningar och olika syften med sina framställningar. Jag avser emellertid inte att formulera en ny bildteologi

11 Jag benämner bilderna som Kristusbilder för att få en samlande term. Några av bilderna har dock framkallat diskussioner kring huruvida de kan benämnas som Kristusbilder. Nästa kapitel, liksom kapitel 4 där bilderna beskrivs, kommer att belysa dessa frågeställningar.

12 Med "religionspluralism" avser jag såväl olika religiösa traditioner, som den ökade individualiseringen där människor formulerar sina egna trosuppfattningar oberoende av religiösa institutioner.

utifrån det som jag ser i studien. Istället förstår jag mitt teologiska bidrag som en kritisk kulturanalys vilken öppnar för en fortsatt teologisk reflektion kring bilder. Medan avhandlingen är inriktad på kristen symbolik och bildtematik kan en sådan reflektion beröra bilder i en vidare betydelse.

Jag ser det som angeläget att studera ungdomars bildreception med hänvisning till att de är uppväxta under en tid då visuella medier har fått ökad betydelse och kristen symbolik kommit att tillämpas på nya sätt, samtidigt som yngre personer, genom minskat konfirmationsdeltagande och en förändrad religionsundervisning där kristendomen fått ett minskat utrymme, inte på samma vis som tidigare generationer socialiserats in i en teologisk tolkning av den kristna symboliken.

Symboltolkningen blir en central dimension i studien då Kristusbilder bygger på en symbolisk framställning. Det innebär att Kristusgestalten i enlighet med kristen bildteologi endast kan framställas visuellt i symbolisk form, den gör inga anspråk på att gestalta Kristus i en bokstavlig mening.<sup>13</sup> Bilden är en *representation* som tydligt skiljer sig från den gudomliga verklighet som bilden hänvisar till.<sup>14</sup> Det öppnar för en tolkningsmångfald, vilket är en central utgångspunkt i min avhandling. Jag kommer att diskutera detta i kapitel 2.

”Ikonografi” beskriver bilders motiv, innehåll, mening och symbolik.<sup>15</sup> Ikonografin kan liknas vid ett verktyg som gör det möjligt att tolka symboliken och särskilja olika bibliska och kyrkohistoriska gestalter ifrån varandra. Om vi ser till den kristna ikonografin hänvisar den till textuella referenser då den symboliska framställningen förmedlar bibliska berättelser och teologiska läror

13 Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990, s. 173-74.

14 Jag använder den term som kommunikationsforskarna Gunther Kress och Theo van Leeuwen tillämpar på visuella bilder, ”representation”, där de vill understryka att bilder är skapade och del av en teckenproduktion i en vidare kontext (Kress, Gunther, och van Leeuwen, Theo, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, 2006/1996, s. 7).

15 Med en konstvetenskaplig terminologi står en teologiskt bestämd tolkning för det som benämns som en ”ikonografisk” analys (Liepe, Lena, *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*, 2003, s. 25). Att betydelsen är teologiskt bestämd innebär att den ikonografiska betydelsen relaterar till Bibeln eller kristna läror. Härigenom är den också oftast möjlig att uttyda med hjälp av ett ikonografiskt lexikon. Tolkningen omfattar som sagt fler dimensioner, liksom den är dynamisk i det att ett lexikon ofta ger möjligheter till olika ikonografiska tolkningar av ett och samma motiv.

visuellt. Betydelsen av bildteman och bibliska och kyrkohistoriska gestalter är på detta sätt teologiskt bestämd. Tolkningen av ikonografin på individnivå öppnar emellertid för flera tolkningar och associationer. Tolkningsmångfalden är också relaterad till det faktum att ungdomarna har olika kunskap om den teologiska tolkningen av ikonografin.

Min utgångspunkt är att de nio bilderna i studien är formade av kristen bildtradition. De innehåller olika moment av kristen bildtematik, även om några bilder skiljer sig från traditionell kristen bildframställning. Genom att analysera hur ungdomarna, i sin tolkning och förhandling med bilderna, förhåller sig till det som de förstår som en tolkning bestämd av kristen teologi, kan jag studera hur de ser på kristen symbolik och bildtradition, men också huruvida nya tolkningar av traditionen tolkas som Jesusframställningar. Metoden fungerar på detta sätt som ett analytiskt verktyg då jag ställer receptionen i en kritisk dialog med kristen bildteologi.

Kristen bildteologi är den diskussion omkring bilder och bilders funktion som förts genom kyrkans historia. Den teologiska reflektionen utgör grunden för den visuella gestaltningen av Kristus. Teologi och praktik befinner sig emellertid i ett dialektiskt samspel. Den ikonografiska och materiella framställningen har utformats inom kristen bildtradition. Likaså har bilder i kyrkans historia varit relaterade till identitet och kristna gemenskaper. I avhandlingen ställs det dialektiska samspelet i en religionspluralistisk kontext genom ungdomarnas olika relationer till kristendomen, och konstnärernas skilda syften och trosuppfattningar.

## Ett postsekulärt perspektiv

Mina frågeställningar utgår från ett postsekulärt perspektiv, vilket jag kortfattat beskriver i det följande. ”Sekulariseringsbegreppet” kan användas i mycket skiftande betydelser och avse såväl förändring i samhällsliv som på individnivå.<sup>16</sup>

16 Hagevi, Magnus, ”Religiositet i generation X”, i *Spår i framtiden*. Ung-SOM-undersökningen. Västsverige 2000. SOM-rapport nr. 28, [red. Oscarsson, Henrik], 2000, s. 43.



Den klassiska sekulariseringstesen förutsätter att religionen på sikt skall dö ut som en följd av modernitetens förnuftstänkande. Tesen ifrågasätts emellertid av flera samtida forskare. Den spansk-amerikanske sociologen José Casanova hävdar att sekulariseringsbegreppet måste omformuleras. Han avser här begreppets ideologiskt färgade utgångspunkter, och de tendenser till en religionens återkomst som går att urskilja i den offentliga sfären. Samtidigt som religionen i den moderna världen fortsätter att bli allt mer privatiserad, finns parallellt en process mot ”avprivatisering” där religionen tar plats i offentligt liv.<sup>17</sup>

Sociologen Peter Berger har under senare år kommit att ifrågasätta den sekulariseringstes som han drev i tidigare arbeten. Tvärtemot sekulariseringstesens förutsägelse om religionens snara död indikerar olika studier att den lever kvar, menar Berger. Samtidigt kännetecknas den europeiska situationen av en utbredd likgiltighet för de organiserade kyrkorna.<sup>18</sup> Utifrån en undersökning från Västsverige 2006 drar statsvetaren Magnus Hagevi en liknande slutsats. Hagevi menar att yngre människor, trots minskat deltagande i religiösa möten, lägger större vikt vid religiösa värden än tidigare generationer. Han beskriver trenden som en form av sakralisering, i motsats till sekularisering.<sup>19</sup>

Teologen Ola Sigurdsons definition av ett postsekulärt tillstånd ser jag som fruktbar för att förtydliga vad jag menar med ett postsekulärt perspektiv:

Min övergripande tes är att vår tid kan karaktäriseras som ett postsekulärt tillstånd, dvs ett tillstånd som varken går att identifiera med ett mer entydigt religiöst eller ett sekulärt samhälle. Tesen skiljer sig från varje bestämning av

---

17 Casanova, José, *Public Religions in the Modern World*, 1994, s. 38-41. De ideologiska utgångspunkter som Casanova kritiserar är sekulariseringsbegreppets historiskt baserade etnocentrism, liksom företrädet för protestantiska subjektiva religionsformer. Andra problematiska aspekter är de liberala politiska begrepp och den suveräna nationalstaten som har varit utgångspunkt för analysen.

18 Berger, Peter L, ”The Desecularization of the World. A Global Overview”, i *The Desecularization of the World. Resurgent Religion and World Politics* (red. Berger, Peter L.), 1999, s. 10-11. Berger har tysk-amerikansk bakgrund.

19 Hagevi, Magnus, ”De postsekulära generationerna”, in ”enerationerna”, i *Det nya Sverige*, SOM-rapport nr 41, (red. Holmberg, Sören och Weibull, Lennart), 2007, s. 63-71. De åldersgrupper som Hagevi syftar på är personer födda 1960-1980 och ungdomar födda 1981-2000 (vilka benämns som postsekulära generationer). Under den aktuella tidsperioden uppfattade allt fler personer i åldern 15-39 år frälsning som allt viktigare, jämfört med de äldre där inställningen var stabil över tid. Hos den yngre gruppen var tendensen starkast.

vår tid som postreligiös genom att ta hänsyn till den roll som religion faktiskt spelar även i samtiden – men erkänner samtidigt att moderniteten inneburit en förändrad roll för religionerna och att allt inte fortsätter som förut. Det postsekulära tillståndet är ett begrepp som jag använder mer som en beteckning för en förändrad självförståelse än som en historisk periodisering.<sup>20</sup>

Den förändrade självförståelse som Sigurdson beskriver återfinns i den religionspluralistiska kontext som är utgångspunkten för avhandlingens frågeställningar. Utvecklingen mot att kristen symbolik och bildtradition synliggörs utanför en kyrklig kontext öppnar, tillsammans med avståndstagandet från religiösa institutioner och teologiska läror, för tolkningen att kristen tradition försvagas. Tvärtemot en posttraditionell förståelse, vill jag emellertid rikta mitt intresse mot samspelet mellan en teologiskt bestämd tolkning och andra tolkningsramar i ungdomarnas reception.

Genom urvalet av intervjupersoner berörs mitt projekt av den utveckling där migration och mångkulturella förhållanden bidrar till att religion blir synlig i offentliga sammanhang. Som José Casanova påpekar, är ”avprivatiseringen” knuten till ökad globalisering och en utveckling med ökad migration som alltmer kommit att prägla Europa.<sup>21</sup> På samma gång förstärks religionspluralismen då människor som utövar olika religiösa traditioner kommer till Sverige. Trots att kristen tradition är en del av västerländsk kultur kan vi inte förutsätta att den utgör en tolkningsram för kristna bilder (i denna mening vill jag beskriva den samtida svenska kontexten som postkristen). Tvärtom utmanas en västerländskt inriktad bildtradition av en utveckling mot ökad migration och globalisering.

Det postsekulära perspektiv som jag utgår ifrån i min avhandling berör också teologibegreppet. Det prövande förhållningssätt till modernitetens sekulariseringstes, som det postsekulära perspektivet står för, ifrågasätter den motsättning mellan begreppsparat ”sakralt” och ”profant” som sekulariseringstesens förutsätter. Det bygger på förståelsen av en åtskillnad mellan olika samhälleliga sfärer där en sfär är knuten till religion och en annan till profana funktioner och

---

20 Sigurdson, Ola, *Det postsekulära tillståndet. Religion, modernitet, politik*, 2009, s. 11.

21 Casanova, José, ”Rethinking Secularisation. A Global Comparative Perspective”, i *After Secularization*, 2006, s. 21-24.

värden. Även de för teologibegreppet centrala termerna ”teism” och ”ateism” förutsätter en gräns mellan en teistisk tro och en icke-teistisk tro.

Teologen och religionssociologen Gordon Lynchs definition av teologi blir här en fruktbar ansats. Han argumenterar för en vid definition av teologibegreppet som inkluderar olika religiösa traditioner, men även personer som arbetar utifrån postkristna eller icke-teistiska humanistiska perspektiv.<sup>22</sup> Lynch beskriver teologi: ”Theology is the process of seeking normative answers to questions of truth/meaning, goodness/practice, evil, suffering, redemption, and beauty in specific contexts”.<sup>23</sup> Det här är en fruktbar definition som uttrycker min tillämpning av teologibegreppet i avhandlingen.

Till skillnad från en statisk förståelse av universellt tillämpbar kunskap vill Lynch betona det kontextuella och dynamiska i den teologiska reflektionen: ”theology is better understood as a process of exploring traditional theological resources in the light of contemporary questions, beliefs, values, practices, and experiences”.<sup>24</sup> Lynch beskriver teologisk reflektion som en pågående konversation, där han framhåller betydelsen av att lyssna till olika röster:

Indeed, given that academic theology has traditionally been dominated by the perspectives of white, Western, heterosexual, able-bodied men it can be particularly important to listen to the contributions from those who fall outside this small theological elite.<sup>25</sup>

Som kvinnlig forskare med inriktning på intervjustudier skiljer jag mig från den manliga teologiska elit som Lynch beskriver. Till den teologiska konversationen kring bilders betydelse i en samtida kontext vill jag med min avhandling tillföra nya perspektiv, genom att lyfta fram ungdomarnas röster i tolkningen av bilderna. Förutom sin ålder representerar dessa personer olika utgångspunkter när det gäller kön, etnicitet och trosuppfattning.

Lynch argumenterar för behovet av empiriska studier av populärkulturella praktiker, med syftet att söka nå en djupare förståelse av samtida kultur. Utan ett sådant arbete riskerar teologiska analyser (även om de är teoretiskt väl argu-

---

22 Lynch, Gordon, *Understanding Theology and Popular Culture*, 2005, s. 36.

23 Ibid. s. 94. Citatet är ursprungligen kursiverat.

24 Ibid. s. 96.

25 Ibid. s. 97.

menterade) att inte rätt avspeglade de praktiker ute i det verkliga livet som de talar om.<sup>26</sup> Lynch introducerar en modell för en dialog mellan teologi och populärkultur. Modellen kan liknas vid en hermeneutisk cirkel som tar sin början i en beskrivning av det populärkulturella uttrycket som skall studeras (deskriptiv teologi). Den fortsätter sedan med att identifiera relevanta frågor och normer från religiösa traditioner (historisk teologi). Det leder vidare till en ömsesidigt kritisk konversation mellan de båda perspektiven (systematisk teologi), med avsikten att ge nya insikter för tro och handling.<sup>27</sup>

Lynchs modell fungerar som en metodisk ansats för min avhandling, tillsammans med en bred definition av teologi, för att kunna studera vad kristen symbolik och bildtematik betyder för olika människor i skärningspunkten mellan en kyrklig tolkning och ett vidare kulturellt sammanhang.

Jag anser det viktigt att tydligt formulera den kontext som utgör utgångspunkten för mina frågeställningar. De utmaningar för kristen bildteologi som jag urskiljer i samtiden kan sammanfattas i tre punkter:

- Den utmaning som kristen bildteologi möter i en kontext där religion synliggörs genom nya tillämpningar av kristen symbolik och bildtradition, utanför en kyrklig kontext, vilket leder till en heterogenitet i tolkningsområdet.
- Den ökade religiösa individualismen där människor allt mer kommit att konstruera sin trosuppfattning på individnivå, oberoende av religiösa institutioner, leder på samma gång till en ökad pluralism, en utveckling som också förstärks av ökad migration. Det väcker frågor kring vad religionspluralismen innebär för tolkningen och förståelsen av bilder av Jesusgestalten.
- Min avhandling är därtill inriktad på de utmaningar som en didaktiskt inriktad bildteologi ställs inför i en sociokulturell kontext där det förhärskande perceptionsmönstret är visuellt, och där den kristna symboliken tillämpas genom olika visuella media utan textuella referenser. Likaså ställer utvecklingen frågor kring vad som händer med den didaktiska funktionen då allt färre barn och ungdomar socialiseras in i en kyrklig tolkning av den kristna symboliken.

26 Ibid. s. 182-83.

27 Ibid. s. 108-09.

Jag kommer att utveckla och förtydliga de tre punkterna i nästa kapitel. Den ökade religiösa individualismen, religionspluralismen och en minskad religiös socialisering behandlas också längre fram i detta kapitel när jag beskriver mina teoretiska perspektiv.

## Arbetsprocessen

Föreliggande studie bygger på intervjuer med 16 ungdomar kring nio Kristusbilder, och de anteckningar som de fört hemma kring dessa bilder. Vid intervjutillfället gick flertalet av dessa personer sista året på en gymnasieskola i Göteborg vilken utmärks av ett mångkulturellt elevunderlag. Utifrån ett hermeneutiskt perspektiv med inriktning på tolkningsprocess och tolkningsramar valde jag individuella intervjusamtal som metod. De nio bilderna fungerar som en utgångspunkt för intervjuerna. Bilderna utgör ett litet snitt av den del av det offentliga rummet som utgörs av visuella medier genom att de finns tillgängliga på Internet.

Utifrån en hermeneutisk förståelse sätter jag samman bilder och ungdomarnas tolkningar, där mitt övergripande empiriska fokus är tolkningarna. Det är emellertid inte enbart betraktarens aktivitet som beaktas, utan även bildens förmåga att skapa respons.<sup>28</sup> Receptionen präglas likaså av föränderlighet då en och samma individ kan få ut olika betydelser av en bild vid olika tillfällen. Frågorna i intervjuguiden är formulerade med syftet att söka fånga den reflexiva process där ungdomarna erfar, tolkar och formulerar sig kring bilderna.

Avhandlingen har en *abduktiv* ansats. Det betyder att jag successivt går in i empirin med hjälp av en teoretisk förförståelse, samtidigt som teorin utvecklas. Den abduktiva metoden framhåller den hermeneutiska processen och innebär en upprepad växling mellan teori och empiri. Här finns en skillnad från en induktiv studie i det att mina frågeställningar, som utgår från ett postsekulärt perspektiv med inriktning mot en kritisk kulturanalys, formar studien, liksom

28 Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, 1989, s. xxii. Se även Fausing, Bent, *Bevaegende billeder. Om affekt och billeder*, 1999, s. 325-26.

det postsekulära perspektivet fungerar som ett verktyg i analysen.<sup>29</sup>

Gordon Lynchs, tidigare beskrivna, modell för en dialog mellan populärkultur och teologi fungerar som en metodisk ansatspunkt för min avhandling.<sup>30</sup> Jag har tillämpat den på en modell (modell 1) som beskriver strukturen för avhandlingen. Modellen förtydligar också min abduktiva metod.

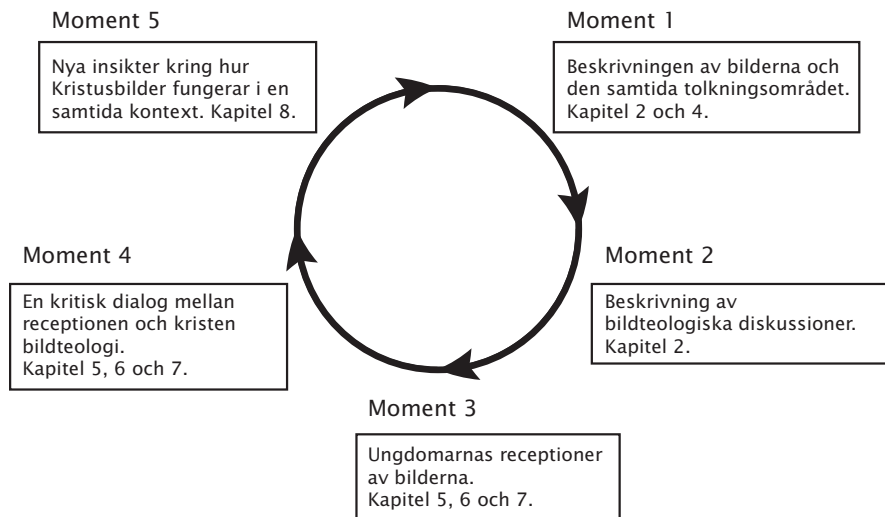
Det som Lynch definierar som ”deskriptiv teologi”, det uttryck som skall studeras, behandlas i min beskrivning av bilderna och ungdomarnas reception av dessa bilder. Den deskriptiva teologin återfinns också i min beskrivning av det samtida tolkningsområdet när det gäller visuella framställningar av Jesusgestalten. ”Historisk teologi”, identifiering av relevanta frågor och normer från religiösa traditioner, utgörs i min modell av den diskussion kring bilder som finns inom kristen teologi genom den kristna kyrkans historia. Detta inbegriper också samtida teologiska reflektioner kring bilders funktion. Den historiska teologin omfattar även en tolkning av kristen symbolik och bildtematik som är bestämd av en kristen teologi. I min analys låter jag receptionen gå i en kritisk dialog med kristen bildteologi, med intentionen att ge ny förståelse kring hur bilder av Jesusgestalten fungerar i en samtida kontext. Det motsvarar momentet ”systematisk teologi” i Lynchs modell.

---

29 Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, 1994, s. 42-47.

30 Lynch 2005, s. 108-09.

## Modell 1



Avhandlingen har en teologisk inriktning i det att receptionen ställs i en kritisk dialog med kristen bildteologi. Den har också en tvärvetenskaplig karaktär, vilket gör att den disciplinära huvudförankringen inom teologi och religionsvetenskap har fått betydande inslag av framförallt konstvetenskap, men även av sociologi och medie- och kulturteori.

Det som framkommer i min analys av studien finner jag vara av intresse, inte bara för akademisk teologi och för kristna kyrkor, utan även för ett vidare forskningssammanhang då frågeställningarna berör såväl det religionspluralistiska samhället, som medieringen av bilder och religiös symbolik.

Då ungdomarnas tolkningar av de nio bilderna utgör avhandlingens fokus får konstnärens uttalade tankar kring bilden ett mycket begränsat utrymme, vilket också gäller bildens tillkomstprocess. Jag har inte heller för avsikt att specifikt behandla estetiska preferenser i deltagarnas reception, då frågeställningarna fokuserar ungdomarnas tolkning och förhandling med bilderna. Dessa aspekter framträder likväl emellanåt i receptionsanalysen, men har varit av sekundär betydelse då jag identifierat framträdande tendenser och tolkningsteman i studien.

Inom den kristna bildtraditionen är vissa bildmotiv främst tänkta som

andaktsbilder, medan andra bilder primärt är berättande, med hänvisningar till den bibliska berättelsen. Jag kommer inte att behandla dessa funktionsaspekter i avhandlingen då bilderna presenteras i en annan kontext. Ungdomarna i studien kan dessutom inte förutsättas känna till Kristusbilders funktioner.

## Disposition

Inledningskapitlet ger en kort presentation av de nio bilderna, följt av namnen på de ungdomar som deltagit. I slutet av kapitlet beskrivs avhandlingens centrala begrepp och teoretiska perspektiv. Kapitel 2 behandlar den del av studiens kontext som berör bilderna genom en kort beskrivning av Kristusbildens teologi och historia, vilket också omfattar det samtida heterogena tolkningsområdet. Beskrivningen i kapitlet utvecklar diskussionen kring de tre utmaningar som jag har identifierat för kristen bildteologi i samtiden.

I kapitel 3 visar jag hur jag gått tillväga för att genomföra studien och hur jag använder mina teoretiska utgångspunkter metodiskt. Kapitlet behandlar de metodologiska verktyg som används i utförandet av studien och analysen: intervjustudiens metod, urval, materialinsamling och metodologiska övervägningar. Det fjärde kapitlet beskriver de nio bilder som är utgångspunkten för intervjuerna. Jag gör här en beskrivning utifrån form, färg, material och ikonografi, vilket fungerar som en bakgrund till min analys av ungdomarnas tolkningar av bilderna.

Kapitel 5, 6 och 7 presenterar resultatet av receptionsstudien. Analysen utgår från de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag urskiljer i studien, vilket presenteras i kapitel 5. I det sjätte kapitlet analyserar jag med denna utgångspunkt receptionen utifrån de nio bildernas innehåll. Här ligger tyngdpunkten på hur ungdomarnas tolkningar relaterar till olika betydelser i bildernas innehåll. Kapitel 7 utvecklar analysen då jag vänder mitt intresse mot hur tolkningen formuleras på individnivå. Tyngdpunkten ligger här på hur deltagarna tolkar och förhandlar med bilderna utifrån sina olika förståelser och



erfarenheter av kristen bildtradition.

I det åttonde och avslutande kapitlet görs en övergripande diskussion kring resultatet av studien, och de frågor som studien väcker. Kapitel 8 formulerar de viktigaste slutsatserna och diskuterar det som receptionsstudien kan tillföra för förståelsen av hur Kristusbilder fungerar i en samtida kontext.

## Angränsande forskning

I följande korta översikt inriktar jag mig på hur mina frågeställningar positionerar sig i förhållande till forskningsfält som tangerar mitt område på olika sätt, då mitt forskningsprojekt befinner sig i skärningspunkten mellan olika discipliner. Dessa forskningsfält är alltför omfattande för att uttömmande beskrivas inom ramen för denna avhandling.

Inom konstvetenskapen utgör studier av materiella Kristusbilder och kristen bildtradition ett stort område. Likaså finns det ett flertal teoretiska behandlingar av visuell kultur och visuell erfarenhet, framförallt inom konst-, kultur- och medievetenskap. Det finns dock få exempel på konstvetenskaplig forskning kring reception av bilder i en samtida religiös kontext.<sup>31</sup> Utifrån en mediesociologisk inriktning har konstvetaren David Morgan bedrivit en forskning som främst varit inriktad på kristna bilder i en nordamerikansk kontext. I *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images (1998)* studerar han betydelsen av religiösa bilder.<sup>32</sup> Här finns ett kapitel ”Reading the Face of Jesus”, där Morgan analyserar receptionen av den mångfaldigt reproducerade *Head of Christ (1940)*, vilket bland annat bygger på brev sända till författaren.<sup>33</sup>

31 Studier kring bildreception har främst varit inriktade på bildperception eller psykoanalytiskt inriktade studier, där bilder fungerar som en resurs för i psykoterapeutisk behandling, vilket faller utanför ramarna för mina frågeställningar. Ett exempel på det sistnämnda är psykoanalytikern Gisela Schmidts tillämpning av Hans-Georg Gadammers bildhermeneutik för att belysa hur bilder kan fungera som en utgångspunkt i samtal med patienter, som en resurs för ökad självförståelse. Hon skiljer mellan en objektiv förståelsenivå, pre-ikonologisk beskrivning, och en subjektiv, den ikonografiska analysen (Schmidt, Gisela, *Mirror Image and Therapy*, 2001).

32 Morgan, David, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, 1998.

33 Ibid. s. 124-51.

I *Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice* (2005) behandlar Morgan bilder från olika religiösa traditioner utifrån en inriktning mot religiösa visuella kulturer.<sup>34</sup> Den teori som Morgan utvecklar i boken behandlas längre fram i detta kapitel då jag presenterar teoretiska perspektiv.

Medievetenskaplig och religionssociologisk forskning har studerat receptionens praktiker utifrån en inriktning mot olika medier i en religiös kontext som tangerar frågeställningarna i mitt projekt. En del av denna forskning inriktar sig på ungdomars mediereception. Medieforskaren Lynn Schofield Clark studerar ungdomars bruk av film och television i en nordamerikansk kontext med inriktning på övernaturliga fenomen. Hon menar att medier, i synnerhet underhållningsindustrin, ger resurser till ett brett spektrum av värden som ungdomar kan identifiera sig med. Det inbegriper också traditionellt religiösa värden och religiös symbolik som får en ny tolkning genom ungdomars förståelse.<sup>35</sup>

I en svensk kontext har framförallt religionssociologen Tomas Axelsons studie av filmreception flera beröringspunkter med mitt projekt. Han lyfter fram samspelet mellan sociala och psykologiska processer vid filmkonsumtion, vilket visar på hur film kan fungera som en resurs för reflektion kring existentiella frågor. Axelson menar att filmreception, jämfört med traditionella resurser som kyrkan och dess gudstjänstliv, kan fylla en liknande funktion. Gudstjänstlokalen ersätts av biosalongen, där den religiösa symboliken återkommer genom en ny form och ett nytt medium.<sup>36</sup>

Beroendet av religiösa traditioner i identitetskonstruktionen är framträdande i religionssociologen Mia Lövheims studie av ungdomars identitetskapande på Internet. Hon påvisar hur diskursen i hög grad bygger på konventioner, där kristna trosuppfattningar, praktiker och auktoriteter dominerar agendan. På samma gång som mediet innebär begränsningar kan ungdomar experimentera med ny förståelse av religiös symbolik, trosuppfattningar, aukto-

---

34 Morgan, David, *Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, 2005.

35 Schofield Clark, Lynn, *From Angels to Aliens. Teenagers, the Media, and the Supernatural*, 2003a.

36 Axelson, Tomas, *Film och mening. En receptionsstudie om spelfilm, filmpublik och existentiella frågor*, 2008.

riteter och praktiker.<sup>37</sup> I en annan studie analyserar religionssociologen Anders Sjöborg bibelanvändning på Internet utifrån unga människor med olika religiösa bakgrunder.<sup>38</sup> Ett annat exempel är religionssociologen Alf Lindermans receptionsstudie av TV-sända gudstjänster.<sup>39</sup>

Ytterligare ett till avhandlingen angränsande område är den forskning som är inriktad på religionsämnet och pedagogisk forskning kring ungdomar och religion. Här vill jag framförallt nämna religionsdidaktikern Kerstin von Brömssens intervjustudie som behandlar hur högstadiel elever i en multietnisk kontext talar kring religion. Det intressanta med von Brömssens studie, i relation till mitt eget projekt, är hur hon ser att den egna religiösa traditionen blir en resurs i identitetskonstruktionen för ungdomar som lever i ett nytt land. De etniskt svenska eleverna positionerar sig genom diskurser som von Brömssen beskriver som sekulära och materialistiska, men som samtidigt bygger på svensk religiös kultur.<sup>40</sup> Religionsociologen Ulf Sjärdins forskningsprojekt från 1994 i religionskunskap på gymnasieskolan belyser tydliga tendenser till individualisering och ett avståndstagande från religiösa traditioner.<sup>41</sup> En religionssynkretism framträder i studien hos de ungdomar som Sjärdin benämner som personligt religiösa. Exempelvis belyser en positiv tolkning av reinkarnationstanken som har sammanblandats med den kristna tolkningen av ett liv efter döden, relatio-

---

37 Lövheim, Mia, *Intersecting Identities: Young People, Religion, and Interaction on the Internet*, 2004.

38 Sjöborg, Anders, *Bibeln på mina egna villkor. En studie av medierade kontakter med bibeln med särskilt avseende på ungdomar och Internet*, 2006.

39 Linderman, Alf, *The Reception of Religious Television: Social Semeiology Applied to an Empirical Case Study*, 1996.

40 Brömssen, Kerstin von, *Tolkningar, förhandlingar och tystnader. Elevers tal om religion i det mångkulturella och postkoloniala rummet*, 2003. Studien belyser, menar Brömssen, hur identitetskonstruktioner är mer sociokulturellt och religiöst förankrade och statiska till karaktären än vad många samhällsvetare med postmodern inriktning gjort gällande (ibid. s. 319).

41 Sjärdin, Ulf, *En skola – flera världar. Värderingar hos elever och lärare i religionskunskap i gymnasieskolan*, 1995, s. 72-74. En annan tendens som framträdde i studien är intresset för paranormala fenomen. Sjärdin ser en stigande grad av intresse för paranormala företeelser hos de personligt religiösa. Två norska studier med högstadie- och gymnasieelever visar på liknande mönster som Sjärdins studie (Brunstad, Paul Otto, *Ungdom og livstolkning. En studie av unge menneskers tro og fremtidsforventninger* (KIFO Perspektiv nr. 3), 1998; Holmqvist, Morten (red.), *Jeg tror jeg er lykkelig... Ung tro og hverdag*, 2007).

nen till religiösa traditioner.<sup>42</sup>

Så som det inom konstvetenskapen finns en omfattande behandling av Kristusbilder och kristen bildtradition, har flera kristna teologer belyst ämnet ur ett bildteologiskt perspektiv. Det har även funnits en strävan att upprätta en dialog mellan teologi och samtida kultur där konstbilder fungerat som en utgångspunkt.<sup>43</sup> Mitt intresse är emellertid inriktat på att studera receptionens praktik i en samtida religionspluralistisk kontext där jag ställer empirin i en kritisk dialog med kristen bildteologi. Min studie begränsas inte heller till konstbilder.

Medan en del av samtida kristen teologi allt mer kommit att inrikta sig på kulturanalys och beskrivning av visuell erfarenhet, är det dock fortfarande ovanligt att föra samman praktik och teologisk reflektion. Det är utifrån detta tillstånd som Lynch söker påvisa behovet av empiriska studier. Exempelvis har han studerat den religiösa betydelse som musikklubbar med inriktning på dans har för människor, en kulturform som han benämner som *club-culture*. Lynch menar i sin analys att detta kulturella uttryck kan fungera som en möjlighet för vissa människor att uppleva en kontakt med ett slags ”yttersta verklighet”, vilket i sin tur leder vidare mot mer radikala existentiella frågeställningar.<sup>44</sup>

Sedan 1970-talet har det i Sverige utvecklats en tradition av empirisk livs-  
åskådningsforskning.<sup>45</sup> Empirin ställs dock inte i dialog med teologi på det sätt

---

42 Sjödin 1995, s. 104-05.

43 Ett framträdande namn är Paul Tillich som var inspirerad av en korrelationsmetod (Tillich, Paul, *On Art and Architecture*. [red. Dillenberger, John; Dillenberger, Jane], 1987). Ett samtida exempel är Sigurd Bergmann som utifrån ett befrielse-teologiskt perspektiv lyfter fram konstbilder som förmedlare av det kristna budskapet. Centralt i Bergmanns bildteologi är det konstnärliga skapandet som en kontextuellt konstruerad praktik (Bergmann, Sigurd, *I begynnelsen är bilden. En befriande bild-konst-kultur-teologi*, 2003). Se även Mikael Billemars prästmötesavhandling. Utifrån konstnären Naemi Erikssons bilder söker Billemar utveckla en kontakt mellan bildtolkning och kristen livstolkning (Billemar, Mikael, *Hedens lustgård. Om dialogen mellan bildtolkning och kristen livstolkning, med utgångspunkt i den gotländska konstnären Naemi Erikssons bildkonst*, 1997).

44 Lynch 2005, s. 162-83.

45 Se exempelvis Jeffner, Anders, *Livsåskådningar i Sverige. Inledande projektpresentation och översiktlig resultatredovisning*, 1988; Kallenberg, Kjell et al (red), *Tro och värderingar i 90-talets Sverige*, 1996; Bäckström, Anders (red.), *Livsåskådning och kyrkobyggnad. En studie av attityder i Göteborg och Malmö*, 1997:4; Morhed, Sven-Eric, *Att förklara det oförklarliga. En livsåskådningsstudie om människors tolkningar av paranormala fenomen i en vetenskaplig tidsålder*, 2000.

som Lynch förordar i sin hermeneutiska modell. En föreläsare för empirisk livsåskådningsforskning är Carl Reinhold Bråkenhielm som i sin definition av "livsåskådning" tar in relationen mellan livsåskådning som övergripande tankestruktur och de existentiella frågor som ingår i denna struktur.<sup>46</sup> Den forskningstradition som Bråkenhielm företräder har studerat fenomenet livsåskådning utifrån olika samtida perspektiv. Till skillnad från min studie, bygger den dock främst på deltagare med nordiskt ursprung.

## De nio bilderna

De nio bilder som fungerar som en utgångspunkt för studien är valda utifrån en intention att söka spegla det heterogena tolkningsområde som utmärker den samtida Kristusbilden. Urvalskriterierna presenteras i det tredje och fjärde kapitlet. Samtliga bilder fanns tillgängliga på Internet då jag genomförde studien. De bilder jag valt är: Brooks Cross, *Christ the Good Shepherd* (2005), (tryck med bläckstråleskrivare på lumpapper); Guy Kokken, *Blue Jesus*, (2003), (foto); Ato Solomon Teshome, *Love* (1998), (blandteknik); Spencer Williams, *The way, truth and life* (2004-2005), (olja på kanvas); Elisabeth Ohlson Wallin, *Korsfästelsen* (1998), (foto); Ayed Arafah, *Pietà* (2003), (olja på kanvas); *CAN:s poster* (poster framställd av Churches Advertising Network [1999]), (databehandlat tryck på papper); Bettina Rheims, *Crucifixion I* (1997), (foto); Marianne Selvik, *Konge og Yppersteprest* (2004), (äggoljetempera på preparerad björkskiva). Bilderna presenteras i bilaga 1.

## Deltagarna

Min studie är inriktad på ungdomars reception av samtida Kristusbilder i det

---

<sup>46</sup> Bråkenhielm, Carl Reinhold, *Världsbild och mening. En empirisk studie av livsåskådningar i dagens Sverige*, (red. Bråkenhielm, Carl Reinhold), 2001, s. 7.

religionspluralistiska svenska samhället. Då studien genomfördes gick merparten av intervjupersonerna i två klasser på en mångkulturell gymnasieskola i Göteborg. Urvalskriterier och metodologiska överväganden presenteras i kapitel 3. Följande 16 ungdomar deltog i studien: Christian, Maria, Hermis, Katarina, Robert, Mona, Alexander, Nerway, Hamma, Violeta, Daniel, Kristina, Alejandro, Josefin, Johan, Fatima.<sup>47</sup> Intervjuerna utfördes under tidsperioden 2006-03-27 till 2006-05-10. En uppställning över deltagarna återfinns i bilaga 2, där de presenteras utifrån urvalskriterierna trosuppfattning och religiös och kulturell bakgrund.

## Begreppsdefinitioner

Jag övergår nu till att beskriva begrepp och termer som är centrala i avhandlingen. De är också kopplade till en begreppsdiskussion. Några begrepp, som exempelvis ”postsekulär”, har emellertid beskrivits tidigare i inledningen för att förtydliga mina syften och frågeställningar.

Jag har valt att använda ”Kristusbild” om de nio bilderna i studien och i min beskrivning av kristen bildtradition för att få en enhetlig term. Kristusbild är en term som är relaterad till kyrkokonst och kristen bildframställning. Den rymmer både de bilder som gestaltar den jordiske Jesus liv och de som betonar den gudomliga aspekten, exempelvis Kristus Allhärskaren. Även om konstnärerna bakom bilderna i studien utgår från kristen bildtradition har de, till skillnad från det som kan beskrivas som en kristen bildframställning, olika syften med sin framställning och olika trosuppfattningar. De har också olika benämningar av bilderna (Jesus- eller Kristusbild). Att använda termen Kristusbild om studiens bilder är således en reduktion för att få en enhetlig terminologi. Benämningen tar inte fullt ut hänsyn till konstnärernas olika ståndpunkter. Samtidigt kan det som konstnären benämner som en Jesusbild hypotetiskt tolkas som en Kristusbild av en annan person. Jag kommer att

---

<sup>47</sup> Namnen som presenteras i avhandlingen är alias, valda av ungdomarna själva, med syftet av skydda deras identitet.

behandla hur bilderna förhåller sig till den sistnämnda termen i beskrivningen av de nio bilderna i kapitel 4.

Då jag träffade ungdomarna i studien valde jag däremot oftast ”Jesusbild”. Jag har här anpassat mig till ungdomarnas eget språk och det faktum att de hade olika relationer till kristendomen. Termen Jesusbild används också ofta av mig i receptionsanalysen, vilket utgår från det språk som deltagarna själva använder.<sup>48</sup>

Spänningen mellan de två nämnda termerna återfinns i avhandlingens titel: *Jesusbilden i samtiden. Ungdomars receptioner av nio samtida Kristusbilder*. Genom att lyfta in dem i titeln vill jag belysa det religionspluralistiska spänningsfält som avhandlingens frågeställningar är placerade i. Medan Jesusbild relaterar till benämningen i en vidare kontext, utgår Kristusbild från ett teologiskt språk. Termerna belyser det faktum att också framställningen i nya tolkningar som inte bygger på en traditionell kristologisk förståelse är formad av kristen bildtradition.

Även termen ”konstnär” är generaliserande om vi ser till att en av bilderna i studien är framtagen av en organisation: *CAN:s poster* (bild 7). Den är likaså problematisk i det att några av personerna bakom bilderna, Guy Kokken, Elisabeth Ohlson Wallin och Bettina Rheims, presenterar sig som fotografer på sina hemsidor. Däremot har deras bilder funnits med i utställningar inom konstvärlden.<sup>49</sup> Även här har jag tvingats till en generalisering för att kunna använda en enhetlig term. Problematiken kring benämningen av bilderna och personerna bakom dem belyser en vidare problematik: hur vi tvingas att stereotypisera och skapa kategorier för att göra verkligheten begreppsligt och kognitivt hanterbar.

Återkommande i avhandlingen är begreppsparret ”sakralt” och ”profant”. Jag är medveten om problematiken med de båda termerna då de utgår från

---

48 Jag har också valt att skriva Kristusbild och Jesusbild med versaler (vilket också gäller ord som Kristusframställningar, Jesusgestalt etc.). Jag har här utgått från stavningskontrollen i mitt ordbehandlingsprogram. Det finns dock olika tillämpningar, precis som i stavningen av Bibeln eller Gud.

49 [http://www.expovandeveld.be/.../Blue\\_Jesus\\_klein.gif](http://www.expovandeveld.be/.../Blue_Jesus_klein.gif), vilken var aktiv 2006-02-21; <http://www.ludlowpress.com/guy.htm>, vilken var aktiv 2006-02-21; [http://www.ohlson.se/u\\_eccce\\_M.htm](http://www.ohlson.se/u_eccce_M.htm), vilken var aktiv 2006-08-15; <http://www.bird-production.com>, vilken var aktiv 2006-07-04.

en uppdelning mellan två separata sfärer: det ”religiösa” och det ”sekulära”. Jag använder dem i beskrivningen av den samtida kulturen, tillämpningen av kristen symbolik och bildtematik i ett vidare sammanhang utanför kyrkan, för att belysa svårigheten att fastställa gränser. Begreppet sakralt är här kopplat till en kyrklig kontext. De två nämnda termerna förhåller sig till diskussionen kring ett annat begreppspar: ”heligt” och ”profant”. Jämförelsevis står termen ”det heliga” för en substantiell, universell förståelse, framförallt genom Mircea Eliades och Rudolf Ottos definition, vilket jag vill undvika. Begreppet ”religion” står i denna avhandling för en enkel bemärkelse, ”religioner” som ett socialt fenomen.<sup>50</sup>

Problematiken med kategoriseringar och förenklingar i begreppsdefinitioner återkommer i det som jag med en generaliserande term benämner som ”kristen bildtradition”. Problematiken återfinns också i ”kulturbegreppet” som är omdiskuterat och svårdefinierat. Jag förstår ”kultur” som ett komplext och processuellt nätverk med en mångfald av samspelande komponenter som ofta korsar varandra, i vilket religiösa traditioner är en dynamisk del.<sup>51</sup> Kristen bildtradition utgör inte någon homogen entitet. Medan den ortodoxa kyrkan hållit fast vid den nicenska ikonteologin, har den didaktiska funktionen varit framträdande i västkyrkan.<sup>52</sup> Kristusbildens historia belyser hur den visuella framställningen inom västkyrklig bildtradition ständigt förhandlats och omtolkats som en del av den kulturella och samhällsliga kontexten.<sup>53</sup> Det gäller även relationen till andra religioner, där visuella framställningar av Jesus som profet inom en muslimsk kontext skett i samklang med kristna konstnärers bilder.<sup>54</sup>

50 Lynch, Gordon, “What is this ‘Religion’ in the Study of Religion and Popular Culture?”, i *Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture* (red. Lynch, Gordon), 2007, s. 128-39.

51 Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, 1973; Hannerz, Ulf, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, 1992; Kathryn Tanner, *Theories of Culture. A New Agenda for Theology*, 1997.

52 Brander Jonsson 1994, s. 152-53.

53 Pelikan 1985. Pelikan visar hur den materiella Kristusbilden antagit olika former i den visuella gestaltningen under skilda historiska perioder, där han lyfter fram några framträdande teman som exempelvis Jesus som rabbi eller fredsfurste, vilka i sin tur relaterar till dominerande teman i den samtida kulturen och samhället.

54 Arnold, Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, 1965, s. 99.



”Traditionell framställning” används i avhandlingen som en samlande term, vilket också står för en generalisering och förenkling. Det jag syftar på är de bilder som kan karaktäriseras som traditionella då de inte avviker från det stora flertalet av kristna bilder som framställts för, och används inom, ett kyrkligt eller konfessionellt sammanhang. Med denna betydelse beskriver jag traditionella bilder i kapitel 4 som att de överensstämmer med huvudfåran inom kristen kyrkokonst. Det faktum att nya tolkningar av den kristna symboliken och bildtematiken orsakar debatt gör det, enligt mitt förmenande, möjligt att tala om bilder som i högre grad än andra kan förstås som traditionella. Synen på den visuella framställningen behandlas i nästa kapitel, där jag gör en kort beskrivning av Kristusbildens historia och de teologiska diskussioner som den innefattar.

Medan avhandlingen behandlar tvådimensionella, materiella bilder, förstår jag ”bildbegreppet” som att det omfattar både fysiska bilder, vilket innebär olika visuella uttryck, och mentala bilder. Den inre och den yttre bilden är dessutom ofta beroende av varandra. Bildforskare belyser hur den inre, mentala bilden styr vårt seende, då sinnesintrycket prövas mot våra minnesföreställningar.<sup>55</sup> På samma sätt är relationen mellan materiella och mentala bilder central både inom romersk-katolsk och luthersk bildteologi, genom dess fokus på den yttre bilden som skall vägleda de inre tankarna i rätt riktning.<sup>56</sup>

Som jag framhållit tidigare ser jag fysiska bilder som en ”representation”. Detta berör också en större diskussion kring huruvida fotografiska bilder är genomskinliga, en förståelse som kommit att ifrågasättas av flera forskare. Förutom att fotografiet är en tolkning, genom olika vinklar et cetera, har tekniken i ökad grad möjliggjort manipulation av bilder.<sup>57</sup>

---

55 Sandström, Sven, *Intuition och åskådlighet* 1995, s. 109-10; Gärdenfors, Peter, *Fängslade bilder*, 1999, s. 62-63.

56 Arvidsson, Bengt, *Bildstrid, bildbruk, bildlära. En idéhistorisk undersökning av bildfrågan*, 1987, s. 189-90; Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 1972, s. 45-46.

57 Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want?* 2005, s. 273-74. Se även Mirzoeff 1999, s. 13; Kress och van Leeuwen, 2006/1996, s. 217-18.

## Teoretiska perspektiv

Jag kommer i det följande att behandla mina teoretiska utgångspunkter. De behandlas tematiskt utifrån fyra underrubriker: Tolkningsmångfald och visuella erfarenheter; Kunskapens betydelse; Visuella kulturer; Individualisering, pluralism och tradition.

Den stora mängd av teorier och begrepp som beskrivs i inledningens teoridel är relaterad till avhandlingens flerdisciplinära perspektiv. Hermeneutik, semiotik, mediasociologi, ungdomskulturforskning och religionssociologi utgör på olika sätt viktiga utgångspunkter för mitt projekt. Med detta avsnitt vill jag förtydliga de teoretiska perspektiv som ligger bakom mina frågeställningar och som sedan fungerar som redskap i min analys, men också vad jag menar med en receptionsstudie då termen innefattar olika aspekter i föreliggande studie.

### Tolkningsmångfald och visuella erfarenheter

Avhandlingens övergripande hermeneutiska perspektiv understryker tolkningsmångfald och möjlighet till ny förståelse i mötet med bilder genom att hermeneutiken framhåller tolkningen som oavslutad, liksom förståelsehorisonternas rörlighet. Jag har utgått från den brittiske filosofen Nicholas Davey som, utifrån Hans-Georg Gadamers bildhermeneutik, utvecklar en teori om visuella erfarenheter. De visuella uttrycken följer, menar Davey, samma tolkningsprocess som de textuella uttrycken.<sup>58</sup> Beträktaren tvingas att reflektera och pröva sin förförståelse i mötet med bilder. I detta möte aktiveras ett brett meningsfält av betydelser. Tolkningen innefattar en komplex dialektik genom de horisont-

---

58 Davey, Nicholas, "The hermeneutics of seeing", i *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, 1999a (red. Heywood, Ian; Sandywell, Barry). Centralt i Gadamers bildhermeneutik är tankar om hur mötet med ett bildkonstverk förändrar betraktarens förståelsehorisont, i ett samspel med de hermeneutiska förutsättningar som styr betraktarens sätt att se och uppfatta (Gadamer, Hans-Georg, "Ästhetik und Hermeneutik", i *Kleine Schriften.II. Interpretationen*, 1967, s. 3-9).

sammansmältningar som omger konstnären, bilden och betraktaren.<sup>59</sup> Ungdomarna i studien har olika förståelser och erfarenheter som de går in med i tolkningen av bilderna. Tolkningsmångfalden finns också i konstnärernas olika tolkningar av kristen bildtradition, och i den teologiska tolkningsbredden.

Jag ser erfarenheten som beroende av en tolkningsram. All erfarenhet bearbetas genom tolkning. Denna tolkning är placerad i en kontext av praktik samt textuell och muntlig diskurs.<sup>60</sup> Tillämpat på studien utgår jag från att ungdomarna har olika erfarenheter av bilderna, där det dessutom finns skillnader mellan de tolkningar som de kan göra utifrån dessa erfarenheter. Tidigare erfarenheter spelar här en viktig roll.

På ett liknandesätt beskriver bildforskare, som utgår från perceptionspsykologi och kognitionsforskning, de emotionella och kognitiva nivåerna av bildtolkningen som omöjliga att särskilja från varandra.<sup>61</sup> Tolkningsprocessen utmärks av att varseblivningen är selektiv och förväntningarna får en framträdande funktion.<sup>62</sup> Sinnesintrycket prövas mot våra minnesföreställningar.<sup>63</sup> På samma gång finns det aspekter i bilder som upplevs som svåra att beskriva med ord. Erfarenheten av bilden undflyr härigenom ofta verbala förklaringsmodeller.<sup>64</sup>

Visuella representationer avspeglar människors sätt att se och relatera till sin omvärld. De inbegriper maktrelationer.<sup>65</sup> Den brittiske teologen Graham Ward framhåller att tolkningen av Kristi kropp blir en fråga om makt, då teologiska diskurser är förhandlingar inom specifika socio-historiska kontexter. Ward berör här aspekterna etnicitet och kön.<sup>66</sup> Genom tonvikten på det kontextuella och dynamiska i den teologiska reflektionen betonas den kulturellt medierade

59 Davey 1999a, s. 24.

60 Se Paul Ricœurs dialektiska antropologi som förstår människan som både aktivitet och receptivitet (Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, 1969).

61 Se Sandström, Sven, *Se och uppleva* 1983 s. 40; Solso, Robert L., *Cognition and the Visual Arts*, 1994, s. 250-57.

62 Se Sandström 1995, s. 26-29; Gärdenfors 1999, s. 62-68; Solso 1994, s. 122.

63 Sandström 1995, s. 109-10.

64 Se Fausing 1999, s. 325-26; Freedberg 1989, s. 433.

65 Sturken, Marita och Cartwright, Lisa, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, 2001, s. 23; Fiske, John, *Kommunikationsteorier. En introduktion* (orig. *Introduction to Communication Studies*, 2001/1990, s. 225-31; Mitchell 1994, s. 329-62; Mirzoeff 1999, s. 51-62.

66 Ward, Graham, *Christ and Culture*, 2005a s. 176-78.

kroppens betydelse.<sup>67</sup> Vidare innefattar tillämpningen av religiös symbolik på en kommersiell marknad maktspekter.<sup>68</sup> Då bilder och symbolik lyfts ur sitt ursprungliga sammanhang i liturgi och kommuniteter väcks frågor kring tolkningsföreträde.

Tolkningen som oavslutad och dess möjlighet till ny förståelse är som sagt grundläggande i avhandlingens övergripande hermeneutiska perspektiv. Genom de maktspekter som studien implicerar ser jag det emellertid som nödvändigt att utvidga den filosofiska hermeneutiken med ett kritiskt reflekterande perspektiv.<sup>69</sup> Med ”maktspekter” menar jag frågor som berör den dominerande tolkningen, vems tolkningsperspektiv som förmedlas, och hur det styr mänskliga relationer. Maktproblematiken berör också kunskapspekter. Ungdomarna i studien har olika relationer till kristendomen. Det omfattar även en interkulturell problematik.

Kristen ikonografi kan beskrivas som ett semiotiskt system genom vilket kyrkan förmedlar ett budskap, och som i sin tur är beroende av att människor socialiseras in i detta system. Beträktaren måste ha tillgång till kodsystemet för att kunna tolka visuella intryck.<sup>70</sup> De personer som inte är socialiserade in i den kristna traditionen och en kyrklig tolkning av kristen symbolik har en asymmetrisk relation i förhållande till denna tradition. Traditionsaspekten berör även den västerländska bildtraditionen, vilket aktualiseras av de kristna deltagare som är födda utanför Sverige.

Utifrån de risker för asymmetri som studien inbegriper använder jag termen ”förhandling” tillsammans med ”tolkning” då jag analyserar tolkningsprocessen.<sup>71</sup> Termen ”kritisk dialog” används främst då jag ställer ungdomarnas

---

67 Ward, Graham, *Cultural Transformation and Religious Practice*, 2005b, s. 47. Se även Kathryn Tanner (Tanner 1997), Ola Sigurdson (Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar. Inkarnation, blick, kroppslighet*, 2006), Gerard Loughlin (Loughlin, Gerard, *Alien Sex. The Body and Desire in Cinema and Theology*, 2004).

68 Carrette, Jeremy och King, Richard, *Selling Spirituality. The Silent Takeover of Religion*, 2005, s. 53; Ward, Graham, *True Religion*, 2003, s. 133.

69 Kritik har riktats mot den filosofiska hermeneutiken (framförallt från poststrukturalistiskt håll) för att den förbiser maktspekter, vilket riskerar att leda till ett värderelativistiskt synsätt (Davey, Nicholas, *Unquiet Understanding. Gadamer's Philosophical Hermeneutics*, 2006, s. 203).

70 Fiske 2001/1990, s. 60-62; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 13-20.

71 Graham Ward menar att termen ”dialog” inte får med de aspekter av asymmetri som

reception i dialog med kristen bildteologi. Jag utgår här från Gordon Lynchs hermeneutiska modell som presenterades tidigare i kapitlet.<sup>72</sup> Likaså använder jag mig i min receptionsanalys av termen ”positionering” då jag analyserar hur ungdomarna förhåller sig till det som de ser i bilderna, och de frågor som tolkningen väcker. Termen används också då jag beskriver deltagarnas trosuppfattning.

Symboliken har generellt en framträdande funktion i bildtolkningsprocessen.<sup>73</sup> Det understryks i avhandlingen då Kristusbilder bygger på en symbolisk framställning. ”Symbolbegreppet” har två aspekter i min avhandling. Det hänvisar till symbolens mångtydighet, men också till dess förmedlande kommunikativa funktion. Paul Ricœurs symbolhermeneutik är en central ansats i min analys av ungdomarnas tolkningar. Ricœur skiljer mellan ”tecken” och ”symbol”. Symbolen lever av att den ger upphov till en spänning mellan en bokstavig, direkt mening och en överförd, indirekt mening, där den senare endast kan nås via den förra. En och samma symbol förenar flera nivåer av erfarenheter och tolkningar, vilket skiljer symbolen från tecknet.<sup>74</sup> Jag förstår Ricœur som att symbolen har en teckenfunktion i det att den pekar på något, samtidigt som tolkningen i princip är oavslutad.

Den kristna ikonografin hänvisar till textuella referenser, vilket också omfattar metaforer. Ricœur skiljer emellertid metaforen från symbolen. Symbolen sätter samman två sfärer, den sfär som hör till *bios* (liv) och den som hör till *logos* (mening), medan metaforen tar form i ”logos” sfär. Den spänning som utmärker metaforen inbegriper en kontrast mellan den uppenbara betydelsen och den metaforiska. I det dialektiska förhållandet, i skillnaden, ligger

---

horisonterna implicerar. Ward använder istället *negotiation* (förhandling), utifrån Jacques Derridas terminologi (Ward 2005b, s. 62-63). Kommunikationsforskaren John Fiske menar, utifrån ett semiotiskt perspektiv, att det alltid sker en förhandling då läsaren tillämpar olika aspekter av sina kulturella erfarenheter på de koder och tecken som texten består av (Fiske 2001/1990, s. 14).

72 Lynch 2005, s. 108-09. Se sidan 15.

73 Pochat, Götz, *Symbolbegreppet i konstvetenskapen*, 1977.

74 Ricœur 1969, s. 297-98. På samma sätt beskriver konstvetaren Ernst Gombrich hur skillnaden mellan tecknet och symbolen synliggörs i religiös och mystik användning genom att det kontemplerande sinnet förstår symbolen som bilden av en transcendent verklighet – en outtömlig mångfald av mening (Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2002/1960, s .xxii).

en kreativ potential.<sup>75</sup>

Ricœur framhåller i sin dialektiska antropologi betydelsen av reflexion och metaforisk föreställningsförmåga, vilket jag ser som viktigt för att förstå hur tolkningen formuleras i intervjusituationen, men även hur visuella uttryck tar form genom konstnärers tolkning av kristen bildtradition. Ricœur ser motivationen som styrd av individens vilja. Jag vill dock betona att individen tvingas att förhålla sig till de kulturella ramarna i sin tolkning. Det understryks av hur Kristusbilden förändrats historiskt genom ett samspel mellan olika faktorer.<sup>76</sup> Jag ser det därför som viktigt att understryka den kulturella förändringsprocessen, vilken också inbegriper en dialektik mellan olika institutioner och individen som en aktör.<sup>77</sup>

Likaså ser jag det som viktigt att skilja mellan visuella och diskursiva representationer av symbolik och metaforik, utifrån hur de erfars av betraktaren/läsaren.<sup>78</sup> Bilden är en egen helhet med ett eget uttryck. Både språk och bild har begränsningar och möjligheter till olika betydelser.<sup>79</sup> Det faktum att relationen mellan ord och bild ofta fungerar som ett samspel aktualiseras av att kristen ikonografi hänvisar till textuella diskurser. Kulturteoretikern och litteraturvetaren Roland Barthes framhåller i sin semiotiska teori hur budskapet många

---

75 Ricœur, Paul, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, 1976, s. 59. Överfört på bilder ersätter en symbol ett objekt (till exempel lammet som symbol för människan i herdemetaforiken), på samma gång som symbolen överför objektets egenskaper till sig själv. Metafor och symbol är således sammanflätat. Skillnaden ligger i att metaforen tydligt står för en meningsinnehåll, samtidigt som framställningen skiljer sig mot verkligheten. Filosofen Carl Hausman utvecklar Ricoeurs metaforhermeneutik på det visuella området (Hausman, Carl R., *Metaphor and Art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, 1989).

76 Pelikan.1985.

77 Jag utgår här från Stewart Hoovers beskrivning av den religiösa och mediala förändringsprocessen som en dialektik mellan religiösa institutioner och individen som aktör, där denne tvingas att förhålla sig till de ramar och tolkningsmönster som finns i kulturen (Hoover, Stewart M., "Audiences", i *Key Words in Religion, Media and Culture* (red. Morgan, David), 2008, s. 33). Se även Ward 2005b, s. 130-46.

78 Langer, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, 1953, s. 379. Utifrån en filosofisk analys framhåller Langer den symboliska skillnaden mellan ord och bild. Upplevelsen av visuella representationer är simultan och synkron, den komplexa helheten erfars först, medan texten erfars diakront, meningen konstrueras successivt. Jag delar dock inte Langers förståelse av bilden som autonom.

79 Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 18-19.

gångar associeras i relation till de textuella koderna i *diskursen* (talet om ett specifikt ämne i ett kulturellt och samhälleligt sammanhang), vilka associerar till något annat än det vi ser. Bilder återspeglar en större kulturell kontext, som ofta relaterar till texter.<sup>80</sup>

## Kunskapens betydelse

Medan min övergripande förståelse av receptionen utgår från ett hermeneutiskt fenomenologiskt perspektiv, där det konkreta mötet med bilden är centralt, använder jag bildsemiotiken som ett metodiskt verktyg för att analysera hur ungdomarna tolkar och förhandlar med bilderna. Bildsemiotiken betonar det faktum att bilder innehåller olika nivåer av betydelser, och blir härigenom en fruktbar metod i analysen för att kunna särskilja dessa nivåer. Den fungerar också som en metod i min beskrivning av de nio bilderna.<sup>81</sup>

Det semiotiska perspektivet är värdefullt för mina frågeställningar kring bildreception i en samtida kulturell kontext, eftersom semiotiken understryker kulturella skillnader mellan sändare och mottagare och hur texter eller meddelanden samverkar med människor för att skapa betydelser. Fokus ligger på skapandet och utbytet av betydelser där sändaren av meddelandet får en underordnad roll.<sup>82</sup> Förståelsen skiljer sig markant från ett processuellt inriktat kommunikationsperspektiv där tyngdpunkten ligger på en sändare som överför meddelanden till en mottagare, vilket kan beskrivas som en enkel, linjär process.<sup>83</sup>

Inom semiotiken står ”denotation” för det visuella tecknets bokstavliga, uppenbara betydelse, medan ”konnotation” motsvarar de associationer som

---

80 Barthes, Roland, ”Le message photographique” 1961, i *Oeuvres complètes TOME I 1942-1965*, 1993, s. 938-48. Se även Sturken och Cartwright 2001, s. 5; Davey 1999a, s. 24.

81 Jag har här använt mig av Lena Liepes och Norman Brysons semiotiska teorier (Liepe 2003, s. 25-28; Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, 1981, s. 16-17; Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, 1983, s. 60-62).

82 Fiske 2001/1990, s. 12-15; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 13-20.

83 Fiske 2001/1990, s. 12, s. 17-38.

tecknet producerar. Konnotationen är intersubjektiv, det sker ett samspel när tecknet möter användarens uppfattningar eller känslor och de värderingar som är rådande i kulturen. Överfört på bilder, skulle en traditionellt utformad Jesusgestalt på den denotativa nivån kunna tolkas som en man med skägg och axellångt hår. Det är endast kunskapen om kristen bildtradition och de ikonografiska koderna som möjliggör en tolkning av bilden som en bild av Jesus. Det finns en skillnad mellan tecken i symbolisk mening (en konventionell relation till det som de "betecknar", Jesusgestalten) och tecken i indexikal mening (ett direkt existerande samband med det representerade). Utöver betraktarens associationer, står det konnotativa också för hur något är visuellt framställt.<sup>84</sup>

Förutom att tolkningen av Jesusgestalten är beroende av ikonografisk kunskap, innefattar den även en tolkningsmångfald genom de konnotationer som bilden väcker. Då bilden är en symbolisk framställning finns det en kod som betraktaren identifierar i avläsningen av bilden. Samtidigt kan symboler inte avkodas enbart genom att identifiera koden. De står för något mer än en språklig identifiering.<sup>85</sup>

Då ungdomarnas förståelse av det teologiskt bestämda i bilderna är central i min analys, är konstvetarna Lena Liepes och Norman Brysons semiotiska teorier värdefulla genom att de behandlar kyrkokonst. Likaså lyfter de fram visuella och fysiska betydelser i bilder, vilket jag ser som viktigt utifrån den kritik som riktats mot bildsemiotiken. Kritikerna menar att semiotiken jämför det visuella med det textuella, där analysen riskerar att fastna i språkliga referenser vid sidan om bilden. De framhåller att det är viktigt att förstå bilden som en egen helhet.<sup>86</sup>

Liepe belyser i tolkningen av medeltida kyrkobilder hur det textuella är integrerat med det visuella och fysiska. Hon skiljer mellan en officiellt vedertagen, teologiskt bestämd tolkningsnivå som kan beläggas lexikalt med hänvisning till en text, och en nivå som tar in visuella betydelser och de betydelser som kropps-

84 Bryson 1981, s. 16-17; Bryson 1983, s. 60-62. Bryson utgår från Roland Barthes semiotiska teori, efter en dekonstruktion utifrån det specifika bildmediet.

85 Hasenmueller, Christine, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978:36, s. 294.

86 Se Elkins, James, *On Pictures and the Words That Fail Them*, 1998; Stafford, Barbara, *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, 1996; Mitchell 1994.



språket konnoterar. Det visuella och fysiska i bilden behöver inte artikuleras verbalt, och det kan också förstås utanför en kristen tolkning. På samma gång kontextualiserar den lexikala ikonografin receptionen. I tolkningen aktualiseras emellertid båda slagen av förståelser samtidigt och i samverkan.<sup>87</sup> Nicholas Davey belyser på ett liknande sätt hur metaforiken i en korsfästelsebild tvingar betraktaren att reflektera kring vad hon ser och relatera det till sig själv.<sup>88</sup>

Utöver åtskillnaden mellan en denotativ och en konnotativ nivå i tolkningen av bilder, använder jag mig i beskrivningen av bilderna och i receptionsanalysen (utifrån Liepe) av termerna ”visuell betydelse” (de betydelser som konstnären rent tekniskt skapat i kompositionen, som färg, form och perspektiv) och ”fysisk betydelse” (betydelser i bilden som är kopplade till kroppsspråket).<sup>89</sup> Till skillnad från Liepe, omfattar min studie också bilder som är framställda med olika material, exempelvis fotografiska bilder, varför jag också använder termen ”materiell betydelse” om denna betydelsenivå.<sup>90</sup>

Norman Bryson menar att kyrkokonsten tydliggör hur bildens denotativa och konnotativa betydelsenivåer samspelar med varandra i bildtolkningen. De ikonografiska koderna hänvisar till textuella referenser, där konnotationen (bildens visuella och fysiska betydelser) gör att de upplevs som verkliga. Genom hänvisningen till de textuella referenserna minskas tolkningsvidden. Samtidigt öppnar konnotationen för en bredd i tolkningen.<sup>91</sup> Kunskapen om de konnotativa koderna är kulturellt relaterade och kontrasterar ikonografins tydliga och fastställda kunskap, vilket möjliggör andra tolkningar.<sup>92</sup>

Min studie ställer det som Bryson beskriver på sin spets då ungdomarna har olika relationer till kristendomen, där det skiljer i kunskap om den kristna ikonografin. På samma gång återfinns som sagt kristen symbolik och bildtema-

87 Liepe 2003, s. 25-28. Liepe benämner de två tolkningsnivåerna som ”högikonografisk” respektive ”lågikonografisk” nivå.

88 Davey, ”Aesthetics as the Foundation of Human Experience”, i *Journal of Art and Design Education*, 1999:13b, s. 78.

89 Liepe 2003, s. 25-28

90 Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, (red. Sjölin, Jan-Gunnar), 1998/1993, s. 80-81.

91 Bryson 1981, s. 16. Bryson använder termen ”figurativ” om bildens visuella och fysiska betydelser.

92 Ibid. s. 16-17.

tik i en vidare kulturell kontext genom olika visuella medier, vilket öppnar för referenser utanför en kristen teologisk tolkning.

För att kunna förstå och tolka den beskrivna problematiken ser jag den brittiske kulturteoretikern Stuart Halls semiotiska teori som fruktbar då han analyserar skillnader i betraktares förhållningssätt till ett kodat budskap. Koderna beskrivs som breda budskap som förstås av publiken generellt. Till den grad som publiken deltar i de kulturella ramverk som producenten rör sig inom kommer publikens avkodning att överensstämma med det ursprungliga budskapet.<sup>93</sup>

I Halls avkodningsteori förstås de dominerande budskapen, som personerna bakom TV-programmen kodar in, som hegemoniska. Mot detta positionerar sig TV-publiken på olika sätt. Meningsskapandet ger dock inte de tolkningar som kodarna har tänkt, eftersom det finns en vid skala av tolkningsmöjligheter i avkodningen. Då publikens medlemmar är situerade i olika sociala positioner (klass, kön, etnicitet) och har andra kulturella resurser tillgängliga, öppnas också möjligheter för att avkoda TV-programmen på alternativa sätt. Några personer tolkar budskapet i enlighet med det som kodades in, medan andra gör tolkningar i en helt annan riktning utifrån alternativa referenser (oppositionella tolkningar). Det finns också personer som tolkar i en förhandlande position som ligger mitt emellan dessa förhållningssätt.<sup>94</sup>

Utifrån Halls avkodningsteori använder jag termen ”alternativ tolkning” om de tolkningar som avviker från en kristen teologisk tolkning, och där alternativa referenser blir en resurs i tolkningen. Teorier kring alternativa tolkningsmönster och symbolik som en kulturell resurs i tolkningen och identitetskapandet återfinns hos flera ungdomskulturforskare. Jag återkommer till detta längre fram i min teoribeskrivning.<sup>95</sup>

---

93 Hall, Stuart, ”Encoding/Decoding”, i *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (red. Hall, Stuart.), 1996/1980, s. 128-38.

94 Ibid.

95 Ziehe, Thomas, *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, 1993/1989, s. 38-44; Willis, Paul et al, *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, 1990, s. 11; Sernhede, Ove, *Modernitet, adolescens & kulturella uttryck* 1995, s. 24-25; Drotner, Kirsten, ”Kulturellt kön och modern ungdom”, i *Kön och identitet i förändring* (red. Fornäs, Johan et al), 1991, s. 148.

## Visuella kulturer

Begreppet ”tolkningsramar” som jag använder i receptionsanalysen relaterar till en hermeneutisk förståelse av olika förförståelser hos betraktaren i tolkningen av bilder.<sup>96</sup> Begreppet är också knutet till det semiotiska perspektiv som jag har beskrivit. Semiotiken understryker tecknens intersubjektiva funktion i kommunikationen, och den kulturella kontextens och kunskapens betydelse i tolkningen.<sup>97</sup> Vi har olika tolkningsramar som erbjuds i olika situationer och kontexter. En individs agerande måste förstås i relation till de möjligheter som finns i den kultur som hon befinner sig, vilket i hög grad är beroende av relationer med andra människor. Lynn Schofield Clark beskriver förhållandet som ”strategier för handlande” (*strategies of action*).<sup>98</sup> Jag förstår faktorer som kön, etnicitet och trosuppfattning som relationella och under ständig konstruktion, utan en gemensam essens eller ett gemensamt ursprung.

Den visuella praktiken inom religiösa traditioner, bilder som del av religiösa visuella kulturer, utgör en aspekt av begreppet ”tolkningsramar”. Denna praktik aktualiseras i studien av de ungdomar som definierar sig som kristna eller muslimer. Bilders identitetsskapande funktion, såväl på individuell som på kollektiv nivå, lyfts fram av flera bildforskare.<sup>99</sup>

För att kunna förstå och analysera dessa aspekter blir David Morgans mediesociologiska teori om religiösa visuella kulturer värdefull. Han argumenterar för att religiösa bilder måste studeras utifrån de praktiker och vanor som är kopplade till dem, liksom de attityder och den förförståelse som påverkar receptionen, även om han ser bilder och praktiker som del av en större kulturell kontext. Morgan definierar *gaze* (blick) utifrån det visuella nätverk som organiserar betraktandet som en social akt. Blicken består av flera delar: betraktaren, övriga betraktare, kontexten och de regler som styr betraktandet som *genre*,

---

96 Davey 1999a, s. 24.

97 Fiske 2001/1990, s. 12-15; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 13-20.

98 Schofield Clark 2003a, s. 10.

99 Se Morgan, David, ”Introduction”, i *Keywords in Religion, Media and Culture* (red. Morgan, David), 2008, s. 11; Leppert, Richard, *Art and the Committed Eye. The Cultural Functions of Imagery*, 1996, s. 264-66; Fausing 1999, s. 317-19.

kunskap och förväntningar.<sup>100</sup>

Blickbegreppet är kopplat till termen *covenant* (som kan översättas med "överenskommelse" eller "förbund"). Inom denna tolkningsram etablerar blicken de epistemologiska och moraliska villkoren för mötet med bilden. Först härefter är betraktaren beredd att ta till sig bilden. Om den inte uppfyller villkoren kan betraktaren förneka dess sanningshalt. Dessa tolkningsramar bygger på betraktarens önskan att något värdefullt skall förmedlas i bilden.<sup>101</sup> Begreppet *the sacred gaze* (den heliga blicken) belyser hur seendet ger bilden, eller seendets akt, en religiös innebörd.<sup>102</sup> Det sistnämnda begreppet riskerar, i likhet med begreppet "det heliga", att bli kontrastivt i relation till en "profan blick". Jag ser dock termen "the sacred gaze" som användbar för att analysera bildreceptionens praktiker inom religiösa visuella kulturer, och det som här formuleras kring de bilder som accepteras, respektive de bilder som avvisas.

## Individualisering, pluralism och tradition

Utöver den minskade religiösa socialiseringen, heterogeniteten i tolkningen av Jesusgestalten och skiftet mot en visuell kultur, aktualiserar de tre utmaningar som jag urskiljer för kristen bildteologi också en ökad religiös individualisering och pluralism. Utvecklingen är även kopplad till en diskussion om traditionens betydelse. Den brittiske sociologen Anthony Giddens har varit tongivande i sin argumentation för att det senmoderna samhället präglas av traditionernas minskade betydelse, men också i sin betoning av individens beroende av förmåga till reflexivitet i detta samhälle. Individen tvingas att komma fram till en livsstil bland den mångfald av alternativ som erbjuds, i kontrast till ett samhälle där

---

100 Morgan 2005, s. 3-6. Morgan applicerar sin teori främst på kristna bilder utifrån en nordamerikansk kontext, men även på bilder i andra religiösa traditioner. "Genre" står för specifika bildmotiv, exempelvis landskapsbilder. Kristna bilder kan beskrivas som en genre. Samtidigt framställs Kristusgestalten genom olika ikonografiska motiv, till exempel korsfästelsebilder.

101 Ibid. s. 81-83.

102 Ibid. s. 3-6.

traditioner styr människors livsval.<sup>103</sup>

Den tyske pedagogen och ungdomskulturforskaren Thomas Ziehe argumenterar på ett liknande sätt då han talar om en ”kulturell friställning” som ett resultat av ökad individualisering. Traditioner blir en kulturell resurs, där de fyller olika syften utanför sin ursprungliga kontext.<sup>104</sup> Ziehe menar att utvecklingen mot kulturell friställning inte med nödvändighet behöver betyda ett tydligt brott med traditionen. Det som däremot blir tydligt är att individen tvingas att pröva sina ställningstaganden. Vi har inte längre några på förhand givna traditionella normer att förhålla oss till.<sup>105</sup> Ziehe menar att ungdomars liv på detta sätt alltmer kommer att präglas av det som beskrivs som ett identitetsarbete, där de prövar olika identiteter. I detta identitetsarbete blir förmågan till reflexivitet på individnivå central, vilket inte bara är en möjlighet utan snarare ett ”tvång till subjektivering”.<sup>106</sup> Den subjektivering som Ziehe ser som en framträdande tendens, inbegriper en stark dragning mot autenticitet, det som individen förstår som autentiskt. Här finns en ambivalens då subjektiverings-tendensen också driver individen mot ”sökandet efter en fastare grund än i de egna känslövängarna”.<sup>107</sup>

Den utveckling som Ziehe beskriver är till stor del beroende av mediernas ökade betydelse. De bilder och mönster som här förmedlas fungerar som tolkningsramar, gentemot vilka individen ställer sina egna erfarenheter. Med fokus på ungdomars situation framhåller Ziehe att det blivit mycket svårare att se sig själv ”med egna ögon”, då blicken avskärs av en mångfald av medialt förmedlade synsätt, tolkningar och bilder.<sup>108</sup>

Ziehes argumentation för en ökad subjektivering och autenticitetssträvan i det senmoderna samhället relaterar till den andra utmaningen som jag identifierar för kristen bildteologi, nämligen den ökade religiösa individualiseringen och pluralismen. Mediernas ökade betydelse, där de också fungerar som tolk-

---

103 Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, 1991, s. 81-82.

104 Ziehe 1993/1989, s. 37.

105 Ibid.

106 Ibid. s. 134-37.

107 Ibid. s. 158.

108 Ibid. s. 38-39.

ningsramar i individens identitetsarbete är knuten till den tredje utmaningen, skiftet i det sociala och kulturella perceptionssättet, där textuella diskurser fått minskad betydelse. För att hitta analysverktyg som hjälper mig att förstå och tolka de religionssociologiska aspekterna av de bildteologiska utmaningarna vänder jag mig till de brittiska religionssociologerna Linda Woodhead och Paul Heelas, och till den franska religionssociologen Danièle Hervieu-Léger.

Ett fruktbart perspektiv för att förstå den samtida religionspluralistiska kontexten, och hur den paradoxalt är kopplad till ökad individualisering, är Woodheads och Heelas beskrivning av det senmoderna samhället. De använder här termen *culture of choice*.<sup>109</sup> Individualiseringen utgår från ett ökat avståndstagande mot auktoriteter i det senmoderna samhället. Auktoriteten internaliseras inom individen, från att tidigare ha utövat ett tryck på människan utifrån. Den egna autentiska erfarenheten lyfts upp. Självet blir heligt, eller det till och med ersätter Gud. Individen uppfattar det som att det ligger på henne att välja och forma sina egna ”religioner”, oberoende av de religiösa institutionerna, vilket också upplevs som en rättighet.<sup>110</sup>

Utvecklingen är inte enbart relaterad till vändningen mot självet, menar Woodhead och Heelas. Den är också beroende av utvecklingen mot en konsumtionskultur. Religion har blivit en konsumtionsresurs, en möjlighet att ge förhöjda erfarenheter. En annan effekt av traditionens minskade betydelse är det som beskrivs som religionens universalisering. I denna ligger en strävan att hitta gemensamma faktorer. Här finns också en riktning mot autenticitet, vilket beskrivs som att människor i ökad grad är inriktade på söka finna en religionens ”kärna”. Woodhead och Heelas ser en förklaring till denna utveckling i den ökade religiösa pluralismen, som en följd av globalisering och migration.<sup>111</sup>

Även om traditionellt och institutionellt formade idéer och läror får minskad betydelse, vill Woodhead och Heelas inte beskriva samtiden som posttraditionell. Istället framhåller de att olika processer samexisterar i samtiden. Moderniteten involverar ett vidhållande av traditioner, samtidigt som det skapas nya

---

109 Woodhead, Linda och Heelas, Paul, *Religion in Modern Times. An Interpretive Anthology*, (red. Woodhead, Linda och Heelas, Paul), 2000, s. 345.

110 Ibid. s. 342-45.

111 Ibid. s. 337-45.

traditioner. "Avtraditionalisering" (*detraditionalization*) lever sida vid sida med "återtraditionalisering" (*retraditionalization*).<sup>112</sup> Avtraditionaliseringen tar också plats inom traditioner. De menar att avtraditionalisering inte är samma sak som sekularisering, trots att det finns ett samspel mellan de båda faktorerna. Istället för "religionens försvinnande" vill Woodhead och Heelas tala om "förändring av religion".<sup>113</sup>

Den posttraditionella förståelsen problematiseras också av Danièle Hervieu-Léger. Hon argumenterar för att en troskonstruktion på individnivå trots allt är beroende av de religiösa traditionerna. Medan tron blir alltmer individualiserad, subjektiv och diffus, och utforskas oberoende av det institutionella, fungerar traditionens auktoritet fortfarande som en referent för de nya religiösa uttrycken. Hervieu-Léger ser utvecklingen som ett samspel mellan institutionella och icke-institutionella former av religion. Hon beskriver denna utveckling som "minneskedjor".<sup>114</sup> Metaforiken utgör de traditionella religionernas hjärta. Genom metaforiken kan de religiösa traditionerna förbli relevanta och överleva genom en förändrad form. Rekonstruktionen tömmer inte de nya uttrycken på deras religiösa autenticitet.<sup>115</sup>

Som Hervieu-Léger beskriver, kan religiös symbolik fortfarande fungera som en resurs för reflektion kring religion och tro i individens troskonstruktion, vilket också belyses av Woodheads och Heelas term "culture of choice". Det dynamiska förhållningssätt som Woodhead, Heelas och Hervieu-Léger formulerar kring religiösa traditioner, i relation till en ökad individualisering av religion, är en viktig utgångspunkt i min förståelse av den samtida religionspluralistiska kontexten.

Ett annat perspektiv på hur den religiösa symboliken kan fungera som en kulturell resurs är ungdomskulturforskningen. Den belyser hur det stora utbudet av stilar, tecken och symboler på den kommersiella marknaden blivit

---

112 Ibid. s. 343-47.

113 Ibid. Vändningen mot självet (som är den viktiga faktorn i avtraditionaliseringen) är bunden till sekulariseringen i det att sekularitetsförståelsen erbjuder tolkningsramar för traditionens uttraderande, vilket hänvisar självet till sig själv. På detta sätt bidrar också vändningen mot självet till sekularisering (ibid. s. 346).

114 Hervieu-Léger, Danièle, *La Religion pour Mémoire*, 1993, s. 108-09.

115 Ibid. s. 103.

allt mer betydelsefullt i ungdomars identitetsarbete.<sup>116</sup>

I likhet med Stuart Hall, intresserar sig Paul Willis för nya tolkningsmönster som utmanar den traditionella förståelsen av linjära kommunikationsprocesser från sändare till mottagare. En central aspekt som Willis lyfter fram är den ”symboliska kreativitet” (*symbolic creativity*) på individ- och kollektiv nivå som han urskiljer i ungdomskulturen.<sup>117</sup> Willis förespråkar en positiv syn på konsumtionskulturen eftersom den skakar om och löser upp traditionen och konventionen. Fokus förflyttas mot hur ungdomar använder symboliken kreativt i nya uttryck. Den symboliska kreativiteten avstabiliserar den traditionella envägsriktade kommunikationsteorin där tyngdpunkten legat på sändaren.<sup>118</sup>

Medie- och religionssociologisk forskning med inriktning på ungdom framhåller hur religiös symbolik kan fungera som en resurs då ungdomar använder nya medier. Teorierna har kortfattat beskrivits tidigare i inledningen då jag behandlade angränsande forskningsområden.<sup>119</sup> De fungerar som ett fruktbart perspektiv i min avhandling.

Från att i det inledande kapitlet beskriva avhandlingens syfte och frågeställningar, och dess övergripande teoretiska perspektiv och centrala termer, går jag nu vidare till förutsättningen för den visuella gestaltningen av Kristus och de teologiska diskussioner som den implicerar. I det tredje kapitlet redogör jag för hur teorin används metodologiskt.

---

116 Ziehe 1993/1989, s. 38-44; Willis 1990, s. 11; Sernhede 1995, s. 24-25; Drotner 1991, s. 148.

117 Willis 1990, s. 11.

118 Ibid. s. 134-38.

119 Schofield Clark 2003a; Lövheim 2004; Axelson 2008; Sjöborg 2006.



## Kapitel 2

# Kristusbilden ur ett historiskt perspektiv

I det här kapitlet skall jag utveckla beskrivningen och analysen av de tre utmaningar för kristen bildteologi som presenterades i inledningen. De utgör förutsättningen för avhandlingens frågeställningar. Först tecknas en kort översikt över Kristusbildens historia, de teologiska diskussioner och det kulturella material som möjliggjort en visuell framställning. Det leder sedan vidare till den samtida religionspluralistiska kontexten.

De nya tillämpningarna av kristen symbolik och bildtematik, utan traditionellt konfessionella syften, kan liknas vid en rörelse från en kyrklig kontext till det offentliga rummet. Det heterogena tolkningsområdet utgör den första utmaningen för bildteologin. Min beskrivning av detta område syftar till att placera avhandlingens bilder i ett kulturellt och teologiskt sammanhang. De är valda för att illustrera tolkningsbredden. Genom min beskrivning av bilderna i kapitel 4 kommer deras relation till kristen bildtradition att klargöras ytterligare.

Konstnärer som använder kristen symbolik och bildtematik i framställningar utanför en traditionellt kyrklig kontext lyfter ofta fram identitetsfrågor och maktaspekter som kön, etnicitet, ras, sexualitet och klass i sina tolkningar. En problematisering av identitets- och maktfrågor i den kristna traditionen återfinns också hos samtida kristna teologer, vilket jag belyser i kapitlet. Likaså aktualiserar det heterogena tolkningsområdet frågor kring kommersialisering.

Den ökade religiösa individualismen där människor allt mer kommit att konstruera sin trosuppfattning på individnivå, oberoende av religiösa institutioner, leder tillsammans med ökad migration till en ökad religiös pluralism. Det utgör den andra utmaningen för kristen bildteologi. Den tredje är det faktum att en didaktiskt inriktad teologi utmanas i en kontext där fokus förskjuts mot visuella uttryck, där också den kristna symboliken tillämpas genom olika visuella media utan textuella referenser. Likaså ställer utvecklingen frågor kring vad som händer med den didaktiska funktionen då allt färre barn och ungdomar socialiseras in i en teologisk tolkning av den kristna symboliken. Utifrån den tredje utmaningen berör jag bildreceptionens fenomenologiska aspekter genom de teorier kring visuella erfarenheter som utvecklats av filosofen Jean-Luc Marion och teologen Svend Bjerg.<sup>120</sup>

## Den inledande fasen

Kristna bilder kan beskrivas som teologi i visuell form. Den materiella framställningen samspelar med kyrkans diskursiva teologiska reflektion. Samspelet understryker såväl framställningens som reflektionens dynamiska karaktär.<sup>121</sup>

Jesus och hans samtida efterföljare var del av en kultur som uttryckte tveksamhet inför religiösa bilder.<sup>122</sup> Under kyrkans första århundraden framställdes Kristusgestalten genom en indirekt symbolik. Metaforer som fisken eller ankaret gestaltades i visuell form för att illustrera det kristna budskapet. Konstnärerna byggde vidare på den antika bildtraditionen då de skildrade Bibelns liknelser – exempelvis i metaforiska framställningar av Kristus som vinträdet (Joh. 15:1-8) och den gode herden (Joh. 10: 14-16, 27-28).<sup>123</sup>

---

120 Marion, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, 1981; Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, 1996; Bjerg, Svend, *Synets teologi*, 1999.

121 Pelikan 1985.

122 McGregor, Neil, "Seeing Salvation", i *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation* (red. McGregor, Neil), 2000, s. 6-7.

123 Langmuir, Erika, "Signs and symbols", i *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation* (red. McGregor, Neil), 2000, s. 9-10.

Framställningen av Kristi ansikte kan spåras till 500-talets bysantinska ikoner.<sup>124</sup> Den visuella framställningen av Kristus har sin teologiska grund i inkarnationsläran, vilken framhåller Kristus som sann Gud och sann människa, utan sammanblandning. Möjligheten att förstå Kristus som gudomlig, men ändå som en otvetydigt mänsklig gestalt, är grundläggande för inkarnationstanken.<sup>125</sup> Bilder av Kristus är förbundna med en komplex problematik. Förutom svårigheterna för konstnärerna att tydliggöra Kristi mänskliga och gudomliga natur på en och samma gång, skall dessutom lidandet visas som universellt, inte enbart personligt. Likaså ställs de inför utmaningen att söka fastställa hur Jesus skall se ut då det inte finns något dokumenterat kring Jesu utseende.<sup>126</sup>

Den visuella framställningen väcker frågor om det är möjligt att representera Kristus i bild. Är det i så fall hans mänskliga natur eller den gudomliga som representeras? Om även den gudomliga naturen representeras, har man då inte gått in och avbildat det som inte kan eller får avbildas?<sup>127</sup> Då Guds väsen med svårighet låter sig fångas i bild kan en synlig bild av Gud, relaterad till Bibelns bildförbud, förklaras som hädisk, vilket var bildmotståndarnas ståndpunkt.<sup>128</sup> Motstånd mot bilder återkommer genom kristendomens historia, från den tidiga kyrkan, över de bysantinska ikonoklasterna, till protestantiska reformatorer som Andreas Carlstadt och Jean Calvin.

I de diskussioner om bilder som utvecklades under de bysantinska bildstriderna argumenterade de bildvänliga teologerna för att bilden fungerade som en bekräftelse av inkarnationen. Att en mänsklig kropp levat, vandrat, lidit och dött på jorden ger också den visuella framställningen legitimitet. Bilden blir en manifestation av att det gamla förbundet ersatts med ett nytt, då Ordet blev kött, och Gud blev människa.<sup>129</sup>

Den kalcedonensiska inkarnationsläran betonar att det endast är den mänskliga naturen som kan framställas i bild, inte Kristi gudomliga natur. Genom det synliga kommer betraktaren i kontakt med det osynliga. På detta

124 Belting 1990, s. 67-70.

125 Sigurdson 2006, s. 233.

126 McGregor 2000, s. 6-7.

127 Sigurdson 2006, s. 210.

128 Belting 1990, s. 58-59.

129 Sigurdson 2006, s. 233.

sätt kan det transcendenta gestaltas av något immanent. Vid försvaret av bilderna hävdade teologerna att bilden har sitt ursprung i en prototyp med hänvisning till inkarnationsläran. Avbildningen refererar till denna prototyp och är inte ett påfund av konstnären. Kristus innehåller i sig Fadern som en bild. Genom detta kan Fadern bli hedrad i Sonen. Bilden blir endast ett medel för ändamålet.<sup>130</sup> Den förste teolog som ingående behandlade bilder i en särskild skrift, Johannes av Damaskus (ca. 680-749), hävdade att bilden är en avbildning, en typ, som uttrycker prototypen på ett sådant sätt att det alltid finns en tydlig skillnad mellan de två.<sup>131</sup>

De tankegångar som jag här beskrivit kan sammanfattas i det följande: en osynlig Gud har gjort sig synlig i Kristusikonen. Den utgör en enhet av osynligt och synligt, prototyp och typ, urbild och avbild.<sup>132</sup> Ikonen kan beskrivas som ett synligt tecken som markerar en tydlig distans till det osynligt heliga, ett tecken som visar ut över sig själv. Samtidigt har ikonerna, som tecken, del i den betecknade inkarnationen.<sup>133</sup> Tankegångarna fastställdes vid det andra konciliet i Nicaea 787.<sup>134</sup> Den nicenska ikonteologin kom därefter att fungera som en bildteologisk grund för den visuella gestaltningen av Kristus. Senare framträdde skillnader mellan väst- och östkyrkan i den bildteologiska inriktningen, vilket jag återkommer till längre fram i kapitlet. Den nicenska ikonteologin utgör emellertid en gemensam grund för flera av de traditionella kyrkofamiljerna.

Med en hermeneutisk terminologi kan den nicenska ikonteologin sägas uttrycka en tolkningens negativitet där Kristus endast kan framställas symboliskt, vilket understryks av skillnaden mellan typ och prototyp. Typen refererar

130 Belting 1990, s. 173-74.

131 Ibid. s. 145. Den danske teologen Svend Bjerg beskriver Johannes av Damaskus teologi som att det i Gud finns bilder och modeller av hans kommande handlingar. Bilderna i Gud är prototyper. En prototyp söker finna sin motbild, sin typ. Prototypen anger en möjlighet, som blir till verklighet när typen har infunnit sig. Prototyperna i gudomen är eviga, oövekliga och utan förändring. Gud är fortfarande sig själv när han blir människa i Kristus. Guds bild ligger utanför människan (Bjerg 1999, s. 99-100).

132 Bjerg 1999, s. 100-01.

133 Ibid. s. 116.

134 *Decrees of the Ecumenical Councils. Volume One. Nicea I to Lateran V*, (red. Tanner, Norman P.), 1990, s. 153. Koncilietts beslut i engelsk översättning: "For the honor shown to an icon applies directly to its living model. He who venerates the icon, therefore, venerates in it the person (hypostasis) of the one so depicted".

dock tillbaka till prototypen, vilket sätter ramar för den visuella, materiella tolkningen.

Genom att kombinera gestaltningar av Kristus med ord, tecken och symboler har den kristna bildtraditionen sökt framställa hans dubbla natur. I den tidiga kyrkan betonades Kristi triumf. Kristus framställdes med segerkrona på ett triumfkrucifix. Senare teologi i västkyrkan kom, under inflytande av S:t Bernhard av Clairvaux (1090-1153) och S:t Fransiskus av Assisi (1182-1228), att fokusera på Kristi lidande. I betoningen av lidandet framhålls Kristi mänsklighet.<sup>135</sup>

Under påverkan av romantiken och idealistiska strömningar, kom bilden av den korsfäste och plågade Kristus att förändras under 1800-talet. Krucifixet och det fysiska lidandet sattes i bakgrunden. Kristus blev istället ”den till jorden nedstigne gudasonen, det eviga ljuset personifierat. Skönhet, mildhet, medlidande var egenskaper som man önskade finna hos denna gestalt”.<sup>136</sup> Bertel Thorvaldsens nyklassistiska skulptur *Kristus* i Vor Frue Kirke i Köpenhamn (1821) svarade direkt mot detta Kristusideal.<sup>137</sup>

## Gestaltningen av Kristus i bild

Genom skillnaden mellan prototyp och typ fastställer den ikonteologiska läran tydligt att bilden är en representation. Likväl har det genom den kristna bildtraditionen funnits en strävan mot att gestalta Kristus på ett så autentiskt sätt som möjligt, utifrån en föreställning om autentiska bilder. Konsthistorikern David Freedberg menar att dessa autenticitets- eller sanningsanspråk utgår från en fruktan att Kristi gudomliga helhet och enhet skall gå förlorad. En kategori av bilder gör anspråk på autenticitet – de direkta avtrycken av Kristi ansikte eller kropp, vilka framträdde både i den västliga och den östliga delen av kristendo-

---

135 Langmuir 2000, s. 45.

136 Brander Jonsson 1994, s. 49-50.

137 Ibid.

men.<sup>138</sup> Flera av de medeltida Kristusbilderna gjorde anspråk på att vara kopior eller versioner av den mirakulösa *Veronica* i S:t Peterskyrkan, omnämnd från 1100-talet. Avbildningarna påvisar skillnader, men överensstämmer i bilden av en man med brunt, långt hår och skägg. Ordet "Veronica" kan avläsas som *vera eikon*, alltså "sann bild".<sup>139</sup>

Stor påverkan på kristen bildtradition fick även ett brev från tolv- eller trettonhundratalet som gör anspråk på att vara ett ögonvittnes beskrivning av Jesu utseende, vilket överensstämmer med Veronica-bilden. Det var ett starkt idealiserat utseende som beskrevs: en man med slank, rakryggad och välbyggd kroppsbyggnad, och ett slätt, vördnadsbjudande ansikte med uttrycksfulla, strålande ögon.<sup>140</sup> Gestaltningen kom att utvecklas mot en tydligt utformad ikonografi, där Kristus oftast placeras centralt i bilden. Dräkten är utformad som en långärmad, fotsid tunika, med eller utan en löst draperat mantel.

Den kristna bildtraditionen växte fram i den antika kontexten.<sup>141</sup> Konsthistorikern André Grabar påvisar beroendet av den antika traditionen, dess ikonografi och dess uppskattning av den harmoniskt formade människokroppen och det ideala utseendet. De från antiken nedärvda skönhetsidealen har fått en stor påverkan på bildtraditionen, åtminstone inom västkyrkan.<sup>142</sup> De antika idealen

---

138 Freedberg 1989, s. 212. Bilder av Kristi ansikte var vanligt förekommande i medeltidens Europa, vilket relaterar till en föreställning om autentiska bilder, kända under det grekiska namnet *acheiropoietos* (inte skapad av människohand) liksom under olika latinska och latinskgrekiska hybrider: *vera imago*, *vera icon*, *veronica*. Genom historien har flertalet av dessa bilder förstörts och de kvarvarande har bedömts vara artefakter och oförenliga med föreställningen om autentiska bilder. Det enda undantaget är *Svepeduken i Turin*, vars existens är omnämnd sedan mitten av 1300-talet. Den består av två avtryck av en mänsklig kropp i begravningsställning, där ursprunget är okänt (Kuryluk, Ewa, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a "True" Image*, 1991, s. 1-2). I östkyrkan hade ett objekt kallat *Mandylyon från Edessa* en liknande position i flera århundraden. Den benämndes *theoteukton eikon* (bild gjord av Gud) och var en av de mirakulösa bilder av Kristus som framträdde i 500-talets Bysantium. Mandylyon integrerades med bilden av Kristus som *Pantokrator*, (Allhärskaren) (Belting 1990, s. 233-41).

139 Kuryluk 1991, s. 114-16.

140 Freedberg 1989, s. 210-11. Brevet var signerat av den romerske guvernören i Judéen, Publius Lentulus, och betraktas idag som en förfälskning.

141 Konsthistorikern Hans Belting menar att en av anledningarna till att bilder kom att accepteras inom den kristna kyrkan, trots ett stort motstånd, berodde på deras identitetsskapande funktion. Bilden av kejsaren kom att ersättas med bilden av Kristus (Belting 1990, s. 55-57).

142 Grabar, André, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, 1968, s. 22-30. Se även

blev påtagliga under 1800-talet då Kristi skönhet och ungdom betonades, vilket tydliggörs av Bertel Thorvaldsens nyklassistiska Kristusstaty (1821).<sup>143</sup> Konstvetaren Hedvig Brander Jonsson beskriver Thorvaldsens Kristus som ”den nordiska protestantismens mest beundrade och reproducerade konstverk”.<sup>144</sup> Det belyses av att den är en återkommande referens i religionssociologen Berndt Gustafssons och teologen Gunnar Hillerdals studie från 1972-73, där människor berättar om hur Jesus uppträtt i visioner. Jesus framträder överlag i dessa berättelser som vacker, med kärleksfull och mild utstrålning. Endast en kvinna såg en full gestalt som hon först trodde var Judas.<sup>145</sup>

En vacker Kristusgestalt var emellertid ingen självklarhet i fornkyrkan. Redan under det andra århundradet diskuterades de problem som kristna apologeter menade var förbundna med idealiseringen av Kristi utseende. Kyrkofadern Justinus Martyren (ca.100-ca.165) insisterade på att Kristus inte alls var vacker. Han hänvisade här till gammaltestamentliga profetior: ”Många förfärades över honom, så vanställt var hans yttre, så föga mänskligt hans utseende” (Jesaja 52:14). Clemens av Alexandria (ca.150-ca.215) och flera andra kyrkofäder var av samma åsikt. Clemens menade att en beundran av Kristi utseende riskerade att ta uppmärksamheten från hans ord. Det andra argumentet, vilket framfördes av Theodorus Lector (500-talet), utgick från en strävan att skilja Kristusgestalten från den rättframma skönheten i de grekisk-romerska bilderna, liksom från klassiska gudar. Theodorus Lector menade att Kristusgestalten med kort, lockigt hår var mer autentisk än den långhåriga typen, vilken såg ut som Zeus.<sup>146</sup>

---

Belting 1990, s. 115-16, och Kuryluk 1991, s. 26-27.

143 Brander Jonsson 1994, s. 49- 50.

144 Ibid. s. 49.

145 Hillerdahl, Gunnar och Gustafsson, Berndt, *De såg och hörde Jesus*, 1973, s. 49-73.

146 Freedberg 1989, s. 211-12.

## Skilda bildtraditioner i kyrkans historia

Den ikonteologi som fastställdes vid konciliet i Nicaea 787 utgör som sagt en bildteologisk grund för den visuella framställningen av Kristus både inom väst- och östkyrkan. Bildtraditionen inom de protestantiska och romersk-katolska kyrkorna kom dock att skilja sig i väsentliga avseenden från de ortodoxa kyrkorna.<sup>147</sup>

Medan den östkyrkliga traditionen hållit fast vid den nicenska ikonteologins betoning av bildens sakramentalitet är istället den didaktiska funktionen framträdande inom västkyrkan. Den sakramentala aspekten är inte helt eliminerad i västkyrkans bildbruk. Exempelvis är krucifixets funktion i högre grad att närvarandegöra än att förkunna. Den sakramentala och didaktiska aspekten lever i själva verket sida vid sida, då det ofta är svårt att skilja den ena funktionen ifrån den andra. Den didaktiska intentionen och tolkningen är trots allt den dominerande inom västkyrkan, från Gregorius den stores yttranden om bilder, över medeltida handskriftsillustrationer och kyrkomålningar, till reformationens och motreformationens bildteologiska ståndpunkter. Bildens funktion blir primärt att förkunna ett budskap, att avbilda en händelse, eller skildra en gestalt från Bibeln eller kyrkans historia, vilket skall aktualiseras för betraktaren.<sup>148</sup>

Påven Gregorius den store gjorde år 600 det berömda ställningstagandet där han lyfter fram bilder som de illitteratas Bibel. Biskop Hypatios från Efesos hade dessförinnan på 500-talet förespråkat användandet av bilder endast för dem som behövde dem, vilket enligt honom var det utbildade folket.<sup>149</sup> Konsthistorikern Ernst Gombrich beskriver den didaktiska inriktningen som *pictographic* (piktografisk), vilket innebär att bilder på ett mentalt plan transformeras till konventionella tecken.<sup>150</sup>

---

147 Den reformerta kyrkan tog, till skillnad från den lutherska och anglikanska, avstånd från bilder i kyrkor, en ståndpunkt som återfinns hos flera frikyrkliga samfund. Bilder har dock kommit att få stor betydelse i undervisning och missionsarbete (se Morgan, David [red], *Icons of American Protestantism. The Art of Warner Sallman*, 1996).

148 Brander Johnsson 1994, s. 152.

149 Belting 1994, s. 145.

150 Gombrich, Ernst, *The Uses of Images. Studies in the Social Functions of Art and Visual*



Sedan renässansen har den västliga traditionen utmärkts av bilder där Jesus, lärjungarna och Maria Jesu moder gestaltas med kläder som för tankarna till antiken, medan de omkringstående är framställda med samtida klädedräkt. Det sistnämnda gäller också gestaltningen av Maria Magdalena. Personerna är i sin tur ofta placerade i en europeisk, samtida miljö. Budskapet skall på detta vis aktualiseras för betraktaren. Konstnären står för den yttre visualiseringen, och betraktaren för den inre.<sup>151</sup> *Kristi dop* (ca.1440-50) av Piero della Francesca exemplifierar denna utformning. Den bibliska berättelsen är placerad i en samtida italiensk miljö, vilket understryker bildens didaktiska funktion.

Det som här beskrivits om en didaktisk funktion innebär att en didaktiskt inriktad bildteologi utmanas i en visuell kultur utan textuella referenser. Det berör också förhållandet att allt färre barn och ungdomar socialiseras in i en kristen teologisk tolkning av den kristna symboliken.

Medan den romersk-katolska kyrkan lade mycket medel och kraft på konstnärlig utsmyckning av kyrkor efter motreformationen kom utsmyckningen i lutherska kyrkor ofta att begränsas till altartavlan. De lutherska teologerna betonade att konstverket skulle vara stillsamt (*ordentlich*), ikonografiskt korrekt och relativt enkelt. Luther talade om ett enkelt (*einfältig*) måleri.<sup>152</sup> Konstverket i sig var av mindre vikt, jämfört med den betydelse det fick för den troende. Genom att bilden är en förmedlare av budskap blir bildframställningen en förkunnselse, att jämföras med det skrivna och talade ordet.<sup>153</sup> För Luther var text och bild två olika medel att framföra Guds ord. Gud gav människan texten eller bilden för att hon skall läsa den.<sup>154</sup>

Konsthistorikern Joseph Koerner menar att den lutherska konsten innebar en förnyelse, snarare än ett borttagande av bilder. Materiella bilder fyllde fortfarande en viktig funktion, men fokus för den autentiska, inre erfarenheten förflyttades från konstnären till betraktaren, genom betoningen av den evang-

---

*Imagery*, 1999, s. 53.

151 Baxandall 1972, s. 45-46.

152 Michalski, Sergiusz, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, 1993, s. 193.

153 Ibid. s. 27.

154 Luther, Martin, *Dr. Martin Luthers Werke. Weimar Ausgabe XXVII*, 1903, s. 386. Hedvig Brander Johnsson refererar till detta citat (Brander Johnsson 1994, s. 153).

eliska tron. Den förskjutning mot betraktarens upplevelse som Koerner belyser är knuten till gudsordets betydelse.<sup>155</sup> Den västkyrkliga bildtraditionen utmärks som sagt av en budskapsinriktning, vilket blev tydligt under renässansen då samtidskontexten lyftes fram i bilderna.<sup>156</sup> Utmärkande för luthersk bildteologi är emellertid att bilden inte kan ersätta gudsordet, bilden måste betraktas *genom* ordet. Det predikade ordet blir viktigast, vilket i sin tur styr tolkningen.<sup>157</sup>

Inom den östkyrkliga traditionen får ikonerna däremot en sakramental funktion som inte måste referera till ordet. Ikonerna placeras på samma nivå som Bibeln och fungerar som en del av kyrkobyggnaden och dess symbolik.<sup>158</sup> Ikonerna ses inte som förkunnelse. Istället kan ikonerna i sin egenskap av bild göra sitt innehåll närvarande.<sup>159</sup> Ikonmålariet är mer att likna vid en bön än ett konstnärligt uttryck. Östkyrkan föreskriver att ikonmålaren följer och lever i traditionen genom att framställa ikoner som liknar de bilder som målats av de forntida ikonmålarna. Det betyder dock inte att ikonmålaren skall söka kopiera konstnärliga former.<sup>160</sup>

Teologen och ikonmålaren Leonid Ouspensky menar att den östkyrkliga traditionen avvisade den "hellenistiska ikonografen", för att istället ta den "palestinska ikonografen" i bruk: en man med mörkt skägg, långt hår, realistiska drag och en betoning på det majestätiska och det triumferande.<sup>161</sup> Ikonbilden saknar naturalistiska proportioner och perspektiv, vilket understryker att de händelser som representeras i ikonerna inte är begränsade till en historisk plats. De transcenderar istället människans rationella tänkande och det jordiska livets lagar. På detta sätt skall ikonerna, enligt Ouspensky, peka vidare utöver sig själv och föra betraktaren mot en gudomlig dimension.<sup>162</sup> Genom en materiell utformning som avviker från en naturalistisk och realistisk framställning understryks skillnaden mellan typ och prototyp.

---

155 Koerner, Joseph Leo, *The Reformation of the Image*, 2004, s. 13-14.

156 Baxandall 1972, s. 45-46.

157 Arvidsson 1987, s. 189-90.

158 Ouspensky, Leonid, *The Theology of the Icon Vol.1*, 1978, s. 17-21.

159 Brander Jonsson 1994, s. 152.

160 Ouspensky 1978, s. 8-11.

161 Ibid. s. 88.

162 Ibid. s. 190-92.

Inom västkyrklig bildtradition förstärktes skillnaderna gentemot den östkyrkliga traditionen ytterligare under renässansen eftersom förmågan att fånga betraktarens intresse och budskapets kraft i högre grad än tidigare blev beroende av konstnärens skicklighet. Det visuella uttrycket och det konstnärliga skapandet blev accentuerat inom västkyrkan, där konstnären också fick en upphöjd roll.<sup>163</sup> Ernst Gombrich påvisar hur dualismen mellan illustrerande symbolism och berättande avbildning av tradition kännetecknat den kristna bilden. Vid renässansen sker ett skifte från symbolism mot det narrativa då det dramatiskt stämmingsmättade betonas.<sup>164</sup> Med krav på dramatik väcks ett begär att inte endast få berättat *vad* som hände i enlighet med Bibeln, utan även *hur*. Bilderna blir likt skildringar av hur händelserna såg ut för ett ögonvittne.<sup>165</sup> Ett exempel på denna framställning är Leonardo da Vincis berömda *Nattvarden* (1495-98) som realistiskt skildrar gestiken och kroppsspråket i det ögonblick då Jesus berättar att han kommer att bli förrådd.

Under 1800-talet får nya trycktekniker en genomslagskraft i kristen bildframställning. Denna utveckling kom också att förstärka den didaktiska inriktningen inom västkyrkans bildsyn och bildbruk. Genom de nya tryckteknologierna blev fotografier, tryck och massreproducerade konstbilder betydelsefulla i kristen undervisning och andakt, vilket understryker den didaktiska funktionen.<sup>166</sup>

Vid mitten av 1800-talet framträdde även fotografiet som ett nytt medium för gestaltningen av Kristus i bild. Förutom de historiska scenerna med rekvisita som anspelade på antiken, framställdes andaktsbilder för privat bruk. Vykort för pilgrimer till det Heliga landet fotograferades på plats. Mot slutet av 1800-talet och början av 1900-talet fotograferades också korsfästelsescener i konstnärligt syfte. Här framträder ett nytt bildtema med korsfästa kvinnor, vilka oftast är helt nakna. Dessa bilder var troligen avsedda främst för privat bruk.<sup>167</sup>

163 Chrétien, Jean-Louis, *Corps à corps. A l'écouter de l'œuvre d'art*, 1997, s. 91-92. Chrétien menar att konstnären under renässansen gjordes till en individ under gudomlig ledning, vilken producerade nya former för att reflektera Guds kraft.

164 Gombrich 1999, s. 51-55.

165 Ibid. s. 29.

166 Morgan 1998, s. 8.

167 Perez 2002, s. 38-97.

## Visuella framställningar av Jesusgestalten i samtiden

Under den moderna epoken har det utkristalliserats en dikotomi mellan religion och konst. Konsten har också på många sätt kommit att ersätta religionens tidigare funktion genom att tillskrivas högre, abstrakta värden.<sup>168</sup> Samtidigt problematiserar användningen av kristen symbolik i en vidare kontext, utanför den kyrkliga och liturgiska, modernitetens förståelse av en åtskillnad mellan en sakral och en profan sfär.

Från 1800- och 1900-talets ”reproduktionsålder” har bilder av Jesusgestalten idag förflyttats ytterligare ett steg: in i den digitala tidsåldern. Vi befinner oss i en visuell kultur som de tidigare bildteologerna inte kunnat föreställa sig. Det är en global kultur där Kristusbilder från olika tider och kulturer kan samexistera och finnas tillgängliga för mycket stora och differentierade befolkningsgrupper. Från att under ett och ett halvt årtusende ha haft en dominerande ställning inom den västerländska konsthistorien är Kristusbilden idag en av många på en global arena av tillgängliga bilder. Kristen symbolik och bildtematik blir en resurs i reklam, konsumtions- och underhållningsindustri. Korset används i modebranschen som ett tillbehör, en dekoration som blivit en symbol bland många andra.

Det vidgade tolknings- och användningsområdet har ofta framkallat starka reaktioner då de kulturella uttrycken erfars som hädiska. Medieforskaren Brent Plate definierar blasfemi som en process som äger rum mellan produktion och reception, vilket är beroende av kulturella normer och maktrelationer. Gränsen mellan heligt och profant är central i denna förståelse, samtidigt som gränsen ständigt förflyttas.<sup>169</sup> Enligt Plate är Jesusfiguren den mest frekvent förekom-

168 Konstvetaren David Morgan beskriver kategorierna ”konst” och ”religion” som moderna konstruktioner. Han ser här två viktiga faktorer. Förståelsen av konsten som en moralisk kraft har frikopplats från institutionell religion, vilket lett till att konsten och erfarenheter av konstnärliga uttryck kommit att tillskrivas andliga dimensioner (Morgan, David, ”Art and Religion in the Modern Age”, s. 25-41, i *Re-Enchantment* [red. Elkins, James, och Morgan, David], 2009).

169 Plate, Brent S., *Blasphemy. Art That Offends*, 2006, s. 60. Plate beskriver hur olika värden förstås som heliga, inte bara religiösa fenomen och symboler, utan även symboler för nationalstaten som exempelvis USA:s flagga (ibid. 153-74). Det som Plate beskriver kring gränsen mellan det heliga och det profana står för en förståelse som ligger hos betraktaren där gränsen också är rörlig.

mande heliga gestalten i framställningar som anklagats för blasfemi: "Jesus Christ certainly must hold the title as the Most Blasphemed Against Holy Figure, especially in the modern West".<sup>170</sup> På samma gång som gränsen mellan sakralt och profant blir svår att särskilja i nya tillämpningar av kristen bildtematik, har de nya tillämpningarna ofta väckt starka avståndstaganden från kristna grupper och enskilda.

Artisterna Madonnas användning av kristen symbolik, med referenser till kristen bildtradition, belyser den utveckling där kristen symbolik och bildtematik används för nya syften. I musikvideon *Like a Prayer* (1989) blandas erotik med kristen symbolik. Madonna kysser ett svart helgon i en kyrka, blöder från händerna och dansar framför brinnande kors. Agerandet fick till följd att kristna grupper protesterade och Vatikanen fördömde videon som hädisk.<sup>171</sup> I *The re-Invention tour* (2004) uppträdde Madonna i *Mother and Father* mot en bakgrund där en bild av Jesus med ett brinnande hjärta projiceras till höger, Maria Jesu moder till vänster och Diego Velázquez *The Crucifixion* (1631-32) högst upp. De bildar formen av en triptyk kring en uppförstorad bild av Jesu hjärta i centrum.<sup>172</sup> I *Confessions Tour* (2006) klättrade Madonna upp på ett stort kors med törnekrona på huvudet, vilket återigen resulterade i protester från kristna grupper och Vatikanen.<sup>173</sup>

Ytterligare ett exempel på det vidgade tolkningsområdet är det franska modehuset Marithés reklamkampanj (2005) där Leonardo da Vincis *Nattvardens* (1495-98) används som förlaga till en bild. Scenen består av kvinnliga fotomodeller som poserar i den senaste vår-kollektionen. En man med bar överkropp och nerhasade jeans sitter i en kvinnas knä, till vänster om den kvinnliga Kristusgestalten. Bilden blev förbjuden i Milano med hänvisning till att teologiska symboler som duvan, kalken och gestiken hos centralgestalten använts

---

170 Ibid. s. 55.

171 Häger, Andreas, *Religion, rock och pluralism. En religionssociologisk studie av kristen diskurs om rockmusik*, 2001, s. 28-33; Hulsether, Mark D., "Like a Sermon. Popular Religion in Madonna Videos", i *Religion and Popular Culture in America* (red Forbes, Bruce D., och Mahan, Jeffrey H.), 2000, s. 85-92.

172 <http://www.madonnalicious.com/archive/may2004.html>\_vilken var aktiv 2006-02-21.

173 <http://today.reuters.co.uk/news/articlenews.aspx?type=topNews&storyID=2006-08-0...>\_vilken var aktiv 2006-10-18.

för kommersiella syften. Fotografen François Girbaud hävdade att bilden var en hyllning till kvinnan och att han blivit inspirerad av Dan Browns storsäljare *Da Vinci-koden* (2004).<sup>174</sup>

Slutligen visar det nordamerikanska företaget Accoutrements Outfitters of Popular Culture med *Jesus Action Figure* hur Jesusgestalten kan fungera som modell för en leksak. Framställd i plast med rörliga armar och små hjul under fötterna (i övrigt utförd enligt traditionell ikonografi) säljs Jesusfiguren med bibelcitater på baksidan av förpackningen.<sup>175</sup> Det som jag här beskrivit är endast några exempel på hur kristen symbolik och bildtradition används för kommersiella och artistiska syften, där Marithés reklambild och Madonnas scendekor i *Mother and Father* citerar kända verk från konsthistorien. De tre exemplen belyser också de kommersiella aspekterna i tillämpningen.

Då jag vid ett tillfälle gör en datasökning på ordet ”Jesus” framträder på en enskilda sajt med digitala Jesusbilder ett brett tolkningsområde med olika historiska epoker, bildteman och bildteologier, med skilda syften och användningsområden.<sup>176</sup> Bilden av ”Jesus med det brinnande hjärtat” är placerad jämte Emil Noldes expressionistiska och färgstarka *Korsfästelse* från 1912, bysantinska ikoner, konstbilder från renässansen, TV-serien *Simpsons* tecknade Jesusgestalt, reklam för olika produkter med Jesusmotiv och digitala framställningar. Vid min sökning är framställningar av Jesus i enlighet med traditionell kristen bildtematik dominerande. Framträdande är bilder som sålts som tryck från 1800-talet och framåt. Dessa mångfaldigade bilder är frekvent använda på kristna organisationers hemsidor. Samtidigt framträder nya uttryck, exempelvis ett digitalt krucifix med ett rörligt färgfält av antropomorfa former som flyter ut från korsets mitt och väcker associationer till 1960-talets psykedeliska bilder.<sup>177</sup>

174 [http://news.agendainc.com/mt-agenda/content/archives/2005/02/milan\\_bans\\_allf.html](http://news.agendainc.com/mt-agenda/content/archives/2005/02/milan_bans_allf.html) vilken var aktiv 2006-03-01. Reklambilden hade dessförinnan visats i modemagasin och på reklampelare i Paris och New York. I Dan Browns bok *Da Vinci-koden* ges en tolkning av Leonardo da Vincis *Nattvarden* (1495-98) som att personen på Jesu högra sida är Maria Magdalena.

175 Inköpt 2003-05-20. Accoutrements Outfitters of Popular Culture Ltd. Seattle USA. I författarens ägo.

176 [http://mattstone.blogspot.com/photos/sacred\\_images/digital\\_jesus.jpg](http://mattstone.blogspot.com/photos/sacred_images/digital_jesus.jpg), Jag startade min sökning 16.00, 2006-01-31.

177 [http://mattstone.blogspot.com/photos/sacred\\_images/digital\\_jesus.jpg](http://mattstone.blogspot.com/photos/sacred_images/digital_jesus.jpg), vilken var aktiv 2006-01-31. Konstnären bakom det digitala korset är inte angiven. Simpsons Jesus och Noldes

Om vi vänder bort blicken från Internet och istället ser till den samtida konstscenen, är kristna motiv som framställts för ett konfessionellt syfte marginella. Konstvetaren James Elkins beskriver en situation där separationen mellan konst och religion har blivit ett cementerat mönster:

Religion is seldom mentioned in art schools and art departments, partly because it is understood to be something private (what I am going to call spiritual), and partly from a conviction that religious beliefs need not be brought into the teaching of art. When religion does come up in the art world, it is because there has been a scandal: someone has painted a Madonna using elephant dung, or put a statuette of Jesus into a jar of urine. Very occasionally an artwork will appear that presents itself as sincerely religious (...) religion is seldom mentioned in the art world unless it is linked to criticism, ironic distance, or scandal. Art critical of religion is itself criticized by conservative writers, and is noted with interest by art critics, but sincerely religious art tends to be ignored by both kinds of writers. An observer of the art world might well come to the conclusion that religious practice and religious ideas are not relevant to art unless they are treated with scepticism.<sup>178</sup>

Konstvetaren Waldemar Januszczak belyser det som Elkins beskriver ur ett annat perspektiv. Han vill koppla det faktum att religiös ikonografi återkommer i konstbilder till kändiskulturen. Han urskiljer denna utveckling från 1950-talet fram till det sena 1900-talet. Vi lever, menar Januszczak, i en civilisation där de religiösa värdena har försvunnit och ersatts av ett fokus på celebriteter ("the cult of celebrity"). Den ikoniska bilden av Kristus har kommit tillbaka därför att han är den ultimata celebriteten, inte på grund av sina idéer eller det som han står för.<sup>179</sup>

Ytterligare ett perspektiv (med avseende på fotografiska framställningar) är konstvetaren Nissan Perez teori att identitetsfrågor är den drivande kraften bakom det faktum att den religiösa ikonerna återkommer i fotografiska bilder. Han beskriver tendensen som att Kristusgestalten fungerar som en symbol, en symbolisk ansats för att kunna uttrycka idéer och koncept utanför religionens

---

korsfästelsebild presenteras på samma sajt.

178 Elkins 2004, s. 15-16.

179 Januszczak, Waldemar, "Guess who's coming to dinner", i *The Sunday Times*, Cover Story, Culture Magazine, 2003-04-20.

gränser.<sup>180</sup>

Jag kommer i det följande att nämna några exempel på framställningar av kristen symbolik och bildtematik som har gett upphov till debatt. De kontextualiserar de av studiens bilder som skiljer sig från det som (med en förenklad term) kan beskrivas som en traditionell framställning.

Den brittiska konstnären Edvina Sandys utförde den första offentliga kvinnliga gestaltningen av Jesusgestalten 1974 med bronsskulpturen *Christa*, tillägnad FN:s decennium för kvinnan. Den kvinna som återges i skulpturen har nakna bröst, törnekrona och armarna utsträckta som på ett kors, vilket väckte starka protester då den visades i en kyrka i New York. Även Almuth Lutkenhaus-Hackeys bronsskulptur *Crucified Woman* (1976) orsakade en häftig debatt då den placerades utanför entrén till den teologiska fakulteten Emmanuel College i Toronto, varefter den flyttades till en undanskymd plats bakom byggnaden. Skulpturen återger en naken stående kvinna som sträcker ut armarna så att en korsform bildas.<sup>181</sup>

Andres Serranos *Piss Christ* (1987), där ett krucifix av trä och plast placeras i en behållare med konstnärens eget urin, framkallade en storm av protester från olika kristna grupper och enskilda och en häftig debatt i media när bilden visades på Virginia Museum of Fine Arts i Richmond. Serrano försvarade sig mot protesterna genom att hävda att avsikten varit att estetisera Jesus. Han ville skapa nya ikoner.<sup>182</sup> Bilden skadades 1997 då den ställdes ut på National Gallery of Victoria i Sydney av två unga män som attackerade bilden med en hammare.<sup>183</sup>

Renée Cox *Yo Mama's Last Supper* (1996) skapade på ett liknande sätt häftiga reaktioner med försök till vandalisering vid en utställning 2001 på Brooklyn Museum of Art i New York, vilket ledde till att bilden placerades i ett

---

180 Perez 2002, s. 24.

181 Clague, Julie, "Divine transgressions: the female Christ-form in art", i *Critical Quarterly*, vol 47, 2005:3, s. 49-52. Lutkenhaus-Hackey var född i Tyskland och senare bosatt i Canada.

182 Hobbs, Robert, *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983-1993*, 1996, s. 36-42. Fotografiet betecknades som en skändning av en religiös ikon och konstnären som lever i New York med latinamerikansk bakgrund blev flera gånger hotad till livet. Protesterna nådde kongressen i form av brev med bifogat fotografi.

183 <http://www.museum-security.org/97/october181997.html>, vilken var aktiv 2006-03-24.



separat rum med en säkerhetsvakt. På fotomontaget, som är en tydlig parafra-  
s på Leonardo da Vincis *Nattvarden* (1495-98), framträder den afroamerikan-  
ska fotografen naken med upplyfta armar. Hon är centralt placerad i bilden,  
omgiven av elva svarta män och en vit man sittande på hennes vänstra sida.  
Cox, som har katolsk bakgrund, uttryckte att hon med bilden ville belysa sin  
kritik av kyrkan, bland annat dess vägran att viga kvinnor till prästämbetet.<sup>184</sup>

Även gestaltningar av Jesus på film visade sig bli en kontroversiell fråga.  
Martin Scorseses *Kristi sista frestelse* (1988), där Jesus i en drömsekvens skild-  
ras som förmögen att känna sexuell åtrå, väckte starka protester bland kristna  
grupper som försökte stoppa filmen och fördömde filmbolaget MCA-Univer-  
sal.<sup>185</sup> Mel Gibsons *The Passion of the Christ* (2004) stöddes däremot av flera  
kristna organisationer. Filmen blev en stor kommersiell framgång, trots pro-  
tester från judiska och katolska grupper som menade att filmen kunde under-  
bygga antisemitism, med hänvisning till de realistiska våldsscenerna.<sup>186</sup> Gibsons  
film belyser med tydlighet svårigheten att fastställa en gräns mellan sakralt och  
profant då filmen återberättar den bibliska passionshistorien, samtidigt som  
den är en kommersiell produkt.<sup>187</sup>

Det är inte bara på den nordamerikanska kontinenten som nya visuella  
tolkningar av Jesusgestalten orsakat kraftiga reaktioner. Den tidigare nämnda  
Elisabeth Ohlson Wallin hade med sin framställning av Kristus i bildserien *Ecce  
Homo* (1998) det uttalade teologiska syftet att visa hur Guds kärlek omfattar  
alla människor, utan undantag. Hon sökte med sina bilder, där Jesus omges av  
homosexuella och transvestiter, lyfta fram de homosexuellas situation. De tolv  
fotografierna visades under 1998 och 1999 i Uppsala domkyrka, Annedalskyr-  
kan i Göteborg och flera svenska utställningslokaler.<sup>188</sup> Förutom kristna grupper

184 "Rudy In Rage Over Female Christ", New York, Feb. 16, 2001, CBS NEWS, hämtat  
från <http://www.cbsnews.com/stories/2001/02/15/national/main272246.shtml> vilken var aktiv  
2006-02-21. *Yo Mama's Last Supper* fördömdes av New Yorks borgmästare Rudolf Giuliani och  
The Catholic League, vilka sökte få den borttagen.

185 Deacy, Christopher, *Faith in Film. Religious Themes in Contemporary Cinema*, 2005, s.  
126-27. Regissören Martin Scorsese uttryckte att hans syfte med filmen var att allvarligt skildra  
Jesus och omvärdera hans läror.

186 Ibid. s. 113-17.

187 Hoover 2008, s. 43.

188 Ahlström 1999, s. 41-250. Förutom hoten mot konstnären blev även präster hotade till

och enskilda, riktade medlemmar från Islamiska Sunni-centret i Göteborg stark kritik mot *Ecce Homo*-bilderna, med hänvisning till Jesu högt uppsatta ställning inom islam.<sup>189</sup> En liknande argumentation låg till grund för att filmen *Da Vinci-koden* från 2006 förbjöds i muslimska länder. Den bygger på Dan Browns bok med samma namn.<sup>190</sup>

Den franska fotografen Bettina Rheims och den fransk-algeriske konstkritikern Serge Bramly arbetade under samma tidsperiod som Ohlson Wallin med ett fotoprojekt där Jesus gestaltas i samtiden. Rheims fotografier presenterades i boken *I.N.R.I* (1998), tillsammans med Bramlys texter som refererar till Bibeln. En utställning med bilderna visades under 1999 och 2000 i Europa, Asien och USA. I bokens förord säger upphovsmännen sig vilja återskapa scener, visioner och synbilder från den kristna bildtraditionen i samtiden så att de ger en känsla av aktualitet.<sup>191</sup>

Flera inslag av nakenhet, exempelvis i omslagsbilden av en kvinnlig korsfäst Jesusgestalt med nakna bröst, väckte häftiga protester. Likaså förekommer erotiska anspelningar, som Maria Magdalena poserande i röda underkläder med brett särade ben.<sup>192</sup> Vid en jämförelse framträder likheter mellan Rheims och Ohlson Wallins bilder i det att de båda fotograferna velat placera in det kristna

---

livet, jämte bombhot mot kyrkor och museilokaler. Protesterna gav eko på hög nivå då ärkebiskop KG Hammar gett sin tillåtelse till att utställningen visades i Uppsala domkyrka. Hans agerande ledde, enligt flera bedömare, till att den planerade audiensen hos påven i oktober 1998 blev uppskjuten, utan motivering. Då bilderna under våren 1999 visades i flera europeiska städer, varav en visning skedde i en kyrka i Berlin, blev de föremål för debatt i media och enstaka mindre protester, men reaktionerna blev aldrig lika affekterade som i Sverige.

189 Ahlström 1999, s. 224. Jesus framställs i Koranen och Hadith-litteraturen som en mystiker och andlig förebild "while denies the Crucifixion". (Khalidi, Tarif, *The Muslim Jesus. Sayings and Stories in Islamic Literature*, 2001, 4). Se även Leirvik, Oddbjørn, *Images of Jesus Christ in Islam. Introduction, Survey of Research, Issues of Dialogue*, 1999.

190 Plate 2006, s. 147. Dan Browns bok ifrågasätter den kristna inkarnationsläran, och hävdar att Jesus gifte sig och fick barn med Maria Magdalena.

191 Bramly, Serge och Rheims, Bettina, *I.N.R.I*, 1999, s. 11.

192 Ahlström 1999, s. 137. Det högerextremistiska partiet Front National polisanmälde boken med hänvisning till att den var pornografisk och en hädelse mot den kristna läran. Boken belades med censur kort efter utgivningen 1998. Den gömdes dock undan av bokhandlare och såldes slut på kort tid. (*I.N.R.I* finns nu utgiven av ett amerikanskt förlag, The Monacelli Press). Ohlson Wallin och Rheims var ovetande om varandras arbete och det är först efteråt som det dragits paralleller, framförallt i Frankrike.

budskapet i samtiden (något som bygger vidare på den västkyrkliga didaktiska inriktning som jag beskrivit tidigare i kapitlet), samtidigt som de låtit sig inspireras av kristen bildtradition. Rheims bilder saknar dock kopplingar till homosexualitet och kännetecknas, till skillnad från Ohlson Wallins, av en estetisering med associationer till reklam- och modebilder. Ytterligare en skillnad är att Rheims endast presenterar kvinnor som avklädda.

Kristusbilder med uttalade konfessionella syften, liksom kyrkliga beställningar och projekt, har inte på långt när fått den mediala uppmärksamhet som getts de kontroversiella bilder som beskrivits här.<sup>193</sup> Då *National Catholic Reporter* år 1999 utlyste tävlingen *Jesus 2000* inkom mer än 1 000 bidrag från 19 olika länder, flera av dem utanför västvärlden. Den vita nordamerikanska konstnären Janet McKenzie vann tävlingen med oljemålningen *Jesus of the People* (1999). Hon lät en ung, svart kvinna stå modell. Jesusgestalten har kort hår och pannband, insvept i en mantel, med ett samtida utseende som kan beskrivas som androgynt. Tre symboler är placerade i bakgrunden: en yin-yang, en gloria bakom Jesu huvud och en fjäder. McKenzies avsikt med fjädern var att den skulle symbolisera transcendent kunskap och representera den amerikanska ursprungsbefolkningen.<sup>194</sup> Tävlingen visade på ett stort globalt intresse för kristna bildteman. McKenzies Jesusbild blir intressant då den samtidigt belyser maktaspekter som kön, ras och religionsteologi.

Inom den svenska kyrkokonsten går det att från 1970-talet urskilja en förändring från en mångtydig och diskret konst mot en återgång till kyrkokonst med ett klart kristet innehåll, ofta med influenser från den bysantinska bildtraditionen. Konstnärerna behandlade medeltida motiv som ”Smärtomannen”, ”Den apokalyptiska madonnan” och ”Skyddsmantelmadonnan”. Ikonmåleriet fick stor popularitet under 1980-talet, tillsammans med Mariabilder och inredningsföremål som processionskrucifix och ljusbärare.<sup>195</sup> Ikoner blev efterfrågade även för privat bruk.

Den historiska bakgrundsteckning som jag har gjort i detta kapitel visar

193 Elkins 2004, s. 15-16.

194 Ibid. s. 16. Elkins använder *Jesus of the People* som ett exempel på den låga estetiska kvalitet som han menar utmärker samtida religiös konst.

195 Stengård, Elisabeth, ”1900-talets religiösa/sakrala konst. Försök till utvärdering”, i *Vår lösen* 1983:4/5, s. 244-47.

på en utveckling under de senaste decennierna mot ett alltmer heterogent tolkningsområde där kristen symbolik och bildtematik används för nya syften. Tydliga exempel är Madonnas korsfästelsescen i *Confessions Tour* (2005) eller Andres Serranos *Piss Christ* (1987). Min beskrivning illustrerar den första av de tre utmaningar som jag urskiljer för kristen bildteologi i samtiden. Den andra utmaningen är den ökade religiösa individualismen som, tillsammans med ökad migration, leder till religionspluralism. Den tredje punkt som jag har identifierat är de utmaningar som en didaktiskt inriktad bildteologi möter i den visuella kulturen, jämte minskad religiös socialisering. Den tredje utmaningen behandlas längre fram i kapitlet.

## En analys av det samtida tolkningsområdet

Jag kommer i det följande att relatera det som jag har beskrivit om det samtida tolkningsområdet, där jag började med Edvina Sandys bronsskulptur *Christa* från år 1974, till en teologisk diskussion. Som jag har sökt att visa avstabiliserar de nya tolkningarna kristen bildtradition, på samma gång som de aktualiserar makt- och identitetsfrågor.

Om vi ser till korsfästelsescener med nakna kvinnor framställdes sådana fotografier i konstnärligt syfte i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet (vilket nämnts tidigare).<sup>196</sup> Skillnaden mot de samtida kvinnliga korsfästelsebilder som jag har beskrivit ligger i att dessa bilder troligen var avsedda för privat bruk. De är inte heller utformade som en kritik av kyrkan. Här finns en tydlig skillnad mot Renée Cox *Yo Mama's Last Supper*. Förutom att Cox bild ställdes ut för en stor publik där nakenheten kan väcka anstöt associerar den också till frågor om makt i framställningen då en kvinna är placerad i Jesu ställe, i en bild som tydligt refererar till Leonardo da Vincis berömda nattvards-scen. Maktperspektivet återspeglas också genom att personerna på bilden är svarta, med undantag för en person. Det återfinns även i det vita tygstycke

196 Perez 2002, s. 38-97.

som Kristusgestalten håller över sina axlar. Ett liknande tygstycke bars av svarta slavar då de såldes vid auktioner.<sup>197</sup> Det vita tyget har här kommit att ersätta eller komplettera korsets symbolik, beroende på vilken tolkning betraktaren väljer. Det faktum att den tolfte personen runt bordet är vit anspelar på Judasberättelsen i Bibeln. Det kan, jämte det vita tygstycket, tolkas som en metaforik för kolonialismens historia. I bilden finns flera skikt av betydelser. Den väcker också frågor om bilden är en Jesusgestaltning eller enbart en kritisk framställning som använder referenser till konsthistorien för att förtydliga sin frågeställning.

Exemplet med *Yo Mama's Last Supper* visar på en tydlig utmaning för kyrkan och kristna teologer. Bilden kan avvisas som en hädisk bild med avsikt att skada kyrkan. Den kan också ses som en kritik av kyrkan och dess historia som kristen teologi måste förhålla sig till. Även om Renée Cox egentliga syfte kan diskuteras ställer hennes bild betraktaren inför ett avgörande om bilden är en hädelse eller om den vill aktualisera en debatt.

Janet McKenzies *Jesus of the People* kan, i likhet med Cox *Yo Mama's Last Supper*, beskrivas som en Jesusframställning som problematiserar kön och ras. Bilden hör dock, till skillnad från Cox bild, hemma i ett kyrkligt sammanhang (som deltagare och vinnare i en tävling som utlysts av en katolsk organisation). Bilden innehåller dessutom inte någon symbolik som implicerar en kritik mot kyrkan och dess historia. Fjädern i det högra hörnet framstår mer som en referens till olika religiösa traditioner och till Nordamerikas historia, än en postkolonial kritik. Den kan snarare förstås som ett inkluderande inslag i bilden. McKenzies Jesusgestalt skiljer sig från huvudfåran inom kristen bildtradition i det att den är androgyn, men den är samtidigt inte provocerande. Den överensstämmer med kristen bildtradition genom manteln och glorian bakom huvudet.

Cox bild visar jämförelsevis på en tydlig underordning av kvinnor och svarta människor i kyrkans historia. Till skillnad från McKenzie, formulerar hon också en kritik mot kyrkan och dess agerande mot kvinnor. Ytterligare en skillnad mellan de båda konstnärerna är deras etniska ursprung i relation till det

---

197 "Rudy In Rage Over Female Christ", New York, Feb. 16, 2001, CBS NEWS, hämtat från <http://www.cbsnews.com/stories/2001/02/15/national/main272246.shtml> vilken var aktiv 2006-02-21.

som de gestaltar, där Cox dessutom framträder själv.<sup>198</sup>

Den utveckling som beskrivits i detta kapitel blir som sagt en utmaning för kyrkliga institutioner och för kristen bildteologi. James Elkins lyfter fram en viktig problematik i den dikotomi som han beskriver då det gäller bilder med tydliga religiösa teman i relation till den övriga konstvärlden. Däremot ser jag hans beskrivning av ”religiösa” bilder som ”sincerely religious art” som delvis problematisk.<sup>199</sup> De ställs också i en motsatsställning till de bilder med religiös symbolik som skapar debatt, vilka betecknas som ironiskt distanserade eller religionskritiska. Samtidigt som det är relativt lätt för ett tränat öga att urskilja bilder som är framställda för ett traditionellt kyrkligt sammanhang, blir det svårare med de visuella uttryck som använder kristen symbolik och bildtematik för att lyfta fram nya frågeställningar, eftersom en tydlig gräns mellan sakralt och profant är svår att fastställa.

Då det gäller de kontroversiella bilder som beskrivits i detta kapitel menar konstnärerna att de haft för avsikt att aktualisera bilden av Jesusgestalten genom en ny framställning. Några konstnärer uttrycker att de vill problematisera kyrkans tillämpning av det kristna budskapet, genom olika maktperspektiv som kön, ras, etnicitet, klass, sexualitet och religionsteologiska aspekter. Det är teman som också återkommer i den samtida teologiska diskussionen.

En annan infallsvinkel på det som beskrivits är de perspektiv kring den samtida tillämpningen av Kristusikonen inom samtida bildkonst som Waldemar Januszczak och Nissan Perez lyfter fram: celebritetskulturen och identitetsfrågor, där Jesusgestalten snarare blir en symbol för det ultimata kändisskapet, respektive en symbol för att kunna uttrycka idéer utanför religionens gränser.<sup>200</sup> Konstvetaren Douglas Crimp beskriver citering av andra bilder som en strategi inom det som han benämner som postmodern konst. Citeringen lyfter fram en ny förståelse av medier: ”underneath each picture there is always another picture”.<sup>201</sup> En aspekt som lyfts fram i postmodern konstteori är reflektioner

198 Jag har använt Cox och McKenzies bilder i min diskussion, istället för att välja ett par av de nio bilderna i studien, då jag vill rikta intresset mot ungdomarnas tolkning av de senare.

199 Elkins 2004, s. 16.

200 Januszczak 2003; Perez 2002, s. 24.

201 Crimp, Douglas, ”Pictures”, i *Art After Modernism. Rethinking Representation* (red. Wallis, Brian), 1984, s. 186.

kring representativitet och de normer kring makt som representationen reproducerar.<sup>202</sup> I det sistnämnda ligger också frågor om identitet.

Renée Cox *Yo Mama's Last Supper* skiljer sig från kristen bildtradition genom att hon har placerat sig själv på en central plats i bilden. Hon ersätter här Jesusgestalten i traditionell mening. Här finns en tydlig skillnad mot kristen tradition, en skillnad som också skiljer hennes bild från Janet McKenzies Jesusframställning i *Jesus of the People*. Förutom Perez tes om Jesusgestalten som en symbolisk utgångspunkt för identitetsfrågor, relaterar Cox placering av sig själv i bilden till Januszczaks teori om det ultimata kändisskapet. *Yo Mama's Last Supper* skulle, tvärtemot den maktkritik som Cox formulerar, kunna tolkas som en tydlig illustration av Januszczaks teori. Cox metod att citera konsthistorien, vilket är framträdande i flera av de bilder som jag har beskrivit i kapitlet, är en central aspekt i postmodern konstteori.

Jag har diskuterat Cox och McKenzies bilder för att visa på att de samtida bilder av Jesusgestalten som tydligt skiljer sig från kristen bildtradition fokuserar olika maktspekter. Däremot ser jag det som problematiskt att relatera bilders betydelse till konstnärens uppriktighet på det sätt som Elkins gör. En kritisk framställning behöver inte med nödvändighet innebära att konstnären tar avstånd från den religiösa traditionen som helhet. Det är också möjligt att tolka uppriktigheten som att den tar sig uttryck som en maktkritik.

Det faktum att flera konstnärer uttrycker en avsikt att lyfta fram Jesusgestalten i sina bilder belyser problemet att göra en tydlig kategorisering mellan ”religiös” och ”icke-religiös” konst. Fokus ligger här snarare på de intressen som ligger bakom konstnärens framställning, som kommersiella intressen eller att konstnären vill väcka uppmärksamhet till sin person. Svårigheten att urskilja en tydlig gräns mellan sakralt och profant problematiserar också Perez teori om att Kristussymbolen används för framställningar utanför religionens traditionella område.

Det som Elkins, Perez och Januszczak lyfter fram i sina respektive kulturanalyser relaterar till en teologisk diskussion om kommersiell tillämpning av religiös symbolik och bildtematik. Teologen Graham Ward argumenterar för

---

202 Buchloh, Benjamin H., "Figures of Authority, Ciphers of Regression", i *Art After Modernism. Rethinking Representation* (red. Wallis, Brian), 1984, s. 82-83.

en kritisk kulturanalys i *True Religion* (2003) där han beskriver kulturen som ett nätverk av tecken. Ward menar att religion blivit ett symboliskt kapital på en kommersiell marknad, vilket också påverkar religiösa traditioner:

Contemporary Western postsecularism and postliberalism fetishizes all values and objects such that religion has become the commodified special effect. Religion baptises this fetishizing with the allure of a cheap transcendence.<sup>203</sup>

Även om Ward inte ser det postsekulära som något tydligt historiskt brott, tvingar den kulturella förändringen, där religion blir synlig på den offentliga arenan och konsumtionsmarknaden, fram en radikal omvärdering i förståelsen av vad religion innebär: "What we are witnessing in Western culture today is the liquidation of religion through its commodification".<sup>204</sup> Utifrån denna utveckling förordar Ward en kritisk kulturhermeneutik.

Religion som symboliskt kapital skänker platser, varor och även människor en mystik laddning på samma gång som det ger estetisk förströelse. Ward beskriver båda dessa kulturella funktioner som olika aspekter av att religion blir en *fetisch*.<sup>205</sup> Religion har blivit en effekt, bunden till ett underhållningsvärde. De som dras till denna laddning köper inte religion, de konsumerar illusionen av religion. Religion används retoriskt för att skapa illusioner av transcendens. En annan sida som Ward urskiljer i samtiden är konfessionella kommuniteter som skapar sina egna trosfetischer, där religiösa traditioner och praktiker ger en stark känsla av identitet och substans.<sup>206</sup>

Ward menar att en ytlig och kommersiell tillämpning av religion underbygger fetischismen. Genom den kommersiella tillämpningen blir också gränserna mellan det som betecknas som religion, och det som inte gör det, svårare att urskilja. På samma gång kännetecknas samtiden av en ökad konflikt mellan det som förstås som religion och det som anses stå utanför. Ward säger sig vara medveten om att en vändning mot teologiska traditioner förstärker dikotomier. Samtidigt uttrycker han en tydlig tilltro till teologiska traditioner som en mot-

---

203 Ward 2003, s. viii-ix.

204 Ibid. s. viii.

205 "Fetisch" kan också definieras som avgud eller dyrkat föremål.

206 Ward 2003, s. 133.



kraft till de kulturkrig och konflikter mellan olika religiösa grupperingar som blir följden av ett postsekulärt tillstånd. De är, menar han, de enda resurser som finns tillgängliga gentemot det som beskrivs som "phantasms of commercial religion".<sup>207</sup>

Trots att min avhandling inte specifikt behandlar religionsbegreppet, återspelas de frågeställningar som Ward lyfter fram i studiens kontext genom nya och ofta kontroversiella tillämpningar av kristen symbolik, vilket i sin tur framkallat protester från kristna grupper och enskilda. Det belyser också kommersiella aspekter då kritiska framställningar väcker medial uppmärksamhet till konstnärens person och arbete, vilket jag exemplifierat med Renée Cox *Yō Mama's Last Supper*.

Om vi ser till Renée Cox bild och Janet McKenzies *Jesus of the People*, väcker båda bilderna frågor om makt, om än med olika grad av provokation i utformningen. Förutom kön och ras, aktualiserar den sistnämnda bilden även religionsteologiska aspekter. Den tyska katolska teologen Teresa Berger argumenterar för att kvinnliga Jesusgestaltningar ställer centrala teologiska frågor. Jesus gestaltad som svart eller asiat har inte väckt protester i samma grad som kvinnliga framställningar. Berger ser detta förhållande som anmärkningsvärt då kön inte har större betydelse än andra aspekter i inkarnationen, som ras eller etnicitet, för Kristi historiska identitet. Symbolen är fokus för hennes frågeställning, inte det exakta porträttet. Hon framhåller att den kristna kyrkans historia visar på kön och könsroller som mycket mer flytande under medeltiden än efter upplysningen, då kön i den tidigare epoken inte har använts bokstavligt, utan snarare symboliskt.<sup>208</sup>

Teologen Julie Clague resonerar på ett liknande sätt, när hon lyfter fram samspelet med den kristna bildtraditionen i tolkningen av kvinnliga Jesusframställningar. De skall inte tas bokstavligt. Istället är det mer komplexa metaforiska associationer som sätts igång mellan en sådan bild och de mer välbekanta manliga bilderna av Jesusgestalten hos betraktaren. Den traditionella symbolen

---

207 Ibid. s. ix.

208 Berger, Teresa, "A Female Christ Child in the Manger and a Woman on the Cross, Or: The Historicity of the Jesus Event and the Inculturation of the Gospel", i *Feminist Theology* 1996:11, s. 35-43.

och den nya bilden befinner sig, menar Clague, i en konflikt kring skillnaden. Det orsakar religiös turbulens och tvingar betraktaren att ta ställning till om bilden är avsedd som en förolämpning, en parodi, en hädelse – eller om den är religiös, vördnadsfull, meningsfull. Genom den chock som den kvinnliga bilden frambringar kan krucifixets symbolik i stället återuppväckas, i en kultur där människor kommit att bli döva för dess betydelse. Sexualiteten hos de kvinnliga Jesusgestaltningarna är mycket mer uppenbar, menar Clague, än i de traditionella bilderna då Jesus systematiskt har fråntagits sin sexualitet genom den kristna konsthistorien. Clague beskriver den manlige Jesus på korset som könsbestämd, men inte sexuell, då betraktaren omedvetet kastrerat honom. Resultatet har blivit en anständig teologi där kroppen lämnats utanför.<sup>209</sup>

Jag förstår Clagues beskrivning av en manlig Jesusgestalt med naken överkropp som asexuell, till skillnad från en kvinnlig avklädd kropp på ett kors. Det relateras till det som hon ser som en allmän förståelse av Jesus som avsexualiserad inom kristen bildtradition. Den stora mängden av manliga Jesusbilder har gjort att betraktaren slutat reflektera över metaforiken. Clague nämner däremot inget om förståelsen av avklädda kvinnor som sexualiserade i förhållande till kvinnors exponering i en vidare kulturell kontext.

Den teologiska diskussion som förs av Ward, Berger och Clague belyser hur den visuella framställningen ställer frågor kring symboltolkning och maktperspektiv.<sup>210</sup> Diskussionen understryker också kroppens betydelse. Den avbildade kroppen möter betraktaren, som kroppsligt kontextualiserad, i tolkningen. Denna aspekt är grundläggande i den nicenska bildläran, och den inkarnationslära som den bygger vidare på. Den teologiska diskussion som jag berört i detta kapitel återspeglas i mitt urval av bilder i studien. Jämte framställningar som kan karaktäriseras som traditionella, lyfter jag fram maktspekter i den visuella gestaltningen av Jesus. Urvalet berör även den kommersiella tillämpningen av kristen symbolik, då *Blue Jesus* (bild 2) och *CAN:s poster* (bild 7) ursprungligen använts i modereportage respektive reklam, liksom flera av bilderna säljs på

---

209 Clague 2005, s. 58-60.

210 Som jag har framhållit i kapitel 1, förstår jag visuella representationer utifrån en maktproblematik i det att de återspeglar mänskliga relationer (Sturken och Cartwright 2001, s. 23; Fiske 1997/1990, s. 225-26; Mitchell 1994, s. 329-62; Mirzoeff 1999, s. 51-62).

nätet.

Konstnärerna bakom de nio bilderna förhåller sig i sin framställning till en lång historia av tolkningar och förhandlingar. Trots att några av bilderna tydligt skiljer sig från kristen bildtradition är de samtidigt formade av denna tradition, en historia som också utgör en ram för ungdomarnas tolkning.

Det som jag beskrivit kring Kristusbildens historia visar att det inte finns någon tydligt avgränsad kristen bildtradition, trots en karaktäristisk ikonografi, även om jag vill hävda att det finns framställningar som kan beskrivas som i högre grad traditionella än de nya tolkningar som beskrivits i kapitlet. Det finns inte heller någon enhetlig och för evigt fastställd kristen bildteologi. Den dynamiska karaktären och tolkningens negativitet illustreras av diskussionerna kring hur Kristus skulle gestaltas i bild. Var det exempelvis, som teologen Theodoros Lector ifrågasatte på 500-talet, rätt att framställa honom med långt hår istället för kort?

Möten mellan olika religiösa traditioner är inte något nytt fenomen genom vår tids globalisering, utan tvärtom något som varit kännetecknande för stora delar av världen under en lång historisk period. Exempelvis finns det tydliga indikationer på att konstnärer som arbetat för muslimska beställare kopierat eller anpassat kristna bilder för sina syften. Trots att motståndet mot bildkonst varit dominant, har det förekommit bilder av heliga personer i islams historia.<sup>211</sup> Bilder av Jesus är frekvent förekommande bland de bilder som bevarats, vilket hänvisas till Jesu högt uppsatta plats bland profeterna, där det finns tydliga överensstämmelser med kristna bilder av Jesus liv.<sup>212</sup>

Jag har tidigare behandlat Graham Wards kritiska syn på den utveckling där religiösa traditioner blir ett symboliskt kapital på en kommersiell marknad.

211 Arnold 1965, s. 91-93. I Koranen finns inget uttryckligt förbud mot bilder. Däremot påtalas i Hadith-litteraturen att målaren på domedagen skall straffas med helvetet. Denne kommer att uppmanas att blåsa liv i de former som han har skapat, vilket blir förgäves. Orsaken till detta är att målaren har tagit på sig Skaparens kreativa kraft och därför försöker bli som Gud (ibid. s. 4-5). Jesus framställs i Koranen och Hadith-litteraturen som en mystiker och andlig förebild while denies the Crucifixion". (Khalidi 2001, s. 4). Khalidi menar att Jesus också är en kontroversiell profet i det att han tydligt skall markera ett avståndstagande gentemot kristna trosläror: "In answer to God, Jesus explicitly denies any responsibility for advocating tritheism. God meanwhile denies the Crucifixion" (ibid. s. 12).

212 Arnold 1965, s. 99.

Han liknar tillämpningen vid en retorisk effekt, en marknadsanpassad special-effekt.<sup>213</sup> Den problematik som Ward belyser ser jag som en viktig aspekt i förståelsen av det heterogena tolkningsområde som jag beskrivit, även om jag utgår från det som ungdomarna formulerar i receptionsanalysen.

Frågan är om konstnären och bildkonsten någonsin varit friställd från en kommersiell aspekt. Den kristna konsthistorien belyser hur konstnären och hans anställda varit ekonomiskt beroende av de uppdrag som kyrkan och privata beställare stod bakom, där de också konkurrerade med andra konstnärer.<sup>214</sup> Vad jag vill lyfta fram är däremot att den kommersiella aspekten idag är tydligt relaterad till individualiseringen och privatiseringen av religion.

De tidigare nämnda religionssociologerna Linda Woodhead och Paul Heelas ger ett fruktbart perspektiv på de frågeställningar som jag har behandlat då de beskriver konsumismen som en aspekt av den ökade individualiseringen. Den utveckling där religion blir en kulturell resurs benämns *consumerization* – religion blir en konsumtionsartikel bland andra möjliga alternativ, en konsumtionsresurs. I ett samhälle där traditioner får minskad betydelse riskerar religion och religiös symbolik att bli en vara som saluförs på en ”andlig marknad”.<sup>215</sup> De religiösa institutionerna blir marknadsförare och de religiösa traditionerna konsumtionsvaror. Det leder till en instrumentalisering där religion reduceras till att tjäna som en väg till framgång, till att tillfredsställa individens behov. Då den andliga erfarenheten ligger hos individen ger religion möjlighet till förhöjda erfarenheter. Religion blir på detta sätt en del av en kapitalistisk konsumtionskultur.<sup>216</sup>

Det kritiska perspektiv på kommersialiseringen av religion som Woodhead och Heelas står för överensstämmer med Graham Wards syn på den ytliga tillämpningen av religion (”cheap transcendence”), vilket leder till en fetischisering av religion.<sup>217</sup>

Den kritiska förståelsen av postsekulär kultur vill jag också ställa mot den tidigare omnämnde Paul Willis positiva förståelse av konsumtionskulturen som

213 Ward 2003, s. viii-ix.

214 Baxandall 1972.

215 Woodhead och Heelas 2000, s. 337-44.

216 Ibid.

217 Ward 2003, s. viii-ix.

en resurs för identitetskonstruktion och kreativa omtolkningar.<sup>218</sup> Trots olika teoretiska utgångspunkter, ser jag Willis brist på en kritisk reflektion kring kulturella uttryck och kommersiella intressen som problematisk. Likväl pekar hans teori kring symboliken som kulturell resurs, med fokus på symbolisk kreativitet som fungerar identitetsskapande, på viktiga aspekter i den samtida kulturen som också är värdefulla för avhandlingens frågeställningar.

Medan jag ser ett kritiskt kulturperspektiv som viktigt, vill jag vara öppen för en dynamisk förståelse av relationen mellan populärkultur och religiösa traditioner. Min utgångspunkt i studien är att studera ungdomarna och de referenser som de ger, inte att lägga normativa aspekter på deras tolkningar och erfarenheter. En sådan öppenhet för det dynamiska i kulturen är enligt min förståelse att söka se traditioner som levande i den mån som de ger material till nya kulturella uttryck. Det kan belysas av Madonnas musikvideo *Like a Prayer* som är tydligt formad av kristen tradition i det budskap den söker att förmedla, trots att symboliken används på ett nytt och provocerande sätt, med kommersiella syften.<sup>219</sup> I debatten kring videon fanns det både röster som fördömde den som hädisk, och de som hävdade att den förmedlade en autentisk religiös tro. De sistnämnda menade att *Like a Prayer* kan ses som en legitim kritik av rasism, och att den står för centrala religiösa värden som kärlek och medkänsla.<sup>220</sup>

En förståelse av religiösa traditioner som levande, så länge som de fortsätter att samspela med människor som skapar och använder dessa uttryck, artikuleras av kristna teologer som inriktar sig på en kritisk dialog mellan film och teologi. Här finns en kulturkritisk inriktning samtidigt som båda parter i denna dialog förutsätts ha egna och relativt tydliga röster.<sup>221</sup> Exempelvis har teologen och filmvetaren Peter Malone analyserat Kristusgestalter i film som analogier av Jesus. Insikterna är symboliska, de arbetar på en estetisk nivå. Då filmskaparna

218 Willis 1990, s. 11.

219 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

220 Häger 2001, s. 28-33; Hulsether 2000, s. 85-92.

221 Se Marsh, Clive, "Film and Theologies of Culture", i *Explorations in Theology and Film. Movies and Meaning* (red. Marsh, Clive och Ortiz, Gaye), 1997, s. 21-34; Marsh, Clive, "Cinema and Sentiment. Film's Challenge to Theology", i *The Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S), 2007, s. 323-26; Johnston, Robert, "Reel spirituality. Theology and film in dialogue", i *The Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S), 2007, s. 312-22.

medvetet och omedvetet använder Jesusgestalten i sitt arbete, som metafor, symbol och en bild av de värden de vill utforska, är det religiösa analogier i dess bredaste betydelse, vilket inte med nödvändighet är trosanalogier.<sup>222</sup>

Det som jag har beskrivit kring en symbolisk tillämpning av Kristusgestalter i film, och kopplingen till biblisk metaforik i Madonnas musikvideo *Like a Prayer*, för oss över till den tredje utmaningen för kristen bildteologi: förskjutningen från ett diskursivt och begreppsligt perceptionssätt, till ett visuellt och bildmässigt. Olika visuella uttryck, som ofta presenteras utan textuella referenser utmanar en didaktisk inriktad teologi. Problematiken är också kopplad till en minskad religiös socialisering.

## Två teologiska reflektioner kring visuella erfarenheter

Förskjutningen mot ett visuellt perceptionssätt i den samtida kulturen aktualiserar en fenomenologisk förståelse av bilder och bildreception. Betydelsen av visuella erfarenheter understryks genom denna förskjutning, där bilder allt mindre kan sägas vara ”förankrade” med texter. Medan Graham Ward inriktar sig på en kritisk kulturanalys, och Teresa Berger och Julie Clague fokuserar maktaspekter kring kön och symboltolkning i bilder, behandlar den franske filosofen Jean-Luc Marion och den danske teologen Svend Bjerg den visuella erfarenheten som ett teologiskt område.

Bjerg och Marion lyfter fram fenomenologiska aspekter av bildreception, där de betonar bilders förmedlande kraft. Deras beskrivning utmanar en bildteologi som är inriktad på bilders didaktiska funktion, och framförallt en teologi där bilden är beroende av ordet, varför de är intressanta utifrån avhandlingens kulturanalytiska perspektiv. Medan Marion och Bjerg utgår från den nicenska ikonteologin i sina teologiska diskussioner, har ungdomarna i studien olika

---

222 Malone, Peter, ”Christology in Edward Scissorhands”, i *Explorations in Theology and Film* (red. Marsh, Clive och Ortiz, Gaye), 1997, s. 75-78. Se även Malone, Peter, *Movie Christs and Antichrists*, 1988

relationer till kristendomen. Jag behandlar inte heller frågor om transcendent erfarenheter, utan utgår i min analys endast från de erfarenheter och tolkningar som deltagarna formulerar i sina berättelser om bilderna.

Med utgångspunkt i den ikonteologi som jag beskrivit tidigare i kapitlet, söker Marion och Bjerg fånga hur det osynliga bryter in i det synliga i mötet med bilden genom fenomenologiska beskrivningar. Gentemot det mimesis-tänkande (strävan efter en naturalistisk framställning) som präglat västkyrklig bildtradition sedan renässansen, vill Bjerg och Marion lyfta fram olikhet, det annorlunda och det oväntade i bilder.<sup>223</sup> Bjerg och Marion diskuterar dock inte nya tolkningar av kristen bildtradition, eller kommersialiseringen av kristen symbolik och bildtematik. De problematiserar inte heller maktaspekter i den visuella framställningen då de är inriktade på en fenomenologisk beskrivning. Däremot lyfter de fram etiska aspekter av den visuella erfarenheten.

Marion använder begreppen *idole* och *icône*, (vilka kan översättas med "idol" och "ikon"), för att visa på hur fenomen framträder på olika sätt hos betraktaren. Medan "idolen" uppträder i kraft av betraktarens blick, där blicken skapar och föregår idolen, genom att förväntningarna styr blicken, tillåter "ikonen" det osynliga att framträda. Det är inte längre den betraktande människans blick som står i centrum, utan en blick som kommer från ikonen själv.<sup>224</sup> Det kan jämföras med det ikonbegrepp som jag beskrev tidigare i kapitlet, Kristus som Guds ikon. Kristusikonen utgör en enhet av osynligt och synligt, prototyp och typ, urbild och avbild.<sup>225</sup> Marions teori är emellertid inriktad på den fenomenologiska beskrivningen, och begränsar sig inte till "religiösa" bilder.

I *La croisée du visible* (1996) utgår Marion från den nicenska ikonteologin då han tillämpar begreppen på olika konstbilder. Idolen uppfyller våra förväntningar genom att den är avpassad till blicken, medan ikonen går utöver detta.<sup>226</sup> Förväntningar på en estetiskt övertygande återgivning riskerar att ta bort det som är främmande i bilden. Prototypen (det som bilden hänvisar till) riskerar härigenom att dras ner på typens (den materiella framställningens) plan. En

---

223 Bjerg 1999, s. 104-117; Marion 1996, s. 25-45.

224 Marion 1981, s. 10-17.

225 Bjerg 1999, s. 100-01.

226 Marion 1996, s. 33.

estetisk hänförelse av ikonerna förvandlar den till en idol. Marion vill istället lyfta fram det osynliga som bryter in i det synliga. Det kan också beskrivas som de erfarenheter som blicken inte förväntar sig. Ikonerna ger sig till blicken utan att mobilisera perspektivet, den är inte beroende av ytans organisering. Det osynliga rör sig tvärs över det synliga genom ikonens blick som hänvisar till en verklighet utanför bilden. Spelet mellan blickar korsar på detta sätt det målade synliga. Det osynliga framträder i det mänskliga ansiktet, vilket fullbordas i Kristus – det gudomliga i det mänskliga. Genom mötet med ”den andre” aktualiseras etiska aspekter i den fenomenologiska erfarenheten.<sup>227</sup>

Med sin fenomenologiska beskrivning vill Marion visa på hur bilder framträder på olika sätt för betraktaren beroende på hennes förväntningar, men även utifrån bildens form. Det går, menar han, att tillämpa teorin på alla bilder. Vissa bilder förmår inte att skapa ett möte mellan blickar, exempelvis Albrecht Dürers berömda självporträtt (1500), då blicken här är riktad in mot sig själv.<sup>228</sup>

Marions teori utmanar den syn på bilder som utvecklats inom västkyrkan, där bilder i enlighet med en didaktisk funktion skall väcka betraktarens intresse. Jag tolkar hans idol-begrepp som att begäret efter något som bilden förväntas ge blir något negativt. Betraktaren möts av sin egen spegelbild, det hon förväntar sig att se. Bilden stänger för erfarenheter av det oväntade, det osynliga.

I likhet med Marion, pekar Svend Bjerg i *Synets teologi* (1999) på risken att blicken dras med av estetiskt vackra bilder, och att blicken stannar vid den estetiska erfarenheten. Istället vill han öppna blicken för det osynliga, Guds närvaro, i den synliga bilden. Bjerg förutsätter att ju mer ”olik” bilden är, desto mer ”likhet” med det transcendenta, vilket kan formuleras som en ”hermeneutisk bildregel”.<sup>229</sup> Likheten ligger i inkarnationen, som gör Gud närvarande. Olikheten signalerar att det är Gud, och inte en människa med övernaturliga krafter, som är närvarande. Bilder som liknar ikoner eller andra ”heliga” bilder verkar på så sätt att de tar fram det som är ”olikt”, det som inte passar in i bilden, det icke-assimilerbara, det oväntade, det förskjutna.<sup>230</sup>

---

227 Ibid. s. 11-12.

228 Ibid. s. 25-45.

229 Bjerg 1999, s. 116-17.

230 Ibid.



Bjerg fokuserar i sin bildteori människans förmåga att se, vilket även omfattar metaforer, visioner, föreställningar och liknelser. Det uppstår en fusion mellan att se med egna och med Guds ögon, vilket leder till en växande klarsyn. Trons väsen kännetecknas som att ”se med Guds ögon” – att få ögonen öppnade av metaforiska bilder i vilka Gud kommer till världen.<sup>231</sup> Bjerg vill uppmärksamma mångfalden av bilder, och koppla dem till språket. De kan inte skiljas från ordet och tvärtom.<sup>232</sup> Bjerg beskriver olika förhållningssätt till det som blicken möter: en objektifierande blick som döljer all transcendens, en distanserad ”stirrande blick” som förtingligar det som den ser, och förhållningssätt som möjliggör transcendens.<sup>233</sup> Bildspråkets uppenbarande kraft är centralt i Bjergs diskussion. Genom en fenomenologisk analys av hur det synliga bryts av det osynliga lyfter han fram fantasin, eller inbillningskraften.<sup>234</sup> Bjergs beskrivning av de metaforiska bildernas uppenbarande kraft har beröringspunkter med Paul Ricœurs syn på den metaforiska föreställningsförmågan som en transformerande, utopisk och kritisk kraft i självförståelsen, som jag berörde i förra kapitlet.<sup>235</sup>

För Bjerg blir fantasin och förmågan att se bilder metaforiskt central då betraktaren söker närma sig en gudomlig dimension i de visuella uttrycken. Hans definition av visualitet och bilder är vidare än hos Marion då han berör olika visuella uttryck. Betoningen på metaforiken visar likaså på interaktionen mellan ord och bild, en aspekt som Marion inte berör. Bjerg tillför en hermeneutisk dimension i sin syn på bilder, där han menar att bilder läses både visuellt och verbalt då de är uppbyggda på koder.<sup>236</sup> Till skillnad från Marion ser Bjerg inte förväntningen som något negativt, eftersom det är endast genom att ”öppna” blicken för den metaforiska föreställningsförmågan, fantasin, som det osynliga kan tränga in i det synliga. Snarare skiljer han mellan olika förhåll-

231 Ibid. s. 206.

232 Ibid. s. 73. Den interaktiva förståelsen återkommer även i Bjergs läsning av Luther, där han framhåller att synen spelat en större roll i dennes teologi än vad den efterföljande tolkningen har påvisat. Det finns, menar Bjerg, ingen motsättning mellan öra och öga, synligt och osynligt, bild och ord hos Luther. Tvärtom öppnar örat upp för ögat – vi ser i tro med öronen (ibid. s. 224-34).

233 Ibid. s. 128-64.

234 Ibid. s. 181.

235 Ricœur 1969, s. 266.

236 Bjerg 1999, s. 105.

ningsätt.<sup>237</sup>

Marion och Bjerg utvidgar i sina fenomenologier den visuella erfarenheten med en teologisk reflektion som betonar transcendens, det osynligas kraft att tränga in i det synliga. Att tillåta det som är annorlunda, det som skiljer från mig själv, blir också en förutsättning för erfarenheter av Guds transcendens. Härigenom får också förhållningssättet till andra människor etiska dimensioner. Beträktaren tvingas att reflektera kring hur blicken förhåller sig i mötet med ”den andre”.<sup>238</sup>

Medan Marions och Bjergs fenomenologiska beskrivningar utgår från den nicenska ikonteologin har ungdomarna i min studie olika relationer till kristendomen, vilket också gäller konstnärerna bakom de nio bilderna. Som jag nämnt tidigare, betonar Thomas Ziehe att det är svårt för en ung människa idag att se sig själv med ”egna ögon” genom den mängd av olika bilder, tolkningar och synsätt som hon måste förhålla sig till.<sup>239</sup> De egna erfarenheterna ställs mot de medialt förmedlade bilderna och diskurserna.<sup>240</sup>

Som jag berörde i det förra kapitlet, betonar konstvetaren David Morgan att blicken är formad av tolkningsramar, vilket också avgör om bilden förstås som överensstämmande med en religiös förståelse, eller om den avvisas.<sup>241</sup> Det understryker betydelsen av att betraktaren har erfarenheter av kristen bildtradition i tolkningen, en materiell utformning som ögat vant sig vid och som snarare signalerar likhet än olikhet. Det som Morgan och Ziehe lyfter fram visar på blickens beroende av tolkningsramar och ett större sociokulturellt sammanhang. Bjerg uttrycker emellertid en hermeneutisk förståelse då han menar att bilder läses både visuellt och verbalt.<sup>242</sup> Hans betoning av interaktionen mellan ord och bild (vilket också omfattar olika bilder) är en fruktbar utgångspunkt i min studie. Den relaterar till det mediala flöde som ungdomskulturforskare beskriver där det kulturella material som finns tillgängligt blir en resurs i ungdomars tolkningar och identitetsskapande. Jag ser Bjergs och Marions

237 Ibid. s. 206.

238 Bjerg 1999, s. 128-64; Marion 1996, s. 11-12.

239 Ziehe 1993/1989, s. 39.

240 Ibid.

241 Morgan 2005, s. 3-6.

242 Bjerg 1999, s. 105.

fenomenologiska beskrivningar av visuella erfarenheter som värdefulla utifrån de utmaningar för en didaktiskt inriktad bildteologi som jag har identifierat.

Med beskrivningen i detta kapitel har jag belyst hur de nya tillämpningarna av kristen symbolik och bildtematik aktualiserar frågor kring kommersiell användning av den religiösa symboliken, och maktaspekter i den visuella framställningen av Jesusgestalten, frågor som också diskuteras inom samtida teologi. Kapitlet belyser kristen bildtradition utifrån olika teologiska reflektioner kring bilders funktion och skiftande materiella framställningar inom västkyrklig tradition. Samtiden utmärks emellertid av religiös pluralism, individualisering och en minskad socialisering in i en kyrklig tolkning av symboliken. Tillsammans med nya tillämpningar av kristen symbolik och bildtematik belyser det svårigheten att urskilja en tydlig gräns mellan sakralt och profant.

I nästa kapitel som behandlar metodologiska frågeställningar visar jag hur avhandlingens teoretiska perspektiv appliceras på metoden. Här kommer jag att redogöra för hur jag gått tillväga för att genomföra receptionsstudien och vilka metodologiska överväganden som ligger bakom detta arbete.



## Kapitel 3

# Metod

Föreliggande receptionsstudie är utförd i en på förhand konstruerad kontext, där jag som forskare skapat en specifik situation. Jag har valt nio bilder som utgångspunkt, utifrån syftet att spegla det heterogena tolkningsområde som utmärker den samtida Kristusbilden. Kring dessa bilder samtalar jag med några ungdomar med olika trosuppfattningar. Jag ställer deras bildreceptioner i en kritisk dialog med kristen bildteologi. Den teologiska konversationen är emellertid formad av mitt urval av bilder och deltagare.

## Metodologiska överväganden

Tillsammans med de teoretiska perspektiv som behandlats i inledningskapitlet, har jag i det förra kapitlet beskrivit utgångspunkterna för frågeställningarna i receptionsstudien. Teoretiska verktyg är emellertid inte tillräckliga för att genomföra intervjuerna och analysera mitt intervjumaterial. Här krävs också en metodologisk medvetenhet, en kritisk uppmärksamhet på det som uttrycks i intervjusamtalen och hur samspelet tar form mellan mig och intervjupersonerna.<sup>243</sup> Kunskap är relaterad till den kontext som den är konstruerad i.<sup>244</sup> Jag är akademiker och betydligt äldre än de ungdomar jag intervjuar. Som etniskt

243 Kvale, Steinar, *Interviews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, 1996, s. 15-16. Se även Thomsson, Heléne, *Reflexiva intervjuer*, 2002, s. 37-39, och Schofield Clark, Lynn, "The Journey from Postpositivist to Constructivist Methods", i *Media, Home, and Family* (red. Hoover, Stewart et al), 2003b, s. 23-33.

244 Schofield Clark 2003b, s. 23-24.

svensk blir jag en representant för majoritetssamhället och bidrar aktivt till att skapa den kunskapsproduktion som äger rum i receptionsstudien, där forskningsprocessen är en (re)konstruktion av den sociala verkligheten.<sup>245</sup>

Medan jag ofrånkomligt påverkas av det som sker i intervjusituationen och den kunskap som här produceras, är en kritisk medvetenhet om min egen position viktig. Medieforskaren Lynn Schofield Clark beskriver forskningsprocessen som en stegvis process, där forskarens formulering av sitt projekt och sin intervjuguide är det första steget.<sup>246</sup> På ett liknande sätt understryker sociologen Jan Trost vikten av att forskaren är medveten om det perspektiv som hon går in med i intervjusituationen.<sup>247</sup>

Den kritiska medvetenhet som Schofield Clark och Trost beskriver ligger i avhandlingens abduktiva ansats. Samtidigt ser jag det som ofrånkomligt att forskaren påverkas av det som sker i intervjusituationen. Pedagog Steinar Kvale betonar det ömsesidiga samspelet mellan forskare och den intervjuade i intervjusituationen, vilket leder till en delad erfarenhet i termer av förändrade förståelseperspektiv.<sup>248</sup> Kvales syn på intervjusituationen som en delad erfarenhet kritiserar Trost som menar att det alltid rör sig om två relationer. Forskaren styrs av sitt teoretiska perspektiv och kan endast uppfatta det som den intervjuade svarat, och hur denne förstått situationen.<sup>249</sup> Jag ser båda teoretiska utgångspunkter som viktiga för förståelsen av intervjusituationen och hur kunskap konstrueras.

En konstruerad studie där forskaren ställer frågor och presenterar bilder i en viss ordningsföljd, vilket dessutom utförs i anknytning till skolmiljön, kännetecknas av en asymmetrisk relation. Utifrån en upplevelse av förväntningar från forskarens sida kan intervjupersonen uppleva krav på tydliga svar. Personen kan också uppleva att forskaren förväntar sig en viss typ av svar, vilket understryks

245 Alvesson och Sköldbberg 1994, s. 7-13.

246 Schofield Clark 2003b, s. 23-33. Se även psykologen Heléne Thomsson som menar att en reflexiv intervjustudie kräver att forskaren förhåller sig reflekterande till intervjudeltagarnas berättelser, samtidigt med en kritisk hållning till de tolkningar som görs, vilket inbegriper en reflektion över språk, maktaspekter och teoretiska utgångspunkter (Thomsson 2002, s. 39-41).

247 Trost, Jan, *Kvalitativa intervjuer*, 2005/1993, s. 29-31. Se även Alvesson och Sköldbberg 1994, s. 42-47, och Schofield Clark 2003b, s. 23-24.

248 Kvale 1996, s. 1-2.

249 Trost 2005/1993, s. 30-31.

av begränsningen till Kristusbilder. På samma gång kan mitt urval av bilder upplevas som styrande, men också provocerande. I genomförandet av studien använde jag en intervjuguide som var öppen och halvstrukturerad i utformningen då jag ville motverka att deltagarna upplevde förväntningar på en viss typ av svar. Styrningen bestod i att jag sökte styra in frågorna och uppmärksamheten på bilderna och invänta det som deltagaren spontant uttryckte, där min uppgift främst inriktades på att ställa uppföljande frågor. Det var också viktigt hur jag presenterade mitt projekt för deltagarna, och hur jag beskrev de olika momenten i det vi gjorde tillsammans. Jag kommer att behandla dessa metodiska överväganden längre fram i kapitlet då jag beskriver hur jag gick tillväga vid utformningen och genomförandet av studien.

Utformningen av intervjuguiden utgick från en medvetenhet om att bildreceptionen i en studie som denna, där ungdomarna endast hade möjlighet att betrakta bilderna under en begränsad tid, tydligt skiljer sig från betraktandet av bilder under en längre period där det är möjligt att upprätta en relation till bilder. De anteckningar som deltagarna uppmanades att göra hemma blev genom denna problematik ett viktigt moment i studien.

Frågor kan ställas kring vilka tolkningar som bilderna skulle ha gett upphov till om ungdomarna mött dem i ett annat sammanhang, exempelvis i en tidning, en kyrkolokal eller ett museum. Likaså aktualiseras frågor kring hur information om bildens kontext skulle ha färgat av sig på tolkningen. Studien är utformad i en konstruerad kontext där ungdomarna konfronteras med nio bilder som de aldrig tidigare sett. Genom mina frågor tvingas de pröva sin upplevelse av bilden, vilket också inbegriper en översättningsproblematik då de skall formulera sina erfarenheter verbalt. Bilder presenteras emellertid ofta i den samtida visuella kulturen under en kort tid och utan bakgrundsfakta, på samma gång som de är lösryckta ur sitt ursprungliga sammanhang, varför jag trots allt kan se en parallell till studien i detta avseende.

Utskriften av intervjuerna och de anteckningar som ungdomarna fört kring bilderna utgör mitt material. I analysen prövar jag deras tolkningar gentemot kristen bildteologi. Jag ser mitt material som att det tillför något till förståelsen om hur receptionen av bilder av Jesusgestalten i en samtida religionspluralistisk kontext kan se ut, i skärningspunkten mellan en kyrklig tolkning och ett vidare

kulturellt sammanhang. Modell 1, som jag har beskrivit i inledningskapitlet, belyser avhandlingens abduktiva ansats. I utformningen av modellen och i min definition av teologi har jag utgått från Gordon Lynch.<sup>250</sup>

Jag delar den förståelse som Schofield Clark formulerar då hon beskriver det sista steget i forskningsprocessen som läsarens reflektion och tolkning, där materialet ställs i relation till andra teorier kring ämnet. Schofield Clarks beskrivning tydliggör hur forskningens syfte är att erbjuda insikter som kan ge en förändrad förståelse.<sup>251</sup>

Då min avhandling är förståelseinriktad, ser jag det som viktigt att ha en empirinära metod, med många utdrag från intervjuer och ungdomarnas anteckningar, för att belysa hur intervjupersonerna formulerar sina tolkningar och förhandlingar i relation till bildernas innehåll. Även om jag har en abduktiv forskningsmetod, är risken att teoretiska analyser kan bli det primära, där analysen hamnar vid sidan av bilden och dess innehåll. Det är också den kritik som riktats mot den bildsemiotiska metoden.<sup>252</sup> Jag ser det som viktigt att vända analysen mot bildernas innehåll och den dialog som uppstår i intervjusituationen, något som jag också tog hänsyn till vid utformningen av studien.

Då det gäller receptionsanalytiska studier av ett kulturellt uttryck på individnivå finns det flera receptionsstudier kring film och TV-mediet, exempelvis Tomas Axelsons studie av ungdomars filmreception med inriktning på existentiella frågeställningar, och Alf Lindermans studie av TV-sända gudstjänster (vilka berördes i inledningen).<sup>253</sup> Däremot finns det mycket få studier av bildreception, framförallt vad det gäller bilder som bygger på kristen symbolik och

250 Lynch 2005, s. 108-09, s. 94. Lynch hermeneutiska modell utgör utgångspunkten för modell 1 som presenterar strukturen i min avhandling. Som beskrivits i inledningen, har jag utgått ifrån Mats Alvesson och Kaj Sköldbärgs definition av den abduktiva forskningsmetoden (Alvesson och Sköldbärg 1994, s. 42-47).

251 Schofield Clark 2003b, s. 23-24. Kvale argumenterar på ett liknande sätt då han förordar en *kommunikativ validitet*, där kunskapsanspråkens validitet prövas i en dialog (Kvale 1996, s. 244-47). Se även Thomsson 2002, s. 31-32. Thomsson menar att validitet i tolkande undersökningar har en tonvikt på kommunikation och diskurs, där man väljer mellan konkurrerande tolkningar.

252 Elkins 1998; Stafford 1996; Mitchell 1994.

253 Linderman 1996; Axelson 2008. Se även Stewart Hoovers studie av amerikansk TV-publik utifrån frågor om religiös identitet i relation till användningen av tevediet (Hoover, Stewart M., *Religion in the Media Age*, 2006).



bildtematik. Som tidigare beskrivits, har David Morgan utformat en teori kring religiösa visuella kulturer. Den bygger dock inte på empiriska studier.<sup>254</sup>

Min studie utgår från en förståelse av tolkning som en oavslutad produktion av betydelser. Likaså tar jag in bildreceptionens fenomenologiska aspekter, de visuella erfarenheterna.<sup>255</sup> Här finns skillnader mot en diskursanalytiskt inriktad förståelse av reception, exempelvis Stuart Halls avkodningsteori, där receptionen studeras på en textuell, diskursiv nivå, och tolkningen förstås som en reproduktion av kodade budskap.<sup>256</sup>

## Urvalskriterier

Urvalet av de nio bilder som utgör underlag för receptionsstudien har utgått från det heterogena tolkningsområde som utmärker den samtida Kristusbilden. Avsikten var att bilderna skulle illustrera detta område på olika sätt. Jag presenterar mina urvalskriterier i kapitel 4 där bilderna beskrivs. Metoden att låta ungdomarna titta på ett av mig genomfört urval av bilder utgick från ett övervägande att på detta sätt kunna göra en tydlig jämförelse av receptionen. Jag ville se hur olika personer reagerade på ett urval av bilder, för att se vad det var i bilden som strukturerade tolkningen.

Ett kriterium för mitt urval av ungdomar i receptionsstudien var att de skulle gå sista året på gymnasiet, dvs. vara 18-20 år.<sup>257</sup> Jag valde denna åldersgrupp utifrån intentionen att engagera deltagare som skulle ha lättare att formulera sig kring bildtolkning och livsåskådningsfrågor, jämfört med yngre personer. Min tanke var också att åldersgruppen är intressant då livsfrågor och existentiella tankar ofta aktualiseras genom steget ut i vuxenvärlden. En annan aspekt var att en eventuell konfirmationsundervisning låg några år tillbaka i

254 Morgan 2005.

255 Davey 1999a.

256 Hall 1996/1980, s. 128-38.

257 Den övre åldersgränsen, 20 år, är satt med hänsyn till de ungdomar som gått i förberedelseklass då de kommit till Sverige, men även de elever som eventuellt tagit uppehåll i studierna. De personer som sedan kom att delta i studien var 18-20 år.

tiden för ungdomar i denna ålder.

Utifrån ett intresse för det religionspluralistiska svenska samhället ville jag intervjua ungdomar med olika trosuppfattningar. Min önskan var att engagera unga människor som positionerade sig som kristna och muslimer, eller befann sig på en skala från andliga ”sökare” till ateister. Min begränsning till muslimska ungdomar utgår från Jesu roll som profet inom islam, där han framställs som mystiker och andlig förebild i Koranen och i Hadith-litteraturen.<sup>258</sup> Jesu upphöjda position inom muslimsk tradition understryks av de avståndstagan- den som muslimska grupper framfört mot de framställningar av Jesus som uppfattats som hädiska, exempelvis Elisabeth Ohlson Wallins *Ecce Homo*-bilder och filmen *Da Vinci-koden*.<sup>259</sup> Ytterligare kriterium var en jämn fördelning av kön. Inför studien tog jag kontakt med olika gymnasieskolor. Jag fick respons från en skola som kan betecknas som multikulturell.

Bland de ungdomar som anmälde sitt intresse i de två skolklasser som jag besökte fanns en jämn fördelning utifrån de kriterier jag ställt upp, varför jag nöjde mig med detta urval. Dessa elever gick på samhälls- respektive naturvetar- programmet. Då det visade sig bli svårt att engagera ungdomar som var födda i Sverige och som samtidigt var bekännande kristna i de två aktuella klasserna, valde jag att intervjua två personer som gick på andra gymnasieskolor.<sup>260</sup>

Trosuppfattning, kön och etnicitet är de kategorier utifrån vilka jag har gjort mitt urval av intervjupersoner. Jag har däremot valt bort kategorin ”klass” då jag bedömt att frågor kring utbildningsinriktning och föräldrars utbildnings- nivå är av sekundär betydelse för mina frågeställningar.<sup>261</sup> Då avhandlingen

258 Khalidi 2001, s. 4.

259 Ahlström 1999, s. 224; Plate 2006, s. 147.

260 Av de två ungdomar som var bekännande kristna med svensk bakgrund fick jag kontakt med den ena personen genom en ungdomsgrupp i Svenska kyrkan, där jag deltog vid en träff och presenterade mig. I det andra fallet förmedlades kontakten genom en präst vid Katolska kyrkan. Båda dessa personer gick på gymnasieskolor i Göteborg.

261 Den franske sociologen Pierre Bourdieu framhåller utbildningsnivå, vilken relaterar till ett kulturellt kapital, som en avgörande faktor i bildreception. I detta ligger ett maktperspektiv då alla personer inte förmår att tolka koderna i konsten (Bourdieu, Pierre et al, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 1969). Min studie behandlar emellertid inte konstbilder av modernistisk, abstraherad art, vilket är centralt i Bourdieus studie av museibesökare. Ulf Sjäöndins tidigare omnämnda studie av svenska gymnasieelever visar framförallt på stora skillnader mellan könen vad det gällde intresset för religion och livsåskådningsfrågor, och trosuppfattning, men även på vissa skillnader mellan teoretiska och praktiska program i responsen till religionskun-

inriktar sig på tolkning av kristen symbolik och bildtematik blir den religiösa socialiseringen istället det primära.

Som jag framhållit tidigare, utgår jag i min analys av ungdomarnas berättelser om bilderna ifrån det som de formulerar som en förståelse av den teologiskt bestämda tolkningen. För att kunna tolka de symboliska koderna i enlighet med en teologiskt bestämd tolkning krävs en religiös socialisering in i en sådan tolkning.<sup>262</sup> Det intressanta är emellertid hur ungdomarna tolkar den kristna symboliken och bildtematiken, vad de förstår som det teologiskt bestämda, och huruvida bilder tolkas som Jesusframställningar. Då avhandlingen är inriktad på tillämpningen av kristen symbolik och bildtematik i nya sammanhang riktas också intresset mot de referenser som ungdomarna hänvisar till i sin tolkning.<sup>263</sup>

Följande ungdomar deltog i studien: Christian, Maria, Hermis, Mona, Alexander, Hamma, Violeta (naturvetarprogrammet), Nerway, Katarina, Daniel, Kristina, Alejandro, Josefin, Johan, Fatima (sambandsvetarprogrammet), och Robert (IT-mediaprogrammet). De presenteras i ett appendix (bilaga 2) utifrån etnicitet, trosuppfattning och religiös bakgrund. Då jag analyserar receptionen på individnivå i kapitel 7, behandlas också synen på den visuella framställningen av Jesus. I beskrivningen av trosuppfattning och synen på framställningen av Jesus utgår jag från det som deltagarna formulerar kring mina frågor om dessa kategorier.

## Studiens upplägg och genomförande

Mina metoder är kvalitativa intervjuer som bandats, vilka sedan transkriberats av mig personligen, och anteckningar som ungdomarna har fört hemma kring bilderna.<sup>264</sup> Metoden i analysen av intervjuerna är receptionsanalytisk.<sup>265</sup> Sam-

---

skapsämnet (Sjödin 1995, s. 72-74). Till skillnad från Sjödins studie, är min studie inte relaterad till religionsundervisningen.

262 Bryson 1981, s. 16-17.

263 Bryson 1981, s. 16-17; Hall 1996/1980, s. 128-38.

264 Kvale 1996; Schofield Clark 2003b; Trost 2005/1993; Thomsson 2002.

265 Axelson 2008; Linderman 1996; Hall 1996/1980, s. 128-38.

talen kring bilderna bygger på en intervjuguide (bilaga 3). Ett viktigt komplement till metoderna har varit att försöka orientera mig i mediekontexten. Det har framförallt inneburit att jag studerat samtida bilder av Jesusgestalten och användning av kristen symbolik och bildtematik på Internet, i tidskrifter, men även film, musikmedia och TV-serier.<sup>266</sup>

När jag träffade ungdomarna första gången, vilket för deltagarna på den aktuella gymnasieskolan skedde under en religionskunskapslektion, presenterade jag mig som doktorand i ämnet religionsvetenskap och berättade att jag arbetade med en studie som var inriktad på hur ungdomar tolkar bilder. De som var intresserade av att delta i studien anmälde sitt intresse. Jag upplevde en stor respons. Tvärtemot min förväntan, fanns det överlag ett stort intresse, men jag kunde inte erbjuda alla intresserade elever att delta. Intresset hos deltagarna fanns kvar under genomförandet av uppgiften. Ungdomarna visade generellt ett engagemang, oberoende av trosuppfattning.

Jag är medveten om att det intresse för uppgiften som var utmärkande för studien, trots att det givetvis varierade mellan personer, hypotetiskt hade skilt sig mot en studie där eleverna genom skolundervisningen uppmanats att delta. Jag ser emellertid inte det beskrivna som ett problem eftersom det, till skillnad från en enkätstudie, krävdes ett visst engagemang för uppgiften. Uppgiften tog en viss tid att genomföra, och ungdomarna uppmanades att reflektera över bilderna. En studie med koppling till skolundervisningen var också något som jag definitivt ville undvika, vilket jag återkommer till. Flera av de ungdomar som anmälde sitt intresse uttryckte planer på framtida studier. Föräldrarnas utbildningsnivå och yrkesinriktning var heterogen.<sup>267</sup>

Jag träffade deltagarna vid två tillfällen. Däremellan hade de fört anteckningar kring bilderna som de fick med sig hem. Intervjun skedde sittande vid ett bord. Bilderna presenterades i kopierad form, en bild i taget, i den ordningsföljd som de beskrivs i nästa kapitel. Bilderna visades tillsammans med eventuella

---

266 Mitt urval av bilder utgick från denna studie av mediekontexten då jag ville att bilderna skulle spegla det samtida tolkningsområdet. Inför den slutliga receptionsstudien genomförde jag dessutom ett par pilotintervjuer.

267 Av de 18 ungdomar som deltog har jag använt 16 intervjuer, då jag tvingades göra en begränsning. Det material som valdes bort bedömde jag som relativt likartat med två andra intervjuer.

texter.<sup>268</sup> Flertalet av intervjuerna ägde rum i skolbibliotekets grupprum. Vid några tillfällen tvingades jag att använda skolans café då biblioteket var stängt. Det var för mig angeläget att undvika lokaler som används för undervisning, för att söka skapa en så avslappnad miljö som möjligt och som var placerad utanför klassrumssituationen. För att avidentifiera den intervjuade fick denne vid slutet av det första intervjutillfället välja ett eget alias. Jag uppmanade ungdomarna att inte visa bilderna för klasskamraterna under tiden som studien pågick. Därmed fick alla deltagare samma chans till ett första möte med bilderna. Utifrån reaktionerna vid det första intervjutillfället fick jag intrycket att denna uppmaning beaktades.

De intervjuer jag utfört är halvstrukturerade med en tematisk inriktning. Med det menas att intervjuguiden främst har fungerat som ett stöd i intervjusituationen, likt den struktur som jag har utgått från. Med denna utformning ville jag understödja bildtolkningens associativa och reflexiva dimensioner.<sup>269</sup> Frågorna är relativt öppna ställda för att se vad som händer i mötet med bilderna, vad de berättar för deltagaren. Det fanns också en tanke att motverka upplevelser av förväntningar från min sida. I enlighet med detta försökte jag så långt det var möjligt att rikta uppmärksamheten mot bilderna, där min uppgift främst inriktades på att ställa uppföljande frågor. Samtidigt fanns det en viss form av standardisering då bilderna presenterades i en bestämd ordningsföljd. Flera av frågorna i intervjuguiden var också formulerade på ett liknande sätt vid de båda intervjutillfällena, med syfte att urskilja eventuella förändringar i tolkningen.<sup>270</sup>

Mellan de två intervjuerna fick deltagarna med sig bilderna hem där de uppmanades att titta på bilderna och skriva anteckningar kring dem. Syftet med anteckningarna var att ungdomarna skulle få tillfälle att titta på bilderna på egen hand, utan mina uppföljande frågor, och utanför den skolmiljö som

---

268 *CAN:s poster* (bild 7) var utförd med en text längst ner. Elisabeth Ohlson Wallins *Korsfästelsen* (bild 5) visades vid utställningen med ett bibelcitat, (vilket även finns med i boken om utställningen [Ohlson, Elisabeth, *Ecce Homo - Photographs by Elisabeth Ohlson 1996-1998*, 1998]), varför det också presenterades för deltagarna i studien, fastklistrat i bildens högra hörn.

269 Davey 1999a; Davey 1999b; Sandström 1995; Liepe 2003, s. 25-28; Bryson 1981, s. 16-17; Bryson 1983, s. 60-62.

270 Trost 2005/1993, s. 19-21.

vi befann oss i under intervjuerna. Här fanns också en tanke att tolkningen och förhandlingen med bilder på en djupare nivå kräver tid till reflexion.<sup>271</sup> Jag presenterade detta moment av studien som viktigt för att deltagaren skulle få tid att titta på bilderna hemma. Det nedskrivna material som ungdomarna sedan presenterade varierade i omfång och utformning.<sup>272</sup> Det som blev tydligt var emellertid att några personer uttryckte att de ändrat sin förståelse av enstaka bilder. Jag upplevde anteckningarna som ett viktigt moment, då flera ungdomar genom denna metod reflekterade djupare över bilderna.

För att kunna utföra detta moment krävdes att jag träffade deltagarna vid två tillfällen. Jag bedömde det också som viktigt att göra två intervjuer för att kunna följa hurvida tolkningen och erfarenheten av bilderna förändras över tid. Att träffa ungdomarna vid två intervjutillfällen gav mig också möjlighet att ställa delvis olika frågor vid de två intervjuerna, en aspekt som jag återkommer till.

Jag utgick i min utformning av studien från tanken att börja med en relativt traditionell bild och sedan växla mellan bilder som på olika sätt förhöll sig till kristen bildtradition. De bilder som kunde upplevas som mer provocerande presenterades på slutet, som *Crucifixion I* (bild 8). Jag hade också en idé om att växla mellan olika ikonografiska teman och materiella framställningar. När vi träffades vid nästa intervjutillfälle använde jag samma ordningsföljd. Min erfarenhet är att det sätt som bilderna presenterades på fungerade bra då det blev en variation i bildtema och utförande.

Jag ser intervjusituationen som att den består av två dialoger då mötet med bilden i sig kan beskrivas som en dialog, på samma gång som jag samtalar i en dialog med intervjupersonen. Med denna utgångspunkt inleddes den första intervjun med frågor kring de nio bilderna. Jag ville se vad som hände i mötet med bilderna – vilka tolkningar som framträdde. Efter en paus gjordes

---

271 Davey 1999a; Davey 1999b; Ricœur 1969.

272 Några deltagare hade skrivit ner två till tre sidor med reflektioner, medan det för flertalet rörde sig om en till två sidor. Anteckningarna var såväl handskrivna som maskinskrivna. Tre personer hade inte gjort några anteckningar, med hänvisning till att de skulle presentera sina tankar då vi sågs. Mitt intryck var att alla deltagare hade tittat på bilderna hemma, vilket avspeglades i deras kommentarer vid den andra intervjun. Hur lång tid som de ägnat åt bilderna är dock svårare att bedöma.

en bakgrundsteckning av personen och dennes bakgrund. Förutom frågor om fritidsintressen, gymnasieprogram och familj och bildintresse, vilket var av sekundärt intresse utifrån avhandlingens syfte, inriktade jag mig främst på den intervjuades trosuppfattning, synen på Jesus och gestaltningen av honom i bild. Dessa frågor tog jag upp på slutet av den första intervjun. Det var först här som jag själv nämnde Jesus och visuella framställningar av honom, och då i en allmän form som inte relaterade till bilderna i studien.<sup>273</sup>

Intervjuguiden är utformad så att frågeställningarna vid det första intervjutillfället inriktades mot den omedelbara upplevelsen av bilden och beskrivningen av den. Vid den andra intervjun, som ägde rum ungefär en vecka senare, lyfte jag fram nya frågor för att söka nå en djupare tolkning, där även förändring i tolkningen över tid fokuserades. Samtidigt ställde jag nu för första gången frågor kring den visuella framställningen av Jesus i studiens bilder.

Vid de båda intervjuerna använde jag följdfrågor som uppmanade den intervjuade att konkretisera vad det var i bilden som gav de olika upplevelserna och tolkningarna. Jag ville få personen att söka formulera vilka faktorer i bilden som gav en specifik beskrivning eller uppfattning, medveten om att detta kan vara svårt att verbalisera. Frågeställningarna i intervjuguiden återkommer på flera punkter mellan de två intervjutillfällena. Denna utformning utgår från att jag ser dem som centrala frågor, men också utifrån ett intresse för vad som händer över tid i tolkningen av bilderna. På slutet av varje intervju lade jag ut bilderna på bordet, med syftet att se vad den intervjuade hade att säga då de visades tillsammans.

Som ett sista moment vid det andra intervjutillfället presenterade jag konstnärernas namn, deras nationalitet och eventuella rubriker på bilderna, liksom den grundläggande ikonografin. Ungdomarna fick här möjlighet att ställa frågor kring bilderna. Valet att presentera denna information först på slutet av andra intervjun bygger på tanken att låta intervjupersonerna tolka bilderna

---

273 Det hände vid flera tillfällen att den intervjuade kommenterade framställningen av Jesusgestalten i bilderna redan vid det första mötet med dem, men det var först under slutet av den första intervjun som jag själv ställde frågor kring synen på Jesus och visuella framställningar av honom. Vid det första mötet med ungdomarna i klassrummet undvek jag att nämna att projektet handlade om Kristusbilder, Jesusbilder eller kristna bilder, då jag ville att de skulle möta bilderna utan denna förförståelse.

utan kunskap om bildernas kontext.

Förhandlingen och tolkningen med bilden förmedlas med ord, en situation som inbegriper en översättningsproblematik.<sup>274</sup> Jag går därtill som forskare in med frågor och tolkar det som sägs. Ungdomarna i studien hade dessutom olika relationer till kristendomen och bildtraditionen, men även till det svenska språket. Mot denna bakgrund är min erfarenhet att intervjusituationen överlag fungerade bra, trots att några av deltagarna endast bott i Sverige ett fåtal år. Generellt upplevde jag inte att ungdomarna hade några större problem med att formulera sig. Vid några tillfällen fick jag fylla i något ord som den intervjuade saknade, eller svara på frågor kring benämningen av enstaka detaljer eller liknande i bilden. Detta var emellertid inte alltid relaterat till förtrogenheten med svenska språket, utan kunde lika ofta relateras till ungdomarnas olika grad av kunskap om en teologiskt bestämd tolkning av symboliken. Den beskrivning av intervjusituationen som jag här förmedlat utgår från min egen bild. Utskriftsmaterialet visar dock på att variationerna i hur mycket deltagarna talar kring bilderna inte är specifikt relaterat till språk eller trosuppfattning. Den skillnad som däremot är påtaglig är att männen oftast tar något större utrymme.<sup>275</sup>

Intervjusamtalen har transkriberats ordagrant för att söka återskapa intervjusituationen inför analysen, med en medvetenhet om att utskriften är avkontextualiserade samtal.<sup>276</sup> I de excerpter som presenteras i texten har jag dock fört in gemener, punkt och kommatecken av stilistiska skäl.<sup>277</sup>

274 Langer 1953, s. 379; Fausing 1999, s. 325-26; Freedberg 1989, s. 433.

275 Det fanns i studien en jämn könsfördelning. Av 730 sidor utskrivna intervjuer och anteckningar omfattar männens berättelser 422 sidor, jämfört med 308 för kvinnorna. Jag kommer att utveckla den sneda fördelning som här är påfallande, tillsammans med andra tendenser i ungdomarnas reception som berör kön, i receptionsanalysen i kapitel 6.

276 Kvale 1996, s. 166-68.

277 Jag har i transkriptionerna fört in punkt, för längre paus, och tre punkter för paus, inom hakparenteser, vilket återkommer i avhandlingstexten (Trost 2005/1993, s. 109). Jag har även tagit bort instämmande ljud som ”hmm”. Några deltagare tenderar, oavsett språklig bakgrund, att utifrån ett vardagligt språkbruk göra upprepningar eller lägga in enstaka ord som kan skapa osäkerhet kring vad de vill säga. Jag har inte ändrat det bandade språket för att överensstämma med en lexikal norm. Däremot har jag vid enstaka tillfällen gjort smärre ändringar där jag tagit bort eller ändrat ett eller ett par ord utifrån en avvägning att det just i detta fall föreligger en risk att en felaktig formulering tar uppmärksamheten från det personen vill uttrycka, eller gör texten



## Forskningsetiska övervägningar

I utformningen av studien har jag tagit hänsyn till de forskningsetiska principer som utarbetats av Vetenskapsrådet.<sup>278</sup> Jag har tagit bort namn på gymnasieskolor och liknande uppgifter, och avidentifierat råmaterialet. Vidare har jag varit noga med att i min presentation av deltagarna beskriva dem på ett sådant sätt att de inte går att identifiera.<sup>279</sup> Jag informerade också då jag först träffade dem i klassrummet, och vid det första intervjutillfället, om receptionsstudiens syfte.<sup>280</sup> Likaså informerades de om sin rätt att själva bestämma sin medverkan i studien.<sup>281</sup> Under studiens genomförande var det dock ingen av de medverkande som avbröt sitt deltagande.

Förutom de mer konkreta aspekter i utformningen som här beskrivits, är forskarens roll och det sätt hon agerar på i intervjusituationen lika viktig.<sup>282</sup> Jag sökte under studiens genomförande att hålla mig kritiskt reflekterande till den kunskapsproduktion som processen implicerar, där jag som forskare är det viktigaste instrumentet, men även till förhållandet att bilderna kan ge reaktioner som är utmanande för betraktaren på olika sätt. Deltagarna hade olika syn på avbildningar av heliga personer. Bildernas innehåll aktualiserar också existentiella frågeställningar. Genom att några av bilderna tydligt skiljer sig från traditionella framställningar, och att de är framställda på ett sätt som kan upplevas provocerande, försökte jag vara lyhörd för ungdomarnas erfarenheter och undvika att tvinga fram reaktioner. Under det andra intervjutillfället hände det att enstaka deltagare bad att få slippa kommentera en eller ett par bilder, vilket jag respekterade utan att ställa uppföljande frågor.

Då ungdomarna hade olika relation till kristendomen var likaså en medvetenhet om terminologin och förhållningssättet under intervjuerna från min

---

otydlig. Likaså har jag vid några tillfällen utelämnat upprepningar, vilket istället ersatts med två snedstreck.

278 Vetenskapsrådet *Forskningsetiska principer i humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*, 2003.

279 Ibid. s. 12.

280 Ibid. s. 7.

281 Ibid. s. 9.

282 Kvale 1996, s. 117-18.

sida viktig. Jag använde av denna anledning benämningen Jesus istället för Kristus.

## Analys av intervjumaterialet

Modell 1 (vilken presenterades i inledningen) tydliggör strukturen i avhandlingen.<sup>283</sup> Som forskare gör jag urvalet och beskrivningen av materialet. På detta sätt skapar jag kontexten. För att förtydliga mina frågeställningar beskriver jag den samtida kulturella och samhällliga kontexten, och hur kristen bildteologi utmanas i samtiden. Jag gör också en beskrivning av de nio bilderna. Huvudobjektet i avhandlingen är emellertid ungdomarnas tolkning och förhandling med dessa bilder. I analysen tolkar jag det som ungdomarna formulerar i intervjuerna och i anteckningar kring bilderna. De teoretiska perspektiv som presenterades i inledningen fungerar som mina analysverktyg. Mitt syfte är att använda intervjumaterialet i en kritisk dialog med kristen bildteologi, med avsikten att ge ny förståelse kring receptionen av bilder av Jesusgestalten i en samtida religionspluralistisk kontext. Jag söker i min analys att identifiera framträdande tendenser och tolkningsteman i ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med bilderna. Jag tittar även på det genomslag som bildernas tolkningsbredd får i receptionen.

Tolkningsprocessen omfattar olika dimensioner. Till att börja med innehåller bilder olika betydelsenivåer (vilket jag behandlat i min beskrivning av bildsemiotiken i inledningskapitlet). Bilden är insatt i en större kontext som också inbegriper andra bilder, relationer till kristen bildtradition et cetera. Till detta kommer intervjupersonens kontext, hennes förförståelse, förväntningar och erfarenheter. Det öppnar för en tolkningsmångfald. Som forskare är jag uttolkare av intervjumaterialet, där jag utöver min förförståelse också har ett tydligt syfte med mitt material. I viss mån delar jag emellertid en kontext med intervjupersonerna: det samtida svenska religionspluralistiska samhället.

De nio bilderna beskrivs i kapitel 4 utifrån form, färg och material (de 283 Modellen visas på sidan 15.

visuella, fysiska och materiella betydelserna) och det ikonografiska temat. Jag utgår i min beskrivning av bilderna från en förståelse av bilden som en egen helhet, även om jag också tar hänsyn till textuella referenser. Min beskrivning är emellertid inte enbart deskriptiv eftersom jag sätter in bilderna i en kulturell och samhällelig kontext.

I kapitel 5, 6 och 7 tolkar jag intervjumaterialet. Analysen tar sin utgångspunkt från de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag urskiljer i ungdomarnas tolkningar, vilket presenteras i kapitel 5. De fungerar sedan som analyskategorier i kapitel 6 och 7. Tyngdpunkten i det sjätte kapitlet ligger på det tolkningsområde som framträder i relation till bildernas innehåll, hur den tolkningsbredd som de nio bilderna omfattar återspeglas i tolkningen. Då bilderna utgör den metodiska utgångspunkten för studien börjar jag från bildernas nivå.

Jag utvecklar sedan analysen i kapitel 7 där jag mer specifikt tittar på hur ungdomarna tolkar och förhandlar med bilderna på individnivå. Receptionen presenteras utifrån de enskilda deltagarna. Medan tyngdpunkten i det sjätte kapitlet ligger på hur framträdande tendenser och tolkningsteman återspeglas i relation till bildernas innehåll, fokuserar jag i det sjunde kapitlet hur de avspeglas i förhållande till ungdomarnas individuella tolkningsramar. Då de båda dimensionerna är sammanflätade med varandra finns det sistnämnda med även i kapitel 6. Syftet är emellertid att fördjupa analysen i kapitel 7. Studiens urvalskriterier – trosuppfattning, kön och etnicitet – tittar jag också mer specifikt på i detta kapitel, varför de också kan benämnas som analyskategorier i detta sammanhang.

Mitt val att presentera analysen från bild- respektive individnivå utgår från en bedömning att de två perspektiven ger en djupare analys. Då jag utformade studien var det en given utgångspunkt att analysera receptionen kring varje enskild bild för att urskilja de olika tolkningar som bilden gav upphov till, vilket sedan kunde jämföras med andra bilder. Mitt val att studera tolkningen från individnivå är däremot något som blev tydligt först då jag transkriberade och analyserade mitt material. Jag urskiljde då intressanta överensstämmelser mellan olika ungdomar, vilket formulerades på olika sätt, med olika referenser och utgångspunkter. En annan aspekt som jag såg som intressant var att

tolkningen förändrades över tid hos några deltagare.

Slutligen diskuterar kapitel 8 på en övergripande nivå de frågor som studien ställer. Syftet är att se vilken relevans studien får för förståelsen av hur Kristusbilder fungerar i en samtida kontext, och ställa detta i en kritisk dialog med kristen teologi. Vi går nu vidare till kapitel 4 och min beskrivning av de nio bilderna i studien.

## Kapitel 4

# De nio bilderna

I det här kapitlet skall jag presentera de bilder som utgör utgångspunkten för intervjuerna med ungdomarna i studien (se bilaga 1). De illustrerar på samma gång det heterogena tolkningsområde som utmärker den samtida bilden av Jesusgestalten, vilket jag behandlat i kapitel 2. Urvalet av bilderna utgår från min blick som forskare. Jag presenterar i kapitlet min syn på materialet, vilket utgör en bakgrund till min analys av ungdomarnas tolkningar. Med konstvetenskaplig terminologi gör jag en bildanalys. Den kristna ikonografin beskrivs utifrån referenser till olika ikonografiska lexikon. I analysen av ikonografiska teman används även konstvetenskaplig litteratur som behandlar kristen bildtematik. Med bildsemiotiska termer rör jag mig i min deskriptiva analys såväl på den denotativa nivån (bildens bokstavliga betydelse) vilken inbegriper de kristna ikonografiska koderna, som den konnotativa (de vidare associationerna) vilken berör aspekter som kroppsspråk och bildernas relation till kristen bildtradition och den kulturella kontexten.

Det fanns i mitt urval en intention att eftersträva en bredd i form, ikonografi, material och tekniskt utförande. Bilderna är tillkomna mellan 1997 och 2005.<sup>284</sup> Urvalet är inriktat både mot nya tolkningar av kristen bildtradition, och bilder som i högre grad kan beskrivas som traditionella. Bilderna illustrerar hur det nytolkande och det traditionella ofta korsar varandra. Konstnärerna förhåller sig till kristen bildtradition på olika sätt och de använder olika material i sin framställning.

---

284 Det ursprungliga urvalskriteriet var tidsperioden 1995-2005, vilket utgår från en strävan att få med relativt aktuella bilder.

Bilderna skulle också vara möjliga att återfinna utanför kyrkorummet, presenterade genom ett medium som vänder sig till ett stort antal människor. Jag har utgått från konstnärens benämning av bilden som en Kristus- eller Jesusbild. Det kan emellertid diskuteras huruvida bilder som *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) kan benämnas som Kristusbilder. Det är även fallet med *Blue Jesus* (bild 2), genom bildens syfte och funktion. Konstnären har valt att använda Jesusgestalten för en visuell framställning. Det är inte min uppgift att analysera varför, eller utifrån vilka syften han eller hon gör detta. Intresset riktas istället mot hur ungdomarna i studien tolkar bilderna, och de gränser som framträder här.

Jag valde bilderna utifrån intentionen att de skulle ha en tydlig ikonografi och en *naturalistisk* framställning.<sup>285</sup> Då frågeställningarna i avhandlingen fokuserar framträdande tendenser och tolkningsteman försökte jag på detta sätt undvika att samtalet fastnar i oklarheter kring framställningen, eller diskussioner kring stilpreferenser.

Jag ville även begränsa urvalet till bilder av en vuxen Jesusgestalt. Det utgår, precis som när det gäller mitt val av naturalistiska framställningar, från en intention att i dessa avseenden söka skapa en överensstämmelse i urvalet. Som jag beskrev i kapitel 2, är det också den vuxne Jesus som är föremål för nya visuella tolkningar. Mitt urval kan givetvis diskuteras. Dels utifrån att vissa ikonografiska teman, som korsfästelsen, är högt representerade, medan andra saknas, exempelvis "Den sista måltiden" eller meditativa andaktsbilder på Kristi ansikte. Det är likväl ett urval som jag tvingades att göra. Urvalet skulle också stämma överens med andra kriterier som tidsperiod och tillgänglighet i medier.

I detta kapitel presenteras varje bild separat, där bilden först beskrivs utifrån form, färg och material. Med en bildsemiotisk terminologi definieras dessa aspekter som bildens visuella, fysiska och materiella betydelser. Härafter

---

285 Med "naturalistisk" framställning avses bilder som söker återge verkligheten (i motsats till en abstrakt framställning som inte avser att ge en verklighetstrogen återgivning). Bland studiens nio bilder har dock *Love* (bild 3) abstrakta drag i framställningen av kroppen och korset. Ansiktet och detaljerna i bakgrunden är dock naturalistiska varför jag i mitt urval bedömde att bilden som helhet uppfyllde kriteriet på naturalism.

ger jag en framställning av det ikonografiska temat och eventuella texter (den denotativa nivån), och därefter ge en kortare beskrivning av bildens tillkomst och sammanhang, och konstnärens tankar kring bilden i den mån detta finns dokumenterat. Då jag utförde min studie återfanns flera av de aktuella bilderna på olika sajter på nätet, i tidningsartiklar, på kristna organisationers hemsidor, privata bloggar och liknande. Jag har dock utgått från de sajter där de fanns till försäljning eller presenterades av konstnärerna.

## Beskrivning av bilderna

Bild 1

***Christ the Good Shepherd*** (2005) – Brooks Cross  
(f. 1978)



Material: polykromt digitalt tryck med bläckstråleskrivare på lumppapper.

Storlek: 43x24 cm.

Placering: *Christ the Good Shepherd* säljs på Brooks Cross hemsida, under rubriken "Brooks Cross. Religious Art: Original Prints. Hanover, Virginia".<sup>286</sup>

Bilden föreställer en Kristusgestalt i vit, lång tunika som är centralt placerad i

<sup>286</sup> <http://www.brookscrossart.com/>, vilken var aktiv 2006-01-31. Bilden säljs i en upplaga av 40 tryck, till ett pris av 90 \$.

bilden, framför ett kors med blodfläckar, bärande ett lamm på vänster arm och en stav i höger hand.<sup>287</sup> Glorian är tydligt markerad, placerad i skärningspunkten mellan korsarmarna. Det svarta håret fortsätter ned bakom axlarna. Skägget är långt och ögonbrynen markerade. Det frontalt framställda ansiktet karaktäriseras likaså av de höga kindknotorna och den raka näsan. Blicken är riktad svagt nedåt. Kristusgestalten förefaller stilla, som frusen mitt i ett skeende. Bilden är framställd som en välvd nisch i vilken Kristus, lammet och korset är placerat. I bakgrunden framträder en grön äng och en ljusblå himmel. Horisonten skiftar mellan gult och vitt, från vilken ljus kommer in i bilden bakifrån, samtidigt som det finns en frontal belysning på Kristus. Denne utgör en vertikal mittaxel, som understryks av de olika bildplanen, där korset går igenom honom.

Förutom stillheten och symmetrin i kompositionen, kännetecknas bilden av den starka och klara koloriten. Den utmärks likaså av ett tydligt ikonografiskt schema. Det skapas en motsättning mellan den naturalistiska framställningen i bilden och en symbolisk dimension, vilket framhävs av Kristusgestaltens placering framför ett kors med blodfläckar, med en äng i bakgrunden.

Lammet på Kristi axlar och staven anspelar på det ikonografiska temat ”Jesus som den gode herden”. Det baseras på den metafor som Jesus använder i Johannesevangeliet: ”Jag är den gode herden. Den gode herden ger sitt liv för fåren” (Joh. 10:11, 14-15). Dessa bilder skall inte förstås som representationer av Jesus, utan som en påminnelse om metaforen. Bildmotivet med herden som bär lammet över sina axlar fanns redan i den antika, förkristna bildvärlden, där det användes som votivfigurer på gravar.<sup>288</sup> Det kan redan i denna kontext tolkas som en barmhärtighetsallegori.<sup>289</sup> Från att ha varit vanligt förekommande i den tidiga kyrkan, kom ”Den gode herden” senare att bli ett populärt motiv i väckelserörelsernas mångfaldigade bilder.<sup>290</sup> På nätet återkommer bildtemat

---

287 Jag benämner bilden som en Kristusgestaltning genom att bilden genom ikonografin hänvisar till den uppståndne Kristus. Framställningen överensstämmer också i stort med kristen bildtradition. Brooks Cross benämner, genom titeln, bilden som en Kristusbild.

288 McGregor 2000, s. 12. Bildmotivet blev vanligt från 200-talet, speciellt i romerska katakomber.

289 Brander Johnsson 1994, s. 141.

290 Brander Johnsson, Hedvig, ”Religious Imagery and Popular Communication”, i *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery* (red. Ellenius, Allan), 1984, s. 93.



frekvent på kristna organisationers hemsidor, och till försäljning som tryck eller oljemålningar.<sup>291</sup>

Bilden är en sammansmältning av olika ikonografiska teman, vilka i sin tur öppnar för olika tolkningar. Utöver herdemetaforiken, omfattar *Christ the Good Shepherd* korsfästelsematiken genom det blodiga korset som går rakt genom Jesusgestaltens kropp. Det sistnämnda symboliserar Kristi offerdöd, på samma gång som herdemetaforen öppnar för tolkningen att herden ger sitt liv för fåren.<sup>292</sup> Även lammet kan tolkas som ett offer enligt metaforen om offerlammet.<sup>293</sup> Förutom att den välvda nischen väcker tankar på ett kyrkfönster (vilket understryks av den symmetriska kompositionen och de starka färgerna), kan den även liknas vid en port eller en dörr. Tillsammans med himlen som är avbildad i bakgrunden och det starka ljuset kan framställningen relateras till den bibliska liknelsen om porten till himmelriket.<sup>294</sup>

Brooks Cross är bosatt i Hannover, Virginia. Han studerade konst vid The School of the Arts, Virginia Commonwealth University, och fortsatte med teologistudier vid University of North Carolina, Chapel Hill. Därefter var han inskriven en kortare period vid The Divinity School, Duke University, med avsikt att bli präst i United Methodist Church, innan han beslutade sig för att ägna sig åt konstnärskapet på heltid, med inriktning mot religiös och liturgisk konst.<sup>295</sup> Påsken 2006 konverterade han till den romersk-katolska kyrkan.<sup>296</sup> Cross beskriver på hemsidan sitt arbete som en meditativ och kontemplativ akt. Han menar sig vara starkt influerad av ikonografi och ”de historiska mästarnas sakrala konst”, samtidigt som han vill utveckla nya konstnärliga former som digitalt tryck.<sup>297</sup>

---

291 <http://images.google.se/images?hl=sv&q=the+good+shepherd&btnG=S%C3%B6k+b...>, vilken var aktiv 2007-10-26. En sökning på ”the good shepherd” gav 419 000 träffar.

292 Webber, F.R., *Church Symbolism. An Explanation of the More Important Symbols of the Old and New Testament, the Primitive, the Mediaeval and the Modern Church*, 1992/1938, s. 56.

293 Ibid. s. 56-59. Ikonografin hänvisar till olika bibeltexter: Jesaja 53:7, Joh. 1:29 och Uppenbarelseboken 5:12.

294 Ibid. s. 82. Ikonografin hänvisar till Joh. 10:9: ”Jag är grinden. Den som går in genom mig skall bli räddad. Han skall gå in och han skall gå ut, och han skall finna bete”.

295 [http://www.brookscrossart.com/mbr\\_bio.php](http://www.brookscrossart.com/mbr_bio.php), vilken var aktiv 2006-02-14.

296 Mail från Brooks Cross till författaren, [bcross@www.brookscrossart.com](mailto:bcross@www.brookscrossart.com), 2006-02-14.

297 [http://www.brookscrossart.com/mbr\\_statement.php](http://www.brookscrossart.com/mbr_statement.php), vilken var aktiv 2006-02-01.

Jag tolkar Kristusgestaltningen i *Christ the Good Shepherd* som överensstämmande med huvudfåran inom västkyrklig bildtradition, genom det ikonografiska temat ”Jesus som den gode herden” och korset. Samtidigt finns det olika skikt av symbolik i bilden vilket ger den en symbolisk framtoning. Placeringen av Kristus utan fotbeklädning framför ett kors som går rakt igenom kroppen skiljer sig från traditionella bilder. Medan den vita fotsida tunikan och formen på håret och skägget överensstämmer med klassisk västkyrklig ikonografi, skiljer sig den mörka färgen på håret och ansiktet från denna kontext. Ansiktsdragen har också en närmast utomeuropeisk framställning. Här finns det istället, som i den frontala framställningen med gloria bakom huvudet, beröringspunkter med ikontraditionens bysantinska Kristusgestaltning. Den klara och starka färgbehandlingen accentueras av det gröna gräset och bildens fotografiska uttryck. Det understryker den digitala framställningen, vilken kontrasterar både mot ikontraditionen och mot västkyrkliga bilder med herdemotiv.

## Bild 2

### **Blue Jesus** (2003) – Guy Kokken (f. 1967)



Material: polykromt fotografi.

Placering: *Expo van de Veldes* hemsida, där bilden fanns med på en utställning 2004 under titeln *Blue Jesus*.<sup>298</sup> Den framställdes ursprungligen för ett moderet 298 [http://www.expovandevelde.be/.../Blue Jesus\\_klein.gif](http://www.expovandevelde.be/.../Blue Jesus_klein.gif), vilken var aktiv 2006-02-21.

portage 2003 i *Menzo Magazine*.<sup>299</sup>

En bröstbild av en Jesusgestalt dominerar bilytan.<sup>300</sup> Han är iförd en krans där stora blommor sticker ut. Blicken är riktad uppåt, vilket understryks av ljussättningen snett uppifrån. Det bruna håret är axellångt och mittbenat, skägget kort. Bakgrunden skiftar i färg, från varmt lila i bildens nedre vänstra hörn till ljus blålila i den övre delen. Blickens riktning där ögonvitan åtskiljs från de mörka ögonen och det blå ansiktet gör ögonen till en central punkt i bilden. Trots stillheten i rörelsen, skapas det en dramatik som accentueras av ljus- och färgsättningen. Förutom dramatiken, präglas bilden av den starka och mättade färgskalan, men även en kontrastverkan mellan den blå gestalten och den lila bakgrunden. Den senare samspelar med purpurfärgen i blommorna och färgstråken under ögonen. Den naturalistiska framställningen understryker det teatraliskt expressiva. Det expressiva uttrycket i bilden samspelar med den symboliska innebörden i blomsterkransen och ögonen som lyfts uppåt. Törnekronan står som en symbol för passionshistorien och Jesu korsfästelse (Mark. 15:16-18).<sup>301</sup>

*Blue Jesus* fotograferades för ett modereportage i *Menzo Magazine* 2003 (publicerad av Metamedia) som visade manliga modeller i badkläder. Mannen på bilden poserade i badbyxor i andra bilder i reportaget. På dessa bilder bär han dock inte en blomsterkrans.<sup>302</sup> *Blue Jesus* kom sedan att visas på Van de Veldes utställning 2004. Fotografen Guy Kokken använde en bekant, Vital Beeken, som modell. En stylist framställde kransen av vilda blommor, och en make-up-artist sminkade Beeken och lade till guldglitter. Bilden togs utomhus på sommaren och behandlades senare i Photoshop.<sup>303</sup>

Kokken menar att avsikten med bilden inte var parodisk. Han ser Jesus

299 Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2006-03-14.

300 Jag benämner bilden som en Jesusgestaltning eftersom ikonografin beskriver den jordiske Jesus, liksom utformningen tydligt skiljer sig från traditionell kristen bildframställning. Guy Kokken benämner själv bilden som en Jesusbild.

301 Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, 1954, s. 297. Se även Webber 1992/1938, s. 365.

302 Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2007-11-12.

303 Ibid.

tvärtom som en stark, karismatisk gestalt – en inspirerande förebild – trots att han inte betraktar sig som en ”religious person”.<sup>304</sup> Kokken beskriver bilden som en ”Getsemanebild”.<sup>305</sup> Avsikten med att framställa Jesus blå var att visa honom i ett deprimerat tillstånd: ”I figured Jesus can’t be any other color than blue nowadays...if he sees what’s been done in his name recently”.<sup>306</sup> Jag tolkar det som Kokken formulerar som en uttrycklig kritik mot enskilda och grupper av kristna utifrån deras agerande, men även gentemot kyrkliga institutioner. Han uttrycker en positiv bild av Jesus som en förebild, där formuleringen av honom som en stark gestalt samtidigt visar på ett avståndstagande mot en kristologisk förståelse.

Kokken är bosatt i Aalst, Belgien och utbildad vid fotohögskola.<sup>307</sup> Hans fotografier spänner över ett stort område: modereportage, musik, film, television och konstfoto.<sup>308</sup>

*Blue Jesus* associerar till modedefotografering och medieestetik genom en tydlig lek med ikonografin, då blommor används istället för törnen i kransen och dramatiken accentueras med glitter och färgsättning på ett närmast ironiskt vis. På samma gång överensstämmer bilden, genom det bruna håret och det korta skägget, med en traditionell framställning av Jesusgestalten inom västkyrkan. *Blue Jesus* konnoterar till mångfaldigade bilder genom bildtematiken och de mättade, klara färgerna. Det understryks av associationerna till Guido Renis bilder av den törnkrönte Jesus som återkommande reproducerats och fungerat som inspiration för mångfaldigade tryck. Reni målade flera varianter av denna motivtyp (1617-40). Karaktäristiskt för dessa bilder är Jesu uppåtriktade smärtfyllda blick.<sup>309</sup>

---

304 Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2006-03-14.

305 Ibid.

306 Ibid.

307 Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2006-11-16.

308 <http://www.ludlowpress.com/guy.html>, vilken var aktiv 2006-02-21.

309 Brander Johnsson 1994, s. 138-39.

Bild 3  
**Love** (1998) – Ato Solomon Teshome



Material: blandteknik: papper och olja på kanvas.

Placering: IKON – Svenska kyrkans bildbyrå. *Love* visades på utställningen ”Världens Kristus” 2003-2005.<sup>310</sup>

I bildens centrum är Kristus placerad mot en bakgrund som går från vitt längst ned till beige och mörkt grått i bildens övre del.<sup>311</sup> Han befinner sig i förgrundsplanet, framför två textblad på ömse sidor om huvudet. Det röda färgfältet bildar formen av en kropp, vilket tillsammans med de utsträckta armarna skapar en korsform. Högst upp i bildens vänstra och högra hörn är en mörkgrå måne och en sol avbildade. I bildens bakgrund faller stjärnor.

Kristusgestalten fungerar som en mittaxel kring vilken det övriga avbildas i en symmetrisk komposition. Han har långt svart hår och skägg, där det mörka ansiktet domineras av de stora ögonen vilka riktas åt höger, medan huvudet är böjt nedåt mot vänster. Skägget rinner, precis som det röda färgfältet, nedåt i strömmar. Den rinnande färgen och vridningen hos Kristusgestalten förmedlar

310 <http://www.svenskakyrkan.se/tcrot/ikon-v2/internationellt/svenskakyrkansmission/00...>, vilken var aktiv 2006-03-14. Bilden såldes efter utställningen avslutats till ett pris av 8 000 kronor (mail från Mats Hermansson till författaren 2007-10-27).

311 Jag benämner bilden som en Kristusgestaltning då bilden genom ikonografin hänvisar till Kristi offerdöd. Trots den abstraherade framställningen av kroppen och korset, överensstämmer framställningen av huvudet och den röda färgen i stort med etiopisk ikontradition.

en känsla av rörelse, samtidigt som bilden utstrålar stillhet genom symmetrin och mimiken.

”Kristus dör på korset” är ett centralt tema i den kristna bildtraditionen, vilket hänvisar till de fyra evangeliernas passionsberättelser.<sup>312</sup> Solen och månen på vardera sidan om korset har tolkats på olika sätt: som representerande Jesu Kristi dubbla natur, eller det gamla och det nya testamentet. De refererar också till de kosmiska konvulsioner som i enlighet med evangelierna ägde rum vid korsfästelsen. Den symboliska framställningen bygger på en antik tradition.<sup>313</sup> Stjärnor symboliserar universum och himlen.<sup>314</sup> En skriftrulle utgör symbol för en profetia och den Heliga Skriften.<sup>315</sup> Blodet står inom kristen symbolik för offer, död, martyrskap och försoning.<sup>316</sup> Det är en symbol för livet och den mänskliga själen. Kristus utgöt sitt blod på korset för att återlösa mänskligheten från dess synder (Matt. 26:27-28).<sup>317</sup>

*Love* var ett av 44 konstverk, utförda av 25 konstnärer från nio länder, som visades i svenska kyrkor och konst- och läns museer på 17 orter genom vandring utställningen *Världens Kristus* (2003-2005).<sup>318</sup> Utställningen arrangerades av Svenska kyrkan, med Mats Hermansson som curator. Bilderna köptes in genom Svenska kyrkans missionärer och andra kontakter.<sup>319</sup> Syftet var att ”påminna om den världsvida kyrkans rikedom av Kristusbilder” och att ”med olika konstnärliga uttryck från hela världen öka förståelsen för andra trostraditioner och samtidigt ge inspiration till en medveten reflektion kring vår egen Kristusbild”.<sup>320</sup> När det gäller konstnären Ato Solomon Teshobe finns ingen information att tillgå, förutom att bilden är inköpt genom Svenska kyrkans

312 Fergusson 1954, s. 147.

313 Hasting, Julia, *Crucifixion*, 2000, s. 100. Se även Webber 1938/1992, s. 374.

314 Webber 1992/1938, s. 382.

315 Ibid. s. 378. Se även Fergusson 1954, s. 321. Trots att det är två släta blad med skrift som avbildas i ”Love” finns det, enligt mitt förmenande, starka skäl att ta denna symboltolkning i beaktande.

316 Webber 1992/1938, s. 359.

317 Fergusson 1954, s. 63.

318 <http://svenskakyrkansmission.svenskakyrkan.se/ArticlePages/200310/30/2003103016...>, vilken var aktiv 2006-02-21.

319 Mail från Mats Hermansson till författaren, [info@svenskakyrkan.se](mailto:info@svenskakyrkan.se), 2007-10-27.

320 <http://svenskakyrkansmission.svenskakyrkan.se/ArticlePages/200310/30/2003103016...>, vilken var aktiv 2006-02-21.

missions lokalkontor i Etiopien.<sup>321</sup>

Stilistiskt utmärks *Love* av kontrasten mellan den relativt naturalistiska (och samtidigt expressiva) framställningen av ansiktet, och det abstrakta och stilerade draget i gestaltningen av kroppen och korset. Trots avsaknaden av den cirkulära korsglorian, väcker bilden associationer till etiopiskt ikonmåleri. Även om denna tradition generellt återger Kristus med ljus hud och ett europeiskt utseende finns överensstämmelser i utformningen av Kristi huvud. Utmärkande för etiopisk kyrkokonst är likaså förekomsten av den varmt röda färgen i såväl klädsel som bakgrund.<sup>322</sup> Framställningen med en sol och en måne på ömse sidor om korset, och stjärnor som faller i bakgrunden, återfinns också i etiopiska korsfästelsebilder.<sup>323</sup> Det kontrasteras av att bilden är utförd i blandteknik med rinnande färg och ett drag av abstraktion som för tankarna till modernistiska konstnärer. Den mörka gestaltningen relaterar i sin tur till en utomeuropeisk kontext, men även till konstnärer som problematiserar den västerländska bilden av Jesus (exempelvis Renée Cox *Yo Mama's Last Supper* och Janet McKenzies *Jesus of the People* som beskrevs i det förra kapitlet).

#### Bild 4

***The way, truth and life*** (2004–2005) – Spencer Williams



321 Mail från Mats Hermansson till författaren, info@svenskakyrkan.se, 2006-03-01.

322 Grierson, Roderick, *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, 1993.

323 Ibid. s. 163, s. 220, s. 228.

Material: olja på kanvas

Storlek: bilden återfinns i tre olika format.

Placering: *The way, truth and life* säljs som tryck på hemsidan "Spencer Williams. Christian Paintings and Art by Christian Artist".<sup>324</sup> Den går också att beställa tryckt på en silkesflagga.<sup>325</sup>

Ett lamm är centralt placerat i bildens förgrundsplan, framför ett lejon till vänster och en Jesusgestalt till höger.<sup>326</sup> I det bakre planet avtecknar sig vita liljor mot ett ljuslila färgfält. Blommorna är återgivna så att de upplöses mot bakgrunden, vilket förstärks av ett starkt ljus mellan de tre gestalterna. Lejonet tittar upp och ut ur bilden, lammets huvud är vänt mot höger. Jesu blick är riktad aningen åt höger, den möter inte betraktaren frontalt. De tre figurerna bildar tillsammans formen av en triangel med lejonets horisontalt placerade kropp som bas. Jesus har långt, mittbenat, ljusbrunt hår som faller fram i lockar på axeln, ljusbruna ögon och ett långt, delat skägg. I den vita tunikan och manteln som är dragen över huvudet reflekteras de omgivande färgerna, vilket ger kläderna en beige ton med lila skiftningar. Bilden karaktäriseras av en tydlig ikonografi, stillhet och en mild färgskala, ett uttryck som understryks av det ljussken som bryter in i bildens bakgrundsplan.

Titeln *The way, truth and life* anspelar på Jesu ord i Bibeln: "Jag är vägen, sanningen och livet. Ingen kommer till Fadern utom genom mig" (Joh. 14:6). Jesusgestalten har en mantel dragen över huvudet, i likhet med många framställningar av "Jesus som den gode herden" under 1800- och 1900-talet, vilket gör att metaforen aktualiseras även i denna bild.<sup>327</sup> Liljan symboliserar renhet

324 [http://www.jesuspaintings.com/jesus\\_paintings.html](http://www.jesuspaintings.com/jesus_paintings.html), vilken var aktiv 2007-11-21. Bilden säljs till ett pris av 25, 95 respektive 350 \$. Priset står för ett tryck i öppen upplaga med måttet 48x32 cm, en begränsad upplaga om 45x60 cm, och ett kanvastryck med måttet 60x90cm.

325 [http://www.jesuspaintings.com/praise\\_worship\\_banners.html](http://www.jesuspaintings.com/praise_worship_banners.html), vilken var aktiv 2007-11-21. Silkesflaggan finns i tre storlekar: 100x450 cm, 100x210 cm och 100x110 cm, till priset av 500, 200 respektive 100 \$.

326 Jag benämner bilden som en Jesusgestaltning då den återger den jordiske Jesus liv. Bilden överensstämmer samtidigt med en framträdande inriktning inom nordamerikansk reformert bildtradition, liksom lammet syftar på Kristi offerdöd, varför det är svårt att finna rätt benämning. Williams benämner själv bilden som en Jesusbild.

327 McGregor 2000, s. 12.



och har främst kommit att förknippas med Maria, Jesu moder.<sup>328</sup> Bibeln refererar på ett flertal ställen till Jesus som Guds lamm. Från den tidiga kyrkans tid blev lammet synonymt med den andra personen i Treenigheten. Även lejonet kom, om än inte lika ofta, att fylla samma funktion som ”Lejonet av Juda stam” (Upp. 5:5). Som en följd av detta kunde de båda figurerna vara målade på var sin sida av ett altare, vilket det finns exempel på.<sup>329</sup> Rovdjur och tama djur som avbildas tillsammans med barn återfinns i ett ikonografiskt tema benämnt ”Fridsriket” som varit framträdande inom reformert protestantisk fromhet.<sup>330</sup> Här är barnet i fridsrikestetemat ersatt av Jesusgestalten. Det är också sammanfogat med ett annat populärt ikonografiskt tema: ”Den gode herden”.

Spencer Williams bor i Sevierville, Tennessee och driver ett galleri i Arts and Crafts Community i Gatlinburg. Han studerade vid Rocky Mountain School of Art. På hemsidan finns oljemålningar med kristna motiv, landskap och djur, jämte flaggor som presenteras som ”Christian Praise & Worship Banners painted on silk”. Lejon och lamm återkommer på flera bilder.<sup>331</sup> Williams beskriver framställningen av *The way, truth and life* på sin hemsida:

I had been painting for several months on the Crucifixion and had reached a place where I didn't think I could finish it. I just needed a mental break and

328 Fergusson 1954, s. 41. Se även Webber 1992/1938, s. 176-78. Liljan förekommer ofta i framställningar av Bebudelsen.

329 West, Edvard N., *Outward Signs. The Language of Christian Symbolism*, 1989, s. 25. Se även Fergusson 1954, s. 19, och Webber 1992/1938, s. 66-68. Generellt står lejonet emblematiskt för styrka, majestät, mod och tapperhet. Utifrån legender som beskriver lejonet som dödfött, men som tre dagar efter födseln får liv genom att fadern andas på det, kom lejonet att associeras med uppståndelsen och blev på detta sätt en symbol för Kristus. Under medeltiden trodde man att lejon sov med ögonen öppna, vilket fick lejonet att även symbolisera vaksamhet. En ovanligare tillämpning är att lejonet, genom sin stolthet och vildhet, används som symbol för Mörkrets prins med stöd av en Psaltartext: ”Över lejon och ormar går du fram, du trampar på vilddjur och drakar” (Psalt. 91:13). Denna passage har kommit att tolkas som ”Kristus triumferande över djävulen” (Fergusson 1954, s. 20-21).

330 Brander Johnsson 1994, s. 163-64. Det ikonografiska temat ”Fridsriket” var populärt inom 1800-talsikonografin. Det har till stor del sitt ursprung i den amerikanske kväkaren Edward Hicks (1780-1849) bildproduktion. Motivet refererar till en gammaltestamentlig profetia om ett kommande fridsrike (Jes. 11:6-9).

331 <http://jesuspaintings.com>, vilken var aktiv 2007-11-21. Williams har inte svarat på det mail där han ombeds att presentera sina tankar kring bilden, sin yrkesmässiga bakgrund och födelseår.

that is when I got this painting which allowed me to paint a peaceful image of Jesus so that afterward I had the focus to finish the hard one.<sup>332</sup>

Jesusgestalten i *The way, truth and life* har ett västerländskt utseende. Han är framställd i enlighet med klassisk västkyrklig ikonografi, vilket understryks av klädseln. Det visuella uttryckssättet i bilden har stora likheter med de mångfaldigade Kristusbilder som återfinns på nordamerikanska sajter, både som försäljningsobjekt och på kristna organisationers hemsidor. Bildtemat där Jesus, ett lamm och ett lejon är avbildade på samma bild är relativt vanligt förekommande i dessa sammanhang.<sup>333</sup> Gestaltningen av Jesus i Williams bilder har likheter med Warner Sallmans bilder som fick en stor spridning bland nordamerikanska protestanter.<sup>334</sup>

Utformningen i *The way, truth and life* avviker från klassisk ikonografi i det att Jesusgestalten intar en bakgrundsposition. Bilden skiljer sig också i det att Jesus avbildas tillsammans med lammet och lejonet. En naturalistisk framställning av Jesusgestalten kontrasteras genom denna utformning av två symboliska representationer. De olika skikten av betydelser med olika ikonografiska teman ger bilden en symbolisk framtoning.

## Bild 5

### **Korsfästelsen** (1998) – Elisabeth Ohlson Wallin (f. 1961)



332 [http://jesuspaintings.com/jesus\\_paintings.html](http://jesuspaintings.com/jesus_paintings.html), vilken var aktiv 2007-11-21.

333 <http://images.google.se/images?svnum=10&hl=sv&lr=&q=jesus+lamb+and+lion&bt...>, vilken var aktiv 2006-03-24. En sökning på "Jesus lamb and lion" gav 128 träffar.

334 Morgan 1996.

Material: polykromt fotografi

Placering: *Korsfästelsen* är den nionde bilden i bildserien *Ecce Homo*. Den återfinns på Elisabeth Ohlson Wallins hemsida<sup>335</sup> och i boken *Ecce Homo. Fotografis by Elisabeth Ohlson 1996-1998*.<sup>336</sup>

Korsfästelsebilden presenteras i boken tillsammans med en bibeltext: "Vid sjätte timmen föll ett mörker över hela jorden och det varade till nionde timmen. Vid nionde timmen ropade Jesus med hög röst: 'Eli, Eli, lema sabachtani?'". Det betyder: Min Gud, min Gud, varför har du övergett mig? (Matt. 27:45-46).<sup>337</sup> En man ligger horisontalt placerad på en bergknalle i förgrunden. Han har blod på den vita t-shirten. Över honom faller skuggan av ett osynligt kors. Mannen befinner sig i kompositionens bildmässiga fokus. Bakom honom avlägsnar sig sex män från platsen i riktning mot höger. På avstånd avtecknar sig konturerna av en stad. Fyra av männen vänder sig mot den liggande personen. Två av dem öppnar munnen som om de skriker. Personerna längst till vänster har rakade huvud och gröna jackor, de två männen till höger bär kostym.

Bilden domineras av den mörkgrå bergknallen och den djupblå himmelen och vattnet, samtidigt som ljuset riktas mot människorna. Det skapas på detta sätt en kontrast mellan gestalterna i bilden och den mörka bakgrunden, mellan den nedstuckna mannen och korset, men även mellan den vita t-shirten och blodet. Rörelsen och mimiken hos de män som lämnar platsen kontrasterar också stillheten hos den liggande mannen. Korset som återges som en skugga på bilden har proportionerna av ett latinskt kors, vilket traditionellt kommit att ses som formen på det kors på vilket Jesus dog.<sup>338</sup>

Korsfästelsebilden är den nionde i bildsviten *Ecce Homo*. Bilderna visades 1998-2000 i kyrko- och utställningslokaler i Sverige och Europa, vilket orsakade en häftig debatt i Sverige.<sup>339</sup> Under de tre gudstjänster i Annedalskyrkan (den 21 november 1998) där bilderna visades mot en duk i absiden låg den aktuella

---

335 [http://www.ohlson.se/u\\_eccce\\_M.html](http://www.ohlson.se/u_eccce_M.html), vilken var aktiv 2006-08-15

336 Ohlson 1998.

337 Ibid. s. 28.

338 Webber 1992/1938, s. 100-01.

339 [http://www.ohlson.se/u\\_eccce\\_M.htm](http://www.ohlson.se/u_eccce_M.htm), vilken var aktiv 2006-08-15.

bilden kvar under beredelseorden.<sup>340</sup>

Elisabeth Ohlson Wallin har som självlärd fotograf arbetat som frilans för olika tidningar.<sup>341</sup> Arbetet med *Ecce Homo* påbörjades 1996. Utifrån en intention att understryka bildernas innehåll och en dokumentär känsla valde hon att inte använda professionella modeller. Förutom utställningen, var tolv bilder tänkta att samlas i en bok, tillsammans med korta bibeltexter som anknyter till varje motiv. Syftet var att skapa ett alternativ till kyrkans traditionella bilder av Jesu liv – för de människor som saknat bilder att identifiera sig med. Ohlson Wallin ville visa på hur det skulle se ut om Jesus dök upp bland människor idag, med betoning på den villkorlösa kärleken. Tanken var dock inte att framställa honom som homosexuell.<sup>342</sup> Ohlson Wallin, som har en kristen uppväxt, säger sig ha varit inspirerad av söndagsskoleaffischer. Likaså utgick hon från traditionell kristen ikonografi i valet av färger och motivval, där konstnärer som Bloch, Michelangelo och Caravaggio fungerade som förebilder.<sup>343</sup>

Korsfästelsen är den sista bild som Elisabeth Ohlson Wallin genomförde i bildserien. Då framställningen med ett kors och en hängande Jesusgestalt kändes som alltför banal för hennes syfte utgick hon istället från den franske konstnären Jean-Léon Gérôme.<sup>344</sup> I *Consummatum est (Jérusalem)* (1867) låter han korset med den döende Jesus falla in som en mörk skugga. Soldater skyndar bort från platsen, medan Jerusalem syns i bakgrunden. Ohlson Wallin lät en mördad homosexuell man, gestaltad av Facundo Unia, ta Jesus plats. Skinnskallar och män i kostymer framträder istället för soldater, med Stockholms stadshus i bakgrundsplanet. De kostymklädda männen symboliserar politikernas, näringslivets, medias och kyrkans makt. Ohlson Wallin menar att de, i likhet med Pontus Pilatus, tvår sina händer inför dödandet och låter andra, som skinnskallarna, verkställa de beslut som fattats. Hon ville visa hur de två grupperna samverkar i förtrycket och våldet mot de homosexuella. Bilden är

340 <http://www.brogren.nu/annedal.html>, vilken var aktiv 2006-04-03.

341 <http://www.ohlson.se/bi.html>, vilken var aktiv 2006-03-24.

342 Ahlström 1999, s. 40-42.

343 [http://www.ohlson.se/u\\_ecce\\_M.htm](http://www.ohlson.se/u_ecce_M.htm), vilken var aktiv 2006-08-15.

344 Bilden hänvisar till Kristi offerdöd genom korset, samtidigt som framställningen skiljer sig från kristen bildtradition, varför jag benämner den som en Jesusgestaltning. Elisabeth Ohlson Wallin benämner den själv som en Jesusbild.

fotograferad på Skinnarviksberget några veckor före utställningen. Den manipulerades i efterhand för att förstärka skuggan av korset.<sup>345</sup>

*Korsfästelsen* utmärks av den fotografiska tekniken och kopplingen till ett samtida Stockholm genom placering och kläder. Skuggan av korset för tankarna till korsfästelseberättelsen i evangelierna. Samtidigt är det inget hos den liggande mannen, kortklippt och iklädd jeans och vit t-shirt, som, förutom blodet, överensstämmer med traditionell ikonografi. Elisabeth Ohlson Wallin formulerar sitt syfte med *Korsfästelsen* med att hon vill väcka uppmärksamhet för de homosexuellas utsatta situation, vilket understryks av en dramatisk framställning. Genom att använda en kristen bildtematik (även om utformningen tydligt skiljer sig från en traditionell framställning) och ett bibelcitat skapas en parallell metaforik i bilden.

## Bild 6 **Pietà** (2003) – Ayed Arafah (f. 1986)



Material: olja på kanvas.

Placering: IKON – Svenska kyrkans bildbyrå. *Pietà* visades på utställningen *Världens Kristus 2003-2005*.<sup>346</sup>

345 Ahlström 1999, s. 125-29. De unga män som porträtterar skinnhuvudena tillhör en grupp som kallar sig "Gay skins", vilka klär sig på liknande sätt som andra skinnhuvuden, men som inte delar deras homofoba och rasistiska åsikter.

346 <http://www.svenskakyrkan.se/tcrot/ikon-v2/internationellt/svenskakyrkansmission/00...>, vilken var aktiv 2006-03-14. Bilden erbjöds till försäljning efter utställningen avslutats till ett

Bilden visar en man liggande i en kvinnas knä mot en svart bakgrund. Han är naken, endast iförd ett himmelsblått höftskyne. Den blå färgen återspeglas i kvinnans klänning och slöja. Genom de brett särade benen och den långa slöjan svept över axlarna och mannens fötter skapas en triangelform mot vilken mannens kropp är placerad horisontellt. Hans högra arm vilar mot kvinnans ben. Huvudet är tillbakalutat. Mannen har kort skägg och ett tygstycke över håret. Ögon och mun är stängda. Revbenen är framträdande, liksom ådrorna i armen. Kvinnans ögonlock är slutna. Håret täcks av slöjan. Klänningen har broderier på bröstet. Till vänster i bilden sticker en kvist med några enstaka blad upp mellan två stenar. Ett smalt stråk av vatten bildar en horisontlinje i den svarta bakgrunden. Bakom kvinnans huvud är ett latinskt kors placerat snett åt sidan. Bilden karakteriseras, förutom stillheten och närheten mellan de två gestalterna, av kontrasten mellan de avbildade objekten och den svarta bildytan.

”Pietà” är den titel som vanligen ges till representationer av den döde Kristus i armarna på sin moder Maria.<sup>347</sup> Bildtemat, som inte har någon litterär källa, uppstod i Tyskland på 1300-talet och var mer populärt i norra Europa än i Italien.<sup>348</sup> Olivträdet gren har kommit att betraktas som en symbol för fred och framträder som sådan i allegoriska målningar av ”Freden”.<sup>349</sup> Vatten står symboliskt för renande och befrielse. Källan eller fontänen är en symbol för dopet, livet och återfödelsen.<sup>350</sup>

I likhet med Ato Salomon Teshomes *Love*, var *Pietà* representerad på utställningen *Världens Kristus* 2003-2005. Bilden köptes in via ett konst- och kulturcenter i Betlehem. Ayed Arafahs bild fick stor uppmärksamhet under utställningen runt om i Sverige genom att den beskriver en dagsaktuell konflikt,

---

pris av 7 000 kronor, men blev aldrig såld (mail från Mats Hermansson till författaren, info@svenskakyrkan.se, 2007-10-27).

347 Fergusson 1954, s. 159. Titeln kan emellertid också stå för bilder av Maria Magdalena och andra som sörjer över Kristus efter korsfästelsen (ibid. s. 149).

348 Chilvers, Ian (red), *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, 1996/1990, s. 406. Motivet är inte tydligt åtskilt från den scen som är känd som ”Begråtandet”. Denna representerar dock ett specifikt moment i passionshistorien, mellan ”Nedtagandet från korset” och ”Gravläggelsen”, medan ”Pietà” är en tidlös andaktsbild.

349 Fergusson 1954, s. 43-44. Se även West 1989, s. 54.

350 Fergusson 1954, s. 60-61.

menar Mats Hermansson som var ansvarig för utställningen. Konstnären lever i ett flyktingläger utanför Betlehem, och var endast 17 år då han målade *Pietà*. Enligt Hermansson saknar Arafah konstnärlig utbildning och hade dessförinnan endast utfört ett fåtal bilder.<sup>351</sup> *Pietà* presenteras mycket kort i programbladet till utställningen. Klänningen beskrivs som att den bär mönster från olika folkdräkter runt om i Palestina, vilket visar att det är den palestinska kvinnan av idag som bär sin döda son.<sup>352</sup>

Arafah beskriver sig i ett mail som en troende muslim. Han vänder sig med *Pietà* till människor som tror på Jesus Kristus utanför Palestina för att försöka kommunicera dennes mänskliga och fredliga budskap:

I have been living in the area of Betlehem since I was born. In this area torture and killing have been taking place and the grieve of the mother has always attracted my attention. This took me to the ever young Mary who grieved for her killed son in an eternal and ever lasting signal to the humanitarian appeal of stopping mothers' grieves. Killing is still the rule in the neighbourhood of Christ's town. And dozens or thousands Marias are still grieving the killing of their sons and daughters and no one gives a damn to the whole story.<sup>353</sup>

*Pietà* har stora likheter med Michelangelos skulptur i S:t Peterskyrkan (1498-99),<sup>354</sup> vilken kommit att bli den mest kända tolkningen av bildtemat. Överensstämmelsen ligger i kropparnas positionering i rummet, gester och mimik, men även genom klädseln, som slöjan på Marias huvud och betoningen på de djupa vecken i hennes kjol. Medan Michelangelos pietåtolkning kännetecknas av ett harmoniskt uttryck som understryker det vackra och ungdomliga, där flera spår av korsfästelsen är frånvarande, betonar Arafahs framställning istället lidandet genom spikhålet i Jesu hand. Jesus gestaltas dessutom med en åldrad och avmagrad kropp, vilket har likheter med medeltida, nordeuropeiska pietåbilder.<sup>355</sup>

Som troende muslim utgår Arafah från ett traditionellt västkyrkligt bild-

351 Mail från Mats Hermansson till författaren, info@svenskakyrkan.se, 2006-03-01.

352 <http://www.svenskakyrkan.se/tcrot/ikon-v2/internationellt/svenskakyrkansmission/00...>, vilken var aktiv 2006-03-14.

353 Mail från Ayed Arafah till författaren, ayedtiamo@yahoo.com, 2006-03-25.

354 Chilvers (red.) 1996/1990, s. 406.

355 Ibid.

tema, där han dessutom anspelar på ett verk som tillhör kanon inom denna tradition, med syfte att väcka uppmärksamhet för en samtida politisk situation hos människor utanför Palestina.<sup>356</sup> Genom broderierna på kvinnans klänning, hennes utomeuropeiska utseende och tygstycket över mannens huvud skapas en kontrast till, och en dialog med, västerländsk bildtradition.

### Bild 7

#### **CAN:s poster** (1999) – Churches Advertising Network (CAN). Easter Campaign 1999



Material: polykromt digitalt tryck på papper

Placering: bilden ingick i en kampanj inför påskhögtiden 1999, initierad av CAN (Churches Advertising Networks).<sup>357</sup> Bilden visades senare på utställningen *Seeing Salvation* (2000), National Gallery, London. Den benämns på CAN:s hemsida både som *Meek. Mild. As If*, och *Easter Campaign 1999*, varför jag helt kort benämner bilden som *CAN:s poster*.

<sup>356</sup> Genom Ayed Arafahs utgångspunkt att som troende muslim använda ett kristet bildtema för att belysa en samtida politisk situation, samtidigt som bildtemat är välkänt i kristen bildtradition, är det svårt att hitta rätt benämning på bilden. Med hänvisning till att framställningen skiljer sig från bildtraditionen, liksom bildtemat visar på den jordiske Jesus, vill jag dock benämna det som en Jesusgestaltning.

<sup>357</sup> <http://www.ely.anglican.org/advertising/>, vilken var aktiv 2005-06-08. Postern såldes till ett pris av 30 £.



I svart tryck mot röd bakgrund framträder på bröstbilden en man med törnekrona, axellångt, mittbenat hår och kort skägg. Blicken är riktad snett upp till vänster, ut ur bilden. Ljuset kommer från samma riktning, vilket skapar skuggor under näsan och munnen. Längst ner på bilden finns en text: "Meek. Mild. As If. Discover the real Jesus. Church. April 4". Förutom blicken, karakteriseras bilden av den starka grafiska kontrasten mellan de röda och svarta färgfälten. Det ikonografiska temat är överensstämmande med *Blue Jesus* (bild 2): Törnekronan står som en symbol för passionshistorien och Jesu korsfästelse (Mark. 15:16-18).<sup>358</sup>

Bilden återfinns idag på ChurchAds.Nets hemsida (organisationen har bytt namn), där den kostnadsfritt kan laddas ner i A3 eller A4-format av kristna organisationer.<sup>359</sup> Tidigare såldes bilden som en poster på Churches Advertising Networks hemsida. Organisationen presenterar sig som en oberoende ekumenisk organisation, bestående av kristna kommunikatörer som vill framställa nationella kristna reklamkampanjer av hög kvalitet, med tyngdpunkt på stora högtider.<sup>360</sup> Budskapet bakom den aktuella kampanjen presenteras på följande sätt:

Meek. Mild. As If. Discover the real Jesus. Church. April 4. That's the message behind this year's Easter campaign. Alpha and Emmaus courses and the like are designed both to deepen faith and encourage people to share their faith are extremely popular. They have liberated many Christians to talk about what they believe, and in particular to talk about how their faith has changed their lives. Jesus was not crucified for being meek and mild. He challenged authority. He was given a crown of thorns in a cruel parody of his claims about proclaiming the Kingdom of God. Our poster has the most arresting picture our advertisers could find to convey all this – the image deliberately imitates the style of the well-known poster of Che Guevara.<sup>361</sup>

Postern från 1999 orsakade en våldsam debatt i Storbritannien. Jämförelsen mellan Jesus och revolutionären och marxisten Ernesto "Che" Guevara (1928-

358 Fergusson 1954, s. 297. Se även Webber 1992/1938, s. 365.

359 <http://www.churchads.org.uk/past/1999>, vilken var aktiv 2010-07-28.

360 <http://www.churchads.org.uk/AboutUs.html>, vilken var aktiv 2006-03-27.

361 <http://www.ely.anglican.org/advertising/>, vilken var aktiv 2005-06-08.

67) rörde upp starka känslor. Prästen Tom Ambrose försvarade bilden (som representant för CAN) med att den var menad att få människor att tänka till om kristendomen och ifrågasätta bilden av Jesus.<sup>362</sup> Representanter för organisationen argumenterade vidare för att kritikerna missar poängen genom att fokusera på människan Che Guevara, istället för den revolutionära symbolen.<sup>363</sup>

CAN uttrycker i sitt pressmeddelande att de medvetet imiterat stilen i en välkänd poster av Che Guevara.<sup>364</sup> En av personerna bakom bilden var Chas Bayfield.<sup>365</sup> På stora reklamskyltar var tre posters placerade jämte varandra, likt en triptyk, inför påskhögtiden 1999.<sup>366</sup>

Bilden av Che Guevara har fogats samman med en bild av Jesus, vilket sedan databehandlats. Den poster som CAN hänvisar till i sitt pressmeddelande är den irländske konstnären Jim Fitzpatricks ikoniska screentryck av Che Guevara från 1968. Fitzpatricks bild har mångfaldigt reproducerats på t-shirts, banderoller, affischer och olika produkter över hela världen. Den bygger i sin tur på ett fotografi som togs av den kubanske fotografen Alberto Díaz Gutiérrez (som använde namnet Alberto Korda) vid en ceremoni i Havanna 1960.<sup>367</sup> *CAN:s poster* kan, utöver Jim Fitzpatricks bild, ställas i relation till den ikonicitet som Alberto Kordas fotografi kommit att bli förknippad med efter Che Guevaras död, där bilden har liknats vid ett ikonporträtt.<sup>368</sup> *CAN:s poster* är således en citering i flera led.<sup>369</sup>

CAN:s presentation av reklamkampanjen och budskapet bakom postern belyser en tydlig teologisk institutionell intention. Organisationen uttrycker att de vill få betraktaren att utmana sin bild av Jesus.<sup>370</sup> Det faktum att postern lanserades inför påskhögtiden 1999, tillsammans med bildens text, tolkar jag

362 <http://archives.tcm.ie/irishexaminer/1999/01/06/fhead.html>, vilken var aktiv 2005-06-08.

363 <http://www.nocastro.com/archives/imageche.html>, vilken var aktiv 2005-06-08.

364 <http://www.ely.anglican.org/advertising/>, vilken var aktiv 2005-06-08.

365 <http://www.churchads.org.uk/past/2005>, vilken var aktiv 2010-07-28.

366 <http://www.churchads.org.uk/past/1999>, vilken var aktiv 2010-07-28.

367 <http://jimfitzpatrick.ie/biography-3.html>, vilken var aktiv 2010-07-28.

368 Kumm, Björn, *Che*, 2008, s. 131.

369 Crimp 1984, s. 186.

370 Framställningen benämner jag som en Jesusgestaltning utifrån den benämning som *CAN* själv formulerar, liksom bilden skiljer sig från kristen bildtradition.

som en uppmaning att få människor att besöka kyrkans gudstjänster. I ett annat sammanhang beskriver CAN påskkampanjen 1999 som den mest framgångsrika för organisationen.<sup>371</sup> Genom att sammanföra Jesu ansikte med Che Guevaras, där endast den symboliska framställningen av törnekronan och det mittbenade axellånga håret skiljer bilden från Alberto Kordas fotografi, tolkar jag *CAN:s poster* som en medveten lek med ikonicitet, där det också finns ett syfte att väcka uppmärksamhet. Det blir en dynamik genom skillnaden mellan de två gestalterna. En dynamik som också är kontroversiell genom Che Guevaras politiska tillhörighet och livshistoria.

## Bild 8 ***Crucifixion I*** (1997) – Bettina Rheims (f. 1952)

[Av upphovsrättsliga skäl kan denna bild inte visas här.]

Material: polykromt fotografi.

Placering: *Bird-productions* hemsida<sup>372</sup>, böckerna *I.N.R.I* (där *Crucifixion I* visas på bokomslaget)<sup>373</sup> och *Bettina Reims. Retrospective*.<sup>374</sup>

I boken *I.N.R.I* är *Crucifixion I* placerad i en utvikbar triptyk, på vänster sida om ett tomt kors med blodfläckar på korsarmarna och de ställen där huvudet och fötterna placerats. På den högra sidan återfinns en korsfästelsebild med en man, vilken är identiskt gestaltad i form och färg som den vänstra. Mannen lyfter dock på huvudet och tittar ut ur bilden till höger.<sup>375</sup>

I *Crucifixion I* är en gestalt centralt placerad mot ett svart kors, vilket mycket vagt åtskiljs från den svarta bakgrunden. Kroppen är naken, förutom ett vitt livstykke. En törnekrona är placerad på huvudet som vilar mot hakan. På händer och fötter är spikhuvuden synliga. Den korsfästa gestalten identifieras

371 <http://www.churchads.org.uk/>, vilken var aktiv 2006-03-27.

372 <http://www.bird-production.com>, vilken var aktiv 2006-07-04.

373 Bramly och Rheims 1999/1998.

374 Bramly et al, *Bettina Reims. Retrospective*, 2004.

375 Bramly och Rheims 1999/1998, s. 183-185.

som en kvinna då bröst och rundade höfter tydligt framträder. Bilden präglas av stillhet. Likaså sker en kontrastverkan mellan den upplysta, ljusa kroppen och den svarta bakgrunden, vilket framhäver den korsfästa gestalten och dess positionering i rummet.

Precis som i Teshomes *Love* framställs i denna korsfästelsescen ett centralt tema i den kristna bildtraditionen, som hänvisar till Bibelns passionsberättelse.<sup>376</sup>

Bettina Rheims bor och arbetar i Paris. Efter att ha varit verksam i gallerier, som modell och journalist började hon arbeta som fotograf 1978.<sup>377</sup> Vid sidan om reklam, mode och andra uppdrag utförde hon egna projekt där fotografier av kvinnor är dominerande. De visas oftast utan kläder.<sup>378</sup> Det finns i hennes bilder, menar konstkritiker, ett intresse för hur genus och sexualitet konstrueras.<sup>379</sup> 1995 fick Rheims uppdraget att göra det officiella fotografiet av Frankrikes president Jacques Chirac. Under 1997-98 arbetade hon med bildserien *I.N.R.I* – ett projekt som gestaltar scener från Bibeln och Jesu liv, i samarbete med Serge Bramly som skrev texterna.<sup>380</sup> De 128 bilderna i serien presenterades i boken *I.N.R.I* och på utställningar runt om i världen 1999-2000, vilket orsakade en häftig debatt.<sup>381</sup> Rheims använde sig företrädesvis av skådespelare och professionella modeller. Projektet hade en budget på två miljoner kronor.<sup>382</sup>

I bokens förord säger Rheims och Bramly sig vilja återskapa scener, visioner och synbilder från den kristna bildtraditionen i samtiden. Utgångspunkten är hur Jesus Kristus kan gestaltas idag så att hans liv, gärningar och undervisning överför en känsla av omedelbar närhet. De bibliska gestalterna är placerade i olika miljöer, som en parkeringsplats i Warszawa, ett övergivet sjukhus i Paris utkanter och platser på Mallorca.<sup>383</sup> Jesu födelse äger exempelvis rum i ett garage. Han omges inte bara av de tre kungarna utan av människor från de

---

376 Fergusson 1954, s. 147.

377 Bramly et al 2004, s. 187.

378 Ibid. s. 7.

379 Ibid. s. 17.

380 Ibid. s. 187. Rheims fick 2002 Hederslegionens utmärkelse av Jacques Chirac.

381 Bramly et al 2004, s. 187.

382 Ahlström 1999, s. 137.

383 Bramly och Rheims 1999/1998, s. 9-11.

omgivande gatorna. På bilden sträcker Maria ut sina ben, iförd högklackade guldsandaletter, en turkosblå minimal klänning, kort slöja och blomsterkrans, sittande på en cementsäck med Jesusbarnet i knäet.<sup>384</sup> Bibelns ord återberättas i en nutida visuell form som, genom belysning, positionering i rummet, kroppsspråk, smink och rekvisita, associerar till reklam- och modeestetik, där flera av bilderna återger avklädda kvinnor.

*Crucifixion I* har (förutom titeln) likheter med Diego Velázquez *The Crucifixion* (1631-32) genom överensstämmelser i komposition, färg, gestik och klädsel. Velázquez bild skiljer sig dock genom en skylt i korsets överkant och spår av blod på Kristi kropp.<sup>385</sup> *Crucifixion I* relaterar också till de gestaltningar av kvinnliga konstnärer som behandlades i kapitel 2, men även till fotografier av nakna, korsfästa kvinnor från sent 1800- och tidigt 1900-tal. I likhet med *CAN:s poster* (bild 7) anspelar *Crucifixion I* på skillnaden mellan bilden och betraktarens bild av Jesus.<sup>386</sup> Medan den förstnämnda bilden för samman två olika gestalter utmanas betraktaren i Rheims bild av skillnaden mellan kön. Bilden anspelar också på kanon inom den kristna konsthistorien genom likheten med Velázquez berömda korsfästelsebild. Syftet att skapa ett samspel mellan samtiden och kristen bildtradition formuleras av Rheims och Bramly i *I.N.R.I:s* förord. En intressant jämförelse är att Velázques korsfästelsebild användes som bakgrund för ett uppträdande under Madonnas *The re-Invention tour* (2004), vilket berördes i kapitel 2.

---

384 Ibid. s. 40-41.

385 Hasting 2000, s. 151. Under 1600-talet skedde en förändring i framställningen av "Korsfästelsen" då många konstnärer började avbilda en ensam Kristusgestalt mot en mörk bakgrund (ibid. s. 138).

386 Framställningen benämner jag som en Jesusgestaltning utifrån det att bilden tydligt skiljer sig från kristen bildtradition, även om bilden hänvisar till ett välkänt kristet bildtema och en välkänd bild, och konstnären uttrycker att hon vill gestalta Jesu Kristi liv i samtiden.

## Bild 9

### **Konge og Yppersteprest** (2004) – Marianne Selvik (f. 1968)



Material: äggtempera och polerat guld på preparerad björkplatta.

Storlek: 27x35 cm

Placering: Marianne Selviks hemsida som bär hennes namn.<sup>387</sup>

Kristus är placerad i bildens centrum med korsgloria.<sup>388</sup> Den högra handen är lyft, medan den vänstra håller en uppslagen bok. Bildytan domineras av bröstbilden mot det gyllene bakgrundsältet. Kristusgestalten möter frontalt, där blicken riktas mot betraktaren. Det mittbenade, ljusbruna håret faller ned bakom vänster axel. Skägget är kort, ögonen ljusbruna. Kristus bär en krona på huvudet med infattade stenar, krönt av ett litet kors, och en klädsel som är dekorerad med kors och bårder med stenar, vilket samspelar med kronan. På ömse sidor om korsglorian finns grekiska bokstäver. Det stramt återgivna ansiktet kontrasterar den välsignande handen. Förutom den linjära och strama utformningen med en tydlig ikonografi, karaktäriseras bilden av kontrasten mellan Kristi vita klädsel med svarta kors, den vita och röda boken, och de röda inskriptionerna gentemot ytan av polerat guld i bakgrunden.

<sup>387</sup> <http://www.marsel.no/ikonere2.html>, vilken var aktiv 2006-03-14. Bilden såldes vid en utställning 2004 (mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@senswave.com, 2006-03-15).

<sup>388</sup> Jag benämner bilden som en Kristusgestaltning då den hänvisar till ett bildtema inom ikontraditionen som skildrar den uppståndne Jesu liv, liksom konstnären hänvisar till denna tradition och dess bildteologi.

Bilden av ”Kristus som Allhärskaren” (grek. *Christós Pantokrátor*) är central inom ikontraditionen. Allhärskaren framställs välsignande med höger hand och med evangelieboken (eller en skriftrulle) i den vänstra. Beroende på bildens syfte kan ikonografen, inom vissa ramar, välja mellan olika uttryck och utformningar.<sup>389</sup> ”Konungarnas Konung” (grek. *Basileús ton basileuónton*) är nära besläktad med den tronande Allhärskaren. Texten i den öppna evangelieboken är då hämtad från Joh. 18:36 och/eller Matt. 26:26-28. En annan typ är ”Kristus den store översteprästen” (grek. *Mégas Archiereús*). Kristus bär som överstepräst biskopens liturgiska dräkt. Texten i evangelieboken är Joh. 10:11 eller Joh. 14:1-2.<sup>390</sup>

I *Konge og Yppersteprest* sätts de båda ikonografiska typerna samman. Det blir en sammansmältning mellan två olika bildteman. Texten i evangelieboken är hämtad från den första typen, Joh. 18:36 och Matt. 26:26-28<sup>391</sup>, medan den grekiska texten på vänster och höger sida om glorians nedre kant står för ”den store” respektive ”översteprästen” (*ho mégas; archiereús*). Bilden överensstämmer med det kanoniska ikonmåleriet genom korsglorian och inskriptionernas ikonografi.<sup>392</sup> Likaså är Kristus framställd i enlighet med traditionens fastställda drag och attribut.<sup>393</sup>

Marianne Selvik bor i Bergen och arbetar som bibliotekarie. Hon fick sin konstnärliga utbildning vid Telemarks lärarhögskola och Bryggens konstskola.

---

389 Schöldstein, Christina, *Guld och Azur. En introduktion till ikonografien hos Kristusikoner och festdagsikoner*, 2004, s. 94-95. När boken är öppen visas texter ur evangelierna, med undantag för den text ur Uppenbarelseboken som beskriver Kristus som Allhärskaren (Upp 1:8).

390 Ibid. s. 96.

391 Mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@senswave.com, 2006-03-15.

392 Schöldstein 2004, s. 36. Kring Kristi huvud finns en gyllene eller ljus ockragul gloria, av en bestämd storlek i proportion med ansiktet. Glorian omges ofta av en röd kantlinje, vilket också är färgen på de linjer som markerar tre korsarmar i glorian. På var och en av dessa finns en bokstav, som tillsammans uttrycker det heliga gudsnamnet. På var sida om Kristi huvud finns hans namnskrift på grekiska, förkortat till IC XC.

393 Ibid. s. 35. Kristi ansikte avbildas framifrån i personikonerna. Håret är brunt och delat på mitten, struket bakåt vid öronen där slingor eller lockar faller ned mot axlarna och fortsätter ned mot ryggen med bredare slingor på hans vänstra sida. Ögonbrynen är mörka, men inte alltid utformade symmetriskt. Ögonen är stora och öppna, och riktade direkt mot betraktaren. Ögat har en mörkt brun iris och vitan har en ljusförhöjning på den ena sidan. Näsan är lång och smal och munnen liten. Skägget är kort, brunt och delat.

Kontakten med ikonmåleriet etablerades 2001, under en kurs i regi av den ortodoxa kyrkan. Efter det fick hon undervisning av Solrun Nes, en professionell ikonmålare som bor i Bergen.<sup>394</sup> På hemsidan återfinns olika kategorier av bilder: fantasy, djurbilder, fåglar, ikoner, landskap och fotografier.<sup>395</sup> Ikonerna presenteras på hemsidan, tillsammans med en text av Johannes av Damaskus.<sup>396</sup>

*Konge og Yppersteprest* är den första av två ikoner som Selvik målat utifrån detta motiv. Förebilden är en ikon som hon sett i Baloukli-klostret utanför Istanbul. Hon uttrycker sina tankar om bilden i ett mail:

Ikonet i Baloukli-klosteret gir et inntryck av opphøyd ro, men også av et sterkt naeruaer, og det håper jeg kommer fram også i mine ikoner. Å male ikoner er noe helt annet enn å drive med annen billedkunst, og som Torstein Tollefsen sier: Det er ikke mulig å male ikoner uten å be. Rent billedmessig liker jeg dette ikonet fordi det i så stor grad tar i bruk dekorative elementer – det gir liten illusjon om tredimensjonalitet. Dette ikonet bød på mange utfordringer både formmessig og teknisk.<sup>397</sup>

*Konge og Yppersteprest* relaterar till den popularitet som ikonbilden, och även ikonmåleriet, fått under senare år i Skandinavien, vilket omnämndes i kapitel 2. Selviks framställning bryter av mot de krav som ställs på ikonografen i den östkyrkliga ikontraditionen genom att hon är kvinna, och inte heller är inlörd i ikonmåleriet i enlighet med de regler och de normer som finns i denna kontext.<sup>398</sup> Hon framställer dessutom ikoner, jämte andra bildmotiv, till försäljning på Internet. Selvik använder ett citat av Johannes av Damaskus på hemsidan men uttrycker inget om sin egen trosuppfattning. Hon beskriver endast erfarenheter av ro och stark närvaro i mötet med ikoner, en känsla som hon vill förmedla med sina egna framställningar.

394 Mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@senswave.com, 2006-03-20.

395 <http://www.marsel.no/marsel.html>, vilken var aktiv 2006-03-14.

396 <http://www.marsel.no/ikonere2.html>, vilken var aktiv 2006-03-14. Den text som citeras: "How depict the invisible? How picture the inconceivable? How give expression to the limitless, the immeasurable, the invisible? How give form to immensity? How paint immortality? How localise mystery?"

397 Mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@senswave.com, 2006-03-15. Konung og Yppersteprest återfinns på Baloukliklostret i Istanbul. Se <http://www.ec-patr.org/aferoma/churches/show.php?lang=en&id=39>, vilken var aktiv 2007-11-21.

398 Ouspensky 1978, s. 8-11.



## Bilderna och den samtida kontexten – En sammanfattande diskussion

Här följer en sammanfattande diskussion utifrån min beskrivning av de nio bilderna, med syftet att söka belysa bildernas relation till det heterogena tolkningsområde som jag beskrev i kapitel 2.

Tre av studiens bilder vill jag beskriva som traditionella. *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *The way, truth and life* (bild 4) överensstämmer med det som kan beskrivas som huvudfåran inom västkyrklig bildtradition, medan *Konge og Yppersteprest* (bild 9) hör hemma inom den östkyrkliga ikontraditionen. Samtidigt belyser *Christ the Good Shepherd*, genom den digitala framställningen, användningen av nya visuella tekniker. Gestaltningen av Jesus skiljer sig också från klassisk västerländsk ikonografi genom det mörka, utomeuropeiska utseendet. *The way, truth and life* har en symbolisk framställning som, trots att bilden bygger på traditionell ikonografi såväl i framställningen av Jesus som i symboliken hos lejonet, lammet och liljorna, skiljer sig från huvudfåran inom den västkyrkliga kyrkokonsten i det att Jesusgestalten placeras bakom djuren. Marianne Selvik som utfört *Konge og Yppersteprest* avviker från den historiska ikontraditionen då hon är kvinna och säljer sina ikoner på Internet.

Bildurvalet återspeglar också den debatt kring nya tolkningar av Jesusgestalten som berördes i kapitel 2, framförallt *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8). Det gäller även *Pietà* (bild 6), som dock inte varit lika starkt debatterad i den samhälleliga och kyrkliga diskursen. Elisabeth Ohlson Wallin ville med sin korsfästelsebild *Korsfästelsen* sätta in det kristna budskapet i samtiden, vilket också var Bettina Rheims utgångspunkt. Det framgår dock inte lika tydligt i *Crucifixion I*, jämfört med andra bilder i *I.N.R.I* där samtida kläder, rekvisita och miljöer används. Ohlson Wallins och Rheims intentioner överensstämmer med en huvudfåra inom den västkyrkliga ikonografiska traditionen efter renässansen där bibliskt stoff framställs i en miljö som mer eller mindre tydligt tillhör konstnärens egen samtid. Ohlson Wallins bild hör otvivelaktigt till denna tradition då hon sökt få fram en dokumentär känsla i bilden, en framställning som inte enbart bygger på den fotografiska tekniken, utan även på valet av miljöer, kläder och rekvisita. I likhet med Ohlson Wallin,

har Rheims i sin korsfästelsebild aktualiserat en samhällsdebatt, vilket accentueras av bildens placering i en triptyk med en manlig Jesusgestalt till höger. De båda konstnärerna har dessutom utgått från kända verk inom konsthistorien. Som jag beskrev i kapitel 2, överensstämmer det med en framträdande tendens inom den samtida bildkonsten, men även med kommersiell tillämpning. Konstvetaren Douglas Crimp benämner citering av andra bilder som en strategi inom postmodern konst.<sup>399</sup>

Citeringen av andra bilder är också utmärkande för *CAN:s poster* (bild 7) där upphovsmännen anspelar på bilders ikonicitet genom en hybrid bild av en ”Che Guevara Jesus”. Framställningen bygger även på ett visst mått av ironi genom att två gestalter med olika symbolisk innebörd sammanförs i en bild. Bilden illustrerar hur en kristen organisation använder sig av den samtida tillämpningen av kristen symbolik och bildtematik utanför kyrkan för att väcka intresse. Det belyser såväl hur kyrkliga institutioner tvingas att anpassa sig till nya tolkningar, som den ökade marknadsanpassning som utmärker kyrkan som medial institution. Religiös symbolik blir en kulturell resurs som också används i religiösa institutioners marknadsföring.<sup>400</sup>

Ayed Arafahs *Pietà* (bild 6) exemplifierar hur en konstnär från en annan religiös tradition uttryckligen använder det kristna budskapet och den kristna bildtraditionen, med tydliga referenser till Michelangelos berömda skulptur, utifrån ett uttalat syfte att väcka intresse för en politisk frågeställning. Bilden och dess deltagande i en utställning var dessutom sanktionerad av Svenska kyrkan. I likhet med Bettina Rheims och Elisabeth Ohlson Wallin, citerar Ayed Arafah konsthistorien, där budskapet relaterar till en samtida samhällsdiskurs.

*Blue Jesus* (bild 2) belyser däremot hur kristen symbolik och kända bildteman från den kristna bildtraditionen används i kommersiella sammanhang, utanför en konfessionell kontext (till skillnad från *CAN:s poster* [bild 7]). Guy Kokken menar att avsikten inte var parodisk, utan att han tvärtom velat lyfta fram Jesus som en förebild. Detta kan problematiseras då bilden framställts för ett modereportage med badkläder. Jag har dock valt att utgå från det fotografen formulerar och ser bilden som ett intressant uttryck för hur kristen symbo-

399 Crimp 1984, s. 186.

400 Woodhead och Heelas 2000, s. 344.

lik blir en kulturell resurs. Symboliken och bildtematiken fungerar retoriskt evokativt i bilden, vilket understryks av de mättade färgerna, den dramatiska ljussättningen och mimiken.

Slutligen får Ato Solomon Teshomes *Love* (bild 3) tjäna som ett exempel på hur den västerländska bilden av Jesus utmanas i den samtida globaliserade kulturen. Framställningen av huvudet utgår från traditionell etiopisk ikontradition (om än med en något mörkare hudfärg) och kontrasteras av ett formspråk som för tankarna till modernistisk konst. Eftersom det inte finns något dokumenterat om konstnärens tankar kring bilden vet vi emellertid inte om Teshome haft som medveten avsikt att problematisera den västerländska framställningen.

Förutom komplexiteten i den visuella framställningen, illustrerar de nio bilderna även konstnärernas olika relationer till kristendomen och kristen bildtradition. Heterogeniteten visar sig också i det faktum att den symboliska framställningen möjliggör olika tolkningar, en tolkningsmångfald som också återfinns då jag använder ikonografiska lexikon. Det klargörs av bilder som *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *The way, truth and life* (bild 4), där lammet i den förstnämnda, respektive lejonet i den sistnämnda kan tolkas på olika sätt utifrån ett ikonografiskt lexikon.

På samma gång som de nio bilderna uttrycker en heterogenitet i tolkningen finns det en överensstämmelse genom att sju av dessa bilder återberättar passionsberättelsen. Urvalet kan sägas betona lidandesaspekten i den bibliska metaforiken. Det är endast *The way, truth and life* (bild 4) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) som lyfter fram andra berättelser och perspektiv på Jesusgestalten. Den förstnämnda bilden hänvisar till passionshistorien genom lammet, även om bilden som helhet främst visar på ett paradisiskt, fridfullt tillstånd. Selviks bild lyfter fram en Kristusgestalt som hör hemma inom en östkyrklig ikontradition, vilken tydligt betonar Kristi gudomliga och upphöjda natur. En framställning som tydligt kontrasterar de övriga bilderna i studien.

Syftet med denna avhandling är inte att beskriva konstnärernas intentioner. De uttalade tankar kring bilderna som här omnämnts fungerar endast som en del av beskrivningen, med avsikt att relatera bilderna till det samtida tolkningsområde som behandlades i kapitel 2. Jag kommer nu att behandla ungdomarnas receptioner av dessa bilder.



## Kapitel 5

# Tendenser och tolkningsteman

I föregående kapitel har jag beskrivit de nio Kristusbilderna i studien. Jag går nu vidare till receptionsanalysen, vilket utgör det tredje momentet i modell 1 som illustrerar min arbetsprocess i avhandlingen.<sup>401</sup>

Tyngdpunkten i det här kapitlet ligger på att presentera de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag urskiljer i ungdomarnas receptioner. De fungerar som kategorier i min analys. I nästa kapitel behandlar jag till de enskilda bilderna, där jag studerar det tolkningsområde som tar form i relation till bildernas innehåll. I kapitel 7 fördjupar jag analysen på individnivå, hur ungdomarna tolkar och förhandlar med bilderna utifrån sina olika förförståelser och erfarenheter av kristen bildtradition. Kapitel 8 behandlar resultatet av studien på en mer övergripande nivå, med inriktning på de frågor som studien ställer.

Deltagarna presenteras i bilaga 2, utifrån trosuppfattning och religiös- och kulturell bakgrund. I analysen beskrivs de utifrån tre positioneringar: 1) kristna deltagare, 2) muslimska deltagare, och 3) ungdomar som definierar sig som ”inte troende”, eller som formulerar att de saknar en religion. Den sistnämnda positionen omfattar en bred skala, från uttalade ateister till personer som uttrycker en relativt diffus tro på en högre makt. Det finns således stora skillnader i trosuppfattning mellan de yttersta punkterna på skalan. Jag använder emellanåt benämningen ”icke troende” för att komprimera språket. Då

401 Modellen presenteras på sidan 15.

jag definierar dessa ungdomar som icke troende, eller att de inte ser sig som troende, utgår jag från det som de svarat på min fråga om trosuppfattning. Jag tvingades här att göra en kategorisering. Den överensstämmer för flertalet av dessa personer med ett tydligt avståndstagande till religiösa traditioner, vilket är av intresse för avhandlingens frågeställningar.

Då det traditionskritiska förhållningssättet formuleras i tolkningen använder jag ibland också benämningen ”traditionskritiska ungdomar”. Med detta menar jag att de är kritiska till den kristna bildtradition som bilderna berör. Det utesluter dock inte att personer som definierar sig som kristna kan vara kritiska till kristen bildtradition. Dessutom uttrycker muslimska ungdomar kritik mot denna tradition. Min benämning utgår emellertid från en framträdande tendens bland några deltagare då de formulerar ett tydligt avståndstagande till kristen bildtradition, vilket också är kopplat till en kritisk förståelse av kyrkan och fastställda trosdoktriner. Avståndstagandet är även relaterat till en övergripande kritisk syn på religiösa traditioner. I kapitel 7 kommer beskrivningen av ungdomarnas olika trosuppfattningar att utvecklas då jag tittar närmare på hur de tolkar och förhandlar med bilderna utifrån sina individuella tolkningsramar.

## Tolkningsprocessen i intervjustudien

I kapitel 3 beskrev jag mina metodologiska överväganden och hur jag genomförde studien. Jag kommer i det följande att fördjupa analysen av det sistnämnda momentet då jag gör en tolkning av mina erfarenheter av intervjustudien och hur ungdomarna reagerade i mötet med bilderna.

Bildreception är inte begränsad till hermeneutiska, kognitiva aspekter. Om så vore fallet, kunde bilderna ha sänts hem till ungdomarna i ett brev med uppmaningen att de skulle skriva ner sina tolkningar och sedan sända dem tillbaka till mig. Som jag betonat i kapitel 3, är studien placerad i en specifik situation där jag sitter tillsammans med intervjupersonen vid ett bord och tittar på bilder som presenteras av mig och samtalar kring detta. Det är en situation

som präglas av att jag ställer frågor kring dessa bilder.

En konstruerad studie med anknytning till skolmiljön inbegriper ofrånkomligt en erfarenhet av att det finns förväntningar från forskarens sida på tydliga svar. Det understryks av de textuella referenser som den kristna ikonografen hänvisar till. Min erfarenhet av studien är emellertid att ungdomarna positionerade sig på olika sätt i förhållande till det som de såg, och det som de förstod som en kristen teologisk tolkning. Deltagarna uttryckte ibland i sina anteckningar och under intervjuerna en tolkning av bilden utifrån de kristna ikonografiska koderna, en tolkning som de sedan tog avstånd ifrån då de formulerade tolkningen på en personlig nivå. Här skedde en tydlig växling mellan det som intervjupersonen uppfattade som en tolkning bestämd av kristen teologi och det som bilden konnoterar, en växling som personen på samma gång var medveten om. I tolkningen av de bilder som skiljer sig från kristen bildtradition, samtidigt som bilden hänvisar till kristen ikonografi och bildtematik, prövade deltagaren oftast bilden i relation till denna tradition.

I sina tolkningar av bilderna började deltagarna ofta med att formulera det som bilden denoterar, bildens uppenbara innebörd, för att sedan röra sig mot det som den konnoterar, de associationer som bilden väcker. Tolkningen av vissa bilder utmärktes redan från början av ett avståndstagande, eller att ungdomarna inte hade så mycket att säga. Här skedde inte den successiva tolkningsprocessen lika tydligt.

Under slutet av den första intervjun ställde jag frågor kring synen på den visuella framställningen av Jesus, och i vilka sammanhang intervjupersonen kommit i kontakt med bilder av Jesus. Vid den andra intervjun ställde jag också frågor kring synen på framställningen av Jesus i bilderna. Många deltagare relaterade sin bild av hur Jesus framställs till skolundervisning, kyrkolokaler, konfirmationsläsning, film, TV och andra media. Då de beskrev sin syn på bilder av Jesus i slutet av den första intervjun formulerades ett relativt brett spektrum av referenser som omfattade såväl traditionella bilder som nya tolkningar av kristen bildtradition, där provocativa bilder ofta nämndes. Referenser till ett brett tolkningsspektra återkom också i tolkningen och förhandlingen med bilderna.

Medan skolundervisning ofta omnämndes då ungdomarna talade om de

sammanhang där de mött bilder av Jesus, formulerade de ytterst sällan några referenser till undervisning och läromedel i sin tolkning. Däremot refererade deltagarna till bilder som de sett i kristna hem. Då de definierade sin trosuppfattning under slutet av den första intervjun omnämndes också erfarenheter av skolkamrater med annan religiös tillhörighet, och diskussioner som förts kring religion med kamrater.

Vid tidpunkten för intervjuerna var den så kallade ”Karikatyrstriden” aktuell, orsakad av *Jyllandspostens* publicering av 12 tecknade bilder i september 2005 där profeten Muhammed avbildades.<sup>402</sup> Några intervjupersoner nämnde kontroversiella bilder som Ohlson Wallins *Ecce Homo*-bilder. Ingen av deltagarna kände dock igen *Korsfästelsen* (bild 5) från detta sammanhang. Även parodiska Jesusbilder berördes av flera personer. TV-serier som *Simpsons* och *South Park* omnämndes av några ungdomar, vilka förstods som provokativa i sin framställning av Jesus. Medan flertalet deltagare uppfattade bilder som tydligt bryter med kristen bildtradition (samtidigt som dessa bilder hänvisar till denna tradition) som medvetet provokativa eller kritiska, och riktade gentemot kyrkan, uppfattade några personer dessa bilder som en ny tolkning inom den kristna bildtraditionen.

Övergripande visar tolkningen av de nio bilderna på en relativt stor kunskap om grundläggande aspekter i den kristna ikonografin, som exempelvis korsfästelsesymboliken, även bland de ungdomar som inte definierade sig som kristna. Det fanns som sagt generellt också en kunskap om nya visuella tolkningar av Jesusgestalten. Då intervjupersonerna tittade på de nio bilderna utlagda tillsammans på bordet under slutet av den första intervjun var den dominerande reaktionen att de visade olika sidor av Jesus, en bredd som deltagarna ofta såg som intressant och som de tidigare inte reflekterat över. Det fanns dock bilder som inte tolkades som Jesusbilder, liksom några personer upplevde bilder som hädiska.

Som jag framhållit i metodkapitlet, formulerade sig ungdomarna generellt

402 De tolv bilderna var utförda av serietecknare och karikatyrtecknare som förmedlade sin egen bild av profeten Muhammed. Brent Plate beskriver några av bilderna som provocerande i det att de ger en bild av profeten som förknippad med våld och aggression. Bilderna gav senare upphov till kraftiga protester över hela världen med våldsinslag (Plate 2006, s. 15-18).



relativt väl då de beskrev sina erfarenheter och tolkningar av bilderna. De personer som deltog i studien uttryckte ett intresse för uppgiften. Jag ställer också deras förmåga att formulera sig kring bilderna i relation till den religiösa mognad som deras ålder innefattar. En annan aspekt är de existentiella frågeställningar som aktualiseras av det stadium i livet som de befinner sig i.

Utmärkande för ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med bilderna är att det första intrycket av bilden oftast fanns kvar under de båda intervjuerna. Då ungdomarna tittade på bilderna hemma framträdde ibland en tydligt förändrad förståelse. Det skiljer dock mellan deltagare och bilder i förändringen. Oftast begränsar sig den emellertid till detaljer eller färger i bilden som man tidigare inte uppmärksammat. Min metod att göra två intervjuer visade sig fruktbar i det att jag kan visa på att receptionen oftast inte förändrades märkbart, men också för att belysa de fall då den genomgick en större förändring. Likaså upplevde jag anteckningarna som ett viktigt moment som tvingade deltagarna att reflektera djupare över bilderna. Flera deltagare refererade då vi sågs vid det andra intervjutillfället till att de tittat närmare på bilderna hemma, vilket också blev tydligt då jag fick ta del av deras anteckningar.

Ingen av ungdomarna kände igen någon av bilderna sedan tidigare. Däremot var de ofta förtrogna med kristna bildteman och framställningen av Jesusgestalten. Det fanns under intervjustudien ett intresse att få veta mer om bilderna, där deltagarna ibland ställde frågor. Under ett tidigt skede av intervjuerna hänvisade jag till att denna information skulle presenteras på slutet av den andra intervjun. När jag sedan berättade om ikonografin och bildernas sammanhang, menade det stora flertalet av ungdomarna att deras tolkning inte förändrades nämnvärt. Mot detta kan invändas att deltagarna borde få mer tid till att smälta informationen för att det skall vara möjligt att bedöma eventuella förändringar över tid. Det var dock inte syftet med studien.

Enstaka personer uttryckte vid detta sista moment att de i sin egen tolkning kom relativt nära den beskrivning som jag gav (Kristina, Fatima, Hermis). Många deltagare förutsatte däremot att det fanns en skillnad mellan den egna tolkningen och det som avsågs med bilden. Det som ungdomarna inbegrep med bildens "avsikt" var framförallt bildens ikonografi, men även det sammanhang där bilden ursprungligen var tänkt att presenteras. Konstnärens kön och natio-

nalitet är andra aspekter som deltagarna var intresserade att få kunskap om. Detta intresse varierade dock, där de bilder som tydligt avvek från deltagarens erfarenhet av kristen bildtradition väckte fler frågor. Några deltagare uttryckte också tankar kring en avsikt från konstnärens sida. Det framkom framförallt i receptionen av de bilder som uppfattades som avvikande från traditionen. Påfallande är att ungdomarna generellt förstod bilderna som hemmahörande inom en västerländsk kontext, och att de (med undantag av *Crucifixion I* [bild 8]) oftast förutsatte att konstnärerna var män.

Uppmärksamheten kring bilders syfte och budskap var framträdande i ungdomarnas tolkningar av de bilder som de förstod som nya eller provocativa tolkningar av kristen bildtradition. Här framträdde också en förståelse av konstnärens intention som betydelsefull. Det var dock inte min avsikt att lyfta fram dessa aspekter. Jag har under intervjuerna istället riktat intresset mot tolkningen av bildernas betydelse på olika nivåer. Frågor kring bilders syfte återspeglades också i det att de bilder som ungdomarna tolkade som traditionella förutsattes ha kyrkan som avsändare. Trots en förståelse av ett syfte från en avsändare, har tyngdpunkten för flertalet av deltagarna emellertid legat på vad bilderna säger till dem som betraktare. På slutet av den andra intervjun nämnde jag inget om det som konstnären uttryckt kring bilden, utan presenterade endast fakta kring dennes namn, kön och nationalitet, bildens titel och det sammanhang för vilket bilden var tänkt.

En intressant aspekt i receptionen är den tid som ungdomarna lade på bilden, och hurvida de intresserar sig för nya betydelsenivåer då de tolkar bilderna under den andra intervjun. Många gånger nöjde sig deltagarna med den första tolkningen, vilken ofta är relaterad till det budskap som bilden ger. Studien visar emellertid hur ungdomarna ibland, efter ett första möte där de prövade bilderna mot sina förväntningar, kan stanna upp och reflektera kring bilden, och därefter närma sig den på nytt.

Jag vill argumentera för att den tydliga budskapsinriktning som jag urskiljer i receptionen främst aktualiseras av bildernas innehåll, även om jag ställde frågor kring bildernas budskap (i enlighet med intervjuguiden). Vidare ser jag tendensen som relaterad till att den kristna ikonografin för ungdomarna ofta

förstås som liktydig med ett kristet budskap och ett institutionellt syfte. Även nya tolkningar av kristen bildtradition tolkades i relation till denna funktion, där vissa bilder uppfattades som ”konstnärliga”, och andra som ”religiösa” bilder. Det sistnämnda formuleras ibland också som ”kyrkobilder”. I denna förståelse urskiljer jag en tydlig polarisering. Flera ungdomar diskuterade likaså bilders budskap i en vidare bemärkelse, utifrån vilket de också ofta problematiserade synen på den visuella framställningen av Jesus. Jag behövde oftast inte initiera direkta frågor omkring ett eventuellt budskap då ungdomarna många gånger själva talade om bildens budskap, eller avsaknad av budskap.

Det faktum att det första intrycket av bilden ofta fanns kvar under de båda intervjuerna vill jag också ställa i relation till den budskapsinriktning som jag har berört. Då bilden primärt uppfattas utifrån sitt budskap stimuleras inte betraktaren att gå vidare i sin tolkning. Det sistnämnda är en generell tolkning som jag gör av receptionen som helhet, vilken samtidigt nyanseras av de ungdomar som formulerade en tydligt förändrad förståelse av enstaka bilder.

## Tendenser och tolkningsteman

Jag går nu över till att specifikt formulera det som jag urskiljer som framträdande tendenser och tolkningsteman i receptionen. Jag utgår från det som deltagarna hänvisar till då de tolkar och förhandlar med bilderna. En central plats i min analys är tolkningens relation till det som ungdomarna förstår som bestämt av en kristen teologi. Det återspeglas i deras syn på visuella framställningar av Jesusgestalten, och huruvida bilder tolkas som Jesusbilder.

De punkter som jag här kortfattat presenterar kommer att klargöras ytterligare i min analys i kapitel 6 och 7. Med dessa punkter vill jag försöka urskilja mönster i receptionen. Då jag talar om ”flera” eller ”flertalet” personer är det mönster som jag identifierar inom en liten grupp av deltagare.

Jag har tidigare berört den påtagliga budskapsinriktning som jag ser i intervjumaterialet. Bildens syfte och budskap aktualiseras då det gäller förhållandet mellan den egna tolkningen, och det som ungdomarna förstår som en kristen

teologisk tolkning. Budskapsinriktningen återfinns också i den kritik som flera deltagare uttrycker om kristen bildtradition som tråkig och förutsägbar.

En annan tendens är de alternativa referenserna. De utmärker de tolkningar som avviker från en kristen teologisk tolkning. Det alternativa tolkningsmönstret är framträdande såväl bland muslimska ungdomar, som de deltagare som inte ser sig som troende. De förstnämnda hänvisar ofta till islams läror och textuella diskurser, medan de sistnämnda ofta ger referenser till olika populärkulturella uttryck, mediala bilder och samhällsdiskurser där religion problematiseras. Bilderna prövas också gentemot populärkulturella fenomen, framförallt filmer om Jesus. Även om de muslimska deltagarna, till skillnad från de icke troende, inte uttrycker referenser till mediala och kulturella uttryck återfinns dessa ibland implicit i den tolkningstematik som de formulerar.

Kristna deltagare tolkar bilderna generellt i överensstämmelse med en teologiskt bestämd tolkning. Det kan beskrivas som ett förväntat mönster. Samtidigt finns det även här alternativa tolkningar bland enskilda personer. De kristna ungdomarna ger också referenser till populärkulturella uttryck, mediala bilder och samhällsdiskurser.

Etiska och existentiella frågor som aktualiseras av bildernas innehåll och den bibliska metaforiken utmärker de alternativa tolkningarna.<sup>403</sup> Här identifierar jag olika framträdande tolkningsteman som ”kampen mellan det onda och det goda”, ”Jesus som en förebild”, ”mänskligt lidande och ondska”, ”människans livsval”, ”offer”, ”prövning”, ”våld” och ”religionskonflikter”. Dessa teman är ofta relaterade till mediala referenser. Det förstnämnda tolkningstemat återfinns också i förståelsen av bilder som en återspeglning av olika grad av godhet eller ondska, eller att Jesus blir en förkämpe för det goda.

Förväntningar på autenticitet och trovärdighet i den visuella utformningen av Jesusgestalten framträder som en annan påfallande tendens i ungdomarnas receptioner, vilket är oberoende av trosuppfattning. Förväntningen på autenticitet är ibland även relaterad till att framställningen förväntas vara realistisk.

En annan tendens är att några tolkningar främst utgår från symboliken och

---

403 De etiska och existentiella frågeställningarna går inte att särskilja från varandra. Hårddraget ligger tyngdpunkten inom etiken på frågor kring vad som är rätt och fel, gott och ont, medan en existentiell reflektion berör frågor kring livets mening, liv och död et cetera.

metaforiken i bildens innehåll. Med detta avser jag att det som dessa personer uppfattar att Jesusgestalten står för, och den bibliska berättelse som bilden hänvisar till, blir det primära i tolkningen. Förväntningen på en specifik framställning av Jesus är inte lika betydelsefull.

Utmärkande för min studie är som sagt att några av konstnärerna bakom bilderna har andra syften än vad som utmärker traditionell kristen bildframställning. Deltagarna uppfattar ofta kyrkan som avsändare av de bilder som tolkas som traditionella, utifrån en förståelse av en åtskillnad mellan ”konstnärligt” och ”religiöst”. Det är dock endast några personer som använder uttrycket ”traditionell”. Från en annan position tar kristna deltagare avstånd från bilder som uppfattas som profana eller ”vanliga”, en ståndpunkt som också ofta omfattas av muslimska ungdomar. Åtskillnaden mellan konstnärliga och religiösa bilder är framträdande i den förståelse av visuella framställningar av Jesus som ungdomarna beskriver vid den första intervjun.

Som relaterad till den förra tendensen, urskiljer jag ett traditionskritiskt förhållningssätt i receptionen bland flertalet av de icke troende ungdomarna. Det utgår från en kritisk syn på religiösa traditioner och fastställda tros läror. De uttrycker också en kritik gentemot kristen bildtradition såsom tråkig och förutsägbar. Jag ställer även kritiken i relation till den tydliga budskapsinriktning som jag identifierar i studien, då dessa personer formulerar att de förväntar sig ett intresseväckande budskap av bilder.

Slutligen ser jag som en framträdande tendens de frågor om makt som ungdomarna lyfter fram i sina tolkningar kring olika aspekter som kön, ras, etnicitet och enkelhet i framställningen av Jesus, men även synen på det som de uppfattar som en idealisering av Jesu utseende. Maktproblematiken återfinns också i det traditionskritiska förhållningssättet där kyrkan uppfattas som hierarkisk och auktoritativ, vilket också formuleras i tolkningen av bilderna. I de kristna deltagarnas tolkningar ger däremot problematiseringen av hur Jesus framställs främst en genklang i reflektioner kring bilder som representativa uttryck för det gudomliga.

Maktproblematiken urskiljer jag också som central i framträdande tolkningsteman som ”ondska”, ”lidande”, ”våld” och ”religionskonflikter”. En annan maktaspekt, som dock inte är formulerad som sådan av deltagarna,

återspeglas i en generell förståelse av bilderna som hemmahörande inom en västerländsk kontext. Dessutom förutsätter ungdomarna ofta att konstnärerna är män. Här utgör däremot *Crucifixion I* (bild 8) ett undantag. Tendensen att bilderna förutsätts vara formade av män och placerade i ett västerländskt sammanhang är påfallande då deltagarna i slutet av intervjun får reda på bildernas kontext. Den kulturella aspekten framträder även i tolkningen av de enskilda bilderna.

De framträdande tendenser och tolkningsteman som jag urskiljer i ungdomarnas receptioner kan sammanfattas i tio punkter:

- Kristna deltagare tolkar generellt bilderna i överensstämmelse med en kristen teologisk tolkning.
- Receptionen hos de muslimska deltagarna, och icke troende ungdomar, utmärks av alternativa tolkningar gentemot en kristen tolkning.
- Referenser till populärkulturella uttryck, mediala bilder och samhällsdiskurser kring religion är en framträdande tendens bland de icke troende ungdomarna. Dessa referenser återfinns också hos kristna personer. De muslimska deltagarna hänvisar däremot främst till islams läror, och textuella referenser.
- I de alternativa tolkningarna är olika tolkningsteman framträdande, som ”kampen mellan det onda och det goda”, ”Jesus som en förebild”, ”mänskligt lidande och ondska”, ”människans livsval”, ”offer”, ”prövning”, ”våld” och ”religionskonflikter”. De är ofta relaterade till mediala referenser. Etiska och existentiella frågor är centrala i dessa teman. De ligger också i bildernas innehåll.
- Budskapsinriktningen är framträdande i ungdomarnas tolkningar av bilderna, och i förståelsen av bilder generellt.
- Det finns ofta tydliga förväntningar på autenticitet och trovärdighet i återgivningen av Jesus. Förväntningen på autenticitet (som är oberoende av trosuppfattning) är ibland också kopplad till att framställningen förväntas vara realistisk.
- En annan tendens är de tolkningar som främst utgår från symboliken och

metaforiken. De utgår från det som dessa personer uppfattar att Jesusgestalten står för och den bibliska berättelse som bilden hänvisar till, där specifika förväntningar på gestaltningen av Jesus inte är lika betydelsefulla.

- Framträdande i studien är likaså en åtskillnad mellan ”konstnärliga” och ”religiösa” bilder. Bland icke troende ungdomar tolkas de bilder som uppfattas som traditionella som synonyma med kyrkan, där kyrkan förstås som avsändare. Utifrån en annan position tar kristna deltagare avstånd från bilder som uppfattas som profana eller ”vanliga”, en ståndpunkt som också ofta omfattas av muslimska ungdomar.
- Relaterad till åtskillnaden mellan konstnärliga och religiösa bilder är det traditionskritiska förhållningssätt som utmärker receptionen hos flertalet av de icke troende ungdomarna. Det är ofta kopplat till en kritisk syn på kristen bildtradition. Kritik mot kristen bildtradition framförs också av muslimska ungdomar. Likaså uttrycker kristna deltagare kritiska ståndpunkter inom ramen för kristen tradition.
- En sista framträdande tendens är den maktproblematik som avspeglas i de etnicitets- och könsaspekter som deltagarna formulerar kring framställningen av Jesusgestalten. Maktfrågor kring religiösa institutioner utmärker tolkningen bland de traditionskritiska ungdomarna. Likaså återfinns maktproblematiken i framträdande tolkningsteman som ”ondska”, ”lidande”, ”våld” och ”religionskonflikter”.

Nu går vi vidare till ungdomarnas receptioner av de enskilda bilderna, som också kan beskrivas som en analys från bildernas nivå.





## Kapitel 6

# Tolkningar utifrån bildernas innehåll

I det förra kapitlet presenterades de framträdande tendenser och tolknings-teman som jag urskiljer i ungdomarnas reception. Jag går nu vidare till de enskilda bilderna för att studera hur dessa tendenser och teman formuleras i förhållande till bildernas innehåll, och det tolkningsområde som här framträder. Jag använder bildsemiotiken som metod för att analysera hur en teologiskt bestämd tolkning av ikonografin slår igenom, respektive alternativa tolkningar, och vilka betydelsenivåer som ungdomarna uppehåller sig vid i sina tolkningar och förhandlingar med bilderna.

En bild består av olika skikt av betydelser. Den uppenbara innebörden av Mariagestalten i *Pietà* (bild 6) är en kvinna som håller en liggande person i sitt knä (den denotativa nivån). För att tolka kvinnan som Maria Jesu moder krävs en kunskap om kristen ikonografi. Beträktaren tolkar också bilder utifrån de associationer som framställningen väcker (den konnotativa nivån), vilket tar in visuella och fysiska betydelser. Den kristna ikonografin kontextualiserar bilderna i studien då den hänvisar till textuella referenser som Bibeln och kristna läror. Likaså finns texter infogade i tre av bilderna: bibeltexten i nederkanten av *Korsfästelsen*, och den text som finns återgiven i nedre delen av *CAN:s poster* (bild 7), men även den grekiska texten i bakgrundsplanet på *Konge og Yppers-teprest* (bild 9).<sup>404</sup> Om vi ser till de nio bilderna i studien, omfattar bildernas

404 Bryson 1981, s. 16-17; Liepe 2003, s. 25-28. Konstnärens signatur återfinns i det nedre högra hörnet på *Love* (bild 3) och det nedre vänstra på *Pietà* (bild 6). I den kopierade form som

motiv också betydelser utanför den specifikt kristna ikonografin, som exempelvis de kostymklädda männen i bakgrunden av *Korsfästelsen* (bild 5). Bildens materiella betydelser utgör ett annat betydelseskikt som betraktaren denoterar i tolkningen, och som också väcker associationer.

Vid utdrag från intervjuerna eller de anteckningar som ungdomarna har fört hemma används citationstecken. Det rör sig ibland om enstaka ord. Jag använder denna metod för att belysa hur intervjupersonerna formulerar sig i sina tolkningar. Då jag visar på överensstämmande tolkningsmönster hänvisar jag genom fotnoter till dessa deltagare.

I slutet av kapitlet gör jag en tematisk analys kring receptionen av de nio bilderna. Trots att detta kapitel främst är inriktat på den tolkningsbredd som jag urskiljer i ungdomarnas receptioner i relation till bildernas innehåll berör det ofrånkomligen också hur ungdomarna positionerar sig till detta innehåll utifrån sin trosuppfattning och syn på den visuella framställningen av Jesus. Min avsikt är emellertid att fördjupa analysen av de individuella tolkningsramarna i nästa kapitel.

## Receptionen presenterad utifrån de nio bilderna

### Bild 1 Brooks Cross, *Christ the Good Shepherd* (2005)

Flera av de ungdomar som deltog i studien uttrycker att de förknippar *Christ the Good Shepherd* med kyrkan, och att bilden överensstämmer med den förväntade framställningen av Jesus.<sup>405</sup> Samtidigt har flera personer problem med tolkningen av den kristna ikonografin. Alla intervjupersoner känner igen Jesusgestalten. Flertalet deltagare tolkar även blodfläckarna i relation till kors-

---

bilden presenteras för deltagarna under intervjustudien är texten emellertid så liten att den är svår att urskilja.

405 Kristina, Daniel, Alejandro, Josefin, Fatima, Nerway, Violeta, Alexander, Mona.

fästelsesymboliken. Det är dock endast de kristna deltagarna som är förtrogna med det ikonografiska temat i herdemetaforen. Bland flera ungdomar väcker däremot ljuset och ängen i bakgrunden associationer till himmel, himmelriket eller paradiset.<sup>406</sup>

Ett påfallande mönster som jag urskiljer i intervjumaterialet är att konnotationer till himlen och den utomvärldsliga dimensionen ofta blir synonyma med en negativ förståelse av kyrkans trosläror bland deltagare som inte ser sig som troende. Ett exempel på detta är hur associationen med ett kyrkfönster i Daniels tolkning står för något negativt genom kopplingen till kyrkans läror. För Katarina, som är kristen, förstärker konnotationen istället bildens positiva budskap. Associationen möjliggörs i båda tolkningarna genom det symmetriska formspråket och bildens form av ett valv, där de klara och starka färgerna kontrasterar den svarta bakgrunden. Visuella betydelser som den databehandlade utformning som tydligt framträder i bakgrundsplanets gräsfält berörs däremot inte av någon deltagare.

Förutom Daniel, Alexander och Katarina, ägnar deltagarna en relativt begränsad tid åt bildens olika betydelsenivåer. Jag tolkar detta som att ungdomarna, oavsett trosuppfattning, tämligen snabbt förstår *Christ the Good Shepherd* som en traditionell bild, där de inte går vidare i tolkningen. Alejandro nämner dock att korset går rakt igenom Jesusgestalten. Likaså tolkar Kristina bilden utifrån en motsättning mellan ljus och mörker, där Jesus framstår som en vägvisare genom placeringen i förgrundsplanet med en käpp.

Det faktum att bilden innehåller flera ikonografiska teman återspeglas i Katarinas tolkning av bilden som en ikon med olika symboliska dimensioner. Hon är den enda deltagaren som berör en teologisk tolkning av lammet som ett offerlamm, utöver herdemetaforen. Några av de ungdomar som inte definierar sig som kristna reagerar däremot negativt på att bilden utmärks av olika lager av kristen symbolik. Exempelvis uttrycker Violeta att framställningen blir överklig: ”det är fin natur bakom och så kommer korset med lite blod in. Och så kommer han där helt vitklädd”. Violetas tolkning visar hur de visuella och fysiska betydelserna, konnotationens koder, inte förmår att väcka intresse

---

406 Utöver kristna deltagare som Christian, Katarina, Maria, Hermis och Robert, uttrycks dessa konnotationer av Violeta, Daniel, Josefin, Fatima, Hamma, Alexander, Mona.

för bildens budskap, de ikonografiska koderna.<sup>407</sup> Det skapas ett avstånd, där bilden främst tolkas som kopplad till kyrkan som institution.

Parallellt med en relativt snäv tolkning av *Christ the Good Shepherd*, kommenterar några personer den mörka framställningen av Jesu huvud utifrån olika positioner. Kristna deltagare som Christian och Hermis ser det svarta håret och den utomeuropeiska framställningen av Jesu ansikte som relevant med hänvisning till Jesu ursprung från Palestina, något som Christian också relaterar till sig själv. Katarina reagerar också på det mörka huvudet som skiljer sig från det hon är van vid, men ser budskapet i bilden som det centrala. Medan framställningen utifrån Jesu kulturella ursprung är central för Hermis och Christian, är den underordnad för Katarina.

Alejandro och Johan tolkar det svarta håret och det frontalt riktade, mörka ansiktet som indikation på ondska, där de refererar till de mörka korten i en kortlek respektive film. Jag förstår den alternativa tolkningen som en variant på det i studien framträdande tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda”.

Förutom Katarina, är det endast Alexander och Daniel som uppehåller sig vid bilden och formulerar att de ser den som meningsfull. Deras tolkningar skiljer sig dock från en tolkning som är bestämd av en kristen teologi. Alexander uttrycker i likhet med de andra muslimska deltagarna ett avståndstagande mot korsfästelsebilder, med hänvisning till islams syn på Jesu död.<sup>408</sup> Utifrån de visuella betydelseerna i bakgrundsplanet och staven gör Alexander därefter en tolkning av *Christ the Good Shepherd* som en bild av paradiset och livsvalen, där Jesus blir ett föredöme. Staven förstås som att den är gjord av guld, vilket tolkas som ett tecken på belöning. Alexander relaterar sin tolkning av bilden som en paradiggestaltning till islams läror om hur människan kommer till paradiset om hon handlat rätt i livet.<sup>409</sup>

---

407 Bryson 1981, s. 16.

408 Leirvik 1999, s. 25-26. Enligt Koranen dog inte Jesus på korset. Leirvik menar att de passager som behandlar hur Jesu liv på jorden tog slut är öppna för olika tolkningar, vilket också är kopplat till grammatiska problem. Se även Khalidi 2001, s. 12-13. Khalidi menar att ”It is the Ascension rather than the Crucifixion which marks the high point of his life in the Qur’an and in the Muslim tradition as a whole” (Khalidi 2001, s. 12).

409 Alexanders tolkning relaterar till det som Leirvik beskriver som att Jesus i Koranen och

Daniels första intryck av *Christ the Good Shepherd* är att Jesus står i ett kyrkfönster, vilket skapar ett avstånd och ger bilden en stämpel som tråkig. Vid den andra intervjun menar Daniel att han ser bilden på ett nytt sätt: ”Ja, det är, vägledaren Jesus. Som har gått igenom allt men ändå är han helt lugn i ansiktet”. Daniel betonar också enkelheten i framställningen: ”Han symboliserar den enkla mannens grejer, enkla mannen, han har allt det enkla, det är inget glitter, allt det där. Det är bara det väsentliga”. På min fråga om hur han ser på framställningen av Jesus, svarar Daniel: ”den är så som jag tror Jesus var”.

Beskrivningen av Jesusgestalten som enkel, och ansiktet som utstrålar lugn och godhet, motsvarar Daniels förståelse av Jesus som en historisk person som fungerar som en mänsklig förebild. För Alexander får Jesus däremot funktionen av en andlig förebild, en profet. Betoningen av Jesus som en förebild är central inom kristen teologi. Alexanders och Daniels tolkningar skiljer tydligt från en kristologisk förståelse. Medan Alexander ställer bilden gentemot islams läror, tolkar Daniel bilden utifrån en kritisk förståelse av kyrkan, som att den förvanskade värden som Jesus står för.

De förväntningar på autenticitet och trovärdighet i framställningen av Jesus som jag identifierar i Daniels tolkning är framträdande i studien. Tendensen är också påfallande i Christians och Hermis förståelse av den utomeuropeiska framställningen av Jesus i *Christ the Good Shepherd* som mer autentisk, med hänvisning till Jesu palestinska ursprung. Christians tolkning relaterar även till den egna identiteten.

Det faktum att korset och himlen i Brooks Cross bild väcker associationer till trosläror, och en negativ förståelse av de olika lagren av symbolik i bilden, belyser den traditionskritiska syn som utmärker flertalet av de icke troende deltagarna. Tolkningen av *Christ the Good Shepherd* som synonym med kyrkan, med negativa konnotationer, vill jag också ställa i relation till den polarisering mellan konstnärliga och religiösa bilder som är framträdande i studien. Förhållandet till kristen symbolik och bildtematik utanför en kyrklig kontext aktualiseras i ungdomarnas receptioner av nästa bild.

---

Hadith-litteraturen fungerar som ett andligt föredöme (Leirvik 1999, s. 49).

## Bild 2 Guy Kokken, *Blue Jesus* (2003)

*Blue Jesus* tolkas av alla deltagare i studien som en gestaltning av Jesus. Endast Daniel och Fatima säger att de behöver kunskap om Bibeln och kristendomen för att förstå bilden. Den väcker hos övriga intervjupersoner associationer till passionshistorien, utifrån mimiken och kronan. Medan den förra bilden (*Christ the Good Shepherd* [bild 1]) blev synonym med kyrkan som avsändare för flertalet deltagare, ställer *Blue Jesus* för flera personer frågor kring vad som är bildens syfte. Bilden överensstämmer med en välkänd bildtematik, samtidigt som den avviker från den gängse framställningen av Jesusgestalten. Receptionen utmärks av ett brett tolkningsområde: alltifrån en kristendomskritik över en lek med symboliken i ett esteticerande syfte till en allvarligt menad framställning.

Ett påfallande mönster i ungdomarnas tolkning och förhandling med *Blue Jesus* är förväntningar på trovärdighet och autenticitet i framställningen. Oberoende av trosuppfattning, jämför flera deltagare *Blue Jesus* med den förväntade bilden av Jesu utseende, där de menar att framställningen avviker på olika sätt.<sup>410</sup> Utifrån den esteticerade och något tillrättalagda utformningen med de kontrasterande färgerna, ljussättningen och mimiken, framstår Jesusgestalten för flera personer som poserande. Några ungdomar gör referenser till Jesusfilmer, teater och modebilder.<sup>411</sup> Flera deltagare formulerar att Jesus inte ser allvarlig eller god ut på bilden. Förutom den blågröna färgen, reagerar ungdomarna på glittret under ögonen, blicken och att kronan är framställd med blommor istället för törnen.

Tolkningen av *Blue Jesus* utmärks av att flera personer främst fokuserar de visuella och fysiska betydelseerna i återgivningen av Jesusgestalten, men även innebörden av att det är en fotografisk och databehandlad framställning.<sup>412</sup> Problematiseringen av bildens trovärdighet görs från olika utgångspunkter. Kristina ser *Blue Jesus* som en popularisering av det kristna budskapet. Först tolkar hon *Blue Jesus* som en konstnärlig bild, utifrån färgerna och blomkran-

410 Katarina, Hermis, Maria, Christian, Daniel, Kristina, Alejandro, Violeta.

411 Robert, Johan, Katarina, Violeta, Hamma, Kristina.

412 Katarina, Hermis, Maria, Christian, Daniel, Kristina, Alejandro, Violeta, Johan, Hamma.

sen. När Kristina tittar på bilden hemma framstår den som en religiös bild som inte känns trovärdig: ”dom har försökt göra nån Jesusbild som är modern. Jag tycker inte dom har lyckats riktigt. Just att han är grön liksom. Det blir tjuvig så, fast jag tycker inte riktigt det passar in”.

Alejandro uppfattar bilden som en medveten kritik från konstnärens sida. Han förstår *Blue Jesus* som en lek med det traditionella bildtemat: ”taggtråds-kronan förvandlas till nån slags blommig typ”. Glittret runt ögonen och avsaknaden av ”smärta i ansiktsuttrycket” får Jesus att se ”falsk” ut. Alejandro tolkar detta som att bilden ifrågasätter vem Jesus är.

Katarina reagerar på fysiska betydelser i bilden: ”Den här personen ser inte på mig”. Hon tolkar *Blue Jesus* som om någon ”försöker imitera Kristus”. Det blir en ”oäkta” bild som får henne att associera till pantomimartister. Den kan dock få henne att fundera på hur man ser på Kristus: ”Jag tycker att den visar att man som kristen, att vi ser, att vi lägger en väldig vikt vid något som den här bilden inte alls tycker är speciellt”.

Enstaka ungdomar formulerar emellertid att de erfar bilden som meningsfull. Trots att Robert ser *Blue Jesus* som en ”modellbild”, menar han att färgerna och den samtida fotografiska framställningen gör bilden starkare eftersom det drar uppmärksamhet till det kristna budskapet. Han tolkar den mörkt lila färgen i bakgrunden som ett symboliskt uttryck för smärta. Nerway, Alexander och Josefin tolkar *Blue Jesus* utanför ett kristet sammanhang, där bilden främst uttrycker känslor av övergivenhet eller lidande som relateras till det egna livet. Dessa personer utgår främst från kroppsspråket och det visuella uttrycket i sin tolkning, och berör mycket lite dess relation till den framställning de förväntar sig av Jesus. Nerway och Alexander, som har en muslimsk tro, igenkänner människans gudsrelation i bilden. Medan Robert hänvisar till passionsberättelsen, illustrerar Nerways, Alexanders och Josefins alternativa tolkningar snarare hur de identifierar sig med Jesus.

Den tid som ungdomarna uppehåller sig vid bilden varierar, beroende på om den upplevs som meningsfull. Receptionen av *Blue Jesus* belyser hur ungdomarna ofta relaterar bilden till samtida estetiska uttryck (i det här fallet medie-fotografi), vilket också överensstämmer med dess kontext. Då bilden samtidigt bygger på kristen bildtematik väcker det frågor kring bildens syfte, vilket blir

en central dimension i tolkningen. Tillämpningen av kristen bildtradition i Guy Kokkens bild skapar en otydlighet när det gäller denna aspekt. Det som blir tydligt är emellertid att associationerna till kommersiella syften för flera deltagare undergräver bildens autenticitet. Det uttrycks även av Kristina då hon ser bildens syfte som att den skall förmedla ett kristet budskap genom en populariserad form.

Om vi utgår från en teologisk förståelse av att bilden skall hänvisa till passionsberättelsen, visar flertalet av deltagarnas tolkningar att de visuella och fysiska betydelserna i bildens innehåll inte lyckas väcka ett intresse för bildens budskap.<sup>413</sup> Tolkningsmönstret belyser dock de förväntningar på trovärdighet och autenticitet som jag ser som framträdande i studien. En teologisk tolkning av bilden kan emellertid diskuteras genom dess syfte, en aspekt som den kritiska receptionen också understryker.

I receptionen av de övriga bilderna erfars konnotationer till andra mediala bilder och kulturella uttryck oftast positivt. De fungerar också många gånger som en resurs i ungdomarnas tolkningar. I mötet med *Blue Jesus* framstår dessa konnotationer för flera personer istället som något negativt.

Det tolkningsmönster där deltagarna primärt fokuserar på det som bilden berättar, och där återgivningen av Jesusgestalten blir sekundär (Robert, Nerway, Alexander, Josefin), ställer jag i relation till den tendens som jag benämner som en symbolisk förståelse. Den är emellertid inte oberoende av bilders visuella, fysiska och materiella betydelser. Den symboliska förståelsen samspelar med det tolkningsmönster som utmärks av förväntningar på gestaltningen av Jesusgestalten. De båda tendenserna går inte att distinkt urskilja från varandra. Jag vill dock hävda att den symboliska förståelsen inte i lika hög grad är fokuserad på den visuella framställningen av Jesus.

Kontexten för *Blue Jesus* gör att förståelsen av bilden som en representation av den bibliska passionsberättelsen kan ifrågasättas. Min avsikt är emellertid att med ungdomarnas receptioner söka visa på de frågeställningar en bild som *Blue Jesus* väcker. *Blue Jesus* belyser att tolkningen inte enbart är beroende av den klassiska ikonografin. Den inbegriper otvivelaktigt fler aspekter. Det relaterar också till den användning som kristen symbolik fått i den samtida

413 Bryson 1981, s. 16.



kulturen, utanför en kyrklig kontext, vilket bilden aktualiserar.

### Bild 3 Ato Solomon Teshome, *Love* (1998)

Framställningen av Jesu huvud i *Love* utgår från etiopiskt ikonmåleri. Det kontrasteras av en mörk framställning av huvudet, och ett abstraherat och expressivt formspråk där varken korset eller kroppen är tydligt återgivna. I ungdomarnas receptioner av *Love* framstår bilden generellt som en ny tolkning av kristen bildtradition. Flera av deltagarna berör det abstraherade, expressiva formspråket i sin tolkning. Några personer uttrycker att den rinnande röda färgen ger associationer till graffitimåleri eller modernistisk konst.<sup>44</sup>

Alla deltagare känner igen Jesusgestalten, liksom de allra flesta förstår korsfästelsesymboliken. De kristna deltagarna utgår från den bibliska berättelsen om korsfästelsen och en teologiskt bestämd tolkning. Christian och Robert har emellertid svårt att ta till sig bilden. Flera personer väljer andra tolkningar, där de hänvisar till alternativa referenser.<sup>45</sup> Det blir på detta sätt en bredd i tolkningsområdet, även om ungdomarnas tolkningar är centrerade kring den bibliska metaforiken, bildens fysiska betydelser och det modernistiska formspråket. Tolkningsbredden understryks av de tolkningar där *Love* blir ett uttryck för kritik och religionskonflikter.

Några ungdomar reflekterar kring Jesu ögon och ansiktsuttryck. De fungerar härigenom som en central punkt i bilden, jämte det rinnande blodet.<sup>46</sup> De två skrifterna bakom korset och de fallande stjärnorna tolkas på ett flertal sätt. Ingen av deltagarna tolkar månens och solens betydelse i enlighet med en tolkning som är bestämd av en kristen teologi. Slående är dock att en avsaknad av kunskap om ikonografin i sin helhet oftast inte utgör något hinder för

414 Katarina, Violeta, Hamma, Alejandro.

415 Josefin, Daniel, Fatima, Johan, Kristina, Violeta, Hamma, Robert, Alexander, Mona, Nerway.

416 Violeta, Nerway, Katarina, Daniel, Alejandro, Fatima.

ungdomarna att försöka tolka bilden. Oberoende av trosuppfattning, fungerar de visuella och fysiska betydelseerna i det expressiva formspråket ofta som en utgångspunkt för tolkningen, tillsammans med den bibliska berättelse som ikonografin hänvisar till. Det sistnämnda understryks av tolkningsteman som ”grymhet” och ”mänskligt lidande” (teman som också återfinns i tolkningen av *Korsfästelsen* [bild 5] och *Pietà* [bild 6]). Deltagarna uppehåller sig generellt relativt länge vid bilden i sin tolkning.

Ungdomarnas tolkningar av *Love* utmärks inte i lika hög grad av förväntningar på framställningen av Jesus och frågor kring autenticitet, jämfört med receptionen av *Blue Jesus* (bild 2). Tyngdpunkten ligger istället på de frågor kring lidande och grymhet som bilden väcker, där det rinnande blodet är en central aspekt. Trovärdigheten i framställningen blir inte lika central. Frågor kring realism berörs emellertid då Hermis och Daniel gör referenser till filmer om Jesus, utifrån blodet och det kroppsliga uttrycket av lidande i bilden. Det görs dock utifrån en annan utgångspunkt som inte specifikt fokuserar Jesu utseende.

Jämfört med receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1), visar *Love* (trots korsfästelseikonografin) inte i lika hög grad på en förståelse av kyrkan som avsändare. De tankar som uttrycks i de alternativa tolkningarna är svåra att särskilja från kristen tradition i betoningen av mänskligt lidande, ondska och grymhet. Skillnaden ligger i den kristologiska förståelsen. Bilden får inte någon soteriologisk betydelse för dessa personer (Kristus som dog för människors synder). Jesus blir istället en människa som lider. På detta sätt pekar bilden på en existentiell problematik.

Även om muslimska ungdomar som Alexander och Mona tydligare formulerar en negativ förståelse gentemot korsfästelsebilder i tolkningen av *Love*, jämfört med *Christ the Good Shepherd* (bild 1), tolkar de också bilden utifrån lidandespekter och samtida samhällsdiskurser.

Ett par personer uttrycker ett religionskritiskt perspektiv i sina tolkningar.<sup>47</sup> Josefin associerar bilden till självmordsbombare, samtidigt som hon ser att det är en korsfästelsebild: ”han som är med i bilden har dött för sin tro liksom. De där papprena där kan vara hans tro som han har skrivit ner, och

417 Fatima, Kristina, Johan, Josefin.

sen har han dött för den sakens skull”. Josefin menar att det känns som om Jesu ansikte är placerat ovanpå en sådan bild. Fatima noterar i sin tolkning att Jesusgestalten ser uppgiven ut på korset. Jesus blir ett identifikationsobjekt som får en metaforisk innebörd utanför den bibliska berättelsen. En innebörd som också har samtidsrelevans genom hänvisningen till religionskonflikter: ”Bilden berättar för mig att verkligheten ser ut så här. Att folk hatar på grund av olika religioner. Och att han ser ganska ledsen ut på bilden också. Och typ lite trött. Ja, det verkar inte, folk verkar inte enas. Dom vill inte se det större”. Stjärnorna symboliserar människor som faller ”för att dom är elaka och onda”. Trots det abstraherade formspråket, ser Fatima bilden som realistisk genom blodet.

Ett tydligt mönster i receptionen av *Love* är att den kristna ikonografin ofta kontextualiserar den alternativa tolkningen. Det gäller såväl tolkningar som berör existentiella och etiska tankar kring mänskligt lidande, som de religionskritiska tolkningarna.

Jämfört med de tolkningar som några deltagare gör av Jesusgestaltens utom-europeiska utseende i *Christ the Good Shepherd* (bild 1) visar det mörka huvudet i *Love* på andra tolkningsmönster. Det är dock endast en person (Hermis) som uttrycker tankar kring ett ursprung utanför västvärlden. Till skillnad från den första bilden, är Christian negativ till *Love*. Det ”mörka, långa” huvudet väcker, tillsammans med skrifterna i bakgrunden, konnotationer till ”den gamla religionen”.

Kristina och Johan tolkar den mörka framställningen som ett uttryck för provokation och religionskritik. Medan Johan ser det mörka huvudet i *Christ the Good Shepherd* som ondskefullt, förstår han utformningen i *Love* som en provokation gentemot de kristna personer som har en bild av Jesus som vit och västerländsk. Han artikulerar dock inte att bilden är en medveten kristendoms-kritik. Kristina menar däremot att syftet är att visa hur framställningen av Jesus kan underbygga rasism.

Jag ställer Kristinas och Johans tolkningar i relation till det expressiva och modernistiska formspråket. Det gäller också Roberts negativa reception då han hänvisar till att han saknar kontakt med Jesu ansikte, och att Jesu kropp upplöses i bilden. Precis som Christians avvisande av bilden, belyser tolkningsmönstret förväntningar på framställningen. Det visar också på den betydelse som

erfarenheten av kristen bildtradition har i tolkningen, gentemot vilken bilden prövas. Roberts negativa förståelse av bilder med en död Jesus understryker de individuella tolkningsramarnas betydelse. Robert har svårt att ta till sig *Love*, då bilden inte överensstämmer med den inre bilden av en uppståndna Jesus som är närvarande i hans liv. Jag kommer i nästa kapitel att utveckla de aspekter som jag här berört kring deltagarnas olika förförståelser och erfarenheter av kristen bildtradition.

#### Bild 4 Spencer Williams, *The way, truth and life* (2004-2005)

*The way, truth and life* är den bild som bäst stämmer överens med ungdomarnas förväntningar på Jesu utseende, oavsett trosuppfattning. Trots att alla deltagare känner igen Jesusgestalten, har flertalet svårt att tolka den kristna ikonografin i sin helhet, även kristna personer.<sup>418</sup> Tolkningen utgår istället från referenser till TV-program och filmer som *Narnia* och *Bambi*.<sup>419</sup> Andra deltagare tolkar bilden med hänvisning till tematik som finns i populärkulturella uttryck (som kampen mellan ont och gott). De formulerar dock inte några specifika referenser.<sup>420</sup> Ungdomarna lägger generellt relativt mycket tid på att tolka bilden. En slutsats som jag drar av detta är att, även om deltagarna inte förstår all symbolik i *The way, truth and life*, utgör det oftast inget hinder för tolkningen. Här finns överensstämmelser med receptionen av *Love* (bild 3).

Jesus ses av några deltagare som en balanserande punkt då djuren står för olika egenskaper som kontrasterar mot varandra, framför allt lejonet som starkt

418 Kristna personer som Hermis har svårt att förstå lejonets symbolik. Det gäller även Robert. Katarina uttrycker också att symboliken blev tydlig då hon kopplade bilden till filmen om *Narnia*. Ingen av deltagarna omnämner liljornas symbolik. Endast Robert kommenterar att Jesus bär en mantel över huvudet som relateras till herdeikonografin.

419 Hamma, Violeta, Katarina. *Narnia* (2005) är en filmatisering av C.S. Lewis romansvit (1950-56). Central i handlingen är lejonet Aslan, som står för en Kristussymbolik. Den animerade filmen *Bambi* (1942) handlar om hjortkalven Bambi. Filmen kom i en ny version med nytt tal 1986.

420 Alexander, Alejandro, Daniel, Nerway.

och lammet som svagt. I ungdomarnas receptioner av bilden står Jesus ofta som en symbol för det ”goda” i kontrast till det ”onda”. Det onda symboliseras då oftast av lejonet, men detta djur kan också stå för andra egenskaper, där styrka är framträdande.<sup>421</sup> Det är dock ingen som tolkar lejonets ikonografi utifrån den teologiska tolkningen ”lejonet av Juda stam”.

Deltagarna refererar också till visuella betydelser som det starka ljuset, färgerna och blommorna, vilket understryker tolkningen av det goda som framträder i bilden. De ger också en helhetsupplevelse av lugn och fridfullhet. Flera ungdomar uttrycker att bilden är ”fin” eller ”ljus”.<sup>422</sup> Några av dessa personer formulerar att de ser *The way, truth and life* som meningsfull, en bild som de kan relatera till sitt eget liv.<sup>423</sup>

Bilden aktualiserar för kristna deltagare oftast en metaforik av paradiset eller livet efter detta. Det gäller också muslimska deltagare. De refererar dock inte (till skillnad från tolkningen av *Christ the Good Shepherd* [bild 1] och *Love* [bild 3]) specifikt till islams läror.<sup>424</sup> Några av de personer som inte ser sig som troende formulerar liknande tolkningsmönster. Bilden återspeglar en dimension som skiljer sig från tillståndet i världen och fungerar härigenom som en förebild som hänvisar till en bättre värld.<sup>425</sup> Här är Hammas tolkning belysande. Bilden visar på hur ”man kan leva med det onda och goda”:

H: Om vi bortser från lejonet och lammet och gör dom till människor. Han försöker vara vän med sitt folk som man kan kalla lammet, och lejonet som föreställer romarna och judarna som försökte döda honom. Han var fortfarande vän. Det var vad den föreställer. Att han var trots allt det där en god människa, mot både och. Mot sina fiender, dom som hatar han, mot dom som älskar han och var med honom. Det är vad dom föreställer Jesus här. Att han var en god människa.

Bilden av lejonet som ond kopplar Hamma till något som han sett på TV.

421 Hamma, Daniel, Alexander, Nerway.

422 Hamma, Daniel, Alexander, Alejandro, Josefin, Nerway, Mona, Christian, Katarina, Maria, Robert.

423 Hamma, Daniel, Nerway, Mona, Alejandro, Maria, Robert.

424 Tanken att de människor som lever ett rättfärdigt liv skall komma till paradiset som belöning är central inom muslimsk tradition (Leirvik 1999, s. 26).

425 Hamma, Daniel, Alejandro, Josefin.

Han har även stött på en bild som liknar *The way, truth and life* hemma hos en kamrat som är shiamuslim. På bilden var en av *Alis* söner placerad bredvid ett lejon.<sup>426</sup>

Alejandro uttrycker att ”det är en slags säkerhet” i bilden. Till skillnad från de andra bilderna, är den ”helt igenom ljus”. En avgörande aspekt i tolkningen är att ”alla har liksom någon slags ögonkontakt med dig”.

Tematiken ”kampen mellan det onda och det goda” är framträdande bland flera ungdomar då de tolkar de nio bilderna. Tolkningen av *The way, truth and life* utmärks också av ett annat tema som är kopplat till det förra temat. Jag vill benämna det sistnämnda temat som att bilden blir ett uttryck för en utomvärldslig dimension. Bilden fungerar härigenom som en förebild. Dessa två tolkningsteman kontrasteras av att några deltagare problematiserar framställningen av Jesus utifrån den västerländska gestaltningen, vilket breddar tolkningsområdet. Dessa personer reagerar på den idealisering av Jesu utseende, eller tillståndet i världen, som de menar att bilden uttrycker.<sup>427</sup>

Det belyses av Fatimas tolkning där *The way, truth and life* framstår som en ytlig bild med budskapet att människor enas på jorden: ”Denna bilden får det att se så enkelt ut så. Så lätt med olika religioner. Med religion helt enkelt. Men att det verkligen inte är så”. Samtidigt tycker hon om bilden rent estetiskt. Hermis menar att en framställning som lyfter fram lidandet och Jesu död är mer realistisk än en idylliserande bild. Han hänvisar här till filmer som *The Passion of the Christ*. Hermis är också kritisk till den västerländska gestaltningen i bilden.

Jag vill argumentera för att det går att se paralleller i förståelsen av bilden som en förebild till den nicenska ikonoteologin, vilken understryker att bildens funktion är att hänvisa till en gudomlig dimension. Hänvisningen till en himmelsk eller paradisk dimension utmärker även ikonografen i *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Medan ungdomarnas receptioner av denna bild utmärks av att de primärt fokuserar den kristna ikonografen, uppfattas *The way, truth and*

---

426 Ali var profeten Muhammeds kusin och svärson. Han blev den fjärde kalifen och mördades år 661 (AH 40). Hama omnämner inte vilken av *Alis* söner som fanns på den aktuella bilden.

427 Kristina, Fatima, Violeta, Hermis.

*life* oftast som att den återger en berättelse. Jag vill ställa detta tolkningsmönster i relation till fysiska och materiella betydelser i bilden. Till skillnad från *Christ the Good Shepherd*, där korset och himlen är framträdande i tolkningen, dominerar blommorna och djuren intrycket av Spencer Williams bild. Framträdande är också visuella betydelser som de ljusa färgerna. Skillnaden understryks av fysiska betydelser som Jesusgestaltens placering på samma nivå som djuren, vilket även skiljer bilden från huvudfåran inom kristen bildtradition.

Konnotationer till populärkulturella uttryck som filmer och TV-program gör att symboliken får andra associationer. Det möjliggör tolkningar utanför en kristen teologisk tolkningsram. Det belyses med tydlighet i tolkningen av *The way, truth and life*. Tolkningsmönstret är dock ofta relaterat till avsaknad av kunskap om ikonografin. Påfallande är att kunskapsaspekten får mindre betydelse genom tillämpningen av det i kulturen välkända tolkningstemat: ”kampen mellan det goda och onda”, jämfört med receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Det nämnda temat samspelar med tolkningen av att bilden uttrycker en utomvärldslig dimension som fungerar som en förebild. De båda bilderna kan beskrivas som sammansatta av olika kristna ikonografiska teman. Det intressanta är de skillnader som framträder i tolkningen av de två bilderna. Ett slående drag i receptionen av *The way, truth and life* är att bilden, trots en traditionell gestaltning av Jesus och ett tydligt ikonografiskt schema (till skillnad från *Christ the Good Shepherd* [bild 1]), oftast inte tolkas som en traditionell bild. Jag ställer detta i relation till att metaforiken möjliggör andra tolkningar. Jesu placering jämte djuren skiljer också bilden från kristen bildtradition.

Ungdomarnas receptioner av *The way, truth and life* belyser också svårigheten att särskilja de alternativa tolkningarna från centrala tankar inom kristen tradition. Det illustreras av det framträdande tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda”. Överensstämmelsen med kristen tradition blir ännu tydligare i förståelsen av *The way, truth and life* som en förebild som hänvisar till en utomvärldslig dimension. Det gäller även de muslimska deltagarnas förståelse av bilden som en bild av paradiset. Tolkningen av *The way, truth and life* som en bild av kampen mellan det onda och det goda bland de icke troende deltagarna, vill jag koppla till populärkulturella uttryck som, utöver film, även

berör seriemagasin och dataspel där denna tematik är central. Tematiken är också välkänd i ett större kulturellt och samhälleligt sammanhang.<sup>428</sup>

Förståelsen av kyrkan som avsändare återfinns emellertid hos de ungdomar som kritiserar framställningen i *The way, truth and life* som idealiserad och västerländsk i framställningen. Den kritiska reflektionen kring idealiseringen av Jesu utseende ställer jag i relation till kyrkofädernas problematisering av en idealiserad framställning (vilket berördes i kapitel 2).<sup>429</sup> Ett argument som här framförs är att en vacker Jesusgestalt riskerar att ta uppmärksamheten från budskapet. Denna diskussion fördes i en kontext där bildtraditionen utgick från antikens formspråk. Medan betoningen av skönhet i antikens bilder hänvisade till en gudomlig dimension, återspeglas förståelsen i Violetas tolkning av *The way, truth and life* som att Jesus framstår som en ängel, att han inte hör hemma i den här världen.

## Bild 5 Elisabeth Ohlson Wallin, *Korsfästelsen* (1998)

Alla deltagare kopplar bilden till ett samtida Sverige, där flertalet kommenterar skuggan av korset och igenkänner symboliken i personernas klädsel och kroppsspråk.<sup>430</sup> Några ungdomar identifierar Stockholm i konturerna av stads- huset i bakgrunden.<sup>431</sup> Flera intervjupersoner uttrycker att de har svårt att se bilden som en ”religiös” eller kristen bild, även om de kommenterar skuggan av korset.<sup>432</sup> Däremot tolkar några ungdomar *Korsfästelsen* utifrån den bibliska

428 Schofield Clark 2003a, s. 41-45; Malone, Peter, *Movie Christs and Antichrists* 1988, s. 105-07, s. 117-23, s. 145-55; Axelson, Tomas, ”Messias - med rätt att döda. Om militanta kristusgestalter i Hollywood”, i *Film och religion. Livstolkning på vita duken* (red. Axelson, Tomas, och Sigurdson, Ola) 2005, s. 224-40. Tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda” relaterar till många diskurser som folksagor, filosofisk etik, existentiella tankar et cetera. Det återfinns också i de religiösa traditionernas läror.

429 Freedberg 1989, s. 211-12.

430 Nerway, Alexander, Johan och Mona kommenterar dock inte skuggan.

431 Violeta, Mona, Robert.

432 Kristina, Violeta, Fatima, Christian, Mona, Hermis, Hamma.



metaforiken, där de beskriver en vidare betydelse av utsatthet och ondska.<sup>433</sup> Bibeltexten omnämns dock främst av kristna intervjupersoner, där den också prövas gentemot bilden.<sup>434</sup>

Endast två personer uttrycker att de ser bilden som en Jesusbild som gestaltar passionsberättelsen (Maria, Robert). Övriga kristna deltagare tolkar bilden som en samhällsbild. En metaforisk förståelse i en bredare betydelse återfinns dock hos Daniel och Josefin. Daniel menar vid det andra intervjutillfället att bilden kan visa det som kristendomen står för, där den nedslagne mannen på bilden ”är Jesus i den där sekunden”. Även Josefin uttrycker under den andra intervjun att det går att se Jesus i den utsatte mannen: ”han har fått det här utseendet som dom här inte tycker om”. Bilden står här för ett budskap av rasism. I Daniels och Josefins tolkningar kontextualiserar den bibliska berättelsen det som äger rum i bilden, även om de inte specifikt hänvisar till Jesu död. Elisabeth Ohlson Wallin använder en parallell metaforik i sin framställning då bibeltexten och korsfästelsesymboliken appliceras på en samtida händelse. Det avspeglas på olika sätt i ungdomarnas receptioner av bilden.

Om vi ser till en kristen teologisk tolkning av bilden refererar bibeltexten och skuggan av korset till passionsberättelsen. Positioneringen av den liggande mannen och utformningen i sin helhet avviker dock tydligt från kristen bildtradition, vilket visar sig i det att ungdomarna oftast inte tolkar bilden som en Jesusbild.

Mörkret i bilden, skinnskallarna i bakgrunden, den nedslagna personen, blodet mot den vita tröjan, tillsammans med kroppsspråket och mimiken, förmedlar till flera deltagare en känsla av ondska och övergivenhet. Dessa tolkningar utgår oftast från etiska och existentiella frågeställningar. Förutom invandrarfientlighet och sekularisering, berör *Korsfästelsen* frågor kring ondska, hat, lidande och människans utsatthet. I de sistnämnda frågorna identifierar jag tydliga kopplingar till metaforiken i den bibliska berättelse som gestaltas i bilden. Jag förstår också denna koppling som Ohlson Wallins metod då hon använder ett bibelcitat och en kristen bildtematik för att lyfta fram en aktuell samhällsfråga. Utifrån de associationer till samtiden som bilden väcker,

433 Kristina, Alejandro, Josefin, Nerway, Mona, Alexander, Violeta, Fatima.

434 Christian, Maria, Robert, Katarina, Hermis, Hamma.

upplevs den som meningsfull och relevant av flera ungdomar.<sup>435</sup> Christian och Hama är emellertid avståndstagande, med hänvisning till att de har svårt att se ”vanliga” människor gestalta den bibliska berättelsen.

Ungdomarnas receptioner överensstämmer i det att flertalet deltagare inte tolkar *Korsfästelsen* som en Jesusgestaltning, liksom bilden ofta tolkas som ett hatbrott. Det finns också en relativ samstämmighet i framträdande teman som ”lidande” och ”mänsklig grymhet”. På samma gång har tolkningsområdet en tydlig bredd i de referenser som ungdomarna gör till andra mediala bilder och kulturella uttryck, framförallt film, och samhällsdiskurser om rasism och religionens nedgång.

Hänvisningarna till film berör framförallt Jesusfilmer som *The Passion of the Christ*, men också filmer om rasism och hatbrott. Figurerna i bakgrunden av bilden väcker hos några deltagare konnotationer till romerska soldater eller till en hånande folkmassa.<sup>436</sup> Referenserna till Jesusfilmer förstår jag så att den bifogade bibeltexten fungerar som en påminnelse om passionsberättelsen, även om bilden inte tolkas som en Jesusframställning.

Deltagarna uppehåller sig generellt relativt länge vid *Korsfästelsen*. Tolkningen förändras också bland några personer över tid.<sup>437</sup> Utöver bildens denotativa och ikonografiska betydelser, och den bibeltext som finns bifogad, utgår ungdomarna i sin tolkning främst från de visuella och fysiska betydelserna. Den fotografiska framställningen omnämns av några deltagare.

Kristinas tolkning är belysande då hon inte ser *Korsfästelsen* som en Jesusframställning, utan istället ger bilden ett tydligt etiskt budskap: ”man skall inte behandla människor så bara för att dom kommer från ett visst land eller viss typ av människor”. Det är den bild hon tycker mest om eftersom den visar på samtiden. När Kristina tittar på bilden hemma väcker den associationer till John Hrons död.<sup>438</sup> Det ger en stark känsla av sorg. Korset förmedlar budskapet

435 Kristina, Violeta, Fatima, Josefin, Daniel, Alejandro, Alexander, Nerway, Mona, Robert, Maria.

436 Johan, Alejandro, Daniel, Christian, Nerway.

437 Mona, Maria, Robert, Hama, Christian, Kristina, Daniel.

438 John Hron misshandlades till döds av jämnåriga pojkar (15-18 år) som identifierade sig med nynazistiska åsikter. Händelsen utspelade sig 1995 vid Ingetorpssjön, utanför Kode i Bohuslän, och fick stor medial uppmärksamhet.

att den liggande mannen blir omhändertagen av Gud, vilket hon erfar negativt som att bilden blir mindre kraftfull. Daniel associerar också bilden till John Hron. Han har däremot en positiv reception av korset, vilket ger budskapet: ”Att man skall vara god, och när man är god så är man Jesus, på ett sätt”. Det är också det centrala kristna budskapet för honom. *Korsfästelsen* blir en ”verklig bild” som får Daniel att reagera, eftersom det är ett fotografi, och inte en ”målad” bild, men även det faktum att den återger människors reaktioner och lidandet. Han refererar här till *The Passion of the Christ*.

Alejandro refererar till filmer om Jesus där människor går förbi den korsfäste och spottar på honom. Här har berättelsen satts in i nutid, där de uttågande personerna istället har kastat cigarettfimpar mot den liggande personen. Förutom att *Korsfästelsen* får Alejandro att reflektera över de rätta livsvalen, visar bilden på dödsögonblicket: ”i samma sekund som du lämnar din kropp så skulle just det här inträffa, att du får ett ljus över dig, och att Gud tar emot dig med sin öppna famn”.

Några intervjupersoner relaterar det våld som bilden återberättar till sig själva eller sin omgivning, utifrån erfarenheter av invandrarfientlighet eller islamofobi.<sup>439</sup> En deltagare tolkar den liggande personen som en kvinna (Fatima), en annan ser könet som obestämt (Alexander), medan samtliga deltagare tolkar personen som en invandrare. Det relateras dels till utseendet, men även, till den händelse som gestaltas på bilden, där framförallt männen med rakade huvuden omnämns. Ingen av deltagarna ser den liggande personen som homosexuell. Det var inte heller något jag förväntade mig eftersom det kräver en kunskap om bildens sammanhang. Då jag på slutet ger information om bilden och det sammanhang för vilken den är avsedd, reagerar endast en person (Mona) negativt.<sup>440</sup> Alejandro säger att det hade varit värdefullt att veta bildens bakgrund.

Mona tolkar *Korsfästelsen* som en bild av det svenska samhället där religionen förlorat sin betydelse, en tolkning där Mona lägger in ett eskatologiskt framtidsperspektiv utifrån islams troskränningar.<sup>441</sup> Tolkningen relateras till mörkret i

439 Hama, Mona, Alexander.

440 Hama och Christian var negativa redan under intervjuerna, vilket jag ställer i relation till avsaknaden av negativa reaktioner då de fick informationen på slutet.

441 Leirvik framhåller att Jesu messianska roll betonas starkt i Hadith-litteraturen, vilket ger ett perspektiv till Monas tolkning. Då Jesus kommer tillbaka skall Antikrist bekämpas och fred

bilden och detaljer som den svenska flaggan på männens jackor i bakgrunden, medan den liggande mannen kommer från ett "religiöst land". På ett liknande sätt gör Fatima en tolkning av *Korsfästelsen* som en bild av religionens nedgång, även om det inte relateras till islams läror. Utifrån skuggan av korset förstår hon bilden som att det har skett en uppdelning mellan samhället och kyrkan, där männen på bilden tolkas som att de "tar ett steg från religionen. Känner att dom inte hittar någon trygghet där". Alexander tolkar bilden som ett hatbrott av nazister mot en oskyldig människa "på grund av dess tro", vilket han också relaterar till sig själv.

Från *Korsfästelsen* som en illustration av med den bibliska berättelsen om den gode samariten, förändras Marias tolkning när hon tittar på bilderna hemma: "man kanske skulle kunna tro att det är han som är Jesus och att det är dom som är romarna". Maria utgår från metaforiken i bilden, vilket samtidigt är kopplat till korsets symbolik och bibeltexten: "Han är kanske en riktig människa som oss och, dör och tänker som oss". Även Robert ser *Korsfästelsen* som en Jesusbild, utifrån korset och texten. Han relaterar bilden till sig själv och känslan av ensamhet, övergivenhet, och beroendet av Gud i denna situation. Den liggande personen tolkas utifrån detta som en övergiven människa, och som en modern framställning av Jesus. Robert menar att en traditionell framställning av Jesus hade känts fänig i den här bilden. Han tror att bilden är framställd så här för att betraktaren skall känna igen sig i budskapet. Skuggan av korset gör bilden mycket starkare: "Detta är en bild som jag tror berör mer än många andra bilder på grund av plötsligt kommer man nära inpå livet".

Medan de bilder som tolkas som traditionella ofta skapar ett avstånd hos icke troende deltagare urskiljer jag att framställningen av den bibliska metaforiken i *Korsfästelsen* får en genklang i tolkningar som relaterar till etiska och existentiella frågor. Det sistnämnda tolkningsmönstret, (vilket också är framträdande i tolkningen av *Love* [bild 3] och *The way, truth and life* [bild 4]) tolkar jag så som att deltagarna inte förknippar bilden med kyrkan som avsändare, utan att de främst förstår bilden som en samhällsbild. Denna tolkning är oberoende av trosuppfattning. Den belyser också den förståelse av en åtskillnad mellan konstnärliga och religiösa bilder som är framträdande i studien.

råda på jorden (Leirvik 1999, s. 43-56). Se även Khalidi 2001, s. 25-26.

Deltagarna utgår i sin tolkning av *Korsfästelsen* främst från det som bilden säger till dem. De uppehåller sig oftast inte, som i *Blue Jesus* (bild 2), kring bildens syfte. Receptionen belyser däremot hur deltagarna tolkar och förhandlar med bilden utifrån olika positioner. Medan *Korsfästelsen* förstås som en Jesusbild och en förmedlare av det kristna budskapet i Marias och Roberts tolkningar, framträder ett avståndstagande gentemot en profan användning av religiös symbolik i Christians och Hammas tolkningar. Från en annan position reagerar Kristina negativt på korset som gör bilden mindre kraftfull genom konnotationerna till kristna läror. Monas och Fatimas tolkningar av *Korsfästelsen* som en bild av sekularisering har olika utgångspunkter. Mona utgår från sin identitet som muslim, medan Fatimas tolkning kan sättas i relation till hennes religionskritiska förhållningssätt.

## Bild 6 Ayed Arafah, *Pietà* (2003)

Alla ungdomar igenkänner Jesusgestalten i *Pietà*. Det är endast Hamma som inte identifierar Maria, Jesu moder. Flera deltagare uttrycker att Jesusgestalten inte överensstämmer med den förväntade bilden, vilket är oberoende av trosuppfattning.<sup>442</sup> De reagerar på att mannen är för gammal och mager. Ansiktsdragen och håret motsvarar inte det som de är vana vid. Det gäller även Maria som av några personer upplevs som allt för stor och manlig.<sup>443</sup> Hermis kommenterar att kläderna skiljer sig från den västerländska ikonografen. Christian menar att gestaltningen saknar den skönhet som han förknippar med Maria. Bilden tolkas också som mörk och dyster av flera personer, med hänvisning till den svarta bakgrunden och den döda kroppen.<sup>444</sup> Flera deltagare uttrycker att de inte förstår innebörden av det snedställda korset, växten och vattnet.<sup>445</sup>

442 Kristina, Christian, Robert, Daniel, Hermis, Katarina, Alejandro, Violeta.

443 Robert, Fatima, Katarina, Alejandro, Daniel, Kristina, Christian, Violeta.

444 Violeta, Robert, Hermis, Hamma, Katarina, Alejandro, Daniel, Mona.

445 Christian, Robert, Nerway, Hamma, Alejandro, Daniel, Violeta.

Endast två personer ser *Pietà* som en framställning av Jesu död som känns relevant (Maria och Hermis).

Till skillnad från *Love* (bild 3) och *The way, truth and life* (bild 4), uttrycker några deltagare hur svårigheten att tolka ikonografin blir ett hinder.<sup>446</sup> Påfallande i intervjumaterialet är att flera personer inte har så mycket att säga om *Pietà*. Det är oberoende av trosuppfattning, trots att de kristna ungdomarna har en större kunskap.<sup>447</sup> *Pietà* är utförd i enlighet med ett klassiskt, västkyrkligt ikonografiskt tema. På samma gång är temat överfört till ett nytt sammanhang som ungdomarna har svårt att identifiera, där återgivningen av de bibliska gestalterna skiljer sig från den västkyrkliga traditionen. Härigenom uppstår svårigheter med den ikonografiska tolkningen, vilket skapar ett avstånd hos flera personer. Den visuella framställningen lyckas inte väcka intresse för de ikonografiska koderna.<sup>448</sup>

Receptionen av *Pietà* belyser hur förväntningar på trovärdighet i framställningen är tydligt relaterade till erfarenheten av kristen bildtradition. Jag urskiljer också att förväntningarna understryker relationen till intervjupersonens inre bild av Jesus. Bland de kristna deltagarna avvisar Christian och Robert *Pietà* då de reagerar på bilden av en död Jesus. Maria tolkar däremot bilden utifrån inkarnationsläran: ”han är både människa som oss och Gud”. Hermis ser *Pietà* som en realistisk framställning av Jesu död, som också visar på den kulturella kontexten i Mellanöstern genom Marias utseende och kläder. Han menar sig dock vara obekant med bildtemat: ”Jag har aldrig sett en bild av jungfru Maria som håller i den vuxne Jesus”.

Tillämpningen av det ikonografiska temat skiljer sig från huvudfåran inom kristen bildtradition genom framställningen av de bibliska gestalterna och detaljer som det snedställda korset. Det inbegriper en osäkerhet om sammanhanget och vem som är avsändaren. Ingen av deltagarna känner igen referenserna till Michelangelos skulptur i S:t Peterskyrkan. Vidare är det endast Hermis och Violeta som kommenterar ett ursprung utanför en västerländsk kontext. Då jag på slutet av den andra intervjun berättar om bildens ikonografi och sam-

446 Daniel, Violeta, Alejandro, Mona.

447 Hamma, Johan, Alejandro, Daniel, Mona, Maria, Christian, Violeta.

448 Bryson 1981, s. 16.

manhang, uttrycker Alejandro och Alexander att de förstår den bättre.

Jag identifierar en samstämmighet bland flera deltagare i svårigheten att tolka ikonografin och bildens kontext. Det gäller också det förhållande att *Pietà* oftast inte överensstämmer med deltagarnas förväntningar på framställningen av Maria och Jesus. På samma gång som de uttrycker ett avstånd till den kristna ikonografin, formulerar några ungdomar tolkningar som breddar tolkningsområdet.<sup>449</sup> De alternativa tolkningarna utgår från visuella och fysiska betydelser, men även ikonografiska betydelser som olivkvisten och vattnet i bakgrunden. Den bibliska berättelse som ikonografin hänvisar till kontextualiserar även de tolkningar som fokuserar etiska frågeställningar kring moderskärlek och livets okränkbarhet. Medan bibeltexten fungerar som en ingång till metaforiken i *Korsfästelsen* (bild 5) fyller det välkända bildtemat samma funktion i *Pietà*.

Kristinas tolkning är belysande. Hon störs av korset, men bilden symboliserar trots detta "livskraft", vilket relateras till växten och modersgestalten. Det ger ett etiskt budskap: "att det hela tiden kommer nytt liv och man skall liksom värna om det". Samtidigt reagerar Kristina på att personerna inte stämmer överens med hennes bild av Maria och Jesus. För Nerway blir *Pietà* en bild av offer, med referenser till olivkvisten: "det skapas nånting bra av det". Hon ser inte bilden som en Jesusframställning då hon störs av korset som hon inte förstår innebörden av.

För Fatima blir det snedställda korset däremot en utgångspunkt för en metaforisk tolkning i närmast motsatt riktning mot en tolkning som är bestämd av kristen teologi. Utifrån det sneda korset och den döde Jesus tolkar Fatima *Pietà* religionskritiskt som att "religionen faller": "Han skall till himlen och lite av hans religion, det han ville få ut har dött kanske".

Fatimas, Nerways, Alexanders, Kristinas och Josefins tolkningar avviker från en tolkning i enlighet med *Pietà*-ikonografin. På samma gång är de frågor som lyfts fram i deras tolkningar svåra att särskilja från centrala tankar inom kristen tradition, även om de inte inbegriper en traditionell kristologisk förståelse. Det snedställda korset ges dock i Fatimas tolkning en innebörd som tydligt skiljer sig från den bibliska berättelse som ikonografin hänvisar till. Bildens innehåll med den döda kroppen och den sörjande Mariagestalten aktualiserar etiska och

449 Fatima, Alexander, Nerway, Kristina, Josefin.

existentiella frågeställningar. Jag uppfattar det som Ayed Arafahs metod att använda ett känt bildtema för att lyfta fram en samtida politisk problematik.

## Bild 7

### **CAN:s poster** (Poster framställd av Churches Advertising Network [1999])

Ingen av ungdomarna i studien tolkar *CAN:s poster* som en allvarligt menad Jesusbild.<sup>450</sup> I mötet med bilden ser de oftast först Che Guevara, och därefter törnekronan och texten. De har sedan svårt att se hur bilden relaterar till Jesus. Tolkningsmönstret är oberoende av trosuppfattning. Det axellånga håret, skägget, det ovala ansiktet och törnekronan som refererar till Jesusgestalten fungerar som ikonografiska verktyg för identifikation. Genom törnekronan möjliggör bilden tolkningar utifrån passionsberättelsen. Ingen av deltagarna formulerar några sådana tolkningar. Istället uppehåller deltagarna sig kring utformningen där två ikoniska bilder är sammanförda i en och samma bild, vilket tolkas på olika sätt.

För några intervjupersoner framstår *CAN:s poster* som humoristisk och tankeväckande.<sup>451</sup> Andra deltagare associerar bilden, genom texten och formen, till marknadsföring och reklam.<sup>452</sup> Jag tolkar det som att de förstår dessa konnotationer som att en kyrklig organisation försöker väcka intresse för Jesus genom att göra en koppling till Che Guevara. Då en känd person används ses tillämpningen som ett försök att popularisera Jesus. Andra deltagare uppfattar *CAN:s poster* som en medveten religionskritik.<sup>453</sup> Förutom texten, som här tolkas i en motsatt riktning, refererar de personer som gör denna tolkning till framställningen av Jesus. De reagerar på en hård framtoning, vilket förstärks av kontrasten mellan de röda och svarta färgfälten. Mannen på bilden ser inte

450 Ingen av deltagarna formulerar att de ser postern som en Jesusbild. Det är endast Fatima, Alexander och Mona som uttrycker att de kan se bilden symboliskt, utifrån det som Jesusgestalten står för.

451 Daniel, Johan, Kristina, Alejandro, Robert.

452 Hermis, Violeta, Hamma.

453 Kristina, Johan, Nerway, Daniel.



lika ”god” ut som förväntat. De härleder dock inte dessa karaktärsdrag till Che Guevara. Andra personer tar avstånd från bilden, utifrån att den ses som en felaktig användning av kristen symbolik.<sup>454</sup>

En tolkning som relaterar till utformningen där Jesu ansikte är sammanfört med Che Guevaras är att bilden används för politiska syften.<sup>455</sup> Alejandro och Katarina är tydligt avståndstagande mot en sådan tillämpning, vilket också visar på en föreställning om en dikotomi mellan religion och politik. Fatima är däremot positiv till parallellen mellan de två gestalterna.

*CAN:s poster* skiljer sig tydligt från kristen bildtradition (i likhet med *Korsfästelsen* [bild 5] och *Crucifixion I* [bild 8]) då Jesu ansikte är sammanfogat med Che Guevaras mot en röd bakgrund. På samma gång finns ordet ”kyrka” med i texten. Bilden ställer betraktaren inför ett avgörande om den är allvarligt menad eller en kritik. Ungdomarnas receptioner avspeglar detta genom ett brett spektrum av tolkningar och erfarenheter, där bildens syfte blir centralt.

Den tid som deltagarna ägnar åt bilden skiftar. De som ser *CAN:s poster* som en kritik eller marknadsföring går oftast inte djupare i tolkningen. *CAN:s* uttalade syfte är att få betraktaren att stanna upp och reflektera över bilden av Jesus.<sup>456</sup> Om vi ser till receptionen som helhet, är det däremot tveksamt om bilden tolkas i enlighet med det som *CAN* anser, då flera personer förstår bilden som en religionskritik eller en marknadsföring med syfte att popularisera kristendomen. Däremot tolkar några personer bilden symboliskt.<sup>457</sup> Likaså prövar Robert och Katarina sin förståelse av Jesusgestalten, även om Katarina sedan tar avstånd från en politisk tillämpning av kristen symbolik.

*CAN:s poster* skiljer sig från traditionella Kristusbilder genom att den tydligt leker med ikonicitet. Texten understryker att syftet är att väcka uppmärksamhet med denna framställning. Jag ser det som anmärkningsvärt att flera deltagare reagerar negativt på det som man upplever som en marknadsföring av religion, medan lika många tolkar denna lek som en religionskritik eller en politisk tillämpning. Det visar hur texten och framställningen kan tolkas

---

454 Hamma, Christian, Maria.

455 Alejandro, Josefin, Katarina, Fatima.

456 Robert, Katarina, Fatima.

457 Fatima, Mona, Alexander.

på helt motsatta sätt, men även hur den förväntade framställningen av Jesus styr tolkningen. De tolkningar där bilden tolkas med tyngdpunkt på symboliken, utifrån förståelsen av det som Jesus står för, belyser hur framställningen av Jesusgestalten inte är lika betydelsefull för dessa personer. Den symboliska tolkningen, respektive förväntningar på trovärdighet och autenticitet i framställningen förhåller sig emellertid till varandra.

Fatima, Mona och Alexander uttrycker inga förväntningar på framställningen, vilket skiljer dem från övriga deltagare. Mona och Alexander utgår från synen på Jesus som profet inom islam. Mona tolkar bilden utifrån ett framtidsperspektiv: ”Han tittar på framtiden då kristendomen skall råda och man skall tro på det”. Fatima tolkar *CAN:s poster* som en bild av Jesus som kämpar för folket: ”som tar makt från dom som har makt”. Han framstår här som en stark person genom färgerna, ansiktsuttrycket och kopplingen till Che Guevara.

Utmärkande för ungdomarnas receptioner av *CAN:s poster* är att kopplingar till samtida medieestetik uppfattas som en popularisering eller en religionskritik. I det sistnämnda finns likheter med receptionen av *Blue Jesus* (bild 2). Däremot skiljer det mot receptionen av *The way, truth and life* (bild 4) där konnotationerna till mediebilder istället fick en positiv innebörd bland flera personer. Tolkningsmönstret belyser de förväntningar som deltagarna har på framställningen. Det understryker också betydelsen av att bilden känns övertygande. Problematiken återkommer i receptionen av nästa bild.

## Bild 8 Bettina Rheims, *Crucifixion I* (1997)

I likhet med receptionen av *CAN:s poster* (bild 7), ger *Crucifixion I* en spännvidd i tolkningen, där bildens syfte blir centralt. Oavsett trosuppfattning, reagerar flera ungdomar på att bilden inte stämmer överens med den förväntade bilden av en man på korset. Det är endast Daniel som tolkar bilden som en metaforisk framställning av Jesusgestalten.

Flera deltagare provoceras av Bettina Rheims korsfästelsebild. Avståndstagandet relateras till den inre bilden av Jesus som Guds son, eller Jesus som profet.<sup>458</sup> Personer som inte definierar sig som troende hänvisar till Jesu kön som ett historiskt faktum i sin tolkning. Det görs både då bilden inte ses som trovärdig (Josefin) och då den tolkas som en kritik (Johan, Alejandro). Även kristna deltagare som Hermis och Robert refererar till Jesu kön i sitt avvisande av bilden.

Jag urskiljer samtidigt att några personer främst ser till metaforiken. En tolkning utifrån metaforiken (passionsberättelsen som kontextualiserar tolkningen) stämmer för Daniel och Katarina överens med ett kristet budskap. För andra deltagare belyser bilden lidande och offer i en existentiell betydelse.<sup>459</sup> Metaforiken visar för några personer specifikt på förtrycket av kvinnor.<sup>460</sup>

De kvinnliga deltagarna reagerar oftast inte lika starkt på nakenheten i *Crucifixion I*, jämfört med männen, och de tar generellt inte lika starkt avstånd från bilden.<sup>461</sup> De kristna och muslimska ungdomarna är överlag mer avståndstagande, framförallt de som är födda i Mellanöstern.<sup>462</sup> Många gör här jämförelser med Muhammed-karikatyterna, men även med parodiska bilder av Jesus.

Hermis blir provocerad av bilden: ”Den som bär en sån här bild med sig i Mellanöstern riskerar att bli skjuten”. Christian ser bilden som ett uttryck för att religionen blivit svagare i samhället: ”den som har gjort den här bilden, tagit den här bilden, vill att kristna skall lämna den här religionen”. Till skillnad från de andra kristna ungdomarna jämför Katarina bilden med sin egen inre Jesusbild, men blir inte provocerad av den: ”Jag har försökt få det till en Kristusbild hemma, men det får jag inte. Rent mentalt är det här en helgonbild”. Hon reagerar inte på nakenheten, men däremot på avsaknaden av blod och lidande. Det blir en poserande bild som inte känns äkta, och därför inte berör henne.

458 Hermis, Christian, Maria, Robert, Hama, Mona. Alexander är avståndstagande då han på slutet får reda på bildens kontext.

459 Nerway, Alexander.

460 Kristina, Alejandro, Fatima.

461 Violeta, Kristina och Fatima uttrycker tydligt positiva omdömen. Nerway och Katarina ser bilden metaforiskt, där de inte kommenterar den nakna kroppen.

462 Hermis, Christian, Maria, Robert positionerar sig som kristna, Mona som muslim, medan Hama säger sig vara negativ till provocerande bilder av hänsyn till troende personer. Förutom Robert, har dessa personer ett ursprung i Mellanöstern.

De personer som är avståndstagande ägnar oftast relativt lite tid åt bilden. De deltagare som intresserar sig för metaforiken ger den däremot ett relativt stort utrymme, där tolkningen också förändras över tid. Ungdomarna uppehåller sig mycket lite vid bildens materiella, fysiska och visuella betydelser. Istället är det ofta relationen till den traditionella korsfästelsebilden som berörs. *Crucifixion I* skiljer sig tydligt från kristen bildtradition, samtidigt som korsfästelseikonografen tydligt refererar till traditionen. Genom att vända på symboliken, då en kvinna placeras i Jesu ställe på korset, tvingar bilden betraktaren att reflektera och på detta sätt öppna metaforiken för nya infallsvinklar. Utformningen gör det möjligt att ifrågasätta om bilden är en Kristusframställning (vilket också utmärker tolkningen av *CAN:s poster* [bild 7]).

Julie Clague beskriver hur kvinnliga korsfästelsebilder aktualiserar korsets metaforik genom att utmana betraktaren (vilket berördes i kapitel 2).<sup>463</sup> Ungdomarnas receptioner belyser hur dessa överväganden konkret går till, när de positionerar sig på olika sätt. Relationen mellan *Crucifixion I* och kristen bildtradition, mot vilket bilden prövas, belyser de framträdande förväntningar på trovärdighet och autenticitet i framställningen som jag urskiljer i studien. Den visar också på polariseringen mellan konstärliga och religiösa bilder.

Bettina Rheims utformning kan beskrivas som ett spänningsfält mellan en symbolisk och en bokstavlig förståelse. Det är en central aspekt i Julie Clagues argumentation för kvinnliga korsfästelsebilder, och i Teresa Bergers teologiska reflektion.<sup>464</sup> Öppenheten för den bibliska metaforiken återfinns hos några deltagare, vilket är oberoende av trosuppfattning. Metaforiken får dock olika innebörder, utifrån olika referenser. Det är endast Daniel som vid den andra intervjun tolkar bilden som att den visar det som han uppfattar att Jesus står för: en mänsklig förebild som inte begränsas till biologiskt kön. Vid den första intervjun ser Daniel bilden som "orealistisk" genom att en kvinna ersätter en man och att lidandet saknas.

Josefins tolkning tydliggör hur bilden prövas mot hennes erfarenhet av kristen bildtradition. Hon beskriver först *Crucifixion I* som en smärtsam bild där kvinnogestalten lyser upp mörkret. Bilden visar på lidandet oavsett kön,

463 Clague 2005, s. 58-60.

464 Clague 2005, s. 58-60; Berger 1996, s. 35-43.

genom att den associerar till liknande bilder med Jesus. Hon kan se paralleller till Jesus som ”de kristnas ledljus”. Under den andra intervjun betonar Josefin att Jesus var man. Bilden blir härigenom ”fel”, även om hon är positiv till att Jesus avbildas på olika sätt. Den metaforiska föreställningsförmågan korsas av tankar kring Jesu kön.

För andra deltagare framstår bilden som en kristendomskritik.<sup>465</sup> Kristina tolkar *Crucifixion I* som en bild med syfte att provocera där hon gör referenser till boken *Da Vinci-koden*: ”där säger de ju att Jesus närmaste lärjunge ska ha varit en kvinna”. Kristina uppfattar bilden som en konstnärlig framställning som inte har som syfte att visa Jesus, utan istället peka på förtrycket av kvinnor. Det är en ”häftig” bild, som fungerar som en ”tankeställare”. Hon beundrar konstnärens mod. Alejandro beskriver bilden så som att den genom att framställa Jesus som kvinna blir en kritik mot den kristna kyrkans makthierarki, vilken han liknar vid ett ”pyramidsystem”. Fatima gör en liknande tolkning utifrån förståelsen av att kvinnor utesluts från religion: ”Alla profeter är män. Är det nån kvinna med så är det nåns mamma”.

Jag identifierar i de traditionskritiska tolkningarna hur *Crucifixion I* ställer frågor om det är det kristna budskapet som är det centrala, eller om bilden istället vill visa på kvinnoförtryck, men även om parallella tolkningar är möjliga. Genom bildens innehåll, där en kvinna är placerad i Jesu ställe på korset, öppnar bilden för tolkningar där maktperspektiv är framträdande. Det är anmärkningsvärt att diskussioner kring kvinnoförtryck endast framförs av de ungdomar som inte ser sig som troende. Däremot är det endast Maria, som i övrigt är avvisande till bilden, som reflekterar kring kvinnors ställning i kyrkan utifrån egna erfarenheter.

Passionsberättelsen kontextualiserar likväl de tolkningar som tydligt kontrasterar en kristen teologisk tolkning. Det utmärker också utformningen och receptionen av *Korsfästelsen* (bild 5). *Crucifixion I* skiljer sig emellertid i det att den tydligt refererar till ett välkänt bildtema, medan den samtidigt vänder på symboliken genom att placera en kvinna i Jesu ställe. Det tvingar betraktaren till ett ställningstagande i förhållande till traditionen. Framställningen i *Korsfästelsen* kan snarast beskrivas som ett ställningstagande i relation till den händelse

465 Kristina, Alejandro, Johan, Fatima.

som avbildas.

Det är intressant att reflektera över hur tolkningen skulle ha framträtt om bilden visats i sin ursprungliga placering i boken *I.N.R.I.*, till vänster om ett tomt kors och en manlig Jesus till höger. Utformningen av studien får inte med sådana aspekter. *Crucifixion I* har dock visats som ensam bild på Internet och i tidskrifter. Den är också omslagsbild till boken *I.N.R.I.* Ungdomarna reagerade relativt lite då jag beskrev bildens sammanhang i slutet av den andra intervjun. För några av de personer som var negativa bekräftades snarare den tidigare tolkningen då jag berättade att bilden fotograferats av en kvinnlig fotograf för en bok och uppföljande utställning, vilket för många blev liktydigt med såväl feminism som hädiska syften. Maria menade dock att hon nu möjligen kunde se bilden på ett annat sätt.

## Bild 9 Marianne Selvik, *Konge og Yppersteprest* (2004)

Ungdomarnas receptioner av *Konge og Yppersteprest* utmärks av en tydlig skiljelinje mellan de kristna och muslimska deltagarna å ena sidan, och traditionskritiska deltagare å den andra. De förra är generellt positiva till *Konge og Yppersteprest*.<sup>466</sup> De senare är negativa till bilden.<sup>467</sup> Det är påfallande att dessa personer tolkar bilden som synonym med kyrkan som institution, vilket de kopplar till visuella och fysiska betydelser i bilden. Det gäller framförallt Kristusgestaltens upphöjda position och det strama ansiktsuttrycket, men även detaljer som Bibeln, klädseln, den grekiska texten och kronan, och guldfältet i bakgrunden och i ramen. Dessa betydelser relaterar också till en äldre tidsepok. Förutom svårigheten att tolka ikonografin, skapar utformningen ett avstånd. Några deltagare uttrycker att bilden har ett tydligt budskap som är knutet till

---

466 Christian, Hermis, Maria, Katarina, Nerway, Mona

467 Alejandro, Kristina, Daniel, Johan, Fatima är kritiska till bilden då de ser bilden som synonym med en negativ förståelse av kyrkan som institution. Robert är kritisk till bilden, men från en annan utgångspunkt.

Bibeln i mannens hand.<sup>468</sup> *Konge og Yppersteprest* erfars på detta sätt som ett ställningstagande för betraktaren. Alejandro och Fatima formulerar att mannen pekar på boken, vilket understryker en sådan tolkning.

För Daniel och Robert avviker framställningen från bilden av en ”enkel” Jesus. Han utstrålar makt genom klädseln. För andra personer framstår bilden inte som en Jesusbild, trots att de förknippar den med kyrkan. Mansgestalten tolkas istället som en påve, kung eller präst.<sup>469</sup> Det relateras till klädseln och kronan, men även ansiktet som avviker från den förväntade bilden av Jesus. Oavsett om mannen tolkas som Jesus, påve eller präst blir bilden liktydig med kyrkan som en maktinstitution för de traditionskritiska ungdomarna.

I likhet med receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Pietà* (bild 6), visar *Konge og Yppersteprest* på beroendet av kunskap om den kristna ikonografin för att kunna tolka bilden och relatera till den. Förutom att framställningen innehåller flera symboler, bygger bilden även på ett specifikt ikonografiskt tema enligt vilket två egenskaper hos Kristus är framställda i en och samma bild. *Konge og Yppersteprest* tydliggör också hur betraktaren inte förmår att ta till sig bilden om den avviker från den förväntade bilden av Jesus. Den tid som ungdomarna använder till att tolka bilden varierar. De kristna deltagarna gör oftast en relativt snabb tolkning då de känner igen bildmotivet. Däremot reflekterar de traditionskritiska ungdomarna ofta kring bilden, även om de har svårt att förstå ikonografin.

Det kritiska förhållningssättet till *Konge og Yppersteprest* illustreras av Daniels tolkning där bilden ”symboliserar allt det där som är fel”. Han beskriver bilden i sina anteckningar som ”fundamentalistisk”: ”Vägen förklaras med regler, direkt efter boken. Strikt, essensen verkar ha gått förlorad och det materiella och ytliga sätts i fokus”. Bilden ser inte till religionens kärna av goda känslor som Jesus representerar: ”Det känns som något mänskligheten har gjort med den riktiga Jesus”. Daniel relaterar detta till att mannen på bilden är gammal och pekar på boken, samtidigt som han ser ”bestämd och sur ut”. Bilden känns falsk.

Alejandro gör en liknande tolkning. Bilden visar på den ”rätta vägen”, likt en reklambild som vill tvinga på betraktaren ett budskap: ”Så det säger mig, följ

468 Daniel, Fatima, Alejandro.

469 Johan, Hamma, Alexander, Fatima.

Bibeln, och då säger jag nej liksom”. Han reagerar också på att klädseln indikerar rikedom, tvärtemot den ”enkelhet” som han förknippar med Jesus. Den här utformningen får Alejandro att tänka på en påve eller kung. Eftersom han inte ser sig som troende upplever han att mannen på bilden snarare ifrågasätter honom, vilket skapar osäkerhet istället för uppmuntran.

Daniels och Alejandros tolkningar belyser hur de betydelser i bilden som associerar till kyrkan och fastställda tros läror ger negativa konnotationer. Bildens innehåll blir synonymt med en negativ förståelse av kyrkan som institution, ett tolkningsmönster som också är tydligt i receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Det skapar ett avstånd där metaforiken och symboliken blir stängd. Den visuella framställningen förmår inte att väcka intresse för de ikonografiska koderna.<sup>470</sup>

Violetas och Josefins receptioner av *Konge og Yppersteprest* visar på ett helt annat tolkningsmönster där bilden förstås som ett uttryck för religions-synkretism. Tolkningarna utgår från en avsaknad av kunskap om ikonografin, samtidigt som Josefin uttrycker kritik av religionernas sanningsanspråk. Hon associerar ansiktet till Jesus, medan handens gestik knyts till hinduismen. Kläderna och kroppsställningen hör till en annan religion som hon sett på någon annan bild och endast har ett diffust minne av. Violeta gör en liknande tolkning då hon inte uppfattar om bilden skall föreställa Jesus eller en hinduistisk munk. Det är anmärkningsvärt att en traditionell ikonbild som för vissa deltagare symboliserar kyrkan som institution, där budskapet ofta upplevs som påtvingat och enkelspårigt, för andra personer möjliggör reflektioner kring religionspluralism.

De ungdomar som tillhör syrisk-ortodoxa eller romersk katolska kyrkan är förtrogna med ikonografin och den östkyrkliga bildtraditionen i *Konge og Yppersteprest*. Det är den bild som Katarina tycker bäst om: ”Jag går bara djupare in i den. Den tar aldrig slut helt enkelt”. Robert, som har en frikyrklig bakgrund, känner däremot inte igen ikonografin i bilden. Han reagerar på att Jesus framställs uppklädd med ”påvehatt” som en uppsatt person, där det dessutom ser ut som att han är inramad, vilket förstärker känslan av avstånd. Framställningen överensstämmer inte med Roberts bild av Jesus: ”han är ingen som sitter uppe på sin piedestal”. Istället vill Robert betona bilden av en Jesus

470 Bryson 1981, s. 16.



som finns för honom. Det är också relaterat till hans erfarenhet av kristen bildtradition, där herdemetaforiken är central. Roberts tolkning överensstämmer genom betoningen av enkelhet och anspråkslöshet med Daniels och Alejandros tolkningar, trots att de har olika utgångspunkter. Deras förväntningar på framställningen av Jesus kontrasterar mot den rikedom som de menar att bilden uttrycker.

Ett tydligt mönster i receptionen är att en framställning som lyfter fram Kristi gudomlighet och andliga makt i enlighet med ikontraditionen får negativa konnotationer för de ungdomar som är kritiska till *Konge og Yppersteprest*. Förutom kunskapsaspekter, vill jag ställa detta tolkningsmönster i relation till de gestaltningar av Jesus som är betecknande för den västkyrkliga traditionen. Under 1800-talet kom framställningen alltmer att betona det anspråkslösa, en mild och medkännande Jesusgestalt.<sup>471</sup> Medan en identifikation med Kristusgestalten i *Konge og Yppersteprest* syftar till att höja människan till en gudomlig dimension, i enlighet med ortodox teologis lära om gudomliggörandet av människan, kan identifikationen med den enkle Jesus som delar människans smärta och bekymmer liknas vid en Kristusgestalt som kommer ner till människans nivå. Den kristna traditionen omfattar båda dimensioner. Det är emellertid den sista tolkningen som kommit att bli dominerande inom den västerländska bildtraditionen.

Mona och Nerway förenar bilden med sin syn på Jesus som profet. Mona tolkar *Konge og Yppersteprest* som att den visar att ”Jesus är både kung och lärare”. Nerway uppehåller sig däremot endast vid synen på Jesus som lärare i sin tolkning av bilden. Förståelsen av Jesus som lärare återfinns i Koranen och Hadith-litteraturen, i egenskap av andlig förebild.<sup>472</sup>

Jag tolkar Mona och Nerways receptioner så som att de accepterar bilden eftersom den belyser Jesu roll som lärare. Ett förhållningssätt som läser in de aspekter i bilden som är förenliga med den egna trosuppfattningen. Jag identifierar Monas tolkning av Jesus som kung, vilken tydligt skiljer sig från islams syn på Jesus, som att hon främst relaterar till sin kunskap om bildtemat i tolkningen. Här framträder en tydlig skillnad mot hennes avståndstagande från

471 Brander Jonsson 1994, s. 49-50.

472 Leirvik 1999, s. 24-25.

korsfästelseikonografen.

*Konge og Yppersteprest* belyser förväntningar på framställningen av Jesusgestalten hos flera deltagare, även bland de personer som är negativa till bilden. Receptionen tydliggör också hur tolkningen är beroende av en förtrogenhet med den specifika bildtradition som denna ikonbild tillhör. Violetas och Josefins religionssynkretistiska tolkningar illustrerar tillgängligheten av olika religiösa symboler och bilder i den visuella kulturen. Jag ser ungdomarnas reception av Marianne Selviks ikonbild som intressant utifrån den ökade popularitet som utmärker denna bildtradition i Norden (vilket berördes i kapitel 2).

## Den ifrågasatta bilden – Tematisk analys

Jag går nu vidare till en jämförande analys av ungdomarnas receptioner av de nio bilderna. Den presenteras utifrån tre underrubriker: Nya tolkningar av kristen bildtradition; Förväntningar på framställningen av Jesusgestalten; Traditionella bilder.

### Nya tolkningar av kristen bildtradition

Ett påfallande mönster i mitt intervjumaterial är att deltagarna generellt inte tolkar *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) som Jesusgestaltningar. Jag ställer detta tolkningsmönster i relation till att de tre bilderna är tydliga nytolkningar av kristen bildtradition. Förutom materiella betydelser (fotografisk respektive databehandlad framställning) visar bilderna på markanta skillnader i den ikonografiska framställningen. Ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med dessa bilder tydliggör bildreceptionens kognitiva aspekter, relationen till bildtraditionen genom tidigare minnesbilder.<sup>473</sup>

473 Sandström 1995, s. 26-29; Gärdenfors 1999, s. 62-68.

Receptionen av *Crucifixion I* (bild 8) aktualiserar även frågor om bilden tolkas som en framställning av kristen metaforik eller som ett uttryck för kvinnoförtryck. Den symboliska, metaforiska framställning av Jesusgestalten som utmärker de tre bilderna väcker frågor kring var gränsen går för att en bild skall tolkas som en Jesusbild. Det belyser det som jag vill beskriva som ett spänningsfält mellan en symbolisk och en bokstavlig förståelse.<sup>474</sup> Spänningen, men också samspelet, mellan de båda förståelserna illustreras av Marias och Roberts tolkning av *Korsfästelsen* (bild 5) som en Jesusbild där tolkningen formuleras i relation till bibeltexten.

Likaså visar ungdomarnas receptioner av *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) på hur frågor kring bildens syfte blir centrala i tolkningen. Det belyser den budskapsinriktning som jag ser som framträdande i studien. Till skillnad från *Korsfästelsen* (bild 5), är de två bilderna tydligt kopplade till huvudfåran inom den kristna bildtraditionen, vilket ställer betraktaren inför ett avgörande. *CAN:s poster* anspelar på bröstbilder som återberättar passionshistorien. *Crucifixion I* citerar en känd korsfästelsebild (Diego Velázquez *The Crucifixion* [1631-32]). Citeringen återfinns även i utformningen av *Korsfästelsen*. Skillnaden ligger i att Jean-Léon Gérômes *Consummatum est (Jérusalem)* (1867) inte är en välkänd bild.

Medan avisandet av *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) utgår från att bilden erfars som profan eller hädisk, har den positiva receptionen olika utgångspunkter. Några deltagare uppskattar bilder som förstås som provocativa eller kritiska utifrån en kritisk syn på kyrkan och religiösa traditioner, medan andra ser nya tolkningar som en förnyelse av en bildtradition som de uppfattar som sliten och förutsägbar. Däremot undgår oftast *Korsfästelsen* (bild 5) dessa reaktioner, vilket jag ställer i relation till att bilden främst tolkas som en samhällsbild. Det som jag här beskrivit belyser den polariserade förståelse av en åtskillnad mellan konstnärliga och religiösa bilder som är framträdande i studien.

---

474 Clague 2005, s. 58- 60; Berger 1996, s. 35-43.

## Förväntningar på framställningen av Jesusgestalten

Som jag beskrivit, utmärks ungdomarnas receptioner av *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) av att de oftast inte tolkas som en Jesusbild. Framställningen av Jesusgestalten i *Blue Jesus* (bild 2), *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6) överensstämmer däremot i högre grad med traditionella ikonografiska teman, även om konstnärerna tolkar traditionen på ett nytt sätt genom utformning och materiell framställning. Ungdomarna uppfattar bilderna generellt som Jesusbilder. De motsvarar dock inte alltid deras förväntningar på en Jesusframställning, vilket framförallt utmärker tolkningarna av *Blue Jesus* (bild 2) och *Pietà* (bild 6).

I likhet med ungdomarnas tolkningar av *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8), blir bildens syfte centralt i receptionen av *Blue Jesus* (bild 2). För flera deltagare aktualiserar *Blue Jesus* frågor kring bildens autenticitet. Den visuella utformningen för också tankarna till reklam- och modeestetik. Här ser jag likheter med tolkningen av *CAN:s poster* som en reklambild eller en popularisering av det kristna budskapet. Ungdomarnas erfarenheter av bilderna som en marknadsanpassad tillämpning av symboliken överensstämmer också med den ursprungliga kontexten.

Förväntningar på bilder som trovärdiga och autentiska är ofta kopplade till fysiska betydelser. Det belyses av Katarinas tolkning av *Blue Jesus* (bild 2) som falsk, där upplevelsen av att hon saknar kontakt med Jesu blick är central. Intresset för autenticitet och realism avspeglas också i den positiva reception av fotografiska bilder som flera intervjupersoner formulerar. De lägger också oftast mer tid på tolkningen av dessa bilder, jämfört med övriga bilder. Den positiva responsen utgår ofta från en förståelse av fotografiska bilder som en återgivning av ”verkligheten”.

Fotografier relateras inte i lika hög grad till kyrkliga institutioner som avsändare. På samma gång identifierar jag skillnader i receptionen av fotografiska bilder som *Blue Jesus* (bild 2) och *Korsfästelsen* (bild 5). Medan *Blue Jesus* oftast inte framstår som trovärdig, genom negativa associationer till reklam- och modeestetik, aktualiserar det dramatiskt återgivna hatbrott som

framställs i *Korsfästelsen* ofta etiska frågeställningar och positiva erfarenheter av samtidsrelevans. Den parallella metaforiken öppnar bilden för olika tolkningar. Tolkningen av *Korsfästelsen* som en samhällsbild får positiva konnotationer, till skillnad från de mediala referenserna i *Blue Jesus*.

Maktaspekter i ungdomarnas tolkningar av Jesusgestalten tydliggörs av de två personer som tolkar *Love* (bild 3) som en kristendomskritik (Kristina, Johan). Bilden kontrasterar kristen bildtradition genom det mörka huvudet och den stora mängden av blod som rinner från den korsfäste. I likhet med receptionen av *Pietà* (bild 6), belyser tolkningen av *Love* en dominerande förståelse bland deltagarna av en västerländsk kontext för studiens bilder. Att endast en person (Hermis) uttrycker tankar kring ett ursprung utanför västvärlden då det gäller de båda bilderna kan relateras till att formspråket skiljer sig från kristen bildtradition. Kännetecknande för receptionen som helhet är dock att deltagarna kopplar såväl bilderna som bildtraditionen till en västerländsk kontext, ett tillstånd som också erfars som problematiskt av några personer.

Ett påfallande mönster i mitt intervjumaterial är att bilder som är tydligt nytolkande i relation till huvudfåran inom kristen bildtradition oftast tolkas som kritiska eller provocerande i förhållande till traditionen. Jag knyter detta till den förståelse av en åtskillnad mellan konstnärliga och religiösa bilder som är framträdande i min studie.

## Traditionella bilder

Medan jag uppfattar bildens syfte och trovärdighetsaspekter som centrala i tolkningen av flera bilder, framstår däremot *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) för flertalet deltagare som traditionella och överensstämmande med kristen bildtradition. De kristna ikonografiska koderna blir det primära i tolkningen och förhandlingen med dessa bilder. Ungdomar med muslimsk tro kan ofta förena framställningen av Jesusgestalten som lärare med förståelsen av Jesus som en profet i den sista bilden, samtidigt som de är avvisande till korsfästelseframställningen i den första bilden. För de traditions-

kritiska ungdomarna erfars de båda bilderna som synonyma med kyrkan och fastställda trosläror.

Det faktum att avsaknad av kunskap om ikonografin skapar ett avstånd till bilden utmärker även receptionen av *Pietà* (bild 6). Avståndet är påfallande i receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9), vilket understryks av tolkningen av den sistnämnda bilden som religions-synkretistisk (Violeta, Josefin).

I likhet med *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9), överensstämmer *The way, truth and life* (bild 4) i hög grad med huvudfåran inom kristen bildtradition. Den tolkas däremot oftast inte som en traditionell bild, samtidigt som flera deltagare uttrycker att framställningen av Jesus, (jämte *Christ the Good Shepherd*), stämmer överens med den förväntade bilden. På samma gång som några deltagare är kritiska till en gestaltning som de tolkar som idealiserad och västerländsk, framstår *The way, truth and life* för flera personer (oberoende av trosuppfattning) som meningsfull och relevant genom att bilden aktualiserar referenser till kända populärkulturella uttryck där tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda” är framträdande.

Referenser till populärkulturella uttryck utmärker tolkningen av *Korsfästelsen* (bild 5), där ungdomarna också ofta hänvisar till samhällsdiskurser. De formulerar här teman som ”ondska”, ”lidande” och ”våld”, tillsammans med den passionsberättelse som ikonografin hänvisar till. Dessa tolkningsteman återfinns också i tolkningen av *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6). Vid tiden för min receptionsstudie hade Mel Gibsons film *The Passion of the Christ* haft premiär i Sverige två år tidigare. Denna referens är återkommande hos deltagarna, jämte andra filmer om Jesus (som de dock inte refererar till med namn).

Bilder som tydligt refererar till kristen bildtematik, som *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9), framkallar ett avstånd hos traditionskritiska deltagare. Symboliken blir däremot öppnare i tolkningen och förhandlingen med *Korsfästelsen* (bild 5). Den tolkas dock oftast inte som en Jesusbild. Anmärkningsvärt i detta sammanhang är att de alternativa tolkningarna av *The way, truth and life* (bild 4) och *Love* (bild 3) bland flera ungdomar utmärks av att metaforiken blir öppen, även om bilderna förstås som Jesusgestaltningar.

Tolkningen av bilderna som provokation är oberoende av trosuppfattning. Jag urskiljer i ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med bilderna ofta en åtskillnad mellan religiösa institutioner och det som står utanför. De traditionskritiska ungdomarna utgår från en föreställning om ett avgränsat budskap och en avgränsad avsändare, det vill säga kyrkan som institution. Åtskillnaden finns också i kristna deltagares reception, där de avvisar bilder som erfars som hädiska eller profana. Det sistnämnda utmärker också muslimska deltagares tolkningar. Till skillnad från de traditionskritiska ungdomarna, positionerar de muslimska deltagarna sig inte gentemot kyrkan som institution. De är däremot avståndstagande till kristen bildtematik som de ser som oförenlig med islams läror. Det tydliggörs av den negativa receptionen av korsfästelsematiken i *Christ the Good Shepherd* (bild 1), *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6). Jag kommer att utveckla analysen av hur ungdomarna positionerar sig i relation till kristen tradition i nästa kapitel.

Även om jag vill undvika en kontrastiv tolkning av receptionen, utmärks studien av att några ungdomar ofta formulerar en polariserad förståelse i relation till kristen bildtradition och kyrkan. Här ger Stuart Halls (tidigare omnämnda) avkodningsteori kring TV-program, där avkodarna positionerar sig på olika sätt gentemot det som förstås som en institutionell intention, ett perspektiv.<sup>475</sup> Betecknande för de ungdomar som jag benämner som traditionskritiska är att de ofta formulerar sina tolkningar i förhållande till en kristen teologisk tolkning, och till det som de förstår som en kyrklig intention. Jag kommer att utveckla denna analys i nästa kapitel.

Hall beskriver de koder som TV-producenterna kodade in i sina program som breda, de förstods av TV-publiken generellt.<sup>476</sup> Det intressanta i relation till frågeställningarna i min avhandling är att den kristna symboliken snarare kan beskrivas som en smal kod, på samma gång som den används i nya sammanhang. Kyrkan som medial institution har fått minskad betydelse, samtidigt som symboliken kommuniceras genom nya mediala institutioner. Den kristna symboliken och bildtematiken har blivit en kulturell resurs, den är

---

475 Hall 1996/1980, s. 128-38.

476 Ibid. s. 128-31.

(med Thomas Ziehes term) kulturellt friställd.<sup>477</sup> De parallella rörelserna skapar en ambivalens. Ungdomarnas strävan att urskilja en tydlig avsändare bakom bilderna genom beteckningen ”konstnärlig” respektive ”religiös” bild, eller ”kyrkobild”, och det faktum att syftet blir centralt i tolkningen av de bilder som skiljer sig från kristen bildtradition, bör ses i ljuset av denna utveckling.

Konstruktionen av en åtskillnad mellan konst och religion är, som jag påtalat tidigare, en del av modernitetens självförståelse, där dikotomin är en aspekt av sekulariseringstesen.<sup>478</sup> Det är emellertid en teoretisk diskussion som jag inte kan förvänta mig att ungdomarna har tagit del av. Begreppsparat konst och religion återfinns däremot i kultur- och samhällsdebatten.

En annan ingång till att söka tolka den polariserade syn gentemot religiösa traditioner som utmärker receptionen bland de ungdomar som jag urskiljer som traditionskritiska är religionssociologiska analyser av det senmoderna europeiska samhället. Här betonas ett ökat avståndstagande gentemot religiösa institutioner, parallellt med en förskjutning mot individuella troskonstruktioner.<sup>479</sup>

Den religiösa individualiseringen beskrivs av Linda Woodhead och Paul Heelas som en internalisering av auktoriteter där de subjektiva erfarenheterna blir centrala. Genom de förväntningar på förhöjda erfarenheter som subjektivering leder till ökas också trycket på autenticitet i den religiösa erfarenheten.<sup>480</sup> Woodheads och Heelas beskrivning ger ett perspektiv till den polariserade syn gentemot religiösa auktoriteter, parallellt med förväntningar på autenticitet, som jag urskiljer bland några deltagare då jag tolkar mitt intervjumaterial. Daniels tolkning och förhandling med *Konge og Yppersteprest* (bild 9) kan tjäna som ett exempel på hur denna förståelse formuleras i relation till bildernas innehåll.

Strukturer i bilden, som Jesusgestaltens stränghet och den upplyfta Bibeln, tolkas av Daniel som synonyma med hur kyrkan har förvanskat de värden som Jesus står för, där Daniel vänder sig mot en auktoritativ syn på trosläror. Jesus

---

477 Ziehe 1993/1989, s. 37.

478 Morgan 2009, s. 25-41.

479 Woodhead och Heelas 2000, s. 342-47; Berger 1999, s. 10-11.

480 Woodhead & Heelas 2000, s. 342-45.



blir i Daniels tolkning snarare en individ som ställs gentemot en institution. Bilden visar också hur kyrkan står för rikedom och makt, tvärtemot Daniels förståelse av enkelhet och anspråkslöshet hos Jesusgestalten. Det sistnämnda belyser en förståelse av autenticitet, i motsats till en förvanskning av det som Jesus står för. Jag vill ställa de förväntningar på en ”äkta”, ursprunglig kristendom som utmärker Daniels tolkning i relation till det som Woodhead och Heelas beskriver som en strävan efter en religionens ”kärna”. Strävan efter en essentialism kopplar Woodhead och Heelas till religionens universalisering, genom ökad globalisering och pluralism. I subjektiveringen av den religiösa erfarenheten ligger också en inriktning på autenticitet.<sup>481</sup>

På samma gång som en dikotom förståelse i relation till religiösa institutioner och institutionella intentioner utmärker tolkningen bland flera traditionskritiska ungdomar, kontextualiserar den bibliska berättelsen ofta tolkningen av bilderna bland dessa personer. Det belyses med tydlighet i receptionen av *Love* (bild 3) och *Korsfästelsen* (bild 5). Dessutom är det som sagt ofta svårt att särskilja de etiska och existentiella frågeställningar som ungdomarna lyfter fram i de alternativa tolkningarna från centrala tankar inom kristen tradition. Ett exempel på detta tolkningsmönster är Fatimas reception av *Love* som en bild av religionskonflikter, med hänvisning till blodet och våldet i passionsberättelsen. Fatima hänvisar också till det uppgivna uttrycket i Jesu ögon, vilket tolkas som att Jesus lider med människorna då de inte förmår att enas. De fysiska betydelseerna förstärker budskapet av bilden.

Det som jag beskrivit kring samspelet mellan kristen tradition och alternativa tolkningar belyser förväntningar på trovärdighet och autenticitet i framställningen bland traditionskritiska personer, men också metaforikens betydelse i de alternativa tolkningarna. En fruktbar utgångspunkt för att förstå detta tolkningsmönster är den dialektiska förståelse som (den tidigare omnämnda) Danièle Hervieu-Léger formulerar i sin teori om minneskedjorna, hur traditionen fungerar som en referent även i nya religiösa uttryck.<sup>482</sup> Metaforiken är här en central punkt.<sup>483</sup> Betydelsen av minnesbilder i bildtolkningen betonas också

481 Ibid. s. 344-45.

482 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

483 Ibid. s. 103.

av bildforskare.<sup>484</sup>

Ibland är ungdomarnas referenser uttryckliga, där de i sin kritik av traditionen också hänvisar till det som de menar är en autentisk bild av Jesusgestalten och den kristna läran, vilket jag belyste med Daniels tolkning av *Konge og Yppersteprest* (bild 9). De implicita referenserna till kristen tradition, de bibliska berättelserna som kontextualiserar tolkningen, belyser metaforikens potential. Jag ser detta som knutet till kognitiva faktorer. Traditionen fungerar som ett raster gentemot vilken bilden prövas i tolkningen.<sup>485</sup>

Bildernas ikonografiska teman aktiverar ofrånkomligen ”minneskedjan”, de berättelser och läror som ikonografin hänvisar till. Jag ser det som intressant att studera hur samspelet med traditionen framträder i de alternativa tolkningarna.<sup>486</sup>

Bildtematik som hänvisar till passionsberättelsen aktualiserar ofta etiska och existentiella frågeställningar bland ungdomarna. Korsfästelsemotivet är frekvent i mitt bildurval, men det är också centralt i kristen bildtradition och metaforik. Ytterligare ett perspektiv till det som jag har beskrivit kring traditionen som en referent är Nicholas Daveys betoning på tolkningens negativitet och möjlighet till förändrad självförståelse. Hans analys av hur metaforiken i en korsfästelsebild tvingar betraktaren att reflektera kring vad hon ser och relatera det till sig själv belyser mötet med bildens fysiska och visuella betydelser.<sup>487</sup>

Samspelet mellan kristen tradition och alternativa tolkningar kan också belysas av Lena Liepes semiotiska teori kring kyrkobilder. I likhet med Davey lyfter hon fram bildens visuella och fysiska betydelser. Betraktaren relaterar bilden till sina egna erfarenheter, genom de konnotationer som den väcker. Liepe betonar också dialektiken mellan dessa betydelser och traditionen, representerad genom den kristna ikonografin, då den kontextualiserar tolkningen.<sup>488</sup>

Min analys av bilders visuella och fysiska betydelser och samspelet med kristen tradition, med utgångspunkt i Hervieu-Légers, Daveys och Liepes teorier, berör tolkningen och förhandlingen med bilderna bland alla deltagare

484 Sandström 1995, s. 26-29; Gärdenfors 1999, s. 62-68.

485 Sandström 1995, s. 26-29; Gärdenfors 1999, s. 62-68.

486 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

487 Davey 1999b, s. 78.

488 Liepe 2003, s. 25-28.

i studien. Det som jag velat lyfta fram är dialektiken mellan traditionen och alternativa tolkningar i de traditionskritiska ungdomarnas tolkning. Även de muslimska ungdomarna förhåller sig till kristen tradition i sina alternativa tolkningar. De är emellertid i högre grad knutna till den muslimska traditionen och islams läror. Likaså uttrycker de muslimska deltagarna oftast en symbolisk förståelse av Jesusgestalten, där förväntningar på framställningen är sekundär.

Paul Ricœur argumenterar i sin symbolhermeneutik för metaforikens kreativa potential, genom skillnaden mellan den uppenbara betydelsen och den metaforiska.<sup>489</sup> Elisabeth Ohlson Wallin och Bettina Rheims bygger på denna dialektik i sin parallella metaforik i *Korsfästelsen* (bild 5) och *Crucifixion I* (bild 8). Den bibliska metaforiken aktiveras i högre grad i ungdomarnas tolkning av den första bilden, trots att den oftast inte tolkas som en Jesusbild, medan den metaforiska dialektiken i den andra bilden främst uppfattas utifrån skillnaden mellan kvinnan på korset och bildtraditionen. Ricœur förstår symbolen, i relation till metaforen, på så sätt att den har ”rötter”, vilket inte är begränsat till ett språkligt ursprung.<sup>490</sup> Det som Ricœur beskriver som ”rötter” ställer jag i relation till den institutionella intention som är framträdande i flera av de icke-troende deltagarnas tolkningar, där Jesus blir en symbol för kyrkan. Metaforiken uppfattas däremot friare. Den bibliska metaforiken används också implicit i nya kulturella uttryck, medan Jesusgestalten i filmer om Jesus (som *The Passion of the Christ*) står för en mer explicit tillämpning. Jag beskriver det framträdande tolkningsmönstret som en symbolisk tolkning. Det som Jesus står för blir det primära, medan den visuella framställningen blir sekundär. Den symboliska tolkningen är utmärkande för muslimska deltagares tolkning, vilket jag knyter till islams tros läror och syn på bilder av heliga personer.

Hur deltagarna förhåller sig till en symbolisk tolkning av Jesusgestalten belyses med tydlighet i deras tolkningar och förhandlingar med *Crucifixion I* (bild 8), även om bilden är provokativt utformad genom den nakna överkroppen. Bilden illustrerar också samspelet med traditionen, hur framställningen av en kvinna i Jesu ställe på korset utmanar betraktarens ”minnesbilder”.<sup>491</sup> Som

489 Ricœur 1976, s. 59.

490 Ibid.

491 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

jag har argumenterat för tidigare, aktiverar bilden, utöver ställningstagandet om den är avsedd som en provokation eller om den är allvarligt menad, spänningsfältet mellan en bokstavlig och en symbolisk förståelse.<sup>492</sup>

Tyngdpunkten i det här kapitlet har legat på de betydelsenivåer i bilderna som ungdomarna refererar till i sin tolkning. I nästa kapitel kommer jag att fördjupa analysen då jag studerar hur ungdomarna tolkar och förhandlar med bilderna på individnivå, utifrån sina olika förförståelser och erfarenheter av kristen bildtradition. Mot slutet av detta kapitel har jag berört dessa aspekter med utgångspunkt i bildernas innehåll.

---

492 Clague 2005, s. 58- 60; Berger 1996, s. 35-43.

## Kapitel 7

# Tolkningar och förhandlingar på individnivå

Från analysen på bildnivå går jag nu vidare till ungdomarnas individuella tolkningsramar. Det som jag kommer att behandla i det här avsnittet berör framförallt betydelsen av deltagarnas trosuppfattning, kön, etnicitet och erfarenheter av bilder av Jesus i receptionen. I likhet med det förra kapitlet fungerar de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag har urskiljt i studien som kategorier i min analys. Fokus ligger på tolkningsprocessen, ungdomarnas förståelser och de positioneringar som jag kan identifiera i mötet med bilderna. Min intention är att i det följande försöka relatera de tolkningar som intervjupersonerna gör till deras individuella tolkningsramar, jämfört med det förra kapitlets inriktning på tolkningens relation till bildernas innehåll, och de referenser som ungdomarna hänvisade till i sina tolkningar.

Under slutet av den första intervjun ställde jag frågor om trosuppfattning, religiös bakgrund, synen på framställningen av Jesus, och i vilka sammanhang som intervjupersonen kommit i kontakt med detta bildtema, tillsammans med sekundära frågor som fritidsintressen, bildintresse, familj och framtida yrkesplaner. Studien belyser hur frågor kring tro, religion och kristen bildtematik aktualiseras av tematiken i de nio bilderna. Jag har också lagt betoningen på dessa aspekter i mina uppföljande frågor, utifrån avhandlingens frågeställningar.

I min disposition presenteras först de fem deltagare som positionerar sig som kristna (Christian, Maria, Hermis, Katarina och Robert), vilka följs av inter-

vjupersoner som definierar sig som muslimer (Mona, Alexander och Nerway). Slutligen presenteras de ungdomar som beskriver sig som ”inte troende”, eller formulerar att de saknar en religion (Hamma, Violeta, Daniel, Kristina, Alejandro, Josefin, Johan och Fatima). På slutet gör jag en jämförande analys av receptionen på individnivå.

## De kristna deltagarna

### Christian

Som praktiserande romersk katolik bär Christian ett krucifix och har en Kristusbild i sin plånbok. Han upplever dem som beskydd. Christian relaterar Jesusbilder till hemmet och kyrkolokalen. Han har en tydlig inre bild av Jesus som blond med gröna ögon. En bild som han samtidigt problematiserar: ”Om man skall tänka att han kom ifrån Israel eller Palestina, så skall han se ut liksom oss”. Utseendet är dock inte så viktigt: ”Jag tror inte att nån tror på att det finns en bild som stämmer”. Christian menar att muslimer har missförstått syftet med bilder: ”dom tror att vi tillber statyer”.

Christians tolkning och förhandling med bilderna utgår från det som han förstår som en kristen teologisk tolkning. Vid ett par tillfällen positionerar han sig gentemot det ikonografiska tema som han ser i bilden då det inte stämmer överens med den egna synen på det bibliska budskapet. Jag urskiljer i Christians tolkningar en påtaglig budskapsinriktning, där han ibland hänvisar till Bibeln. De utmärks också av att Christian tydligt tar avstånd från nya visuella tolkningar av Jesusgestalten. Christian uttrycker klart definierade förväntningar på den visuella gestaltningen, där han refererar till de bilder som han växt upp med. Utifrån denna position avvisar Christian bilder som framstår som ”vanliga”, icke trovärdiga eller hädiska. Tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7) är belysande:

M: Vad berättar den här bilden för dig?

C: Den berättar inte så mycket för mig. Det är bara en vanlig bild med, dom har lagt till den här.

M: Törnekronan.

C: Ja. För att göra bilden lite närmare till Jesus. Men ansiktet och sånt stämmer inte.

M: Kan du berätta vad du har för tankar kring det att ansiktet inte stämmer?

C: Alltså det här ansiktet liknar den där mannen som jag sa till dig. Men om det skulle vara en annan bild? Ja. Det har fastnat en bild på Jesus kan man säga sen vi var barn. Därifrån finns det andra bilder. Man ska inte reagera eller tro att det är Jesus i alla fall.

Utdraget från den första intervjun illustrerar hur vissa bilder framstår som ”sanna”, medan andra bilder avvisas som ”vanliga”. Christians avvisande av bilder som vanliga eller hädiska relaterar såväl till den framträdande tendens kring autenticitet och trovärdighet som jag har identifierat i studien, som till åtskillnaden mellan konstnärliga och religiösa bilder. David Morgans teori om tolkningsramarnas betydelse för bildreceptionen kan ge ett perspektiv till Christians förhållningssätt. Morgan visar hur betraktaren kan förneka bildens sanninghalt om den inte överensstämmer med de epistemologiska och moraliska villkor som blicken ställer upp för mötet med bilden.<sup>493</sup> ”Den heliga blicken” belyser hur seendet ger bilden, eller seendets akt en religiös innebörd.<sup>494</sup> Christians tolkning och förhandling berör sanningsanspråk, men också tydliga hänvisningar till hans erfarenhet av kristen bildtradition, och förståelsen av bilder i enlighet med den religiösa kultur som han är uppväxt inom.

På samma gång som Christian tolkar bilderna efter tydliga ramar, likt läsningen av en text, diskuterar han Kristusbilder som representativa uttryck. Det sistnämnda knyter jag till Christians erfarenheter av muslimers kritik mot bildbruk. Reflektioner kring det representativa i bildens innehåll tydliggörs i receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) där Christian problematiserar sina förväntningar på framställningen och den inre bilden av Jesus. Utifrån sin erfarenhet av kristen bildtradition reflekterar han kring det mörka håret och den mörka hudfärgen, vilket Christian relaterar till Jesu ursprung från Mellanöstern. Han jämför det sedan med den egna etniska identiteten. Det faktum att Christian inte avvisar bilden ställer jag i relation till att han uttrycker att bilden, utöver en ny tolkning av hår- och ansiktsfärgen, överensstämmer med

493 Morgan 2005, s. 81-83.

494 Ibid. s. 3-6.

hans erfarenhet av kristen bildtradition (i likhet med *The way, truth and life* [bild 4] och *Konge og Yppersteprest* [bild 9]). Tolkningen av *Christ the Good Shepherd* belyser hur de kulturella tolkningsramarna korsas av en ny förståelse kring framställningen av Jesu utseende. Jag vill beskriva Christians tolkning så som att den understryker det representativa i den visuella gestaltningen, där han samtidigt också relaterar den nya förståelsen till sig själv.

I tolkningen och förhandlingen med *Pietà* (bild 6) går Christian tvärt emot det ikonografiska tema som skildrar Maria med den döde Kristus. Christian är kritisk till *Pietà* då bilden visar Jesus som död: ”jag tänkte kan det stämma att han bara dog så här, det hände ingenting”. Han reagerar även på att korset står snett, och på Marias ansikte som avviker från det förväntade. Christian tolkar bilden i enlighet med sin inre bild av Jesus, där han inte vill se denne som död, trots att han är förtrogen med ikonografen. Vid den andra intervjun menar Christian att återgivningen av Maria inte betyder så mycket. Det är istället ”symbolen bakom bilden” som är det viktiga. Symboliken i *Pietà* är för honom ”att Jesus vaknade efter tre dagar och han dog inte som det visas på bilden”. Bilden av en levande och uppståndne Jesus är det primära när Christian förhåller sig till ikonografen i sin tolkning av *Pietà*.

Jag förstår Christians tolkning av *Pietà* (bild 6) som att den snarare blir en korrigerig av det som han ser i bilden. Med referenser till Bibeln, argumenterar Christian för en annan tolkning av Jesu död. Budskapets betydelse styr också tolkningen av lejonets symbolik i *The way, truth and life* (bild 4). Christian störs av att lejonet finns med på en bild av Jesus. Han menar att Jesus står för fred, medan lejonet associerar till krig som det ”starkaste djuret”.

## Maria

Maria uttrycker en tydlig inre bild av Jesus. Hon reagerar på ”dåliga bilder”, ”hädiska” framställningar av Jesus som ”påminner om Muhammed-karikatyrerna”. Jesusbilder ser hon hemma, i kyrkan och ibland i tidningar. Maria



använder alltid ett krucifix eller en Kristusbild då hon ber: ”när man håller en sak i handen, håller man liksom i Jesus”. Hon använder flera bilder. Dessa har hon fått av en präst från den syrisk-ortodoxa kyrkan som kommer hem och helgar hemmet varje jul. Maria besöker ibland kristna organisationers hemsidor för att titta på bilder.

Maria positionerar sig i sina tolkningar utifrån det som hon förstår som den teologiskt bestämda tolkningen. I likhet med Christian, reflekterar hon kring Kristusbildens representativa funktion. Hon problematiserar dock inte den västerländska ikonografin. Receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) är belysande för hennes reception. Maria gör först en lång utläggning om betydelsen av ikonografin och den bibliska berättelse som den hänvisar till. På min fråga om vad som händer när hon ser på bilden, och vilka tankar som dyker upp, övergår hon till en mer personlig reflektion:

M: Jo, liksom hjärnan accepterar inte att det finns en Gud eller att det kan ha funnits en Gud. Liksom man lever i det här livet och man ser alltid det fina och man ser alltid det onda, men man har aldrig tänkt att det kan finnas nån Gud ibland. Det finns en Gud. När man läser dom bibliska berättelserna och när man går till kyrkan, då ser man att det finns en Gud. Man undrar ibland, att om det här inte var sant, hur skulle så många människor tro på det.

MF: Så tänker du?

M: Ja.

MF: Bilderna. Har dom nån betydelse i detta?

M: Bilderna. Ja. Ingen såg ju hur Jesus såg ut förr i tiden, eller hur han var. Men alla försöker liksom, eller rita hur dom känner hur han var. Ibland kan det finnas misstankar, men liksom jag inser att det här är verklighet. Han såg ut ungefär så här i ansiktet. MF: När du ser den här, överensstämmer den med din bild av Jesus?

M: Ja. Men jag har en mer andlig bild av honom.

I utdraget från den första intervjun urskiljer jag hur Maria ser framställningen som ”verklighet”, trots att hon formulerar en förståelse av bilder som representativa uttryck, och även gör en åtskillnad mellan den materiella och den andliga bilden. Detta tolkningsmönster återkommer i mötet med *The way, truth and life* (bild 4) där Maria uttrycker: ”man får såna känslor som liksom säger att han var felfri”. Hon reagerar också på framställningen i *Blue Jesus* (bild 2), där Jesus

inte är avbildad ”på det riktiga sättet”. Han ser poserade ut, kransen är fel och blicken saknar skärpa och allvar. Maria avvisar denna bild, liksom *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8), utifrån att de ger en felaktig bild av Jesus. Jag tolkar Marias förhållningssätt som att det belyser tydliga förväntningar på autenticitet och trovärdighet.

I likhet med Christians tolkning, ger David Morgans teori om betraktarens tolkningsramar ett perspektiv till Marias reception, där vissa bilder framstår som mer ”sanna”, medan andra avvisas.<sup>495</sup> Medan Christian tydligt refererar till sin erfarenhet av kristen bildtradition, betonar Maria relationen mellan den materiella bilden och den inre bilden. Den återfinns också i hennes beskrivning av hur hon använder bilder.

I mötet med *Korsfästelsen* (bild 5) Maria är öppen för en ny tolkning av den kristna bildtraditionen. Hon accepterar här en framställning av Jesus som en ”vanlig” människa, trots en betoning av Jesu gudomlighet i andra bilder. Maria utgår från metaforiken i bilden, vilket samtidigt är kopplat till korsets symbolik och bibeltexten: ”Han är kanske en riktig människa som oss och, dör och tänker som oss”. I *Pietà* (bild 6) gör hon en liknade tolkning utifrån det ikonografiska temat.

Maria öppnar sig i tolkningen av *Korsfästelsen* (bild 5) och *Pietà* (bild 6) för nya tolkningar av symboliken. Tolkningen är dock tydligt relaterad till inkarnationsläran genom Marias hänvisning till betydelsen av att förstå Kristus som mänsklig för att kunna ta till sig det kristna budskapet. Marias tolkning av *Korsfästelsen* understryker bildens textuella betydelser, genom bibeltexten som betonar Kristi mänskliga sida. Formens funktion blir att förstärka det bibliska budskapet, även om bilden tydligt skiljer sig från kristen bildtradition. Det faktum att Maria accepterar en framställning av Jesus i *Korsfästelsen* som påtagligt bryter med hennes erfarenhet av kristen bildtradition, där hon ser budskapet metaforiskt i relation till bibeltexten, skiljer emellertid hennes tolkning av bilden (förutom Robert som gör en liknade tolkning) från övriga deltagare i studien.

---

495 Morgan 2005, s. 3-6; s. 81-83.

## Hermis

Hermis menar att den östsyrisk kyrka som han tillhör omfattar en restriktiv syn på Kristusbilder i kyrkolokalen, med hänvisning till att Jesus har återuppstått varför det är fel att avbilda honom på korset.<sup>496</sup> Hermis anser likaså att det är bättre att avstå från bilder i kyrkor i länder som Sverige där det finns människor med olika etniska bakgrunder, då det riskerar att skapa motsättningar. Bilder i hemmet eller i plånboken är däremot en annan sak: ”hur man själv föreställer sig Jesus är personligt”. Hermis förknippar Jesusbilder med olika sammanhang som kyrkan, undervisning och medier, men även med parodiska och animerade bilder.

Hermis tolkningar av bilderna utgår från en kristen teologisk tolkning, samtidigt som han problematiserar bildmediet. Han ifrågasätter den traditionella framställningen av Jesus som västerländsk och idylliserad. Hermis skiljer mellan en ”österländsk” och en ”västerländsk” gestaltning. Han ser gestaltningen som kulturellt betingad, men uttrycker på samma gång att en Jesusgestalt med mörkt hår och ett utomeuropeiskt utseende är mer ”logiskt”. Tolkningen av *The way, truth and life* (bild 4) illustrerar detta:

H: Det är inte en typisk svart eller typiskt ljus bild. Det är sådär mellan.// Men jag tror att det är en vanlig föreställning i väst, alltså både i västern och östern. Ja, även i östern så vill man gärna framställa Jesus som en vit person med ljust hår. Jag vet inte varför. Men det gör man. Det är kanske för att den vita färgen anknyts mer med att man är ren än den svarta färgen. Så jag vet inte, men det är mera logiskt att Jesus var en mörk person än en ljushyad person.

496 Österns heliga katolska och apostoliska assyriska kyrka har kommit att kallas ”nestorianer”, en beteckning som de idag tar avstånd ifrån. Denna beteckning är kopplad till att Nestorios (patriark av Konstantinopel) kristologi kom att antas som officiell dogm av syrisktalande kristna i Persien, dvs. dagens Irak. Nestorios skilde mellan Jesu mänskliga och gudomliga natur. Denna ”tvånaturslära” fick till följd att Maria, enligt Nestorios, endast födde Jesu mänskliga natur. Hon var följaktligen endast ”Kristusföderska” och inte ”gudaföderska”. Nestorios kristologi kom att förklaras som kättersk av konciliet i Efesos 431 (Berntson, Martin, ”Ortodoxa, österländska och katolska kyrkor i Sverige”, i *Det mångreligiösa Sverige – ett landskap i förändring* [red. Andersson, Daniel och Sander, Åke], 2009, s. 404-05). Teologen Gösta Hallonsten menar att det idag främst handlar om historiska, språkliga och kulturella skillnader (Hallonsten, Gösta, *Östkyrkor i Sverige – en översikt*, 1992, s. 13-14). Jag har i min analys utgått från det som Hermis uttrycker kring den östsyrisk kyrkans bildsyn.

De förväntningar på realism som är framträdande i Hermis argumentation avspeglas också då han ser *The way, truth and life* (bild 4) som en idylliserad bild av Jesus. Hermis ställer denna framställning mot de bilder som lyfter fram lidandet och Jesu död, som *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6). De är ”närmare verkligheten”. Filmer om Jesus, framförallt *The Passion of the Christ*, fungerar som en referens till hans kritik av idylliserande bilder som en felaktig uppfattning av ”verkligheten”. *Love* får Hermis att reflektera kring återberättandet av passionshistorien och bildens relation till denna ”verklighet”, samtidigt som han ser Kristusbilder som representationer. Betoningen av lidandet skiljer sig från den bildsyn som enligt Hermis är förhärskande i den östsyrisk kyrkan, vilken lägger tonvikten på Jesus som återuppstånd.

Hermis tar avstånd från *Blue Jesus* (bild 2) då bilden framstår som ”överklig” genom avsaknaden av blod. Han reagerar också på den ”barnsliga” och ”flickaktiga” framställningen av Jesus med glitter och blommor. *Crucifixion I* (bild 8) tolkas som hädisk och oförenlig med det ”historiska faktum” att Jesus var man. De två exemplen tydliggör hur Hermis ställer bilderna mot förväntningar på realism och autenticitet i framställningen, där han också prövar dem utifrån sin inre bild av Jesus.<sup>497</sup>

På samma gång som Hermis uttrycker realitetskrav problematiserar han bildmediet. Medan förståelsen av bilder som representativa återfinns i tolkningen hos andra kristna ungdomar, gör Hermis en tydlig problematisering som relaterar till avståndstagandet mot bilder i den östsyrisk kyrkan, men även risken för etniska konflikter. Till skillnad från Christian, refererar Hermis inte den sistnämnda diskussionen till sig själv. Den risk för konflikter mellan olika etniska grupper som Hermis omnämner har däremot aktualiserats sedan han kom till Sverige. Han beskriver erfarenheter av det heterogena tolkningsområde som han mött i Sverige, inte bara i form av parodiska bilder och nya media, utan även frireligiösa organisationers framställningar.

---

497 Morgan 2005, s. 3-6.

## Katarina

Katarina beskriver sin inre bild av Jesus: ”Det känns som en släkting eller vän som man inte har sett, men som jag kommer att träffa”. Hon använder olika bilder som betraktelse under olika perioder: ”Jag har ett krucifix och en ikon och några kort, som jag fokuserar på ibland”. Katarina kommer också i kontakt med Jesusbilder i kyrkolokalen, hemmet och skolan. Familjen är konvertiter till den romersk katolska kyrkan. Hon går på en kristen friskola. Under uppväxten gick hon på ett romerskt katolskt dagis och grundskola.

Katarina tolkar bilderna i överensstämmelse med en kristen teologisk tolkning, samtidigt som hon reflekterar kring bildteologiska aspekter. Utifrån en förståelse av Kristusbilder som representativa uttryck diskuterar Katarina behovet av en mångfald av bilder som speglar olika sidor hos Jesus. Katarina gör flera hänvisningar till graffitimåleri, pantomimartister, mediebilder och filmen om *Narnia* i sin tolkning. Hennes öppna förhållningssätt till metaforiken och till andra kulturella referenser är samtidigt (i likhet med Christian) kopplad till en tydlig budskapsinriktning: ”Om han är blond eller mörk har inte har så stor betydelse så länge som budskapet Kristusbilden ger känns bra”. Den relaterar också till en förtrogenhet med kristen ikonografi och bildtradition, vilket illustreras av tolkningen och förhandlingen med *Christ the Good Shepherd* (bild 1):

K: Att det är väldigt fint här. Liksom ett fönster. Här är det som hände innan. Här är som ett fönster in mot evigheten med himmel och gräs och så. Och korset går som utanför som att det här är som världen. Men han blickar inåt mot det som kommer att hända i det här fönstret.

M: Vad tänker du? Tänker du på ett särskilt slags fönster?

K: Jag kommer att tänka på en ikon. Fönster mot himlen liksom. Viktigast är väl att det är inget glas emellan, eller så. Utan det, han liksom vaktar fönstret, vaktar ingången, fönstret rätt in, och att, så att man går via honom.

Katarinas tolkning av *Christ the Good Shepherd* (bild 1), där bilden fungerar som en ikon med olika nivåer av metaforik, belyser hur hon ofta kan se olika saker i bilderna. Det utmärker också hennes tolkning av *Love* (bild 3) som en bild som ”sätter samman olika historiska epoker”, där Jesus blir ett ”centrum”. I tolkningen av *The way, truth and life* (bild 4) upplever hon först framställningen

av Jesus som ”intetsägande och lite kliché”. Då hon tittat på bilden hemma kan hon se den som meningsfull genom konnotationerna till *Narnia*.

Jag urskiljer en tydlig öppenhet för symboliken och nya kulturella uttryck i Katarinas reception, samtidigt som bilden måste kännas övertygande. Medan Katarina är förtrogen med ikonografin i *Pietà* (bild 6) reagerar hon på en framställning som hon har svårt att ta till sig. I *CAN:s poster* (bild 7) blir sammanblandningen av politik och religion ett hinder. *Blue Jesus* (bild 2) framstår som ”falsk”, utifrån vilket Katarina uttrycker att bilden måste kännas trovärdig på ett andligt plan, som är svårare att definiera. Trovärdigheten relaterar också till budskapsinriktningen i hennes syn på bilder. Katarinas tolkning av de tre bilderna belyser hur hon (i likhet med övriga kristna deltagare) prövar bilderna mot den inre bilden av Jesus. På samma gång reflekterar hon kring varför bilder blir oförenliga med denna erfarenhet.

Receptionen av *Crucifixion I* (bild 8) belyser hur Katarina förhåller sig till de kulturella tolkningsramarna inom den kyrka hon är uppväxt, då hon inte tolkar bilden som en Jesusgestaltning.<sup>498</sup> Samtidigt går hon utanför dem när hon uttrycker att bilden visar på en andlig innebörd som känns relevant för henne. Till skillnad från övriga kristna deltagare, uttrycker Katarina inga negativa reaktioner gentemot kvinnan på korset, eller den avklädda kroppen. Katarina inriktar istället sin tolkning på det som bilden säger till henne, där den framstår som en helgonbild. Hon reagerar dock på det ”poserande” uttrycket.

## Robert

Robert uttrycker en tydlig inre bild av Jesus: ”han har blivit liksom en kompis jag alltid kan prata med”. Robert har tatuerat in ett latinskt kors på överarmen för att visa att han är troende. Jesusbilder har Robert kommit i kontakt med genom många medier, inte bara genom hemmet och den frikyrka som han tillhör, och även parodiska bilder. Robert omnämner ”förvrängda” bilder av Jesus, som exempelvis *Ecce Homo*-bilderna, vilka han jämför med Muhammed-  
498 Ibid. s. 3-6; s. 81-83.

karikatyrerna. Han går på en kommunal gymnasieskola. Tidigare gick han på en kristen friskola. Robert utövar fotografering och webb-design, vilket också ingår i hans gymnasieutbildning (IT-mediaprogrammet).

Roberts tolkning av bilderna utgår från det som han förstår som en teologiskt bestämd tolkning. Vid några tillfällen positionerar han sig gentemot det kristna ikonografiska temat, med hänvisning till att det avviker från hans syn på Jesus. I den negativa receptionen av *Konge og Yppersteprest* (bild 9) är det också relaterat till att Robert saknar kunskap om det ikonografiska temat. Robert avvisar bilden då han inte vill se Jesus ”upphöjd på en piedestal”. Han tar också avstånd från bilden av en död Jesus i *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6). De tre bilderna blir för Robert oförenliga med den inre bilden av Jesus som närvarande i hans liv. Han gör här referenser till sin erfarenhet av kristen bildtradition, men även filmer om Jesus och det *WWJD*-armband som han bär, ett armband med texten ”What Would Jesus Do”.

Robert har tatuerat in ett latinskt kors på överarmen, med syftet att visa sin kristna identitet. Han formulerar ett behov av att våga stå för sin identitet gentemot en sekulariserad och oförstående omvärld. Lynn Schofield Clark belyser hur *WWJD*-armband bärs av ungdomar som ett sätt att stärka identifikationen med en evangelikal tonårskultur.<sup>499</sup>

Påfallande i Roberts reception är att avståndstagandet från den kristna ikonografin i *Love* (bild 3), *Pietà* (bild 6) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) samspelar med visuella och fysiska betydelser. Han tolkar den rinnande röda färgen i *Love* som att ”människornas synder rinner av och försvinner”. Problemet blir att även Jesus riskerar att försvinna, då Robert saknar kontakt med hans ansikte. Bilden upplevs inte som en ”rätt tolkning” av det bibliska budskapet. På ett liknande sätt tolkar Robert Jesusgestalten i *Pietà* som att denne inte finns för honom, då han är helt kraftlös. Han hänvisar här till hur Jesus framställs i *The Passion of the Christ*: ”Dom lägger honom på ett skynke och så sjunker det undan och så ser man honom resa sig i slutet av filmen. Men man ser honom aldrig helt urtynad”.

Även tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7) belyser hur Robert förhandlar med sina förväntningar på framställningen. Bilden framstår först som oförenlig

499 Schofield Clark 2003a, s. 12.

med den inre bilden av Jesus, då personen på bilden ser skrämmande ut genom de svarta färgfälten mot den röda bakgrunden. Den ger också en sned bild av Jesus genom referenserna till Che Guevara. När Robert tittar på bilden hemma ser han den som humoristisk. När vi ses vid den andra intervjun diskuterar han, med denna utgångspunkt, Kristusbilder som representativa uttryck:

R: Och sen är frågan, vilken bild är det man ska ha. Vilken bild är rätt. Kommer vi nånsin ha en rätt bild. Ja nån gång. Inte nu i alla fall.

M: Så tänker du, eller är det bilden som får dig att tänka så?

R: Alltså jag har funderat mycket, varför har jag fått en bild av att han står på en äng med ett får. Jo, jag har sett flera hundra bilder på det. Men jag har minsann aldrig sett nån bild där han framstår som en diktator, eller ser ut som nåt liksom, ja, högre makt. Och det är då man börjar fundera, varför.

M: Är det dom här bilderna som gör att du börjar tänka så?

R: Ja, faktiskt. Det är dom bilderna som sätter igång tankeverksamheten.

Medan Robert reflekterar kring sina förväntningar i tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7) och *Pietà* (bild 6), skapar *Love* (bild 3) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) ett tydligt avstånd där bilderna blir slutna. Han avvisar likaså *Crucifixion I* (bild 8) som förvrängd och stötande, där han gör jämförelser med Muhammedkarikatyrerna.

Roberts tolkning av ikonografin i *Love* (bild 3), *Pietà* (bild 6) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) avviker från en kristen teologisk tolkning. På samma gång refererar han till det bibliska budskapet. Tolkningsmönstret belyser de kulturella tolkningsramarnas betydelse.<sup>500</sup> Herdemetaforiken är central i den religiösa kultur som Robert genom sin frikyrkliga uppväxt är förtrogen med. Han reflekterar också kring detta. Det ikonografiska temat går igen i hans betoning av den personliga Jesusrelationen. Denna erfarenhet blir en resurs i tolkningen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *The way, truth and life* (bild 4), men krockar med ikonografin i andra bilder.

Robert uttrycker däremot en tydlig öppenhet för nya tolkningar av kristen bildtradition i receptionen av *Blue Jesus* (bild 2) och *Korsfästelsen* (bild 5), bilder som avvisas av flertalet övriga kristna deltagare. I mötet med den sistnämnda bilden tolkas Jesusgestalten symboliskt, samtidigt som tolkningen kopplas

500 Morgan 2005, s. 3-6; s. 81-83.



till bibeltexten och det bibliska budskapet. I likhet med Maria, blir Roberts tolkning en vidgning av tolkningsområdet i relation till kristen bildtradition och klassisk ikonografi. På samma gång överensstämmer tolkningen med den teologiskt fastställda nivå som går att urskilja i bilden med hänvisning till bibeltexten. De två bilderna är förenliga med Roberts förståelse av en Jesus som finns till för honom. Tolkningen visar också på budskapsinriktningen i hans reception. Den visuella formen blir en förstärkning av det bibliska budskapet, vilket understryks av de referenser som Robert gör till filmer som *The Passion of the Christ* och mediala bilder. Jag ställer även tolkningsmönstret i relation till Roberts gymnasieinriktning mot fotografering och media.

Robert hänvisar i sin positiva reception till materiella betydelser som fotografisk form, och till fysiska och visuella betydelser då han ser framställningar med ”vanliga” människor och miljöer som mer i samklang med samtiden och människors liv. Även om *Blue Jesus* (bild 2) framstår som en ”modellbild”, jämfört med de Jesusbilder Robert är van vid, gör det samtida uttrycket och de starka färgerna budskapet kraftfullare. Det formuleras på ett liknande sätt i *Korsfästelsen* (bild 5) där betraktaren har större möjlighet att identifiera sig med det bibliska budskapet.

## Jämförande analys

De ungdomar som definierar sig som kristna positionerar sig i sina tolkningar generellt i överensstämmelse med en kristen teologisk tolkning av ikonografin. Christians och Roberts tolkningar av *Pietà* (bild 6), utifrån ett avståndstagande gentemot bilder av Jesus som död, avviker emellertid från de andra kristna deltagarna. Robert gör även en tolkning av *Love* (bild 3) som skiljer sig från den teologiska tolkningen av korsfästelseikonografin då han avvisar bilden av en död Jesus. Christian tar avstånd från lejonets symbolik i *The way, truth and life* (bild 4). Robert formulerar i sin tolkning av *Konge og Yppersteprest* (bild 9) att bilden av en ”upphöjd” Jesus som kommunicerar rikedom inte överensstämmer med den inre bilden. Samtidigt belyser tolkningen att Robert saknar

kunskap om ikonografin och den östkyrkliga ikontraditionen.

I receptionen av de bilder som tydligt bryter med kristen bildtradition positionerar sig de kristna deltagarna på olika sätt. Exempelvis är Christian genomgående avvisande mot bilder som avviker från hans förväntningar på framställningen. Medan Maria och Robert oftast utgår från sin erfarenhet av bildtraditionen, utifrån vilket de uttrycker tydliga förväntningar, tolkar de *Korsfästelsen* (bild 5) som en Jesusbild med hänvisning till inkarnationsläran. Till skillnad från övriga kristna deltagare, ser Robert *Blue Jesus* (bild 2) som en trovärdig Jesusbild. Påfallande är att de kristna personerna ofta reflekterat kring Kristusbilder som representativa uttryck. Studiens bilder utmanar många gånger den inre bilden av Jesus. Christian, Maria och Robert uttrycker dock tankar på sanningsanspråk i tolkningen. De båda stråken av reflektioner återfinns inte hos övriga deltagare, vilket jag ställer i relation till deras kristna trosuppfattning. Jag går nu vidare till de tre ungdomar som positionerar sig som muslimer i studien: Mona, Alexander och Nerway.

## De muslimska deltagarna

### Mona

Mona säger sig vara negativ till avbildning av profeter, varför hon ser sig som sunni-muslim i bildfrågan. I övrigt vill hon inte positionera sig i förhållande till shia- och sunni-traditionerna. Mona har flera kristna vänner och menar att det avgörande är om människor är troende eller inte. Pappan är uppväxt inom sunni-inriktningen inom islam, och mamman den shiitiska, en uppdelning som Mona tycker är av mindre betydelse. Sedan hon kom till Sverige upplever hon att många människor har en negativ bild av islam som ofta förknippas med terrorism. Hennes syn på bilder av Jesus är främst påverkad av de bilder hon sett i kristna hem i Irak, medan de i Sverige framförallt förknippas med läroböcker.

Jag vill beskriva Monas tolkningar av bilderna som att hon, utifrån en kritisk syn på bilder av heliga personer, förhandlar med två religiösa traditioner (den kristna och den muslimska). I hennes reflektioner kring islams syn på Jesus är freds- och framtidsperspektivet framträdande.<sup>501</sup>

I tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7) uttrycker Mona tankar kring att Jesus inte går att avbilda utan endast kan framställas symboliskt. Hon omnämner här en beskrivning av Jesus i muslimsk tradition.<sup>502</sup> Det faktum att Mona inte hänvisar till beskrivningen av Jesu utseende inom islam ställer jag i relation till avsaknaden av visuella representationer inom muslimsk tradition, och hennes syn på bilder av heliga personer, varför hon istället relaterar till sin erfarenhet av kristen bildtradition. Det belyses av hennes tolkning av Jesus i *Love* (bild 3). Den får henne att tänka på Judas: ”Ansiktet är lite grymt. För man brukar avbilda Jesus som snällt fint”. Mona gör också referenser till katolska och ortodoxa bilder.

Mona hänvisar ofta till Koranen och Hadith-litteraturen i sina tolkningar. Budskapet i bilden blir det primära, medan visuella, fysiska och materiella betydelser får mindre betydelse. Trots att hon ibland kommenterar färger, ljus, kroppsspråk och olika detaljer uppehåller hon sig mycket lite vid dessa aspekter i sin tolkning. Att Jesus framställs som Che Guevara i *CAN:s poster* (bild 7) saknar betydelse, eftersom ”det är svårt att framställa som en profet, som Jesus”. Då jag frågar hur hon reagerar på bilder av Jesus svarar Mona:

M: Jag själv tror inte att det är Jesus. För att, vi tror så här, en av Jesus lärjungar hade svikit honom och som straff han liknade Jesus. När dom grep honom han sa, jag är inte Jesus, men han liknade honom då. Dom trodde att han var Jesus. Vi tror att den som korsfästes var den som svikit Jesus.

MF: Judas Iskariot.

M: Ja, det är han. Så därför när jag tittar på bilderna så tror jag inte det är

501 Jag ställer detta tolkningsmönster i relation till Jesu messianska roll, vilken betonas starkt i Hadith-traditionen (Leirvik 1999, s. 43-56). Se även Khalidi 2001, s. 25-26.

502 Den beskrivning som Mona gör överensstämmer med en Hadith där Jesu utseende beskrivs (al-Tabarī, d. 923). Syftet är att skilja Jesus från *al-Dajjal* (Antikrist): ”He is going to descend so recognize him when you see him. He is a man of average build, of reddish white complexion and with lank hair. His head flows with moisture although it only sheds a drip at a time. He will be wearing two light yellow garments. He will break the crucifixes, kill the pigs and abolish the poll tax” (Leirvik 1999, s. 46-47).

samma Jesus som vi tror på.// För att Jesus gick till himlen. Till Gud. Och han kommer tillbaka till jorden.//

MF: När du tittar på bilderna, tänker du på Jesus som han ser ut när han kommer tillbaka till jorden?

M: Ja. Fast jag vet inte om han ser ut så.

Utdraget från den andra intervjun belyser hur Mona ser Jesus främst symboliskt. Den kristna bilden av Jesus överensstämmer inte med hennes egen bild av Jesus som profet. I sina tolkningar av bilderna utgår Mona istället från islams läror, men även från synen på religion i samtiden och den muslimska identiteten. Dessa aspekter blir en resurs i tolkningen. De relaterar till hennes erfarenheter av det svenska samhället, något som tydligt framträder i tolkningen av Korsfästelsen (bild 5). Mona tolkar bilden som ett uttryck för islamofobi och religionens minskade betydelse i Sverige, vilket hon kopplar till islams syn på Jesus som en messiansk gestalt. För Mona berättar bilden om ”den yttersta tiden” när människorna tagit avstånd från religion.<sup>503</sup> Hon kommenterar inte skuggan av korset.

Mona gör också en åtskillnad mellan ”svenska bilder”, och katolska respektive ortodoxa bilder. Medan *Love* (bild 3), *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) står för den första kategorin, blir *Christ the Good Shepherd* (bild 1), *The way, truth and life* (bild 4) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) uttryck för den sistnämnda. Mona är avståndstagande till korsfästelsetematiken i *Christ the Good Shepherd*, *Love* och *Pietà* (bild 6) och hon tar tydligt avstånd från *Crucifixion I* som hädisk. *The way, truth and life* och *Konge og Yppersteprest* är däremot i högre grad möjliga att förena med islams syn på Jesus som profet. Det faktum att *Korsfästelsen* och *CAN:s poster* fungerar som utgångspunkter för reflektion ställer jag i relation till att den förstnämnda bilden tolkas som en samhällsbild, och att den sistnämnda förstås som en symbolisk framställning av Jesus.

Tyngdpunkten i Monas tolkningar ligger på föreställningen om Jesus som profet, och de egenskaper som förknippas med Jesus enligt Koranen och

---

503 Leirvik 1999, s. 43-56; Khalidi 2001, s. 25-26. Leirvik hänvisar till en Hadith som beskriver hur fred skall råda på jorden efter det att Jesus kommit tillbaka. Gud skall också tillintetgöra Antikrist (Leirvik 1999, s. 47).

Hadith-litteraturen, vilket prövas gentemot bilderna. Hon förhandlar på detta sätt med två religiösa traditioner. Det understryks också av hennes avståndstagande gentemot hädiska bilder. Mona utgår från de tolkningsramar som formar receptionen av bilder inom den religiösa kultur som hon är uppvuxen i.<sup>504</sup> På samma gång är tolkningen formad av möten med andra traditioner. Det visar sig i hennes förtrogenhet med kristen bildtradition och ikonografi, som hon också förhåller sig till och reflekterar omkring.

## Alexander

Med hänvisning till islams syn på Jesus tycker Alexander att det är fel att avbilda profeter, samtidigt som han säger sig ha förståelse för att människor använder sådana bilder då de fungerar som en påminnelse om religionen och det som profeten står för. Han säger sig ha sett Jesusbilder ”överallt”, där han också omnämner de religiösa bilder han är uppväxt med genom en romersk katolsk uppväxt. Enligt Alexander var familjen emellertid inte praktiserande i någon högre grad. Styvpappan är muslim och kommer från ett land i Mellanöstern. Alexander säger sig ha blivit övertygad i sitt val att konvertera till islam av mamman.

I likhet med Mona, vill jag beskriva Alexanders tolkningar av bilderna som att han förhandlar med två religiösa traditioner. Återkommande teman i Alexanders tolkningar är ”kampen mellan det onda och det goda”, ”de rätta livsvalen” och ”behovet att stå för sin övertygelse”, teman som kopplas till honom själv och hans muslimska identitet. Alexander reagerar starkt på bilder som signalerar ondska, och bilder av offer. Det relateras till det egna livet och till hans trosuppfattning. Alexanders beskrivning av bilderna i sina anteckningar visar på en förståelse av bilder utifrån en didaktisk funktion: ”Bilderna har olika berättelser med hur livet fungerar och vad som händer”.

Budskapsinriktningen i Alexanders reception illustreras av hans tolkning av *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Det första intrycket av bilden är att den får

504 Morgan 2005, s. 81-83.

honom att tänka på hans ”förra tro”, vilket leder vidare till en reflektion kring Jesus som Guds profet och bildsynen inom muslimsk tradition. Nästa gång vi ses är det första intrycket: ”Känns som att han har kommit till paradiset. Jag ser ju att det är blod där och att han har blivit korsfäst. Och att han har äntligen nått sitt slut. Han har fått det han har förtjänat”. Blodfläckarna tolkas som ”ett tecken på att hans själ har gått upp till himlen”. Herdestaven av guld ”symboliserar att man har kämpat med sitt liv. Hamnat på den goda vägen”. Tolkningen relateras till livsvalen, kampen mellan det onda och det goda, för vilket människan belönas. Jesus blir ett föredöme: ”Man ska kämpa med sin tro och ha tillit till Gud för att få belöning”. Alexander reflekterar dock inte över framställningen av Jesus. Han utgår istället från symboliken, där Jesus blir en förmedlande gestalt för det budskap han ser i bilden.

Ett annat framträdande tolkningstema i Alexanders reception är ”kampen mellan det onda och det goda”, där Jesus blir ett föredöme. Tolkningen kopplas till islams trossatser och Alexanders identitet som muslim.<sup>505</sup> Det belyses av *The way, truth and life* (bild 4):

A: Jag ser ett lamm här som skall vara den goda. Ett lejon här som skall vara det onda. Jag ser Jesus där i mitten. Det är som en kamp mellan det goda onda. Jesus är i mitten. Han skall försöka balansera det. Det blir liksom jämnt. Men att det skall luta sig mest mot det goda. Man skall följa dom goda gärningarna. Inte dra sig mot dom onda. Att man skall vara så bra som möjligt.//

M: Hur skulle du vilja beskriva den här bilden?

A: Som att det är det vi lever i. Vi lever i en ond värld. Och att det finns goda vägar också. Att man skall försöka ligga på den goda vägen. Men som jag uppfattat det så är det inte lika lätt att dra åt det goda.

Alexander säger senare under intervjun att han ser Jesus ”som en våg mellan de två”. Han relaterar denna tolkning till att lejonet ”är tyngre än Jesus. Och jag ser att lammet är liten. Ingenting liksom. Fjädvikt jämfört med lejonet”. Han refererar endast till de visuella och fysiska betydelse som han ser i bilden.

Förhandlingen med två religiösa traditioner i Alexanders tolkningar, där

---

505 Den förståelse av ont och gott, liksom belöningen för goda gärningar, som är framträdande i Alexanders referenser till islams trosäror ställer jag i relation till bilden av Jesus som en andlig förebild, vilken är central i Koranen och Hadith-litteraturen (Leirvik 2001, s. 25-27).

han prövar bilderna mot sin trosuppfattning, inbegriper flera led då han har en kristen uppväxt. Ibland relaterar Alexander till sin kunskap om kristen symbolik, som i *Pietà* (bild 6) och *CAN:s poster* (bild 7). Den sistnämnda tolkas som ”kärlek till Gud” genom den röda färgen.

Samtidigt som Alexander gör tolkningar av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Love* (bild 3) utifrån islams läror, formulerar han ett avståndstagande mot korsfästelsebilder. *Crucifixion I* (bild 8) tolkas däremot som en bild av offer. När han senare får reda på bildens kontext tar han avstånd från den.

Jämfört med Mona, förhandlar Alexander i högre grad med symboliken för att belysa sitt religiösa ställningstagande, där Jesusgestalten (som i *Christ the Good Shepherd* [bild 1]) blir förmedlande för ett övergripande budskap som inte behöver relatera till textuella referenser. Jag ser dock likheter med Mona i reflektionen kring vad det religiösa ställningstagandet kan leda till i form av utsatthet. Medan framtidsperspektivet och bilden av Jesus som en fredlig man är framträdande teman i Monas tolkning, blir offer och kampen mellan det onda och det goda centrala hos Alexander. Trots att han i det sistnämnda temat endast hänvisar till islams läror, relaterar det också till populärkulturella uttryck som film och andra visuella media. Han gör dock inte några sådana referenser. Beskrivningen av Jesusgestalten i tolkningen av *Christ the Good Shepherd* liknar emellertid på många sätt en karaktär i en film, samtidigt som den överensstämmer med bilden av Jesus som en andlig förebild inom islam.

## Nerway

Nerway hade aldrig sett ”Jesusbilder” innan hon kom till Sverige för åtta år sedan: ”Även om jag hade sett det så tror jag inte att jag visste om att det var Jesus”. Det var genom religionskunskapen som hon kom i kontakt med bilderna: ”Det tyckte jag var lite obehagligt att se på bilder som jag inte tror på, eller som jag tyckte var en lek av människor”. Nu ser hon dessa bilder ”överallt”, på TV, film, i kristna hem och skolan. Nerway är negativ till avbildning av heliga personer, men menar att hon vant sig. Hon har kristna vänner och ser

stora likheter mellan kristendom och islam.

I sin tolkning av bilderna förhandlar Nerway (i likhet med Mona och Alexander) med två religiösa traditioner. Hennes tolkningar utmärks av en kritisk inställning till ”konstbilder”, vilket också är relaterat till bilders budskapsfunktion. Nerway skiljer mellan ”bilder på människor” och bilder ”som vill säga nåt”, där betraktaren ofta har svårigheter att förstå budskapet. Bilder av Jesus ser hon som framställda utifrån konstnärernas egna tankar: ”Det är svårt att rita känslor. Sánt som man tycker, och så använder man liksom Jesus som verktyg för att få fram det”. Nerway uttrycker emellertid ingen åtskillnad mellan konstnärliga och religiösa bilder. Hon problematiserar endast avbildningen som sådan utifrån det felaktiga i att avbilda heliga personer, men även svårigheten att kommunicera det som konstnären vill uttrycka.

Med tanke på den negativa förståelse av konstnärliga avbildningar och bilders budskapsförmedling som Nerway uttrycker, och det faktum att hon endast varit i kontakt med Kristusbilder i åtta år, urskiljer jag en tydlig öppenhet för symboliken och bildernas visuella och fysiska betydelser. Trots begränsningar i den ikonografiska kunskapen, förhandlar Nerway med det som hon förstår som en kristen teologisk tolkning av bilderna, där hon söker få fram budskap i bilderna utifrån islams trosläror och det egna livet.

Nerway uttrycker ett tydligt avstånd gentemot bilder där korsfästelsen återberättas, som *Christ the Good Shepherd* (bild 1), *Love* (bild 3) och korset i *Pietà* (bild 6). Hon ser *Love* som respektlös såväl mot Jesus som mot de troende. *Crucifixion I* (bild 8) tolkas dock inte som en korsfästelsebild.

Ett genomgående tema i Nerways tolkningar är Jesus som står för det ”goda”, likt en balans mellan det onda och det goda, eller som en motkraft mot det onda. När hon ser alla bilder tillsammans säger hon: ”Det finns både ont och gott i världen. Men att det goda oftast vinner, eller alltid vinner”. Hennes tankar kring *The way, truth and life* (bild 4) belyser detta:

N: Det första intrycket är att Jesus trodde på alla. Att det fanns godheter bland alla. Det här lejonet är symbol för nånting elakt eller, ond typ. Och så fåret är det gulligaste som finns. Jag kan se det som en symbol för godhet och snällhet och sånt. Att man kan leva med alla, och att det finns godhet i dom onda också. Kanske nåt sånt.



M: Det är så du tänker när du ser den här bilden?

N: Ja. Att man skall ha tro på alla. Eller att man skall tro på att det finns en godhet hos alla varelser.

Bilden relaterar till det egna livet, som en fredlig vision där Jesus kan fungera som en förebild. Ett annat tema som är relaterat till detta är ”offer”. *Crucifixion I* (bild 8) visar hur människor kan offra sig, inte bara Jesus. *Korsfästelsen* (bild 5) tolkas som att Gud utsätter människan för prövningar. Nerway tolkar emellertid inte de två bilderna som Jesusbilder. Hon reagerar, till skillnad från flertalet troende deltagare, inte på den nakna kvinnokroppen i *Crucifixion I*. Här finns överensstämmelser med Katarinas reception, men även i tolkningen av bilden som ett uttryck för offer. I de bilder som tolkas som Jesusgestaltningar blir Jesus snarare en symbol, där den visuella framställningen i sig inte är lika betydelsefull. Jag ser här paralleller till Monas och Alexanders reception.

Det är endast i *CAN:s poster* (bild 7) som Nerway reflekterar omkring framställningen då ”ögonen ser onda ut och taggarna på huvudet menar att han kan skada människor”. Genom de visuella och fysiska betydelsena har hon svårt att förstå vad konstnären vill säga. Jag ser Nerways tolkning som att den understryker den kommunikationsproblematik som hon uttrycker kring konstnärliga bilder, genom att konstnärerna främst vill förmedla känslor.

## Jämförande analys

Med hänvisning till islams förståelse av Jesus tar Mona, Nerway och Alexander avstånd från en kristen teologisk tolkning av ikonografin. De uttrycker också en negativ syn på bilder av heliga personer. Samtidigt reflekterar de kring bilderna utifrån sin trosuppfattning där Jesus som profet är central. Det behöver inte betyda att förståelsen ändras vad det gäller synen på avbildningar av heliga personer, eller att bilderna upplevs som meningsfulla. Jag studerar endast hur ungdomarna tolkar och förhåller sig till bilderna i intervjustudiens konstruerade kontext. Alexanders reception tillför ytterligare en dimension genom samspelet mellan hans kristna bakgrund och den muslimska, där han även reflekterar

kring sitt religiösa ställningstagande.

Avvisandet av korsfästelseikonografin är en gemensam aspekt i Monas, Nerways och Alexanders receptioner. De uttrycker också oftast en symbolisk förståelse av Jesus. Mona formulerar att Jesus endast kan tolkas symboliskt, med hänvisning till islams bildsyn.

Medan jag urskiljer framtidsperspektivet och Jesu messianska funktion som framträdande i Monas tolkningar, ligger tyngdpunkten hos Nerway och Alexander på motsättningen mellan det onda och det goda, och på en offermetaforik där Jesus fungerar som en förebild. Mona refererar uttryckligt till Koranen och Hadith-litteraturen. De två andra deltagarna formulerar tolkningen främst utifrån sin trosuppfattning. Till skillnad från Alexander och Mona, relaterar Nerway inte till sin muslimska identitet i tolkningen. Det finns inte heller några referenser till det svenska samhället i Nerways tolkningar, vilket skiljer henne från Mona. Jag går nu vidare till de åtta ungdomar som beskriver sig som "inte troende", eller formulerar att de saknar en religion: Hamma, Violeta, Daniel, Kristina, Alejandro, Josefin, Johan och Fatima.

## De deltagare som inte definierar sig som troende

### Hamma

Trots att Hamma inte definierar sig som troende, och endast förstår Jesus som en historisk person och förebild, accepterar han bilder av Jesus endast som konstnärliga uttryck. Hans bild av Jesus kommer från filmer som *The Passion of the Christ* och bilder han sett i kristna hem och på nätet. Hamma söker ofta bilder på Internet, även Jesusbilder. Kristusstatyn i Rio de Janeiro är hans favoritbild.

Utmärkande för Hammas tolkningar är att han gör en åtskillnad mellan "religiösa" och "konstnärliga" bilder. Han menar att man bör avstå från att

göra bilder i "trossyfte" då man inte vet hur profeterna sett ut. Hamma tar avstånd från de bilder som han uppfattar som att de gör anspråk på en religiös framställning, men använder "vanliga" människor för att framställa detta. Det belyses med tydlighet i tolkningen av *Korsfästelsen* (bild 5), en bild som Hamma först relaterar till sig själv: "Jag kan lika gärna vara han, om jag träffar på ett gäng". Vid den andra intervjun tar han avstånd från bilden då den kopplar samman biblisk tid med samtiden och "jämför en vanlig människa med en profet". På ett liknande sätt sker en glidning i tolkningen av *Crucifixion I* (bild 8). Hamma tolkar först bilden som ett uttryck för kvinnoförtryck utifrån den bibliska metaforiken, för att sedan avvisa den som respektlös mot troende människor. Han tar även avstånd från *CAN:s poster* (bild 7) då bilden "jämför en vanlig person med en profet".

Däremot urskiljer jag ingen konflikt med Hammas syn på religiösa bilder i tolkningen av de bilder där han förstår återgivningen som att den inte gör anspråk på en verklighetstrogenhet, även om de visar på ett budskap. I de bilder som tolkas som konstnärliga ser Hamma gestaltningen av Jesus som berättande, exempelvis i tolkningen av *Love* (bild 3). Bilden beskrivs som "att man skall se att den är animerad och inte verklighet". Den tolkas som en konstnärlig återgivning av en biblisk berättelse: "Ansiktet ser animerat ut. Själva allt ser animerat ut. Dom här stjärnorna hänger på trådar". Han uppfattar inte bilden som religiös i termer av en avbildning av en helig person, framställd för en religiös kontext. Samma tolkningsmönster återfinns i tolkningen av *The way, truth and life* (bild 4) då den berättar om kampen mellan det onda och det goda, och *Blue Jesus* (bild 2) som en teaterbild.

Hammars reception utmärks också av att han utgår från andra referenser då den ikonografiska kunskapen saknas. Han prövar bilderna gentemot filmer som *The Passion of the Christ* och bilder han sett i olika mediala sammanhang, tillsammans med sin erfarenhet av kristen bildtradition. Några bilder framstår som berättande och konstnärliga, medan andra tolkas som att de gör realitetsanspråk. "Realistiska" bilder avvisas i enlighet med bristen på kunskap om hur profeterna sett ut, tillsammans med respekten för den muslimska traditionen. Det kan jämföras med Hermis tolkningar där filmer snarare fungerar som en referens till hans förväntningar på realism i framställningen.

I likhet med de muslimska deltagarna förhandlar Hamma med två religiösa traditioner: den kristna bildtraditionen som han har en viss förtrogenhet med, och muslimsk tradition. Bilderna prövas mot hans erfarenhet av kristen bildtradition för att bedöma om de är religiösa. Till skillnad från de muslimska ungdomarna i studien, är Hamma emellertid inte avvisande till korsfästelsebilder. Hans möte med bilderna är likväl formad av en religiös kultur. För Hamma fungerar denna tolkningsram som ett mönster för att avvisa de bilder han tolkar som religiösa, även om han inte ser sig som troende.<sup>506</sup>

## Violeta

Violeta ser Jesus som en historisk person, en symbol för kristendomen som inte betyder något för henne. Hennes bild av Jesus kommer från läromedel och TV-program som *Simpsons* eller *South Park*. Violeta har ingen religiös uppväxt, men umgås med kristna vänner.

Violetas tolkningar av bilderna utmärks av ett kritiskt förhållningssätt till kristen bildtradition, gentemot vilken bilderna prövas. Violeta formulerar ett tydligt avstånd till bilder som är uppbyggda på mycket symbolik. Det framträder med tydlighet i receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *The way, truth and life* (bild 4). Violeta menar att de bilder som hon förstår som traditionella kräver en kunskap om symboliken för att förstå dem, eller att de endast är avsedda för kristna personer. Likaså ifrågasätter hon den idealisering som karakteriserar dessa bilder, där Jesusgestalten framställs som ”en ängel”: ”Men ingen Jesus skulle kunna se så vacker ut, som om man har framställt honom på något sätt”. Violeta uppfattar *The way, truth and life* som en typiskt västerländsk bild. Hon har sett liknande bilder hos kristna från Mellanöstern. Däremot känner hon inte igen ikonografen i *Konge og Yppersteprest* (bild 9). Den framstår istället som en ”modern bild” där man försökt föra samman olika religioner.

<sup>506</sup> Medan Violeta ägnar begränsad tid till de bilder som uppfattas som tra-  
506 Morgan 2005, s. 81-83.

ditionella, stannar hon upp inför och är positiv till de bilder där hon tror att konstnärerna velat skapa nya bilder av Jesus. Violeta beskriver *Crucifixion I* (bild 8) som att ”den bryter något slags tradition”. Bilden ger inget speciellt budskap till henne: ”Det är bara väldigt ovanligt att det är en kvinna vilket gör att man fäster sig vid den. Man kollar på den extra noga”. Violeta tolkar först bilden som ett uttryck för feminism, men associerar den sedan till modereportagens estetik.

Öppenheten för bilder som avviker från Violetas erfarenhet av kristen bildtradition berör främst de visuella, fysiska och materiella betydelseerna. Färger, kroppsspråk och mimik blir betydelsefulla, men även den materiella framställningen då Violeta reagerar positivt på fotografiska bilder. Bilderna bedöms i relation till andra mediala bilder, vilka också fungerar som en referens då hon saknar kunskap om ikonografin. Det tydliggörs av de konnotationer till modebilder som *Crucifixion I* (bild 8) väcker. Violeta har först svårt att tolka ikonografin i *The way, truth and life* (bild 4). Hon associerar sedan bilden med ”Lejonet i Narnia” och *Bambi*, utifrån vilka hon gör en tolkning. Violeta påpekar att Jesus och lejonets blick överensstämmer, medan lammet tittar bort.

## Daniel

Daniel är kritisk till religion i institutionaliserad form: ”man går liksom fast på alla reglerna istället för att gå på kärnan av vad den försöker säga”. Likaså reagerar han på de konflikter som religion leder till: ”det finns absolut ingen idé att ta på sig ett kors bara för att man är kristen, tycker jag. Varför skapa mer uppdelning i världen”. Jesus förstås som en historisk person som står för godhet och kärlek. Trots att Daniel inte fått någon ”religiös insikt” tycker han att religion kan vara intressant. Daniel ser Jesusbilder i många sammanhang.

Daniel positionerar sig i sina tolkningar av bilderna utifrån en kritisk syn på kristen bildtradition. Till skillnad från Violeta, formulerar han även en kritisk förståelse av kyrkan och kristna tros läror. Det finns däremot beröringspunkter med Violeta i det att bilder måste gripa tag för att han skall reagera: ”Jesusbil-

der” har blivit slitna och förlorat sin kraft. Han ser dem inte längre som en bild: ”man har satt in det i en kategori som boring”. Filmen *The Passion of the Christ* fick Daniel däremot att tänka till: ”det hände verkligen, det tänkte jag efteråt”. Känslan försvann när ”en sån kristen organisation stod och delade ut lappar och försökte förföra folk in i religionen”.

Påfallande i intervjumaterialet är att Daniel ofta saknar en traditionell kunskap om ikonografin. Han utgår istället från alternativa referenser som film och andra mediala bilder, men även diskurser kring religion och samhället. De mediala referenserna går också igen i förväntningar på realism, vilket tydligt återspeglas i synen på Jesu lidande. Referenserna visar sig i synen på Jesusgestalten som ofta får drag av en hjälte som står för det goda gentemot det onda. Daniel använder här uttryck som ”vägledare” och ”uppdrag”. De relaterar också till hans syn på att ”alla kan vara Jesus”.

Daniels förväntningar på trovärdighet och autenticitet i framställningen av Jesus, där de mediala referenserna blir tydliga, belyses av *Christ the Good Shepherd* (bild 1), vilken tolkas som en bild av ”vägledaren Jesus”. På min fråga om hur han ser på framställningen av Jesus, svarar Daniel: ”den är så som jag tror Jesus var”. Daniel avvisar däremot framställningen av Jesusgestalten i *Blue Jesus* (bild 2) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9). Han beskriver den sistnämnda som ”falsk”, då den inte återger ”den riktiga Jesus”.

På samma gång som Daniel uttrycker en traditionskritisk syn, urskiljer jag i receptionen av de bilder som tolkas som Jesusbilder tydligt formulerade förväntningar på framställningen av Jesus. Jesus skall motsvara de värden som gör honom till en förebild.<sup>507</sup> I dessa trovärdighetskrav finns överensstämmelser med de kristna deltagarna i studien, trots att Daniel endast ser Jesus som en historisk person.

Tolkningen av *Korsfästelsen* (bild 5) och *Crucifixion I* (bild 8) visar på ett annat mönster. Här tolkas Jesusgestalten symboliskt och framställningen blir sekundär. Bilderna förstås som metaforiska återgivning av det kristna budskapet. Från att först se *Crucifixion I* som ”orealistisk” genom att det är en kvinna och att lidandet saknas, reflekterar Daniel kring symboliken vid den andra intervjun: ”vi skall inte fästa oss på att han var en man och han levde där

507 Ibid. s. 3-5.

och vilken färg han hade på huden, allt det där. Då har man liksom missuppfattat hela poängen”. I tolkningen av *Korsfästelsen* formulerar Daniel ett liknande budskap: ”alla kan ju vara Jesus. Inte fokusera på att det skall vara en man eller kvinna, att han har spikar i händerna och så. Du skall inte se det så bildligt”.

Daniel uppehåller sig ofta vid bildernas visuella och fysiska betydelser. Tolkningarna förändras ofta mellan de två intervjuerna. Även materiella betydelser vägs in i tolkningen då han gör en åtskillnad mellan ”målade” och fotografiska bilder, där de sistnämnda upplevs som mer ”verkliga”. På min fråga vad det är som skiljer de bilder han reagerar på från de bilder som lämnar honom oberörd refererar Daniel till *Korsfästelsen* (bild 5):

D: Jag tror det är hur detaljerade dom är, hur folk, om det är folk runt om, typ som, som verkligen vill döda honom, se hur mycket han lider. Hur detaljerade dom är, som på den förra bilden där liksom, man ser hur dom flabbade åt honom.

M: Jaha, den femte bilden.

D: Det är liksom nån extra sak där. Men om det bara är Jesus som hänger, det måste va ett samhälle med liksom.

Daniel hänvisar i tolkningen av flera bilder till *The Passion of the Christ*. Erfarenheten av filmen blir ofta en måttstock på om bilden är ”verklig”, där också lidandet lyfts fram. *Love* (bild 3) väcker hos Daniel, trots att det är en ”målade” bild, associationer till det samtida samhället genom det visuella uttrycket: ”allting faller ner, stjärnorna, allting som är på nedgång känns det”. Jesu ansikte blir en central punkt, samtidigt som ”man ser hans kropp faller isär, han blöder. Men det skall väl symbolisera det jordliga, det som faller sönder”.

Daniel formulerar ofta en tydlig åtskillnad mellan den egna tolkningen och det som han tror avses med bilden. Samtidigt är de tolkningar som utgår från existentiella och etiska frågeställningar ofta svåra att särskilja från tankar inom kristen tradition, även om dessa tolkningar ibland uttrycks som en kritik gentemot kyrkan och kristen bildtradition. Existentiella och etiska frågor är framträdande i Daniels tolkningar, men även det som han tror att alla religioner ”egentligen vill säga”. Centralt i dessa reflektioner är tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda”, och ett materialistiskt samhälle ställt mot enkla och eviga värden, där Jesus fungerar som ett föredöme.

Då Daniel definierar sin syn på religion är ”kärnan av vad den försöker säga” central. Anmärkningsvärt är att Linda Woodhead och Paul Heelas använder samma formulering då de beskriver autenticitetsinriktningen i individualiserade och internaliserade religionsformer som en strävan efter en religionens ”kärna”.<sup>508</sup> I Daniels tolkning av bilder som *Christ the Good Shepherd* (bild 1), *Blue Jesus* (bild 2), *Korsfästelsen* (bild 5), *Crucifixion I* (bild 8) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) identifierar jag en tydlig strävan efter en ”äkta”, ursprunglig kristendom, även om han inte säger sig tillhöra någon religion. Förutom autenticitetskrav, kopplar Woodhead och Heelas inriktningen mot essentialism till den ökade religiösa pluralismen.<sup>509</sup> Daniel befinner sig i en religionspluralistisk kontext på sin gymnasieskola. Likaså refererar han vid ett tillfälle till något som hans religionslärare uttryckt kring överensstämmelser mellan olika religioner.

## Kristina

Kristina ser Jesus som en historisk person. Kristina vill inte säga att hon är ateist, eftersom det känns ”jättemåttigt”. Hon tycker att kristendomen är intolerant och styrd av regler. Kristina är kritisk till den idealiserade bild av Jesus som Bibeln ger. Jesusbilder berör henne oftast inte. Hon förknippar dem till stor del med konfirmationsläsningen, men har även kommit i kontakt med dem på Internet genom förre pojkvännen som var katolik och intresserad av detta bildmotiv.

I likhet med Daniel, utmärks Kristinas tolkningar av ett traditionskritiskt förhållningssätt. Medan Daniel reflekterar kring bilderna utifrån det som han ser som ”kärnan” i kristendomen, berör Kristinas reflektioner främst maktperspektiv som kön och etnicitet. Hon relaterar emellertid inte diskussionen till sig själv.

Påfallande i intervjumaterialet är att Kristina är positiv till de bilder som

508 Woodhead och Heelas 2000, s. 344-45.

509 Ibid.



hon tolkar som att de ifrågasätter maktaspekter, medan hon är negativ till nytolkande bilder som framstår som ”religiösa”. I likhet med Hamma, ligger åtskillnaden snarare mellan religiösa och konstnärliga bilder, trots att hon problematiserar kristen bildtradition från andra utgångspunkter. En ”religiös” bild framstår för Kristina som idealiserad. Symboliken känns ofta ”ihopklippt”, vilket ger den en ”överdriven” framtoning som förlorar i trovärdighet. Denna förståelse framträder med tydlighet i tolkningen av *Blue Jesus* (bild 2). Den tolkas först som en konstnärlig bild, för att sedan, utifrån kroppsspråket, förstås som en ”modern religiös bild” som inte känns trovärdig. I likhet med *Blue Jesus* framstår *Christ the Good Shepherd* (bild 1), *The way, truth and life* (bild 4) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) som religiösa bilder.

Påfallande är att Kristina i sina tolkningar av *Love* (bild 3), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) förutsätter att kritiska bilder utgår från en medveten tanke från konstnärens sida att provocera. Hon uttrycker detta i tolkningen av *Love*: ”på dom flesta bilderna så är han ju vit. Så det kan ju vara att dom har målat honom svart för att provocera just. Om det är meningen att, om det skall föreställa Jesus. Då har konstnären förmodligen gjort det för att provocera fram en reaktion”. Ett liknande tolkningsmönster framträder i tolkningen av *Crucifixion I* (bild 8) som ett uttryck för kvinnoförtryck. Kristina beundrar konstnärens mod. Hon gör också paralleller till kristendomskritiken i Dan Browns bok *Da Vinci-koden*.

*CAN:s poster* (bild 7) tolkas som en kritik, utifrån att Jesus ser ond ut på bilden och kopplingen till kommunism genom Che Guevara. Kristina stänger på detta sätt för en förståelse att konstnären vill lyfta fram nya tolkningar av kristen bildtradition. Jag identifierar här en påtaglig polarisering mellan traditionen och det som står utanför. Det återspeglas också i uppdelningen mellan religiösa och konstnärliga bilder.

Utifrån referenser till andra mediala bilder och kulturella uttryck som boken *Da Vinci-koden*, men även samhällsdiskurser, formulerar Kristina ofta etiska och religionskritiska frågeställningar. Hon positionerar sig mot den kristna teologiska tolkningen i de bilder som förstås som religiösa. På samma gång urskiljer jag tydliga förväntningar på framställningen. Genom att pröva bilden gentemot sin erfarenhet av kristen bildtradition bedömer Kristina om den kan tolkas som

en framställning av Jesus, eller om bilden är en kritik.

I tolkningen av *Pietà* (bild 6) påpekar Kristina att personerna på bilden inte stämmer överens med hennes bild av Maria och Jesus. Hon gör istället en tolkning utifrån det etiska budskap hon ser i bilden, vilket framhåller ”livets okränkbarhet”. Då Kristina tittar på *Konge og Yppersteprest* (bild 9) hemma gör hon en religionskritisk tolkning. Bakgrunden blir en spegel i vilken betraktaren uppmanas att se sanningen bakom det hon ser. Förutom religionskritiken, identifierar jag en tydlig budskapsinriktning i de två tolkningarna. Det understryks av att Kristina reagerar negativt på korset i *Pietà* som hon inte tycker stämmer överens med det etiska budskapet. Även i tolkningen av *Korsfästelsen* (bild 5) menar Kristina att korset förminskar bildens budskap.

## Alejandro

Alejandro ser Jesus som en historisk person. Jesusbilder berör honom oftast inte. De förknippas med kyrkolokaler och hemmet då mamman är romersk katolik. Alejandro menar att han inte har någon religion, utan istället skapar en egen religionsuppfattning utifrån det egna tänkandet, där han tar ut olika saker. Han beskriver det som ”en konversation med sig själv inne i huvudet som ingen annan är delaktig i”. Det religiösa sökandet läggs på framtiden då religion inte känns så viktigt.

Alejandro uttrycker en kritisk syn på kyrkan och fastställda tros läror i sina tolkningar av bilderna. Jämfört med Daniel, Kristina och Violeta formulerar han däremot inte lika tydligt en negativ förståelse av den kristna bildtraditionen. Alejandro gör flera referenser till filmer om Jesus och andra mediala bilder. Han hänvisar också ofta till visuella och fysiska betydelser.

Med utgångspunkt i alternativa referenser tolkar han några bilder närmast som en teater- eller film scen. Det dramaturgiska visar sig (förutom *Korsfästelsen* [bild 5]) tydligt i tolkningen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Alejandro ser bilden som en traditionell framställning som inte säger något mer än att den visar upp symbolerna. På samma gång kan han göra en annan tolkning av

bilden som att den balanserar mellan ondska och godhet, där den mörka framställningen av Jesus och blodet står för det onda i bilden. Han jämför det med spader knekt i en kortlek, samtidigt som bilden förmedlar ”något slags ljus”.

Parallellt med en negativ förståelse av kyrkan, uttrycker Alejandro en bild av hur Jesus skall gestaltas som förhåller sig till traditionell ikonografi. Det framträder tydligt i tolkningen och förhandlingen med *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Blue Jesus* (bild 2), där Jesus framstår som både ond och god. Alejandro tolkar *Blue Jesus* som att bilden genom leken med det traditionella bildtemat ifrågasätter vem Jesus är. Även i tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7) blir det som avviker från den förväntade bilden ett uttryck för ondska eller kristendomskritik. Alejandro reflekterar däremot inte specifikt över framställningen av Jesus, utan omnämner endast att *The way, truth and life* (bild 4) överensstämmer med ”de vanliga Jesusbilderna”. I förhandlingen med det som Alejandro förstår som en kristen teologisk tolkning av ikonografin beskriver han ofta en åtskillnad mellan en ”ytlig” och en ”djupare” nivå. Däremot stänger *Konge og Yppersteprest* (bild 9) för en ”djupare” tolkning. Alejandro beskriver bilden som propagandistisk, utifrån den bibel som mannen håller upp inför betraktaren: ”en bild som står ovanför allt tvivel”.

Påfallande i intervjumaterialet är att Alejandros tolkningar och förhandlingar med bilderna ofta utgår från en kontrast mellan ljus och mörker. Ljuskontrasten visar en osäkerhet om Guds existens. Den står också för kampen mellan det onda och det goda som är ett centralt tema i Alejandros tolkningar. Bilderna står ofta och väger mellan dessa båda motsatser. Även Jesusgestalten återspeglar genom framställningen drag av såväl godhet som ondska, som i *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Blue Jesus* (bild 2).

*The way, truth and life* (bild 4) tolkas däremot helt igenom som ”ljus”, en utopisk bild där lammet är människan och Gud är lejonet: ”Hos han skall du känna dig lycklig fri, du skall uppnå något gudomligt och du skall aldrig vara rädd för nånting”. Det är slående hur Alejandros formulering överensstämmer med centrala tankar inom kristen tradition, på samma gång som han uttrycker en traditionskritisk syn. Tolkningsmönstret är också framträdande i *Korsfästelsen* (bild 5). Bilden tolkas som en återgivning av en människas dödsögonblick där hon blir omhändertagen av Gud. Här finns beröringspunkter med Daniels

tolkningar. Alejandro har dock jämförelsevis en större kunskap om den kristna ikonografin, vilket jag ställer i relation till hans kristna uppväxt.

## Josefin

Josefin ser Jesus som en historisk person. Jesusbilder kopplas till religionsundervisningen, konfirmationen och kyrkolokaler. Josefin minns att hon som barn var rädd för korsfästelsebilder. Hon nämner även bilder som hon sett på Internet. En homosexuell kamrat har skrivit ut några *Ecce Homo*-bilder och satt upp hemma. Josefin kom i kontakt med bilderna första gången genom ett TV-program. Hon ser dem som ett positivt uttryck då kyrkan för henne framstår som konservativ och i behov av förändring. Hon igenkänner dock inte Korsfästelsen (bild 5) från detta sammanhang.

Josefins tolkningar utmärks av ett traditionskritiskt förhållningssätt. På samma gång som Josefin menar att flera av bilderna kan uttrycka ”känslöstämningar som alla människor har”, påpekar hon ofta att Jesusbilder inte säger något till henne eftersom hon inte är kristen. Hon hänvisar ofta till visuella och fysiska betydelser i sin tolkning.

Josefin skiljer mellan bilder som uttrycker existentiella tankegångar som inte behöver relatera till kristendomen och bilder som tydligt refererar till kyrkan och dess trosläror, som *Christ the Good Shepherd* (bild 1). Jag identifierar likväl i enstaka bilder, som *Crucifixion I* (bild 8) och *CAN:s poster* (bild 7), förväntningar på framställningen i enlighet med klassisk ikonografi. Jämfört med andra icke troende deltagare (Violeta, Daniel, Kristina, Alejandro), är detta tolkningsmönster inte lika framträdande hos Josefin. Det tydliggörs i hennes tolkning av *Blue Jesus* (bild 2), där hon främst ser till de fysiska betydelserna. Josefin uppfattar bilden först som ”kall och plågsam”, en bild som inte säger särskilt mycket. När vi ses nästa gång menar hon att *Blue Jesus* visar på det lidande som människor upplever i livet. Då jag frågar hur hon ser på framställningen av Jesus i bilden, svarar Josefin:

J: Ja, att den vill visa att han också är en människa. Kan känna alltså, mänskliga känslor, antar jag. Smärta och så.

M: Hur tänker du kring det?

J: Ja, alltså jag tycker att det är bra att framställa honom som mänsklig, för att då kan man ju känna sig liksom lite närmare honom. Hade han bara varit gudomlig så kunde man inte alltså, jämföra sig själv med honom i så fall. Han har ju varit liksom en människa på jorden och känt liksom vi har känt och så. Det gör det lättare att förstå honom och komma nära honom.

Josefins tankegångar överensstämmer här med grundläggande tankar inom kristen bildteologi. Hon kan, genom de mänskliga känslor som bilden uttrycker, relatera framställningen till sig själv, trots att hon inte ser sig som troende. Josefin jämför bilden med *Christ the Good Shepherd* (bild 1) vilken framstår som en bild som visar upp de symboler som förknippas med Jesus. Det skapar ett avstånd. Josefins tolkning av *The way, truth and life* (bild 4) som att bilden visar på ett ljust och fredligt budskap stämmer däremot överens med centrala tankar inom kristen tradition. Likaså tolkas *Korsfästelsen* (bild 5) som en bild av hat, där personen på bilden (i likhet med Jesus) inte stämmer in med omgivningens förväntningar.

Ett slående drag i intervjumaterialet är att Josefins tolkningar ofta präglas av ett motsatsförhållande mellan troende personer och de som står utanför. På samma gång uppehåller hon sig kring tankar om hur olika betraktare skall kunna identifiera sig med bilderna. De bilder hon ser som nya tolkningar av den kristna bildtraditionen uppfattas utifrån detta syfte. Förutom bildens förmåga att kommunicera ett budskap (vilket är framträdande i receptionen av *Blue Jesus* [bild 2]) berör denna identifieringsproblematik även en kritik av kyrkan. Josefin menar att kyrkan måste hänga med i utvecklingen och kunna visa på en mångfald som överensstämmer med dagens samhälle, vilket också bör återspeglas i bilden av Jesus. Medan Josefin beskriver bilder som *Ecce homo*-bilderna som provocativa, urskiljer jag inte att hon utgår från att konstnärer som gör nya tolkningar är kritiska till kristendomen. Josefin ser bilderna snarare utifrån att de främst skall kommunicera det kristna budskapet till olika människor. Det inbegriper också en förståelse av kyrkan som avsändare av detta budskap. Här finns en tydlig skillnad mot Kristina.

Josefin uppfattar inte *Korsfästelsen* (bild 5), *CAN:s poster* (bild 7) och *Konge*

og *Yppersteprest* (bild 9) som kristna bilder. Den sistnämnda tolkas som en religionssynkretistisk bild. Likaså gör hon en religionskritisk tolkning av *Love* (bild 3). Bilden väcker associationer till självmordsbombare, samtidigt som Josefin ser att det är en korsfästelsebild. Även efter det att jag har berättat om bilden och dess kontext, menar Josefin att tolkningen av bilden som en självmordsbombare finns kvar.

## Johan

Johan ser Jesus som en historisk person som saknar betydelse för honom. Som ateist uttrycker han en stark tilltro till vetenskap: ”jag tror mer på vetenskap än religion”. Jesusbilder relateras till konfirmationsläsningen och till TV-serier som *Simpsons* och Jesus filmer som *The Passion of the Christ*.

Johans tolkningar av bilderna präglas av en traditionskritisk inriktning. Johan påpekar flera gånger att bilderna inte berör honom då han inte är troende. Som hos Violeta, skapas ofta ett påtagligt avstånd där symboliken och de visuella och fysiska betydelserna blir slutna. Det är också kopplat till kunskap om den kristna ikonografin.

Förutom *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8), relaterar Johan inte bilderna till sig själv. De två nämnda bilderna är de enda han uppskattar då han ser dem som medvetet religionskritiska bilder, med syfte att provocera troende personer. Det är endast då Johan reflekterar kring framställningen av Jesus som han tar in sina egna erfarenheter. Påfallande i intervjumaterialet är att Johan uttrycker ett tydligt kognitivt förhållningssätt till bilderna, där han söker få fram övergripande budskap. Medan det hos andra traditionskritiska deltagare skapas ett motsatsförhållande mellan kyrkan och de som står utanför, blir det för Johan snarare en motsättning mellan religion och vetenskap. Han relaterar också till olika fakta: ”min uppfattning av Jesus bygger på fakta, alltså bibliska fakta och, ja fakta helt enkelt”. En sådan faktakunskap är Jesu judiska ursprung, utifrån vilket han problematiserar en ”nordisk” framställning av Jesus inom bildtraditionen.

Johan refererar till filmer och mediala bilder i sin syn på gestaltningen av

Jesus. *The way, truth and life* (bild 4) motsvarar Johans förväntningar, utifrån referenser till *The Passion of the Christ*:

J: Så som han är det, för den snubben har väldigt rena drag och sånt. Jag tror att Jesus hade det också.

M: Varför hade han det?

J: Han var ju Jesus, ha.

M: Kan du utveckla det? Jag tycker det är en intressant diskussion.

J: Nej, han var ju Jesus liksom, det hör till. Han skall ju porträtteras som guds son, varför skall han inte då ha rena drag. Jag tycker det är en självklarhet.

M: Ok. Hade du den bilden innan du såg *Passion of the Christ*?

J: Ja lite, fast det var så klockrent där när jag såg den, det kändes lite som att det var så.

Jag urskiljer i utdraget från den första intervjun tydliga förväntningar på framställningen, men också krav på realism, även om Johan senare beskriver bilden som ”stereotyp”. Jämförelsevis med *Christ the Good Shepherd* (bild 1) framstår *The way, truth and life* (bild 4) som mer verklighetstrogen. Den förstnämnda tolkas som en ”målad” bild där konstnären lagt in sin egen tolkning. Det mörka huvudet får Jesus att se ond ut. Johan refererar här till visuella och fysiska betydelser i framställningen av Jesus, men även till materiella betydelser, då han menar att fotografiska bilder är mer ”verkliga”.

Medan *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) överensstämmer med Johans religionskritiska position, är det endast i receptionen av *Christ the Good Shepherd* (bild 1) och *Konge og Yppersteprest* (bild 9) som Johan gör alternativa tolkningar. De båda bilderna tolkas som uttryck för ondska, respektive vidskeppelse. Han formulerar här en åtskillnad mellan den egna tolkningen och det som han förstår som en kristen teologisk tolkning.

## Fatima

Fatima ser Jesus som en historisk person. Hon är uppfostrad som muslim, men säger sig ha tappat den gudstro hon hade som barn: ”jag tror på en högre makt, eftersom jag som liten har trott på Gud”. Fatima menar att människor missför-

stått och manipulerat Jesus då de gjort honom ”så helig”. Jesusbilder relaterar hon främst till kyrkolokaler och bilder hon sett på TV. Fatima uppskattar bilder som väcker hennes intresse, medan bilder på Jesus oftast är ointressanta. Fatima uttrycker ett intresse för olika religioner, framförallt i relation till samhällsfrågor. Hon är engagerad i en förening där ungdomar träffas och diskuterar samhällsfrågor, och även genomför olika projekt.

Fatima positionerar sig i sina tolkningar utifrån ett traditionskritiskt förhållningssätt. Hon har en viss kunskap om den kristna ikonografin, men tolkar bilderna främst utifrån alternativa referenser. Fatima hänvisar ofta till visuella och fysiska betydelser. Likaså identifierar jag intresset för samhällsfrågor och religionsproblematik som framträdande i hennes tolkningar. Ett centralt tema är här frågeställningar kring religion som en källa till konflikter. Likaså berör Fatimas tolkning av *Korsfästelsen* (bild 5) och *Crucifixion I* (bild 8) etnicitet respektive kön. I tolkningen av *Korsfästelsen* aktualiseras också religionens minskade betydelse i det svenska samhället, ett tema som återkommer i *Pietà* (bild 6).

Fatima ser flertalet Jesusbilder som ointressanta och förutsägbara: ”Jag kunde rita en bild på ett ungefär hur en bild skulle kunna se ut”. Hon prövar också bilderna mot sin negativa förståelse av kristen bildtradition. Jag urskiljer dock inte att förväntningar på framställningen av Jesu utseende är lika styrande jämfört med andra deltagare. Här finns likheter med Josefins tolkningar. Fatima uppehåller sig emellertid vid den visuella framställningen av Jesus då hon problematiserar bilden som idealiserad (*Christ the Good Shepherd* [bild 1] och *The way, truth and life* [bild 4]).

Ett påfallande drag i intervjumaterialet är att symboliken oftast blir sluten i de bilder som Fatima uppfattar som traditionella. De bilder som förstås som nya tolkningar av kristen bildtradition väcker emellertid hennes intresse, som *Love* (bild 3), *Korsfästelsen* (bild 5), *Pietà* (bild 6) och *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8). De möjliggör i högre grad tolkningar som relaterar till de värden som är centrala för henne. Utifrån korsfästelsymboliken gör Fatima en tolkning av *Love* som en bild av hat och religionskonflikter. Hon refererar till blodet, och hur Jesu kroppsspråk och ögon uttrycker uppgivenhet. Fatima



beskriver sitt första intryck av bilden:

F: Blod. Mycket blod. Bilderna brukar se så där fina ut. Vackra och såna grejer. Men den här bilden tycker jag verkar visa lite mer av verkligheten. Lite typ, det gick till såhär. Spillde så mycket blod.

M: Vilka associationer får du när du ser på den här bilden? Vad får bilden dig att tänka på?

F: Lite hat.

M: Vad är det i bilden som får dig att tänka på hat?

F: Det är så mycket blod. Det är så rött på bilden. Automatiskt tänker jag på hatet.

M: Vad berättar den här bilden för dig?

F: Bilden berättar för mig att verkligheten ser ut så här. Att folk hatar på grund av olika religioner. Och att han ser ganska ledsen ut på bilden också. Och typ lite trött. Ja, det verkar inte, folk verkar inte enas. Dom vill inte se det större.

Utdraget från intervjun visar en förståelse av bilden som mörk, utan något ljus. Hon beskriver också stjärnorna som att de symboliserar människor som faller ”för att dom är elaka och onda”. I sin tolkning berör Fatima realismen i bilden, genom blodet, men även att den visar på ”verkligheten”. *The way, truth and life* (bild 4) framstår däremot som en ytlig bild med budskapet att människor enas på jorden: ”Denna bilden får det att se så enkelt ut så. Så lätt med olika religioner. Med religion helt enkelt. Men att det verkligen inte är så”. Samtidigt tycker hon att bilden är fin rent estetiskt.

Det faktum att nya tolkningar av kristen bildtradition väcker ett ökat intresse jämfört med de bilder som förstås som traditionella, återfinns även i Josefins, Violetas och Kristinas reception. Likaså problematiserar de två sistnämnda deltagarna, i likhet med Fatima, idealistiska drag i framställningen av Jesusgestalten. Medan Violeta främst ser till estetiska värden, liksom hon uttrycker att idealiseringen skapar ett avstånd, problematiserar Fatima även tillståndet i världen. Fatima refererar dock inte tolkningarna till sig själv eller till sina egna erfarenheter, utan hänvisar till samhällsdiskurser och etiska frågeställningar.

Fatimas tolkning av *Love* (bild 3) kan jämföras med Josefins reception, där

mannen tolkas som en självmordsbombare. Blodet som ett uttryck för våld är centralt i båda tolkningarna. Likaså formulerar både Josefin och Fatima en åtskillnad mellan den egna tolkningen och det som de förstår som en tolkning bestämd av en kristen teologi. Fatima utgår däremot från Jesusgestalten som ett förkroppsligande av samtidens religionskonflikter genom den hopplöshet som återspeglas i mimiken och ögonen. Här finns beröringspunkter med centrala tankar inom kristen teologi: Jesus som bär människornas synder. Till skillnad från Fatima, formulerar Josefin tankar kring Jesusbilder som identitetsskapande, och behovet av bilder som återspeglar samtiden, en aspekt som Fatima inte berör. Hon diskuterar endast bildernas förmåga att skapa intresse. Jag ser det som en möjlig utgångspunkt att tolka Fatimas tolkning av *Love* som att Jesusgestalten blir identitetsskapande. Hon formulerar dock inte tolkningen på ett sådant sätt.

## Jämförande analys

Receptionen av bilderna hos de ungdomar som inte definierar sig som troende utmärks av alternativa tolkningar. De använder i högre grad (jämfört med muslimska och kristna deltagare) mediala referenser och samhällsdiskurser i sin tolkning. Några personer uttrycker att bilderna inte säger något till dem med hänvisning till att de inte är kristna (Violeta, Kristina, Josefin, Johan, Fatima, Hamma).

De alternativa tolkningarna är ibland relaterade till brister i den ikonografiska kunskapen (vilket också återfinns i de muslimska deltagarnas reception och vid några tillfällen även bland kristna personer). Jag vill dock beskriva tolkningsmönstret som att det oftast utgår från ett individuellt förhållningssätt. Intervjupersonen uttrycker en förtrogenhet med bildens centrala kristna ikonografiska tema (trots att de saknar kunskap om andra delar), men väljer att tolka bilden i motsatt riktning.

Bland flertalet av dessa personer identifierar jag ett traditionskritiskt förhållningssätt, där tolkningen ofta formuleras som en medveten positionering

gentemot den kristna kyrkan och fastställda trosläror. Denna positionering visar sig också i en positiv reception av de bilder där intervjupersonen förutsätter en annan avsändare än kyrkliga institutioner. Violeta är dock främst kritisk till den kristna bildtraditionen.

Hamma skiljer sig från övriga icke troende ungdomar då han inte uttrycker en kritisk syn på kristen tradition. I likhet med de muslimska ungdomarna förhandlar Hamma istället med två religiösa traditioner i sin tolkning, trots att han inte beskriver sig som troende. Han förhåller sig i sin tolkning till muslimsk tradition, där han ser det som fel att avbilda heliga personer.

## Dialektiken mellan förförståelse och bilder – Tematisk analys

Här följer en jämförande analys av hur ungdomarna tolkar och förhandlar med bilderna på individnivå, och hur det relaterar till de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag har identifierat i studien. Jag använder mig av fyra underrubriker: Positioneringar i relation till kristen tradition; Kulturell bakgrund och kön; Maktaspekter; Populärkulturella referenser.

### Positioneringar i relation till kristen tradition

I kapitlet har jag analyserat hur de kristna och muslimska deltagarna, respektive de icke troende ungdomarna positionerar sig i relation till det som de förstår som en kristen teologisk tolkning av bilderna. Jag kommer nu att utveckla denna analys.

De kristna deltagarnas tolkningar av bilderna överensstämmer som sagt oftast med en traditionellt teologiskt bestämd tolkning av ikonografen. Christian och Robert gör enstaka tolkningar som skiljer sig från en auktoritativ tolkning då framställningen inte stämmer överens med den inre bilden av Jesus.

Medan kristna deltagare generellt positionerar sig gentemot bilder som förstås som provocativa och hädiska, får nya tolkningar av kristen bildtradition som inte uppfattas som hädiska oftast de kristna deltagarna att reflektera kring den visuella representationen av Kristus.

De kristna ungdomarna från Mellanöstern har kommit till en ny religiös kontext i Sverige. Denna erfarenhet återspeglas i tolkningen av bilderna, exempelvis i Hermis reaktion på *Crucifixion I* (bild 8), att människor skulle bli skjutna i Mellanöstern om de bar på en liknande bild. Det faktum att ungdomarna i sina hemländer tillhör en religiös minoritet berörs då Christian och Maria diskuterar den kristna bildsynen i relation till muslimers förståelse av kristen bildpraktik. De menar att det sistnämnda bygger på missförstånd, framförallt att muslimer tror att kristna tillber bilderna.

Ett påfallande mönster som jag ser i mitt intervjumaterial är att de kristna deltagarna i hög grad förhåller sig till de bildteologier som är förhärskande inom de kyrkor som de tillhör. Jag tolkar det som att de erfarenheter som dessa personer har gjort av praktiken och kristen bildtradition i dessa sammanhang på många sätt utgör en tolkningsram. Det understryker David Morgans argumentation för att bilder måste studeras i relation till de specifika praktiker och ramar som är utmärkande för religiösa visuella kulturer.<sup>510</sup> Christians, Katariñas och Roberts receptioner utmärks av en didaktisk inriktning, medan Maria och Hermis i högre grad talar om upplevelsen av bilderna utan att de relaterar denna erfarenhet till ett tydligt budskap. Hermis problematiserar likaså bilder utifrån bildsynen i den kyrka som han tillhör.<sup>511</sup>

Det finns samtidigt brytpunkter i tolkningen bland dessa ungdomar när de går utanför de kulturella och teologiska tolkningsramarna och utmanar sin förståelse. Ett tydligt exempel på detta är Roberts tolkning av *Blue Jesus* (bild 2) och *Korsfästelsen* (bild 5). Robert betonar att det kristna bildmediet måste återspegla den bildkultur som finns utanför kyrkan, för att väcka intresse för budskapet. Här ser jag beröringspunkter med de traditionskritiska ungdomarnas syn på kristen bildtradition. Robert är intresserad av fotografi och design, och går på IT-mediaprogrammet, vilket skiljer honom från övriga kristna deltagare.

510 Morgan 2005, s. 3-6.

511 Plate 2006, s. 60.

Ett annat framträdande mönster som jag har identifierat i intervjumaterialet är att kristna deltagare refererar till populärkulturella uttryck, framförallt film, för att betona en kristet budskap. Det blir tydligt i Hermis referenser till Jesusfilmer som *The Passion of the Christ*, utifrån vilka han formulerar krav på realism i framställningen. För Katarina blir *The way, truth and life* (bild 4) meningsfull först då hon kopplar bilden till *Narnia*. Genom denna referens kan hon förstå symboliken i ikonografin. Utöver den budskapsinriktning som är framträdande i studien, belyser tolkningsmönstret svårigheten att särskilja en tolkning som hänvisar till kristen teologi från en icke-auktoritativ tolkning av kristen symbolik.

Som jag har framhållit tidigare, kan de muslimska deltagarnas receptioner beskrivas som en förhandling med två religiösa traditioner, där framförallt islams troskränningar fungerar som en resurs i tolkningen. Det som jag har beskrivit kring kristna och muslimska deltagares receptioner (och även Hammas tolkning då han förhandlar med två religiösa traditioner) belyser relationen till det religiösa identitetsskapandet utanför studiens begränsade kontext. Det tydliggörs av Nerways tolkningar. Från att inte ha haft någon erfarenhet av Kristusbilder innan hon kom till Sverige möter hon dem nu ”överallt”. Nerways reception belyser också erfarenheten av en visuell kultur i en vid bemärkelse, då hon reflekterar omkring konstnärliga framställningar.

Muslimska deltagare uttrycker att de upplever sig missförstådda av den svenska allmänhetens syn på muslimer. Det belyses av Monas och Alexanders tolkning av *Korsfästelsen* (bild 5) som en bild av islamofobi. Gentemot den hotfulla bilden av muslimer som terrorister och religiösa fanatiker, betonar Mona och Alexander att det viktigaste är att människor har en gudstro. Erfarenheter av ett religiöst eller kulturellt utanförskap uttrycks såväl av muslimska som kristna ungdomar. De sistnämnda ser de bilder som tolkas som hädiska eller provocativa som ett uttryck för ett samhälle som inte respekterar den kristna traditionen. Ett exempel på detta är Christians beskrivning av *Crucifixion I* (bild 8) som att konstnären vill skada kristendomen.

Det som behandlats i detta avsnitt har också fördjupat analysen av det alternativa tolkningsmönstret bland de icke troende deltagarna, där flertalet ofta formulerar sina tolkningar utifrån ett traditionskritiskt förhållningssätt. Som

jag framhöll i det förra kapitlet, är referenser från film, TV eller andra mediala bilder ofta knutna till att den traditionella ikonografiska kunskapen saknas. Ett annat mönster som jag urskiljde var att de bibliska berättelserna och en kristen teologisk tolkning av ikonografin ofta kontextualiserar de alternativa tolkningarna.

Även de muslimska deltagarna förhåller sig till den bibliska metaforiken. De formulerar däremot ofta ett tydligt avståndstagande mot kristen bildtematik som inte överensstämmer med islams läror. Dessa läror blir också en resurs i tolkningen. Utmärkande för tolkningen bland traditionskritiska ungdomar är istället att de uttrycker en kritik mot en auktoritativ tolkning. Gentemot denna formulerar de en individualiserad tolkning med referenser till samhällsdiskurser och mediala bilder, där etiska och existentiella frågor är framträdande.

Medan kristna ungdomar oftast positionerar sig gentemot nya tolkningar och tillämpningar av kristen symbolik som uppfattas som provocativa, uttrycker de traditionskritiska deltagarna istället positiva omdömen om dessa bilder. Den positiva receptionen utgår från olika positioner, att bilderna överensstämmer med deltagarens traditionskritiska syn, eller att de förstås som en förnyelse av kristen bildtradition. I likhet med kristna deltagare, tar muslimska ungdomar ofta avstånd från en hädisk eller profan tillämpning av kristen symbolik. Som jag argumenterade i det förra kapitlet, är polariseringen kopplad till en framträdande förståelse av en åtskillnad mellan konstnärliga och religiösa bilder. Jag vill knyta denna polarisering till att ungdomarna också förutsätter en institutionell intention.<sup>512</sup> En annan aspekt av polariseringen är den uppdelning mellan konst och religion som återspeglas i mediediskursen. Som påtalats tidigare, ser jag uppdelning som en del av modernitetens kategorisering av samhället i olika institutioner.<sup>513</sup>

Vidare urskiljer jag den förståelse av kristen bildtradition som tråkig, förutsägbar och ointressant, vilken är framträdande bland traditionskritiska ungdomar (Violeta, Daniel, Kristina, Josefin, Johan, Fatima), som knuten till den polariserade synen. Diskussionen relateras ofta till andra kulturella uttryck. Ett tydligt exempel är Daniels beskrivning av Jesusbilder: ”Det är inte ofta

512 Hall 1996/1980, s. 128-38.

513 Morgan 2009, s. 25-41.

jag tänker på att det verkligen är en bild”. Några traditionskritiska ungdomar uttrycker en positiv reception av bilder som de uppfattar som en ny tolkning av bildtraditionen (Violeta, Josefin, Fatima). För Josefin blir betraktarens möjlighet att kunna identifiera sig med bilden viktig. Hon berör här maktaspekter kring kön och sexualitet. Josefin refererar bland annat till de *Ecce Homo*-bilder som hon sett hemma hos en homosexuell kamrat. Fatima och Violeta pekar i sin kritik på vikten av att bilder förmår att väcka intresse. Johan, Alejandro och Kristina tolkar däremot nya tolkningar av kristen bildtradition som religionskritik. Sammantaget belyser problematiseringen av traditionen den budskapsinriktning som framträder i studien.

Kristna deltagares reflektioner kring den kristna bildtraditionen berör främst bilder som representativa uttryck för en gudomlig dimension. Katarina och Robert diskuterar dock behovet av en mångfald av bilder av Kristusgestalten, respektive betydelsen av att bilderna är i samklang med den samtida bildkulturen. Även här finns en tydlig budskapsinriktning. De muslimska ungdomarnas problematisering av kristen bildtradition utgår däremot främst från den kritiska synen på bilder av heliga personer inom muslimsk tradition.

Det alternativa tolkningsmönster som framträder i studien ser jag i ljuset av det som Thomas Ziehe beskriver som en kulturell friställning av traditioner. Det leder till individualisering, men också till att individen tvingas att reflektera och pröva sina ställningstaganden då det inte längre finns några traditionella ramar att förhålla sig till.<sup>514</sup> Utöver de alternativa tolkningarna, belyser studien hur de kristna deltagarna tvingas att reflektera över sin förståelse av kristna bilder och den kristna tron i en kontext som utmärks av två parallella stråk: religionspluralism och individualisering.

Som jag argumenterade i det förra kapitlet, förhåller sig ungdomarna ofta till den kristna ikonografin och till sin erfarenhet av kristen bildtradition i tolkningen av bilderna, även om kunskapen skiftar och tolkningen utgår från alternativa referenser. Förväntningar på autenticitet och trovärdighet i framställningen belyses av de bilder som inte tolkas som Jesusbilder, eller bilder som tolkas som kritik.

Linda Woodheads och Paul Heelas beskrivning av det senmoderna samhäl-

514 Ziehe 1993/1989, s. 37.

let utifrån olika samexisterande processer, ger ett fruktbart perspektiv på det dynamiska förhållningssätt som är påfallande i receptionen, tillsammans med parallella stråk av traditionskritik och förväntningar på autenticitet och trovärdighet. Woodhead och Heelas menar att ”avtraditionalisering” framträder sida vid sida med ”traditionalisering”. Det visar snarare på religiös förändring än en postreligiös förståelse.<sup>515</sup> Det som Woodhead och Heelas lyfter fram har vi sett exempel på genom de alternativa tolkningarna, men också genom den kritik som kristna ungdomar för fram mot kristen bildtradition inom ramen för den kristna traditionen.

## Kulturell bakgrund och kön

Jag har tidigare refererat till ungdomarnas kulturella bakgrunder då jag framhållit tolkningens kognitiva aspekter, det vill säga erfarenheten av kristen bildtradition som en referensram. Medan trosuppfattningens och den kulturella bakgrundens betydelse i ungdomarnas positioneringar gentemot provokativa bilder kan sägas vara förväntad, anser jag det av intresse att studera hur det formuleras av deltagarna.

Slående i mitt intervjumaterial, oberoende av trosuppfattning, är förväntningar på en Jesusgestalt som står för specifika värden. Det förväntas också ofta återspeglas i Jesu utseende, som skönhet, enkelhet, godhet och en mild och kärleksfull framtoning. Jag ser här beröringspunkter med de mönster som framträdde i Berndt Gustafssons och Gunnar Hillerdals tidigare omnämnda studie från 1972-73, där den Jesusgestalt som visat sig för olika människor i visioner och drömmar hade likheter med Bertel Thorvaldssens berömda Kristusskulptur. Detta trots att deltagarna i min studie har olika trosuppfattningar.<sup>516</sup> De förväntade karaktärsdrag på Jesusgestalten som framträder i tolkningen bland flera deltagare stämmer (något förenklat)överens med en klassisk västerländsk

---

515 Woodhead och Heelas 2000, s. 343-47. Se även Danièle Hervieu-Légers teori om traditionen som referent i nya religiösa uttryck (Hervieu-Léger 1993, s. 108-09).

516 Hillerdal och Gustafsson 1973, s. 49-73.



Kristusikonografi, nämligen den ikonografi som utvecklats inom västkyrkan.

Då jag, inför utformningen av min studie, studerat mediebilder och populärkulturella uttryck är min erfarenhet att Jesusgestalten ofta är tydligt framställd i enlighet med klassisk västerländsk ikonografi, utformad för att inte skapa några missförstånd i betraktarens avläsning. Det klargörs exempelvis i TV-serien *Simpsons* återgivning av Jesus, en referens som några deltagare hänvisar till då de beskriver sin syn på framställningen. Några personer problematiserar emellertid en västerländsk framställning utifrån maktaspekter (Fatima, Kristina, Johan). Den västerländska bilden ifrågasätts också utifrån Jesu judiska ursprung (Johan, Hermis, Christian, Robert, Alejandro).

När det gäller de ungdomar som kommer från Mellanöstern identifierar jag olika positioneringar i relation till västkyrklig bildtradition. Dessa personer reagerar generellt starkare på de bilder som uppfattas som provocerande eller hädiska. De beskrivningar som Christian gör av sin syn på framställningen av Jesus överensstämmer med västkyrklig tradition. Jag ställer det i relation till hans uppväxt inom den romersk katolska kyrkan. Hermis problematiserar däremot en ”västerländsk” gestaltning, men även bildmediet som sådant när han refererar till den östsyriskas kyrkans bildsyn. Maria, som hör hemma inom den syrisk-ortodoxa kyrkan, uttrycker jämförelsevis en större öppenhet gentemot olika former av framställningar. Det belyses av hennes tolkning av *Korsfästelsen* (bild 5) som en Kristusbild. Om vi ser till de muslimska deltagarna, beskriver Mona en viss förtrogenhet med såväl västkyrklig som östkyrklig bildtradition. Nerway kom däremot i kontakt med kristna bilder först sedan hon kom till Sverige.

Utöver den kulturella bakgrunden blir könsaspekten en påtaglig faktor då jag analyserar intervjumaterialet. Utmärkande för receptionen av *Crucifixion I* (bild 8) är att kvinnor generellt inte reagerar lika starkt på bilden som män, oberoende av trosuppfattning. De kvinnliga deltagarna relaterar också bilden i högre grad till sig själva. Maria uttrycker kritik mot kvinnors underordning i kyrkan, utifrån egna erfarenheter. Samtidigt tar hon avstånd från framställningen. Då Mona tittar på *Crucifixion I* menar hon att hon ”blivit mycket mer feministisk” sedan hon kom till Sverige, men att hon inte kan acceptera bilden då den är hädisk. Även männen reflekterar kring kön i relation till kyrkan och

den kristna bildtraditionen. Det är en reflektion som emellertid främst görs av traditionskritiska personer.

Jag har i kapitel 3 berört hur männen tar ett större utrymme än kvinnorna i det utskrivna intervjumaterialet. Likaså belyser tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda” skillnader mellan kön, då flertalet av de personer som tolkar bilderna utifrån detta tema är män (Daniel, Alejandro, Hamma, Alexander, Nerway). En idealiserad framställning av Jesus i kristen bildtradition problematiseras däremot av kvinnor (Kristina, Violeta och Fatima). I Fatimas tolkning relateras problematiken även till tillståndet i världen. Hermis kritiserar också idealiseringen. Han gör det dock från andra utgångspunkter, som lidandet i passionsberättelsen. Det är endast män som refererar till filmer om Jesus i sina tolkningar, utifrån krav på realism i framställningen (Johan, Daniel, Robert, Hamma och Hermis).

## Maktaspekter

Som jag framhöll i det förra kapitlet, formulerar de ungdomar som är kritiska till kyrkan och till den kristna bildtraditionen ofta sina tolkningar som en maktkritik utifrån köns- och etnicitetsaspekter, där olika betydelser i bilderna återspeglar dessa dimensioner.

Till skillnad från de traditionskritiska ungdomarna, formulerar de kristna deltagarna inte någon maktkritik i framställningen av Jesus. Deras problematiseringar knyts främst till den inre bilden av Jesus och synen på bilder som representativa uttryck. Kristna intervjupersoner utgår främst från sig själva och sin egen identitet då de talar om etnicitet, men även Jesu ursprung som ett historiskt faktum. Hermis uttrycker inte några maktaspekter då han menar att Kristusbilder riskerar att leda till etniska konflikter. Han pekar endast på att olika etniska grupper identifierar sig med en specifik representation, vilket skapar skillnader och härigenom kan leda till konflikter. Hermis kritik av det som beskrivs som en västerländsk framställning utgår snarare från realitetsan-

språk än från en inre Jesusbild. Realitetsaspekten återfinns även i Johans tolkningar utifrån Jesu judiska ursprung, i vilka han hänvisar till fakticitet.

Frågeställningar kring köns- och etnicitetsaspekter i återgivningen av Jesus berörs inte av ungdomar med muslimsk tro. Jag identifierar istället ett maktperspektiv i de muslimska deltagarnas syn på det svenska samhället som präglad av en negativ syn på islam och muslimer. De uttrycker emellertid inte själva att det är relaterat till maktaspekter. Mona och Alexander hänvisar i sina tolkningar av *Korsfästelsen* (bild 5) till sin religiösa identitet. De berör dock inte framställningen av Jesus.

Det avståndstagande gentemot bilder som framstår som provocativa eller hädiska, vilket återfinns både hos muslimska och kristna personer, kan på ett liknande sätt tolkas utifrån ett maktperspektiv. Det belyses med tydlighet av Christians tolkning av *Crucifixion I* (bild 8) som att människor vill skada religionen. Då symboliken används i nya sammanhang och med nya syften blir det en kamp om tolkningen, vilket också inbegriper erfarenheter av underordning. Christians, Marias och Roberts tolkningar av bilder som provocativa eller hädiska avspeglar en erfarenhet av marginalisering, genom att bilderna uppfattas som kristendomskritik. Detta skall kopplas till att Christian, Maria och Hermis är födda i länder där kristna tillhör en religiös minoritet. Det blir tydligt då Christian formulerar tankar kring muslimers syn på de kristnas bildanvändning, gentemot vilken han positionerar sig.

I den miljö som flertalet av ungdomarna befinner sig är trostillhörigheten en central identitetsmarkör. Några av de kristna och muslimska deltagarna umgås med personer med en annan trostillhörighet (Maria, Mona, Nerway). Det gäller även några av de icke troende intervjupersonerna (Violeta, Kristina, Hamma). Det faktum att flertalet deltagare går på en mångkulturell skola blir tydligt då ungdomarna beskriver sin trosuppfattning och syn på framställningen av Jesus, men även hur de positionerar sig i relation till andra trosuppfattningar och hur de ser på religion i stort. Detta mönster är också relaterat till religionsundervisning och samhällsdiskurser som aktualiseras av de frågor som jag ställer.

## Populärkulturella referenser

Analysen i det förra kapitlet visade att populärkulturella uttryck är framträdande i de alternativa referenser som ungdomarna hänvisar till i sin tolkning. Jag kommer här att utveckla denna framträdande tendens i relation till en framträdande tolkningstematik i studien: ”kampen mellan det onda och det goda”. Tematiken återfinns också i förståelsen av att bilderna återspeglar olika grad av godhet eller ondska, eller att Jesus blir en förkämpe för det goda. Den avspeglas även i tolkningen av visuella och fysiska betydelser som färg, kroppsspråk och mimik. Temat är dock inte lika tydligt urskiljbart hos kristna deltagare.

Exempelvis överensstämmer bilden av Jesus i *The way, truth and life* (bild 4) för Johan med den inre bilden, trots att han definierar sig som ateist, då Jesus som Guds son ”skall vara vacker”. En tolkning som han ställer gentemot andra bilder där Jesus ser ond ut.

Jag har tidigare argumenterat för att synen på Jesus som återspeglar det goda (där denna egenskap förväntas återspeglas i bildens strukturer) kan relateras till kyrkofädernas diskussion kring framställningen av Jesus, exempelvis Clemens av Alexandria som menade att en beundran av Kristi utseende riskerade att ta uppmärksamheten från hans ord.<sup>517</sup> Några ungdomar är kritiska till den idealism som de ser som utmärkande för Jesusbilder (Violeta, Kristina, Fatima).

I tolkningstematiken där det goda ställs mot det onda får Jesus ibland drag av hjälte. Det belyses med tydlighet av Daniels tolkningar, där han också använder termer som ”vägledare” och ”uppdrag”. Tolkningsmönstret står för en symbolisk förståelse som skiljer sig från intervjupersonens förståelse av Jesus som en historisk person. Den symboliska förståelsen omfattar ofta förväntningar på autenticitet, men även egenskaper som Jesusgestalten skall förmedla, som godhet och skönhet. Det belyser samspelet mellan en symbolisk förståelse, det som Jesus står för, och förväntningar på autenticitet och trovärdighet i framställningen. Båda tendenser är som sagt framträdande i studien. Jag urskiljer också förväntningar på autenticitet i den realism som flera ungdomar tillskriver Jesusgestaltningar på film. I de referenser som ungdomarna gör till Jesusfilmer betonas ofta realism och fakticitet i relation till lidandet och Jesu historiska

517 Freedberg 1993, s. 211-12.

identitet.

Ett sätt att förstå det tolkningsmönster som jag har identifierat är att koppla det till filmisk dramaturgi. Ett fruktbart perspektiv ger (den tidigare nämnde) teologen och filmvetaren Peter Malone i sin beskrivning av en symbolisk tolkning av Kristusgestalter på film. Malone gör en åtskillnad mellan filmmediets ”Jesusgestalter”, representationer av Jesus själv (vilket återfinns i ungdomarnas referenser till Jesusfilmer), och ”Kristusgestalter”. Dessa Kristusgestalter är, menar Malone, karaktärer i verkliga livet och konsten som liknar Jesu karaktärsdrag. Som analogier av Jesus kan de hjälpa oss att förstå honom. Det är en symbolisk tolkning utifrån egenskaper som traditionellt har förknippats med Jesus och som inte är realistiska i framställningen.<sup>518</sup>

De referenser som ungdomarna ger till Jesusfilmer, där förväntningar på realism är framträdande, överensstämmer med det som Malone beskriver som ”Jesusgestalter”. I synen på lidandet i tolkningen, med hänvisning till passionshistorien, urskiljer jag en ambivalens mellan fiktion och realism. Lidandet förväntas vara realistiskt, på samma gång som betraktaren är medveten om att det är en fiktion. I de tolkningar där den visuella framställningen är sekundär, och där intervjupersonen istället hänvisar till det som de menar att Jesus står för, ser jag överensstämmelser med Malones beskrivning av ”Kristusgestalter”.

Min studie skiljer sig från Malones analys genom det visuella mediet. Bilderna bygger också på kristen bildtematik, även om de inte alltid tolkas som Jesusbilder. Studien belyser emellertid hur specifika egenskaper som förknippas med Jesus är avgörande för huruvida bilder tolkas som Jesusbilder. Jag relaterar detta till intervjupersonens erfarenhet av kristen bildtradition. Denna tolkningsram är uppenbarligen betydelsefull i samspelet med populärkulturella uttryck (även om de inte alltid formuleras).<sup>519</sup>

De muslimska ungdomarna formulerar inte några förväntningar på realism i framställningen. Deras tolkningar utmärks istället av olika problematiseringar av bildmediet. De utgår från synen på bilder av heliga personer inom muslimsk

---

518 Malone identifierar tre olika Kristusgestalter i film: ”försonare” (*redeemers*), ”frälsare” (*saviors*) och ”befriare” (*liberators*). Malone relaterar de tre typerna till bibliska berättelser, både i gamla och nya testamentet (Malone 1997, s. 75-78).

519 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

tradition. Förväntningar på en realistisk framställning återfinns däremot hos de personer som inte är troende, men också bland kristna deltagare som Hermis och Robert. Utöver historiska fakta, som Jesu kön (vilket utmärker tolkningen av *Crucifixion I* [bild 8]) och judiska ursprung (Johan, Hermis, Christian, Robert, Alejandro), är referenser till film framträdande.

Påfallande är ofta en ambivalent relation mellan fiktion och realism i ungdomarnas tolkningar. En medvetenhet om ambivalensen i detta förhållande uttrycks av Daniel då han beskriver sin erfarenhet av filmen *The Passion of the Christ*. Han menar att filmen fick honom att inse att det var "verklighet". En känsla som han sedan vaknade upp ifrån då han såg religiösa organisationer som delade ut propagandablad.

Thomas Ziehe beskriver intresset för realism som utmärkande för ungdomars estetiska reception. Han ser det som en tendens i motsatt riktning mot subjektivering, det personligt färgade. Realitetsintresset blir ett skydd mot att kastas in i "världens fantastiska dimension", där gränser riskerar att upplösas. Det fungerar som ett skydd mot fiktionen.<sup>520</sup> Ziehe menar att den ökade subjektivering som utmärker det senmoderna samhället leder till en ambivalens som visar sig i krav på realism och autenticitet hos ungdomar. Det är ett sätt att förhålla sig till det ökade subjektiveringstrycket.<sup>521</sup> Även om jag inte vill gå in på psykologiska djupanalyser då jag tolkar ungdomarnas reception ger Ziehes beskrivning en ingång till att förstå den ambivalens mellan fiktion och realism som ofta är påfallande.

Förutom relationen till det specifika filmmediet, visar den beskrivning av fotografiska bilder som "verkliga" som några ungdomar formulerar på ett realitetsintresse. Medan några deltagare beskriver de fotografiska bilderna i studien som intresseväckande (Robert, Daniel, Kristina, Violeta, Fatima), tar deltagare som Christian och Hama avstånd från fotografiska bilder som profana då "vanliga" personer gestaltar de bibliska gestalterna.<sup>522</sup>

520 Ziehe 1993/1989, s. 125. En liknande argumentation formuleras av ungdomsforskarna Ove Sernhede och Kirsten Drotner (Sernhede 1995, s. 24-25; Drotner 1991, s. 148).

521 Ziehe 1993/1989, s. 158.

522 Förståelsen av fotografiska bilder som genomskinliga har kommit att ifrågasatts av flera forskare (Mitchell 2005, s. 273-74; Mirzoeff 1999, s. 13; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 217-18). Ungdomarna formulerar främst att fotografiska bilder upplevs som "verkligare" eller att de "visar på verkligheten".

Jag har i detta kapitel fokuserat på hur ungdomarna tolkar och förhandlar med de nio bilderna utifrån olika tolkningsramar. Vi går nu vidare till en mer övergripande analys av de frågor som studien väcker i perspektivet av den kulturella och samhälleliga kontexten.





## Kapitel 8

# Kristusbilden i samtiden

Vi rör oss nu mot en mer övergripande analys av receptionsstudien, där jag återknyter till de tre utmaningar för kristen bildteologi som jag har urskiljt i samtiden. De behandlades i kapitel 2 under rubriken ”Kristusbilden ur ett historiskt perspektiv”. I kapitel 5, 6 och 7 presenterade jag studien utifrån de två första frågeställningarna i avhandlingen: de framträdande tendenser och tolkningsteman som jag ser i ungdomarnas tolkning, respektive det genomslag som bildernas tolkningsbredd får i receptionen. Det sista kapitlet är inriktat på de två sista frågeställningarna: den förståelse som studien kan ge kring bildreception i ett samtida religionspluralistiskt samhälle, och de frågor som den ställer till en fortsatt teologisk reflektion kring bilder. Det motsvarar de två sista momenten i modell 1 som tydliggör arbetsprocessen i avhandlingen.<sup>523</sup> I denna slutfas ställs empirin i dialog med kristen bildteologi, med syftet att ge nya insikter.

## Nya tolkningsmönster

Den teologiska benämningen ”Kristusbild” som jag har använt som en samlande term i avhandlingen är inte längre given i ett postkristet samhälle där allt färre människor identifierar sig med en traditionell kristologisk tolkning.<sup>524</sup>

523 Modellen presenteras på sidan 15.

524 Hamberg 2001, s. 39.

Samtidigt är Jesusgestalten, och de bildteman som utgår från kristen tradition, otvivelaktigt en del av den västerländska kulturen, där symboliken och bildtematiken också synliggörs i det offentliga rummet genom tillämpningar som skiljer sig från kristen bildframställning. Studiens utgångspunkt understryker hur mötet med bilder aktiverar en mångfald av betydelser.<sup>525</sup>

Betecknande för min studie är att olika mediala bilder, diskurser och kulturella uttryck fungerar som resurser i tolkningen. Tendensen utmärker framförallt de personer som inte vill definiera sig som troende. På samma gång kontextualiserar en kristen teologisk tolkning av ikonografin ofta de alternativa tolkningarna.<sup>526</sup> Det belyses av hur ungdomarna förhåller sig till den bibliska berättelse som ikonografin hänvisar till, också i kritiska positioneringar gentemot kyrkan och kristna tros läror. De intervjupersoner som jag benämner som traditionskritiska uttrycker ett kritiskt förhållningssätt i sina tolkningar, där etiska och existentiella frågeställningar som skiljer sig från kristen tradition är framträdande.<sup>527</sup> På samma gång är en sådan tolkning många gånger svår att särskilja från centrala tankar inom kristen tradition.

De alternativa tolkningarna kan beskrivas som etiska och existentiella tankar som inte är beroende av en teistisk referensram, även om de överensstämmer med en vid definition av teologi.<sup>528</sup> Erfarenheten av kristen bildtradition utgör en resurs i bildtolkningen (likt ett raster mot vilket bilden ställs), utan att bilden för den skull behöver erfaras som meningsfull av betraktaren.<sup>529</sup> Det som däremot blir tydligt är att de alternativa tolkningarna visar på svårigheten att göra tydliga avgränsningar mellan tolkningar som överensstämmer med en kristen förståelse, respektive ateistiska eller icke-religiösa tolkningar. I denna mening bekräftas det postsekulära perspektiv som är min utgångspunkt i avhandlingen.<sup>530</sup>

525 Davey 1999a, s. 24; Barthes 1993/1961, s. 938-48; Sturken och Cartwright 2001, s. 5.

526 Liepe 2003, s. 25-28; Hervieu-Léger 1993, s. 108-09; Davey 1999b, s. 78.

527 Som jag presenterade i kapitel 5, avspeglas de etiska och existentiella frågeställningarna framförallt i olika framträdande tolkningsteman som "kampen mellan det onda och det goda", "Jesus som en förebild", "mänskligt lidande och ondska", "människans livsval", "offer", "prövning", "våld" och "religionskonflikter".

528 Lynch 2005, s. 94-96.

529 Sandström 1995, s. 109-10; Gärdenfors 1999, s. 62-68.

530 Lynch 2005, s. 94-96; Hagevi 2007, s. 63-71.

Det alternativa tolkningsmönstret ställer jag i relation till tillämpningen av kristen symbolik och bildtematik i en vidare kulturell kontext, utanför en auktoritativ tolkning och tillämpning. Det är den första utmaning som jag har identifierat för kristen bildteologi i samtiden. Mönstret är också kopplat till den religionspluralism som jag ser som en andra utmaning. Pluralismen avspeglas i de olika positioneringar som utmärker studien, där ungdomarna förhåller sig på olika sätt till det som de förstår som en kristen teologisk tolkning av symboliken.<sup>531</sup>

De nya tillämpningarna av kristen bildtradition utmanar en didaktiskt inriktad bildteologi, en teologi där bildens funktion främst blir att aktualisera ett visst budskap. Jag urskiljer detta som en tredje utmaning. Den didaktiska funktionen utmanas också av religionspluralism och en minskad religiös socialisering eftersom kyrkan förlorat sin tidigare roll som traditionsförmedlare. Det alternativa tolkningsmönstret i min studie belyser hur en didaktisk bildteologi avstabiliseras. På samma gång är budskapsinriktningen framträdande i studien. Det visar sig i det att ungdomarna ofta uppehåller sig vid bildernas syfte. Flera deltagare talar också om bildernas budskap, eller brist på budskap. Det avspeglas med tydlighet i de traditionskritiska deltagarnas beskrivning av den kristna bildtraditionen som tråkig och ointressant. Kritiken är även relaterad till reflektioner kring maktaspekter i framställningen av Jesusgestalten.

Den heterogenitet som framträder i den samtida visuella kulturen, där ett flertal olika visuella uttryck förmedlas genom skilda medier, problematiserar förståelsen av en envägskommunikation (budskap som kommuniceras från sändare till mottagare, med fokus på sändaren) med tydligt avgränsade budskap som friktionsfritt uppfattas av mottagaren.<sup>532</sup> Problematiken understryks då det gäller kristen symbolik och bildtematik. Genom att den kristna ikonografin tillämpas i nya sammanhang, med olika syften, skapas otydlighet kring koderna. Till detta kommer en ökad religionspluralism, och minskad religiös socialisering in i en kristen teologisk tolkning. Förståelsen av en linjär kommunikationskedja mellan en "sändare" och en "mottagare" är inte längre

---

531 Woodhead och Heelas 2000, s. 343-47; Hervieu-Léger 1993, s. 108-09; Hall 1996/1980, s. 128-38.

532 Fiske 2001/1990, s. 12, 17-38.

hållbar, om den någonsin varit det.<sup>533</sup>

Jag vill argumentera för att avstabiliseringen är knuten till den mångfald av populärkulturella uttryck, mediala bilder och diskurser som ger material till nya tolkningar.<sup>534</sup> Att de alternativa referenserna inte enbart är beroende av ungdomarnas skiftande kunskaper om kristen ikonografi tydliggörs av de personer som har kunskap om en teologisk tolkning, men väljer en annan tolkning. Vidare belyser studien hur ungdomarnas erfarenheter av kristen bildtradition ställs mot andra bilder och kulturella uttryck.

De kristna delagarnas tolkningar överensstämmer generellt med en auktoritativ teologisk tolkning, men de prövar också ofta bilderna gentemot den samtida bildkulturen. Nya visuella tolkningar får även dessa personer att reflektera kring bilder som representativa uttryck.<sup>535</sup>

Det faktum att den kristna bildtraditionen ofta fungerar som en referensram i tolkningen avspeglas i de förväntningar på trovärdighet, autenticitet och realism som är framträdande i studien, oberoende av trosuppfattning. Här finns många gånger tydligt formulerade förväntningar på Jesu utseende, och de egenskaper som Jesusgestalten står för, gentemot vilka bilden prövas då intervjupersonen söker bestämma om den skall tolkas som en Jesusbild. Dessa förväntningar, som understryks av referenserna till film och andra uttryck, är ofta överensstämmande med traditionella tolkningsramar. Jag ser dem som intressanta med tanke på heterogeniteten i tillämpningen av kristen symbolik i samtiden. Statiska tolkningsmönster har emellertid påvisats i den ungdomsforskning med inriktning på religion som jag berörde i inledningskapitlet.<sup>536</sup>

---

533 Willis 1990, s. 134-38; Hall 1996/1980, s. 128-38.

534 Willis 1990, s. 134-38; Hall 1996/1980, s. 128-38; Sernhede 1995, s. 24-25; Drotner 1991, s. 148; Ziehe 1993/1989, s. 38-39; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 13-20.

535 Ziehe 1993/1989, s. 134-37.

536 Här ser jag framförallt beröringspunkter med Kerstin von Brömssens och Mia Lövheims studier. Medan ungdomarna i den förstnämnda har ett förhållningssätt som Brömssen beskriver som statistiskt genom att det är sociokulturellt och religiöst förankrat, visar Lövheims studie av ungdomars identitetskonstruktion på Internet på liknande mönster. Diskussioner kring religion bygger i hög grad på konventioner, med kristna trosuppfattningar, praktiker och auktoriteter som dominerar teman, även om Lövheim också ser nya tolkningsmönster (Brömssen 2003, s. 319; Lövheim 2004, s. 269-71).

De beskrivna förväntningarna visar på kognitiva aspekter i receptionen.<sup>537</sup> Samtidigt belyser studien en symbolisk kreativitet (med Paul Willis terminologi) genom de alternativa referenserna. Det tydliggörs av hur de muslimska deltagarna förhandlar med två religiösa traditioner i sina tolkningar (den kristna och den muslimska).<sup>538</sup> Kreativitetsaspekten är också framträdande i det individuella förhållningssätt, i förhållande till en teologisk förståelse, som utmärker de icke troende ungdomarnas receptioner.<sup>539</sup>

Bildtolkning inbegriper en tolkningsmångfald, där uttolkaren utmanas i sin förståelse.<sup>540</sup> Det alternativa tolkningsmönstret står emellertid för en tydlig ”kreativitet” i förhållande till traditionella tolkningsramar (en tolkning bestämd av kristen teologi).<sup>541</sup> De tolkningar som bygger på referenser till populärkulturella uttryck, mediala bilder och samhällsdiskurser är representativa för Thomas Ziehes beskrivning av det senmoderna samhället. Han framhåller att bilder och mönster som förmedlas av medierna alltmer kommit att fungera som tolkningsramar.<sup>542</sup>

De muslimska ungdomarna möter i studiens bilder en auktoritativ kristen tolkning och en visuell kultur som skiljer sig från den egna traditionens syn på bilder av heliga personer, och en bildtematik som avviker från islams läror. De konfronteras också genom bilderna med en icke-auktoritativ visuell kultur, där tillämpningen av kristen symbolik ofta erfars som hädisk utifrån islams förståelse av Jesus som profet.

En viktig aspekt av dialektiken mellan ungdomarnas förståelse av en kristen teologisk tolkning och hur kristen symbolik och bildtematik framställs i de nio bilderna, är överväganden kring huruvida bilder skall tolkas som Jesusbilder, eller som kritik eller provokation. Tolkningsmönstret är framträdande i tolkningen av bilder som tydligt skiljer sig från kristen bildtradition (*Korsfästelsen* [bild 5], *CAN:s poster* [bild 7] och *Crucifixion I* [bild 8]). Dialektiken omkring var gränsen går för att en bild skall tolkas som en Jesusbild lyfter fram proble-

537 Sandström 1995, s. 109-10; Gärdenfors 1999, s. 62-68.

538 Willis 1990, s. 134-38.

539 Woodhead och Heelas 2000, s. 343-47.

540 Davey 1999a, s. 24.

541 Willis 1990, s. 134-38.

542 Ziehe 1993/1989, s. 38-39.

matiken kring det som jag vill beskriva som ett spänningsfält mellan en bokstavlig, denotativ tolkning och en symbolisk.<sup>543</sup> Det framträder på samma gång ofta en polemisk syn i ungdomarnas receptioner där de förutsätter en åtskillnad mellan ”konstnärliga” och ”religiösa” bilder.

Medan avstabiliseringen av synen på en envägs kommunikation stämmer väl överens med de tre utmaningar för kristen bildteologi som jag har identifierat i samtiden, avviker förväntningarna på realism och trovärdighet från det som jag räknade med då jag utformade studien. I detta skede hade jag en förförståelse av att tolkningen av Jesusgestalten var präglad av det heterogena tolkningsområdet, framförallt bland de ungdomar som inte definierade sig som kristna.

Jag går nu vidare till att utveckla mina slutsatser från receptionsstudien, i relation till de tre utmaningarna. Här används två underrubriker: Populärkulturella uttryck som tolkningsresurs; Relationen mellan ord och bild.

## Populärkulturella uttryck som tolkningsresurs

Referenser till populärkulturella uttryck, mediala bilder och samhällsdiskurser i ungdomarnas tolkningar utgör en resurs i tolkningen. De belyser också hur ungdomarna prövar bilderna gentemot dem. De mediala referenserna har i detta avseende ersatt den auktoritativa tolkningen som tolkningsram för bildernas innehåll.<sup>544</sup> På samma gång står dessa referenser många gånger för en traditionell förståelse av Jesusgestalten i ungdomarnas tolkning.

Utifrån de referenser som flera deltagare gör till filmer av Jesus vill jag närmare studera detta fenomen. Generellt uppfattar inte deltagarna dessa filmer som knutna till en institutionell intention, att kyrkan vill använda framställningen för att visa på det kristna budskapet. Det skiljer från hur ungdomarna tolkar de bilder som erfars som traditionella.<sup>545</sup> Filmerna belyser den kedja

543 Ricœur 1969, s. 297-98; Clague 2005, s. 58- 60; Berger 1996, s. 35-43.

544 Ziehe 1993/1989, s. 38-39.

545 Hall 1996/1980, s. 128-38.

av ”minnesbilder” mellan nya religiösa uttryck och traditionen som Danièle Hervieu-Léger beskriver.<sup>546</sup> Jesusfilmen som filmgenre befinner sig i ett interaktivt förhållande med en lång tradition av Kristusbilder, till vilken filmskaparen förhåller sig på olika sätt.<sup>547</sup> Det interaktiva förhållandet blir också tydligt (om än från en annan utgångspunkt) då ungdomarna möter bilder föreställande Jesus, framförallt om de innehåller ikonografiska teman från passionshistorien.

Om vi ser till filmen *The Passion of the Christ* (som är en frekvent referens) överensstämmer Jesusgestalten i Gibsons film med klassisk västkyrklig ikonografi, samtidigt som betoningen ligger starkt på det fysiska lidandet i passionshistorien. David Morgan beskriver den brutala framställningen av bibelberättelsen i *The Passion of the Christ* i termer av att betraktarens blick utmanas. Den blick som formats av en vacker Jesus inom kristen bildtradition och visuell kultur blir ifrågasatt:

Gibson wants to destroy an entire way of seeing and install in its place a manly Jesus who is his father's son, one by virtue of extreme iconoclasm has been purged of rival ways of seeing. The film plunges viewers into a protracted agony in order to wrench from them the devotional gaze that is fixed on such imagery as Warner Sallmans portrait of Jesus.<sup>548</sup>

Då Hermis beskriver lidandet som ”en mer realistisk skildring” av den bibliska berättelsen i sin tolkning av *Love* (bild 3) och *Pietà* (bild 6), liksom han kritiserar idealismen i *The way, truth and life* (bild 4), ser jag likheter med Morgans tankar om Gibsons film som en utmaning för betraktarens blick. Johan uttrycker däremot att framställningen motsvarar hans förväntningar av en vacker Jesus. Jesusgestalten blir likt en karaktärsgestalt i en film, där det goda är synonymt med vackra karaktärsdrag. Liknande tankegångar formuleras av Daniel och Alejandro. Jesus får drag av hjälte.

Teologen och filmvetaren Christopher Deacy argumenterar, utifrån ett studium av inlägg på kristna webb-sajter om film, att *The Passion of the Christ*

546 Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

547 Baugh, Lloyd, *Imagining the Divine. Jesus and Christ-figures in Film*, 1997, s. 5. Se även Axelson, Tomas, och Sigurdson, Ola, *Film och Religion. Livstolkning på vita duken* (red. Axelson, Tomas, och Sigurdson, Ola), 2005.

548 Morgan 2005, s. 5. Morgan refererar här till den nordamerikanske konstnären Warner Sallmans välkända oljemålning *Head of Christ* från 1941 som tryckts i stora upplagor.

förmår att levandegöra den bibliska berättelsen (grafiskt, känslomässigt och andligt). Detta trots att det finns ett avstånd i tid och rum, och att det ofta är svårt att förstå historien intellektuellt. Det visar, menar Deacy, på filmens kapacitet som medium. Hans slutsats är att våldet i filmen har ett teologiskt värde för kristna, då det visar på hur Kristus offrade sig för mänskligheten. Ett sådant värde skiljer sig från personer som saknar dessa tolkningsramar. De har istället svårt att relatera den överdrivna mängden av blodsutgjutelse till det teologiska budskapet.<sup>549</sup> Flera kristna teologer är dock kritiska till filmen. Jag uppfattar det som att de, i likhet med den position som Deacy tillskriver icke kristna personer, har svårt att se en koppling mellan våldet och en teologisk tolkning.<sup>550</sup>

Medieforskarna Jolyon Mitchell och Brent Plate belyser förväntningar på realism, som blandas samman med fiktion genom det överdrivna våldet:

The realism of the violence in *The Passion* is not only a claim to authenticity, but also an expression of how both audiences and directors have become increasingly used to gazing upon dismembered limbs and blood-splattered wounds.<sup>551</sup>

I likhet med Deacy lyfter Mitchell och Plate fram behovet av empiriska studier kring filmer som *The Passion of the Christ*, där de visar på de påfallande skillnader som framträder mellan publikens reception och kritikers tolkning.<sup>552</sup> Det finns inte utrymme att ytterligare behandla diskussionen kring Gibsons film i detta arbete, utan endast konstatera att det som beskrivits av Morgan, Deacy, Mitchell och Plate också är möjligt att se i min studie. Anmärkningsvärt är sammanblandningen av fiktion och realism, men även hur Jesus ofta får en hjältefunktion. Min studie skiljer sig dock från Deacys då det gäller receptionen av Gibsons film hos personer utanför en kristen trosuppfattning eftersom hans tolkning utgår från filmkritikers röster.

Utifrån det som jag ser i min studie, levandegör *The Passion of the Christ* uppenbart berättelsen även för deltagare som inte ser sig som kristna. Det levandegörande av den bibliska berättelsen och det kristna budskapet som

549 Deacy 2005, s. 113-16.

550 Michell, Jolyon och Plate, Brent S., "Viewing and writing on the Passion of the Christ", i *The Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S.), 2007, s. 346-47.

551 Ibid. s. 345.

552 Ibid. s. 346-47.



Ernst Gombrich beskriver som en framträdande inriktning för kyrkokonsten i och med renässansen, kan beskrivas som en fokusering på det evokativa och realistiska.<sup>553</sup> En mimetisk återgivning av ”hur det var”, återfinns i Gibsons film genom ett annat visuellt medium. Mel Gibson belyser ett samspel med kristen bildtradition då han säger sig ha varit inspirerad av konstnären Caravaggios bilder när han skapade sin film.<sup>554</sup>

Som jag argumenterade i det förra kapitlet belyser ungdomarnas tolkningar dramaturgiska effekter vilka jag knyter till filmmediet, även om de inte är lika uttalade som i referenserna till Jesusfilmer. Förutom det framträdande tolkningstemat ”kampen mellan det onda och det goda”, relaterar jag detta mönster till förståelsen av en Jesusgestalt som återspeglar det goda. Jesus får ibland drag av hjälte. Det överensstämmer med Peter Malones beskrivning av en symbolisk förståelse. Samtidigt omfattar den symboliska tolkningen ofta förväntningar på autenticitet vad det gäller de egenskaper som Jesusgestalten står för. Den visar däremot på skillnader gentemot den realism som flera ungdomar tillskriver Jesusgestaltningar på film.<sup>555</sup>

Då den fysiska bilden av Jesus är en representation står de förväntningar på autenticitet och trovärdighet i framställningen som är framträdande i ungdomarnas tolkningar för en symbolisk förståelse. Ungdomarna formulerar emellertid ofta tolkningen i relation till fakticitet genom kategorier som kön och etnicitet. De uttrycker också förväntningar på realism i den bildtematik som hänvisar till passionsberättelsen. Den fiktiva förståelsen av Jesusgestalten som kontrasteras av krav på realism aktualiserar frågor omkring hur långt den visuella framställningen kan förändras med hänsyn till Jesu historiska identitet. Som jag har framhållit tidigare, är frågan knuten till det spänningsfält som uppstår mellan en symbolisk och en bokstavlig, denotativ tolkning.<sup>556</sup> Tolkningens mönster är också representativt för en teoretisk diskussion om hur den ökade subjektiveringen i det senmoderna samhället ökar trycket på autenticitet

553 Gombrich 1999, s. 29.

554 <http://www.studio360.org/yore/show042305.html>, vilken var aktiv 2009-12-20. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) tillhör de mest välkända konstnärerna inom den kristna konsthistorien, med verk som *Måltiden i Emmaus* (ca 1601).

555 Malone 1997, s. 75-78.

556 Ricœur 1969, s. 297-98; Clague 2005, s. 58- 60; Berger 1996, s. 35-43.

i erfarenheten. Diskussionen, som berördes i det förra kapitlet, ger ett perspektiv till de förväntningar på autenticitet och trovärdighet som framträder i min studie. Thomas Ziehe betonar just ambivalensen mellan subjektivering och förväntningar på realism i ungdomars tolkningar och identitetsförhandlingar. Denna utveckling är också relaterad till mediernas ökade betydelse som tolkningsramar.<sup>557</sup>

Skiftet inom kyrkokonsten under renässansen mot en alltmer mimetisk återgivning kom, menar Jean-Luc Marion och Svend Bjerg, att undergräva den åtskillnad mellan bilden som representation och den osynliga verklighet som den hänvisar till, som är central i den nicenska ikonteologin. Gentemot denna utveckling lyfter Bjerg och Marion fram en fenomenologisk beskrivning av det osynliga som visar sig i det synliga. Denna erfarenhet betonar skillnad och utmanar betraktarens förförståelse och förväntningar.<sup>558</sup>

Överfört till ett religionspluralistiskt sammanhang, belyser ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med bilderna beroendet av kunskap om ikonografin och kristen bildtradition för att bilden överhuvudtaget skall ge en sådan erfarenhet av det osynliga som Bjerg och Marion omtalar. Det tydliggörs av intervjupersonernas tolkningar av *Konge og Yppersteprest* (bild 9). Katarina, som är förtrogen med ikontraditionen, uttrycker att det är en bild som hon ”går bara djupare och djupare in i”. Det är en tolkning som ligger i linje med en fenomenologisk beskrivning. De traditionskritiska ungdomarna formulerar däremot ett avstånd till bilden som hierarkisk och synonym med kyrkan. Bilden förstås som religionssynkretistisk av deltagare som saknar kunskap om ikonografin och ikontraditionen.

Det faktum att bilder skapar ett avstånd då de inte erfars som estetiskt tilltalande, eller att de skiljer sig från intervjupersonens inre bild av Jesus, understryker dialektiken i möten med bilder.<sup>559</sup> Det berör också symboltolkningen. I erfarenheten av avstånd blir symboliken i den visuella framställningen stängd. Den visuella framställningen förmår inte att levandegöra symboliken, eller också närmar sig tolkningen en bokstavlig förståelse. Ett exempel på detta är då

---

557 Ziehe 1993/1989, s. 158.

558 Bjerg 1999, s. 104-117; Marion 1996, s. 25-45.

559 Davey 1999a, s. 24; Davey 1999b, s. 78.

Jesusgestalten i *Konge og Yppersteprest* (bild 9) tolkas som en representant för en religiös institution.<sup>560</sup>

Marion tar enligt min mening inte hänsyn till en viktig hermeneutisk dimension i sin fenomenologiskt inriktade ikonografi. Det belyses av ungdomarnas skiftande kunskap om kristen ikonografi. Det illustreras även av det tolkningsmönster, där tolkningen relaterar till andra bilder och diskurser som ligger utanför själva bilden som en fenomenologisk erfarenhet som flera ungdomar formulerar. Jag ser emellertid en poäng med Marions argumentation för att betraktarens föreställningar måste utmanas för att nå en ny förståelse. Han betonar att då detta inte sker, reflekteras endast den egna blicken i mötet med fenomenen.<sup>561</sup> Marion beskriver denna utmaning som erfarenheter av det osynliga. Ungdomarnas tolkningar visar ibland på en förändrad förståelse mellan intervjutillfällena, där de reflekterar över sin förståelse av Jesus, som historisk person, profet eller Guds son. Ett tydligt exempel är Roberts reflektion kring sin inre bild av Jesus, formad av herdemetaforiken genom en freireligiös uppväxt, i tolkningen av *CAN:s poster* (bild 7).

Jag vill undvika att lägga Marions ikonografi som ett teoretiskt raster över de förväntningar på trovärdighet, autenticitet och realism som är framträdande i studien. Det som jag vill lyfta fram är att den kan fungera som en påminnelse om den betydelse som en mimetisk framställning av Jesusgestalten haft inom den senare västkyrkliga traditionen, i relation till den nicenska bildteologins betoning av skillnad. En framställning som också går igen i nya visuella uttryck som återberättar den bibliska berättelsen, som i mitt exempel med Jesusfilmer. Kritiken av mimesis betonar att bilden är en representation, där en bokstavlig förståelse av den kristna symboliken låser blicken och stänger för erfarenheter av det oväntade, det som avviker.

---

560 Bryson 1981, s. 16; Ricœur 1969, s. 297-98.

561 Marion 1996, s. 33.

## Relationen mellan ord och bild

Det dialektiska förhållande som framträder i studien, där de bibliska berättelserna kontextualiserar deltagarnas tolkningar av bilderna på olika sätt, understryker Svend Bjergs tes om ord och bild som svåra att separera. Bilder läses både visuellt och verbalt då de är uppbyggda på koder.<sup>562</sup> Ungdomarna hänvisar ofta till visuella, fysiska och materiella betydelser i sina tolkningar. Erfarenheten av bilden som trovärdig eller autentisk är ofta relaterad till fysiska betydelser som mimik och ögon, vilket belyses av Katarinas negativa reception av *Blue Jesus* (bild 2): ”Den här personen ser inte på mig”. Katarinas formulering är representativ för Marions ikonteori (applicerad på bilder): betydelsen av blickar som möts i bilden.<sup>563</sup>

I flera av de tolkningar som görs i studien, också av kristna personer, är det emellertid ofta bilder och diskurser som ligger utanför den materiella bilden som gör den meningsfull. Det är påfallande i ungdomarnas receptioner av *The way, truth and life* (bild 4). Såväl populärkulturella uttryck och mediala bilder som textuella diskurser fungerar som resurser i tolkningen. Jag urskiljer också ett framträdande tolkningstema: ”kampen mellan det onda och det goda”. Här finns en tydlig dialektik mellan ord och bild. Tematiken återfinns både i berättelser och bilder och kontextualiserar tolkningen. Dialektiken avspeglas även då deltagarna tolkar bilder i enlighet med en parallell metaforik, vilket blir tydligt i receptionen av *Korsfästelsen* (bild 5). Flera av dessa tolkningar avviker från en kristen teologisk tolkning av ikonografin.

Betydelsen av minnesbilder återfinns inom luthersk bildteologi: den yttre bilden som skall föra de inre tankarna i rätt riktning. Det står för en hermeneutisk förståelse, där betraktaren ses som dynamisk och tolkande. En tydlig framställning av ikonografin blir viktig genom bildernas didaktiska funktion. Den visuella framställningen i termer av estetisk erfarenhet blir sekundär.<sup>564</sup> Som jag har visat, belyser ungdomarnas receptioner däremot betydelsen av bildens visuella, fysiska och materiella betydelser i tolkningen. Medan bud-

---

562 Bjerg 1999, s. 224-34. Se även Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 47.

563 Marion 1996, 33-35.

564 Michalski 1993, s. 27.

skapsinriktningen är framträdande i deltagarnas tolkningar, är den också beroende av att framställningen känns övertygande och motsvarar förväntningarna, men även att bilden upplevs som intresseväckande. Det som jag här beskrivit kring framställningens betydelse motsäger en teologi som främst ser till bilder som förmedlare av budskap.

De kristna deltagarna gör ofta specifika referenser till Bibeln eller den bibliska metaforiken. Som jag har framhållit flera gånger i min analys, kontekstualiserar det traditionellt teologiskt bestämda också tolkningen hos andra intervjupersoner då de formulerar referenser till olika aspekter i den bibliska berättelsen, exempelvis lidandet i passionsberättelsen.<sup>565</sup> Min studie visar hur ordet ofta öppnar upp för metaforiken i bilden.<sup>566</sup> Det tydliggörs i receptionen av *Korsfästelsen* (bild 5), även om bibeltexten främst kommenteras av de kristna deltagarna. Texten blir en öppning för metaforiken i *Korsfästelsen*. Jämförelsevis framstår texten till *CAN:s poster* (bild 7) snarare som motsägelsefull och förbryllande då Jesu ansikte är sammanfogat med Che Guevaras. De visuella och fysiska betydelseerna stämmer inte med de ikonografiska koderna i texten.<sup>567</sup>

Ungdomarnas tolkningar och förhandlingar med *Blue Jesus* (bild 2), *Pietà* (bild 6), *CAN:s poster* (bild 7) och *Crucifixion I* (bild 8) belyser hur en lek med ikonografiska teman, eller citeringar av kända konstverk (vilket är centralt inom postmodern konstteori) ofta gör deltagarna konfunderade över bildens syfte.<sup>568</sup> Tolkningen fokuseras kring detta, och betraktaren går inte vidare i sin tolkning av symboliken. Som en lek med ikonicitet kan *CAN:s poster* (bild 7) tolkas som en lek med symboliskt kapital. Ett sätt att förstå de negativa konnotationer som flera deltagare uttrycker i tolkningen av *Blue Jesus* (bild 2) är att beskriva tolkningsmönstret som att bildtematiken endast blir en yta i en teatraliskt överdriven framställning, med syftet att väcka uppmärksamhet.

Graham Wards beskrivning av religiös symbolik som en retorisk special-effekt kan ge ett perspektiv till den problematik kring citeringar av andra bilder som jag urskiljer i ungdomarnas tolkningar. De kulturella uttryck som Ward

---

565 Liepe 2003, s. 25-28; Davey 1999b, s. 78; Hervieu-Léger 1993, s. 108-09.

566 Bjerg 1999, s. 224-34; Ricoeur 1976, s. 59.

567 Bryson 1981, s. 16.

568 Crimp 1984, s. 186.

förstår som en ytlig tillämpning av symboliken belyser hur symboliken och metaforiken blir stängd, den blir endast en effekt, en dekoration på ytan som inte leder betraktaren vidare till ny förståelse på en djupare nivå, mer än att notera vad hon ser.<sup>569</sup> Det skapas ett avstånd där dialektiken mellan bild och betraktare, bilden som ett tilltal, uteblir.<sup>570</sup> Det som jag här beskrivit belyser den kommersiella tillämpningen av symbolik i en vidare bemärkelse.

Jag vill också hävda att bilder som i högre grad uppfattas så som att de har ett "eget" uttryck, som *Love* (bild 3) och *Korsfästelsen* (bild 5), fungerar annorlunda. Som jag nämnt tidigare, utmärks de två bilderna av en metaforisk framställning genom parallella tolkningar, vilket ger ett brett spektrum av olika tolkningar. Skillnaden mellan det som framställs och det som metaforiken hänvisar till är påfallande i bildens form. Jag menar att det även stimulerar kreativiteten i tolkningen.<sup>571</sup> Det belyser hur ord och bild interagerar i tolkningsprocessen.<sup>572</sup>

Förutom att den bibliska berättelsen ofta kontextualiserar tolkningen, ställer jag också samspelet mellan ord och bild i relation till den framträdande budskapsinriktningen i studien. Betoningen av budskap, och en tolkning av bilderna som primärt inriktar sig på de ikonografiska koderna (med hänvisning till textuella referenser eller fakta kring Jesu ursprung eller kön), överensstämmer på många sätt med en didaktisk förståelse. Förutom referenser till Bibeln och texter inom muslimsk tradition, knyter jag detta stråk till betydelsen av reklam, media och information av olika slag i den samtida kulturen där, bilder ofta skall förtydliga och understryka olika budskap. Till skillnad från den kristna bildtraditionen är de textuella referenserna inte alltid tydligt urskiljbara. Här finns istället ett interaktivt förhållande där ord och bild korsar varandras betydelser.<sup>573</sup>

Medan budskapsinriktningen i studien på många sätt överensstämmer med en didaktiskt inriktad bildsyn, avstabiliseras förståelsen av en envägskommunikation genom de alternativa referenserna. Vidare problematiserar det interak-

569 Ward 2003, s. 133. Crimp 1984, s. 186.

570 Davey 1999a, s. 24; Davey 1999b, s. 78.

571 Ricœur 1976, s. 59. Se även Hausman 1989.

572 Bjerg 1999, s. 105; Davey 1999a, s. 24; Bryson 1981, s. 16-17.

573 Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 47; Barthes 1993/1961, s. 938-48; Sturken och Cartwright 2001, s. 5.

tiva förhållandet den lutherska bildteologins syn på bilden som måste förstås *genom* ordet, då det visar på att ord och bild är sammanflätat.

## Slutord

Min avhandling har inriktats på de frågor som receptionen av Kristusbilder ställer i en samtida religionspluralistisk kontext, utifrån ett kritiskt kulturperspektiv. Det finns ett brett spektrum av ingångar till vad bilder betyder i människors vardag och hur de konstruerar religiös identitet som inte har berörts i denna avhandling. En djupgående teologisk reflektion omkring de frågor som min studie ställer är ett annat projekt. Mitt ärende är inte att formulera en ny bildteologi. Avslutningsvis kommer jag dock att kort diskutera de frågor som studien ställer med utgångspunkt i min egen position som forskare.

Jag har i detta kapitel fastställt mina slutsatser i relation till de tre utmaningar som jag identifierat för samtida kristen bildteologi. Den viktigaste slutsatsen som jag drar av mitt projekt är att den auktoritativa, kyrkliga tolkningen och tillämpningen av kristen symbolik och bildtematik utmanas genom den heterogena tolkningen av Jesusgestalten. Min studie belyser hur detta ger material till ett bredare tolkningsområde, genom olika visuella uttryck som film och bilder på nätet. Det berör såväl de tolkningar som ligger i linje med en auktoritativ tolkning, som alternativa tolkningar. Studien visar samtidigt hur nya tolkningar av kristen bildtradition ofta erfars som kritik, provokation eller hädelse. Vidare belyser de framträdande förväntningarna på trovärdighet, autenticitet och realism beroende av traditionen. Även om de två sistnämnda tolkningsmönstrena kan beskrivas som statiska, visar receptionen som helhet på en bredd i tolkningen i förhållande till en kristen teologisk tolkning.

Graham Ward beskriver en ökad dikotomi som följd av oklara gränser kring vad som betecknas som religion.<sup>574</sup> Wards argument är att teologiska traditioner utgör resurser gentemot kommersialiseringen av religion i den postsekulära kulturen, samtidigt som han är medveten om att dessa traditioner också

574 Ward 2003, s. 133.

medför risk för konflikter.<sup>575</sup> Min fråga, utifrån det som jag ser i min studie, är hur traditionen skall bestämmas då det gäller kristna bilder. Som belysts i kapitel 2, är den inget enhetligt fenomen. Till detta kommer den religionspluralistiska kontext som min avhandling är situerad i. Vad är ”traditionen” – och vem har tolkningsföreträde?

Då kommunikationen inte är en envägsinriktad process tvingas kyrkan att förhålla sig till den nya situationen med olika tolkningar av Jesusgestalten. Frågan är om kommunikationen någonsin varit linjär, om vi ser till tolkningens negativitet och människan som kroppsligt och historiskt situerad.<sup>576</sup> Snarare kan kommunikationsprocessen beskrivas som olika faktorer som samverkar, där olika faktorer har olika betydelse i olika situationer. Ord och bild befinner sig i ett interaktivt förhållande. Det kognitiva och det affektiva är inte antitesiska, utan tvärtom ofta samtidigt och samverkande.<sup>577</sup> Den komplexa situationen förstärks av den samtida postkristna kontexten.

Gordon Lynchs breda definition av teologi har fungerat som en utgångspunkt för att kunna studera vad kristen symbolik betyder för människor i en religionspluralistisk kontext, där bilderna presenteras i skärningspunkten mellan en kyrklig, institutionell tolkning och en bredare tillämpning.<sup>578</sup> Definitionen fungerar som en bra ansatspunkt för ett studium av bildreception som inte begränsas till en skara av troende som identifierar sig med den auktoritativa teologiska tolkningen. Likaså har Lynchs hermeneutiska modell visat sig vara en fruktbar metod för att ställa populärkulturella uttryck och empiri i dialog med teologi.<sup>579</sup>

Utöver kommunikationsaspekten, berör problematiken kring det vidgade tolkningsområdet frågan om tolkningsföreträde. Teologen Mattias Martinson menar att man måste gå längre i den religiösa och teologiska kritiken än vad som är brukligt:

Det jag vill poängtera är att teologin måste uppge tanken på att deras traditionella ställning kan rekapituleras idag, och därigenom erkänna att andra källor,

575 Ibid. s. ix.

576 Liepe 2003, s. 25-28; Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 266.

577 Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 268.

578 Lynch 2005, s. 94-96.

579 Ibid. s. 108-09.



vid sidan av de som tidigare hade auktoritativ ställning, blir helt och hållet *likvärdiga* för den teologiska reflektionen.<sup>580</sup>

Martinson ställer frågan om den estetiska erfarenheten är en möjlig tillgång för en teologi som ”inte längre tror på auktoriteterna”.<sup>581</sup> Jag ser Martinsons prövande inställning som en fruktbar ingång till förståelsen av bildreception i en postkristen kontext, tillsammans med Lynchs definition av teologi. Min studie visar på behovet av fördjupade empiriska studier, för att kunna studera vad religion betyder för olika människor i ett religionspluralistiskt samhälle.

Den nicenska bildteologin, som utgör grunden för den visuella framställningen av Kristus, belyser skillnaden mellan det som symbolen bokstavligt står för, och den tolkningsmångfald som symbolen möjliggör.<sup>582</sup> Svend Bjerg och Jean-Luc Marion argumenterar utifrån denna lära för nödvändigheten av det annorlunda, det som utmanar betraktaren och avviker från hennes förväntningar, för att erfarenheter av det osynliga som bryter in i den synliga verkligheten överhuvudtaget skall vara möjliga.<sup>583</sup>

En infallsvinkel till det heterogena tolkningsfält som utmärker de samtida visuella framställningarna av Jesusgestalten är att förstå de nya tolkningarna så att de tydliggör skillnaden mellan bilden och det som den hänvisar till, men också symbolikens öppenhet, i det att de lyfter fram det oväntade och det oförutsägbara. Med en didaktisk förståelse kan det uttryckas som att nya visuella tolkningar drar uppmärksamhet till ett budskap och en symbolik som betraktaren slutat att se.<sup>584</sup>

Nya tillämpningar och tolkningar skapar emellertid nya normer. Det aktualiseras av Waldemar Januszczaks syn på tillämpningen av kristen symbolik i konstbilder utanför kyrkliga sammanhang som ett uttryck för den samtida celebritetskulturen, där Kristusikonen blir en symbol för det ultimata kändisskapet.<sup>585</sup> Tillämpningen riskerar att stanna vid en retorisk specialeffekt, en ytlig

---

580 Martinson, Mattias, ”Konstverket allena? Auktoritetskritik och Sigurd Begmanns befriande bild-konst-kultur-teologi”, i *Kirke og kultur* 2004:1. Kursiveringen är gjord av författaren.

581 Ibid.

582 Berger 1996, s. 35-43; Clague 2005, s. 58- 60.

583 Bjerg 1999, s. 104-117; Marion 1996, s. 25-45.

584 Clague 2005, s. 58- 60.

585 Januszczak 2003.

användning av symboliken som fyller kommersiella funktioner.<sup>586</sup> Problematiken återfinns också då religiös symbolik används i visuella medier som film och dataspel, där tolkningen förmedlar hjältemetaforik och en positiv bild av våld som konfliktlösning.<sup>587</sup>

De utställningar som omnämndes inledningsvis, *Revelation/Uppenbar(a)t* (2006) och Elisabeth Ohlson Wallins *Ecce Homo*-bilder (1998), belyser hur kyrkan förhåller sig till nya tolkningar av Jesusgestalten. Beslutet att öppna sig för de nya uttrycken är långtifrån friktionsfritt, vilket tydliggörs av kontroverserna kring de båda utställningarna. Här finns en svår balansgång mellan erfarenheten av bilder som utmanande, och bilder som kränkande.

Bilder är ofta laddade, och provocerar betraktaren på olika sätt. I bilden flätas det kognitiva och det affektiva samman.<sup>588</sup> I en religionspluralistisk samtid möter den auktoritativa, kyrkliga tolkningen och tillämpningen en icke-auktoritativ tolkning. Min studie visar hur ungdomarna tolkar bilderna utifrån olika förståelser av Jesusgestalten: Jesus som Kristus, profet eller historisk person. Det ger ett intressant spektrum av olika tolkningar, där den symboliska tolkningen samspelar med den bokstavliga.

---

586 Ward 2003, s. 133.

587 Se Axelson 2005, s. 226-28. Tomas Axelson lyfter fram en problematik i Hollywoods användning av Kristusymboliken där den mytiske hjälteprototypen blir en hämnande hjältefigur, vilket riskerar att främja antidemokratiska värderingar. Axelson utgår i sin analys från den nordamerikanske teologen och filmkritikern Robert Jewett (Jewett, Robert, "The Disguise of Vengeance in *Pale Rider*" i *Religion and Popular Culture in America* [red. Forbes, Bruce D., och Mahan, Jeffrey H.] 2000, s. 243-55). Se även Ola Sigurdsons och Tomas Axelsons diskussion kring Mel Gibsons film *The Passion of the Christ*, en framställning som, utöver en traditionell bild av Jesus med övermänskliga drag, också förmedlar en bild av en superhjälte: "en Jesus med actionfilmens heroiska drag" (Axelson, Tomas, och Sigurdson, Ola, "Om frälsaren, filmstjärnan, och samtidsmänniskan. Jesus på vita duken", i *Film och religion. Livstolkning på vita duken*, [red. Axelson, Tomas, och Sigurdson, Ola], 2005, s. 144).

588 Kress och van Leeuwen 2006/1996, s. 268.

# Summary

This dissertation attempts an examination of the wide spectrum of contemporary interpretations of the figure of Jesus, which calls into question the preferential right of Christian communities to interpret Christian iconography and challenges the interpretive authority of the Christian church. Throughout the history of the Western church visual representations of Christ have always been a part of culture. This notwithstanding, modern depictions of Jesus can be distinguished from their historical counterparts because of their complex and heterogeneous character, consisting of various cross interpretations, purposes and aims. Today commercial advertisers, the media and others utilize Christian symbolism in ways that strongly contrast tradition and blur the borderline between the sacred and the profane. This circumstance brings to mind art historian W.J.T. Mitchell's notion of a "pictorial turn", which points to the need for studies in visual culture.

Contemporary Swedish society is characterized by the fact that over the last several decades Christian institutions have lost their importance as mediators of tradition. At the same time, Christian symbolism is used throughout the world in novel areas that fall outside the realm of church authority. Artists, for example, freely employ Christian symbolism and iconography in the creation of sometimes irreverent and controversial interpretations of the Jesus figure that are often the cause of fierce debate. Ironically, the very topics that are of concern to these artists are also of concern to contemporary Christian theologians, who grapple with the same questions of identity and power. In this dissertation the contemporary European context is described as post-secular,

meaning that while religion continues to play an influential role in society and culture, people nonetheless tend to interpret life's essential questions for themselves, independent of religious institutions.

The study examines the reactions of sixteen young men and women to nine two-dimensional images of Christ in a multi-religious context. For purposes of analysis, these reactions are then placed in critical dialogue with the Christian theology of images. The participants, most of whom attended a so-called multicultural high school in Gothenburg, were 18 to 20 years of age and had a variety of relations to the Christian faith: five were Christian, three were Muslim and the remainder were either atheists, agnostics or "spiritual seekers".

The images employed in the study were created between 1998 and 2005 and were available on the Internet for either illustrative or pecuniary purposes; they were selected because they were thought to reflect the heterogeneity of contemporary visual representations of Christ. These nine images then served as a starting point for subsequent interviews with the respondents.

The study's methodological approach is to make a hermeneutical phenomenological analysis of the experiences, reactions and interpretations of the respondents in their encounter with these images and to use a particular semiotic method to examine the receipt of the images' different levels of embedded meaning. The project is multidisciplinary, embracing theology, art science, sociology of religion and cultural science. The respondents viewed and were questioned about the nine images on two separate occasions at locations close to their school, and were permitted to keep them between interviews for further examination and the recording of deeper reflections.

A comprehension of each respondent's perspective on Christian theological interpretation becomes a focal point in analyzing their assessments of, and negotiations with, the nine images. Central to this analysis is a definition of the concept "theology" that is inclusive of persons who hold humanistic, post-Christian and non-Christian religious points of view. The idea is to explore the relationship between the Christian theology of images and the questions, beliefs, values, practices and experiences communicated by the respondents as they interpret the nine images. To further clarify my theoretical approach, I

make a hermeneutical analysis of the dialectic between popular cultural and traditional religious expressions in order to establish a critical conversation between the two, with the aim of obtaining new theological insights. This model serves as a starting point for my thesis and is also applied as a useful tool in my analysis.

In relation to this, I have identified three aspects of contemporary multi-religious society that pose a challenge to the Christian theology of images—features that serve as a background to the specific questions used to analyze the material in dialogue with Christian theology. Put succinctly, these concern the fact that in contemporary Western society: 1) visual representations of the Jesus figure tend to be heterogeneous in character, created for varied individual purposes and independent of the traditional interpretive authority of the church; 2) individuals tend to independently construct their own faith-based belief systems outside of religious institutions, which leads to an increase of religious pluralism that is further enhanced by the impact of migration; and, 3) visual communication tends to be particularly emphasized to the detriment of a didactic theology of images, which relies upon textual discourse in its representational teaching of the gospel. From the perspective of this study, the challenge posed by these three features of contemporary Western society is also linked to a decrease in religious (i.e., Christian) socialization.

As already noted above, the questions used in the analysis of the material were developed in the light of these particular features of contemporary multi-religious society. For convenience, those questions have been concentrated into the following four bullet points:

- What are the prominent tendencies and themes of interpretation in the respondents' assessment of and negotiations with the nine images?
- Is there some sort of connection between the wide range of possible interpretations of these nine images and the particular interpretations of the sixteen respondents?
- In what ways might this study deepen our understanding of the manner in which images of Jesus function in a contemporary multi-religious context?

- What questions might be discerned from my respondents' reactions to the nine images that are applicable to an ongoing theological reflection on images?

The following is a chapter-by-chapter description of the content of my dissertation:

Chapter 1 introduces the reader to the subject matter of the dissertation and includes all that has been described above.

Chapter 2 briefly describes the theology and history of images of Christ, including the contemporary tendency towards heterogeneous interpretation; it also develops the analysis of the three features of contemporary Western society mentioned above.

Chapter 3 consists of a discussion on theory and method.

Chapter 4 provides a description of the nine images that serve as the starting point of my interviews, focusing on their form, colour, material and iconography; this chapter also provides the background for my analysis of the reactions of the respondents.

Chapter 5, 6 and 7 present the findings of my study: Chapter 5 presents the tendencies and themes of interpretation that appear to be prominent in my respondents' reception of the nine images; Chapter 6 focuses on the relation between my respondents' interpretations and the different layers of meaning that are embedded in the content of these images; and Chapter 7 focuses on the relation between my respondents' interpretations and negotiations and their pre-understanding of the Christian tradition of visual representation.

Finally, Chapter 8 presents my conclusions, which include a general discussion on the major questions and results of the study; this chapter also provides a discussion on the potential of the study to deepen our understanding of the manner in which images of Jesus function in contemporary multi-religious society.

A distinguishing feature of this study is the finding that various media images, discourses and cultural expressions served to influence my respondents' inter-

pretations. Because of their reliance upon alternate resources, as opposed to the interpretive authority of the church, I describe such assessments as “alternate interpretations”. This tendency was especially prominent in those of my respondents who regarded themselves as non-believers. Paradoxically, although the interpretations of these “non-believing” respondents were often critical of Christianity and its teachings, they were frequently contextualized by a Christian understanding of the iconography, indicated by the fact that they referred to the specific Biblical narrative depicted in the image. Such individuals are classified in my dissertation as “critical of tradition”. The interpretations of these young adults were often characterized by challenges to Christian theology that related to ethical and existential concerns; it is interesting to note, however, that it is difficult to distinguish these interpretations from much of the thought that is central to the Christian tradition itself.

One way of analyzing these alternate interpretations is to describe them as being common to human thought and not dependent upon a theistic frame of reference, even given the wide definition of theology that has served as the starting point of my thesis. The findings of this study strongly suggest that the individual’s experience of the Christian tradition of visual representation works as a resource—a type of cognitive pattern—in the act of interpreting. They also point to the difficulty of drawing clear boundaries between interpretations that correspond with Christian understanding on the one hand and those that correspond with an apparent non-religious point of view on the other, tending to confirm one of the central tenets of the thesis: that Western society currently reflects more of a post-secular than a secular point of view. Put differently, the tendency towards alternate interpretations found in this study merely reflects the complex and heterogeneous manner in which Christian symbolic and iconographic themes are currently being applied in the wider cultural context, independent of traditional Christian interpretive authority. I refer here to the first of the above three societal features that pose a challenge to the Christian theology of images; however, the tendency towards alternate explanations is also related to the growth of religious pluralism (feature two), the destabilization of the didactic aim of using Christian imagery to teach the gospel (feature three) and the waning influence of specifically Christian socialization. On the

whole, the respondents seemed to feel that it was important for the images to convey a clear message, something that appears related to the requirement that the images arouse their interest.

Another point is that many of the alternate interpretations contain popular cultural references from film and other media that are not reflective of Christian theological understanding, and this is obviously connected to the degree of a given respondent's exposure to that understanding. Although the interpretations of Muslim respondents were also characterized by alternate interpretations, their alternatives were more derived from the teachings of Islam than they were from expressions of popular culture; their interpretations might be best described as negotiations between two diverse religious traditions. Viewing Jesus as a prophet, not unlike Mohammed himself, and coming from a fiercely aniconic tradition, they were generally critical of graphic representations of Christian themes, including the Jesus figure, holy persons, the crucifixion and so forth.

The interpretations of Christian respondents largely corresponded with the traditional understandings of the church, although these persons also made reference to alternate resources in their interpretations. As for Muslim respondents, they tended to reject images considered to be blasphemous and/or critical of religion. In contrast, those respondents that were classified as being "critical of tradition" often tended to view these same images in a positive light. However, regardless of whether the respondent was a Christian, a Muslim or a so-called non-believer, all tended to draw a general distinction between images that they considered "artistic" and those that they considered "religious". Most also tended to assume that the images were Western in orientation and produced by men, a view that appears to have something to do with contemporary concerns about power issues and the apparently overbearing nature of Western civilization.

When the interpretations of this study's sixteen respondents are placed in dialogue with the Christian theology of visual representation, two contrasting features emerge. On the one hand, the notion of a sender communicating a given message to a receiver (i.e., didactic intention) is challenged by the fact



that the symbolic has become a public resource in contemporary visual culture; this is indicated in my study by the appearance of alternate interpretations and references to expressions that are not in keeping with the traditional understandings of the Christian church. On the other hand, many of the reactions of my respondents basically corresponded with a rather traditional perspective on the representation of the Jesus figure. Additionally, the process of interpreting and negotiating with these nine images tended to involve certain pre-conceptions and/or expectations concerning their authenticity, reliability and realism—a tendency that was to some degree strengthened by references to popular culture.

This, in turn, is linked to another problem that arose in the course of analyzing the reactions of the respondents: where to draw the line between when an image is and is not being interpreted as an image of Jesus *per se*—i.e., when a given interpretation is to be considered literal (or denotative) and when it is to be considered symbolic. This problem comes to the fore with images that have been formed in clear contrast to tradition; it is also related to the perspective of the Second Council of Nicaea (787), which regarded Christ as an icon, a symbolic representation of a divine reality. As I see it, word and image are involved in an interactive relationship, a viewpoint that is shared by contemporary visual culture. The cognitive and the affective are not antithetical, but rather co-present and interactive.

The present dissertation points to the urgent need for empirical studies that deepen our understanding of the embodied experience of theological matters. As has been already noted above, the contemporary (post-secular) tendency towards complex and heterogeneous interpretations of the image of Jesus, exemplified by the wide spectrum of interpretations found in this study, calls into question the preferential right of Christian communities to interpret Christian iconography and challenges the interpretive authority of the church. This circumstance highlights the need for critical theological reflection on questions such as how to define “tradition” and whether to accept sources that fall outside the compass of formal Christian authority.



# Käll- och litteraturförteckning

## Otryckta källor

”Jesus Action Hero”, Accoutrements Outfitters of Popular Culture Ltd. Seattle USA, inköpt 2003-05-20. I författarens ägo.

Transkriberade intervjuer och anteckningar, utförda under tidsperioden 2006-03-27 – 2006-05-08. I författarens ägo.

Mail från Brooks Cross till författaren, bcross@www.brookscrossart.com, 2006-02-14.

Mail från Mats Hermansson till författaren, info@svenskakyrkan.se, 2006-03-01.

Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2006-03-14.

Mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@sensewave.com, 2006-03-15.

Mail till författaren från Marianne Selvik, marsel@sensewave.com, 2006-03-20.

Mail från Ayed Arafah till författaren, ayedtiamo@yahoo.com, 2006-03-25.

Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2006-11-16.

Mail från Mats Hermansson till författaren, info@svenskakyrkan.se, 2007-10-27.

Mail från Guy Kokken till författaren, guy.kokken@skynet.be, 2007-11-12.

## Litteratur och tidskrifter

- Ahlström, Gabriella, *Ecce Homo. Berättelsen om en utställning*, Stockholm 1999, Albert Bonniers Förlag.
- Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Lund 1994, Studentlitteratur.
- Arnold, Tomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York 1965, Dover Publications.
- Arvidsson, Bengt, *Bildstrid, bildbruk, bildlära. En idéhistorisk undersökning av bildfrågan inom den begynnande lutherska traditionen under 1500-talet*, diss. Teologiska institutionen vid Lunds universitet 1987.
- Axelsson, Tomas och Sigurdson, Ola, "Om frälsaren, filmstjärnan, och samtidsmänniskan. Jesus på vita duken", i *Film och religion. Livstolkning på vita duken*, (red. Axelsson, Tomas, och Sigurdson, Ola), Örebro 2005, Cordia.
- Axelsson, Tomas, "Messias - med rätt att döda. Om militanta kristusgestalter i Hollywood", i *Film och religion. Livstolkning på vita duken*, (red. Axelsson, Tomas, och Sigurdson, Ola), Örebro 2005, Cordia.
- Axelsson, Tomas, *Film och mening. En receptionsstudie om spelfilm, filmpublik och existentiella frågor*, (Acta Universitatis Upsaliensis, Psychologia et Sociologia Religionum, 21), Uppsala 2008, diss. Teologiska institutionen vid Uppsala universitet.
- Barthes, Roland, "Le message photographique" 1961, i *OEuvres complètes TOME I 1942- 1965*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris 1993, Éditions du Seuil.
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, Oxford University Press.

- Baugh, Lloyd, *Imagining the Divine. Jesus and Christ-figures in Film*, London/Boulder/New York/Toronto/Plymouth UK 1997, Sheed & Ward.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, Verlag C.H. Beck.
- Berger, Peter L., "The Desecularization of the World. A Global Overview", i *The Desecularization of the World. Resurgent Religion and World Politics*, (red. Berger, Peter L.), Washington DC 1999, The Ethics and Public Policy Center.
- Berger, Teresa, "A Female Christ Child in the Manger and a Woman on the Cross, Or: The Historicity of the Jesus Event and the Inculturation of the Gospel", i *Feminist Theology 1996:11*, Sheffield 1996, Sheffield Academic Press.
- Bergmann, Sigurd, *I begynnelsen är bilden. En befriande bild-konst-kulturateologi*, Stockholm 2003, Proprius.
- Berntson, Martin, "Ortodoxa, österländska och katolska kyrkor i Sverige", i *Det mångreligiösa Sverige – ett landskap i förändring* (red. Andersson, Daniel och Sander, Åke), Lund 2009, Studentlitteratur.
- Bibel 2000*, Svenska Bibelsällskapet.
- Billemar, Mikael, *Hedens lustgård. Om dialogen mellan bildtolkning och kristen livstolkning, med utgångspunkt i den gotländska konstnären Naemi Erikssons bildkonst*. Prästmötesavhandling för Visby stift 1997.
- Bjerg, Svend, *Synets teologi*, Frederiksberg 1999, Anis.
- Bourdieu, Pierre et al, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969, Éditions de Minuit.
- Bramly, Serge och Rheims, Bettina, *I.N.R.I*, New York 1999, Monacelli Press, (orig. *I.N.R.I*, Paris 1998, Albin Michel).
- Bramly et al, *Bettina Rheims. Retrospective*, München 2004, Schirmer Mosel.
- Brander Johnsson, Hedvig, "Religious Imagery and Popular Communication", i *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery* (red. Ellenius, Allan), Uppsala 1984, Almqvist & Wiksell International.
- Brander Johnsson, Hedvig, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Stockholm

- 1994, Almqvist & Wiksell.
- Brunstad, Paul Otto, *Ungdom och livstolkning. En studie av unge menneskers tro og Fremtidsforventninger* (KIFO Perspektiv nr. 3), diss. Norsk Laererakademi, Bergen, Trondheim 1998, Tapir.
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, Cambridge University Press.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983, Macmillan.
- Bråkenhielm, Carl Reinhold, *Världsbild och mening. En empirisk studie av livsåskådningar i dagens Sverige*, (red. Bråkenhielm, Carl Reinhold), Nora 2001, Nya Doxa.
- Brömssen, Kerstin von, *Tolkningar, förhandlingar och tystnader. Elevers tal om religion i det mångkulturella och postkoloniala rummet*, Göteborg 2003, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Buchloh, Benjamin H., "Figures of Authority, Ciphers of Regression", i *Art After Modernism. Rethinking Representation* (red. Wallis, Brian), New York 1984, The New Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.
- Bäckström, Anders (red.), *Livsåskådning och kyrkobyggnad. En studie av attityder i Göteborg och Malmö*, Tro och Tanke 1997:4, Uppsala, Svenska kyrkans forskningsråd.
- Carrette, Jeremy och King, Richard, *Selling Spirituality. The Silent Takeover of Religion*, London/New York 2005, Routledge.
- Casanova, José, *Public Religions in the Modern World*, Chicago and London 1994, The University of Chicago Press.
- Casanova, José, "Rethinking Secularisation. A Global Comparative Perspective", i *After Secularization*, 2006, The Hedgehog Review, Spring & Summer 2006, vol. 8, number 1 & 2, Institute of Advanced Studies in Culture, University of Virginia.
- Chilvers, Ian (red), *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford/ New York 1996/1990, Oxford University Press.

- Chrétien, Jean-Louis, *Corps à corps. A l'écouter de l'œuvre d'art*, Paris 1997, Les éditions de minuit.
- Clague, Julie, "Divine transgression: the female Christ-form in art", i *Critical Quarterly*, vol. 47, 2005:3.
- Crimp, Douglas, "Pictures", i *Art After Modernism. Rethinking Representation* (red. Wallis, Brian), New York 1984, The New Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.
- Davey, Nicholas, "The hermeneutics of seeing", i *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, (red. Heywood, Ian and Sandywell, Barry), London 1999a, Routledge.
- Davey, Nicholas, "Aesthetics as the Foundation of Human Experience", i *Journal of Art and Design Education*, 1999:13b.
- Davey, Nicholas, *Unquiet Understanding. Gadamer's Philosophical Hermeneutics*, New York 2006, State University of New York Press.
- Deacy, Christopher, *Faith in Film. Religious Themes in Contemporary Cinema*, Hampshire/Burlington 2005, Ashgate.
- Drotner, Kirsten, "Kulturellt kön och modern ungdom", i *Kön och identitet i förändring* (red. Fornäs, Johan et al), Stockholm 1991, Stehag/Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Elkins, James, *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge 1998, Cambridge University Press.
- Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York/London 2004, Routledge.
- Fausing, Bent, *Bevaegende billeder. Om affekt och billeder*, Köpenhamn 1999, Tiderne Skifter.
- Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954, Oxford University Press.
- Fiske, John, *Kommunikationsteorier. En introduktion*, (orig. *Introduction to Communication Studies*), 2001/1990, Wahlström & Widstrand.
- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of*

- Response*, Chicago 1989, The University of Chicago Press.
- Gadamer, Hans-Georg, "Ästhetik und Hermeneutik", i *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, J.C.B. Mohr Verlag.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, Basic Books.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991, Polity Press.
- Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 2002/1960, Phaidon.
- Gombrich, Ernst, *The Uses of Images. Studies in the Social Functions of Art and Visual Imagery*, London 1999, Phaidon.
- Grabar, André, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, New York 1968, Princeton.
- Grierson, Roderick, *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, New Haven/ London 1993, Yale University Press.
- Gärdenfors, Peter, *Fängslände Information*, Stockholm 1996, Natur och Kultur.
- Hagevi, Magnus, "Religiositet i generation X", i *Spår i framtiden*. Ung-SOM-undersökningen. Västsverige 2000, SOM-rapport nr 28, (red. Oscarsson, Henrik), Göteborg 2000, Göteborgs universitet.
- Hagevi, Magnus, "De postsekulära generationerna", i *Det nya Sverige*, SOM-rapport nr 41, (red. Holmberg, Sören och Weibull, Lennart), Göteborg 2007, Göteborgs universitet.
- Hall, Stuart, "Encoding/Decoding", i *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (red. Hall, Stuart), London/New York 1996/1980, Routledge.
- Hallonsten, Gösta, *Östkyrkor i Sverige – en översikt*, Skellefteå 1992, Artos.
- Hamberg, Eva M, "Kristen tro och praxis i dagens Sverige", i *Världsbild och mening. En empirisk studie av livsåskådningar i dagens Sverige* (red. Carl Reinhold Bråkenhielm), Nora 2001, Nya Doxa.
- Hannerz, Ulf, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organisation of Meaning*, New York 1992, Columbia University Press.



- Hasenmueller, Christine, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978:36.
- Hasting, Julia, *Crucifixion*, London 2000, Phaidon Press.
- Hausman, Carl R., *Metaphor and Art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge 1989, Cambridge University Press.
- Hervieu-Léger, Danièle, *La Religion pour Mémoire*, Paris 1993, Les éditions du Cerf.
- Hillerdal, Gunnar och Gustafsson, Berndt, *De såg och hörde Jesus*, Stockholm 1973, Verbum.
- Hobbs, Robert, *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983-1993*, Malmö konsthall 30 mars-19 maj 1996.
- Holmqvist, Morten (red.), *Jeg tror jeg er lykkelig... Ung tro og hverdag*, Oslo 2007, Kloster forlag.
- Hoover, Stewart M., *Religion in the Media Age*, London/New York 2006, Routledge.
- Hoover, Stewart M., "Audiences", i *Key Words in Religion, Media and Culture* (red. Morgan, David), New York/London 2008, Routledge.
- Hulsether, Mark D., "Like a Sermon. Popular Religion in Madonna Videos", i *Religion and Popular Culture in America* (red. Forbes, Bruce D., och Mahan, Jeffrey H), Berkeley/London 2000, University of California Press.
- Häger, Andreas, *Religion, rock och pluralism. En religionssociologisk studie av kristen diskurs om rockmusik*, Uppsala 2001, diss. Uppsala universitet, teologiska institutionen, Religionssociologi.
- Januszczak, Waldemar, "Guess who's coming to dinner", i *The Sunday Times*, Cover Story, Culture Magazine, 2003-04-20.
- Jeffner, Anders, *Livsaskådningar i Sverige. Inledande projektpresentation och översiktlig resultatredovisning*, Uppsala 1988, Uppsala Universitet.
- Jewett, Robert, "The Disguise of Vengeance in Pale Rider", i *Religion and Popular Culture in America* (red. Forbes, Bruce D., och Mahan, Jeffrey H.), Berkeley/London 2000, University of California Press.
- Johnston, Robert, "Reel spirituality. Theology and film in dialogue", i *The*

- Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S), New York/London 2007, Routledge.
- Kallenberg, Kjell et al (red.), *Tro och värderingar i 90- talets Sverige*, Örebro 1996, Libris.
- Khalidi, Tarif, *The Muslim Jesus. Sayings and Stories in Islamic Literature*, Cambridge Mass./ London 2001, Harvard University Press.
- Koerner, Joseph Leo, *The Reformation of the Image*, London 2004, Reaktion Books.
- Kress, Gunther, och van Leeuwen, Theo, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London/New York 2006/1996, Routledge.
- Kvale, Steinar, *Interviews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, Thousand Oaks, California 1996, Sage.
- Kumm, Björn, *Che*, Lund 2008, Historiska Media.
- Kuryluk, Ewa, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a "True" Image*, Cambridge/Oxford 1991, Basil Blackwell.
- Langmuir, Erika, "Signs and symbols", i *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation* (red. McGregor, Neil), London 2000, National Gallery.
- Leirvik, Oddbjörn, *Images of Jesus Christ in Islam. Introduction, Survey of Research, Issues of Dialogue*, Uppsala 1999, Studia Missionalia Upsaliensia LXXVI, Swedish Institute of Missionary Research.
- Leppert, Richard, *Art and the Committed Eye. The Cultural Functions of Imagery*, Boulder Colorado 1996, Westview Press.
- Liepe, Lena, *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*, Lund 2003, Nordic Academic Press.
- Linderman, Alf, *The Reception of Religious Television: Social Semeiology Applied to an Empirical Case Study*, (Acta Universitatis Upsaliensis, Psychologia et Sociologia Religionum, 12), Stockholm 1996, Almqvist & Wiksell.
- Loughlin, Gerard, *Alien Sex. The Body and Desire in Cinema and Theology*, Malden/Oxford/Carlton 2004, Blackwell Publishing.
- Luther, Martin, *Dr. Martin Luthers Werke. Weimar Ausgabe XXVII* 1903.

- Lynch, Gordon, *Understanding Theology and Popular Culture*, Malden/Oxford/Carlton 2005, Blackwell Publishing.
- Lynch, Gordon, "What is this 'Religion' in the Study of Religion and Popular Culture?", i *Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture* (red. Lynch, Gordon), London/New York 2007, I.B. Tauris.
- Lövheim, Mia, *Intersecting Identities: Young People, Religion, and Interaction on the Internet*, Uppsala 2004, diss. Teologiska institutionen vid Uppsala universitet.
- MacGregor, Neil, "Seeing Salvation", i *The Image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation* (red. MacGregor, Neil), National Gallery London 2000.
- Malone, Peter, *Movie Christs and Antichrists*, New York 1988, Crossroads.
- Malone, Peter, "Edward Scissorhands: Christology from a Suburban Fairytale", i *Explorations in Theology and Film. Movies and Meaning* (red. Marsh, Clive och Ortiz, Gaye), Oxford/Malden MA 1997, Blackwell Publishers.
- Marsh, Clive, "Film and Theologies of Culture", i *Explorations in Theology and Film. Movies and Meaning* (red. Marsh, Clive och Ortiz, Gaye), Oxford/Malden MA 1997, Blackwell Publishers.
- Marsh, Clive, "Cinema and Sentiment. Film's Challenge to Theology", i *The Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S), New York/London 2007, Routledge.
- Marion, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Paris 1982, Presses Universitaires de France.
- Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris 1996, Presses Universitaires de France.
- Martinson, Mattias, "Konstverket allena? Auktoritetskritik och Sigurd Begmanns befriande bild-konst-kultur-teologi", i *Kirke og kultur*, 2004:1.
- Michalski, Sergiusz, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in the Western and Eastern Europe*, London/New York 1993, Routledge.
- Michell, Jolyon och Plate, Brent S., "Viewing and Writing on the Passion of

- the Christ”, i *The Religion and Film Reader* (red. Michell, Jolyon och Plate, Brent S), New York/London 2007, Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London 1999, Routledge.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., *What do Pictures Want?* Chicago/London 2005, University of Chicago Press.
- Morgan, David (red), *Icons of American Protestantism. The Art of Warner Sallman*, New Haven/London 1996, University of California Press.
- Morgan, David, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley/ Los Angeles/London 1998, University of California Press.
- Morgan, David, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley 2005, University of California Press.
- Morgan, David, ”Introduction”, i *Keywords in Religion, Media and Culture* (red. Morgan David) New York/London 2008, Routledge.
- Morgan, David, ”Art and Religion in the Modern Age”, i *Re-Enchantment* (red. Elkins, James, och Morgan, David), New York/London 2009, Routledge.
- Morhed, Sven-Eric, *Att förklara det oförklarliga. En livsåskådningsstudie om människors tolkningar av paranormala fenomen i en vetenskaplig tidsålder*, Stockholm 2000, Elanders Gotab.
- Ohlson, Elisabeth, *Ecce Homo. Photographs by Elisabeth Ohlson 1996-1998*, Malmö 1998, Föreningen Ecce Homo.
- Ouspensky, Leonid, *The Theology of the Icon Vol I*, New York 1978, Crestwood.
- Pelikan, Jaroslav, *Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture*, New Haven, London 1985, Yale University Press.
- Perez, Nissan, *Corpus Christi. Les representations du Christ en photographie – 1855-2002*, Jerusalem 2002, The Israel Museum Jerusalem, Marval.
- Plate, Brent S., *Blasphemy. Art That Offends*, London 2006, Black Dog Publishing.

- Pochat, Götz, *Symbolbegreppet i konstvetenskapen*, Stockholm 1977, Almqvist & Wiksell.
- Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris 1969, Seuil.
- Ricœur, Paul, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Forth Worth, Texas 1976, The Texas Christian University Press.
- Sandström, Sven, *Se och uppleva*, Åhus 1983, Kalejdoskop förlag.
- Sandström, Sven, *Intuition och åskådlighet*, Stockholm 1995, Carlsson Bokförlag.
- Schmidt, Gisela, *Mirror Image and Therapy*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien 2001, Peter Lang.
- Schofield Clark, Lynn, *From Angels to Aliens. Teenagers, the Media, and the Supernatural*, New York 2003a, Oxford University Press.
- Schofield Clark, Lynn, "The Journey from Postpositivist to Constructivist Methods", i *Media, Home, and Family* (red. Hoover, Stewart et al), New York & London 2003b, Routledge.
- Schöldstein, Christina, *Guld och Azur. En introduktion till ikonografin hos kristusikoner och festdagsikoner*, Skellefteå 2004, Artos.
- Sernhede, Ove, *Modernitet, adolescens & kulturella uttryck*, Göteborg 1995, diss. Göteborgs universitet, institutionen för socialt arbete.
- Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar. Inkarnation, blick, kroppslighet*, Göteborg 2006, Glänta Produktion.
- Sigurdson, Ola, *Det postsekulära tillståndet. Religion, modernitet, politik*, Göteborg 2009, Glänta Produktion.
- Sjöborg, Anders, *Bibeln på mina egna villkor. En studie av medierade kontakter med bibeln med särskilt avseende på ungdomar och Internet*, (Acta Universitatis Upsaliensis, Psychologia et Sociologia Religionum, 18), Uppsala 2006, diss. Teologiska institutionen vid Uppsala universitet.
- Sjödén, Ulf, *En skola – flera världar. Värderingar hos elever och lärare i religionskunskap i gymnasieskolan*, Stockholm 1995, Plus Ultra.

- Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, (red. Sjölin, Jan-Gunnar), Lund 1998/1993, Studentlitteratur.
- Solso, Robert L., *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge Mass, London 1994, Massachusetts Institute of Technology.
- Stafford, Barbara, *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge Mass/London 1996, MIT Press.
- Stengård, Elisabeth, "1900-talets religiösa/sakrala konst. Försök till utvärdering", i *Vår lösen* 1983:4/5.
- Sturken, Marita och Cartwright, Lisa, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford/New York 2001, Oxford University Press.
- Tanner, Norman P (red), *Decrees of the Ecumenical Councils. Volume One. Nicea I to Lateran V*, London/Washington 1990, Sheed & Ward/Georgetown University Press.
- Tanner, Kathryn, *Theories of Culture. A New Agenda for Theology*, Minneapolis 1997, Fortress Press.
- Tillich, Paul, *On Art and Architecture*. (red. Dillenberger, John; Dillenberger, Jane), New York 1987, Crossroad.
- Thomsson, Heléne, *Reflexiva intervjuer*, Lund 2002, Studentlitteratur.
- Trost, Jan, *Kvalitativa intervjuer*, Lund 2005/1993, Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet, *Forskningsetiska principer i humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Antagna av Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet i mars 1990. Tillsvidare även gällande vid Vetenskapsrådets ämnesråd för humaniora och samhällsvetenskap, 2003. Tillgänglig vid:<http://www.vr.se/filesserver/index.asp?fil=GA7HMOM6oVNE> 2006-04-12.
- Ward, Graham, *True Religion*, Malden/Oxford/Carlton 2003, Blackwell Publishing.
- Ward, Graham, *Christ and Culture*, Malden/Oxford/Victoria 2005a, Blackwell Publishing.
- Ward, Graham, *Cultural Transformation and Religious Practice*, Cambridge/New York/Oakleigh/Madrid/CapeTown 2005b, Cambridge University

Press.

Webber, F.R., *Church Symbolism. An Explanation of the More Important Symbols of the Old and New Testament, the Primitive, the Mediaeval and the Modern Church*, Detroit 1992/1938, Omnigraphics.

West, Edvard N., *Outward Signs. The Language of Christian Symbolism*, New York 1989, Walker and Company.

Willis, Paul et al, *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Buckingham 1990, Milton Keynes Open University Press.

Woodhead, Linda, och Heelas, Paul, *Religion in Modern Times. An Interpretive Anthology*, (red. Woodhead, Linda, och Heelas, Paul), Oxford/Malden, Mass. 2000, Blackwell Publishers.

Ziehe, Thomas, *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, (essäer sammanställda av Johan Fornäs och Joachim Retzlaff i samarbete med författaren), Stockholm 1993/1989, Symposion.

## Internetkällor (utan författarhänvisning)

<http://www.ely.anglican.org/advertising/>, vilken var aktiv 2005-06-08.

<http://archives.tcm.ie/irishexaminer/1999/01/06/fhead.html>, vilken var aktiv 2005-06-08.

<http://www.nocastro.com/archives/imageche.html>, vilken var aktiv 2005-06-08.

[http://mattstone.blogs.com/photos/sacred\\_images/digital\\_jesus.jpg](http://mattstone.blogs.com/photos/sacred_images/digital_jesus.jpg), vilken var aktiv 2006-01-31.

<http://www.brookscrossart.com/>, vilken var aktiv 2006-01-31.

[http://www.brookscrossart.com/mbr\\_statement.php](http://www.brookscrossart.com/mbr_statement.php), vilken var aktiv 2006-02-01.

[http://www.brookscrossart.com/mbr\\_bio.php](http://www.brookscrossart.com/mbr_bio.php), vilken var aktiv 2006-02-14.

[http://www.expovandevælde.be/.../Blue\\_Jesus\\_klein.gif](http://www.expovandevælde.be/.../Blue_Jesus_klein.gif), vilken var aktiv 2006-

02-21.

<http://www.ludlowpress.com/guy.html>, vilken var aktiv 2006-02-21.

<http://svenskakyrkansmission.svenskakyrkan.se/>

<ArticlePages/200310/30/2003103016...>, vilken var aktiv 2006-02-21

<http://www.madonnalicious.com/arcive/may2004.html>, vilken var aktiv 2006-02-21.

<http://www.cbsnews.com/stories/2001/02/15/national/main272246.shtml>, vilken var aktiv 2006-02-21.

[http://news.agendainc.com/mt-agenda/content/archives/2005/02/milan\\_bans\\_allf.html](http://news.agendainc.com/mt-agenda/content/archives/2005/02/milan_bans_allf.html), vilken var aktiv 2006-02-28.

<http://www.svenskakyrkan.se/tcrot/ikon-v2/internationellt/svenskakyrkansmission/00...>, vilken var aktiv 2006-03-14.

<http://www.southwark.anglikan.org/bridge/9903/page02.html>, vilken var aktiv 2006-03-14. <http://www.marsel.no/marsel.html>, vilken var aktiv 2006-03-14.

<http://www.marsel.no/ikonere2.html>, vilken var aktiv 2006-03-14.

<http://www.museum-security.org/97/october181997.html>, vilken var aktiv 2006-03-24.

<http://images.google.se/images?svnum=10&chl=sv&lr=&q=jesus+lamb+and+lion&bt...>, vilken var aktiv 2006-03-24.

<http://www.ohlson.se/bi.html>, vilken var aktiv 2006-03-24.

<http://www.churchads.org.uk/AboutUs.html>, vilken var aktiv 2006-03-27.

<http://www.churchads.org.uk/>, vilken var aktiv 2006-03-27.

<http://www.brogren.nu/annedal.html>, vilken var aktiv 2006-04-03.

<http://www.bird-production.com>, vilken var aktiv 2006-07-04.

[http://www.ohlson.se/u\\_ecc\\_e\\_M.html](http://www.ohlson.se/u_ecc_e_M.html), vilken var aktiv 2006-08-15.

<http://www.aftonbladet.se/vss/nyheter/story/>, vilken var aktiv 2006-08-15.

<http://today.reuters.co.uk/news/articlenews.aspx?type=topNews&storyID=2006-08-0...>, vilken var aktiv 2006-10-18.



<http://images.google.se/images?hl=sv&q=the+good+shepherd&btnG=S%C3%B6k+b...>, vilken var aktiv 2007-10-26.

[http://www.jesuspaintings.com/jesus\\_paintings.html](http://www.jesuspaintings.com/jesus_paintings.html), vilken var aktiv 2007-11-21.

[http://www.jesuspaintings.com/praise\\_worship\\_banners.html](http://www.jesuspaintings.com/praise_worship_banners.html), vilken var aktiv 2007-11-21.

<http://jesuspaintings.com>, vilken var aktiv 2007-11-21.

<http://www.ec-patr.org/aferoma/churches/show.php?lang=en&id=39>, vilken var aktiv 2007- 11-21.

<http://www.studio360.org/yore/showo42305.html>, vilken var aktiv 2009-12-20.

<http://www.churchads.org.uk/past/1999>, vilken var aktiv 2010-07-28.

<http://www.churchads.org.uk/past/2005>, vilken var aktiv 2010-07-28.

<http://jimfitzpatrick.ie/biography-3.html>, vilken var aktiv 2010-07-28.



Bilaga 1  
**Bilddilaga**

Bild 1  
***Christ the Good Shepherd*** (2005) – Brooks Cross  
(f. 1978)



Bilden är tryckt med tillstånd av Brooks Cross.

Bild 2  
**Blue Jesus** (2003) – Guy Kokken (f. 1967)



Bilden är tryckt med tillstånd av Guy Kokken.

Bild 3  
**Love** (1998) – Ato Solomon Teshome



Bilden är tryckt med tillstånd av IKON – Svenska kyrkans bildbyrå.

Bild 4

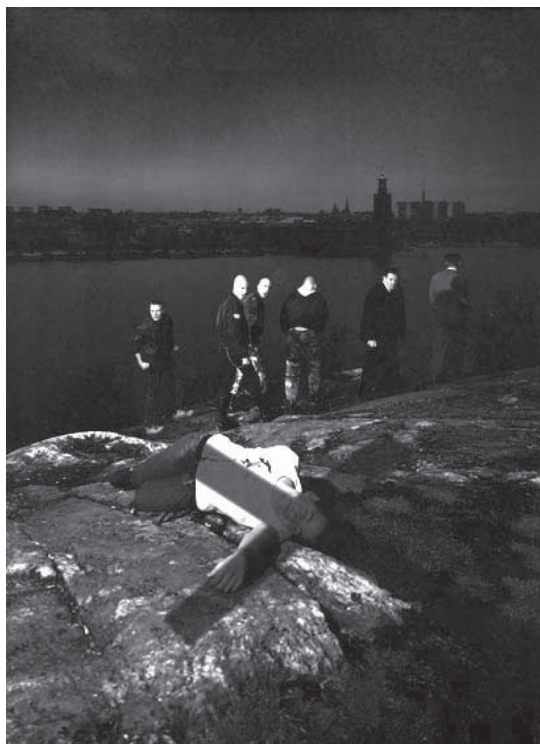
***The way, truth and life*** (2004–2005) – Spencer Williams



Bilden är tryckt med tillstånd av Spencer Williams.

Bild 5

**Korsfästelsen** (1998) – Elisabeth Ohlson Wallin (f. 1961)



Bilden är tryckt med tillstånd av Elisabeth Ohlson Wallin.

Bild 6  
**Pietà** (2003) – Ayed Arafah (f. 1986)



Bilden är tryckt med tillstånd av IKON – Svenska kyrkans bildbyrå.



Bild 7

**Poster** (1999) – The Churches Advertising Network.  
Easter Campaign 1999



Bilden är tryckt med tillstånd av The Churches Advertising Network (CAN).

Bild 8  
***Crucifixion I*** (1997) – Bettina Rheims (f. 1952)

Då jag saknar tillstånd att trycka denna bild i disputationssupplagan hänvisas istället till *Bird-productions* hemsida (<http://www.bird-production.com>) och till boken *I.N.R.I.*, där den fungerar som omslag.<sup>1</sup> Genom att söka på ”Bettina Rheims” och ”I.N.R.I” är *Crucifixion I* enkel att finna på Internet.

*Crucifixion I* kan kort beskrivas som en kvinnlig korsfäst Jesusgestalt med bar överkropp och livklädnad, hängande på ett kors mot en svart bakgrund. I övrigt hänvisar jag till min beskrivning av bilden i kapitel 4.

---

1 Bramly och Rheims 1999/1998.

Bild 9  
**Konge og Yppersteprest** (2004) – Marianne Selvik  
(f. 1968)



Bilden är tryckt med tillstånd av Marianne Selvik.

## Bilaga 2

# Deltagarna i studien

Då studien genomfördes våren 2006 var deltagarna 18-20 år gamla. Om inget specifikt anges har intervjupersonerna etniskt svenska föräldrar.

*Christian* (naturvetarprogrammet) kom från Irak till Sverige 2001. Han är uppväxt inom den *Romersk katolska kyrkan*. Christian beskriver sig som praktiserande romersk katolik. Intervjuer 2006-03-28 och 2006-04-07.

*Maria* (naturvetarprogrammet) kom till Sverige från Syrien när hon var nio år. Hon är uppväxt inom den *Syrisk-ortodoxa kyrkan*. Maria beskriver sig som praktiserande inom denna kyrka. Intervjuer 2006-04-05 och 2006-04-11.

*Hermis* (naturvetarprogrammet) kom till Sverige från Irak 2001. Han är uppväxt inom den östsyrisk kyrkan, vilken benämns Österns heliga apostoliska och katolska assyriska kyrka. Hermis beskriver sig som praktiserande inom denna kyrka. Intervjuer 2006-04-19 och 2006-04-28.

Katarina (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Hon är uppväxt inom den *Romersk katolska kyrkan*. Familjen är konvertiter. Katarina går på en kristen friskola. Under uppväxten gick hon på ett Romerskt katolskt dagis och grundskola. Katarina beskriver sig som praktiserande romersk katolik. Intervjuer 2006-04-01 och 2006-04-08.

*Robert* (IT-mediaprogrammet) är född i Sverige. Han är uppväxt inom Svenska missionsförbundet. Under grundskoleperioden gick han på en kristen friskola. Under senare år har Robert även kommit att delta i Svenska kyrkans ungdomsverksamhet. Han har även kontakt med andra frikyrkor utöver missionskyrkan. Robert beskriver sig som främst praktiserande och hemmahörande i den sistnämnda. Intervjuer 2006-04-08 och 2006-04-14.

*Mona* (naturvetarprogrammet) kom till Sverige från Irak 2001. Hon är uppfostrad som muslim. Mona beskriver sig som troende muslim. Pappan är uppväxt inom sunni-inriktningen inom islam, och mamman den shiitiska, en uppdelning som Mona tycker är av mindre betydelse. Intervjuer 2006-04-10 och 2006-04-13.

*Alexander* (naturvetarprogrammet) är född i Sverige. Mamman är född i Asien, pappan är svensk. Han konverterade till islam för fem år sedan, efter en romersk katolsk uppväxt. Styvpappan är muslim och kommer från ett land i Mellanöstern. Alexander säger sig ha blivit övertygad i sitt val av mamman. Intervjuer 2006-04-21 och 2006-04-25.

*Nerway* (sambandsprogrammet) kom till Sverige från den irakiska delen av Kurdistan 1998. Hon är uppfostrad som muslim. Nerway beskriver sig som troende muslim. Intervjuer 2006-04-05 och 2006-04-21.

*Hamma* (naturvetarprogrammet) kom till Sverige från den irakiska delen av Kurdistan 1999. Han är uppfostrad ”delvis” som muslim. Familjen är dock inte praktiserande. Hamma beskriver sig som ”inte troende”. Intervjuer 2006-04-03 och 2006-04-13.

*Violeta* (naturvetarprogrammet) kom till Sverige som femåring från Kosovo. Hon har ingen religiös socialisation. Familjen lever som sekulariserade muslimer. Violeta beskriver sin trosuppfattning: ”Jag tror på Gud till och från”. Hon menar att hon inte har hittat sin religion ännu. Intervjuer 2006-03-27 och 2006-04-16.

*Daniel* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Han har ingen religiös socialisation, och är varken döpt eller konfirmerad. Daniel beskriver sin trosuppfattning: ”jag har ingen religion som jag tillhör”. Han menar sig inte ha fått någon ”religiös insikt”. Intervjuer 2006-04-11 och 2006-04-20.

*Kristina* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Hon är konfirmerad inom Svenska kyrkan, men saknar i övrigt religiös socialisation. Kristina beskriver sin trosuppfattning: ”jag tror nog ingenting, jag är liksom öppen”. Intervjuer 2006-04-10 och 2006-04-18.

*Alejandro* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Han har chilenska föräldrar som är romerska katoliker, men inte praktiserande i någon högre grad. Alejandro valde att inte konfirmera sig. Han beskriver sin trosuppfattning: ”jag tror på nånting bortom det man tänker själv”. Intervjuer 2006-04-12 och 2006-04-19.

*Josefin* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Hon är konfirmerad inom Svenska kyrkan, men saknar i övrigt religiös socialisation. Josefin beskriver sig som ”inte troende”. Intervjuer 2006-04-18 och 2006-04-24.

*Johan* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Han är konfirmerad inom Svenska kyrkan, men saknar utöver detta religiös socialisation. Johan beskriver sig som ateist. Intervjuer 2006-04-20 och 2006-05-10.

*Fatima* (samhällsprogrammet) är född i Sverige. Hon har somaliska föräldrar och är uppfostrad som muslim. Fatima beskriver sin trosuppfattning: ”Jag skulle vilja vara troende, men har inte hittat min väg dit.” Intervjuer 2006-04-21 och 2006-04-27.

## Bilaga 3

# Intervjuguide

## Första intervjutillfället

### Frågor kring bilderna

- Vad är ditt första intryck av bilden?
- Vad händer när du ser på bilden? Vilka tankar dyker upp?
- Vad associerar du till när du ser på bilden?
- Vad berättar bilden?
- Hur skulle du vilja beskriva bilden?
- Ger bilden något budskap?
- Har du något att tillägga?

I anslutning till dessa frågor uppmärksammas den intervjuade på vilka faktorer i bilden som ger en specifik beskrivning eller uppfattning – i den mån det går att verbalisera.

Efter det att personen intervjuats kring respektive bild läggs bilderna ut på bordet.

- När du ser alla bilder tillsammans – finns det något du vill säga om detta?

### Frågor kring den intervjuades livsvärld

- Frågorna centreras kring kön, etnicitet, trosuppfattning och bildintresse. Likaså ställs frågor kring synen på Jesus och Gudsinkarnationen, den visu-

ella gestaltningen av Jesus, hur den intervjuade reagerar på Kristusbilder och i vilka sammanhang hon möter dem. Därutöver ställs frågor kring fritidsintressen, framtidsplaner, gymnasieskola, gymnasielinje och föräldrarnas yrken.

## Anteckningar kring bilderna hemma

- När du tittar på bilderna, fundera kring vad som händer när du ser på dem, vilka tankar som dyker upp och vad de berättar – och skriv ner detta.

## Andra intervjutillfället

### Frågor kring bilderna

- Vad händer när du ser på bilden? Vilka tankar dyker upp?
- Vad associerar du till när du ser på bilden?
- Vad berättar bilden?
- Hur skulle du vilja beskriva bilden?
- Ger bilden något budskap?
- Kan du se några skillnader från första gången du såg på bilden?
- Vad ger bilden till dig? Kan den tillföra något kring hur du funderar kring ditt liv?
- Har du några synpunkter på hur Jesus framställs i bilden?
- Har du något att tillägga?

I anslutning till dessa frågor uppmärksammas den intervjuade på vilka faktorer i bilden som ger en specifik beskrivning eller uppfattning – i den mån det går att verbalisera.



Efter det att personen intervjuats kring respektive bild läggs samtliga bilder ut på bordet.

- När du ser alla bilder tillsammans – finns det något du vill säga om detta?

Slutligen ges en kort presentation av konstnärerna, nationalitet, ev. rubriker och i vilket sammanhang bilderna presenterats. Informanten ges även möjlighet att fråga om ikonografin.

- Efter denna information – kan du se några skillnader när du nu ser på bilden?
- Om så är fallet – vad är det som förändrats?
- Har du något att tillägga?

