

Ikoner, ikonoklasm och rysk konst i dag

Per-Arne Bodin

Ikoner har en stor betydelse för den ryska kyrkans teologi och fromhet. Under Sovjettiden förstördes de därför eller placerades på museum som konstföremål. Vad har hänt med ikonerna i dagens Ryssland då kyrkan åter blivit en viktig samhällsfaktor?

★

Varje år, den första söndagen i fastan, firas i ryska kyrkor en helgdag kallad "Ortodoxins triumf". Under gudstjänsten aktualiseras minnet av kyrkomötet i Nicea år 787, där det slogs fast att de föreställande bilderna, ikonerna, inte bara är tillåtna utan också nödvändiga för att förmedla det kristna budskapet. Ikonen gör det gudomliga synligt och är ett tecken på Guds människoblivande, på inkarnationen. För ikonvännerna, ikonodulerna, lysas enligt traditionen denna dag evigt minne; för ikonfienderna, ikonoklasterna, sjungs ett trefaldigt anatema. Ikonoklasterna presenteras som "de som skändar de heliga bilderna och påstår att de är beläten". Denna högtid visar ikonens betydelse i den ryska kulturhistorien.

Jag vill i denna artikel följa debatten om ikonernas roll, och särskilt i den postsovjetiska verkligheten, genom att studera användningen av begreppet ikonoklasm och olika ikonoklastiska praktiker. En ändrad inställning till ikonerna visar religionens återkomst på bred front i Ryssland under de senaste decennierna.

Med ikonoklasm menas systematisk och ideologiskt betingad förstörelse av bilder, särskilt då med religiöst innehåll. I mera inskränkt mening används ordet om motståndarna till bilderna i den strid som utspelade sig i Bysans på 700- och 800-talet och som avslutades med bildvännernas, ikonodulernas, slutgiltiga seger vid ytterligare ett kyrkomöte år 843. När Kievriket antog kristendomen år 988 var alltså frågan om ikonerna löst



*”Bröder, sluta frukta gudar”.
Ateistiskt plakat från 1933.*

till bildernas fördel i Bysans, men frågan om ikonernas vara har fortsatt ställts genom den ryska kulturhistorien.

Ikonoklasm var en av lärosatserna hos de ryska manikeiska sekterna från 1300-talet fram till 1600-talet: barberarsekten och de judaiserande. Några texter som finns bevarade från den tiden beskriver hur sektmedlemmar skändade ikoner på olika sätt, bland annat genom att vända dem upp och ner eller urinera på dem. Den ikonoklastiska trenden var också närvarande hos den radikala intelligentian under andra halvan av 1800-talet. Ikonerna var förknippade med den reaktionära ortodoxa statskyrkan. När den ryske religionsfilosofen Vladimir Solovjov i sin ungdom blev ateist manifesterade han detta genom att kasta ut den ikon som hängt i hans rum genom fönstret.¹ Ateism och ikonoklasm hörde tätt ihop hos de ryska radikala tänkarna i slutet av 1800-talet. När litteraturkritikern Vissarion Belinskij ville övertyga Nikolaj Gogol om att de ryska bönderna inte var religiösa, hävdade han att det fanns ett ordspråk bland dem

av mycket pragmatiskt slag: ”Om ikonerna inte duger att be till kan man ha dem till lock för ärtorna.”

Man kunde vänta sig att det tidiga 1900-talets ryska avantgarde var bildstormare. Men dess företrädare var tvärtom ofta mycket positivt inställda till ikonerna, även om de i övrigt uttryckte en önskan att kasta kulturarvet överbord från samtidens skepp. Paradoxalt nog såg det ryska avantgardet ofta ikonerna som föregångare till sina egna djärva formexperiment. Kazimir Malevitj kallade sin ”Svart kvadrat”, målad 1915, för en ikon och placerade den på sin utställning i ett hörn, den gängse platsen för en ikon i rysk tradition. Handlingen var nog inte bara tänkt som en provokation utan visade också på en önskan till efterföljd. Malevitj menade att hans måleri förmedlade ett kristet budskap. Den ryska modernismen stod ofta nära kristendomen, men inställningen till den existerande kyrkan var negativ. Kyrkan hade under århundraden varit nära lierad med statsmakten och dess legitimitet som andlig eller politisk kraft var svag eller obefintlig.

Efter 1917 inledde bolsjevikerna en massförföljelse av kyrkan i syfte att förrinta den. I kampen mot kyrkan hade förstörelsen av ikoner en särskild symbolisk roll. Under så kallade Komsomolpåskar på 1920-talet samlades ungtkommunister för att göra narr av troende och bränna religiösa bilder.² Bland bannlysningar av ikonfiender lade den ortodoxa kyrkan i exil därför till Lenin och Stalin. De äldsta kyrkorna i Sovjetunionen förvandlades till turistattraktioner, det vill säga historiska monument.³ De ikoner som bevarades (förutom av de troende i hemmen och i ett fåtal öppna kyrkor) förklarades vara folkkonst eller konstverk utan religiös innebörd. En stor mängd ikoner konfiskerades av Sovjetmakten. Vissa hamnade på museer eller såldes till utlandet för hårdvaluta. Den som ansvarade för denna hantering var en ikonspecialist vid namn Igor Grabar som ända tills nu gett statens behandling av ikoner dåligt rykte.⁴

Överflödet av nya ikoner

Ikonerna blir i ett ryskt ortodoxt sammanhang alltså en av de viktigaste manifestationerna av trostillhörighet, och ikonoklasm innebär ett ifrågasättande av den ortodoxa tron. Efter Sovjetunionens fall har kyrkan fått en privilegierad position i det ryska samhället, vilket framgår av den nya religionslagen från 1997 som i preamblen särskilt nämner den ryska ortodoxins plats i den ryska historien framför andra religioner.

Ikonerna har här blivit särskilt viktiga. De målas återigen, och i nästan



Jevgenij Rodionov på en nymålade ikon.

varje hem finns en mångfald av dem eller i alla fall reproduktioner. Man kan till och med tala om inflation av eller övermättnad på heliga bilder i dagens ryska samhälle.

Nya ikoner målas framför allt med traditionella motiv, men många av dagens ikoner avbildar nymartyrer, det vill säga ortodoxa kristna som föll offer för Sovjetmakten på grund av sin kristna tro och som helgonförklarats efter Sovjetunionens fall. Detta är den viktigaste nyheten i fråga om ikonmotiv under den postsovjettiska perioden.

Det har också dykt upp en ny typ av ikoner, eller snarare pseudoikoner, som avbildar olika historiska personer som mer eller mindre extrema grupper vill se upphöjda till helgon. Några exempel på sådana är Ivan den förskräcklige, Grigorij Rasputin eller soldaten Jevgenij Rodionov, som dog 1996 i kriget i Tjetjenien, enligt uppgift för att han vägrat att ta av sitt halskors efter att han blivit tillfångatagen av muslimska rebeller. Dessa pseudoikoner emanerar från imperialistiska och nationalistiska ryska grupper. Ingen av dessa kanoniseringar är godkänd av kyrkan, men sådana ikoner finns närvarande i många sammanhang och säljs ofta som reproduktioner i olika kyrkobutiker. Närvaron av denna typ av ikoner väcker kritik i breda ortodoxa kretsar och kastar sin skugga över ikonbruket över huvud taget.

Också själva överflödet av nya och gamla ikoner som används i kyrkan, i hemmen eller i olika officiella sammanhang har lett till en reaktion från många ortodoxa grupper och från enskilda troende. Man kan dra slutsatsen att situationen i Ryssland i dag, med dess uppsjö av nya ikoner, har vissa likheter med situationen i Bysans strax före tidpunkten för ikonoklasmen, då ikonbruket också blev mycket omfattande. Denna ymnighet av ikoner förefaller ibland leda till en delegitimering av deras värde och en desakralisering av deras funktion på ett annat sätt än musealiseringen gjorde under Sovjettiden.

Ikonerna kanske inte alls uppenbarar Gud utan döljer honom, förminskar honom eller rent av genom sin mångfald förnekar hans existens. Så menar den franske filosofen Jean Baudrillard i sin reflektion över den bysantinska kampen för eller mot ikoner.⁵

Original och kopia

Inom ikonmåleriet finns ingen avgörande skillnad i helighet mellan original och kopia. Båda vördas och de troende ber inför dem på ett likartat sätt. Kravet är att kopian liksom originalet ska vara målade efter bön och att ikonen ska vara välsignade av en präst. Det finns möjligen en gradskill-

nad i helighet, som i ikonmåleriet uttrycks med begreppen *podlinnik* ("den äkta") och *spisok* ("avmålning").

En svårare fråga är hur kyrkan och de troende ska förhålla sig till massproducerade tryckta ikoner och till ikonmotiv som reproduceras på alla möjliga föremål, som muggar, armband, kuddar, etiketter på vodkaflasskor. I en artikel till påsken 2016 kallade en företrädare för kyrkan denna användning av ikoner "in absurdum" just för ikonoklasm. Problemet uppstår när ikonerna reproduceras maskinellt och som en del av kommersialiserad populärkultur.⁶ Det är samma fråga som Walter Benjamin uppmärksammade, men mer allmänt, i sin artikel "Konstverket i reproduktionsåldern" från 1936: "Den unika kvalitén hos det äkta konstverket har sin förankring i ritualen." Reproduktionen inlemmas inte i någon tradition och förlorar originalets aura, menar Benjamin.⁷ Frågan gäller all reproduktion av konstverk men blir särskilt akut i den ortodoxa ikonoteologins sammanhang, där frågan om förhållandet mellan original och kopia inte bara uttrycker konstverkets ontologiska status utan också möjligheten till ett möte med det gudomliga. Reproduktionssättet blir en trosfråga.

Demusealisering

Ett viktigt steg från kyrkans sida efter Sovjetunionens fall var att från staten och de statliga museerna kräva tillbaka ikoner som under tidens lopp konfiskerats. När ikoner återförs till kyrkorna åtföljs detta ofta av hård kritik från museerna, eftersom man fruktar att ikonerna ska komma till skada på grund av sot från vaxljusen och stora variationer i inomhusklimatet. Det är en del av det ryska kulturarvet som hotas. Företrädare för kyrkan menar att ikonerna befinner sig som i ett fängelse när de hänger på museum, och benämner detta sätt att behandla ikonerna för ikonoklasm.

Konsthistoriker anklagas alltså ofta av kyrkan för att i själ och hjärta vara ikonoklaster, trots att de talar vackert om ikonernas konstnärliga värde. Som konstaterats har denna kritik sitt ursprung i Sovjettidens försök att avhelga ikonerna genom att musealisera dem, alltså att låta deras placering på museum styras efter vilken målarskola och period de tillhörde på ett sätt som inte längre framhäver deras religiösa funktion. I början av ikonernas upprättelse under Brezjnevs tid betonades deras värde som konstföremål och man strävade efter att fördunkla eller förneka deras funktion som religiösa föremål, som till exempel i författaren Vladimir Solouchins verk "Svarta brädor".⁸ Det var alltså en strategi

redan från 1917, men den blev starkare vid denna tid som en del av en återfödd rysk nationalism. Krav från kyrkan att ikoner som konfiskerats under Sovjettiden bör återlämnas är en av de största stridsfrågorna i förhållandet mellan kyrkan och staten i dag. En mycket hätsk dispyt har under de senaste åren utspelat sig om kyrkans krav på tillfälligt eller permanent tillbakalämnande av Treenighetsikonen, en nationalklenod målad av Andrej Rubljov på 1400-talet.

Öppet ikonoklastiska fenomen

Flera ryska konstnärer under den postsovjjetiska epoken har reagerat mot kyrkans allt större politiska makt med manifestationer som från kyrkans sida har klassificerats som ikonoklasm. Mest känd och mest provocerande är här en utställning från den tid då Jeltsin fortfarande var president, Art-Manezj-98, och en performance med titeln ”Den unge ateisten”, genomförd av den kände unge konstnären Avdej Ter-Ogan’jan i Moskvas största utställningshall. Titeln anspelar på den antireligiösa propagandan på 1920-talet, då det existerade en organisation med likartat namn, ”Unga militanta ateister”.

I denna performance var allmänheten inbjuden att spotta på reproduktioner av ikoner, rita hakkors på dem och slå sönder dem med en yxa. Men eftersom ingen av besökarna tackade ja till erbjudandet gjorde konstnären det själv, och en bild som föreställde denna aktion spreds av konstnären som en del av hans performance. Föreställningen stoppades och han ställdes inför rätta för anstiftan till religiöst hat. Han lämnade dock landet innan rättegången avslutades.

I diskussionen kring denna performance nämnde konstnären att den var riktad mot kyrkans växande negativa och konservativa roll i det ryska samhället. Föreställningen sågs också som en manifestation för en ateistisk världsåskådning. Problemet var att konstnären själv förknippade konstverket med en avantgardistisk revolt, men – och detta är mycket viktigt – kyrkan och en stor del av allmänheten situerade det i ett helt annat sammanhang, och såg sambandet med de förföljelser som de troende utsattes för under Sovjettiden. Det uppfattades inte som ett uttryck för det fria skapandet, utan placerade konstnären i samma läger som den just fallna och allmänt avskydda totalitära Sovjetregimen. Detta faktum gör att en sådan manifestation får en helt annan betydelse än i samhällen och kulturer där religionen fram till i dag haft skydd av staten.

Avdej Ter-Ogan’jans manifestation var idémässigt av ett ganska komplicerat slag. Han attackerade inte äkta ikoner, utan användningen av

reproduktioner, vilka inom vissa ortodoxa grupper just uppfattas som ikonoklasm. Hade han attackerat en ikon och begått en ikonoklastisk handling, eller hade han attackerat ett ikonoklastiskt objekt och begått en handling som tvärtom försvarade de äkta ikonerna mot massproducerade reproduktioner, som ju av kyrkliga företrädare definierats som ikonoklasm? Konstnären ville också se sin handling som en avantgardistisk manifestation, men som vi konstaterat var det ryska avantgardet övervägande vänligt inställt till ikonerna.

Varning, religion! och ikonernas triumf

Ytterligare en speciell händelse som kretsat kring frågan om ikonoklasmen var en konstutställning som öppnade den 14 januari 2003 på Sacharovmuseet i Moskva, uppkallat efter Brezjnevtidens mest kända försvarare av mänskliga rättigheter. Den hade titeln "Varning, religion!" och kritiserade i första hand den ortodoxa kyrkan. Bara några dagar efter invigningen blev utställningen våldsamt attackerad av en grupp extremistiska församlingsmedlemmar från en angränsande kyrka. De totalförstörde några konstverk och sprutade färg på andra. Förstörelsen dokumenterades av museet, som senare införlivade bilderna av vandalismen i den pågående utställningen. Trots att angriparna greps på bar gärning av polisen direkt på museet lades åtalet ned på grund av "brist på bevis". Den nära relationen mellan den ortodoxa kyrkan och staten i dag är mycket tydlig.

Polisen fortsatte utredningen, men uppmärksamheten riktades i stället mot museet. Arrangörerna av utställningen anklagades för "anstiftan till religiöst hat" och enligt ytterligare en lag om samvetsfrihet och religiösa organisationer för "förolämpning av troendes känslor". En stor grupp av ortodoxa troende stod under rättegången utanför domstolen och sjöng ortodoxa hymner. Tre av utställningens arrangörer dömdes till höga böter.

Utställningsaffischen kan ses som en ikonoklastisk gest. Den föreställer en ikon där Kristi ansikte har ersatts av ett varningsmärke i form av ett utropstecken. Manipulation med kyrkliga föremål förstås över huvud taget av många ortodoxa som hädelse och ikonoklasm. Kyrkan anser sig ha äganderätt och copyright till de traditionella ikonmotiven och de kan därför egentligen inte användas i någon form av sekulär konst. Ikonen är en del av trons kärna och som sådan bör inte den sekulära världen ha tillgång till den.

Ett annat utställningsföremål utgjordes av en installation med en ikon av Kristus Pantokrator, Kristus som domare över levande och döda, med



*"Varning, religion!" Utställningsaffischen.
Avdej Ter-Ogan'jan under sin performance.*



Efter vandalisering av "Varning, religion!". Ordet "fähundar" är målat på konstverket.



Vägg från utställningen "Ateisten".

hål, i vilka besökarna kunde sätta sina egna huvuden och händer. De kunde också välja en bok att hålla i. Detta konstverk, som påminner om en attraktion i en nöjespark, var ett lekfullt uttryck för *imitatio Christi*, den centrala kristna idén om behovet av att forma sitt eget liv såsom Kristus levde sitt. Liksom många andra ryska konstverk med fokus på skärningspunkten mellan religion och masskultur och konsumism, hade detta också en allvarlig sida. Det fria valet av bok i installationen kunde uppfattas som en frihet i förhållande till bindningar och möjlighet till personliga tolkningar – eller tvärtom innebära tron på förstenade auktoriteter, vilka de än må vara. Motivet som sådant, Pantokrator, profanades ändå enligt de ortodoxa aktivisterna, oavsett valet av bok. Men samma konstföremål profanades sedan ytterligare en gång – om man vill se det så – av samma grupp av ortodoxa troende, genom att dessa sprejade ett invektiv på ikonerna. Också här blir frågan om mening komplex.

Några år senare, 2011, visades en utställning, "Ateisten" (*Bezbozjnik*), på ett ikonmuseum i Moskva, men då med ett helt annat budskap än i "Varning, religion!". Där ställdes sovjetiska ateistiska plakater tillsammans med ikoner som hade profanerats på olika sätt under Sovjettiden, genom att ha använts i världsliga sammanhang eller medvetet huggits sönder. Likaså kunde man se propagandafilmer från de tidiga Sovjetåren som visade rivningar av kyrkor och konfiskering av ikoner.⁹ Ikonerna monterades på väggarna, medan de ateistiska plakaten hängdes upp så

ostadigt att de var på väg att falla ner på golvet, som var täckt med vissna löv, vilket symboliserade den sista viloplatsen för plakaten. Denna ikonutställning var en uppgörelse med den ateistiska sovjetiska propagandan och den bar ett diametralt motsatt budskap i förhållande till den ateistiska 1930-talsaffisch som återges ovan (se s. 64). Nu var det de ateistiska affischerna själva liksom den ateistiska propagandan som sopades bort. Det var en tydlig eller måhända övertydlig symbol för en ny tid för kyrkan och ett nytt förhållande mellan kyrka och stat i Ryssland.

Utställningen påminde om den sovjetiska ikonoklasmens illdåd och firade ikonernas triumf över Sovjetmakten, på samma sätt som man firar ikonernas seger över ikonoklasmen varje år i kyrkan. Nyckelordet triumf upprepades under öppnandet av utställningen, som hade välsignats av patriarken själv. Det var fråga om en iscensättning av ortodoxins triumf första söndagen i fastan.

Dock skedde detta firande inte i en kyrka utan på ett museum, vilket, som vi sett, från kyrkans sida kan uppfattas som ett ikonoklastiskt rum. I sitt tal vid öppnandet av utställningen betonade chefen betydelsen av dessa ikoner inte bara som föremål för religiös kult utan också som konstföremål.¹⁰ Han använde alltså ytterligare argument som företrädare för kyrkan redan har kallat för en ikonoklastisk, och i sista hand ateistisk inställning till den ortodoxa kyrkans bilder.

Ikonen och den sekulära konsten

Konflikten om bilden har dock fortsatt mellan kyrkan och konstnärerna. Ikonernas historia i Ryssland är en stark, ibland överstark bakgrund till den nutida konsten. Pussy Riots manifestation 2012 var ytterligare ett steg i de ryska konstnärernas uppgörelse med ikonerna, här som ett ifrågasättande av den ortodoxa kyrkans gudstjänsthandlingar i deras helhet. Samma år ordnades två stora utställningar, "Icons" och "Andlig kamp" (*Duchovnaja bran'*), båda inspirerade av den kände kuratorn Marat Gel'man. Centralt för båda utställningarna var att konstnärerna ville visa friheten att använda kristna motiv i sin konst. Ikonerna ska kunna användas i den världsliga konsten på samma sätt som i väst. I en målning arbetade Jevgenija Maltseva med Rubljovs Treenighetsikon och förvandlade dess färgspel till svartvitt. Maltseva presenterade sig som ortodox kristen och målningen blev välsignad av en liberal inriktad ortodox präst. I en recension av utställningen tolkades avsaknaden av färg som ett uttryck för nutidens gudsövergivenhet. I Andrej Tarkovskijs film *Den yttersta domen* från 1966 hade det varit tvärtom: insikten om det andligas

närvaro förvandlar den svartvita filmen till färgfilm i ett panorama över Rubljovs ikoner. I en målning av konstnärduon Vladimir Anzel'm och Aleksandr Sigutin användes en ikon föreställande två av Rysslands mest älskade helgon, Boris och Gleb, på ett sådant sätt att den abstrakta stil som utmärker ikonmåleriet förstärktes. Konstnärerna tog bort mycket av de föreställande dragen, särskilt i ikonens miniatyrer, som traditionellt visar scener ur helgonens liv. I detta konstverk underströks tvärtom färgerna på formens bekostnad, vilket i diskussionen av konstverket uppfattats som ett uttryck för tillvarons glädje eller som ett förallmänligande som finns inneboende i ikonmåleriet i sig. Otydligheten i miniatyrerna visade att varje människa kan identifiera sig med helgonen.

Manipulationen av ikonmotiven förefaller i dessa fall vara oskyldig och föga provocerande, men detta hjälpte inte. Varje användning av ikonmotiv måste vara sanktionerad av kyrkan och egentligen hjälper inte heller det. Varje bruk utöver det kyrkliga eller med nya former uppfattas som ikonoklasm, som ett angrepp på den ortodoxa trons kärna. En av kyrkans biskopar har kommenterat de båda utställningarna: ”Det finns någon i vårt land vid namn Gel'man som anordnar hädiska utställningar där man smädar ikoner.”¹¹ Utställningen tvingades stänga.

Ikonoklasm har mer och mer blivit ett slagord från konservativt håll för att brännmärka en liberal konstsyn. Malevitjs svarta kvadrat från 1915 uppfattas ha haft ett ikonoklastiskt budskap, som förebådade Sovjetmaktens vandalisering av den sakrala konsten och förstörelse av den gamla kulturen liksom partiets försök att förrinta kyrkan och den ortodoxa tron. Den nuvarande patriarken har till och med gått ut med ett officiellt uttalande riktat mot ”Svart kvadrat” och dess konstnär i samband med firandet av målningens hundraårsjubileum 2015. I själva verket uppfattade ju Malevitj sitt konstverk som en ikon, och knappast som ett konstverk riktat mot ikonkonsten. Ikonkonsten fanns, som vi konstaterat, starkt närvarande i det ryska avantgardet.

Ikonoklasm har också blivit ett slagord i den ryska utrikespolitiken. Avståndstagandet från förstörelsen av kyrkor under kriget i Kosovo, talibanernas sprängningar av statyer i Afghanistan och IS förstörelse av statyer i Palmyra har gjorts med användning av begreppet ikonoklasm.

Bruket av ikoner i dagens Ryssland är alltså en kontroversiell fråga. Ikonen är en central del av rysk ortodox tro och en viktig del av det ryska kulturarvet. Mot bakgrund av kulturhistorien leder dessa båda funktioner paradoxalt nog till en rad konflikter om äganderätt, användning och tolkning. Användningen av begreppet ikonoklasm visar inte bara på den ortodoxa kyrkans och den ortodoxa trons återkomst i det



ryska samhället, utan också på en allt starkare konservativ strömning politiskt och kulturellt. Från början av 1900-talet till i dag har inställningen till ikonerna visat först en ny ingång till religionen, därpå ett avvisande av den och till slut ett motsägelsefullt återvändande.

NOTER

1. Konstantin Vasil'evič Močul'skij, *Vladimir Solov'ev: Žizn' i učenie*, Pariž 1936, s. 19.
2. Vladimir N. Brovkin, *Russia after Lenin: Politics, Culture and Society, 1921–1929*, London 1998, s. 95–96.
3. Richard Stites, "Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past", i Abbott Gleason, Peter Kenez & Richard Stites (red.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington 1985, s. 1–24.
4. Irina Sandomirskaia, "Catastrophe, Restoration, and Kunstwollen: Igor Grabar, Cultural Heritage, And Soviet Reuses of the Past", *Ab Imperio*, nr 2, 2015, s. 339–362.
5. Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations", *Selected Writings*, red. Mark Poster, Stanford 1988, s. 166–184.
6. Vladimir Nemyčenkov, "Jajca s obrazami. O novom vide ikonoborčestva", <http://lampada.in.ua/author/nemytchenkov/> (hämtat 2016-08-28).
7. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", övers. Carl-Henning Wijkmark, www.marxists.org/svenska/benjamin/1936/konstverket.htm (hämtat 2016-08-28).
8. Vladimir Aleksevič Solouchin, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. T. 3, Pis'ma iz russkogo muzeja Černye doski. Vremja sobirat' kamni*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984.
9. "Muzejnye palaty", *Radiostancija "Ėcho Moskvy"*, www.echo.msk.ru/programs/museum/630075-echo/ (hämtat 2010-07-13).
10. Ibid.
11. Vladyka Konstantin, Gel'man upodobljaetsja iudejskomu magu Sarantahiju, http://ruskline.ru/news_rl/2012/10/24/vladyka_konstantin_gelman_upodoblyajetsya_iudejskomu_magu_sarantahiyu/ (hämtat 2016-08-28).

OM BILDERNA

- | | |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| s. 64 | <i>Bröder, sluta frukta gudar</i> . Ateistiskt plakat från 1933. |
| s. 66 | Jevgenij Rodionov på en nymålad ikon. Konstnär okänd. |
| s. 71, ovan t.v. | Affisch av Natalia Rivo, Sakharov Center (www.sakharov-center.ru). |
| s. 71, ovan t.h. | A. Ter-Ogan'jan, aktionen "Den unge ateisten", Moskva Manezjen 1998. A. Astachovas arkiv. |

Ikoner, ikonoklasm och rysk konst i dag

- s. 71, nedan Foto: Zoya Kuzikova, Sakharov Center (www.sakharov-center.ru).
- s. 72 Published with permission from the S. P. Ryabushinsky Museum of Icons and Paintings.

Mellan byråkratisering och passion

OM TEOKRATI, SEKULARISERING
OCH KARISMATISK VÄCKELSE I IRAN

David Thurffjell

Det har nu gått 38 år sedan den iranska revolutionen. Få bedömare förutspådde att det system som ayatollah Khomeini etablerade 1979 skulle visa sig så stabilt. Trots åtta år av krig med Saddam Husseins Irak, ekonomisk bojkott och ett stadigt utflöde av humankapital förefaller den islamiska republiken stå relativt stadigt.

★

Iran utgör genom sitt islamistiska statskick en unik samhällsordning i vår tid. Detta gör landet till ett särskilt intressant studieobjekt. Genom att sätta oss in i dess samtidshistoria kan vi få en bild av hur religion i ett modernt samhälle förändras då den omskapas till att bli en repressiv statsideologi. Denna förändring, ska det visa sig, är inte helt förutsägbar. Irans moderna religionshistoria rör sig i många parallella riktningar och vänder sig runt sig själv på ibland motsägelsefulla sätt.

Materialet som denna artikel är baserat på har insamlats för det av Vetenskapsrådet finansierade forskningsprojektet ”Negotiating authority in contemporary Shi’ite thought and practice” och består huvudsakligen av intervjuer med ungdomar, böneledare och rättslärda i Qom, Isfahan och Teheran utförda mellan 2013 och 2016.

Bakgrund

Islamism kan definieras som ett samlingsnamn på de moderna politiska ideologier som förespråkar att islam ska utgöra fundamentet i en stat. Islamismen växte fram från det sena 1800-talet i relation till andra moderna samhällsvisioner som till exempel socialismen, nationalismen,