



UPPSALA
UNIVERSITET

SAKRAL KONST I RENÄSSANS OCH NUTID

EN BETRAKTELSE AV PIERO DELLA FRANCESCAS "KRISTI DOP"

CHRISTINA JENSEN

Institutionen för Konstvetenskap
Masteruppsats, 45 högskolepoäng, VT 2019
Handledare Carina Jacobsson

ABSTRACT

Uppsala Universitet, Konstvetenskapliga institutionen, Konstvetenskap

Christina Jensen jensenkfz@gmail.com

Sakral konst i Renässans och Nutid – En Betraktelse av Piero della Francescas ”Kristi Dop”.
Sacral Art in the Renaissance and Today – A Study of Piero della Francesca’s ”Baptism of Christ”.

Handledare Carina Jacobsson

VT 2019

The aim of the study is to examine the relevance of sacral art to modern secular viewers. I have chosen the painting “Baptism of Christ” by Piero della Francesca from the Italian renaissance, since it has a well-known christological theme and narrative. I compare the impact of the painting on a renaissance viewer with the impact on a modern secular viewer. The intention is to find a common ground in these two viewers experiences, the inner signification behind the symbolic expressions in the painting.

The renaissance viewer is rendered against a cultural context of Roman-Catholic theology with gnostic and neo-platonic cogitations. The modern viewer is described in relation to Protestant theology and to a modern existentialist context. In analysing the viewers experiences I use the iconography-iconology method, the hermeneutic theory of play and the theory of the aesthetics of reception.

In comparing these viewers experiences and using a process of demythologization a considerably older symbolic content emerges. This has a universal relevance and constitute the inner signification behind the symbols in the painting, relevant both for the viewer from the renaissance and for the modern viewer of today, as well as for a far more distant historical viewer. When the symbolic expressions from the Judeo-Palestinian context are excluded from the interpretation universal archetypes elucidates, these have a capacity to influence the modern individuals intellectual and spiritual cogitations.

Key words: Sacral art, demythologization, Christianity, Rudolf Bultmann, archetype, symbolism, Paul Tillich.

| | |
|---|----|
| Inledning | 1 |
| Syfte och frågeställning | 2 |
| Teori | 3 |
| Metod | 4 |
| Forskningsöversikt | 6 |
| Konstnär och verk | 9 |
| <i>Kontext:</i> | |
| Renässansens betraktarperspektiv | 15 |
| Nutida betraktarperspektiv | 22 |
| <i>Tolkning:</i> | |
| Renässansens betraktarperspektiv | 30 |
| Ikonografisk – Ikonologisk tolkning | 30 |
| Receptionestetisk tolkning - Beträktaren | 36 |
| Nutida betraktarperspektiv | 48 |
| Ikonografisk – Ikonologisk tolkning | 48 |
| Receptionestetisks tolkning - Beträktaren | 55 |
| <i>Analys:</i> | |
| Jämförelse av betraktarperspektiven | 66 |
| Äldre symboliskt innehåll i målningen | 78 |
| <i>Syntes:</i> | |
| Uppsatsens frågeställningar besvaras | 81 |
| Slutsats | 90 |
| Sammanfattning | 91 |

| | |
|------------------------|-----|
| Bibliografi | 95 |
| Bildförteckning | 100 |

Inledning

Vilken innebörd har den sakrala renässanskonstens symbolik för en modern sekulär betraktare, har dessa målningars symbolinnehåll någon funktion i en nutida kontext? I syfte att belysa denna fråga har jag valt att tolka Piero della Francescas målning "Kristi Dop" ur två olika betraktarperspektiv, renässansens och ett nutida. I dessa två kulturella världar skapas två olika visioner av objektet, jag jämför dessa visioner i syfte att finna överensstämmelser mellan dem för att härigenom nå ett från kontext frigjort innehåll.

Hans-Georg Gadamer hävdar att ett konstverk har en egen specifik betydelse som kan friläggas vid en tolkning av verket.¹ Att det i konsten finns en paragon – ett mönster som ligger utanför den metodologiska epistemologiska tolkningen. Han använder spelteori och spelet som en analogi till konstverket och visar att konstverket som subjekt har företräde framför den individuella spelarens subjektiva uppfattning. Ett konstverk refererar till något utanför sig självt, den estetiska erfarenheten speglar denna helhet och kan därför uttryckas i trans-individuella fenomenologiska strukturer. Verket förlorar inte sin identitet på grund av att dess olika aspekter kommer till varierande uttryck under olika tidsperioder. Alla aspekter kan ses som samtida med verket och utgöra grund för den temporala tolkningen av verkets meningsinnehåll. I syfte att frilägga en sådan grundläggande betydelsestruktur tolkar jag detta sakrala konstverk dels från en renässansbetraktares perspektiv med grund i nyplatonism, gnosticism och romersk-katolsk kontext. Dels från en samtida betraktares perspektiv mot bakgrund av existensialismen, Paul Tillichs protestantiska symbolik samt Rudolf Bultmanns princip om demytologisering. Syftet är att besvara frågan om det går att finna ett universellt meningsinnehåll i verket. Sakral konst utgår från en religiös tolkningskontext, kan resultatet ha bäring utanför en sådan?

Piero della Francesca var en av renässansens stora målare. Hans formspråk visar likhet med den grekiska klassiska skulpturen, hans ljusskildringar har påverkat det nordeuropeiska 1600-tals måleriet, Euklides geometriska system bildar grunden i kompositionerna. Piero della Francesca var matematiker, hans geometriska tänkande påverkade sannolikt Albrecht Dürer och hans ljusskildringar inverkade på Rafaels måleri. Pieros inflytande har varit stort även

¹ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod*, Göteborg 1997, sid.73, 80 f. *Konst som spel, symbol och fest*, Dualis, Ludvika 2013, sid 66 f.

inom det moderna måleriet. Det kan spåras hos konstnärer som Cezanne, Gauguin, Seurat och Piet Mondrian. Även Picassos kubistiska former visar drag av Pieros kompositioner.²

Ikonteologen Eugenio Marino hävdar att Panofskys tre strata utgör en kulturell reciprok enhet varför sakrala konstverk måste tolkas ”i termer av sina egna visioner”. Den sakrala konsten är präglad av den teologi som ligger till grund för den.³ Min analys vilar på kulturellt förankrade teman som har betydelse för betraktarens tolkning av målningens innebörd och för skapandet av betraktarens förståelsehorisont. Dessa teman är teologisk symbolik i renässans och nutid varvid romersk-katolsk, nyplatonisk, gnostisk, protestantisk och existentialistisk kontext behandlas. Matematikens symboliska betydelse samt begreppet skönhet i filosofisk bemärkelse var väsentliga inslag i den nyplatonism som fick stort genomslag under konstnärens samtid, de kommer att behandlas både i renässansens kontext men även i den nutida kontexten.

Syfte

Att finna målningens grundläggande fenomenologiska betydelsestruktur frigjord från metodologiska och epistemologiska tolkningsmodeller. Att beskriva målningens symboliska innehåll i renässans och nutid och studera hur de olika aspekter som kommer till uttryck i målningen skiljer sig åt i dessa två historiska kontexter. Att söka den gemensamma innebörd som utgör grunden i målningen och som kan urskiljas oberoende av förståelsehorisont och betraktarkontext. Att relatera resultatet till kulturella faktorer och till betraktarens förståelsehorisont samt funktion som medskapare i verket. Att studera målningen som kunskapskälla för att finna dess grundläggande betydelsestruktur.

Frågeställningar

Vad är innebörden i målningens symboliska budskap? Hur tolkas det symboliska budskapet av en renässansbetraktare? Hur tolkas det symboliska budskapet av en nutida betraktare? Vilka likheter och skillnader finns? Vilka kulturella faktorer kan dessa relateras till? I vilken utsträckning kan betraktarna anses vara medskapare till verket? Kan en demytologisering av

² Anne B Barriault, "Piero's Parnassus of Modern Painters and Poets", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

³ Eugenio Marino, "Art Criticism and Icon-Theology", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 579 f.

målningens innehåll frilägga en grundläggande betydelsestruktur? I vad består verkets substans som kunskapskälla?

Teori

Studiens övergripande teoretiska ram är den kritiska realismen. Hermeneutiken som den formulerats av Hans-Georg Gadamer utgör uppsatsens konkreta teoretiska ram.⁴ I denna ingår teori och tillämpning i en gemensam praktik, varför hermeneutiken även bildar grund för uppsatsens metodologiska ansats. Den kritiska realismen gör en distinktion mellan ontologi och epistemologi och hävdar att det finns behov både av den subjektiva, epistemologiska eller transitiva sidan av kunskap och den objektiva, ontologiska, intransitiva. Ontologisk refererar till verklighetens ultimata struktur, epistemologisk refererar till våra erfarenheter. Den kritiska realismen hävdar att det finns en verklighet vars existens är oberoende av ett mänskligt kunskapssubjekt samt att det är möjligt för människan att få kunskap om den.⁵ Hermeneutiken är en filosofisk disciplin som behandlar frågor om tolkning och förståelse. Den söker en innehållsmässig enhet mellan det förgångna och det närvarande. Förståelse uppfattas ontologiskt och existentiellt och tidsavstånd ses som hermeneutiskt produktiva. Detta möjliggör en överskådlighet och skapar distans till samtida synsätt. Ett historiskt medvetande innefattar sin egen historicitet genom att egna fördomar eller före-meningar medvetandegörs.⁶ Tolkarens historiska medvetande utgör en del av tolkningsprocessen varför det historiska avståndet och traditionen bidrar till att detta medvetande framträder. Vår samtida horisont utgörs av de fördomar, före-meningar vi internaliserat. Hermeneutiken gör förståelsehorisonterna explicita.

Tolkning av kulturella uttryck sker som en psykologisk tolkning inom en kulturell kontext där det skapade ska återskapas, men att uppfatta en konstupplevelse enbart i subjektiva termer innebär enligt Hans-Georg Gadamer ett förnekande av konstverkets kognitiva betydelseinnehåll och därmed en förminskning av verkets kulturella värde.⁷ Individens subjektiva erfarenhet skiljs då från det gemensamma nätverk av betydelser som karakteriserar en kultur. Ett konstverk har en hermeneutisk identitet, denna framträder

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Tübingen 1990, Göteborg 1997, sid 140 f.

⁵ Ulf Jonsson, *Med Tanke på Gud*, Artos & Norma, 2008, sid 234.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Tübingen 1990, Göteborg 1997, sid 146.

⁷ Davey, Nicholas, "Gadamer's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (winter 2016 Edition), Edward N. Zalta(ed), URL=(<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/>).

symboliskt för betraktaren genom att visa att vi är förenade med något utöver oss själva, med horisonter av mening. Tolkning och förståelse sker i en kunskapsprocess, en dialog mellan subjekt, tolkare och tolkningsobjekt.

Metod

Metoder för analys och tolkning är dels den hermeneutiska metod som beskrivits av Hans-Georg Gadamer vilken omfattar spelteori, dels den receptionestetiska modell för tolkning som framförts av Peter Gillgren⁸ samt den ikonografiska – ikonologiska metod som formulerats av Erwin Panofsky. Den hermeneutiska ansatsen är den övergripande, den utgår från att förståelse förutsätter ett existentiellt avstånd mellan tolkare och tolkningsobjekt samt att konstobjektet har en förmåga att förändra betraktaren. Hans-Georg Gadamer använder begreppen fördom eller föremening som syftar på tolkarens internaliserade antaganden. Han visar att tolkning aldrig kan ske från en traditionsfri utgångspunkt då tolkaren ingår i traditionen. Begreppet horisont utgörs av det perspektiv, den betydelsebärande kontext tolkaren ingår i. Förståelse sker i en pågående process där verkets och tolkarens horisonter förenas, förståelse avser verkets karaktär som organisk helhet.

Gadamers spelteori utgår från konstverkets identitet som verk, att det hos verket finns något att förstå. Begreppet spel syftar till en betydelsebärande enhet vars framställning kan upprepas och förstås som en helhet. Att verket framträder olika beroende på spelarens, betraktarens perspektiv är ett uttryck för dess varierande möjligheter att vara, vilket avspeglas i de skilda betraktarperspektiven. Gadamer beskriver detta som att ett spel av reflektioner leder till ett medskapande och att detta utgör ett krav hos verket som sådant, konstverket kan inte skiljas från betraktaren.⁹ Begreppet spel avser konstverkets sätt att vara, det tillåter inte att spelaren förhåller sig till verket som till ett objekt då konstverket inte är ett objekt som står i motsättning till ett subjekt. "Konstverkets egentliga sätt att vara består i att bli den erfarenhet som förvandlar den som erfar.... Det som förblir konstfarenhetens subjekt är inte den subjektivitet som erfar utan konstverket självt".¹⁰

⁸ Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska Konststudier*, Stockholm, 2010.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Konst som spel, symbol och fest*, Dualis, Ludvika 2013, sid 74-78.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 80.

Tolkning innebär ett nyskapande i enlighet med den betydelse betraktaren finner i verket. Förståelsens cirkel vidgas ständigt. Den är öppen, varken subjektiv eller objektiv, den beskriver förståelse som en syntes av traditionens och tolkarens rörelser. Ett konstverk har en enhetlig sammanhängande mening som återspeglar en större betydelsebärande helhet. I verket finns en immanent meningsenhet och en transcendent meningsenhet. Konst är kunskap skriver Gadamer och konsterefarenheten innebär delaktighet i denna kunskap.¹¹ Bara det som utgör en fullkomlig meningsenhet kan förstås. Framträder inte denna verkets enhetliga mening vid tolkningen måste tolkarens föremeningar korrigeras mot den historiska traditionen. Tolkaren ingår i tolkningsprocessen, är en del av denna och måste kunna ifrågasätta sina egna omdömen då dessa är formade i ett historiskt tidsperspektiv. Att ha en historisk horisont innebär att kunna se en större helhet i rätta proportioner. Att förutsätta ontologiska skillnader vid tolkning av äldre konstverk gör förståelse omöjlig. Detsamma gäller om man som tolkare ger sig själv en utanförstående privilegierad position.

Erwin Panofsky ser liksom Gadamer konst som en särskild form av kunskap. Vårt tänkande är både universellt och präglad av vårt specifika historiska sammanhang, därmed är det möjligt att tolka verk från andra historiska epoker men även att förstå dem utifrån vårt nuvarande historiska perspektiv. Liksom Gadamer kritiserar han subjektivistiska tolkningar vilka leder till en begränsad konstuppfattning. Panofskys metod uppvisar likheter med hermeneutiken. Han beskrev sin tredelade metod som en "circulus methodicus" där tolkningen sker genom en förflyttning från del till helhet till del i en expansiv förståelseprocess.¹² Han betonar vikten av att se att konst uttrycker en harmonisk enhet när den förikonografiska beskrivningen, den ikonografiska analysen och den ikonologiska tolkningen alla sker samtidigt i en tolkningsprocess där konsten bildar en organisk helhet. En tillämpning av denna referensram gör det möjligt att tolka objekt från tidigare historiska epoker ur ett nutida historiskt perspektiv, metoden innebär en sammanhängande tolkning där verket inplaceras i en kulturell kontext och tidsepok.

Metoderna kompletterar varandra och används tillsammans. Den övergripande metoden är den hermeneutiska, den förenas med Erwin Panofskys ikonografiska – ikonologiska metod och tillämpas i bildanalysen. Gillgrens receptionestetiska modell samt Gadamers spelteori

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Tübingen 1990, Göteborg 1997, sid 73.

¹² Hans-Olof Boström, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press, 2003, sid 42.

utgör grund för tolkningen av betraktarperspektiven i de två kulturella kontexterna. Gillgren påpekar att Panofskys ikonologiska nivå motsvaras av hermeneutikens förförståelse och han betonar att Kemps receptionsetetiska modell, som han i vissa delar använder, måste kompletteras med en ikonografisk analys. Han noterar att Gadamers spelteori lider av en brist på konkretion vad gäller mer komplexa detaljer i en målning. Hans slutsats blir dock att samtliga dessa metoder kan och bör komplettera varandra i tolkningsprocessen.

Forskningsöversikt

James R Banker, *Piero della Francesca Artist & Man* är en detaljerad redogörelse för konstnärens liv och verk.¹³ Författaren beskriver hur konstnären använde geometriska former och matematiska strukturer i sina kompositioner. Målningarna är grundade i kristen historia, teologi och ikonografi. Enligt Banker var Piero ej intresserad av den metafysiska grunden till Arkimedes och Platons geometriska former vilket andra forskare hävdar. Banker beskriver Piero som en ren empiriker som saknade symboliska avsikter med sin konst. Han sökte en rationell bas för sitt måleri därför studerade han ögats funktion, ljusstrålars refraction samt geometriska former. Marylin Aronberg Lavin, *The Baptism of Christ*, beskriver målningen och dess historiska och symboliska innebörd.¹⁴ Att överföra kristologiska scener till betraktarens egen tid och plats var en toskansk tradition som inleddes under tidigt 1300-tal. Målningen visar hur renässansens filosofi strävade att förena platonism och kristendom. Lavin betonar att konstnären använde det gyllene snittet, detta skapar en systematisk struktur vilket fördjupar den symboliska innebörden i verken.

Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca* beskriver hur den tidiga renässansen skapade en ny relation mellan konstnären och hans verk.¹⁵ Upphovsmannaskapet blev viktigt, i Pieros konst visas detta genom att konstnärens egen värld avbildas i målningarna. Denna relation benämner Keizer som "the realism of Piero della Francesca". Enligt Piero skapade inte ett konstverk en ny verklighet, utan visade en "a priori" värld, realismen innebar ett avbildande av en samtida verklighet, konstnärens värld. Det gjordes ingen distinktion mellan realism och naturalism, termen "vero" betydde både sann och verklig. Den beskrev realistiska avbildningar både av samtida och av bibliska ämnen. 1400-talets

¹³ James R Banker, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford, 2014.

¹⁴ Marylin Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press, 1981.

¹⁵ Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing, 2016.

realism framställer förgångna bibliska skeenden som "experienced reality". Kenneth Clark beskriver i *Piero della Francesca* hur konstnärens former har påverkat målare som Cezanné och Seurat och även bildat grund för det kubistiska måleriet hos Picasso.¹⁶ Piero använde perspektivet både i känslomässigt och symboliskt syfte. Clark betonar att Piero accepterade begreppet "Lucida ordo", uppfattningen att gudomliga proportioner låg till grund för tillvarons struktur. Han betonar att Piero della Francescas konst förenade kristendomen med den antika kulturen. Pieros inflytande inom det moderna måleriet har även beskrivits av Anne B Barriault i *Piero's Parnassus of Modern Painters and Poets*.¹⁷ Marie Tanner beskriver i *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ* dopet som det centrala sakramentet i den kristna frälsningsläran.¹⁸ Kristusgestalten identifierades med Concordia och blev ett uttryck för universums harmoni. Concordia hade även politisk betydelse, enandet mellan östromerska och västromerska riket symboliserade hur Kristus rike återförenades politiskt. Målningen var enligt författaren en referens till Konciliet i Florens 1439, hon daterar den till 1440 då dekretet från konciliet i etablerats.

Timothy Verdon redogör i *The spiritual World of Piero's Art* för den religiösa symboliken i målningen Kristi Dop, tolkad och uppfattad av en renässansbetraktare.¹⁹ I målningen sammanställs två betydelsesfärer visuellt, den mänskliga med naturen. Detta är uttryck för en religiös, andlig och mystisk erfarenhet. Författaren hänvisar till Mircea Eliade som betonar att symboler riktar sig till hela totaliteten av individens psykiska liv, även individens omedvetna sfär. Den morfologiska och kromatiska likheten mellan människa och träd kallas "numinös realism", en sådan ger konsten en sakramental natur. Verdon betonar att den kristna synkretismen påverkade Piero genom den hermeneutiska tradition hans samtida renässanstänkare återupplivade. Michael Baxandall beskriver i *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* hur betraktarna uppfattade den visuella kulturen under renässansen samt hur deras uppfattningar påverkade bildframställning och stil.²⁰ Kognitiva vanor och konventioner för bildframställning styr vår erfarenhet och vår bildtolkning. Baxandall belyser

¹⁶ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London 1969.

¹⁷ Anne B Barriault, "Piero's Parnassus of Modern Painters and Poets", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

¹⁸ Marie Tanner, *Concordia in Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35, 1972.

¹⁹ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed. Jeryldene M Wood, Cambridge University Press, 2002.

²⁰ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1998 (1972).

relationen mellan den urskiljningsförmåga en målning krävde av betraktaren och den förmåga denne var i besittning av. Han påpekar vikten av att ha kunskap om den kristna föreställningsvärlden för att kunna förstå motiven i renässanskonsten. Bildkvaliteter som proportion, perspektiv, färger och variationer som vi uppfattar som teologiskt neutrala var i verkligheten ej det. Baxandall hävdar att perspektivet kunde uppfattas som en visuell metafor för andliga upplevelser. Från samlingsvolymen *Christianity and The Renaissance, Image and Religious Imagination in the Quattrocento* har jag använt följande essäer vilka utgör grund för tolkningen av renässansbetraktarens perspektiv: Timothy Verdon, "Christianity, The Renaissance and The Study of History. Environments of Experience and Imagination"; Charles Hope, "Coda on Method. Altarpieces and the Requirements of Patrons"; Eugenio Marino, "Art Criticism and Icon-Theology"; Daniel R Lesnick, "Civic Preaching in the Early Renaissance. Giovanni Dominici's Florentine Sermons"; John Henderson, "Penitence and the Laity in Fifteenth- Century Florence"; Ronald F E Weissman, "Sacred Eloquence – Humanist Preaching and Lay Piety in Renaissance Florence".²¹

Det nutida betraktarperspektivet relateras till texter av Paul Tillich och Rudolf Bultmann. Paul Tillich behandlar existentialismen och det kristna budskapets relevans i det nutida samhället och Rudolf Bultmann diskuterar behovet av en dekontextualisering och demytologisering vad gäller kristendomens innehåll. Paul Tillichs bok *The Courage To Be* bildar grund för en existentialistisk tolkning.²² I övrigt behandlas följande texter: Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian"²³; Martin Leiner, "Tillich on God"²⁴; Mary Ann Stenger, "Faith (and religion)"²⁵; Jean Richard, "Tillich's analysis of the spiritual situation of his time(s)"²⁶; Christian Danz, "Tillich's philosophy"²⁷; John Dourley, "Tillich in dialogue with

²¹ Timothy Verdon and John Henderson ed, *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, New York, 1990.

²² Paul Tillich, *The Courage to Be*, Yale University Press, 1953.

²³ Oswald Bayer, "Tillich as systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

²⁴ Martin Leiner, "Tillich on God", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

²⁵ Mary Ann Stenger, "Faith (and religion)", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

²⁶ Jean Richard, "Tillich's analysis of the spiritual situation of his time(s)", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

²⁷ Christian Danz, "Tillich's philosophy", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

psychology”²⁸. Två texter om Rudolf Bultmann diskuteras: David Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*²⁹ samt Schubert M Ogden, *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*³⁰. Beträktarperspektivet behandlas av John Shearman i *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*³¹ och av Wolfgang Kemp i ”The Work of Art and its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception”³² samt av Peter Gillgren i *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska konststudier*.³³

B A R Carter betonar i ”A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca’s Baptism of Christ” att renässansens matematiker accepterade den filosofiska basen för Euklides deduktiva system, den pythagoreiska-platonska kosmiska ordningen som Platon beskriver.³⁴ Ett sådant schema används enligt Carter i ”Kristi Dop”. Denna geometriska konstruktion ger stabilitet till det perspektiviska landskapet och symboliserar matematiskt Kristus som centrum för universums ljus. Pieros design motsvarar i alla delar Euklides, författaren drar slutsatsen att Piero della Francesca använder denna på grund av denna dess platonska innebörd. Erwin Panofsky beskriver i *Perspective as Symbolic Form* hur renässansperspektivet innebar att psykologisk rymd omvandlades till matematisk, att det subjektiva objektifierades.³⁵ Detta skapade en jämvikt mellan subjekt och objekt. Sett ur betraktarperspektiv görs verkligheten beroende av individen, av de psykologiska och fysiologiska villkor som styr dennes visuella perception samt av dennes fritt valda position för sin blickpunkt. Avsikten var att representera rummet som homogent och oändligt, skilt från den rumsuppfattning som förmedlas av sinnesintryck.

Konstnär och verk

Piero della Francesca omnämns i *A Dictionary of Florentine Painters* som Piero Di Benedetto Di Piero Di Benedetto Di Franceschi da Borgo S. Sepolcro, även kallad Piero Borghese.³⁶ Han

²⁸ John Dourley, ”Tillich in dialogue with psychology”, *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009.

²⁹ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A companion to His Theology*, Eugene Oregon, 2015.

³⁰ Schubert M Ogden, *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress, 1984.

³¹ John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992.

³² Wolfgang Kemp, ”The Work of Art and its Beholder. The Methodology of Aesthetic of Reception”, *The Subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, ed Mark A Cheetham, Cambridge, 1998.

³³ Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska Konststudier*. Stockholm, 2010.

³⁴ B A R Carter, ”A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca’s Baptism of Christ”, *Piero della Francesca’s Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press, 1981.

³⁵ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York, 2012 (1924-1925).

³⁶ Dominic Colnaghi Sir, *A Dictionary of Florentine Painters*, Archivi Colnaghi, Firenze, 1986.

föddes omkring 1416 och dog 1492. Hans liv och konst har dokumenterats dåligt. Det har bekräftats att han 1439 var verksam i Florens med Domenico Veneziano. Enligt Kenneth Clark var han troligen redan 1435 i Florens där han påverkades av konstnärer som Fra Angelico, Masaccio, Donatello och Brunelleschi.³⁷ Clark nämner att han särskilt tog intryck av Masaccios fresker i Branacci kapellet i Santa Maria del Carmine i Florens. Piero var varken anställd eller omnämnd i Florens, en orsak var troligen att han ej anpassade sig till det konstnärliga uttryckssätt som familjen Medici föredrog. Det är svårt att fastställa en kronologi avseende hans olika verk. Det finns begränsad information om hans konstnärsateljé, han hade en i San Sepolcro och en i Arezzo under 1450 till 1466. 1445 fick konstnären beställningen att måla altartavlan "Barmhärtighetens Madonna" i San Sepolcro. Samtidigt gavs han uppdraget att måla "Kristi Dop" för kyrkan San Giovanni i Val d' Afra.³⁸ 1449 vistades han vid hovet i Ferrara där han troligen kom i kontakt med Rogier van der Weyden som undervisade konstnärer i oljemåleri. Piero tog intryck av det flamländska ljusmåleriet och började måla i olja. Under perioden 1450 till 1470 reste han mycket och fick många uppdrag. Bland dessa var freskcykeln i San Francesco i Arezzo hans främsta verk. 1450 målade han "St Hieronymus i öknen", 1451 porträttet av Sigismondo Malaesta i Rimini samt målningen med Sigismondo Malaesta och hans skyddshelgon. 1453 kallades han till Rom för att utföra arbeten i påvens privata bostad i Vatikanen, han vistades även i Rom 1458 till 1459. Efter besöken i Rom ökade hans intresse för och förmåga att framställa klassisk arkitektur och skulptur. 1468 gjordes beställningen av "Återuppståndelsen" till kommunhuset i San Sepolcro. I slutet av 1460-talet eller under tidigt 1470-tal målades "Gisslandet av Kristus" i denna använde konstnären olika former av perspektiv.³⁹ 1469 till 1472 tillbringade han vid hovet i Urbino där han utförde uppdrag till Federico da Montefeltro, detta hov var ett av de främsta i Västeuropa under denna tid och många konstnärer samt lärda humanister vistades där. I målningarna "Madonnan av Senigalla" och "Födelsen" 1470 framträder drag som visar att Piero var en föregångare till Leonardo da Vinci och Jan Vermeer.⁴⁰ Efter 1472 målade han diptyken Federico da Montefeltro – Battista

³⁷ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York, 1969.

³⁸ Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing 2016, sid 15.

³⁹ James A Banker, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014, sid 21.

⁴⁰ Alain J Lemaître, Erich Lessing, *Florence and the Renaissance*, Paris 1994, sid 154.

Sforza. Åren 1472 till 1475 återvände Piero till San Sepolcro och under 1475 till 1477 utförde han "Brera-altartavlan" på uppdrag av Federico da Montefeltro.

Inom forskningen råder överensstämmelse beträffande de inflytelser som kom att prägla Pieros konstnärsskap. Han påverkades av Alberti under sin tid i Florens 1439 och av det flamländska måleriet under sin vistelse hos familjen Este vid hovet i Ferrara under 1440-talet. Under besöken i Rom under 1450-talet influerades han av den romerska arkitekturen. Vistelsen vid hovet hos Sigismondo Malaesta gav honom kunskaper om konsten och arkitekturen i Rimini. Han formades även av intrycken från vistelsen vid hovet i Urbino under 1460-talet. Piero använde geometri som grund i sina kompositioner, formerna har precisa konturer men hans färgsättning följde ej den traditionella under Quattrocento. Enligt Piero kunde måleriet endast anses vara vetenskapligt när perspektivet tillämpades. Han använde ljuset för att definiera former, alternerade ljus och mörker, varma och kalla toner med matematisk precision. Efter 1470 minskade hans användande av perspektiv, han målade övervägande porträtt i sekulär miljö och tycktes förlora intresset för måleri. Han led troligen redan då av den ögonsjukdom som senare gjorde honom blind. Gestalterna i "Brera-altartavlan" tycks vara gjorda efter tidigare skisser. De är relaterade till arkitekturen utifrån matematisk ej visuell grund.⁴¹ Troligen beroende på att Piero vid detta tillfälle ej längre kunde måla efter levande modeller, dock kunde han skapa arkitekturkonstruktioner vilka fick bilda grund i hans senare kompositioner.

Piero skrev ett antal matematiska traktat, av dessa har tre bevarats. "Trattaro d'Abaco" tillkom tidigt, "De Prospectiva Pingendi" skrevs före 1482 till Federico da Montefeltro och "Libellus de Quinque Corporibus Regularibus" skrevs på latin efter 1490 och dedicerades till Federicos son. Den sista boken utgår från idén att alla former kan reduceras till fem kompletta och regelbundna geometriska former, vilka var ett uttryck för universums gudomliga perfektion. Tanken kommer från Pythagoras och spreds under renässansen genom Platons skrift Timaios. Renässansens konstnärer delade den platonska uppfattningen att konsten med hjälp av aritmetiken och geometrin kunde reflektera en gudomlig struktur i skapelsen. Luca Pacioli var en franciskanermunk och matematiker som undervisade Leonardo da Vinci och Piero della Francesca. Han var nyplatoniker och uppfattade

⁴¹ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York 1969, sid 69.

matematiken som ett uttryck för en grundläggande metafysisk struktur.⁴² Efter Pieros död publicerade han en skrift om matematik "Compendio Divina Proportione", del 3 i denna bok är en direktöversättning från latin till italienska av Piero della Francescas "Libellus de Quinque Corporibus Regularibus", Pacioli gav ut denna text under eget namn utan att ange författaren. James Banker bestrider att Piero lagt någon symbolisk betydelse i sina geometriska konstruktioner men bekräftar att Piero haft tillgång till Euklides kommentarer om Arkimedes geometri, dessa kommentarer överensstämde med den platoniska uppfattningen.⁴³ Andra forskare hävdar att Piero använder geometriska strukturer på grund av deras platoniska konnotationer. Detta visar B A R Carter tydligt vad gäller målningen "Kristi Dop".⁴⁴ Joost Keizer skriver att Pieros uppfattning var att ett konstverk inte skapade en ny verklighet utan visade en "a priori" värld.⁴⁵

Kenneth Clark betonade att Piero della Francesca framhävde den gemensamma grunden i kristendomens och antikens tänkande i sitt måleri. Han är även den av alla sina samtida vars konst tydligast visar släktskap med den högklassiska grekiska stilen. Clark ser denna medfödda klassicism som ett mysterium.⁴⁶ Vad gäller dateringen av "Kristi Dop" så är forskarna av olika uppfattningar. Målningen dateras av James Banker till 1436-1439.⁴⁷ Även Kenneth Clark betraktar den som ett tidigt verk på grund av dess stilmässiga karakteristika.⁴⁸ Marilyn Aronberg Lavin nämner 1439.⁴⁹ Marie Tanner daterar den till efter 1440 då dekretet från Konciliet i Florens etablerats, klädedräkterna i målningen visar tydliga drag från denna händelse.⁵⁰ Joost Keizer skriver att konstnären fick uppdraget att måla tavlan 1445.⁵¹ Alain J Lemaître och Erich Lessing påpekar att Piero i målningen Kristi Dop övergivit Masaccios former och tillämpar en mer komplex spatial komposition i vilken atmosfären skapar en djupkänsla i bilden. De daterar den till ca 1465.⁵² Rolf Toman daterar målningen

⁴² B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University 1981, sid 158.

⁴³ James R Banker, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014, sid 94.

⁴⁴ B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press 1981, sid 158.

⁴⁵ Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing, 2016, sid 75.

⁴⁶ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York 1969, sid 48.

⁴⁷ James R Banker, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014, sid 13.

⁴⁸ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York 1969, sid 23.

⁴⁹ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid Xvi.

⁵⁰ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972):1-21, sid 15.

⁵¹ Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing 2016, sid 15.

⁵² Alain J Lemaître, Erich Lessing, *Florence and the Renaissance*, Paris 1992, sid 146.

till början av 1440-talet, kort efter konstnärens vistelse i Florens. Det tydliga ljuset, den klara luften och de ljusa färgerna visar likheter med Domenico Venezianos altartavla Sankta Lucia från 1445. Dateringen styrks även av de varsamt modellerade gestalterna. I konstnärens senare målningar har gestalterna betydligt robustare konturer.⁵³

Min bedömning är att den tillkommit efter Konkiliet i Florens i mitten av 1440-talet. Detta styrks av den tydliga likheten med Domenico Venezianos altartavla från 1445 samt av det faktum att Piero själv angav Fra Angelicos målning Nedtagningen från Korset från 1437-1440 som främsta inspirationskälla till verket.⁵⁴ Även av det faktum att doktrinen om Treenigheten för första gången fastställdes vid Konkiliet i Florens och att målningen är en av de första avbildningarna av denna doktrin, delar av den har gått förlorade. Vid konciliet fastställdes och konsoliderades även för första gången doktrinen om Dopet i vilken Kristus bekräftas som människornas Frälsare.⁵⁵ Doktrinen om Treenigheten innebär att Gud är Fader, Son och Ande. Vid Kristi dop bekräftar Gud att Kristus är Hans Son, den utvalde.⁵⁶ Detta är två viktiga symbolhändelser som båda uttrycks i målningen. Clarkes tidiga datering grundar sig på de stilmässiga drag han finner i målningen, som att den idealiserade mänskliga natur konstnären ger uttryck för i sina senare målningar ej är tydlig i denna, han finner en brist på säkerhet och konsistens särskilt i avbildningen av Kristus huvud.⁵⁷ Detta skulle dock kunna tolkas som en hänvisning till gestaltens icke fullt mänskliga natur.

Målningen "Kristi Dop" av Piero della Francesca utfördes för en camaldolensisk klosterkyrka, San Giovanni Battista, i Val d' Afra i Sansepolcro.⁵⁸ Forskare har hävdade att den troligen var avsedd för ett altare tillägnat Johannes Döparen i ett kapell i katedralen i Sansepolcro och att den förmodligen lånades den ut till den camaldolensiska klosterkyrkan San Giovanni Battista i Val d' Afra i Sansepolcro omkring år 1583.⁵⁹ Måtten är 167cm x 116,2 cm. Den utfördes ursprungligen som en triptyk med en mittpannå samt två sidopannåer, predella, sidokolonner och rondeller på ovandelen. Piero della Francesca utförde mittpannån övriga

⁵³ Rolf Toman, *Konsten under den Italienska Renässansen*, Köln 1995, sid 269.

⁵⁴ Jeryldene M Wood, "Introduction", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 3.

⁵⁵ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972): 1-21, sid 13-15.

⁵⁶ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 43.

⁵⁷ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York 1969, sid 25.

⁵⁸ James R Banker, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014, sid 10.

⁵⁹ Marylin Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 134.

delar målades troligen tio år senare av en konstnär från Sansepolcro, Matteo di Giovanni. Mittpannån avbildar Kristi Dop, denna del har varit i dåligt skick. Övriga delar av altartavlan har målats på guldbakgrund och har bevarats i gott skick. De två sidopannåerna visar apostlarna Petrus och Paulus. På Kristus högra sida finns Petrus och på hans vänstra Paulus. Predellan avbildar fem scener: Johannes Döparens födelse, Johannes Döparen predikar i öknen, Kristus korsfästelse, Johannes Döparen möter Herodes samt Herodes och Salome. Dessa fem bilder är åtskilda av fyra nischer som visar de fyra apostlarna. På de små sidokolonnerna finns St Arcano och St. Egidio, Sansepolcros grundare. St Stefanus, St Anthony Abbot samt två kvinnliga helgon Maria Magdalena och Katarina av Alexandria. I tre tondo ovanför målningen finns bilder av Gud Fader och Jungfru Marie bebådelse, bilden av Gud Fader saknas dock. Olika uppfattningar råder om huruvida Piero della Francesca målat även denna.

Den första moderna hänvisningen till målningen finns i ett brev från 1828 där det nämns att det i sakristian till katedralen i Sansepolcro fanns en triptyk, en pannå med gotiskt ornament där mittpannån var Kristi Dop målad av Piero della Francesca. 1830 omnämns målningen i en nyutgåva av Vasaris "Life of Piero", där nämns att den tidigare var altartavla i kyrkan St Giovanni i Sansepolcro. Denna kyrka lades ner 1807. 1858 bjöds målningen ut till försäljning för att bekosta en renovering av katedralen. Målningen var då skadad på grund av en tidigare renovering. Den köptes 1859 av en privat konstsamlare Matthew Uzielli som 1861 sålde den till National Gallery i London. Målningen var i dåligt skick med skador i färgen, 1966 lät Kenneth Clark, dåvarande chef för museet, göra en renovering och rengöring av verket. Pannån var tillverkad i poppelträ och hade sammanfogats av två vertikala delar förenade i mitten, där hade en spricka uppstått och färgen hade försvunnit på små partier nära denna. Målningen har skadats av tidigare renoveringar, vita toner har försvagats och grön underfärg har blivit synlig, särskilt i de delar som skulle ha varit i skugga. Guldet i målningen har försvunnit, det fanns dels som ett regn i centrum av målningen, dels som glorian runt änglarna, även på änglarnas vingar och Kristus klädnad. Vid renoveringen 1966 avlägsnades gammal fernissa samt spår från en tidigare ommålning, samtidigt gjordes en lätt retuschering med äggtempera och en ny glasering. Detta var den första altartavla som avbildade gestalter i helfigur i en landskapsomgivning utan bildmässiga gränser som

separerade det målade rummet från betraktarens rum.⁶⁰ Konstnären målade först landskapet och därefter gestalterna. Han har skapat en illusion av solida former i förgrunden och en vision på avstånd i vilken objekten framträder i en atmosfär av återspeglad ljus.

KONTEXT:

Renässansens betraktarperspektiv

Romersk-katolsk teologi

Medeltidens skolastik hade ett begränsat inflytande i Italien där renässansens konstnärliga och litterära humanism kunde utvecklas. När Konstantinopel föll 1453 flydde många grekisktalande intellektuella till Italien vilket medförde att det grekiska språket och den grekiska klassiska litteraturen spreds i Europa. Humanismen sökte den västerländska kulturens ursprung i den antika världen, den klassiska perioden blev därför norm för renässansens kultur. Renässansens människosyn vilade dels på en grekisk uppfattning om människan som gudomlig och dels på en kristen, som såg henne som en varelse som fick sin värdighet från Gud. Renässansen förenade dessa motstridiga uppfattningar.⁶¹

Renässansmänniskans religiositet var grundad i kyrkans tradition, som utformats vid kyrkomöten och koncilier alltsedan 200-talet e Kr där kyrkans dogmer och doktriner formulerats. Inom munkordnarna skedde reformer, nya rörelser krävde en återgång till den tidiga kristendomens enkelhet, man strävade efter att följa de ursprungliga reglerna och traditionerna. Brödrskapen och dessas sociala nätverk fick stor betydelse för vanliga människors fromhet.⁶² Reformrörelserna och lekmannabrödrskapen fick alltfler medlemmar, många ägnade sig åt botgöring vilket ska ses mot bakgrund av det stora antalet dödsfall i samband med pestens utbrott. Detta påverkade den folkliga religionen som alltmer betonade moraliska reformer och en återgång till ett enklare liv.⁶³

⁶⁰ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 170.

⁶¹ Timothy Verdon, "Christianity, The Renaissance and the Study of History. Environments of Experience and Imagination", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 31.

⁶² Ibid, sid 23.

⁶³ John Henderson, "Penitence and the Laity in Fifteenth-Century Florence", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 241.

Befolkningen hade minskat kraftigt med anledning av pesten varför brödraskapen övertog familjernas roll vid sjukdom och begravning.⁶⁴ Giovanni Caroli betonar att den höga dödligheten slog sönder den normala generationsväxlingen och därmed den kulturella och andliga kontinuiteten i det civila och religiösa samhället. En hel historisk period förlorade sin samhällsstruktur.⁶⁵ Botgöringskulturen hade stöd i det civila livet men dess ritualer för att rena människan andligen hade sitt ursprung i Platons dualistiska tänkande.⁶⁶ Konciliet i Florence 1439 syftade till att åstadkomma en förening mellan den östra ortodoxa och den västra romerska katolska kyrkan. Läran om Filioque godtogs vilket innebar att doktrinen om Treenigheten grundlades. Målningen "Kristi Dop" av Piero della Francesca anses vara den första avbildningen av denna doktrin. Vid konciliet konstituerades även den latinska dopformeln "Jag döper dig i Faderns och Sonens och den Helige Andens namn. Genom detta (dopet) är vi alla medlemmar i Kristus och sammanfogade in i Kyrkans kropp".⁶⁷

Under renässansen skapades en syntes av kristendomens och antikens uppfattning om människan, den romerska-katolska teologin med grund i en judisk – palestinsk mytologisk kontext förenades med den gnostiska teologin som vilade på antik – grekisk mytologisk grund. Viktiga doktriner inom den romersk-katolska teologin var begreppet Logos, läran om Treenigheten, inkarnationen och soteriologin, frälsningsläran. I denna framställdes Jesus Kristus som världens och mänsklighetens frälsare, Kristus var mänsklighetens moraliska och religiösa förebild, genom att efterlikna honom skulle människan uppnå frälsning.⁶⁸ Logos (grek) betyder ord, Jesus uppfattades som ett förkroppsligande av "Guds Ord" och som en länk mellan ett gudomligt Logos och en mänsklig natur. Enligt katolska kyrkan var Logos känt både hos de kristna och hos de antika filosoferna, de senare hade dock en begränsad tillgång till detta medan de kristna hade full åtkomst på grund av dess manifestation i Kristus.⁶⁹ Från platonismen hämtades tanken om Logos Spermatikos, enligt denna uppfattning har det

⁶⁴ James R Banker, "Death and Christian Charity in the Confraternities of the Upper Tiber Valley", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 320-321.

⁶⁵ Giovanni Caroli, "Humanism and the Religious Crisis of the late Quattrocento", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, New York 1990, ed Timothy Verdon and John Henderson, sid 456.

⁶⁶ Ronald FE Weissman, "Sacred Eloquence – Humanist Preaching and Lay Piety in Renaissance Florence", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 250 f.

⁶⁷ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972): 1-21, sid 13.

⁶⁸ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 315.

⁶⁹ *Ibid*, sid 273.

gudomliga Logos spridit en säd genom hela mänsklighetens historia. Därigenom kan denna säd-bärande Logos även bli känd av icke-kristna, dock endast delvis. Enligt kyrkan förenades Logos med Jesus mänskliga själ vid inkarnationen. Logos är därmed den förmedlande princip som överbryggat klyftan mellan en transcendent Gud och Guds skapelse. Logos inkarnation utgör en förmedlande länk mellan Gud och mänskligheten. Logos antog inte endast den mänskliga existensen hos Jesus utan även hos den mänskliga naturen i allmänhet, därför har alla människor möjlighet att utgöra en del i det gudomliggörande som inkarnationen resulterade i.

Inkarnationen innebar ett antagande om att människan Jesus blev delaktig av Guds natur, blev den gudomlige Kristus genom att uppfyllas av Guds Ande, vilket bekräftades när han döptes av Johannes Döparen. Bakgrunden till detta var uppfattningen att människan vid Syndafallet förlorade Guds nåd och därigenom blev i behov av att återupprättas. För detta ändamål skulle Guds Son inkarneras som Jesus Kristus och därigenom kunna frälsa mänskligheten. Jesus Kristus uppfattades som den andre Adam, den nye Adam vars uppgift var att återskapa ett tidigare paradisktillstånd för mänskligheten. Konkiliet i Chalcedon 451 e kr fastslog att Jesus hade två naturer, en mänsklig och en gudomlig.⁷⁰ Enligt kristendomens doktrin om Treenigheten uppfattas Gud som Fader, Son och Helig Ande, det är en Gud som visar sig i de tre olika personerna.⁷¹ Denna doktrin utvecklades som en följd av att doktrinen om Kristus gudomlighet och doktrinen om inkarnationen fastställdes. Soteriologin, doktrinen om frälsning, beskrivs i Nya Testamentet. För att mänskligheten efter Syndafallet skulle kunna återupprättas av Gud krävdes att förmedlaren mellan det gudomliga och det mänskliga, Jesus Kristus, offrade sig själv, enligt aposteln Paulus är denna frälsning något som sker både i förgångentid, i nutid och i framtid.⁷² Teologen Vladimir Lossky betonar att varje människa ska bli delaktig i den gudomliga naturen.⁷³ Katolska kyrkans växande makt och auktoritet under medeltiden resulterade i uppfattningen att ingen frälsning var möjlig utanför kyrkan. Döpet var den enda vägen till frälsning, både en nuvarande och en framtida.

⁷⁰ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 284.

⁷¹ Ibid, sid 241.

⁷² Ibid, sid 338.

⁷³ Ibid, sid 339.

Nyplatonismen

Under renässansen skedde en rad förändringar, översättningar till latin gjorde antika texter allmänt tillgängliga, boktryckarkonsten innebar en revolution och synen på människan förändrades. Kristendomen påverkades av den antika filosofin, kristendomen såg människan som svag, beroende och syndig medan den antika filosofin betonade det mänskliga förnuftets makt, viljans styrka och hur visheten befriar individen och gör henne oberoende. Kristendomens Logos-begrepp kommer från den grekiska filosofins Logos-begrepp. Detta bekräftas av Augustinus som identifierade platonismens Logos med den kristne Guden, han blev förbindelselänken mellan den grekiska och den medeltida filosofin.

Platons filosofi beskriver en dualistisk världsuppfattning där människan måste överskrida den materiella världen för att kunna nå idévärlden. Idéerna är eviga, oföränderliga former, skönhet, rättvisa, godhet, fromhet är objektiva enheter med existens i idévärlden. Det godas idé är den högsta och motsvaras av de kristnas Gud.⁷⁴ Tingens väsen kan bara uppfattas genom förnuftet, ej genom den empiriska verkligheten som är relativ och föränderlig. Människan blir lycklig genom att leva ett förnuftigt, dygdigt liv. Dygd är liktydigt med insikt och visdom och den kan läras ut. Människan blir rättrådig när hon styrs av sitt förnuft. Själen har alltid funnits i idéernas värld och gnistor från idéerna finns kvar som ett minne hos den mänskliga själen. Själen är odödlig och reinkarneras, kunskap är en form av återerinring, innan vi återföds har vi kunskaper som vi efter födelsen glömmer bort, denna kunskap måste vi åter erinra oss. Genom att betrakta det sköna och goda i den materiella sinnevärlden uppstår en längtan efter det sköna och goda i sig vilket vi endast kan få kunskap om genom tänkandet. Platon delade pythagoréernas uppfattning om universum som en lagbunden, matematisk helhet. Matematik och geometri underlättar ett förnuftigt tänkande och gör att vi lättare kan närma oss idéernas värld. Under renässansen blev alla Platons skrifter tillgängliga både på grekiska och i latinska översättningar. Renässansens nyplatoniker skapade en syntes av Platons och Plotinus filosofi förenad med grekisk kosmologi och kristen mystik. Alla Platons och Plotinus skrifter översattes till latin vilket medförde att den antika teologin anpassades till renässansens kultur. Den nyplatoniska inverkan på konsten framträdde i "Dvina Proporzione", de gudomliga proportionerna, som matematikern Luca

⁷⁴ Svante Nordin, *Filosofins Historia*, Studentlitteratur 2009, sid.63-70.

Pacioli skrev, i denna skrift använde han ett av Piero della Francescas manuskript och gav ut det som sitt eget.⁷⁵ Här framträder ett tydligt samband mellan Piero della Francesca och den nyplatoniska matematiska vetenskapen med metafysisk grund.

Gnosticismen

Gnosticismen är en blandning av grekiska och orientaliska traditioner. Gnosis (grek) betyder kunskap, den centrala myten i läran är tanken om en gudomlig gnista som finns närvarande inom människan, den har sitt ursprung i en gudomlig värld men har fallit ner i den materiella världen präglad av kaos och död. Den måste väckas till liv för att kunna återupprättas. I traditionen finns tanken om en okänd Gud, bortom allt som kan uppfattas, samt änglar och himmelska varelser. Gnostikerna skiljer mellan mörkrets värld, vår materiella präglad av okunskap och ljusets värld, den gudomliga. Doktrinen om frälsning innebär att den transcendente Guden och hans hjälpare kan öppna en väg för den gudomliga gnistan inom människan som kan leda till befrielse och frälsning. Föreställningen om själens himmelska resa till Gud finns även hos Platon och doktrinen om frälsaren återfinns i kristendomen. Eskatologin har även en kosmisk innebörd.⁷⁶ Världsuppfattningen är dualistisk, denna dualism är av etisk karaktär då den betonar individens moraliska och religiösa hållningssätt. Platons metafysiska dualism var en förutsättning för gnostiskt tänkande. Föreställningen om en transcendent Gud som genom sina förmedlare skänker de utvalda kunskap och upplysning och därmed frälsning var en viktig del i den gnostiska läran.

Gnostikerna uppfattar Bibelns Gud som ond eftersom han skapade den materiella världen och förvägrade människorna kunskap.⁷⁷ Frälsning sker genom kunskap, liksom allt mörker försvinner när ljuset uppträder. Enligt mytologin uppstod den perfekta sanna människan ur den första kunskapen och beskrivs som den himmelske Adam. Den gnostiska doktrinen om frälsning innebär att den gudomliga gnistan av ljus inom människan återupprättades, vilket medförde att själen kunde stiga upp till Gud och bli lik den himmelske Adam.⁷⁸ Adam skapades med en kapacitet för frälsning, en gudomlig ande. Frälsningen sker när han väcks upp och får kunskap om sitt sanna ursprung. Adam är en prototyp för människan, detta får

⁷⁵ Erwin Panofsky, *"Idea" a concept in art theory*, Columbia 1968, sid 55.

⁷⁶ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 57-58.

⁷⁷ Ibid, sid 73.

⁷⁸ Ibid, sid 92.

en existentiell betydelse för människornas liv.⁷⁹ Kunskapen som ska befria människan är en form av självinsikt, okunskap hindrar människan från att få kunskap om sig själv. Den individuella kunskapsakten får även en universell betydelse.

Begreppet skönhet

Renässansens skönhetsuppfattning var formad av Platons filosofiska lära och av de nyplatoniska filosofernas läror. Enligt Platon var skönhet, rättvisa, godhet och fromhet objektiva storheter med en oberoende existens i idévärlden. När människan betraktar det sköna och det goda så som det framträder i sinnevärlden så skapas en längtan hos henne efter det sköna och goda i sig, det som existerar i idévärlden. Människan kan endast nå kunskap om detta genom intellektuellt tänkande. Den sanna verkligheten är enligt Platon andlig, inte materiell, materien utgör ett hinder för människan att kunna nå kunskap om det ideella. Platons lära om kärleken, dygden och det gudomliga beskriver det goda som målet för kärleken. Från en kärlek till materiella ting i sinnevärlden leds betraktaren till en kärlek efter kunskap, efter andliga ting. En sådan kunskap leder till insikt om det sköna i sig vilket för Platon var ett uttryck för det gudomliga. I det gudomliga kan människan erfara godheten, den sanna dygden. Den materiella skönheten leder således tanken till skönhetens idé och genom denna når man den andliga skönheten, identisk med det goda, den sanna dygden. Härmed lär sig människan att handla moraliskt, skönhet var för Platon liktydigt med det moraliskt goda.

Aristoteles såg skönhet som ett intrisikalt värde, något som är värdefullt i sig, liksom kunskap, frihet och vänskap. Det sköna var ett universellt metafysiskt begrepp med en moralisk innebörd. Den pythagoreiska-platoniska uppfattningen om de matematiska måttens innebörd ledde till uppfattningen att det sköna fick sitt uttryck i den kosmiska världsordningen. Platon såg det sköna som en avspegling av universella proportionella mått. Även Aristoteles såg de matematiska proportionerna som en avspegling av det sköna i världsordningen. Det sköna blev en universell ontologisk princip som visade att universum

⁷⁹ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 94 f.

var teleologiskt bestämt.⁸⁰ Erfarenhet av skönhet var transcendental och denna erfarenhet kunde enligt Platon uttryckas i en religiös referensram.⁸¹

Matematisk världsbild

Platons världsuppfattning vilade på pythagoréernas matematiska teori. Denna teori fann ett samband mellan matematiska tal och fysikaliska föremåls egenskaper, grundämnen ansågs ha olika specifika geometriska former. Pythagoras talsystem var en tidig primitiv föregångare till reglerna i den nya kvantfysiken.⁸² Den kosmiska världsuppfattning som kom till uttryck hos pythagoréerna och Platon präglade även Aristoteles uppfattning om tillvaron som teleologiskt bestämd och utgjorde den filosofiska grunden för Euklides deduktiva geometriska system. Denna filosofiska referensram beskriver Platon i Timaios (53c-61c). Platons världsuppfattning var allmänt accepterad av 1400-talets italienska matematiker.⁸³ Även en symbolisk tolkning av dessa idéer återfinns i 1400-talets nyplatoniska filosofi.

Euklides geometriska system utgår från Platons filosofi. Euklides grundtankar gäller fortfarande, hela matematikens uppbyggnad följer de deduktiva principer han fastställde. Platon gav urämnena, elementen olika tredimensionella geometriska former. Elementet eter var en dodekaeder och bestod av tolv liksidiga femhörningar. Dodekaedern förknippades med Gud och det gudomliga.⁸⁴ Eterns element symboliserade himlen och var det femte urämnet. I detta fanns stjärnorna fixerade, etern kunde släppa igenom stjärnornas ljus så att detta kunde nå jorden. Etern var hemvist för Gud, en abstrakt intelligens och genom etern strömmade ljuset.⁸⁵ Aristoteles universum utgjordes av ett antal koncentriska sfärer. Cirkulära banor innebar eviga rörelser. Gud var den yttersta orsaken till allt vars inflytande genomstrålade hela universum. Det himmelska rummet uppfylldes enligt Aristoteles av etern ur detta hade de himmelska sfärerna och stjärnorna skapats, etern var det ljusbärande mediet. Aristoteles arbeten anammades av den katolska kyrkan under medeltiden. En trolig orsak var att Aristoteles använde ett gudsbegrepp. Han betraktade Gud som den yttersta

⁸⁰ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 200.

⁸¹ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford 2009, sid 197.

⁸² Ingmar Bergström, Wilhelm Forsling, *I Demokritos Fotspår*, Stockholm 1995, sid 66.

⁸³ B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 149-150.

⁸⁴ Ingmar Bergström, Wilhelm Forsling, *I Demokritos Fotspår*, Stockholm 1995, sid 61.

⁸⁵ Ibid, sid 95.

orsaken till stjärnornas rörelser. Katolska kyrkan accepterade Aristoteles lära om materien som inbegrep de fem elementen och principen om kvaliteternas bevarande vid materiesyntes. Detta hade betydelse för dogmen om transubstantiationen vilken skedde i nattvardsakten.⁸⁶

Nutida betraktarperspektiv

Protestantisk teologi

Upplysningstiden medförde att Jesus betydelse som moralisk lärare och som moraliskt exempel för mänskligheten betonades. Han betraktades som en mänsklig varelse som skiljde sig från andra människor avseende grad inte avseende slag, uppståndelsen betraktades som en andlig händelse. Rörelsen "history of dogma" företrädd av Adolf von Harnack betonade att den kristna teologin präglats av idéer hämtade från den grekiska klassiska filosofin, att evangelierna påverkats av det hellenistiska tänkandet och förändrats av den hellenistiska idévärlden. Han betonade att innehållet i dogmerna inte hade något att göra varken med Jesu lära eller den primitiva kristendomen i den ursprungliga palestinska kontexten.⁸⁷

Den liberala protestantismen hävdade att dogmer som doktrinen om Jesus två naturer samt dogmen om Treenigheten ej kunde återfinnas i Nya Testamentet. De hade skapats genom en sammanblandning med det platoniska Logos-begreppet vilket ledde till missuppfattningen att Jesus personifierade snarare än exemplifierade begreppet Logos.⁸⁸ Teologerna betonade särskilt att det fanns en tydlig skillnad mellan Jesus egen tro och hans intentioner och den apostoliska kyrkans uppfattning. Efter Jesus död skapade hans lärjungar doktriner som var okända i Jesus lära, som att hans död på korset skulle utgöra en försoning för mänsklighetens synder vid syndafallet. Nya Testamentet innehåller därmed många felaktigheter. Den verkliga historiske Jesus har dolts genom att den apostoliska kyrkan har identifierat honom med Kristusgestalten, frälsaren. Enligt Rudolf Bultmann är det inte den historiske Jesus utan Kristus som är den gudomlige. Bultmann betonar att det är omöjligt för en modern människa att inte uppfatta Nya Testamentets mytologiska världsbild som obegriplig och oacceptabel. Uppståndelsen ska enbart uppfattas som en mytologisk

⁸⁶ Ingmar Bergström, Wilhelm Forsling, *I Demokritos Fotspåår*, Stockholm 1995, sid 129.

⁸⁷ Alister E McGrath, *Christian Theology an Introduction*, London 2011, sid 281.

⁸⁸ Ibid, sid 297.

händelse, inte en historisk händelse.⁸⁹ Den liberala protestantismen ville grunda kristen tro i den moderna människans erfarenheter och kulturella kontext. Paul Tillich ansåg att det var teologins uppgift att besvara existentiella frågor, han skiljde mellan Kristus-principen och den historiske Jesus.⁹⁰ Detta kommer även till uttryck hos Rudolf Bultmann som visade att den primära funktionen i det kristna budskapet var att överföra det frälsningsinnehåll som inryms i Kristus begreppet. Tillich beskriver läran om frälsning som en mänsklig existensfilosofi vars uppgift var att upplysa individen och ge ledning i dennes personliga liv.⁹¹ Den liberala protestantiska teologin omformulerade doktrinen om Logos, Jesus från Nasaret uppfattades nu som ett exempel på den livgivande kunskapen, inte som en personifikation av denna. Frälsningen ligger i möjligheten att anamma denna kunskap i förening med innebörden i det kristna etiska budskapet.

Paul Tillichs symbolik

Paul Tillich betonade att "God is not an idea but an experiential reality and accessible to every human being". Han framhöll att protestantismen måste beskriva Kristus på ett sådant sätt att kraften i den grundläggande uppenbarelse i alla religioner och kulturer blir tydlig.⁹² Han såg Jesus från Nasaret som en symbolisk representant för människans inneboende potentialitet, Kristus symboliserar "the New Being" som kan befria människan från existentiell ångest och destruktivitet, Jesus från Nasaret är symbolen för denna princip.⁹³ Enligt Tillich innebär begreppet synd att människan förfrämligats från sin sanna varelse vilket innebär att hon existentiellt förfrämligats från Gud. Tillich hävdar att Gud och världen ursprungligen var en enhet, han sökte ett kriterium som kunde göra kristendomen begriplig genom att beskriva den som en specifik version av ett allmänt religiöst begrepp.⁹⁴ Mytologiskt språk ska tolkas som symboliska uttryck, kunskap om Gud har symbolisk karaktär. Symboler markerar gränsen mellan en transcendent och en konkret verklighet. Symboler som leder till att mytiska aspekter uppfattas bokstavligt i stället för symboliskt kan

⁸⁹ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London, 2011, sid 311.

⁹⁰ Ibid, sid 284.

⁹¹ Ibid, sid. 341.

⁹² Martin Leiner, "Tillich on God", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009, sid 41-42.

⁹³ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 289.

⁹⁴ Ibid, sid 33.

skada människans religiösa föreställningar.⁹⁵ Tillich diskuterar frågan om det kristna budskapets relevans i det nutida samhället. Detta budskap måste frigöras från varje specifik historisk situation och tolkas på nytt av varje ny generation för att dess relevans ska tydliggöras. Liksom Rudolf Bultmann anser Tillich att en demytologisering är nödvändig för dem vars världsbild har präglats av den vetenskapliga kulturen, annars blir det omöjligt att förena religionen med en samtida existentiell situation.⁹⁶ Tillich associerade Jungs kollektiva omedvetna med en universell närvaro, en oändlig potentialitet, det kollektiva omedvetna sammanbinder individen med denna totalitet. Han uppfattade det kollektiva omedvetna som grunden för alla former av sakramental kraft. Tillich skiljer mellan symbolens arketyppiska grund och symbolen som ett uttryck för denna grund. Han finner symbolens kraft i dess arketyppiska grund och gör en analogi mellan denna grund och det kristna Logos-begreppet. Den arketyppiska dimensionen i det omedvetna skapar symboler för "revelatory experiences", en motsvarighet till Jungs beskrivning av erfarenheten av det numinösa, grunden för människans religiösa erfarenhet.⁹⁷ Tillich ansåg att en identifiering av denna gemensamma mänskliga källa av symboler kunde leda till att olika religiösa grupperingar skulle kunna förenas. Han förnekade att endast den kristna traditionen skulle besitta den slutliga uppenbarelse vad gäller religion.

Rudolf Bultmanns dekontextualisering

Rudolf Bultmann betonar att det är teologins uppgift att demytologisera det kristna budskapet för att finna den inre sanningen i detta.⁹⁸ Bibelns texter har anpassats till de antika kulturerna, den hellenistiska, judiska och gnostiska och dessa kulturers idébegrepp. Berättelserna var uttryck för en världsbild som delades av kristna såväl som judar och andra religiösa grupper i omvärlden. Den tidiga kyrkans kristologi blandade samman mytologi med historiska händelser, därför är Bibelns kulturella världsbild ej förenlig med moderna människors uppfattningar idag. Teologins uppgift är att söka den djupare innebörd som finns dold i dessa mytologiska föreställningar. Bibelns budskap ska skiljas från sin kulturella

⁹⁵ Mary Ann Stenger, "Faith (and religion)", *The Cambridge companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press, 2009, sid 101-102.

⁹⁶ John F Haught, "Tillich in dialogue with natural science", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 224.

⁹⁷ John Dourley, "Tillich in dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 249.

⁹⁸ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 105.

kontext, doktriner och liturgi saknar betydelse, teologin ska söka det ursprungliga innehållet. Teologin ska vara existentiell, dess påståenden ska referera till individens egen verklighet. Varje presentation av budskapet är en tolkning som sker i en speciell historisk och kulturell kontext präglad av sina begrepp och sin teologi, ingen är universellt giltig. Bultmann skiljde mellan den historiske Jesus från Nasaret och Kristusgestalten, den senares ankomst var ej en empirisk historisk händelse.⁹⁹ Den existentialistiska tolkningen visar mytens intention att beskriva den enskilda individens existentiella förhållanden. Bibelns föråldrade språk och begrepp måste översättas till nutida begreppsidiom för att kunna förstås av nutida generationer i en modern kulturell kontext.¹⁰⁰ Budskapet kan förmedlas till ett oändligt antal kontexter, denna kulturella flexibilitet innebär en ständigt pågående kontextualisering, varje generation måste göra sin egen översättning av budskapet, nya generationer behöver nya begrepp som ska anpassas till rådande språk och världsbild.

Enligt Bultmann sker Kristus ankomst ständigt på nytt när Logos förmedlas, detta innebär att individens värld förnyas och en ny verklighet gestaltas.¹⁰¹ Mytologin måste elimineras från Bibelns texter, dessa ska tolkas i existentialistiska termer i relation till vår egen nutida existens, annars går den sanna innebörden förlorad. Demytologiseringen klargör mytens intention att beskriva mänsklig existens i personligt riktade existentiella termer. "Den nya skapelsen" innebär att människan återupprättas till sin autentiska existens, den existentialistiska analysen är endast giltig för den subjektiva existens från vilken den härleds.¹⁰² Det är en dogmatisk fördom att uppfatta Jesus från Nasaret som Kristus – Messias och att tro att han själv skulle ha varit medveten om detta och haft sådana anspråk, denna uppfattning har ej kunnat verifieras av den historiska forskningen. Nya Testamentets forskning ska formulera det budskap som är tillämpligt i dag, detta måste formas på nytt i varje ny framtid. Ordet - Logos ska förstås på nytt i varje ny historisk och kulturell kontext.¹⁰³

⁹⁹ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 93.

¹⁰⁰ Ibid, sid 121.

¹⁰¹ Ibid, sid 157.

¹⁰² Schubert M Ogden ed. *New Testament & Mythology and other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 108.

¹⁰³ Ibid, sid 151.

Existentialismen

I existentialismen står det individuella subjektet i centrum, existensen är ursprunglig och kan inte deduceras fram av förnuftet, existens är det subjektiva varat, när andra betraktar mig blir jag ett objekt men min inre existens framträder ej i omvärldens definition, att existera innebär att konstituera en egen identitet. Paul Tillich såg Platons distinktion mellan det essentiella och existentiella som ursprunget till den moderna existentialismen, även doktrinen om Syndafallet och människans frälsning var analogier till denna distinktion. Rudolf Bultmann påpekade att beskrivningen av det bibliska budskapet i dess judisk-palestinska kontext medförde att den moderna människan ej kunde acceptera det. Budskapet framställdes som doktrinära objektiva sanningar, en dekontextualisering är därför nödvändig för att anpassa det till den moderna individens existentiella situation.¹⁰⁴

Tillich beskrev den moderna existentialismen under 1900-talet som ett uttryck för människans ängslan för meningslöshet, jaget hade blivit ett ting och människan upplevde sin avhumanisering som förtvivlan. Modet att vara autentisk innebar ett mod att skapa sig själv, att bekräfta sitt jag.¹⁰⁵ Tillich fann detta var grundat i en religiös erfarenhet, genom att bekräfta vår egen varelse deltar vi i en självbekräftelse av varandet självt, därmed överskrider den teistiska idén om Gud.¹⁰⁶ Att leva ett autentiskt liv innebär att göra egna moraliska val och att följa dessa. Det är härigenom individen kan befria sig från erfarenheten av att vara alienerad. Autenticitet kräver integritet, i ett inautentiskt liv saknas sådan integritet, där låter individen sitt liv styras av omvärlden. Möjligheten att leva autentiskt är ett kännetecken på individens frihet och att jaget kan bli sig självt.

Begreppet skönhet

Begreppet skönhet har genomgått en radikal förändring vad gäller betydelse och innebörd sedan renässansen. Enligt Kant är upplevelser av skönhet är inte enbart grundade i sinnesförmimmelser, skönhet har även en kontemplativ karaktär. Kant ansåg estetiska omdömen vara universella men ha en subjektiv karaktär. Filosofen Roger Scruton ser skönhet som ett verkligt universellt värde grundat i vår rationella natur och finner att

¹⁰⁴ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 132.

¹⁰⁵ Ibid, sid 163.

¹⁰⁶ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 182.

känslan för skönhet är nödvändig i skapandet av en mänsklig värld. Vårt behov av skönhet är inte något vi kan avstå ifrån om vi ska kunna bli förverkligade som människor. Det är ett behov vars ursprung kan sökas i vårt metafysiska tillstånd som fria individer. Erfarenhet av skönhet är transcendental, den pekar mot en högre erfarenhet och uttrycks enligt Platon och Kant i en religiös referensram.¹⁰⁷ Skönhet är ingen metafor, ett omdöme om skönhet avser objektet, inte subjektets känslotillstånd.¹⁰⁸ Vi kallar något vackert när vi får kontempera det som ett individuellt objekt, för dess egen skull och i den form det framträder, objektet som ett mål i sig på grund av dess intrisikala värde.¹⁰⁹ Bedömningar om skönhet har en icke reducerbar kontemplativ komponent och vi använder fortfarande ofta ordet skönhet för att beskriva moraliska aspekter hos människor. Kant visar att estetiskt intresse är kontemplativt och universellt och att det leder till ett sökande efter mening i tillvaron. Upplevelse av skönhet har en omgestaltande effekt och sådan erfarenhet har metafysisk karaktär, medvetandet omformar den yttre världen till en inre erfarenhet, en idé i medvetandet.¹¹⁰

Upplevelser av skönhet har paralleller till upplevelser av det heliga, det vackra och det heliga blir förbundna i vår erfarenhet, känslan för det ena leder över i känslan för det andra. Modernismen såg skönhet som en symbol för transcendent värden. I vår kultur har skönhet nedgraderats, det råder en estetisk ikonoklasm, en önskan att förstöra skönhet, att avsakralisera den enligt Scruton. Avsakraliseringen kan ses som ett försvar mot det heliga, ett sätt att förstöra dess anspråk. Men enligt filosofer och antropologer är erfarenheten av det heliga ett universellt karakteristika för mänsklig tillvaro och vårt behov av skönhet har sin grund i människans metafysiska villkor. Både Platon och Kant betonade att känslan för skönhet sammanhänger med en religiös referensram och Scruton framhåller att skönhet har en rationell grund, den tvingar oss att finna en mening i sitt objekt.¹¹¹

Visuell kultur har fått en reduktionistisk prägel genom att tecken och symbolers betydelse degraderats i syfte att kunna utgöra index över sociala förändringar skriver konsthistoriker Ian Verstegen.¹¹² Mobila signifiers upprätthåller inga relationer, de kan ingå i en oändlighet

¹⁰⁷ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press 2009, sid 197.

¹⁰⁸ Ibid, sid 6.

¹⁰⁹ Ibid, sid 9.

¹¹⁰ Ibid, sid 63.

¹¹¹ Ibid, sid 197.

¹¹² Ian Verstegen, *Cognitive Iconology When And How Psychology Explains Images*, Amsterdam-New York 2014, sid 43.

av nya kontexter. Viljan att skapa mening är en grundläggande drift hos människan, genom att hävda att en förbindelse mellan signifier och signified är ett förlegat synsätt befriar man bilden från all tidigare arkaisk innebörd. Detta innebär en destabilisering av den symboliska meningsskapande helheten inom en kultur. Konsthistoriker Suzi Gablik beskriver hur den rationella referensramen för den moderna estetiken skapat en ontologi av objektifiering och egocentricitet vilket underminerat konstens kommunikativa och känslomässiga kapacitet, all förbindelse med det arketypiska har uttraderats.¹¹³ Scruton betonar att skönhet inte handlar om tingen som sådana utan om en särskild erfarenhet av dem och ett sökande efter mening som uppstår i denna erfarenhet.¹¹⁴

Matematisk världsbild

Inflationsteorin beskriver universums uppkomst och struktur, den grundades av Alan Guth och Andrei Linde. Max Tegmark, professor i fysik vid MIT Cambridge Massachusetts, har i sin bok *Vårt matematiska Universum – Mitt sökande efter den yttersta verkligheten* vidareutvecklat denna och framfört avancerade teoretiska tolkningar avseende universums uppbyggnad.¹¹⁵ Han diskuterar samband mellan fysiken och metafysiken. Hans tes är att vårt fysikaliska universum utgörs av en matematisk struktur och kan beskrivas i matematiska termer. Enligt Tegmark kan den fysikaliska världen beskrivas med matematiska ekvationer och han söker efter de ekvationer som heltäckande kan ge en beskrivning av vår yttre verklighet på alla nivåer. Han söker en teori om allt som förenar gravitationsteori och kvantmekanik och som endast består av matematiska begrepp. Han hänvisar till föregångare som Pythagoras vilken hävdade att vårt kosmos var styrt av matematiska tal och till Galilei som fann geometriska former inbyggda i naturen. Enligt Platons filosofi existerar alla matematiska strukturer i idévärlden. Enligt Tegmark innebär hypotesen om den yttre verkligheten att det existerar en yttre fysikalisk verklighet som är oberoende av människan och hypotesen om ett matematiskt universum säger att vår yttre verklighet är en matematisk struktur. En matematisk struktur definieras som en uppsättning abstrakta

¹¹³ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York 1991, sid 30.

¹¹⁴ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press 2009, sid 197.

¹¹⁵ Lars Bergström, *Vårt matematiska universum-mitt sökande efter den yttersta verkligheten*, Max Tegmark, Filosofisk tidskrift nr 1, 2015.

entiteter som står i relation till varandra eller som en samling abstrakta entiteter som det finns relationer emellan.

Enligt inflationsteorin var det inflationen i vårt universum som orsakade Big Bang. En inflation-expansion av en substans startades av kvantfluktuationer och växte från subatomär skala till en storlek större än vårt observerbara universum, Big Bang uppstod när den ursprungliga substansen sönderföll till vanlig materia. På grund av att inflationsubstansen hela tiden expanderar samtidigt som den endast delvis sönderfaller i vanlig materia så kommer det att inträffa ett nytt Big Bang vid varje nytt sönderfall, det vill säga ett nytt universum uppstår. Rymden innehåller således oändligt många universa då det pågår en ständig inflation. Tegmark urskiljer parallella universa på fyra olika nivåer. På nivå 1 finns universa med samma fysikaliska lagar som vårt men bortom vår kosmologiska horisont så att ljuset därifrån ännu ej har hunnit nå till oss, på nivå 2 finns universa med delvis andra fysikaliska egenskaper, på nivå 3 finns de olika världar som kvantfysiken kan identifiera. Nivå 4 slutligen utgörs av de matematiska strukturerna.¹¹⁶

Tegmarks teorier uppvisar likheter med nyplatonikern Plotinus (204-270 e.Kr). Båda ser universums grundprincip som en matematisk struktur, båda anser skapelsen vara en ständigt pågående process. Tegmarks fyra nivåer motsvaras av Plotinus fyra emanationer, Varandets princip, Intelligensen, Själen och den materiella sinnevärlden. Tegmarks och Plotinus förståelsehorisonter är inte alltför avlägsna varandra, dock motsvaras Plotinus första emanation av Tegmarks nivå fyra.¹¹⁷ Universums enhet har även beskrivits av Fritjof Capra i *Fysikens Tao* där han visar sambandet mellan den moderna kvantfysiken och österländsk filosofi och religion.¹¹⁸

¹¹⁶ Lars Bergström, *Vårt matematiska universum – mitt sökande efter den yttersta verkligheten*, Max Tegmark, Filosofisk tidskrift nr 1, 2015.

¹¹⁷ Svante Nordin, *Filosofins historia*, Studentlitteratur 2003, sid 144.

¹¹⁸ Fritjof Capra, *Fysikens Tao*, Göteborg 1997.

Tolkning:

Renässansens betraktarperspektiv

Ikonografisk – Ikonologisk tolkning

Teologisk symbolik

I den romersk-katolska föreställningsvärlden var Kristus identisk med Jesus från Nasaret, Guds Son, Jesus två naturer fastställdes vid Konciliet i Calchedon.¹¹⁹ Begreppet Logos betyder ord, förnuft, mening, princip. Enligt romersk-katolsk teologi inkarnerade Logos i Jesus från Nasaret, denne blev därmed den meningsbärande enheten i universum. Han identifierades även med Gud vilket kommer till uttryck i doktrinen om Treenigheten. Denna doktrin fastställdes som en konsekvens av att doktrinen om Jesus gudomlighet bekräftades. Enligt kyrkans teologi uppenbarade sig Treenigheten för första gången vid Jesus dop. Kristus-Jesus symboliserar även den Andre Adam, den nya människan som ska återupprätta skapelsen efter människans syndafall. Kristus är en symbol för "det gudomliga ljuset" och "livets källa" samt det nya förbundet som ska ersätta det gamla, den gamla lagen manifesterad i Gamla testamentet. Kristus beskrivs i gestalt av ett träd, Livets träd, Kunskapens träd, Nådens träd. Detta träd växte i paradiset och var en arketypisk bild för människan och en symbol för hennes förfader.¹²⁰ Trädet symboliserar kosmos och den universella återfödelsen, en symbol för evigt liv. Det finns ett samband mellan trädet och Jesu kors, träet i korset kan spåras till Nåden träd i paradiset enligt "the Golden Legend" av Jacopo de Voragine. Därmed finns även en hänvisning till eucharistin och Kristi lidande och död enligt katolsk teologi.¹²¹

Kristi dop innebar ett återupprättande av skapelsen.¹²² Dopet symboliserade Guds närvaro på jorden som en manifestation i Kristus.¹²³ Vid Kristi dop öppnades himlen och Guds Ande svävade över honom i form av en duva, Guds röst sade "du är min Son som jag har fött".

¹¹⁹ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 17.

¹²⁰ Timothy Verdon, "The Spiritual world of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press, 2002, sid 44.

¹²¹ Jeryldene M Wood, "Introduction", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed. Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 51.

¹²² Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed. Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 50.

¹²³ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 42.

Kristus -Jesus framträdde som Guds son och som Människosonen, Treenigheten blev manifesterad. Dopet var det första sakramentet och inledningen på människans väg till frälsning. I dopet renas människan från synd, en ny varelse uppstår. I målningen framställs den Helige Ande i form av duvan som svävar över Kristus huvud. Jesus symboliserar den Andre Adam, den nya människan som ska återföra den ursprungliga förlorade skapelsen till sitt paradisiska tillstånd. I dopet förnyas människan och blir en del i den nya skapelsen, en pånyttfödelse sker. Flytande vatten har även en förbindelse med antika mysteriekulter där vatten symboliserar renhet och livet källa. Enligt medeltida teologi stod Jordanflodens vatten stilla under Kristi dop vilket förstärkte händelsens karaktär av mirakel. Kristi dop blir en symbol för det gudomliga ljusets ankomst i världen. Johannes Döparen var en profet som enligt Bibelns berättelser kände igen Jesus som Messias den utvalde, frälsaren. Han beskrivs som ett sändebud från det gudomliga ljuset vars uppgift var att förbereda människorna på Kristus ankomst.¹²⁴ Han döpte alla som ville följa honom.

Epifania och Teofania är västromerska respektive östromerska kyrkans högtider för firandet av Kristi ankomst i världen. Epifania betyder synliggörandet, uppenbarelsen och firas den 6 januari som Heliga Tre Konungars dag. Epifania innebar att Kristusbarnets gudomliga ursprung manifesterades och Teofania innebar en bekräftelse av Guds närvaro på jorden. Högtiderna sammanhänger liturgiskt och tidpunkten sammanfaller även med äldre religioners firande av vintersolståndet och den grekiska högtiden för "den gudomliga upplysningen".¹²⁵ I den västromerska katolska kyrkan firas berättelsen om de tre konungarna den 6 januari, samtidigt firas även Kristi dop och miraklet vid bröllopet i Kana, symbolen för Kristus bröllop med kyrkan, en allegori för det nya förbundet med Gud vilket visar det symboliska sambandet mellan dessa händelser.¹²⁶ I målningen avbildas fyra gestalter iförda bysantiska kläder. Dessa kan hänsyfta på de tre vise konungarna och därmed på Epifania. De kan även vara en referens till Konciliet i Florens 1439. De fyra människors huvudbonader liknar Filarettes avbildningar på Peterskyrkans dörrar av konciliet deltagare. Att fyra män avbildas kan vara en hänvisning till att det var fyra nationella delegationer

¹²⁴ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 363.

¹²⁵ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 65.

¹²⁶ Andrew Louth, *Introducing Eastern Orthodox Theology*, London 2013, sid 129.

närvarande. Konciliets syfte var att försöka ena västromerska och östromerska kyrkan, samtidigt fastställdes doktrinen om Treenigheten.¹²⁷

De tre änglarna i målningen refererar till miraklet vid bröllopet i Kana och till den romerska Concordia som symbol för harmoni och enhet i universum. Två av änglarna trycker varandras händer, i antikens bröllopsförbund förenades de högra händerna. Gesten i målningen har en äktenskaplig innebörd utan att direkt beskriva ett bröllopsförbund. Änglarnas klädnader i rött, vitt och blått är en symbol för Treenigheten.¹²⁸ En av änglarna bär en rosenkrans vilken har en kristologisk innebörd. En bär en lagerkrans vilket är en referens till Gud Fader och en bär pärlor, en symbol för renhet. I den kejsrerliga romerska konsten personifierades Concordia som en person i en grupp av tre, där de två övriga håller varandras händer liksom de två änglarna med kransar i målningen. Detta är en referens till antik ikonografi över Concordia, en symbol för harmoni i universum. Kristus identifierades med Concordia som en symbol för gudomlig enhet.¹²⁹ Bröllopet i Kana är en allegori för Kristus och för det nya förbundet, för Kristus bröllop med kyrkan, för harmoni inom Treenigheten liksom för enheten mellan västromerska och östromerska kyrkan. Den vänstra ängeln hänvisar till händelseförloppet, den i mitten betraktar Kristus och Johannes Döparen, den högra ängeln ser på betraktaren. Katekumenen finns ofta med i bildcykler om Johannes Döparen. Han beskrivs på ett tvetydigt sätt, det är oklart om han tar av eller på sig sin vita klädnad. Att klä av sig inför dopet innebar att befria sig från synder för att bli ren och kunna ta emot Kristus. Att ta på sig vita dopkläder innebar ett fullgörande av att födas som en ny människa, att ta på sig denna människas brudkläder, symbolen för bröllopet mellan Kristus och kyrkan. Detta visar en bild av mänskligheten som står i begrepp att födas till ett nytt liv genom sitt eget dop. Dopet är det första sakramentet och inleder vägen till frälsning.¹³⁰ Ett återvändande till paradiset, kyrkan, som förlorades vid Adams syndafall. Den vita gestalten symboliserar det nya livet. Att huvudet är dolt i hans klädnad är enligt Kenneth Clark en symbol för att människan måste genomgå en kamp för att nå upplysning.¹³¹

¹²⁷ Marie Tanner, *Concordia in Baptism of Christ*, Art Quarterly 35 (1972), sid 8.

¹²⁸ Ibid, sid 4.

¹²⁹ Ibid, sid 5.

¹³⁰ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 113.

¹³¹ Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London & New York 1969, sid 26.

Under 1400-talet var det vanligt att konstnärer placerade kristologiska händelser i betraktarens egen omgivning. Denna slags naturalism innebar att de liturgiska symbolerna förenades med betraktarens samtid. I målningen framställs floden Jordan som floden Tibern, i bakgrunden har konstnären avbildat sin hemstad Sansepolcro. Namnet Sansepolcro fick staden till minne av "Heliga Gravens Kyrka" i Jerusalem, Kristi gravkyrka. Enligt en legend hade två pilgrimer återvänt från det Heliga Landet med relikier från Jesu kors och klädnad. Pilgrimerna hade grundat staden, den fick därmed en förbindelse med Kristi grav och blev en vallfartsort för många pilgrimer.¹³² Staden kallades och uppfattades som det nya Jerusalem. Målningen refererar både till det verkliga Jerusalem och till det himmelska Jerusalem. Landskapet har en paradisisk karaktär. Växterna som avbildats hade en kristologisk och helande symbolik och användes under renässansen som medicinalväxter. De avhuggna trädstammarna i målningen syftade på Johannes Döparens predikningar, "Herrens röst knäcker Libanons cedrar" Psaltaren (29). Brytandet av cederträden var en allegori för syndarnas fall vid Kristi dop.¹³³ Trädet i målningen nära Kristus är en symbol för Livets träd i paradiset. Att äta frukterna från detta träd innebär att få del av det eviga livet. Trädet har en framträdande plats i målningen och har en visuell likhet med Kristusgestalten, det är ett uttryck för en numinös realism. Genom att följa Kristus når människan evigt liv.¹³⁴ Det andra trädet i målningen som växer bakom Livets träd är en symbol för Kunskapens träd. Kunskapen inkarnerad i Kristus-Logos leder människan till Livets träd och därmed evigt liv.

Gnostiska och Nyplatoniska influenser

Begreppet Logos betyder kunskap och ansågs ha en frälsande funktion, platonismens Logos identifierades med den kristne Guden. Ursprungligen fanns även Gud Fader avbildad i en tondo ovanför målningen vilken senare har gått förlorad men Han finns andligen närvarande, enligt treenighetsläran framträder han i Kristusgestalten och i den Helige Ande, duvan. Platons Logosbegrepp beskriver ett gudomligt kosmiskt förnuft och motsvaras av begreppet gnosis inom gnosticismen. I det gnostiska tänkandet uppfattas Gud som "the primal Man", den första människan som ska fungera som modell för den jordiska människan.

¹³² Jeryldene M Wood, "Introduction", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 17.

¹³³ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 109.

¹³⁴ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 229.

Men även Kristusgestalten, Gudamänniskan med två naturer, beskrivs som den nya människan som ska återupprätta skapelsen och utgör en prototyp för den jordiska människan. Genom att ta del av Kristus frälsande kunskap når människan evigt liv. Enligt Platons uppfattning fanns en gudomlig gnista kvar i människans själ vilken skulle återuppväckas. Gnostikerna delade denna uppfattning, människan Adam skapades med en kapacitet för frälsning, frälsningen sker när han får kunskap om sitt ursprung.¹³⁵

Träden i målningen är symboler för Kunskapens Träd och för Livets Träd i paradiset. Kunskapens Träd därför att det är genom kunskap människan når frälsning, Livets Träd därför att människan når ett evigt liv när hon erhållit den frälsning kunskapen leder till. Enligt Platon måste människan genomgå en kunskapsmässig och moralisk utveckling, människan blir rättrådig genom att styras av sitt förnuft och visdom kan läras ut. Nyplatonikerna betonade människans möjlighet till utveckling samt hennes eget ansvar för denna process. Kunskap leder till vishet vilket innebär både en förnuftsmässig och en själslig utveckling. Kunskapen är av central betydelse, den har en frälsande funktion. Den gnostiska kunskapen, gnosos är av esoterisk natur och förbehållen ett fåtal utvalda.¹³⁶

Dopet sker i flytande vatten vilket är en symbol för renhet och Livets källa. Kristi dop är början på vägen till frälsning för människan, genom dopet kan hon uppstå till ett nytt liv. Dopet innebar att människan befriades från sina synder, enligt gnostisk uppfattning var dopets sakrament den viktigaste reningsceremonin, vid Kristi dop renades Jesus från sin mänskliga natur. Dopen utfördes i "källan till Livets vatten" och gav själen en klädnad av ljus, den döpte fick del i Kristus, urmänniskan. Ljusmetafysiken var framträdande både i det nyplatoniska och i det gnostiska tänkandet. Ljuset var en symbol för sanningen, en metafor för Kristus.¹³⁷ Ljuset har en viktig symbolisk betydelse i målningen. Kristusgestalten och duvan är belysta med strålar av guld, Kristus och Johannes Döparen har glador. Vita inslag i målningen refererar till ett gudomligt ljus. Ljuset i målningen kommer från öster, höger i bilden. Detta kan tolkas som en visuell symbol för den nya era som inträffar genom Kristi dop.¹³⁸

¹³⁵ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 91-94.

¹³⁶ Ibid, sid 111, 114,116.

¹³⁷ H G Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 205.

¹³⁸ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 20.

Änglarna i målningen uttrycker symboler i sina kläder, utsmyckningar och gester som refererar till bröllopsförbund. Detta kan tolkas som en hänvisning till den bibliska berättelsen om bröllopet i Kana, det första kristna miraklet och en allegori för Kristus bröllop med kyrkan, en symbol för enhet och harmoni. Adam skapades med en gudomlig ande enligt gnosticismen, vilket innebar en kapacitet för att bli frälst. Denna frälsning sker när Adam väcks upp till kunskapen om sitt sanna ursprung. Adam är prototypen för människan, för att väcka Adam till denna insikt sänder "Ljusets härskare" honom en kallelse. En sådan kommer alla människor att nås av.¹³⁹ Den högra ängeln i målningen ser rakt på betraktaren. Jag tolkar ängelns blick på betraktaren som en metafor för detta.

Skönhet och matematisk struktur

Målningens matematiska struktur följer den pythagoreiska-platonska matematiken vilken enligt renässansplatonikerna var ett uttryck för en gudomlig symmetri i universum. Piero della Francescas skrift "De Quinque Corporibus Regularibus" beskriver de fem regelbundna månghörningar vilka Platon förknippade med de fem elementen jord, luft, eld, vatten och eter. Dessa urämnen beskrevs som olika geometriska former, de bildade grunden i den matematiska struktur vilken återfanns i hela universum enligt Platon och Pythagoras. De utgjorde grunden i idévärlden och i den synliga materiella världen. Elementet eter motsvarades av den geometriska formen dodekaeder och bestod av tolv liksidiga femhörningar. Eterns element symboliserade himlen, det är denna geometriska form som utgör grundstrukturen i målningen, detta är ett medvetet val av konstnären och står i överensstämmelse med målningens teologiska symbolik.¹⁴⁰

Aristoteles världsbild grundades på den pythagoreiska-platonska uppfattningen, denna världsbild var allmänt rådande fram tills den ersattes av den heliocentriska världsbild som utvecklades av Galileo Galilei. Under Piero della Francescas livstid var Aristoteles världsuppfattning norm och ingenting som endast omfattades av religiösa mystiker. Det skönas idé kom till uttryck i den kosmiska världsordningen enligt Platon, skönhet var en avspegling av de proportionella matematiska mått som avspeglades i universum. Kosmos var en urbild för skönhet som visade hur det skönas matematiska principer manifesterade sig i

¹³⁹ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 337.

¹⁴⁰ Ingmar Bergström, Wilhelm Forsling, *I Demokritos Fotspar*, Stockholm 1995, sid 60-61.

den himmelska världen. Även Aristoteles såg de matematiska proportionerna som en avspegling av det sköna i världsordningen. Det sköna blev en universell ontologisk princip som visade att universum var teleologiskt bestämt. Begreppet skönhet fick den ontologiska funktionen att förena Platons idévärld med Aristoteles materiella fysiska värld. ¹⁴¹ Denna ontologiska princip kommer till uttryck i målningen där konstnären förenar en metafysisk idévärld med en fysisk materiell värld.

Målningen består av två geometriska figurer, en rektangel och en halvcirkel, från dessa bildar konstnären det geometriska schemat. Duvans utsträckta vingar ligger i exakt rät linje med rektangelns överdel. Kristusgestalten sammanfaller med en lodrät linje som delar målningen i två delar. Från rektangelns ovansida bildas en liksidig triangel vars apex ligger i den punkt där den centrala vertikala axeln passerar tån på Kristusgestaltens högra fot. Denna triangel symboliserar den Helige Andes nedstigande vid dopet. ¹⁴² Runt den liksidiga triangeln konstruerades en liksidig pentagon som omges med en cirkel. I cirkeln bildas en femtonsidig figur, liksidig och med lika vinklar. Konstnären fastställde standardmättet för Kristus kropp genom att lägga en liksidig pentagon på den liksidiga triangel som ritats in i cirkeln med Kristus fingertoppar som centrum. Konstruktionen följer Euklides. ¹⁴³ (Se Carters geometriska avbildning sid 102 i uppsatsen.) Konstnärens måttssystem motsvaras även av solens deklination mot jorden på ekliptikan, i målningen hänsyftas på symboliken vid Epifania, Synliggörandet av Kristus ankomst. Denna högtid firades samma dag som vintersolståndet och solgudens födelse under antiken. Målningen framställer Kristus som "Sol Invictus" i matematiska termer. Den geometriska konstruktionen är en matematisk symbol för Kristus som centrum för universums gudomliga ljus. ¹⁴⁴ Denna matematiska struktur fördjupar målningens symboliska innebörd vilket måste ha varit konstnärens avsikt.

Receptionestetisk tolkning - Beträktaren

Michael Baxandall visar att perception av en målning är kulturellt styrd och att betraktarna under 1400-talet hade en förmåga att urskilja former, mönster och analogier som stod i

¹⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 200.

¹⁴² B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press 1981, sid 151.

¹⁴³ Ibid, sid 153-154.

¹⁴⁴ Ibid, sid 155.

överensstämmelse med den urskilningsförmåga en målning krävde. Renässansbetraktaren kände igen de ämnen som avbildades i målningarna varför konstnärerna kunde betona ämnet på olika sätt men ändå räkna med att kunna bli förstådda av dåtida betraktare vilka mycket tydligare än idag kunde identifiera de olika delarna i ett religiöst narrativ.¹⁴⁵ Betraktarna kunde komplettera det religiösa narrativet både formellt och analytiskt, de tränades till detta i gudstjänstliv och i kyrkans liturgi. Målarens yttre visualisering anpassades till betraktarens inre visualisering. Konstnären kompletterade betraktarens vision liksom denne fullständigade den konstnärliga framställningen. I målningarna framställdes en gestalt som med blickar och gester visade för betraktaren vad som utspelades, som vägledde betraktarens tolkning. Ibland kunde denna vägledande funktion framställas genom att en grupp av gestalter avbildades och förmågan att avläsa de psykologiska grupprelationerna utgjorde vägledning för betraktaren. Denne bjöds in att delta i skeendet och blev därmed en aktiv deltagare. Baxandall betonar att 1400-talets betraktare hade kunskap om geometriska förhållanden och konstruktioner som de kunde tillämpa vid betraktandet av målningarna. Denna geometriska erfarenhet innebar möjlighet att förstå en perspektivkonstruktion, de hade även den religiösa kunskap som krävdes för att kunna allegoriserat den.¹⁴⁶

Verken fullständigas i betraktarens rum och medvetande, det finns ett kontinuum från det målade rummet till det verkliga. Gränsen mellan dessa utgörs av "the liminal space".¹⁴⁷ Gestalterna i målningen behöver betraktarens närvaro för att målningens funktion ska uppfyllas. I målningen *Kristi Dop* saknas både en visuell och en psykologisk barriär mellan det verkliga rummet och bildens rum, detta gör det möjligt att upprätthålla en fiktion av att det sker ett överskridande mellan rummen. En altarmålning ska betraktas ovanför ett altare. I betraktarens tolkning skapas en analogi mellan bildrummet och det empiriska rummet. Renässanskonsten krävde ett aktivt deltagande av betraktaren för att konstens funktion och syfte skulle uppfyllas, betraktaren måste kunna avläsa målningarna i beteendevetenskapliga termer.¹⁴⁸ Konstverket slutliga form och gestalt påverkades av närvaron respektive frånvaron av en implicerad betraktare men även av kunskaper och erfarenheter hos den verkliga betraktaren, närvarande vid verkets tillkomst.

¹⁴⁵ Michael Baxandall, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988 (1972), sid 36.

¹⁴⁶ *Ibid*, sid 87, 108.

¹⁴⁷ John Shearman, *Only Connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, sid 59.

¹⁴⁸ *Ibid*, sid 235.

Det linjära perspektivet sammanband målningens händelseförlopp med betraktarens individuella erfarenhet, perspektivet innebar att betraktaren gjorde en abstraktion från den empiriska verkligheten till en transcendent sådan. Perspektivet öppnade för det visionära, övernaturliga händelser förflyttades till betraktarens naturliga visuella rum och möjliggjorde för denne att internalisera dessa, miraklet blev en erfarenhet hos betraktaren.¹⁴⁹ I målningen *Kristi Dop* koncentreras händelseförloppet till området strax intill bildplanet. Ortogonala indikationer saknas, en spatial recession sker i riktning mot målningens djup. Det saknas gränser som separerar det målade rummet från betraktarens rum. Kompositionen vilar på principerna för det linjära perspektivet och har ett sammanhängande landskapsrum. I förgrunden finns en tom yta. Händelseförloppet är förlagt till renässansbetraktarens egen samtid och hemtrakt. *Kristi dop* skedde enligt konstnären i omgivningarna till Sansepolcro, det nya Jerusalem, under 1400-talet.

Peter Gillgrens tolkningsmodell

Peter Gillgren betonar vikten av att förstå publiken och dess relation till konsten samt att förstå det enskilda konstverkets byggnad som ett uttryck för dess betraktarfunktion. Konstverket är inte endast ett uttryck för ett sammanhang, en diskurs eller totalitet, det estetiska objektet realiserar eller konkretiseras i betraktandet. Tolkningen ska vara öppen för olika konstereferenser beroende på förförståelse men vara vetenskaplig och kontrollerbar.¹⁵⁰ Wolfgang Kemp visar att receptionen påverkas av konstverkets tillgänglighet, dess spatiala och funktionella kontext. Han skiljer mellan externa och interna faktorer avseende receptionen av verket.¹⁵¹ Receptionestetiken fokuserar på hur verket förstås av en ideal implicit betraktare. Gillgren använder följande analysbegrepp, externa faktorer är miljö, genre och stil, interartiell referens samt litterär mening. Interna faktorer är diegesis - det narrativa innehållet, fokalisering – identifieringspunkter som skapar en personlig anknytning och anger hur innehållet ska förstås, perspektiv – spatial komposition som skapar rumslig förbindelse mellan verket och betraktaren, fragment – det som utelämnats i målningen och som startar betraktarens tolkning, vakans – betraktaren ska

¹⁴⁹ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1997 (1924-1925), sid 72.

¹⁵⁰ Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska konststudier*, Stockholm 2010, sid 3.

¹⁵¹ Wolfgang Kemp, "The Work of Art and its Beholder. The methodology of Aesthetic of Reception", *The Subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, Cheetham Mark A, Cambridge 1998, sid 180-196.

mentalt fullfölja det som sker i verket. Implicit betraktare – varje konstverk implicerar ett visst sätt att förstå och betrakta bilden, den implicite betraktaren som är den betraktare verket genom sin yttre och inre orientering tycks vända sig till. Receptionsanalysens syfte är att förklara på vilket sätt konstverket implicerar denne. Han kan vara direkt angiven, denoterad eller framträda indirekt genom konnotation. I det religiösa måleriet bjuds den implicite betraktaren in till en känslomässig gemenskap, *communitas*. Upplevelser och erfarenhet - här nämner Gillgren performativitet vilket implicerar de pågående berättelser och betydelser som finns i verket. Den inbördes relationen mellan gestalterna, hur de förhåller sig till varandra, relationen till betraktaren samt hur olika gestalter blir central- eller bifigurer genom sin placering i bildrummet, bildens agens. Blickteorin – att förstå sig själv utifrån hur man tror sig bli betraktad av andra, av gestalterna i målningen samt möjligheten att ta del av den andres perspektiv. Gillgren nämner även John Shearmans begrepp *liminal space* "that zone of the real space which lies at the threshold of the painted space".¹⁵²

Följande begrepp används i tolkningen: externa faktorer - miljö, genre och stil, interartiell referens, litterär mening. Interna faktorer – diegesis berättande, fokalisering, perspektiv, fragment, vakans. Implicit betraktare – denoterad och konnoterad, *communitas*. Upplevelse och erfarenhet – performativitet, den andres blick, bilden som ser tillbaka på oss. *Liminal space* – gränsområdet mellan betraktaren och målningen. Analysens syfte är inte enbart att strukturera verkets formella uttryck utan att genom tolkning få kunskap både om vår egen och den andres kultur.¹⁵³ Gillgren utgår från Kempes begrepp men kompletterar dessa med verkets ikonografi, dess litterära mening. Han betonar dock att Panofskys ikonologiska nivå utgör den förförståelse betraktaren enligt hermeneutisk tolkning för med sig i tolkningsprocessen. Gillgren framhåller även Gadamers spelteori som ett redskap för tolkningen, i denna är det betraktarens uppgift att fullständiga verket. Betraktaren hör till verket men ingen betraktare är suverän i förhållande till detta.

Målningen finns i en camaldolensisk klosterkyrka i Val d'Áfra i Sansepolcro, konstnärens hemstad. Camaldolenserna tillhörde Benediktinerorden, kyrkan var tillägnad Johannes döparen. Målningen var troligen avsedd som altartavla till ett högaltare och betraktades av munkar, präster och kyrkobesökare i samband med firandet av mässan och eukaristin.

¹⁵² Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska konststudier*, Stockholm 2010, sid 7.

¹⁵³ *Ibid*, sid 20.

Konstnärens hemstad är avbildad i verket. Målningen bygger på en tradition av altartavlor från medeltiden. Den är i klassicerande stil med en perspektivkonstruktion, dock ej ett matematiskt konstruerat linjärt perspektiv. Konstnären hade kunskap om Brunelleschis perspektivsystem och Masaccios atmosfäriska perspektiv och modellerade former. Även Albertis teoretiska traktat var känt för honom. Konstnären själv framhöll att hans främsta inspirationskälla till målningen varit Fra Angelicos "Nedtagningen från Korset" från 1437-1440.¹⁵⁴ Motivet var välkänt och avbildat av ett flertal konstnärer. Den ikonografiska nivån förbinder verket med litterära texter som visar dess specifika innebörd. Kristi dop var ett välkänt motiv med ursprung i Bibeln. Vid dopet uppenbarades Kristus messianska sändning. Dopet blir det sakrament som ger tillträde till den eukaristiska kommunionen. Dopet symboliserar människans första pånyttfödelse, hennes eget dop. Kunskap om uttolkningen av Bibelns texter var allmän. Målningens berättelse utspelas i Judéen i Palestina vid vår tideräknings början. Profeten Johannes Döparen ska vittna om Kristus ankomst. Han döper Jesus i Jordanflodens heliga vatten, vid detta ögonblick framträder Gud Fader som den Helige Ande i gestalt av en duva. Enligt bibeltexten bekräftar Han att Jesus är Messias, frälsaren som Israels folk väntat på samt att han är Guds Son. Denna frälsargestalt symboliserar den Andre Adam, den nya människan som ska återupprätta skapelsen och människorna efter syndafallet som skedde när Adam och Eva åt av frukterna från Kunskapens träd. Dopet är en reningsceremoni, Jesus renas från sin mänskliga natur och människorna renas från sina synder. Målet är att följa Kristus, att därigenom bli frälst till evigt liv.¹⁵⁵ I målningen finns budbärare som ska förmedla budskapet till betraktaren, vilket sker med gester och blickar.

Fokaliseringar visar betraktaren hur verkets väsentliga innehåll ska förstås, i målningen är det främst Johannes Döparen som fyller denna funktion. Han håller en dopskål fylld med Jordanflodens vatten över Jesus huvud med sin vänstra hand och gör samtidigt en åtbörd mot Jesus med sin högra hand, han betonar målningens centrala innehåll. Han är en jordisk budbärare och motsvaras av änglarna som budbärare i den metafysiska sfären. En av änglarna, den till vänster, pekar mot Jesus. Den mittersta ängeln betraktar honom och Johannes för att betona skeendet. Den högra ängeln ser rakt mot betraktaren för att fånga

¹⁵⁴ Jeryldene M Wood, "Introduction", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 3.

¹⁵⁵ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972), sid 2-3.

dennes uppmärksamhet. Andra fokaliseringar är duvan som i stark horisontal betoning vilar i bildrummet ovanför Jesus huvud och Jesus händer sammanfogade i bön. Katekumenen vars huvud fastnat i klädernas mörker visar betraktaren hur händelseförloppet ska förstås. Han är på väg att bli döpt, att förflyttas från mörker till ljus. Jordanflodens vatten har stannat vilket enligt Bibeln skedde för att betona denna händelses karaktär av mirakel.¹⁵⁶

Perspektivet anger betraktarens tänkta placering framför konstverket. Perspektivet kan också vara ett värdeperspektiv för att markera viktiga inslag i bilden. Målningen saknar ett linjärt matematiskt perspektiv med ortogonaler. Betraktaren ser uppströms längs med floden. Perspektivet utgår från principerna för det linjära perspektivet men följer det ej, kompositionen vilar på en matematisk geometrisk struktur. Gestaltnas storlek avtar mot målningens djup och bakgrund. Horisontlinjen ligger lägre än bergens stigning vilket skapar en stor himmel. I förgrunden finns inga gestalter, dessa är placerade på ett avstånd bakom bildplanet. Gestalterna är framställda i stor skala i ett sammanhängande landskap utan bildmässiga gränser som separerar det målade rummet från betraktarens rum. I målningen betonas Jesusgestaltens centralitet och duvans. Bildrummet är systematiskt organiserat, huvudgestalterna är placerade i mitten av bilden med de sekundära gestalterna på vardera sidan, symmetriskt och på samma nivå. Ljuset är en viktig komponent i målningen. Det kommer från öster i bilden, ett morgonljus. I målningens orginalskick hade gestalterna betoningar av guld med ljusa partier.¹⁵⁷

Vakanser är utelämnade delar i berättelsen som betraktaren ska konkretisera. Gestaltnas spegelbilder framträder i Jordanflodens vatten men varken Jesus eller Johannes spegelbilder är synliga. Framför Kristus och Johannes fötter upphör ljusreflektionerna på vattenytan, detta antyder deras immateriella natur och är en betoning av deras sakrala betydelse och heliga natur. Konstnären visar att katekumenens huvud är dolt i hans kläder. Bara hans kropp är synlig. I huvudet ryms förnuft och beslutsförmåga, den har ännu ej kommit till synes men är i vardande. Av de fyra äldre männen är en delvis dold av katekumenen. Detta skulle kunna vara en referens till de tre Heliga Konungarna från östern som besökte Kristusbarnet i Betlehem. Epifania – Synliggörandet firades den 6 januari samma dag som även Kristi dop

¹⁵⁶ Timothy Verdon, "The Spiritual Worl of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 43.

¹⁵⁷ Marylin Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 3.

firades inom katolska kyrkan. Dessa högtider sammanhänger liturgiskt.¹⁵⁸ Fragment är delar som symboliserar helheten. Trädstubbar till vänster i målningen symboliserar den makt Gud utövar över skapelsen. De refererar till psalm 29 i psaltaren "Herrens röst knäcker cedrarna"... Guds röst är allsmäktig och krossar syndarna vid Kristi dop. Gud rå över skapelsen och Han använder våld för att upprätthålla sin makt. Blommorna i förgrunden är örter med läkande kraft som användes under renässansen, växterna hade en kristologisk helande symbolik. I bakgrunden syns staden Sansepolcro, en symbol för det nya Jerusalem med referens både till den verkliga och den himmelska staden.

Implicit betraktare är den betraktare verket genom sin inre och yttre orientering tycks vända sig till. Ibland är denne direkt angiven, denoterad i konstverket, alternativt framträder denne indirekt genom konnotation, antyds i verket. Renässansens reelle betraktare inser vem målningens implicite betraktare är och relaterar till denne. Målningen är en altartavla vars plats är vid ett högaltare i en kyrka. Den denoterade implicite betraktaren är den reelle betraktare som tar del av målningen i samband med mässa och nattvardsgång. Det är denne betraktare som först tar del av verket. Målningens konnoterade implicite betraktare är katekumenen. Han är en representant för alla de människor som ännu ej mottagit dopet och därmed blivit medlemmar i den kristna katolska kyrkan. Han befinner sig ännu i mörker, hans huvud är dolt i kläderna, men han är på väg att ta på sig dopkläderna och att motta dopet. Han befinner sig i sin egen liminal space, förblindad av sin vita klädnad vacklar han på gränsen mellan att välja Kristus-Jesus eller att avstå. Förblindad av kyrkans tradition och av sina kläder saknar han kunskap för att kunna fatta ett riktigt beslut. Han är en representant för alla de som ännu ej blivit döpta enligt kyrkans tradition, han är en uppmaning till dem att motta dopet och därmed ingå i den katolska kyrkan. Ytterligare en denoterad betraktare finns och det är betraktaren från Jesu tid. Betraktaren bjuds in till en känslomässig gemenskap i det religiösa måleriet, i målningen bjuds betraktaren in för att delta i dopet och att själv genomgå sitt eget dop. Detta är ett sakrament som innebär att individen renas och blir pånyttfödd, han erbjuds ett nytt liv som frälst och som delaktig i den nya återupprättade

¹⁵⁸ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 8.

skapelsen.¹⁵⁹ Detta avser såväl den denoterade som den konnoterade implicite betraktaren. Han erbjuds medlemskap i kyrkan.

Performativitetens begrepp fokuserar på bildens agens, vad är dess syfte? Detta avspeglas i de inbördes relationerna mellan gestalterna och betraktaren. I målningens fysiska sfär uttrycks bildens agens i katekumenens handlande. Han står i begrepp att iföra sig sina dopkläder för att kunna motta dopet och att därigenom befrias från sin tidigare varelse, bli pånyttfödd och få erhålla en plats inom kyrkan. Detta bekräftas i den metafysiska världen där änglarnas handslag är en symbol för begreppet "Sanning" ett fullgörande och fullständigande av dopet.¹⁶⁰ Den döpte får del i Kristus-Urmänniskan. En av änglarna ser på betraktaren, möter dennes blick. Ängeln är en budbärare, genom att fästa blicken på betraktaren, prototypen för Adam, vill ängeln väcka denne till insikt om sitt sanna ursprung, enligt gnostisk och nyplatonisk tolkning men även enligt katolsk. Den jordiska handlingen får sin metafysiska motsvarighet, enheten bekräftas. Den andres blick, det andra perspektivet, innebär möjlighet för betraktaren att förstå sig själv och sin egen situation genom att uppfatta innehållet i ängeln blick. Härigenom inser betraktaren sin inneboende potentialitet. Bildens centralgestalt Jesus ser inte tillbaka på betraktaren, möter ej dennes blick. I den bysantiska konsten ser ikonerna, Kristus, tillbaka på betraktaren, möter dennes blick och skapar en relation. I den västromerska sakrala kontexten är det mindre vanligt. I målningen möter Jesus ej betraktarens blick utan sänker sin blick med ett plågat uttryck, han undviker att möta betraktarens blick. Här ser vi Jesus från Nasaret fångad i Kristusgestalten av den katolska kyrkans tolkningsföreträdare och dåtida politiska hegemoni. Han bekräftar ej betraktaren, skapar ingen relation. Han har fångats i en gestalt han ej gjort anspråk på, fångats av kyrkan. Bilden ser inte tillbaka på oss, den skapar ej en reciprok relation. Den är uttryck för en envägskommunikation, en uppmaning som ej får ifrågasättas, en befallning.

Hans-Georg Gadamer's spelteori

Hans-Georg Gadamer's spelteori kräver att betraktaren fullständigat verket. Vi läser en målning som en text, bygger upp den del för del så att den slutligen formas till en enhet vars betydelse framträder. Detta spel av reflektioner innebär ett medskapande, konstverkets sätt

¹⁵⁹ Timothy Verdon, "The spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jerydene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 50.

¹⁶⁰ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 361.

att vara består i att bli en erfarenhet som förvandlar den som erfar. Konsterfarenhetens subjekt är inte det subjekt som erfar utan konstverket självt.¹⁶¹ I liminal space, gränsområdet mellan betraktare och målning, står ett altare. Betraktarens tolkning sker inom katolska kyrkans teologiska tradition, den utgör gräns och referensram för verkets fullständigande. Målningen är placerad vid altaret i the liminal space. Här deltar betraktaren i eukaristin, som döpt har han tillträde till den eukaristiska kommunionen.

Transsubstantiationsläran innebär att den reelle betraktaren, den denoterade implicite, får del i Kristi kropp och blod, ett mirakel sker som förenar betraktarens fysiska värld med målningens metafysiska.¹⁶² I målningens tomma förgrund, där Jordanflodens vatten dragits tillbaka, har konstnären lämnat plats för betraktaren att stiga in i verket. Torrskodd kan han placera sig framför händelseförloppet och genom perspektivets fördjupning erfara föreningen mellan sin egen fysiska värld och målningens metafysiska. Detta intryck förstärks genom att hans hemstad Sansepolcro framträder i målningens bakgrund.

Kristusgestalten - Jesus från Nasaret – delar målningen i två världar, en fysisk och en metafysisk, detta är en motsvarighet till gestaltens två naturer, en mänsklig och en gudomlig, Kristus-Jesus förenar dessa världar. Kristus är symbolen för den nya människan som blir pånyttfödd genom dopet.¹⁶³ Betraktaren identifierar sig med denna pånyttfödelse och dess möjlighet till ett nytt liv. Jesus är den Andre Adam som ska återupprätta den skadade skapelsen, en prototyp för människan. Betraktaren erbjuds ett nytt liv i en ny värld, inom den katolska kyrkan. Jesus symboliserar Logos-förnuftet, kunskapen, denna kunskap är förbehållen honom.¹⁶⁴ Den förnekades människan som åt av Kunskapens träd, hon fördrevs ur paradiset. Nu erbjuds hon att få ta del av den gemenskap och kunskap kyrkan tillhandahåller på kyrkans villkor. Den kunskap kyrkan anser att hon kan anförtros med. I Duvans gestalt möter betraktaren Guds ande, Gud är osynlig i bilden. Vid dopet lät Gud helig ande och kraft uppfylla Jesus för att han skulle bli sedd och bekräftad som Messias-frälsaren. Duvans centrala placering ovanför Jesus fokuserar betraktarens blick och förstärker förståelsen av denna kraftöverföring. Jesus tycks dock ej bli påverkad av detta inflytande

¹⁶¹ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 80.

¹⁶² Alister M McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 417-418.

¹⁶³ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 6.

¹⁶⁴ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 48.

utan ser plågad ut med nedslagen blick. Enligt Bibeln erkände Gud vid detta tillfälle att Jesus var hans Son.¹⁶⁵ Gud är osynlig i målningen, Gud är symbolen för och identisk med det ursprungliga Logos vilket ej framträder i målningen. Beträktaren kan inte möta det, endast på omvägen genom Jesus och duvan, kunskapen är dold för betraktaren. Trädstubbar till vänster i bakgrunden symboliserar Guds närvaro i bilden. Enligt psalm 29 i Psaltaren bryter Guds våldsamma och mäktiga röst cederträden i Libanon. Här framträder en våldsam Gud vars kraft skadar skapelsen. Denne våldsamme, gammaltestamentlige Guden balanseras av Kristus-Jesus vars kännetecken är budskap om fred och kärlek. Detta budskap ska återuppväcka den förlorade skapelsen. Två antipoder i universum liksom i människan. Beträktaren ska internalisera båda.

Jordanfloden bildar gränsen mellan den fysiska och den metafysiska världen i målningen. Vattnet är heligt och har en renande kraft.¹⁶⁶ Den fysiska världen utgörs av målningens högra del och den metafysiska av den vänstra. Beträktaren har stått torrskodd på flodbädden och inte kommit i beröring med vattnet. Han är ett vittne till ej en deltagare i händelseförloppet. Den denoterade betraktaren i renässansens perspektiv har redan erhållit dopet. Men inte den denoterade betraktaren från vår tideräknings början. Denne betraktare befinner sig ännu utanför kyrkan, han ska ta emot budskapet och låta sig döpas. Johannes Döparen var enligt Bibeln den profet som lät ljuset nå fram till människorna.¹⁶⁷ De fyra äldre männen befinner sig i den fysiska världen, vid en flodkrök i målningens bakgrund. Deras klädedräkter avspeglas i flodens vattenyta. Deras kroppar är solida, materiella. De representerar kyrkan på jorden, dess religiösa och politiska enhet. Vid Konciliet i Florens 1439 enades den västromerska och östromerska kyrkan i ett antal viktiga frågor. En rörde dogmen om Filioque, att Guds ande även utgick från Sonen och inte endast från Fadern, vilket varit den rådande uppfattningen inom den ortodoxa kyrkan. Nu uppnåddes enighet, fyra nationella sändebud var närvarande. Männens klädedräkter i målningen motsvarade de som dessa sändebud bar.¹⁶⁸ Männens framträder under katekumenens välvda kropp, som ett stöd för honom. En av männen sträcker upp sin välvda arm som för att erbjuda sitt stöd. Katekumenen vilar på, i kyrkan, dess enhet, tradition och hegemoni.

¹⁶⁵ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 42.

¹⁶⁶ Andrew Louth, *Introducing Eastern Orthodox Theology*, London 2013, sid 108.

¹⁶⁷ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 363.

¹⁶⁸ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972), sid 8.

Katekumenen har förberett sig genom undervisning och andliga övningar för att kunna ta emot dopet och därigenom få invigas i frälsningsmysteriet samt få inträda i kyrkans gemenskap. Katekumenen är den betraktare målningen egentligen vänder sig till, den ännu inte döpte. I målningen befinner han sig i sin egen liminal space, förblindad av sin vita dopklädnad som han försöker ta på sig. Han befinner sig i mörker, han har ännu inte fått ta emot dopet. Mörkret är en symbol för bristande kunskap, han saknar kunskap för att kunna fatta sitt beslut, han är en deltagare i den materiella världen, den icke frälsta, där ljus och kunskap fattas. Han är förblindad av sina kläder och av kyrkans tradition. Han saknar den kunskap som kan leda honom till ett riktigt beslut. Enligt kyrkan blir han renad i dopet, får del i Logos, i upplysning, kunskap och förnuft. Han får ingå i Kristus-Jesus kyrka, bli en del av Hans kropp, liksom den reelle betraktaren genom eukaristin.¹⁶⁹

Livets träd växer i paradiset, i den metafysiska världen till vänster om Jesus. Den som åt av frukterna från detta träd fick enligt Bibeln del i ett evigt liv. För att förhindra detta drev Gud, enligt Gamla Testamentet, ut människorna ur paradiset när de ätit frukterna från Kunskapens träd. Enligt kyrkans lära får människorna del i Kristus, det eviga livet, genom dopet som innebär att den döpte inträder i kyrkan. Enligt den katolska teologin innebär detta att ta del av Jesus från Nasaret genom kyrkans tradition och i eukaristin. Men frukterna från Livets träd i paradiset är förbjudna. De tre änglarna befinner sig i den metafysiska världen mellan Livets träd och Kunskapens träd. Änglarna är budbärare mellan en fysisk och en metafysisk sfär. Den ängel som står närmast Livets träd, delvis bakom det, ser på betraktaren. Hon vill fånga betraktarens uppmärksamhet och fästa den på målningens väsentliga innehåll, att Livets träd innebär evigt liv, Livets träd som Kristusgestalten är en symbol för, dock inte Jesus från Nasaret.¹⁷⁰ De två andra änglarna betraktar händelseförloppet. Den vänstra gör en handrörelse mot det för att understryka innebörden i vad som sker. Att fästa betraktarens uppmärksamhet på att det är Jesus från Nasaret som här får ikläda sig Kristusgestalten. Änglarna befinner sig framför Kunskapens träd, de utgör en förbindelselänk mellan detta träd och Livets träd. En betoning av att det är kunskap som ger liv, leder till "evigt liv".

¹⁶⁹ Alister M McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 408-409.

¹⁷⁰ Rab Hatfield, "The Tree of Life and the Holy Cross Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 134.

Änglarnas utsmyckningar, kläder och gester refererar till antikens bröllopssymbolik, bröllop var en symbol för själens återförening med Kristusgestalten, en symbol för harmoni och enhet i universum. Handrörelserna, fattandet av varandras händer, syftar på en gnostisk ceremoni kallad "Sanning" som förenade den döpte med Ljusets värld. Enligt gnostiskt tänkande sänder Ljusets härskare, genom sina budbärare, en kallelse till Adam, prototypen för människan.¹⁷¹ Ängelns blick på betraktaren är en metafor för detta. Kunskapens träd växer i paradiset bakom änglarna i målningens metafysiska sfär. Det var frukterna från detta träd som drev fram skapelsens syndafall. Att ta del av kunskap från paradiset innebar ett brott mot skapelsens ordning, representerad av den gammaltestamentlige Guden och hans jordiska motsvarighet, den katolska kyrkan. Men denna kunskap leder enligt budbärarna, änglarna, till Livets träd vars frukter ger liv inte synd och död. På Jordanflodens stränder i målningens förgrund växer blommor både i den fysiska och i den metafysiska världen. Dessa användes som medicinalväxter under renässansen, de symboliserar hur läkekraft sprids från den metafysiska till den fysiska världen. Staden Sansepolcro finns i målningens bakgrund, konstnären låter betraktarens värld sammanfalla med målningens värld. Staden och det toskanska landskapet identifieras med det bibliska, med det jordiska och det himmelska Jerusalem. Betraktaren förflyttas till den metafysiska sfären.

Dopet ska bekräfta Jesus messianska sändning, målningen avbildar Jesus från Nasaret i gestalt av Kristus. Kristusgestalten är målningens centrum, duvans placering visar hur bilden ska läsas: en framställning av den helige Ande som genomsyrar skapelsen. Dopets innebörd är pånyttfödelse och avser den individuella människan. I renässansbetraktarens perspektiv sker denna pånyttfödelse inom katolska kyrkans ramverk. Målningens komposition vilar på en symmetrisk, geometrisk uppbyggnad. Denna framträder för betraktaren och skapar en struktur i betraktarens upplevelse av målningens skönhet. Den geometriska, harmoniska formen är en symbol för skönheten i universum enligt Platon och enligt den aristoteleiska världsbilden som fortfarande var rådande under renässansen.¹⁷² Renässansbetraktaren ser skönhet som ett uttryck för dessa harmoniska grundstrukturer. Ljuset i målningen betonar Kristus-Jesus, Johannes Döparen, duvan och änglarna, målningens huvudgestalter. Johannes Döparen är den enda av dessa som befinner sig i den fysiska världen. Detta ljus har sitt

¹⁷¹ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 359-361.

¹⁷² Svante Nordin, *Filosofins Historia*, Studentlitteratur 2003, sid 105.

ursprung i Kristusgestalten, symbolen för Livets ljus.¹⁷³ Enligt Bibeln tränger detta ljus fram genom skapelsen alltsedan Johannes Döparens dagar.

Nutida betraktarperspektiv

Ikonografisk – Ikonologisk tolkning

Teologisk symbolik enligt Paul Tillich och Rudolf Bultmann

Paul Tillich tolkar Kristusgestalten som en symbol för "the New Being", en frälsargestalt som befriar människan från ångest och destruktivitet. Jesus från Nasaret är ett symboliskt förkroppsligande av denna princip och visar på människans inneboende potentialitet. "The New Being" ska övervinna människans alienerade existens, hennes förfrämligande från Gud och återupprätta den fallna skapelsen. Tillich uppfattar Gud och världen som en ursprunglig enhet som gick förlorad genom Syndafallet, människan skapades i oändligheten men har separerats från den. Synd är enligt Tillich ett förfrämligande från Gud och Kristus symboliserar den återskapade enheten i universum.¹⁷⁴ Tillich beskriver Gud som Varandets grund, Varandet självt, "Ultimate Concern" och hävdar att varje människa har en ursprunglig kunskap om Gud i sitt grundläggande självmedvetande. Gud är därmed en verklighet som kan erfaras av alla, all kunskap om Gud har symbolisk karaktär. Tillich identifierar Jungs begrepp, det kollektiva omedvetna, med en oändlig potentialitet vilken enligt honom innebär en universell närvaro av det gudomliga. Detta förenar individen med totaliteten och utgör grund för sakramental erfarenheter. Den arketyppiska dimensionen i det omedvetna skapar symboler för människans erfarenheter av det numinösa och utgör en del av individens religiösa erfarenhet.¹⁷⁵

Med hjälp av Logos, kunskapen, återupprättas skapelsen efter Syndafallet, synd innebär att människan alienerats från sin sanna varelse. Kristusgestalten är en manifestation av Logos, kunskapen om Kristus ska förmedlas så att det grundläggande budskapet i alla religioner kan

¹⁷³ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981, sid 33-34.

¹⁷⁴ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 21.

¹⁷⁵ John Dourley, "Tillich in dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 244, 249.

framträda. Kunskapen har en frälsande funktion, att återskapa människans liv.¹⁷⁶ Den Helige Ande i form av duvans gestalt utgör det element som förenar Kristus-Logos symbolen med Gud och möjliggör människans förening med Kristus, "the New Being". Framställningen av Jesus från Nasaret som Kristus är en symbol för denna transparenta länk till Gud. Den enskilda individen, katekumenen, befinner sig i en judisk-palestinsk kontext vilken framställs som doktrinär, objektiv sanning. Den nutida individen kan därför inte ta till sig budskapet, detta måste frigöras från sin ursprungliga kontext och anpassas till den moderna människans livssituation, hennes existentiella situation. Tillich betonar att kristendomen är en specifik version av ett allmänt religiöst begrepp. Det kristna budskapet till individen måste frigöras från varje särskild historisk situation.¹⁷⁷ Kristendomen måste tolkas av varje ny generation för att dess betydelse ska synliggöras i varje ny tidsepok. Katekumenen, den enskilda individen, är ett uttryck för den nya människan som framträder när individen tagit del av den kunskap som förmedlas genom Logos. Kyrkan, doktriner och sakrament hör till det "gamla förbundet", den palestinska kontexten, symboliserad i målningen av de fyra äldre männen. "The New Being", Kristus, ska frigöras från denna kontext, både från det "gamla förbundet" men även från det "nya förbundet" med dess konkreta uttryck inom katolska kyrkan. Det himmelska Jerusalem, Guds kungarike, i målningen symboliserat av Sansepolcro är ett utopia där social ondska utplånats och människan återförenats med naturen i en ursprunglig enhet. Detta är målet för den individuella existensen. Begreppet Guds kungarike har en revolutionär karaktär och syftar till en radikal förändring av samhället, den kristne ska delta som individuell människa i detta händelseförlopp.¹⁷⁸

Rudolf Bultmann tolkar kristendomens symboler i existentialistiska termer, när dogmerna reduceras till sina universella värden förlorar de referenserna till sitt historiska innehåll.¹⁷⁹ I myten placeras en transcendent verklighet i ett världsligt orsakssammanhang, det transcendenta objektiveras till det immanenta. Detta objektiverande innebär att existentiella referenser går förlorade, att individen endast förstår sig själv i termer av den yttre världen.

¹⁷⁶ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 21-22.

¹⁷⁷ Ibid, sid 18-19.

¹⁷⁸ Marc Boss, "Tillich in dialogue with Japanese Buddhism: a paradigmatic illustration of his approach to inter-religious conversation", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 263-265.

¹⁷⁹ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 22.

Kristusgestalten är en symbol förkroppsligad i Jesus från Nasaret men förväntningarna inom den tidiga kyrkan om Människosonens ankomst, Gudamänniskan, hade även framförts av Jesus själv. Bultmann betonar att kyrkan sammanblandat Människosonen med Jesus och fått dessa två gestalter att framstå som en.¹⁸⁰ Bultmann ser Jesus som bärare av Kristusprincipen, kerygma, det kristna budskapet, han överförde Kristussymbolens frälsningsbudskap. Jesus existerade historiskt men historiska fakta om hans person är irrelevanta. Kristi dop symboliserar det tillfälle när kerygma, budskapet, manifesterades i honom.¹⁸¹ Detta beskrivs som ett handlande från Gud, den gamla världen upphörde och en ny verklighet skapades. De fyra äldre männen i målningen kan vara en referens till Jesus födelse men detta är i så fall enligt Bultmann irrelevant. Däremot har Guds handlande, Teofania, en symbolisk innebörd. Detta bekräftas i målningen genom den Helige Andes närvaro i form av duvans gestalt. Kerygma, budskapet är Ordet från Gud symboliserat av Kristus-Logos, den som uppfattar det och besvarar det ser världen på ett nytt sätt. Ordet ska förstås på nytt i varje ny historisk kontext och måste därför ständigt uttryckas på nytt i nya begrepp, därför sker Kristus ankomst ständigt på nytt. Den eskatologiska händelsen överförs till individens existentiella situation i nutid.¹⁸²

Kunskapens träd symboliserar Ordet som befriar individen, upplyser denne och leder denne från mörker till ljus. Detta är en existentiell händelse som innebär en ny existentiell självförståelse för individen, skapelsen och människan förnyas. Denna process kan beskrivas i termer av frälsning. Livets träd i målningen symboliserar det nya liv individen blir delaktig igenom att ta del av den kunskap som innefattas i kerygma. När individen konfronteras med denna kunskap sker en existentiell kris, ett existentiellt beslut blir nödvändigt. Kunskapen leder till att människan återupprättas till sin autentiska existens som motsvarar den ursprungliga skapelsen. Denna "frälsning" sker ständigt när individen konfronteras med kerygma.¹⁸³

Katekumenen i målningen symboliserar den enskilde individen, denne existerar i en given historisk kontext. Genom att ta ansvar för sig själv, sitt beslutsfattande, skapas en autentisk

¹⁸⁰ Schubert M Ogden, *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 146.

¹⁸¹ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid. 63.

¹⁸² *Ibid*, sid 121.

¹⁸³ *Ibid*, sid 158.

existens vars självförståelse utgår från en subjektiv erfarenhet och inte från den yttre världens definitioner. Individens ska fatta ett beslut, välja ett andligt liv vilket innebär att människan återupprättas till sin ursprungliga existens, sin ursprungliga skapelse, en ny människa uppstår.¹⁸⁴ Dopet är en symbol för denna händelse. Att ta del av kerygma är att uppleva att det ställer anspråk på mottagaren. Detta sker i form av en kallelse till den enskilda individen, budskapet innebär en kallelse, en ny kontext skapas. Adams kallelse som uttrycks i ängelns blick på betraktaren är en symbol för individens kallelse att fatta ett beslut. Detta beslut kan leda till en ny existens, en ny självförståelse, en ny människa.¹⁸⁵

Gud kommer till uttryck i Kristusgestalten och i det budskap, kerygma, som denne förmedlar. Enligt Bultmann kan mänskliga begrepp ej beskriva Guds verkliga natur. Kunskap om Gud innebär att acceptera Guds handlingar. Gud ska förstås i relation till individens existentiella situation. Det går ej att extrapolera begrepp om Gud ur mänskliga abstraktioner, det leder endast till en idealiserad bild av individen själv. Människan ska uppfattas som en funktion av Gud, där Gud är den totalt "Andre". Gud kan inte objektiveras, därför är Han osynlig i målningen. Varken hans natur eller hans varelse kan beskrivas, endast hans handlingar. Genom den Helige Ande sker Guds påverkan på människan i syfte att få henne att leva ett andligt liv i motsats till ett materiellt liv. Att leva ett andligt liv innebär enligt Bultmann att naturliga grundläggande attityder hos människan som tro och kärlek aktiveras. Detta leder till en existentiell pånyttfödelse vilket kan beskrivas i termer av en ny skapelse.¹⁸⁶

Adams syndafall ledde enligt Bibeln till att människan drevs ut ur paradiset och till att doktrinen om arvssynden etablerades. Denna doktrin är enligt Bultmann ett omöjligt begrepp, människorna kan inte bli dömda för sina förfäders brott, han definierar synd som att förneka sin autentiska varelse genom att leva förslavad av den materiella världen. Ett autentiskt liv innebär att leva ett andligt liv. Kristi dop symboliserar Kristus ankomst vilket innebär att kerygma, det gudomliga budskapet, förmedlas till människan. När hon nås av detta återupprättas hon och erhåller en ny skapelse, en ny existens. En autentisk existens som står i överensstämmelse med hennes ursprungliga skapelse. Denna nya existens leder

¹⁸⁴ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 25

¹⁸⁵ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 136, 154.

¹⁸⁶ Shubert M Ogden ed, *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 17.

till att hela individens värld förändras, en ny verklighet skapas, en helhet präglad av harmoni. I denna helhet får individens existens en andlig dimension som innebär ett överskridande av en begränsad materiell tillvaro.¹⁸⁷ Detta kännetecknar enligt Bultmann ett paradiskt tillstånd vilket i målningen symboliseras av de läkande och helande blommor som växer i förgrunden på båda sidor om Jordanflodens stränder. De fyra äldre männen i målningen kan tolkas som en referens till det "gamla förbundet" i Bibeln. Detta var förankrat i den palestinska lagen och apokalypsen. Enligt Bultmann fördunklades budskapet av denna historiska kulturella kontext, de tidiga apostlarnas världsbild sammanblandade det mytiska med det historiska. Kyrkan ska vara en bärare av kerygma men detta förutsätter enligt Bultmann att budskapet renodlas från den bibliska kulturella kontexten. Enligt Bultmann finns en viktig skillnad mellan den historiske Jesus från Nasaret och Kristusgestalten.¹⁸⁸ "Det nya förbundet" som ska ersätta det gamla ska vara grundat i budskapet om Guds uppenbarelse i Kristus inte i den historiske Jesus, det är detta budskap kyrkan ska förmedla.

Sansepolcro i målningens bakgrund symboliserar det himmelska Jerusalem. Detta är en metafor för kyrkan på jorden, ett idealistiskt moraliskt samfund men även en eskatologisk enhet. Genom att ta del av budskapet som förmedlas, att genomgå dopet och därmed ingå i kyrkan uppstår individen till en ny varelse, får en ny existens. Johannes Döparen var en budbärare som förmedlade Kristus ankomst. Han predikade Ordet som förnyade skapelsen, detta ord innebar en kallelse att fatta ett beslut. Att höra budskapet innebar att ställas inför ett existentiellt val. Bultmann tolkar detta som att varje gång en individ nås av budskapet sker Kristus ankomst på nytt, varje individ måste fatta ett eget beslut. Därigenom förnyas individens existens på nytt och skapelsen förnyas ständigt. Bultmann betonar vikten av att kerygma, budskapet ständigt ska omformuleras för att kunna uppfattas och förstås i varje ny samtid, det måste ständigt uttryckas i nya begrepp för att bli begripligt för mottagarna.¹⁸⁹

Existentialistiska influenser

I existentialismen står individens subjekt i centrum, existens utgörs av det subjektiva varat, att existera innebär att konstituera sin egen identitet. Människans uppgift är att välja, att

¹⁸⁷ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 25.

¹⁸⁸ *Ibid*, sid 146.

¹⁸⁹ *Ibid*, sid 151.

skapa mening och att skapa sig själv till den man vill bli, att bekräfta sitt sanna jag. Paul Tillich finner detta i en religiös grundinställning hos människan, att existentiellt acceptera något utanför vår vanliga erfarenhet. Att leva ett autentiskt liv innebär att göra egna moraliska val och att följa dessa, detta kräver en individuell integritet, sådan integritet saknas i ett inautentiskt liv där individen låter sig styras av omvärlden.¹⁹⁰ Jesus från Nasaret är en symbol för den individuella människan. Den som öppnat sig för relationen mellan det essentiella och det existentiella. En som förstått innebörden i att vara en autentisk varelse. En som därigenom fått nytt liv, skapats till en ny varelse i en ny värld. En som genom detta återupprättar den fallna inautentiska skapelsen. En individ som fattat egna beslut och skapat en ny existens, en förebild för mänskligt liv.

Duvan är en symbol för länken mellan Platons subjektiva, existentiella värld och objektiva, essentiella värld, för länken mellan Kants a posteriori och a priori. Denna länk förenar individens andliga och materiella universa. En sådan förbindelse gör människan mottaglig för upplysning vilket gör henne i stånd till att fatta riktiga beslut. Johannes Döparen symboliserar en kunskapsförmedlare som informerar människan om hennes rådande livssituation, om vilka valmöjligheter hon har och om vilken väg hon ska välja. Hans gnostiska anknytning betonar individens alienerade tillvaro i en rent materiell värld.¹⁹¹ Dopvattnet är en reningssymbol som visar individens val som ett val till ett autentiskt liv, individen överger sitt inautentiska materiella liv och övergår till en ny existens.¹⁹² Himlens spegling i Jordanflodens vatten visar innebörden i denna existens.

Katekumenen är en symbol för den enskilda individen som ska fatta ett beslut, välja mellan en autentisk existens med en integritet som gör det möjligt att göra egna moraliska val och följa dessa och en inautentisk existens styrd av en kaotisk omvärld. Individen ska bekräfta sitt jag och skapa sig själv till den varelse hon vill bli. Katekumenens dolda huvud visar att valet inte är lätt när upplysning, kunskap ännu ej erhållits. Ängeln ser på betraktaren för att fästa dennes uppmärksamhet på att ett val måste göras, ett beslut måste fattas. Betraktaren måste välja sin existens, en autentisk eller en inautentisk. Kunskapens träd symboliserar den kunskap individen behöver för att kunna fatta rätt beslut. En kunskap som möjliggör ett nytt

¹⁹⁰ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 148-151.

¹⁹¹ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 363.

¹⁹² *Ibid*, sid 227.

liv.¹⁹³ Enligt biblisk kontext skulle människorna ej ha rätt att få tillgång till denna kunskap. Den skulle kunna leda till att de fick "evigt liv" genom att de då även skulle kunna äta av frukterna från Livets träd. Detta visar hur den bibliska kontexten alierar människan från sin sanna existens.¹⁹⁴ Livets träd symboliserar ett autentiskt liv i en ny skapelse. Frukterna från Livets träd får människorna del av när de erhållit kunskap. Det är kunskapen som befriar individen från en inautentisk existens, som möjliggör en autentisk existens i en autentisk skapelse. Blommorna i förgrunden växer i den nya skapelsen, de symboliserar denna skapelses läkande inverkan på en individuell alierad existens.

Skönhet och matematisk struktur

Inom filosofin och antropologin betraktas erfarenheter av det heliga som ett universellt mänskligt karakteristika, upplevelser av skönhet leder till det som ligger utanför vår värld, vårt behov av skönhet har en metafysisk grund. Upplevelser av skönhet har paralleller till upplevelser av det heliga, det vackra och det heliga länkas samman i vår erfarenhet.¹⁹⁵ Erfarenheter av skönhet leder till ett sökande efter mening och struktur i tillvaron. Matematiken utgör en analogi till detta. Inom den nya matematiken ser man att vårt fysikaliska universum utgörs av en matematisk struktur och man söker samband mellan fysiken och metafysiken. Liksom hos antikens matematiker och hos Gallilei finner man idag geometriska former inbyggda i naturen. Enligt Max Tegmark är matematisk existens och fysikalisk existens samma sak. Vår yttre verklighet har en matematisk struktur vilket innebär att den består av en uppsättning abstrakta entiteter som står i relation till varandra, abstrakta entiteter som det finns relationer emellan.

I målningen uttrycks en helhet där en transcendent verklighet avspeglas i en yttre materiell sådan, dessa förenas i en gemensam underliggande erfarenhetsstruktur. Detta blir möjligt när länken till målningens arketyppiska idéinnehåll återskapas och överförs till den nutida betraktarens existentiella situation. Den moderna betraktaren kan återskapa ett enhetligt meningsinnehåll, kan tolka de arkaiska symbolerna och anknyta dem till sin existentiella situation. Denna underliggande erfarenhetsstruktur kan ges en matematisk klädnad, idag såväl som under renässansen, i den nya matematikens beskrivning av vår värld och vårt

¹⁹³ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 359.

¹⁹⁴ *Ibid*, sid 373.

¹⁹⁵ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press 2009, sid 174.

universum. Det är intressant att notera att denna vilar på antikens och renässansens uppfattningar. Upplevelser av skönhet hjälper individen att skapa ordning i såväl en fysisk som en metafysisk värld.¹⁹⁶

Målningens arketytiska symbolinnehåll utgörs av Kristusgestalten, den nya människan som ska återupprätta människan och skapelsen. Duvan, fågeln, är en transcendenssymbol som representerar intuitionens natur. Fågeln flykt är en andlig pilgrimsfärd, en frigörelseresa, där individen måste lära sig att ta det avgörande steget ut i livet.¹⁹⁷ Änglarna och Johannes Döparen, budbärarna, informerar människan och leder henne till upplysning. Katekumenen, människan, ska fatta ett beslut. Kunskapens och Livets träd växte i paradiset och innebar upplysning och ett nytt liv för människorna. Det renande vattnet förvandlar individen och skapelsen. Det himmelska ljuset skimrar kring Kristus och duvan och återspeglas i Jordanflodens vatten. Dessa arketyper har även bäring för en modern betraktare, de gör det möjligt att skapa en meningsbärande enhet av målningens innehåll. En sådan enhet skapar en ordnad erfarenhet, en erfarenhet av skönhet hos betraktaren. En harmoni grundad i en länk mellan transcendent erfarenhet och tolkning i immanenta termer.¹⁹⁸

Receptionestetisk tolkning – Betraktaren

Den nutida betraktaren befinner sig i London i en sekulär-protestantisk kontext under 2000-talet. Efter 1900-talets världskrig skedde en omvärdering av religionen, många tog avstånd från en religiös livsinställning. Teodicéproblemet ansågs olösligt, att en god och allsmäktig Gud kunde tillåta så mycket lidande i världen. Existentialismen blev ateistisk, dogmer och doktriner som inkarnationen, Treenigheten, och Jesu gudomliga natur ifrågasattes. Idag har utvecklingen på det naturvetenskapliga området medfört ett närmande mellan fysiken och metafysiken. Den nutida sekulariserade individen har förlorat större delen av sin kunskap om kristen religiös symbolik. Kyrkan som institution har förlorat sin sociala och samhällsliga funktion. Den har blivit irrelevant för alltfler människor. Traditioner är idag ointressanta och uppfattas som negativa bördor vilka hindrar individen att fritt välja sitt liv. Kontinuiteten till äldre samhällsskick och levnadsförhållanden har brutits. Individen ska inte längre utgöra en länk i ett historiskt skede utan befrias från äldre tänkesätt. Individen framställs som fri att

¹⁹⁶ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press 2009, sid 197.

¹⁹⁷ Carl G Jung, *Människan och Hennes Symboler*, Forum 1992, sid 151-152

¹⁹⁸ Roger Scruton, *Beauty*, Oxford University Press 2009, sid 175.

välja sitt liv och sin identitet. Då valen framställs som oändliga får individen svårt att fatta realiserbara beslut vilket skapar ångest och psykisk ohälsa. Individen ska nu skapa sig själv, existensen föregår essensen enligt Jean-Paul Sartre. I denna kontext har kunskap fått ett "bäst före datum".

Religiösa konstverk är transitiva, de fullständigas i betraktarens medvetande, i dennes tid och rum. Ett kontinuum skapas från det målade rummet till det verkliga rummet. Gränsen mellan dessa utgörs av "the liminal space". Carol Duncan beskriver museers och konstgalleriers ceremoniella karaktär som kulturellt markerade platser där ritualer för kontemplation och lärande ska följas.¹⁹⁹ Platsen är rituellt avskild från betraktarens vardagliga omgivning, ritualen är gränssatt, omgärdad av "liminalitet", objektet är isolerat för visuell kontemplation. Syftet är att förflytta betraktaren mentalt från det närvarande till en universell tidlös värld vilket även skapar en förening mellan konstnär och betraktare. Miljön har en sakral karaktär med element som liknar de som förekommer på äldre rituella platser. Betraktaren utför ritualen vilken öppnar individen för en sfär där vardagens tänkande sätts ur spel, där nya aspekter i seendet framträder. "Liminalitet" beskrivs i termer av en passage till en andlig erfarenhet. Betraktaren upplever en "liminal experience – to move beyond the psychic constraints of mundane existence, step out of time, and attain new, larger perspectives".²⁰⁰

Duncan beskriver konstmuseet som en plats för andlig återhämtning och förändring. Konsten har en förmåga att påverka betraktaren andligt och moraliskt, skönhet har betydelse i sammanhanget. Ritualens syfte är att fungera transformativt: "it confers or renews identity or purifies or restores order in the self or to the world through sacrifices, ordeal, or enlightenment".²⁰¹ Konstmuseets sakrala, rituella karaktär uppvisar gemensamma drag med den medeltida kyrkans, men hur tolkar den nutida betraktaren målningen i dess moderna kontext? Enligt Peter Gillgren ska det enskilda konstverket förstås som ett uttryck för dess betraktarfunktion, som en totalitet i en given diskurs.²⁰² Wolfgang Kemp visar att

¹⁹⁹ Carol Duncan, "The Art Museum As Ritual", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed Donald Preziosi, Oxford University Press 2009, sid 425.

²⁰⁰ Ibid, sid 428.

²⁰¹ Ibid, sid 429.

²⁰² Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionsetetiska Konststudier*, Stockholm 2010, sid 1.

konstverkets reception påverkas av dess spatiala och funktionella kontext.²⁰³ Jag tillämpar Gillgrens receptionestetiska tolkningsmodell i den nutida kontexten i syfte att besvara detta.

Peter Gillgrens tolkningsmodell

Målningen är placerad i ett välkänt konstmuseum, National Gallery i London. Beträktare är konstkännare och besökande turister. Platsen kännetecknas av en ceremonieell karaktär, rituellt avskild från betraktarens vanliga miljö. Objektet har placerats isolerat för att befrämja visuell kontemplation. Syftet är att underlätta betraktarens mentala förflyttande till en universell tidlös värld. Miljön har sakral prägel, betraktaren utför ritualen som syftar till att nya aspekter i seendet ska framträda. Målningen är från tidig italiensk renässansperiod. Den har ett sakralt motiv med välkända bibliska gestalter, ett välkänt narrativ avbildas. Kompositionen vilar på geometrisk grund med ett atmosfäriskt perspektiv förstärkt av refrakterade ljusstrålar. Bilden innehåller ingen gräns som avskiljer bildrummet från betraktarens rum.

Motivet är vanligt och har avbildats av ett flertal konstnärer under perioden. Konstnären var påverkad dels av Fra Angelico dels av Brunelleschi samt av Masaccio. Konstnären har anslutit sig till en för tiden ny tradition att förlägga händelseförloppet till sin hemstad och samtidigt genom att avbilda staden Sansepolcro i målningens bakgrund. Detta var en för denna tid ny form av realism.²⁰⁴ Motivet i målningen är Kristi dop. Kyrkan sammanblandade berättelsen i Bibeln om Människosonen med Jesus från Nasaret och fick dessa två gestalter att framstå som en.²⁰⁵ Jesus existerade historiskt men historiska fakta om hans person är irrelevanta. Jesus var endast en bärare av det kristna budskapet. Kristi dop symboliserar det tillfälle när Kristusgestalten enligt myten kom till uttryck i Jesus från Nasaret, när budskapet manifesterades i honom. Kristusgestalten symboliserar en frälsargestalt, en ny varelse, som återupprättar en sönderdelad skapelse och visar människan hennes inneboende potentialitet. Skapelsen återupprättades genom att människan fick del i en förlorad kunskap

²⁰³ Wolfgang Kemp, "The work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", *The Subject of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cheetham, Holly & Moxey ed, Cambridge UP 1998, sid180-196.

²⁰⁴ Joost Keizer, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing 2016, sid 2.

²⁰⁵ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology And other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 146.

om sin ursprungliga förening med Gud. Denna kunskap förmedlas av Kristusgestalten, Logos. Kunskapens träd är symbolen för Ordet som befriar människan, en existentiell händelse.²⁰⁶ Livets träd visar det nya liv, den nya skapelse, människan blir delaktig i. Hon återupprättas till sin ursprungliga existens, en ny människa skapas, dopet är en symbol för denna händelse.

Fokaliseringar skapar en personlig anknytning till betraktaren och anger hur innehållet i målningen ska förstås. Målningens fokus är på Kristusgestalten, denne i form av Jesus från Nasaret, möter ej betraktarens blick. Bredvid Kristus växer Livets träd, detta är en numinös symbol för Kristus.²⁰⁷ Ovanför Kristus vilar Duvan med utsträckta vingar, denna fågel är målningens verkliga centrala gestalt. Symbolen för en gudomlig närvaro. Duvan symboliserar länken som förenar människans andliga och materiella universa. Denna länk gör individen mottaglig för den kunskap som förmedlas genom Kristusgestalten, Logos. Livets träd symboliserar det nya liv individen blir delaktig i genom att ta del av denna kunskap, en ny mänsklig existens skapas. Johannes Döparens högra hand håller i dopskålen, utför dopet som symboliserar målningens centrala budskap. Kristusbudskapets manifesterande i Jesus, som ett resultat av ett gudomligt handlande i syfte att återförena människan med skapelsen.²⁰⁸ Johannes vänstra hand visar på händelseförloppet. Den högra ängeln närmast Livets träd ser på betraktaren för att påkalla dennes uppmärksamhet, i syfte att betona för individen att ett val måste göras, ett beslut måste fattas. Betraktaren ska välja sin existens, en autentisk eller en inautentisk sådan. Ängeln till vänster visar med sin högra hand mot händelseförloppet för att ytterligare betona vikten i det som sker.

Perspektivet anger betraktarens placering i förhållande till målningen, betraktarens blickpunkt, men kan även vara ett värdeperspektiv som betonar väsentligheter i bilden. Betraktaren befinner sig framför Kristusgestalten på Jordanflodens torrlagda flodbädd. Blickpunkten vilar på Kristus händer. Perspektivet centreras till duvan och dopskålen. I dopet skapas den nya människan, den ursprungligt skapade samt en ny existens. Jordanfloden sträcker sig bort mot målningens djup. I bakgrunden finns staden Sansepolcro avbildad. Denna är en symbol för det himmelska Jerusalem, Guds kungarike. Ett utopia där social ondskas utplånats och där människan återförenats med naturen i en ursprunglig enhet. Detta

²⁰⁶ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 47-48.

²⁰⁷ Ibid, sid 44. sid 44.

²⁰⁸ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 165.

är den individuella existensens mål, vilket möjliggörs genom ett gudomligt handlande symboliserat i duvans gestalt.²⁰⁹ Fragment är delar som symboliserar helheten. Sådana finns i änglarnas huvudprydnader. Lagerkransen är en symbol för Gud, Varandets grund eller Varandet självt. Rosenkransen är en symbol för Kristus, den nya varelsen som befriar människan från ångest och destruktivitet och visar hennes inneboende potentialitet. Den tredje ängelns diadem är en referens till den romerska Concordia. Detta betonar den harmoni och enhet som är ett resultat av frälsningen och den därmed sammanhängande nya skapelsen.²¹⁰ Den ursprungliga enheten mellan Gud och världen som skadades vid Syndafallet återupprättas. Blommorna vid flodstranden har en läkande kraft, de symboliserar detta nya tillstånd. De symboliserar även paradiset vilket innebär att få bli delaktig i den återskapade enheten.

Vakanser är delar i berättelsen som utelämnats och som betraktaren ska fullständiga. En sådan är katekumenens, den enskilda individens, huvud som är dolt i hans kläder. Huvudet är dolt därför att han ännu ej erhållit den kunskap han behöver för att kunna fatta ett beslut. Han befinner sig i en judisk-palestinsk kontext. Denna kontext framställs som doktrinär objektiv sanning. Individens kan endast ta till sig budskapet när detta befriats från sin ursprungliga kontext. När individen fattar ett beslut, tar ansvar för sig själv, skapas en autentisk existens vars självförståelse är grundad i en subjektiv erfarenhet och inte i den yttre världens definitioner, individen ska bekräfta sitt jag och skapa sig själv.²¹¹ De fyra äldste är delvis skynda av katekumenen och Johannes Döparen. De symboliserar det gamla förbundet, den judisk-palestinska kontexten. Kristus, den nya varelsen, ska frigöras från denna kontext. Den judisk-palestinska kulturella kontexten fördunklade det kristna budskapet. Det nya förbundet som ska ersätta det gamla ska vara grundat i Guds uppenbarelse i Kristus, ej i den historiske Jesus från Nasaret.²¹² Man kan även tolka Kunskapens träd, som är skynt av Livets träd i målningen, som tillhörande det gamla förbundet. Det var frukterna från detta träd som förstörde skapelsen och drev ut människorna från paradiset. Det nya förbundet symboliseras av Kristus med Logos frälsande kunskap som förmedlas till

²⁰⁹ Kurt Rudolph, *Gnosis The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 189.

²¹⁰ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, *Art Quarterly* 35 (1972), sid 5.

²¹¹ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 141.

²¹² Erdmann Sturm, "First read my sermons", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 115-116.

människorna. Denna nya kunskap representeras av Livets träd i målningen, detta träd är en numinös symbol för Kristus.²¹³

Implicit betraktare är den betraktare konstverket genom sin utformning tycks vända sig till, denne är denoterad eller konnoterad i bilden. Målningens denoterade betraktare är den människa som befinner sig i händelseförloppet samtida, temporala och spatiala, rum. Den individ som står på Jordanflodens flodbädd framför Jesus från Nasaret och som bevittnar händelseförloppet. En ytterligare denoterad betraktare är den individ som bevittnar skeendet under konstnärens samtid. Den nya realismen som placerar skeendet i konstnärens samtid och miljö, genom avbildandet av Sansepolcro i bakgrunden, visar betydelsen av även denne betraktare. Den konnoterade betraktaren är den enskilda individ, symboliserad av katekumenen, som målningens budskap är riktat till. Denne ska fatta ett beslut och skapa en egen autentisk existens grundad i existentiell självförståelse. Detta innebär att individen återupprättas till sin ursprungliga existens, omvandlas till en ny människa i en ny tillvaro. Individen ska bekräfta sitt jag genom att välja mellan en autentisk och en inautentisk existens. Katekumenens dolda huvud visar att valet ännu ej har gjorts, beslutet har ej fattats, men det är i vardande. Denne konnoterade betraktare existerar oberoende av kulturell kontext. De fyra äldste i målningen tycks sakna kontakt med händelseförloppet. De befinner sig i en egen sfär och verkar ej vara medvetna om vad som sker. Detta kan tolkas som en referens till att den gamla palestinska kontext de representerar ej längre är relevant. De är inga betraktare, de är ej mottagliga för budskapet.

Communitas innebär att betraktaren görs delaktig i skeendet. Genom att ta emot det budskap som förmedlas i Kristusprincipen blir betraktaren en del av den gemenskap som utgörs av kyrkan. Den enskilde individen blir delaktig i detta utopia. Begreppet har en revolutionär karaktär och syftar till en radikal förändring av samhället. Betraktaren inbjuds att delta som en individuell människa i detta. För att kyrkan ska kunna vara bärare av detta budskap krävs att budskapet renodlas från den bibliska kulturella kontexten. Det nya förbund som ersätter det gamla ska ha sin grund i principen om Kristus ej i den historiske

²¹³ Rab Hatfield, "The Tree of Life and the Holy Cross Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 133-134.

Jesus från Nasaret. Begreppet Kristi kropp har även en eskatologisk innebörd.²¹⁴

Performativitet är ett begrepp som beskriver bildens agens, vill den påverka betraktaren och på vilket sätt? I målningen framställs Jesus från Nasaret som en prototyp för den enskilda människan, för betraktaren. Han är en modell för hur människan, betraktaren ska handla. Varje gång en individ nås av budskapet förmedlat i Kristusprincipen, nås denna av en kallelse att fatta ett existentiellt beslut om sitt livsval. Detta kan beskrivas i termer av att "Kristus ankomst sker på nytt" enligt Rudolf Bultmann. Detta innebär att individens existens ständigt förnyas och att skapelsen ständigt pånyttföds.²¹⁵ Men för att betraktaren i varje ny samtida ska kunna förstå budskapet och ta det till sig krävs att det ständigt uttrycks i nya begrepp och att det dekontextualiseras från sin ursprungliga palestinska kontext. Bildens agens är att få varje ny betraktare att ta del av dess budskap och att därigenom fullständiga verket. Den andres blick innebär att vi får möjlighet att uppfatta vår egen existens och hur vi framstår för andra. Denna blick uppfattar vi när vi förstår och blir medvetna om den andres perspektiv. Detta perspektiv ligger utanför den enkla subjekt-objekt relation vi intar vid betraktandet av en målning. I målningen möter vi den andres blick genom ängeln som står vid Livets träd och betraktar oss. Vi får en vision av oss själva som mänskliga varelser genom denna blick på oss. Vi ser oss själva sådana vi verkligen är, sådana vi framstår för ängeln. Detta perspektiv på oss själva kan leda till att en önskan om en inre förändring väcks inom betraktaren.

Ser målningen tillbaka på oss? Finns det något i målningen som bekräftar oss som betraktare, som de betraktare som internaliserat innebörden av den andres blick på oss? Det finns en gestalt i målningen som gör detta, det är duvan. Duvans blick på oss utgör ett koncentrat av målningens innebörd. Den är en symbol för länken mellan Kants a posteriori och a priori. Den bekräftar betraktaren. Den är en länk till Varandet självt, till Varandets grund och möjliggör att den förlorade helheten, enheten i skapelsen, kan återskapas.²¹⁶ Liminal space är gränsområdet mellan betraktarens rum och bildens rum. I målningen finns inga barriärer mellan dessa, varken reella eller psykologiska. Liminal space står vidöppet för den reelle nutida betraktaren. Denne kan mycket lätt inta den denoterade betraktarens position i bildrummet, den denoterade såväl från händelsens samtid som från konstnärens

²¹⁴ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 41.

²¹⁵ Ibid, sid 25.

²¹⁶ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 230-231.

samtid. Dessa denoterade betraktare och den reelle nutida betraktaren sammanfaller till en enhet vilket är målningens avsikt.

Hans-Georg Gadamers spelteori

Enligt Hans-Georg Gadamers spelteori ska betraktaren fullständiga konstverket. Vi läser en målning liksom en text, bygger upp den del för del så att den slutligen formas till en enhet vars betydelse framträder. Detta spel av reflektioner innebär ett medskapande, konstverkets sätt att vara består i att bli en erfarenhet som förvandlar den som erfar. Konsterfarenhetens subjekt är inte det subjekt som erfar utan konstverket självt.²¹⁷ Den nutida betraktarens förståelsehorisont bildar grund för den följande tolkningen. Det finns ingen gräns mellan verkligt rum och bildrum i målningen, vilket indikerar att det ständigt kan ske en övergång mellan dessa, mellan ett reellt rum och ett immateriellt rum. Kristusgestalten delar målningen i en andlig och en materiell sfär. Han är närvarande i bådadera.

I målningens andliga sfär är Gud osynlig, Han kan inte objektiveras och därmed inte framställas som ett objekt i bilden. Han är grunden till varandet vilket innebär att varje människa har en ursprunglig kunskap om detta i sitt självmedvetande, Gud är därmed en verklighet som kan erfaras av alla människor.²¹⁸ I det kollektiva omedvetna förenas individen med en andlig totalitet, en universell närvaro. Det omedvetnas arketypiska dimension skapar symboler för människans erfarenheter av det numinösa.²¹⁹ Gud framträder i målningen genom Kristus, Logos, som är bärare och förmedlare av det gudomliga budskapet, kunskapen om att människan inte bara är en materiell varelse utan även en andlig sådan. För att bli en hel autentisk människa krävs att hon får kunskap om denna del av sig själv, att hon förstår att hennes liv har en andlig dimension, människan har levat existentiellt separerad från denna verklighet. Kristusgestalten visar människans inneboende potentialitet.²²⁰ När betraktaren får insikt om den kunskap som förmedlas får denne möjlighet att återskapa sig själv och sitt liv och därigenom upphäva sin existentiella

²¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997, sid 80.

²¹⁸ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 20,24.

²¹⁹ John Dourley, "Tillich in dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 249.

²²⁰ Erdmann Sturm, "First read my sermons, Tillich as preacher", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 108,115.

separation från det oändliga, den ursprungliga enheten. Kunskapen återställer harmonin i såväl den enskilda existensen som i verkligheten i stort. Kristusprincipen innebär att betraktaren ska aktualisera sin inre andliga varelse, därigenom blir dennes liv autentiskt.²²¹ Kristendomen är en specifik version av ett allmänt religiöst begrepp. Budskapet ska frigöras från historisk kontext och tolkas på nytt av varje ny generation i begrepp anpassade till samtidens förståelsehorisonter. Jesus från Nasaret i målningen är en människa som blivit en symbol för förmedlandet av Kristusprincipen. Duvan är symbolen för den Helige Ande som förenar Gud med Kristus och med människan. Den är en symbol för länken mellan Platons subjekt – objekt, en länk mellan människans andliga och materiella världar. Genom denna länk sker en gudomlig påverkan på individen i syfte att få denne att välja ett andligt liv. Ett sådant liv leder till en existentiell pånyttfödelse av individen och hela hennes tillvaro. En ny autentisk varelse framträder, vars integritet gör det möjligt att bekräfta sig själv och att fatta egna moraliska beslut. Länken öppnar människan för det kollektiva omedvetna. Jesus från Nasaret är en symbol för denna individuella människa som öppnat sig för relationen mellan det essentiella och det existentiella. Den kunskap som förmedlas kan beskrivas i termer av "frälsning" då den möjliggör för individen att skapa en ny existens.²²²

Den andliga sfärens symboler i målningen är änglarna som befinner sig på Jordanflodens strand till höger om Kristus – Jesus, till vänster om betraktaren. De står under lövverken till Kunskapens och Livets träd, de besitter bådadera, både kunskap och evigt liv. En av änglarna fäster betraktarens uppmärksamhet på skeendet, två av dem håller varandras händer i en gest som uttrycker och bekräftar enhet och harmoni. En ängel vänder sig till betraktaren för att aktivera denne, få denne att förstå vad som sker och förstå sin egen roll i sammanhanget. Betraktarens uppgift är att göra ett val mellan en materiell existens och en andlig. Änglarnas utsmyckningar symboliserar Gud, Kristus och en universell harmoni. Kunskapens träd växer bakom änglarna och bakom Livets träd, endast dess lövverk är synligt. Kunskapens träd är en symbol för den kunskap individen behöver för att kunna fatta ett beslut angående sitt livsval. Denna kunskap upplyser människan och gör det möjligt för henne att fatta rätt beslut. I den bibliska kontexten var denna kunskap ej tillåten för människorna, de drevs ut från paradiset,

²²¹ John Dourley, "Tillich I dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 238.

²²² Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 25.

från sitt ursprung till en för dem alienerad existens. De förhindrades att få kunskap och kunde därför inte välja rätt sätt att leva. Livets träd symboliserar det nya liv betraktaren uppnår genom att ta del av den kunskap som förmedlas, det är kunskap som befriar individen från ett inautentiskt till ett autentiskt liv där betraktaren bekräftar sig själv som varelse, hon återskapas till den varelse hon potentiellt haft möjlighet att bli.²²³

Trädstammen på Kunskapens träd är mörk, men stammen på Livets träd är ljus. Kunskap innebär en existentiell övergång från mörker till ljus. Blommorna nära betraktaren lockar in denne i bildens värld med löfte om läkedom och helande, de har läkande kraft och botar fysisk och psykisk ohälsa. De bekräftar den nya skapelsens, betraktarens nya existens och dess inverkan på en alienerad individ. I bakgrunden skymtar Sansepolcro, det nya Jerusalem och det himmelska Jerusalem. Detta är målet för den individuella existensen, ett ideal där all splittring och ondska utplånats. Där fred och frihet råder, såväl för individen som i samhället. Den som mottar budskapet och förstår detta har som uppgift att verka för ett förverkligande av detta ideal.

Den materiella sfärens symboler i målningen är Johannes Döparen som förmedlade budskapet om Kristus ankomst och genom dopet bekräftade att detta skett. Jesus från Nasaret tog emot budskapet och förmedlade detta till människorna i sin omvärld. Johannes predikade i sin samtid och försökte förmedla kunskap till människorna om ett riktigt sätt att leva. Katekumenen, den konnoterade betraktaren, är målningens mänskliga huvudgestalt. Dennes dolda huvud visar att han måste befria sig från sin palestinska kulturella kontext, sin befintliga klädnad, för att kunna uppfatta och förstå det budskap som riktas till honom. Budskapet måste anpassas till en nutida betraktarens existentiella situation.²²⁴ Individen ska ta ett eget ansvar, fatta ett beslut och därmed skapa en autentisk existens, lämna sitt inautentiska liv styrt av en kaotisk omvärld. Den subjektiva erfarenheten grundad i en inre moralisk integritet skapar en ny existens, ett nytt liv. Betraktaren befinner sig i mörker men kan genom att befria sig från sin gamla klädnad bli upplyst, nås av ljuset. Jordanfloden sträcker sig in i målningens djup bakom Jesus. Vattnet har dragit sig tillbaka framför Jesus fötter. Flodbädden är torrlagd mellan Jesus, prototypen för den nya människan, och betraktaren. Betraktaren kan vandra torrskodd in i bildrummet och där förenas med sin

²²³ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 124.

²²⁴ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 18.

prototyp, sin förebild. I vattnet bakom Jesusgestalten finns en spegling av himlen men även av katekumenen och de fyra äldre männen. Spegelbilderna visar att dessa gestalter har möjlighet att skapa sin egen autentiska existens och därmed ingå i en ny skapelse. De fyra äldre männen representerar den judiska lagen, kontexten med det gamla förbundet och dess dogmer. Kristusprincipen ska frigöras från detta för att innehållet ska kunna uppfattas av människan. Det nya förbund som utgörs av kyrkan får ej förmedla ett budskap om Guds uppenbarelse i Jesus från Nasaret. Detta är en falsk kunskap som förhindrar att det verkliga budskapet kan spridas och uppfattas av människorna. Kristusprincipen måste befrias även från en sådan kyrka. ²²⁵

När budskapet förmedlas till betraktaren skapas länken mellan Kants a priori och a posteriori, en transcendens sker mellan en materiell och en andlig värld, dopet är den symbol som bekräftar detta skeende. Kristi dop är bekräftelsen av att Jesus från Nasaret mottagit detta budskap. Den enskilda människans dop, katekumenens, är bekräftelsen av att även denne erhållit budskapet. Kerygma ställer anspråk på mottagaren vilket innebär en kallelse, att följa denna leder till att individens liv förändras, detta gäller såväl för Jesus från Nasaret som för den enskilda individen. Ljuset i målningen har metafysisk innebörd. Kristusgestalten och duvan är belysta av strålar av guld. Kristus och Johannes har glorian, vita inslag i målningen refererar till ett gudomligt ljus. När Jesus, liksom den enskilda människan, genomgår dopet får själen en klädnad av ljus. Den döpte får del i Kristus, ljuset var symbol för sanning och en metafor för Kristus. Platons föreställning om den gudomliga gnistan av ljus som finns kvar i varje människas själ och som ska återuppväckas, är en beskrivning av händelseförloppet när individen nås av kerygma, budskapet. ²²⁶

Enheten, harmonin i såväl kosmos som i den enskilda individens liv, ska återställas. Enheten mellan en andlig och en materiell värld ska återupprättas. Människans existentiella separation från en gudomlig sfär ska upphävas. Individen ska återfå en autentisk existens som står i samklang med hennes ursprungliga skapelse, förankrad i Kants a priori. I målningen uttrycks denna grundläggande enhet i den matematiska struktur som kompositionen vilar på. Denna struktur har sin motsvarighet i universums matematiska uppbyggnad. Varje gång en individ förstår och tar emot kerygma, budskapet, sker Kristus

²²⁵ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 121.

²²⁶ Paul Tillich, *The Courage to Be*, Yale University Press 1953, sid 127.

ankomst på nytt, en ny existens och en ny skapelse uppstår.²²⁷ Varje gång en betraktare ser och förstår innehållet i målningen sker denna ankomst på nytt. Härigenom utför betraktaren sin uppgift att fullständiga konstverket vilket ska ske i den hermeneutiska cirkeln enligt Gadamers spelteori. Betraktaren återskapar ett enhetligt meningsinnehåll genom att tolka de arkaiska symbolerna och anknyta dessa till sin existentiella situation. Betraktaren har fullgjort sin uppgift, konstverket har fullständigats.

Analys:

Jämförelse av betraktarperspektiven

Symboliskt innehåll

Kristusgestalten var i renässansens perspektiv identisk med Jesus från Nasaret, en historisk människa med två naturer en gudomlig och en mänsklig. I nutida perspektiv är Kristus en symbol för den nya människan som uppstår när enheten mellan Gud och världen återskapats. Han visar att människans inneboende potentialitet kan övervinna den alienerade existens hon upplever när hon förfrämligats från sin andliga natur. Under renässansen framträdde Kristus som en bild för Kunskapens och Livets träd, för Livets källa och för det gudomliga ljuset. Även i ett nutida perspektiv är Kunskapens träd en symbol för den upplysning som befriar individen och leder denne till en ny existentiell självförståelse. Denna kunskap gör det möjligt att leva ett autentiskt liv i en ny skapelse symboliserad av Livets träd, Kristusgestalten är bäraren av denna kunskap, det kristna budskapet.²²⁸

Jesus från Nasaret var under renässansen en del i en gudomlig treenighet, han var Gud manifesterad i en människogestalt. I ett nutida perspektiv framträder han endast som en symbol för Kristusgestaltens frälsande princip, Logos, Guds ord. Kunskapen inkarnerades i Jesus enligt renässansens uppfattning, denne blev därför den meningsbärande enheten i universum och fick den centrala frälsande funktionen. Även i det nutida perspektivet är kunskapen den centrala, kunskapen upplyser människan och leder henne från mörker till ljus, till en existentiell pånyttfödelse.²²⁹ Denna kunskap är identisk med det kristna budskapet. Kärnan i symbolen Logos-Kristus-Jesus är i båda perspektiven begreppet kunskap,

²²⁷ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 157.

²²⁸ Ibid, sid 51

²²⁹ Ibid, sid 120.

upplysning, Kristusprincipen är ett uttryck för denna kunskap. Kunskapen ska förmedlas så att det grundläggande budskapet i alla religioner kan framträda. Den ska förstås på nytt i varje ny historisk kontext. I det nyplatoniska tänkandet uppfattades Gud som Logos, ett gudomligt kosmiskt förnuft. I det nutida perspektivet beskrivs Gud som Varandets grund, en verklighet möjlig att erfara för varje människa.²³⁰

Den helige Ande framträder i renässansens perspektiv genom treenighetsläran, i ett nutida perspektiv utgör den helige Ande i form av duvans gestalt en symbolisk framställning av en transparent länk till Gud. Den helige Ande är det element som förenar Kristus-Logos symbolen med Gud och som möjliggör människans förening med Kristus, den nye Adam. Genom den helige Ande påverkar Gud människan i syfte att få henne att välja en existentiell pånyttfödelse.²³¹ Den helige Ande är länken mellan individens andliga och materiella universa. I renässansens perspektiv framställs den helige Ande som en princip i Treenigheten, en manifestation av Guds natur, i det nutida perspektivet betonas länken, förmedlaren mellan en transcendent och en immanent verklighet, denna länk kan skapa en andlig inspiration hos individen.

Den enskilde individen, katekumenen, visar att mänskligheten kan födas på nytt genom att i dopet inleda vägen till frälsning, vägen till ett nytt liv, det liv som förlorades vid syndafallet, detta är renässansbetraktarens uppfattning. För den nutida betraktaren är den enskilde individen ett uttryck för den nya människa som framträder när individen tagit del av den kunskap som förmedlas genom Logos och tar ansvar för sig själv och sitt beslutsfattande. Då skapas en autentisk existens vars självförståelse är grundad i en subjektiv erfarenhet, inte i omvärldens definitioner. Individen ska fatta ett beslut som kan leda till en ny existens, bekräfta sitt jag och skapa en autentisk existens vilket innebär en möjlighet att göra egna moraliska val och att följa dessa.²³² Under renässansen var kyrkan den institution som hade rätten att tillhandahålla frälsning för individen. I ett nutida perspektiv kan en kyrka som förmedlar Jesus från Nasarets gudomlighet som dogm kan inte förmedla det budskap som innefattas i Kristusprincipen. Renässansperspektivet är präglad av den judiska palestinska kulturella kontexten, vars gudsbegrepp var identiskt med den gammaltestamentlige Jehova,

²³⁰ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 187.

²³¹ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 24.

²³² Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 184-185.

Jesus från Nasaret var en inkarnation av denne Gud. I ett nutida perspektiv uppfattas begreppet arvssynd som omöjligt, även inkarnationen och treenighetsläran ifrågasätts. Bokstavliga tolkningar av doktriner som skapats i en palestinsk judisk kontext innebär att det kristna budskapet förlorar sin relevans för en nutida betraktare. Därför är det viktigt att dekontextualisera detta och anpassa det till den moderna individens existentiella situation.

Under renässansen reglerades individens liv av kyrkan och den kulturella kontext denna förmedlade. I det nutida perspektivet är individen en människa med full frihet att skapa sitt liv och sin existens. Kyrkan som institution har marginaliserats, individens frihet avseende existens och religiös tro är total. Under renässansen var begreppet synd liktydigt med den olydnad Adam och Eva visade Gud genom att äta frukterna från Kunskapens träd, kunskap utanför kyrkans godkännande ansågs syndig. I ett nutida perspektiv uppfattas synd som att människan förfrämligats från Gud.²³³ Att människan förlorat en ursprunglig enhet med det gudomliga. Människans förfrämligande från Gud är ett resultat av att hon saknar kunskap om Gud eller att hon skapat sig felaktiga bilder av Gud. Synd innebär att leva i en rent materiell tillvaro och att därmed förneka sin autentiska varelse och att sakna individuell integritet.

Begreppet frälsning innebar under renässansen att människan fick möjlighet att återfödas till ett nytt liv, detta skedde när individen tog emot dopets sakrament, vilket innebar att individen föddes in i kyrkan. Att Kristus var en inkarnation av Logos innebar att han var bärare av den frälsande kunskapen, kunskapen var av central betydelse. Även i ett nutida perspektiv symboliserar Kristus den återskapade enheten i universum, enheten mellan Gud och människan och även i detta perspektiv har kunskapen, Logos, en frälsande funktion. När människan tagit del av den kunskap som förmedlas i Kristusprincipen, Logos, förändras hon och en ny människa framträder. Människan återupprättas till sin autentiska existens, en sådan "frälsning" sker ständigt när individen tar del av budskapet, det krävs dock ett individuellt beslut av individen för att detta ska inträffa.²³⁴

²³³ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 21.

²³⁴ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 19.

Under renässansen identifierades Kristus med den romerska Concordia, symbolen för harmoni och gudomlig enhet i universum. Bröllopssymbolik uttryckte en symbolisk förening mellan människan och Kristusgestalten, en metafor för själens återförening med frälsaren. Enheten och harmonin uttrycktes matematiskt och identifierades även med begreppet skönhet. I det nutida perspektivet ses Gud och världen som en ursprunglig enhet som gått förlorad. Kristusprincipen återförenar denna splittrade enhet, skapelsen, och övervinner människans alienerade existens. Kristus är symbolen för universums återskapade enhet och återställer en ursprunglig harmoni. Även i detta perspektiv blir Kristus en symbol för Concordia.²³⁵ Paradiset kan i ett nutida perspektiv beskrivas som att få del i denna återskapade helhet. I renässansperspektivet innebar begreppet synd ett åtskiljande från Gud som tog sig konkreta uttryck genom att individen stod utanför kyrkan och ej deltog i de ceremonier, sakrament och liturgi kyrkan förmedlade, i det nutida perspektivet innebär synd att vara skild från Gud i sin personliga existens.²³⁶ I båda perspektiven definieras synd som ett sönderdelande från en ursprunglig enhet. En skadad harmoni som ska återupprättas genom att enheten återuppstår.

Det kristna budskapet under renässansen innebar att individen skulle ta del av Logos, Jesus var en inkarnation både av Logos och Kristusprincipen. I det nutida perspektivet finns Logostanken bevarad i Kristusprincipen, Jesus är en förebild för människan, en symbol för Kristusprincipen, inte en inkarnation av den gudomlige Kristus. Gud uppenbarade sig i Kristus inte i den historiske Jesus. När individen nås av budskapet ska denne fatta ett beslut angående sin existens. I renässansperspektivet uppfattades Kristi dop som ett bekräftande av Guds närvaro på jorden manifesterad i Kristus samt det första sakrament som symboliserade pånyttfödelse och en inledning på människans väg till frälsning. I det nutida perspektivet är dopet en symbol för människans återupprättande till sin ursprungliga existens som sker efter det individen mottagit en kallelse och fattat ett beslut.²³⁷ Det personliga svaret avgör om beslutet leder till en ny existens i överensstämmelse med hennes ursprungliga skapelse.

²³⁵ Marie Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Art Quarterly 35 (1972), sid 5.

²³⁶ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 110.

²³⁷ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Mythology*, Eugene Oregon 2015, sid 28.

Det symboliska innehåll som framträder i båda perspektiven är Kristusprincipen och uppfattningen om Logos som inkarnerad i Kristus. Symboliken i samband med den helige Ande förekommer även i båda perspektiven, en länk mellan det transcendenta och det immanenta i vilken en andlig påverkan på individen blir möjlig. Uppfattningen om frälsning som ett resultat av att få del i den kunskap, Logos, som innefattas i Kristusprincipen är även viktig i båda perspektiven. Även tanken att denna frälsning leder till ett återskapande av en ursprunglig enhet mellan det gudomliga och det mänskliga, en universell harmoni.

Budskapet är detsamma i båda kontexterna. Att låta kunskapen, Logos, påverka individens liv och leda till en förändring, vilket även omvandlar individens livsvärld. Att dopet som sakrament är en symbol för detta avspeglas såväl i renässansens som i den nutida uppfattningen. Kristi dop i målningen ska följas av den enskilda människans dop. En tydlig skillnad finns avseende den enskilde individens ansvar. Under renässansen föddes individen in i kyrkan med dess traditioner och ceremonier. Det fanns litet eller inget utrymme för eget beslutsfattande inom kyrkans ram. I ett nutida perspektiv har individen själv fått ansvar för att besvara en kallelse, fatta ett beslut och skapa en egen autentisk existens.²³⁸ De begrepp som är förankrade i den judiska palestinska kontexten är det gammaltestamentliga gudsbegreppet, uppfattningen om Jesus gudomlighet, kyrkans roll och auktoritet, begreppet synd och arvssynd samt den enskilde individens roll. Dessa tillhör renässansens betraktarperspektiv och saknar relevans i det nutida betraktarperspektivet. Undantaget är det enskilda subjektet vars roll förändrats i det nya perspektivet. Det är dennes existentiella situation som har relevans för tolkningen och som avgör betydelsen av samt innebörden av en dekontextualisering.

Peter Gillgrens tolkningsmodell

Målningens placering i de båda kontexterna uppvisar gemensamma karakteristika, i båda fallen rör det sig om en isolerad plats av ceremoniell karaktär, rituellt avskild från betraktarens vanliga miljö. Objektet har placerats för att underlätta en visuell kontemplation. Miljön är sakral och underlättar betraktarens mentala förflyttande till en universell tidlös värld. Under renässansen rådde uppfattningen att kontemplation av ett materiellt objekt ledde betraktaren till en inre mental bild vilken slutligen genom

²³⁸ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A companion to His Mythology*, Eugene Oregon 2015, sid 27-29.

intellektuell meditation förenade betraktaren med målningens inre budskap.²³⁹ Motivet Kristi dop är välkänt i båda kontexterna. Under renässansen var dopet det sakrament som gav tillträde till kommunionen, eukaristin, en symbol för människans pånyttfödelse. Kunskapen om symbolikens innebörd var välkänd. Narrativet består i att följa Kristus vilket betraktaren uppmärksammas på. Även den nutida betraktaren inser att Kristusgestalten symboliserar en frälsargestalt som är en förebild för människan och visar hennes inneboende potentialitet. Kristusgestalten besitter en kunskap genom vilken individen kan förändra sitt liv. Dopet är symbolen för detta.

Fokaliseringarna vägleder betraktaren till det väsentliga innehållet i målningen.

Renässansbetraktaren igenkänner Johannes Döparen som en jordisk budbärare och änglarna som himmelska sådana. En av dessa fokuserar på betraktarens blick. Duvans gestalt är centralt placerad i bilden fokus. Katekumenens huvud som fastnat i kläderna betonar ögonblickets betydelse. I det nutida perspektivet framträder Kristus-Jesus som ej möter betraktarens blick samt Livets träd som numinös symbol. Duvan utgör målningens centrala gestalt och visar länken mellan en materiell och en immateriell värld. Ängelns blick på betraktaren uppmanar denne att göra ett val.²⁴⁰ Dopet är symbolen för beslutsfattandet. I målningen saknas gräns mellan det målade rummet och betraktarens rum. Renässansens betraktare uppfattade en symmetrisk komposition med ljuset som viktig komponent. Den nutida betraktaren står på Jordanflodens torrlagda flodbädd med blickpunkten på Kristus händer. I perspektivets centrum finns duvan, symbolen för en gudomlig närvaro samt dopskålen, symbolen för en ny individuell existens.

Vakanser synliga för renässansbetraktaren är det faktum att varken Jesus eller Johannes spegelbilder är synliga i flodens vatten och att ljusreflektionerna på vattenytan upphör framför dem. Detta bekräftar deras immateriella natur och sakrala betydelse. Katekumenens dolda huvud visar att han ännu ej mottagit upplysning, kunskap. Den nutida betraktaren uppfattar individens dolda huvud som en symbol för att denne endast kan ta till sig

²³⁹ Charles Hope, "Coda on Method Altarpieces and their Requirements of Patrons", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990, sid 535.

²⁴⁰ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 28-29.

budskapet när detta befriats från sin ursprungliga kontext.²⁴¹ Fragment symboliserar helheten, renässansbetraktaren förstår sambandet mellan trädstubbar och Guds makt över skapelsen, denne identifierar blommorna med paradiset och Sansepolcro med det himmelska Jerusalem. En nutida betraktare igenkänner kanske änglarnas utsmyckningar som symboler för Gud och Kristus och för Concordia, den harmoni som ”frälsningen” ska leda till. Även de paradisiska blommorna ingår förmodligen i denne betraktares förståelsehorisont.

Det finns tre implicita betraktare i renässansens perspektiv. En befinner sig i händelseförloppets temporal och spatiala rum. En bevittnar skeendet under konstnärens samtid samt en konnoterad framställd i katekumenens gestalt. I ett nutida perspektiv framträder betraktaren från Jesu tid, konstnärens samtida vilken kan relatera till sin hemstad i bakgrunden samt den konnoterade representerad av katekumenen. Denne existerar oberoende av judisk palestinsk kontext, oberoende av renässanskontext och oberoende av nutida kontext. Den nutida reelle betraktaren ska anta den implicite konnoterade betraktarens roll, detta är målningens avsikt. Renässansbetraktaren bjuds in till en känslomässig gemenskap i kyrkan, dopet är vägen till denna. Den nutida betraktaren bjuds in till en gemenskap grundad i principen om Kristus, ej den historiske Jesus. Bildens agens kommer till uttryck i dess performativa aspekter. Renässansbetraktaren uppfattar hur katekumenens handlande i den fysiska världen avspeglas i den metafysiska världen genom änglarnas handslag vilket symboliserade begreppet ”Sanning”, ett fullgörande av dopet.²⁴² Ängelns blick på betraktaren vill väcka denne till insikt om sitt sanna ursprung. I ett nutida perspektiv ses Jesus som en prototyp för den enskilda människan. Varje gång denne nås av budskapet i Kristusprincipen ska denne fatta ett existentiellt beslut angående sitt livsval. Detta kräver att budskapet frigörs från sin ursprungliga palestinska kontext, att det dekontextualiseras och uttrycks i nya begrepp. Bildens agens är att få varje ny betraktare att ta del av dess budskap och att därigenom fullständiga verket.²⁴³

I den andres blick, det andra perspektivet, får betraktaren möjlighet att förstå sig själv och sin egen situation. Renässansbetraktaren uppfattar innehållet i ängelns blick och inser sin

²⁴¹ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 99.

²⁴² Kurt Rudolph *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 361.

²⁴³ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984 sid 99.

inneboende potentialitet. Men Jesusgestalten bekräftar ej betraktarens blick, ser ej tillbaka på denne, ingen reciprok relation skapas. Han har fångats i Kristusgestalten av den katolska kyrkans tolkningsföreträdare. Vi uppfattar den andres blick när vi blir medvetna om den andres perspektiv.²⁴⁴ Den nutida betraktaren möter denna blick hos ängeln som står vid Livets träd och betraktar oss. Vi får en vision av oss själva, ser oss sådana vi verkligen är, sådana vi framstår för ängeln. Det finns en gestalt i målningen som bekräftar oss som de betraktare som internaliserat innebörden av den andres blick på oss. Det är duvan vars blick utgör ett koncentrat av målningens innebörd. Den bekräftar betraktaren, den är symbolen för länken mellan Kants a posteriori och a priori. Liminal space står vidöppet för den nutida reelle betraktaren, denne kan lätt inta den denoterade renässansbetraktarens position i bildrummet, men även den konnoterade betraktarens position. Betraktarna sammanfaller till en enhet vilket är målningens avsikt.

Hans-Georg Gadamers spelteori

Hur förhåller sig renässansbetraktarens spelteoretiska tolkning till den nutida betraktarens? Konsterfarenhetens subjekt är konstverket självt och denna erfarenhet förvandlar den som erfar. Hur ser detta subjekt ut i renässansbetraktarens tolkning och hur ser det ut i den nutida betraktarens tolkning? På vilket sätt förvandlas betraktarna i de olika perspektiven genom att ta del av denna erfarenhet? Konsterfarenhetens subjekt i renässansperspektivet kontempleras av betraktaren under eukaristin, genom denna erhålls del i Kristi kropp och blod enligt den katolska transsubstantiationsläran. Härigenom skapas en länk mellan betraktarens fysiska värld och verkets metafysiska. Betraktaren stiger in i bilden i sin egen samtid, han ser sin hemstad skymta vid horisonten. Förenandet av dessa två världar bekräftas i uppfattningen om Kristus två naturer, en mänsklig och en gudomlig. Kristus är symbolen för den nya människan, genom honom kan betraktaren identifiera sig med den pånyttfödelse som realiseras i dopet.²⁴⁵ Kristus-Jesus symboliserar Logos, kunskapen. Denna kunskap erbjuds betraktaren av kyrkan, inom dess tradition och på dess villkor. Gud är osynlig i bilden men möter betraktaren i form av duvans gestalt, vars centrala placering framhäver en gudomlig källa av kraft. Gud är symbolen för det ursprungliga Logos vilket ej framträder i målningen. Betraktaren möter det endast på omvägen genom Kristus-Jesus och

²⁴⁴ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 24.

²⁴⁵ *Ibid*, sid 157-158.

duvan. Kunskapen är dold för betraktaren. En gammaltestamentlig Guds kunskap vars kraft skadar skapelsen, knäcker Libanons cedrar, balanseras av budskapet hos Kristus-Jesus om fred och kärlek. Två antipoder ska internaliseras av betraktaren.

De fyra äldre männen utgör ett stöd för katekumenens välvda kropp, denne vilar på kyrkans tradition och hegemoni. Katekumenen är den konnoterade implicite betraktaren, renässansbetraktarens alter ego. Denne befinner sig i sin egen liminal space förblindad av sin klädnad. Han befinner sig i mörker och saknar kunskap för att kunna fatta ett beslut. Genom dopet får han del av Logos, förmedlad av kyrkan. Enligt Gamla Testamentets Gud var frukterna både från Kunskapen och Livets träd i paradiset förbjudna för människorna. Kristus är symbolen för Livets träd, det eviga livet vilket i renässanskontexten även avser Jesus, denne får ikläda sig Kristusgestalten i renässansbetraktarens perspektiv. Bröllopsymboliken speglar själens återförening med Kristus vid dopet.²⁴⁶ När människan åt av frukten från Kunskapens träd rubbades skapelsens ordning, syndafallet skedde. Änglarna bekräftar dock att kunskap leder individen till Livets träd, symbolen för evigt liv.²⁴⁷ Växternas läkande kraft sprids från den metafysiska världen till den fysiska. Betraktarens hemstad i bakgrunden identifieras med det himmelska och det jordiska Jerusalem, betraktaren förflyttas till målningens fysiska och metafysiska sfär. Målningens subjekt utgörs av duvan, den helige Ande som genomsyrar skapelsen. Detta framträder i den centrala placeringen av duvans gestalt samt i duvan som symbol för Gud, det egentliga Logos. Den geometriska symmetrin som bildar grunden i kompositionen motsvarar en universell skönhet med paradiskt ursprung.

På vilket sätt förvandlas renässansbetraktaren genom att ta del av denna konsterefarenhet? Den redan döpte får sin tillhörighet i kyrkan bekräftad, han accepterar kyrkans tradition och världsbild och internaliserar denna, betraktaren söker ej kunskap utanför denna referensram i vilken kyrkans doktriner bekräftas. Föreställningen om transsubstantiationsläran innebar ett objektiverande av det gudomliga samt uppfattningen att detta kunde överföras materiellt. Det immateriella transcendentum omvandlas till det materiella immanenta. Betraktarens föreställning om en Gud i människogestalt, Jesus, bekräftas. Ett reduktionistiskt tänkande förstärker en bokstavlig tolkning av sakrala skeenden. Betraktaren ska kontempera den

²⁴⁶ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 189.

²⁴⁷ *Ibid*, sid 111-114.

bokstavliga tolkningen av målningens innebörd. Guds nedstigande i Jesus från Nasaret synliggjort i fågelns gestalt. Kunskapen har skapats i kyrkans teologi, den relateras ej till betraktarens individuella existens utan till en kollektiv enhet, kollektivets tolkningsföreträdare upprätthålls av den gammaltestamentliga Gudens auktoritet, denne kan med hot, hämnd och straff påverka människan. Dessa verktyg står i skarp kontrast till det budskap om fred och kärlek som förmedlas genom Kristus och människan Jesus. Beträktaren ska inte själv söka förena dessa motstridiga uppfattningar, kyrkan ska formulera inkonsekvenserna. Jesus dop visar en pånyttfödelse, denna deltar betraktaren i, pånyttfödelsen avser dock inte denne som existentiell individ utan som medlem i kollektivet.²⁴⁸ Individen förstärker kollektivets makt, betraktaren påverkas till uppfattningen att ett kollektivistiskt tänkande leder till en harmonisk, paradisk tillvaro. Denna stabilitet bekräftas av de proportionella geometriska strukturer som målningens komposition är uppbyggd av. Denna ordnade harmoniska skönhet bekräftar betraktarens kollektivistiska föreställningsvärld. Den ännu inte döpte betraktaren får sin kollektivistiska världsbild förstärkt och uppfylls av en känsla av frid och harmoni, när han genom dopet låter sig införlivas i gemenskapen.

Hur ser konsterefarens subjekt ut i ett nutida betraktarperspektiv? Målningens sekulära placering har sakral karaktär, i det kollektiva omedvetnas arketytiska dimension skapas symboler för betraktarens erfarenheter av de numinösa. Sakrala element kan inte objektivieras eller beskrivas, men erfarenheter av de numinösa innebär att betrakta detta i relation till sin egen existens.²⁴⁹ Den nutida betraktaren kan identifiera Jesus gestalten i målningen, den påminner honom om att människan har en andlig dimension, att det finns en andlig dimension i tillvaron, betraktaren erinras om sin existentiella separation från en sådan verklighet. Jesus från Nasaret framstår som en profet, en lärare som vill visa människorna ett alternativt levnadssätt. Att bli medveten om detta innebär att bli medveten om existensen av en alternativ kunskap, en kunskap som den nutida människan förlorat. Duvan, fågeln, är en gammal symbol för transcendens och förekommer i många olika kulturer. Fågeln visar dels möjlighet till en andlig påverkan från en gudomlig sfär, dels en

²⁴⁸ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 130.

²⁴⁹ John Dourley, "Tillich in dialogue with psychology", *Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 249.

möjlighet för individen att överbrygga en materiell tillvaro och därmed förändra denna.²⁵⁰ Avsaknaden av gränser mellan verkligt rum och bildrum befrämjar betraktarens internalisering av målningens innebörd. Det gudomliga är osynligt i bilden, framträder i Jesusgestalten och i det budskap denne förmedlar samt i duvans gestalt, länken till en immanent värld. Människan Jesus har öppnat sig för denna förbindelse och visar betraktaren att möjligheten finns. Även änglarna bekräftar den transcendenta sfären och dess kunskap som kan ta sig immanenta uttryck. Änglarna aktiverar betraktaren och gör denne uppmärksam på att förändringar kan ske. Kunskapens träd och Livets träd är mycket gamla symboler för liv, fruktbarhet och för människans förfäder. Den tydliga likheten i bilden mellan Jesusgestalten och det mest framträdande trädet visar betraktaren att det kristna budskapet innehåller en livgivande komponent. Blommorna ska leda betraktarens tankar till en paradisk trädgård i vilken det finns en läkande kraft. De bekräftar existensen av en ny möjlig skapelse uttryckt i termer av betraktarens egen existens.

Den konnoterade implicite betraktaren måste befrias från målningens ursprungliga kulturella kontext för att kunna förstå dess meningsinnehåll, annars är ingen förståelse möjlig. Genom att befria sig från denna kontext kan betraktaren nås av ljuset, bli upplyst. Den torrlagda flodbädden låter denne torrskodd vandra in i målningen där han kanske igenkänner Johannes Döparen, om inte så nås han förhoppningsvis av ljuset från dennes lampa, ljuset som metafysisk symbol betonas i målningen. Kristus och duvan är belysta av strålar av guld, Kristus och Johannes har glerior, vita inslag i målningen refererar till ett gudomligt ljus. Ljuset var en metafor för Kristus, denne ska återuppväcka den platonska gudomliga gnista som ännu finns kvar i människans, betraktarens, själ.²⁵¹ Detta ljus kommer från Kristusgestalten och ska enligt Bibeln lysa som en lampa i ett mörkt rum "tills dagen gryr och morgonstjärnan går upp i era hjärtan".²⁵² Detta utgör konstfarenhetens subjekt i ett nutida betraktarperspektiv.

På vilket sätt förvandlas den nutida betraktaren genom att ta del av denna konstfarenhet? Målningen vill påverka betraktaren att i sitt medvetande sammanställa innebörden av de arkaiska symboler som denne har kännedom om. Dessa är främst Kristusgestalten och Jesus

²⁵⁰ Carol Falvo Heffernan, *The Phoenix At The Fountain Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenixe and the Old English Phoenix*, Newark 1988, sid 59.

²⁵¹ Kurt Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987, sid 91.

²⁵² Bibeln, 2a Petrusbrevet, 1:19.

från Nasaret. Kristusgestalten innefattar ett budskap om fred och kärlek. Ett sådant ter sig kanske egendomligt urvattnat och avlägset för den moderne betraktaren som ständigt nås av budskap om motsatsen. Jesus framstår som en prototyp för hur människor ska leva. Även detta föredöme har ifrågasatts då det framstår som föråldrat och opraktiskt, ej kompatibelt med en modern livsföring. Kunskapens träd, vars frukter Adam och Eva åt av och som medförde att människorna drevs ut från ett ursprungligt paradiskt tillstånd, bör vara känt av en modern betraktare. Likaså Livets träd som är en symbol för människans ursprungliga förfäder men även för Kristus och för en ständig livskraft. Målningens budskap innehåller en kunskap som riktar sig till individen och dennes existentiella situation. Kunskapen avser det livsval den enskilda individen ska göra.²⁵³ Detta val ska grundas i en medvetenhet om livets ändlighet och i individens personliga integritet och innebär att existentiellt acceptera något utanför individens vanliga erfarenhet. Sådan kunskap och ett sådant beslutsfattande skapar en mental upplysning om tillvarons möjligheter, individen kan därmed förnya sin existens.

Fågeln är en mycket gammal symbol för transcendens, i målningen visar duvan att det finns en länk mellan den materiella och den immateriella världen. Det finns alltså en möjlighet att erfara att världen inte bara består av fysisk materia, därmed kan betraktaren förändra sin världsbild.²⁵⁴ Målningens växtlighet i förgrunden visar betraktaren spår av en paradisk trädgård. En nutida betraktare har kännedom om sådan symbolik, kanske betraktaren internaliserar detta, åtminstone på ett omedvetet plan. Dopot målningens huvudsymbol kan betraktaren känna igen som ett tecken på en önskan inom sig om att få del av en sakral välsignelse. Målningen visar att dopet fortfarande är tillgängligt och att dess sakrala innebörd ännu är giltig. Gud framträder ej i målningen då han ej kan objektiveras. Gud har betraktats som allsmäktig, som en god gestalt som besvarar människors böner och uppfyller deras önskemål. En sådan gudsuppfattning är inte kompatibel med den livserfarenhet betraktaren besitter. Den leder antingen till ett krav på att omformuleras eller till en uppfattning om att Guds existens ej är möjlig. Målningen hävdar dock en sådan existens varför gudsbilden måste revideras. Den måste stå i överensstämmelse med individens

²⁵³ Mark Lewis Taylor, "Tillich's ethics: between politics and ontology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 200-201.

²⁵⁴ John F Haight, "Tillich in dialogue with natural science", *Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning Cambridge University 2009, sid 224.

existentiella erfarenhet av tillvaron, den måste vara förankrad i denna.²⁵⁵ En sådan Gud kanske inte är allsmäktig och kanske inte kan uppfylla alla människors önskemål. Detta kanske är förklaringen till den ondska och det lidande betraktaren ser i världen. En sådan Gud kanske lägger ett ansvar på individen att inte vara ett passivt objekt för gudomlig nåd utan ett aktivt subjekt. Ett subjekt förmöget att ta ansvar och att medverka till förändring.

Målningens avsikt är att förändra och påverka individen så att denne nås av bildens meningsinnehåll, internaliserar detta och låter det påverka sitt liv. Avsikten är att individen ska skapa en ny autentisk existens i vilken betraktaren agerar som ett aktivt subjekt och medvetet formar sitt liv och dess innehåll.²⁵⁶ Ljuset i målningen är en metafor för denna upplysning. Dualiteten mellan ljus och mörker, upplysning och okunskap, är inte främmande för en nutida betraktare. Den gammaltestamentlige profeten Johannes Döparens lampa lyser genom seklerna och når även fram till den nutida betraktaren. Detta bekräftas i målningens matematiska struktur där Kristus framställs som Sol Invictus i matematiska termer.²⁵⁷ Varje gång en betraktare ser och förstår målningens innehåll, sker Kristus ankomst på nytt enligt Rudolf Bultmann. En ny existens och en ny skapelse framträder när betraktaren återskapar ett enhetligt meningsinnehåll genom att tolka de arkaiska symbolerna och anknyta dessa till sin existentiella situation. Verket fullständigas och betraktaren har fullgjort sin uppgift.

Äldre symboliskt innehåll i målningen

När renässansens kulturella idéinnehåll avlägsnas från målningen framträder en äldre symbolik. Richard Reizenstein fann gnosticisms ursprung i tidiga frälsningsmysterier i egyptiska och iranska skriftliga källor. Han visade att läran om "the Primal Man" har sitt ursprung i den tidiga gnosticimen och att denna var resultatet av en lång utveckling i det förkristna Egypten och Iran.²⁵⁸ Myten om Kristus är en version av den iranska myten om The Primal Man eller Himmelske Frälsare som Reizenstein beskrev. Hans forskning grundades på motiv från ett antal hellenistiska religiösa texter i vilka han fann en gemensam arketypisk myt om the Primal Man som utgjorde kärnan i dessa texter. Reizenstein visade hur denna

²⁵⁵ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 72,76.

²⁵⁶ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 148-150.

²⁵⁷ B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press 1981, sid 155.

²⁵⁸ Stephen Charles Haar, *Simon Magus: The First Gnostic, Vol 119*, Berlin, New York 2003, sid 24-25.

myt förutsatte en kontrast mellan ljusets gudomliga värld och det mörker som råder i kaos. The primal Man nedsteg från "the Realm of Light" till detta mörker i kaos, där besegrades han och sönderstyckades. Fragment av honom finns dock kvar i människornas själar, glimtar av ljus i mörkret. Sådana själar besöks av en "utsänd" från Ljusets värld, han visar dem deras sanna ursprung och ger dem sakramentala verktyg för att kunna återvända till Ljusets värld. Även denna "utsände" liksom the Primal Man besebras men lyckas undfly kaoskrafterna och återvända till Ljusets värld. Som bärare av bilden av the Primal Man kan de mänskliga själarna i denne "utsände" känna igen både denna bild och sitt slutliga öde som "frälsta".²⁵⁹ Enligt Rudolf Bultmann har Bibelns evangelier grundat sin frälsningslära på den arketypiska myten om framträdandet av Guds Himmelske Son, Kristus ankomst, vilken har sitt ursprung i myten om the Primal Man.²⁶⁰

När målningens kristologiska innehåll avlägsnas framträder en äldre symbolik, myten om fågel Fenix, den har sitt ursprung i en universell symbolik som omformats till en kristen allegori med ett skapelsetema. De olika tolkningarna av denna myt kommer från en äldre myt med ursprung i en tidig latinsk text av Lactanius "Carmen de Ave Phoenice". Denna ursprungliga text saknar referens till kristen teologi.²⁶¹ I en kristologisk tolkning liknas trädet där fågel Fenix bygger sitt bo vid Kristus. Fågeln är en symbol både för Kristus och för människans uppståndelse på domens dag. Temat i myten är att beskriva en återupprättad existens med en återskapad vitalitet. De litterära versionerna av myten har sitt ursprung i den egyptiska mytologin om fågeln Benu, från denna egyptiska myt har den kristna myten utvecklats.²⁶² I de litterära texterna visas ett samband med soldyrkan och solens tempel Heliopolis. Fågel Fenix återfödelse och död har samband med solens uppgång och nedgång. Fågeln Benu ingår i en skapelsemyt och betecknar en ny era, en ny början, ett tecken på världens förnyelse. Myterna om Benu och Fenix är analogier, båda är skapelsemyter om död och återuppståndelse. I antika myter fanns ett samband mellan fåglar och den kvinnliga principen. Fågelgudinnor förekom i samband med Afrodite, duvor var vanliga i hennes

²⁵⁹ James F Kay, *Christus Praesens: A Reconsideration of Rudolf Bultmann's Christology*, W B Erdmans Publishing 1994, sid 28.

²⁶⁰ Ibid, sid 28-29.

²⁶¹ Carol Falvo Heffernan, *The Phoenix At The Fountain, Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenice and the Old English Phoenix*, Newark 1988, sid 13.

²⁶² Ibid, sid 21.

tempel. Begreppet den neolitiska fågelgudinnan är troligen en ursprunglig arketyper.²⁶³ Fågeln som symbol för transcendens förekommer hos många olika folk och tyder på ett grundläggande mönster i människans psyke med universell relevans. I myten förekommer Livets källa och en avlägsen trädgård i öster, synonym med Edens lustgård, paradiset. Innan människan kan erhålla en ny helig existens måste hon dö från det profana livet och återuppstå till ett nytt liv. Fenix associeras med Aurora morgongryningen, fågeln inväntar gryningen som är en analogi till dess återskapande. Fågeln förnyar sig själv genom att tillfälligt lämna den oföränderliga världen för att inträda i den skadade, fallna skapelsen, likt Kristus. I myten finns en allegorisk innebörd där resan från paradiset symboliserar syndarnas exil från en gudomlig sfär. Fenix blir även en symbol för Adam och Eva och för dessas fördrivning från Edens lustgård.

Mircea Eliade beskrev shamaners kommunikation med den himmelska sfären, enligt myten bröts denna förbindelse sönder i en katastrof liknande syndafallet. Innan detta inträffade kunde människan nå himlen genom att gå upp på ett berg, i ett träd, på en stege eller låta sig föras dit av fåglar. Sådana föreställningar var vanliga hos de tidiga Australierna, i Afrika, Sydostasien och i Oceanien. Men återskapandet av den ursprungliga enheten mellan himmel och jord som fanns i den mytiska tiden i det förlorade paradiset kan nu endast ske delvis. Shamanen återvänder till himlen men nu endast "i anden", inte längre konkret med sin kropp vilket de ursprungliga människorna gjorde.²⁶⁴ Fågel Fenix är i den kristologiska tolkningen även en symbol för den goda kristna människan som kan nå det himmelska kungariket. Fenix är nära förbunden med solen och Gud, med solen som livgivare. I myten sjunger Fenix för att hälsa den uppstigande solen.

I den kristologiska tolkningen är Fenix källa densamma som Livets källa, Kristus. Detta gäller särskilt Kristi dop samt som symbol för den kristna kyrkan. Fenix trädgård är identisk med Edens lustgård, paradiset Gud skapade för Adam och Eva. Edens skönhet visar sambandet mellan skönhet och frälsning, paradiset ska dra människan till sig genom sin skönhet. De som föds på nytt genom dopet placeras i paradiset vilket enligt kristen teologi är synonymt med kyrkan. Fenix sång vid solens uppstigande förbinder honom med solen, detta är en symbol

²⁶³ Carol Falvo Heffernan, *The Phoenix At The Fountain, Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenixe and the Old English Phoenix*, Newark 1988, sid 33.

²⁶⁴ Ibid, sid 62.

för Logos inträdande i världen.²⁶⁵ Fågel Fenix byggde sitt bo i Livets träd, detta träd renar den synd Adam och Eva begick när de åt av frukterna från Kunskapens träd. Fenix transformerar världen till en bild av det tidiga jordiska paradiset. Det finns många likheter mellan denna symbolik och initiationsriter hos olika naturfolk vilket visar en gemensam grund för visioner om mänsklig existens, om födelse och död, om mänsklig reproduktion och skapelse.²⁶⁶ Samtliga symboler i målningen Kristi dop förekommer i myten om fågel Fenix. Kristus är en symbol för fågel Fenix. Solen, Sol Invictus symboliserar Fenix och Kristus. Fenix är liksom Kristus en symbol för Livets träd. Morgonljuset från öster, gryningen, är symbol både för Fenix och för Kristus. Jordanfloden är Livets källa i Fenixmyten. Duvan är en transcendenssymbol som förenar skapelsen med det gudomliga.

I Fenixmyten finns ett skapelsetema om död och återuppståndelse där Fenix ingår i en fallen värld liksom Kristus. Fenix ska återupprätta skapelsen, återskapa en ursprunglig enhet och harmoni mellan himmel och jord, mellan Gud och människan. En sådan harmoni är ett uttryck för skapelsens skönhet. Edens lustgård i paradiset motsvaras av Fenix trädgård i myten. Dopet är symbolen för pånyttfödelsen och dopet sker i Livets källa, i Fenix källa och i Kristus. Fenix symboliserar även den kristne som efter dopet når det himmelska Jerusalem. Detta bekräftar att det bakom den kristna symboliken går att finna en äldre symbolik med universell relevans och ursprung. I den vediska skriften Bhagavad-Gita beskrivs myten om Krishna vilken uppvisar stora likheter med myten om Kristus.²⁶⁷

Syntes:

Uppsatsens frågeställningar besvaras

Vad är innebörden i målningens symboliska budskap?

Paul Tillich skriver att "A living symbol can reveal to an individual, hidden levels of meaning and transcendent or religious realities. A symbol points beyond itself to something that is unquantifiable and mysterious; symbols open up the depth dimension of reality itself".....
 "When a symbol becomes identified with the deeper reality to which it refers, it becomes as

²⁶⁵ Carol Falvo Heffernan, *The Phoenix At The Fountain, Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenixe and the Old English Phoenix*, Newark 1988, sid 115.

²⁶⁶ Ibid, sid 125.

²⁶⁷ A C Bhaktivedanta Swami Prabhupada, *Bhagavad-Gita Som Den Är*, The Bhaktivedanta Book Trust 1985.

the symbol taken for reality. The symbol itself is substituted for the deeper meaning it intends to convey. The unique nature of a symbol is that it gives access to deeper layers of reality which are otherwise inaccessible".²⁶⁸

Målningens symboliska budskap visar innebörden i myten om Kristus ankomst, denna myt har enligt Rudolf Bultmann sitt ursprung i myten om "the Primal Man" som formulerades i den tidiga gnosticismen.²⁶⁹ Målningen framställer denna gudamänniskas två naturer, Kristus den gudomlige och Jesus från Nasaret den mänskliga. Kristus bär med sig en gudomlig vishet, kunskap, kunskapen ska visa människan hur hon ska leva för att nå upplysning. Gud framträder genom Kristus i målningen, den kunskap som förmedlas är att människan ska förstå att hennes liv har en andlig dimension vilket leder till en existentiell pånyttfödelse. Dopet är en symbol för denna pånyttfödelse, individen får en ny autentisk existens när enheten mellan hennes materiella och andliga värld återskapas. Beträktaren ska återskapa detta enhetliga meningsinnehåll genom att tolka de arkaiska symbolerna och knyta dessa till sin existentiella situation. Människan Jesus är en symbol för att denna möjlighet finns. Bultmann beskriver detta som att varje gång en individ förstår målningens budskap sker "Kristus ankomst på nytt". En ny existens uppstår när individen återskapar en meningsfull värld, genom att tolka dessa arkaiska symboler och anknyta dem till sin existentiella situation. Verket fullständigas och betraktaren fullgör sin uppgift. Målningens budskap är att påverka individen så att denne internaliserar verkets innebörd och skapar en ny autentisk existens i vilken individen agerar som ett aktivt subjekt och medvetet formar sitt liv och dess innehåll i enlighet med ett ursprungligt kristet tänkande skilt från en palestinsk kontext.

Hur tolkas målningens symboliska budskap av en renässansbetraktare?

Paul Tillich påpekar att när symboler identifieras med den underliggande verklighet de refererar till uppfattas symboler som identiska med denna verklighet, symbolerna ersätter den bakomliggande verkligheten. Detta framträder i renässansbetraktarens tolkning av verket. Denne tolkar budskapet i termer av den judiska palestinska kontexten. Beträktaren ser treenighetsläran bekräftad i målningen, Gud framträder i Jesus Kristus och den helige Anden i duvans gestalt. Jesus gudomliga natur innebär att han är bärare av Logos, den

²⁶⁸ Paul Tillich, *Theology of Culture*, Oxford University Press 1964, sid 54, 58-59.

²⁶⁹ James F Kay, *Christus Praesens: A Reconsideration of Rudolf Bultmann's Christology*, W B Erdmans Publishing, Grand Rapids Michigan 1994, sid 28-29.

kunskap som kan frälsa människan, han är inte endast en människa. Dopet är en symbol dels för Jesu gudomlighet, dels för den enskilda människans frälsning inom kyrkan. Katekumenen blir döpt in i kyrkan och dess tradition, därmed tar han del av den kunskap kyrkan förmedlar. Synd var liktydigt med att söka egen kunskap, detta ledde till syndafallet och till doktrinen om arvssynden.²⁷⁰ Denna doktrin innebar att individen tvingades avstå från egna existentiella val och helt förlita sig på kyrkans tolkningsföreträdare.

Jesus möter ej betraktarens blick, han undviker den och ser plågad ut. Detta tolkar renässansbetraktaren som en hänvisning till den kommande korsfästelsen. Doktrinen om korsfästelsen innebar att Jesus befriade hela mänskligheten från dess arvssynd. Detta bekräftades i eucharistin vilken betraktaren genomgick i samband med kontemplerandet av målningen.²⁷¹ Gud framträder i Jesus och dennes budskap om fred och kärlek men även i gestalt av den gammaltestamentlige Jehova vars röst knäcker Libanons cedrar.²⁷² En straffande och hämnande Gudsgestalt. Dessa diametrala motsatser förenas i kyrkans teologi. En enhet skapas när individen ingår i kyrkan, individen anpassar sig till rådande konsensus, harmonin är återskapad. Ängelns blick manar betraktaren att ingå i kyrkans gemenskap och att ta del av kyrkans frälsning. Budbäraren Johannes Döparen profeterade om Kristus ankomst. Detta budskap beskrevs i form av en lampa som ska lysa i mörkret för människorna till dess de erhållit full kunskap om innehållet i Kristusprincipen.²⁷³ Renässansbetraktaren, som identifierar Jesus med Kristus, förstår att Johannes fullgjort sitt uppdrag men denna uppfattning delas ej av en nutida betraktare.

Hur tolkas det symboliska budskapet av en nutida betraktare?

Jesus från Nasaret uppfattas som en människa som påverkats av en gudomlig inspiration och låtit denna förändra sitt liv, därigenom framstår han som en förebild, prototyp för människorna. Jesus blir en symbol för Kristus och för kristendomens budskap. Detta budskap överförs i Kristusprincipen enligt vilken Kristus är en symbol med ett gudomligt ursprung.²⁷⁴ Människan Jesus har förstått och internerat budskapet i sitt liv, den numinösa likheten med

²⁷⁰ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 350.

²⁷¹ Ibid, sid 414.

²⁷² Psaltaren, psalm 29.

²⁷³ Bibeln, *Johannesevangeliet*, kap 1.

²⁷⁴ John Dourley, "Tillich in dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid. 249.

Livets träd understryker innebörden i detta. Målningens Jesusgestalt ser inte tillbaka på betraktaren, bekräftar inte dennes blick. Detta kan tolkas som att Jesus mot sin vilja fångats i Kristusgestalten vilken han ej gjort anspråk på. Gud är osynlig i målningen då han ej kan framställas som ett objekt för betraktarens blick, han kan inte beskrivas med mänskliga begrepp. Nyplatonismens uppfattning om Gud som ett kosmiskt förnuft framträder i Tillichs beskrivning av Gud som Varandets grund.²⁷⁵

Individens uppfattning om en god och allsmäktig Gud är inte kompatibel med betraktarens livserfarenhet. Därför måste denna bild revideras och anpassas till individens existentiella livssituation. Det kristna budskapet lägger ett ansvar på individen att inte endast vara ett passivt objekt utan ett aktivt subjekt. Fågeln, symbolen för transcendens, förmedlar till betraktaren att denne kan uppleva en form av andlig inspiration. Genom att bejaka olika delar av sin personlighet når betraktaren en ökad kunskap vilket kan leda till att ett passivt objekt förändras till ett aktivt subjekt. Individen blir medveten om sin förmåga att tolka arkaiska symboler och framställa dessa i en meningsbärande enhet. Dopet är symbolen för denna förändring, den vuxne individen kan uppleva sig som pånyttfödd och en pånyttfödelse symboliseras i det nyfödda barnets dop, till vilket betraktaren associerar bilden av Jesu dop. Betraktaren uppfattar träden, blommorna och de änglalika varelserna som symboliska uttryck för skönhet och harmoni. En sådan känsla infinner sig när betraktaren skapat en meningsbärande enhet av sin omvärld. Ljussymboliken i målningen hänvisar till Platons uppfattning om varje människa som bärare av en gnista av det gudomliga förnuftet. Detta förnuft har vidarebefordrats från Johannes Döparens dagar till den nutida betraktaren vilken ska internalisera innebörden av detta.

Vilka likheter och skillnader finns?

En grundläggande skillnad finns i gudsbegreppet, renässansbetraktaren ser en gammaltestamentlig straffande Gud där den nutida betraktaren tolkar Gud i termer av Varandets grund, ett kosmiskt förnuft. Renässansbetraktaren anser att Jesus gudomlighet är fastställd, en nutida betraktare uppfattar Jesus som en människa, ett föredöme och en lärare. Treenigheten, att Gud består av tre personer, Gud Fader, Son och helig Ande, är en

²⁷⁵ Martin Leiner, "Tillich on God", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 37.

katolsk doktrin.²⁷⁶ En nutida betraktare uppfattar ej detta som trovärdigt. Begreppet synd uppfattades under renässansen som liktydigt med att ställa sig utanför kyrkan och att söka kunskap om teologi utanför kyrkans ram. Idag finns ingen sådan uppfattning, individen ska själv söka kunskap. Syndafallet, att hela mänskligheten skadades genom att de första människorna åt av Kunskapens träd, är idag ett omöjligt begrepp. Korsfästelsen, att Jesus genom att låta sig korsfästas befriade människorna från en gemensam skuld, är likaså obegripligt för en nutida betraktare. Kyrkan var en kollektiv enhet i vilken renässansindividen ingick, kyrkan förmedlade den godkända kunskapen, idag har kyrkans roll avklingat. Betraktaren under renässansen leds in i kyrkan av Johannes Döparen och ängelns uppmaning, dopet är symbolen för detta. Frälsning och pånyttfödelse erhöll individen inom kyrkans gemenskap. Individens uppgift i renässansperspektivet var att låta kyrkan som kollektiv enhet ta över ansvaret för dennes liv.²⁷⁷

Den stora skillnaden jämfört med ett nutida perspektiv ligger i det ansvar som läggs på individen. I ett nutida perspektiv uppmanas denne att själv ta ett eget ansvar för sitt liv. Kristusbegreppet är gemensamt i båda perspektiven med den skillnaden att renässansbetraktaren uppfattade detta som inkarnerat i Jesus men en nutida betraktare ser Jesus endast som en symbol för begreppet. Kunskapen som Kristusprincipen förmedlar tolkades i renässansperspektivet genom kyrkans referensram, i ett nutida perspektiv ska individen relatera detta till sin egen existentiella situation.²⁷⁸ Frälsning sker i termer av en ny individuell självförståelse. Detta kan underlättas genom att individen blir medveten om en andlig dimension både i tillvaron i stort och i sin personliga existens. Renässansbetraktaren beskrev detta i termer av den helige Anden. Genom att förena en andlig och en materiell dimension återskapar den nutida betraktaren en enhetlig existens, en harmonisk helhet i sitt liv. När individen förstår att detta är möjligt och internaliserar denna kunskap sker en "pånyttfödelse". Denna får sitt symboliska uttryck i dopet.²⁷⁹

Vilka kulturella faktorer kan likheterna och skillnaderna relateras till?

Katolska kyrkan bekräftade vid Konciliet i Chalcedon år 451 doktrinen om Jesu två naturer,

²⁷⁶ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011.

²⁷⁷ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 127.

²⁷⁸ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion To His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 55-57.

²⁷⁹ *Ibid*, sid 156.

en gudomlig och en mänsklig. Detta hade föregåtts av diskussioner under många år då alternativa uppfattningar framförts.²⁸⁰ Uppfattningen om Gud var hämtad från det judiska folkets historia, framställd i Gamla Testamentet. En antropomorf Gud med hämnande och straffande funktioner. Doktrinen om arvssynden som människorna bär på, har sitt ursprung i Gamla Testamentets berättelser om skapelsen vilka var formade i en judisk historisk kontext. I trosbekännelsen bekänner individen sina synder, både sina egna personliga men även sitt ansvar för en universell synd som människorna är bärare av. Endast genom kyrkans försorg kunde individen bli befriad från denna börda. De ständiga utbrotten av pest som inträffade och som krävde ett stort antal dödsoffer påverkade vanliga människors fromhet. En botgöringskultur växte fram. Doktrinen om Jesu lidande och död och korsfästelsen som ett offer för att sona hela mänsklighetens arvssynd har sitt ursprung i en judisk ceremoni, Försoningsoffret.²⁸¹ Då offrades en "syndabock" för att människorna skulle befrias från sina synder. Medeltidens ljusmetafysik, där ljuset signifierar kunskap och upplysning, samt den aristoteleiska världsuppfattningen om ett harmoniskt kosmos införlivades i kyrkans teologi.

Max Weber beskrev modernismens utveckling som en avsakralisering av världen, ett sätt att bryta ner ett tidigare meningsinnehåll i syfte att kunna kontrollera en kommande utveckling.²⁸² Industrialiseringen och den tekniska utveckling denna förde med sig innebar att äldre samhällsstrukturer bröts ner. Individen blev en fri och självständig varelse.

Nittionhundratalets två världskrig skapade en mental rotlöshet som spred sig. Inom protestantisk teologi utvecklades olika liberala riktningar vilka försökte formulera nya uppfattningar om gudsbegreppet. Ateismen spreds och inom existentialismen utvecklades både en kristen och en ateistisk riktning. Jean Paul Sartre betonade att människans existens föregår hennes essens. Det vill säga att hon som fri individ är skyldig att fatta rätt beslut för att kunna skapa sin egen autentiska identitet. Människan blev ett aktivt ansvarsbärande subjekt i en värld där Nietzsche förklarar den gammaltestamentlige Gudens död.²⁸³

I vilken utsträckning kan betraktarna anses vara medskapare till verket?

I renässansbetraktarens inre kontemplation av målningen skapades en visualisering som

²⁸⁰ Alister E McGrath, *Christian Theology An Introduction*, London 2011, sid 14-16.

²⁸¹ Bibeln, 3 Mose 16:6-22

²⁸² Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 138.

²⁸³ Ibid, sid 185.

fullständigade konstnärens framställning. Beträktaren hade kunskap om narrativ och sakral symbolik och även kunskap om geometri samt perspektivkonstruktioner. Perspektivet sammanband målningens värld med betraktarens och skapade en känsla av oändlighet i betraktarens empiriska rum vilket underlättade internaliseringen av målningens innebörd. Dopen var symbolen för en materiell och andlig pånyttfödelse. Kristus symboliserade den nya människan som blev pånyttfödd genom kyrkans dop. Beträktaren identifierade sig med denna pånyttfödelse och dess möjlighet till en ny existens. Kristusgestalten och duvan visade hur bilden skulle läsas av betraktaren, som en framställning av den helige Ande som genomsyrade skapelsen. Genom att internalisera budskapet i målningen och att som redan döpt få del av pånyttfödelsen i eucharistin, eller att som ännu ej döpt få del av den genom dopen. Härigenom blev betraktaren den länk som, genom att förstå målningens innebörd och låta detta påverka sitt eget liv, blev medskapare till verket.²⁸⁴ Utan denna handling från betraktaren blev verket inkomplett. En besvarad kallelse bekräftar och fullständigat verket.

Religiösa konstverk är transitiva, de fullständigade i betraktarens medvetande, i dennes tid och rum. Målningens budskap riktas till en konnoterad betraktare som existerar oberoende av kulturell kontext. Det omedvetnas arketyperiska dimension skapar symboler för människans erfarenheter av det numinösa. Den nutida betraktaren möter "den andres blick" i målningen genom ängeln och får därigenom en vision av sin egen existens. Duvans blick bekräftar betraktaren, den är symbolen för länken mellan Kants a priori och a posteriori. När den nutida reelle betraktaren intar den denoterade och den konnoterade betraktarens positioner nås han av målningens budskap i form av en kallelse att fatta ett existentiellt beslut om sitt livsval. Ett sådant beslut innebär att individens existens ständigt förnyas och att "skapelsen" ständigt pånyttföds. Men för att betraktaren ska förstå budskapet krävs att detta ständigt uttrycks i nya begrepp och att det dekontextualiseras från sin ursprungliga palestinska kontext. Bildens agens är att få varje ny betraktare att ta del av dess budskap och att därigenom fullständiga verket.²⁸⁵ Varje gång en betraktare förstår målningens innebörd skapas en ny individuell existens, härigenom fullständigat betraktaren konstverket. Beträktaren återskapar ett enhetligt meningsinnehåll genom att tolka de arkaiska

²⁸⁴ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jerydene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 50.

²⁸⁵ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 158.

symbolerna och anknyta dessa till sin existentiella situation. Beträktaren har därmed fullgjort sin uppgift och konstverket har fullständigats.

Kan en demytologisering av målningens budskap frilägga en grundläggande betydelsestruktur?

Den konnoterade betraktaren existerar oberoende av kulturell kontext. Målningens budskap riktar sig till individen i dennes existentiella situation. Målningens innebörd kan endast förstås av en nutida betraktare om den frigörs från sin judiska palestinska kontext. Begrepp som syndafall, arvssynd, en gammaltestamentlig Gud och Jesus gudomlighet saknar relevans i en nutida kontext. Problemet är att dessa begrepp inte endast är irrelevanta utan att de även döljer det bakomliggande meningsinnehållet. Detta innehåll framträder när denna kontext avlägsnas. Begreppen har endast relevans i sin ursprungliga palestinska mytologi, ej för en nutida betraktare. Målningens innebörd ska riktas till betraktarens existentiella situation oberoende av kontext annars kan det ej framträda och betraktaren kan då ej fullgöra sin uppgift att fullständiga verket.²⁸⁶ I målningen finns även ett betydligt äldre symbolinnehåll som beskriver myten om fågel Fenix. Denna myt gavs en kristologisk tolkning, när myten befrias från denna kontext synliggörs ett symboliskt innehåll med förankring i grundläggande arketyperiska föreställningar, föreställningar om skapande, växtlighet, återfödelse, en ny existens och ett paradiset. Dekontextualiseringen får det arketyperiska idéinnehållet att tydliggöras, arketyperna bakom symbolerna. Denna universella källa av arketyper går förlorad när symbolen avskiljs från sin ursprungliga betydelse.²⁸⁷

Rudolf Bultmann betonar att det kristna budskapet ständigt måste omformuleras för att kunna förstås i varje ny kulturell kontext, det måste ständigt uttryckas i nya begrepp för att kunna förstås av mottagarna. Paul Tillich hävdar att kristendomen är en specifik version av ett allmänt religiöst begrepp och att det kristna budskapet till individen måste frigöras från varje särskild historisk situation. Kristendomen måste tolkas på nytt av varje ny generation för att dess betydelse ska synliggöras i varje ny tidsepok. Dekontextualiseringen innebär att betraktaren får möjlighet att i sitt medvetande sammanställa innebörden av de arkaiska symboler denne har kunskap om. Sker ingen dekontextualisering kommer målningens

²⁸⁶ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 120.

²⁸⁷ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York 1991, sid 30.

verkliga budskap ej att kunna uppfattas av en nutida betraktare, det kommer att ha gått förlorat i en palestinsk mytologisk kontext.²⁸⁸ En dekontextualisering och avmytologisering låter arketyperna i det kollektiva omedvetna framträda, dessa har formats till universellt giltiga symboler.

I vad består verkets substans som kunskapskälla, dess universella natur?

När målningens symbolik frigörs från den judiska palestinska kontexten framträder symbolernas arketypiska ursprung. Dessa arketyper tolkas på samma vis oavsett kulturell kontext, av naturfolk i myten om fågel Fenixs skapelse och återfödelse, av renässansbetraktaren i dennes Kristusmyt och av den nutida betraktaren i dennes avsakraliserade kontext. Konstverkets substans som kunskapskälla utgörs av dess förmåga att förmedla att tillvaron har både en andlig och en materiell dimension och att dessa måste kunna förenas till en enhet för att individen ska kunna erhålla en autentisk existens grundad i en subjektiv självförståelse och inte i en yttre omvärlds definitioner. Kunskap innebär kännedom om båda dessa dimensioner.²⁸⁹

Logos är en symbol för Gud som motsvaras av nyplatonikernas världsförnuft och Paul Tillichs begrepp Varandets grund. Tillich betonar att kristendomen är en variant av en allmänmänsklig religiös erfarenhet. När symboler befrias från den mytologiska kontext de framställs i framträder deras ursprungliga innebörd vilken skapats i vad C G Jung kallar det kollektiva omedvetna och Tillich kallar Varandets grund. Symbolen upphör att vara ett substitut för den djupare innebörd den avser beskriva och visar individen de underliggande betydelsenivåerna i en transcendental eller religiös verklighet.²⁹⁰ Symbolen ersätter inte längre det den vill visa, den visar denna verklighet vilken blir möjlig att förstå för en betraktare. Detta är innebörden i verkets substans som kunskapskälla, att målningens symboler visar denna verklighet på ett för betraktaren begripligt sätt.

²⁸⁸ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 104-105.

²⁸⁹ Christian Danz, "Tillich's philosophy", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 196.

²⁹⁰ Paul Tillich, *Theology of Culture*, Oxford University Press 1964, sid 54, 58-59.

Slutsats

I uppsatsens inledning citerade jag ikonolog Eugenio Marino som betonade att sakrala konstverk ska tolkas ”i termer av sina egna visioner”. Detta har jag gjort genom att tolka målningens sakrala symboler i sina teologiska sammanhang i respektive betraktarperspektiv. Rudolf Bultmann visade att kristen symbolik måste befrias från sin judiska palestinska kontext och anpassas till begrepp som är möjliga att förstå för varje ny generation. Han betonade att den historiske Jesus från Nasaret hör till denna palestinska kontext och att han endast är bakgrunden till och en historisk förutsättning för Nya Testamentets teologi.²⁹¹ Paul Tillich påpekade vikten av att det symboliska budskapet tolkas i existentiella termer. När budskapet befriats från sin kontext i respektive perspektiv framträder den arketypiska grunden i målningens symboliska innehåll. Beträktaren får då möjlighet att sammanställa målningens symbolinnehåll till en för denne meningsbärande enhet. Denna enhet utgör målningens kunskapsinnehåll. Kunskap leder till upplysning.

Konsthistoriker Ian Verstegen betonar att bruket av mobila signifiers bryter ner den meningsskapande enheten i en kultur.²⁹² Konsthistoriker Suzi Gablik påpekar att viljan att skapa mening är en grundläggande drift hos människan. Att hävda att en förbindelse mellan signifier och signified är ett förlegat synsätt innebär att man befriar målningar från all tidigare arkaisk innebörd. Detta medför att förbindelsen med det arketypiska utradas och leder till en destabilisering av den symboliska meningsskapande helheten i en kultur vilket underminerar konstens kommunikativa och känslomässiga kapacitet.²⁹³ I uppsatsens inledning ställdes frågan om den sakrala renässanskonstens betydelse för en nutida betraktare. Jag har visat att konstverkets betydelse framträder i symbolernas arketypiska grund och att denna även har giltighet i en nutida kontext. Jag har också visat att denna grund äger giltighet i en betydligt äldre kontext.

²⁹¹ James F Kay, *Christus Praesens: A Reconsideration of Rudolf Bultmann's Christology*, W B Erdmanns Publishing, Grand Rapids Michigan 1994, sid 28-29.

²⁹² Ian Verstegen, *Cognitive Iconology When And How Psychology Explains Images*, Amsterdam-New York 2014, sid 43.

²⁹³ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York 1991, sid 30.

Sammanfattning

Uppsatsens syfte är att studera målningen *Kristi Dop* av Piero della Francesca samt att beskriva hur målningens symboliska innehåll kommer till uttryck i två olika kulturella kontexter, i renässansens betraktarperspektiv och i ett nutida betraktarperspektiv. Att jämföra resultaten i dessa två betraktarperspektiv och att relatera skillnader och likheter till kulturella faktorer samt till betraktarnas funktion som medskapare i verket. Avsikten är att finna målningens grundläggande fenomenologiska betydelsestruktur frigjord från metodologiska och epistemologiska tolkningsmodeller. Uppsatsens övergripande metod är den hermeneutiska vilken har förenats med Erwin Panofskys ikonografiska-ikonologiska metod och tillämpats i bildanalysen.²⁹⁴ Betraktarperspektiven har tolkats i enlighet med Peter Gillgrens receptionsetetiska tolkningsmodell samt med tillämpning av Hans-Georg Gadamer's spelteori.²⁹⁵ Jag har gjort en ingående redogörelse för den kulturella bakgrunden till respektive betraktarperspektiv. I renässansperspektivet har jag behandlat romersk-katolsk teologi, nyplatonismen och gnosticismen. I det nutida perspektivet har protestantisk teologi, Paul Tillich's symbolik, Rudolf Bultmann's dekontextualiseringsteori samt existentialismen fått utgöra bakgrund till tolkningen.²⁹⁶ Begreppet skönhet samt dess grund i en matematisk världsbild har även behandlats i båda perspektiven.

I analysen har de båda perspektivens tolkningsresultat jämförts avseende symboliskt innehåll samt betraktarnas upplevelser av målningen. Det symboliska innehåll som framträder i båda perspektiven är Kristusprincipen samt uppfattningen om Logos, kunskapen som central för denna princip.²⁹⁷ Symboliken i samband med den helige Ande förekommer även i båda perspektiven, som en "länk" mellan det transcendenta och det materiella. Uppfattningen om "frälsning" som ett resultat av att få del i en kunskap som ska leda till ett återskapande av en ursprunglig enhet är även gemensam för båda.²⁹⁸ Budskapet är detsamma, att låta kunskap påverka individen och leda till en förändring av dennes livsvärld.

²⁹⁴ Hans-Olof Boström, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press 2003, sid 42.

²⁹⁵ Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionsetetiska Konststudier*, Stockholm 2010. H G Gadamer, *Konst som spel, symbol och fest*, Ludvika 2013, sid 74-78.

²⁹⁶ Schubert M Ogden, ed *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 101-102.

²⁹⁷ Oswald Bayer, "Tillich as a systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009, sid 20-21.

²⁹⁸ Timothy Verdon, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jerydene M Wood, Cambridge University Press 2002, sid 48-50.

Dopet är en symbol för detta i båda perspektiven. Det som skiljer perspektiven åt är den enskilde individens roll och ansvar. Under renässansen föddes individen in i kyrkans tradition utan utrymme för eget beslutsfattande. I det nutida perspektivet har individen ett ansvar för att skapa en egen autentisk existens. De begrepp som är förankrade i den judiska palestinska kontexten tillhör samtliga renässansens betraktarperspektiv och saknar relevans i det nutida perspektivet. Undantaget är det enskilda subjektet vars roll förändrats. Det är dennes existentiella situation som är relevant och som visar betydelsen av och innebörden av en dekontextualisering.²⁹⁹

Av syntesen framgår att målningens symboliska budskap är att visa innebörden i Kristusmyten. Denna myt är en version av myten om "the Primal Man" som formulerades i den tidiga gnosticismen. Den kan härledas till föreställningar i det förkristna Egypten och i Iran. Den beskriver en Gudamänniska som förmedlar ett andligt budskap till människorna. I målningen framställs denna Gudamänniskas två naturer, den gudomliga och den mänskliga samt hur denna Gudamänniska är bärare av en kunskap som leder till en existentiell pånyttfödelse för människan. Dopet symboliserar denna pånyttfödelse. Individen ska förena en andlig och en materiell dimension och återskapa ett enhetligt meningsinnehåll i sitt liv genom att tolka målningens arkaiska symboler i relation till sin existentiella situation. Varje gång detta sker återskapas en ny existens.³⁰⁰

Målningens budskap är att få individen att internalisera verkets innebörd, att agera som ett aktivt subjekt och därigenom forma sitt liv i enlighet med ett ursprungligt kristet budskap. I båda perspektiven, renässansens och det nutida, är betraktarna medskapare till verket. Målningens budskap riktas till en konnoterad betraktare som existerar oberoende av kulturell kontext. När den reelle betraktaren intar den denoterade och den konnoterade betraktarens position nås denne av målningens budskap i form av en kallelse att fatta ett existentiellt beslut om sitt livsval. Betraktaren identifierar sig med den möjlighet till pånyttfödelse som symboliseras av dopet. Betraktaren blir den länk som genom att förstå målningens innebörd och låta detta påverka sitt liv, blir medskapare till verket. Bildens agens

²⁹⁹ Paul Tillich, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953, sid 132, 148-151.

³⁰⁰ Schubert M Ogden, *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 152, 157-158.

är att få varje ny betraktare att ta del av dess budskap och därigenom fullständiga verket. Betraktaren har därmed fullgjort sin uppgift.³⁰¹

När målningens symboliska budskap demytologiseras friläggs en grundläggande betydelsestruktur. Målningens budskap riktar sig till en konnoterad betraktare oberoende av kulturell kontext, i dennes existentiella situation. Målningens symbolik måste därför frigöras från den palestinska referensramen och dess mytologiska föreställningar för att kunna tydliggöras och förstås av en nutida betraktare. Målningens innebörd ska uttryckas i termer anpassade till varje betraktares existentiella situation annars kan betraktaren ej fullgöra verket. I målningens äldre symbolinnehåll, myten om fågel Fenix, visar en dekontextualisering hur det arketyppiska idéinnehållet framträder. Sker ingen sådan går målningens innebörd förlorad för betraktare ej förtrogna med den palestinska symboliken men även för de betraktare som har kännedom om denna.³⁰²

Verkets substans som kunskapskälla framträder när en avmytologisering och dekontextualisering får målningens arketyper att tydliggöras. Dessa arketyper har sitt ursprung i det kollektiva omedvetna och har formats till universellt giltiga symboler. Dessa arketyper tolkas på samma vis oberoende av kulturell kontext, i naturfolkens myt om fågel Fenix, i renässansbetraktarens Kristusmyt och i den nutida betraktarens avsakraliserade kontext. Konstverket förmedlar att tillvaron både har en andlig och en materiell dimension och att dessa ska förenas till en enhet för att individens ska erhålla en autentisk existens. När en dekontextualisering sker upphör symbolen att vara ett substitut för den djupare innebörd den avser beskriva och visar denna innebörd på ett för betraktaren begripligt sätt.³⁰³

Paul Tillich visar att kristendomen utgör en variant av en allmänmänsklig religiös erfarenhet. Carol Falvo Heffernan tolkar Fenixmyten hos naturfolk som ett uttryck för att medmänsklig kärlek leder människan från formen för källan till källan själv, från Fenix i sin ideala form till Fenix själv, Kristus.³⁰⁴ Detta bekräftar Platons och Plotinus uppfattning att kontemplation av skönhet leder till kontemplation av andliga ting vilket slutligen leder till kunskap om Logos,

³⁰¹ David W Congdon, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015, sid 55.

³⁰² Schubert M Ogden ed, *New Testament & Mythology and Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984, sid 120-121.

³⁰³ Paul Tillich, *Theology of Culture*, Oxford University Press 1964, sid 54, 58-59.

³⁰⁴ Carol Falvo Heffernan, *The Phoenix At The Fountain, Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenixe and the Old English Phoenix*, Newark 1988, sid 139.

Gud, enligt deras terminologi. Målningens innebörd som kunskapskälla är förankrad i uråldriga arketyper vilka C G Jung finner i det kollektiva omedvetna och Paul Tillich i "Varandets grund". Dessa arketyper speglar en kunskap som ständigt ska formuleras på nytt för att bli begriplig för nya betraktare i nya historiska kontexter.

Bibliografi

Otryckta källor

Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu>

Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu>

Litteratur

Banker James R, *Piero della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014

Barriault Anne B, "Piero's Parnassus of Modern Painters and Poets", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

Baxandall Michael, "Truth and Other Cultures: Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Patterns of Intentions: On The Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press 1985.

Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1988 (1972).

Bayer Oswald, "Tillich as systematic theologian", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Bhaktivedanta Swami Prabhupada A C ed, *Bhagavad – Gita Som Den Är*, The Bhaktivedanta Book Trust 1985.

Bergström Ingmar och Forsling Wilhelm, *I Demokritos Fotsår*, Stockholm 1995.

Bergström Lars, *Vårt matematiska universum – mitt sökande efter den yttersta verkligheten. Max Tegmark*, Filosofisk tidskrift nr 1, 2015.

Bibeln, Bibel 2000, Cordia 1999.

Boström Hans Olof, *Panofsky och Ikonologin*, Karlstad University Press 2004.

Boss Marc, "Tillich in dialogue with Japanese Buddhism: a paradigmatic illustration of his approach to inter-religious conversation", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Bultmann Rudolf, *New Testament and Mythology and Other Basic Writings*, ed Schubert M Ogden, Philadelphia 1989.

Capra Fritjof, *Fysikens Tao*, Göteborg 1997.

Caroli Giovanni, "Humanism and the Religious Crisis of the late Quattrocento", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Carter B A R, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press 1981.

Clark Kenneth, *Piero della Francesca*, London & New York 1969.

Colnaghi Dominic Sir, *A Dictionary of Florentine Painters*, Archivi Colnaghi Firenze 1986

Congdon David W, *Rudolf Bultmann – A Companion to His Theology*, Eugene Oregon 2015.

Danz Christian, "Tillich's philosophy", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Davies Margaret Daily, "Piero's Treaties: The Mathematics of Form", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

Dourley John, "Tillich in dialogue with psychology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Duncan, Carol, "The Art Museum As Ritual", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed Donald Preziosi, Oxford University Press, 2009.

Field JV, "Piero della Francesca's Mathematics", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

Gablik Susan, *The Reenchantment of Art*, New York 1991.

Gadamer Hans-Georg, *Sanning och Metod*, Göteborg 1997.

Gadamer Hans-Georg, *Konst som spel, symbol och fest*, Ludvika 2013.

Gillgren Peter, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska Konststudier*. Stockholm 2010.

Haar Stephen Charles, *Simon Magus: The First Gnostic*, vol 119, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2003.

Hatfield Rab, "The Tree of Life and the Holy Cross. Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Haught John F, "Tillich in dialogue with natural science", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Heffernan Carol Falvo, *The Phoenix At The Fountain, Images of Woman and Eternity in Lactantius's Carmen de Ave Phoenice and the Old English Phoenix*, Newark 1988.

Henderson John, "Pentence and the Laity in Fifteenth-Century Florence", *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Hope Charles, "Coda on Method. Altarpieces and the Requirements of Patrons", *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Jonsson Ulf, *Med tanke på Gud*, Artos & Norma, 2008

Jung Carl G, *Människan och Hennes symboler*, Forum 1992

Jung Carl G, *Det Omedvetna*, Zürich 1993, (1960).

Kay James F, *Christus Praesens: A Reconsideration of Rudolf Bultmann's Christology*, W B Erdmans Publishing, Grand Rapids Michigan 1994.

Keizer Joost, *The Realism of Piero della Francesca: Life and Work*, Ashgate Publishing 2016.

Kemp Wolfgang, "The Work of Art and its Beholder. The Methodology of Aesthetic of Reception", *The Subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, Cheetham Mark A ed, Cambridge UP 1998.

Lavin Marilyn Aronberg, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Yale University Press 1981.

Leiner Martin, "Tillich on God", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Lemaître Alain J, Lessing Erich, *Florence and the Renaissance*, Paris 1994.

Lesnick R Daniel, "Civic Preaching in the Early Renaissance. Giovanni Dominici's Florentine Sermons", *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in The Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Lossky Vladimir, *Östkyrkans Mystiska Teologi*, Artos Skellefteå 1997.

Louth Andrew, *Introducing Eastern Orthodox Theology*, London 2013.

Mc Grath Alister E, *Christian Theology An Introduction*, London 2011.

Marc-Wogau Konrad, *Filosofin genom tiderna. 1600-talet 1700-talet*, Stockholm 1992.

Marino Eugenio, "Art Criticism and Icon-Theology", *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Nordin Svante, *Filosofins historia*, Studentlitteratur 2009.

Ogden Schubert M ed, *New Testament & Mythology And Other Basic Writings*, Minneapolis Fortress 1984.

Panofsky Erwin, "*Idea*" a concept in art theory, Columbia 1968.

Panofsky Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, New York 2012 (1924-1925).

Parella Frederick J, "Tillich's theology of the concrete spirit", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Reijnen Anne Marie, "Tillich's Christology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Richard Jean, "Tillich's analysis of the spiritual situation of his time(s)", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Rudolph Kurt, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, San Francisco 1987.

Scruton Roger, *Beauty*, Oxford University Press 2008.

Shearman John, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Stenger Mary Ann, "Faith (and religion)", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Stone Ronald H, "On the boundary of utopia and politics", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Sturm Erdmann, " 'First read my sermons' Tillich as preacher " *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel RE Manning, Cambridge University Press 2009.

Tanner M, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Art Quarterly 35 (1972).

Taylor Mark Lewis, "Tillich's ethics: between politics and ontology", *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, ed Russel R E Manning, Cambridge University Press 2009.

Tillich Paul, *The Courage To Be*, Yale University Press 1953.

Tillich Paul, *Theology of Culture*, Oxford University Press 1964

Toman Rolf, *Konsten under den Italienska Renässansen*, Köln 1995.

Weissman Ronald FE, "Sacred Eloquence – Humanist Preaching and Lay Piety in Renaissance Florence", *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed Timothy Verdon and John Henderson, New York 1990.

Welch Evelyn, *Art in Renaissance Italy*, Oxford 2000.

Wood M Jeryldene, "Introduction", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

Wood M Jeryldene, "Piero's Legend of the True Cross and the Friars of San Francesco", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed Jeryldene M Wood, Cambridge University Press 2002.

Verdon Timothy, "The Spiritual World of Piero's Art", *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, ed. Jeryldene M. Wood, Cambridge University Press 2002.

Verdon Timothy, "Christianity, The Renaissance and The Study of History. Environments of Experience and Imagination", *Christianity and The Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. Timothy Verdon and John Henderson New York 1990.

Verstegen Ian, *A Realist theory of Art History*, London and New York 2013.

Verstegen Ian, *Cognitive Iconology When and How Psychology Explains Images*, Amsterdam – New York 2014.

Bildförteckning

Bild 1: Piero della Francesca "Kristi Dop"

Bild 2: B A R Carter, "A Mathematical Interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, Marilyn Aronberg Lavin, Yale University Press 1981, Appendix sid 151.

Bild 1 Piero della Francesca "Kristi Dop"

Bild 2 B A R Carter, geometrisk framställning av Piero della Francesca "Kristi Dop"