

Paul Tillich som teoestetiker och avantgardist

MATTIAS MARTINSON

Mattias Martinson är teologie doktor och verksam som lärare och forskare vid teologiska institutionen, Uppsala universitet. Han lägger för närvarande sista handen vid en bok som tolkar begreppet konstruktiv teologi utifrån idéer om postkristna erfarenheter och en postkristen samhällssituation.

Det exakta historiska förhållandet mellan konst och religion är knappast möjligt att överblicka, men det är ändå inte speciellt vågat att hävda att religiösa och konstnärliga uttryck i långa stycken har en gemensam historia. Konst och religion har troligen varit sammanflätade i alla kulturer, och först i moderniteten framträder konsten med något som kan liknas vid fullständiga anspråk på autonomi.

Denna historiska omständighet har inte sällan lett nutida teologer och konstfilosofer till spekulativa teorier om konstens och religionens fundamentala samband. Vi saknar inte exempel. Konsthistorikern Ananda Coomaraswamy formulerade på 1930-talet en tes som innebar att «konst är religion, religion konst, inte relaterade utan samma sak.»¹ Musikvetaren Bennet Reimer har än mer kraftfullt hävdat att «ett konstverks tematik inte alls har någon betydelse för frågan om konstverket är religiöst utan varje stort konstverk är till sin natur, såsom konstverk, religiös konst.»²

Om man vänder på begreppen och trotsar den tydliga betoningen på religion skulle man även kunna relatera Coomaraswamys och Reimers påstående till frågan om den *traditionella* religionens försvinnande i kulturen — en fråga som präglade stora delar av 1900-talets teologiska

utveckling och som kan uttryckas på följande sätt: när religionens traditionella former inte upplevs som adekvata kanske man borde inventera andra former och återfinna ett meningsfullt religiöst innehåll? Kanske skulle ett ontologiskt eller antropologiskt helhetsperspektiv kunna göra konsten till ett kvalificerat objekt för teologiskt studium?

Ett sådant, som jag fortsättningsvis skall kalla *teoestetiskt*, antagande om konstens och religionens gemensamma urgrund skapar dock inte bara möjligheter.³ Så snart man betraktar olika konstverk och olika religiösa fenomen så som de praktiskt förekommer i det nutida samhället, alltså som uttryck för många olika och delvis inkompatibla erfarenheter och intressen, riskerar den generella teoestetiska bestämningen att förlora sin kraft.

För den konstintresserade teologen blir teoestetikens grundproblem exempelvis uppenbart när man konfronteras med den religiösa och existentiella likgiltighet som tycks prägla många moderna och postmoderna konstverk. Vari består det existentiella i Harry Hollands målning *Cone* (1993), där en orange papperskon realistiskt avbildats, delvis stående på en lila cylinder? Hur diskuterar man det religiösa i Marcel Duchamps nu mera klassiska «ready mades» — konstverk som rätt och slätt består av färdiga produkter

¹ Ananda Coomaraswamy: *The Transformation of Nature in Art*, New York 1934, s. 62. Alla översättningar är mina egna.

² Bennet Reimer: «The Religious in the Arts», *Religious Education*, 50:1965, s. 310.

³ För utredning och tillämpning av begreppet teoestetik, se Sigurd Bergmann: *I begynnelsen är bilden. En befriande bild-konst-kultur teologi*, Stockholm 2003, s. 52–60.

(som flaskhållare, snöskyfflar och urinoarer) inplacerade i specifika utställningssammanhang? Eller, för att ta ett nutida exempel i Duchamps genre: hur finner man något teologiskt signifikant i Richard Wentworths *Piece of Fence* (1990) där 14 olika trädgårdsredskap bildar staket?⁴

Jag hävdar naturligtvis inte att all nutida konst är religiöst likgiltig, det vore direkt dåraktigt. Jag hävdar inte ens att de ovan nämnda exemplen måste uppfattas som religiöst likgiltiga. Vad jag menar är att det på konstens enormt brokiga fält finns tillräckligt mycket av likgiltighet i förhållande både till traditionell religiös och nutida existentiell tematik för att man skall känna sig helt tillfreds med vidlyftiga teoestetiska generaliseringar om en slutgiltig liktydighet mellan religion och konst. Man måste fråga sig om inte teoestetiken, uppfattad på detta sätt, istället för att uppvärdera konsten riskerar att leda reflektionen bort från själva konstverket.

För det första frestas man i det teoestetiska perspektivet att frammana något religiöst bekant också ur den religiöst likgiltiga eller religiöst alternativa konsten. I förväg bestäms vad som kan och inte kan förväntas av konsten, konsten *måste* ha en bekant religiös signifikans, oavsett verkets partikulära innehåll och estetiska integritet. För det andra ligger det i ett teoestetiskt perspektiv nära till hands att bedöma uppenbart religiöst indifferent eller teologiskt svårtolkad konst som inautentisk konst, alltså som en konst utan verkligt konstnärligt djup. I det teoestetiska perspektivet riskerar religiöst likgiltig eller alternativ konst alltid att bli lika med «icke-konst».

Teoestetiken härbärgerar således två relaterade former av *våld* mot konsten; den bestämt religiösa tolkningens våld mot det partikulära i verket, och det exkluderande våld mot verket som följer ur en analys av konstbegreppets bestämt religiösa grund.

Kanske vill någon invända att riskerna för ett sådant potentiellt våld vägs upp av det faktum att det krävs ett lika stort våld för att helt avhålla sig från att göra mer substantiella teologiska

kopplingar mellan religion och konst. Man skulle till och med kunna hävda att teoestetiken blir ofrånkomlig i en epok där antropologin har ersatt auktoritetstanken, med följderna att den mänskliga fantasin och föreställningsförmågan blir minst lika central för religionsförståelsen som för konstförståelsen.

En sådan invändning kan inte viftas bort utan vidare. Själva den moderna antropologiska religionsförståelsen i Friedrich Schleiermachers efterföljd kan betraktas som en av orsakerna till att den manifesta religionen i vissa avseenden har försvunnit ut ur den offentliga kulturen och in i en dunkel, icke-offentlig sfär av existentiell avgörelse. Såväl betoning på «känsla» som på «individuell val» blir i den moderna epoken sätt att transformera det religiöst offentliga till något som på bara kan diskuteras på en nivå där man inte söker det sanna eller det goda utan snarare det omedelbart attraktiva. I ett avseende skulle man därför kunna säga att religiöst tänkande genom sitt eget sökande efter en ny grund — i antropologin — drivs till en subjektivitet inom vilken den religiösa människan återfinner sig själv mer eller mindre alienerad från religionens traditionella former.

Den teoestetiska tolkningsramen skulle mot en sådan bakgrund kunna uppfattas som en möjlighet till återupprättandet av ett förnyat offentligt tänkande kring det religiösa. Religionen återfinner sig själv och teologin återfinner sitt objekt, men inte i på sin egen traditionella arena utan i *konstens* offentlighet. På konstens område kunde en omorienterad religionsförståelse resultera i ett offentligt teologiskt tänkande som dels utmanar ett dogmatiskt, hermeneutiskt eller positivistiskt orienterat tänkande i den traditionella religionsvetenskapens anda, och dels utmanar vår tids stumma privatreligiösa subjektivism. Kort sagt: konsten skulle kunna föra teologin mellan traditionernas Skylla och subjektivismens Charybdis.

Jag tror mycket väl att konsten kan ge oss vissa möjligheter till sådan rekapitulation av en offentlig teologisk diskurs, men i teoestetikens perspektiv riskerar konsten samtidigt att medverka till att förtyliga teologins självkritiska medvetande om sin egen problematiska belägenhet i det postmoderna. I det följande skall jag utveckla denna synpunkt utifrån den teolog som

⁴ Foton av Hollands och Wentworths verk finns i *ARTODAY*, Edward Lucie-Smith (red.), London 1995, s. 263 och 287. Foton av Duchamps verk finner man i varje illustrerad översikt av 1900-talets konsthistoria.

kanske allra mest utförligt och konstruktivt har behandlat frågan om religionens försvinnande i kulturen, nämligen Paul Tillich (1886–1965).

Tillich och kulturteologin

Tillichs omdiskuterade kulturteologi anses ofta ge betydande redskap för teologisk analys av sådana kulturella fenomen som i förstone förefaller teologiskt undanlidande, exempelvis den expressionistiska bildkonst som växte fram under första halvan av 1900-talet. Men genom sina strategier kan han även sägas plädara för den typ av teoestetik jag har kritiserat.

Tillich skapade en teori inom vars ramar han i princip kunde förstå hela den sekulära kulturen i kontinuitet med religionen, särskilt kristen tro som på ett påtagligt sätt hade marginaliserats genom moderniseringsprocesserna. Han såg den traditionella religionens försvinnande i kulturen som en anledning att återskapa en ny arena för den teologiska och religiösa reflektionen över livets mening.⁵

Ett av Tillichs mest berömda kulturteologiska påståenden är att «religionen är kulturens substans, kulturen är religionens form».⁶ I ett avseende är hans teologi därför att betrakta som en *dialektisk* teologi, men han menade själv att den samtida dialektiska teologin i Karl Barths anda inte var dialektisk nog.⁷ Barth separerade företrädesvis det kulturella från det kristna teologiska innehållet, medan Tillichs dialektik består i att det kulturella och det religiösa utgör ett helt och hållet oupplösligt problemsammanhang där olika former av kulturell självförståelse karaktä-

riserar kulturyttringar som vetenskap, religion och konst.⁸

Grundläggande begrepp för Tillichs förståelse av kulturyttringar är autonomi och teonomi.⁹ Autonomin representerar olika typer av inriktning mot det befintliga och ändliga i tillvaron, medan teonomin representerar en inriktning mot tillvarons djupaste grund, det obetingade, som han också kallade *The Ultimate Concern*.

Tillichs mogna kulturteologi förutsätter att den sensibla moderna människan «vantrivs i kulturen», för att låna Sigmund Freuds uttryck. Närmare bestämt har moderniseringsprocesserna lierat sig med en progressiv kapitalistisk ekonomi som bildar «det industriella samhällets anda» och som våldför sig på många av livets väsentliga sidor.¹⁰ Människan som kulturell varelse har i denna situation förlorat sin möjlighet att möta verklighetens djupdimensioner. Kulturen har slutit sig inom sin autonomi och helt tappat inriktningen mot de yttersta meningsfrågorna. Den fullt möjliga «syntesen» mellan kulturellt (betingat) och religiöst (obetingat) är med andra ord bara negativt närvarande i den aktuella situationen, som en kulturkonflikt, för att tala med teologen Tage Kurtén.¹¹

Tragiken är enligt Tillich att «människans faktiska tillstånd av misstag betraktas som hennes essentiella tillstånd».¹² I princip finns det alltså en kulturell livsmöjlighet som överträffar den rådande ordningen, men denna autentiska möjlighet förnekas effektivt av de aktuella strukturerna. Dock menar Tillich att det under hela modernitetens historia funnits ett avancerat medvetande om detta problem, en medvetenhet om

⁵ För en något annorlunda upplagd översikt och kritik av Tillichs kulturteologi, se Kelton Cobb: «Reconsidering the Status of Popular Culture in Tillich's Theology of Culture», *Journal of the American Academy of Religion* (63:2001).

⁶ Paul Tillich: *Theology of Culture* (= TC). New York 1959, s. 42.

⁷ Niels Henrik Gregersen: *Teologi og Kultur. Protestantismen mellem isolation og assimilation i det 19. og 20. århundrede*. Århus 2001, s. 125. Se vidare Paul Tillich: «What is Wrong with the <Dialectic> Theology», *Paul Tillich. Theologian of the Boundaries*. Mark K. Taylor (red.), Minneapolis 1991, s. 104–106.

⁸ Tillichs dialektikbegrepp är i hög grad påverkat av det marxistiska, och närmare bestämt det sociologiska dialektikbegrepp som utvecklades i den så kallade Frankfurtskolan, med vilken han hade nära förbindelser. Jfr Guy B. Hammond: «Tillich, Adorno, and the Debate about Existentialism», *Laval théologique et philosophique* (47:1991).

⁹ För en klagörande bestämning av dessa begrepp hos Tillich, se Tage Kurtén: *Vetenskaplig teologi och dess samhällsrelation*. Åbo 1982, s. 91.

¹⁰ TC, s. 43.

¹¹ Kurtén: *Vetenskaplig teologi och dess samhällsrelation*, s. 85.

¹² TC, s. 44 (mina kursiveringar).

ett inautentiskt grunddrag i själva den pågående samhällsutvecklingen.

Tillich talar om ett existentiellt medvetande, som bland annat kan skönjas i det han kallar existentialism (ett begrepp som han i likhet med många andra relaterar till en hel tradition av filosofiskt tänkande från Pascal till Heidegger, Sartre och Camus). «I bredaste betydelse är existentialism protesten mot det industriella samhällets anda inom ramen för det industriella samhället.»¹³

Existentialismen innebär för Tillich en omvänd reaktion jämfört med den i hans ögon falska tron att människans nutida tillstånd är identisk med hennes sanna bestämmelse. Han tolkar den modernistiska existensfilosofin som ett protesterande «uttryck för de destruktiva tendenserna i den samtida kulturen».¹⁴ Genom att radikalt ställa människan inför det negativa — meningslösheten och intigheten — öppnar dessa protester en dörr in till den samtida kulturens djupdimensioner; en dörr som annars skulle varit stängd. Därför kan sådana kulturella uttryck också betraktas som en «uppenbarelse av människans belägenhet».¹⁵

Frågan är nu emellertid hur denna sekulära kulturuppenbarelse skall tolkas i teologiskt perspektiv. Den religiösa uppenbarelsen, som i kristendomen av hävd materialiserar sig i evangeliets budskap om nåd, riskerar enligt Tillich att under rådande omständigheter glida in i en skyddad sfär där den inte kan ställas i någon som helst fruktbar relation till den angivna kulturella problematiken. Sådan religiös isolationism uppfattar han varken som en autonom eller som en teonom kulturyttring, den är snarare heteronom och entydigt destruktiv.¹⁶

Samtidigt finns det enligt Tillich ingenting i den ovan omtalade sekulära uppenbarelsen som ersätter det som traditionellt förknippats med den gudomliga uppenbarelsen om nåd. Problemet tycks alltså vara att det finns en sorts klyvning i kulturen, en klyvning mellan religiöst och sekulärt medvetande. Båda delarna behövs, men

de kan inte mötas när såväl förnuftet som religionen betraktar sig själva som absoluta storheter.

Tillichs begrepp om den yttersta angelägenheten får sin betydelse i detta sammanhang. Han definierar helt enkelt den autentiska religionen som «att ytterst sett vara angelägen om det som är och som skall vara vår yttersta angelägenhet».¹⁷ Således är religionen inte identisk med de progressiva kulturyttringar till vilka han räknar existentialismen, men religionen kan inte heller förläggas till en separat sfär som står diskontinuitet med den existentiella erfarenheten av meningslöshet som återfinns med hjälp av existentiellfilosofins analyser av den mänskliga situationen.

Den yttersta angelägenheten borde vara närvarande i hela kulturen, som mänskliga försök att transcendera de givna kulturella livsbetingelserna, och den kan därför också förstås i termer av kreativitet. I de progressiva moderna kulturformerna finns det därför en sorts essentiell (men inte aktuell) identitet mellan kultur och religion. Även om kulturens autonomi har ett tragiskt drag av slutenhet kan autonoma kulturyttringar också befinna sig i en kritisk progressiv position där de kreativt öppnar för en teonom bestämning av kulturen.

Det som först såg ut som ett oöverstigligt problem, att religion och kultur förefaller separerade, kan därför enligt Tillich tolkas som ett problem rörande form och innehåll. Innehållsligt — alltså essentiellt — är den sekulära kulturen och det religiösa inte alls separerade. Men så som kulturen kommit att gestalta sig nu är de de facto separerade, genom kulturens aktuella tillstånd (dess autonoma form). Relationerna mellan form och innehåll är alienerade, det finns ett glapp mellan kulturens teonoma essens och dess moderna aktualitet.¹⁸

Mot bakgrund av detta alienerade sammanhang förstår Tillich religionen som «kulturens meningsgivande substans». Den icke-heteronoma religionen utgör alltså en möjlighet för kulturens teonomi, alltså dess inriktning på det obetingade, den yttersta angelägenheten.¹⁹ Kul-

¹³ TC, s. 46.

¹⁴ TC, s. 46, se även s. 114.

¹⁵ TC, s. 47.

¹⁶ Se exempelvis Paul Tillich: *Systematic Theology* (=ST), bd I. Chicago 1973, s. 83–94.

¹⁷ TC, s. 40.

¹⁸ TC, s. 41.

¹⁹ Se Kurtén: *Vetenskaplig teologi och dess samhällsrelation*, s. 133.

turen är i sin tur «den formtotalitet i vilken religionen uttrycker sig».²⁰ Vi är således tillbaka vid utgångspunkten: religionen är kulturens innehåll och kulturen är religionens form.

Ur den progressiva kulturens brottningskamp med sina egna problem följer den fråga som Tillich i den moderna kulturella situationen uppfattar som de allra mest centrala — nämligen den existentiella frågan efter livets mening. Denna fråga är sedan på ett principiellt plan är möjlig att besvara genom att förhålla sig till de klassiska religiösa traditionerna, som i hans ögon särskilt representeras av den protestantiska kristendomen. Det blir därför teologins uppgift att på ett adekvat sätt relatera de religiösa insikterna (innehållet) till de existentiella frågorna (formen).²¹

Teologin måste på alla kulturella områden använda den existentiella analysens omfattande och grundläggande material [...]. Men teologin kan inte använda detta material bara genom att acceptera det. Teologin måste konfrontera det med det kristna budskapet. [...] Existentialismen kan inte ge svar. Den kan bestämma svarens form, men närhelst en existentiellistisk ... filosof svarar gör han det genom kraften i en annan tradition som har uppenbarelseskällor.²²

I den totala kulturteologins perspektiv är den «sekulära uppenbarelsen» inte någon uppenbarelse i en direkt religiös mening. Den kan istället tolkas som en probleminsikt som därigenom etablerat en plats för den innehållsliga — alltså den religiösa — dimensionen, som då också kan ges aktualitet och relevans. Det religiösa talet om Gud blir därför «svaret på frågan som ligger implicit i människans ändlighet» — talet om «det som ytterst sett angår människan».²³

Tillich skriver således med ett relativt traditionellt apologetiskt syfte.²⁴ I princip kan kulturteologin sammanfattas som ett ambitiöst försök

att visa hur kristen tro och uppenbarelsetradition blir meningsfulla resurser för livet i den moderna situationen. Det är med medvetenhet om denna apologetiska strävan som vi nu närmar oss tillämpningen av kulturteologin på konsten.

Tillichs konstteologi

Den «uppenbarelse av människans belägenhet» som Tillich fann i den existentiellistiska filosofin såg han även i den modernistiska, och närmare bestämt i den expressionistiska konsten. Han gör egentligen ingen större skillnad mellan de olika typer av progressiva autonoma uttryck för protest som han finner i kulturen, skiljelinjen går mellan den protesterande och den legitimerande aspekten av den kulturella autonomi.

Både den med honom samtida expressiva konsten och den existentiellistiska filosofin är därför att betrakta som djupsinniga och implicit religiösa reaktioner på att saker och ting inte står rätt till (det samma gäller för övrigt psykoanalysen, som Tillich värderade högt). Men inte nog med detta: egentligen menar Tillich att alla konstnärliga projekt avslöjar något av den religiösa dimensionen.

Varje [konstär] stil visar på en mänsklig själv-tolkning, och besvarar därmed frågan om livets yttersta mening. Vilket ämne en konstnär än väljer, oavsett hur stark eller svag hans konstnärliga form än är, kan han inte hjälpa att hans stil avslöjar hans egen yttersta angelägenhet [...]. Han kan inte undvika religionen, för religionen är tillståndet att vara angelägen om det yttersta.²⁵

I ett annat sammanhang hävdas att det finns tre sätt att uppleva och uttrycka den gudomliga verkligheten, nämligen i metafysiken, konsten och religionen. De två förstnämnda är indirekta sätt och medan den sistnämnda är ett direkt sätt.²⁶

Sålunda följer ur kulturteologin något som liknar det jag ovan beskrivit som ett teoestetiskt

²⁰ TC, s. 42.

²¹ Detta är Tillichs *korrelationsmetod*. se ST:1, s. 59–66.

²² TC, s. 49 (min kursivering).

²³ ST:1, s. 211.

²⁴ Jfr A.T. Mollegen: «Christology and Biblical Criticism in Tillich», *The Theology of Paul Tillich*, C.W. Kegley & R.W. Bretall (red.), New York 1961, s. 230.

²⁵ TC, s. 70.

²⁶ Paul Tillich: «Art and Ultimate Concern», *Paul Tillich on Art and Architecture*, John Dillenberger (red.), New York 1989, s. 141.

helhetsperspektiv på relationen mellan religion och konst. All konst är i en bestämd mening religiös konst, genom att den formulerar och stiliserar det innehåll/brist på innehåll som ligger i den mänskliga situationen. Konsten gör kulturen angelägen om de ting som ytterst sett är väsentliga — alltså den kulturellt frånvarande mening som överskrider det nuvarande livets meningslöshet. «Frälsningen finns föregripen [men inte innehållsligt aktualiserad] i konsten».²⁷

Tillich menar här att ingen frälsning kan vara en sann frälsning om den inte låter sig formuleras i termer av den problematik som råder i den kulturella situationen. Frälsning måste helt enkelt vara frälsning från det som i den aktuella situationen hotar livet. Konstens föregripande av denna frälsning kan inom ramen för den autonoma kulturen dock bara ske på ett negativt sätt, som kritik av det ändliga.

Här blir det helt uppenbart att det i Tillichs perspektiv finns bättre och sämre konst, också i kulturteologiskt perspektiv. Den konst som inte är kritisk och avslöjar några problem i den aktuella situationen kan inte heller sägas vara en adekvat form för religionens befriande innehåll. Problematiskt nog för Tillich följer det emellertid ur den ovan angivna bestämningen av kreativiteten att all konst på ett eller annat sätt måste betraktas som religiös. Detta problem löses så vitt jag kan se inte på något helt stringent sätt.

Även om all konst enligt Tillich är religiös i en basal mening är det i hans tänkande alltså den protesterande och «expressivt transformerande» konsten, som genom sin gestaltning har den verkliga förmågan att påtala att det i samtiden finns en radikal och oförsonad skillnad mellan kulturens aktualitet och dess möjlighet.

Vi känner igen resonemanget från kulturteologin: det finns i själva kulturen också en självtillräcklig form av vetenskap, filosofi och politik som inte upplåter något rum för den existentiella problematik som alla människor enligt Tillich ytterst sett måste brottas med. Dessa former av pragmatisk realism (ekonomism, positivism, pragmatism) är i princip att betrakta som avgörande krafter i det kulturella kraftfält som orsakar själva den existentiella problematiken.²⁸

²⁷ Paul Tillich: «Art and Society», *Paul Tillich on Art and Architecture*, s. 21 (min kursivering).

Sådana misslyckade men inflytelserika kulturella former existerar också inom konsten. Konst som är harmonisk och realistiskt avbildande — d.v.s. konst som inte alls väcker någon «fråga» — uppfattas av Tillich som mer eller mindre oduglig. Denna kritik drabbar exempelvis en hel del av den konst som på grund av sin explicita tematik och symbolik kan inordnas i kategorin «religiös konst» (vi kan för tydlighetens skull säga «explicit religiös konst»). Men inte heller den moderna naturalistiska konsten, som syftar till olika avancerade former av avbildande, har enligt Tillich den religiösa potential som den borde ha och den uppfyller därmed inte konstens djupaste löfte.

Det är nu viktigt att komma ihåg att Tillich framförallt formar sin konstfilosofi utifrån sin tids bildkonst. Låt oss följa ett resonemang som går från en skarp kritik av måleriets naturalism och impressionism till ett omfattande av det något senare expressionistiska måleriet.

Som reaktion mot idealism och romantik och som en genuin produkt av kapitalistiskt temperament har den naturalistiska och impressionistiska tendensen sedan mitten 1800-talet utvecklat en utomordentlig kreativ och formerande kraft. Men dess former är de perfekta formerna av självtillräcklig ändlighet; i naturalismen står de på objektets sida, i impressionismen mer på subjektets sida. [...] Men ingenstans bryter man igenom till det eviga, till verklighetens villkorlösa innehåll som ligger bakom antitesen mellan subjekt och objekt. En underton av tyst, naturalistisk metafysik ledsagar allting, det är ändlighetens metafysik som förvisso är sann, men som [i dessa former av konst] postulerar sin egen absoluta status.²⁹

Tillich ser alltså i den naturalistiska och impressionistiska konsten en tendens till liknödhet och okänslighet inför livssituationens djup. Naturalismen tolkas — likt samhällets ekonomism och politiska pragmatism — som en konstnärlig legitimering av den så kallade ändlighetens metafysik som enligt kulturteologin snarare borde uppfordra till konstnärlig protest och där-

²⁸ Se Paul Tillich: «Realism and Faith», Paul Tillich, s. 70–73.

²⁹ Paul Tillich: *The Religious Situation*, New York 1967, s. 54–55.

med möjliggöra ett genombrott till den oändliga verklighetens dimension.

Man skulle med en något vidlyftig association till augustinsk terminologi kunna säga att den naturalistiska andan i konsten karaktäriseras av ett njutande (*frui*) av kulturens ändlighet, medan konsten borde utgöra ett nyttjande (*uti*) av situationens ändlighet i syfte att nå en oändlighetsdimension. Om man fortsätter att fritt alludera på augustinsk terminologi kan man säga att den liknöjda eller «lystna» konsten får ett drag av falsk amorös strävan (*cupiditas*) medan den sökande och förtvivlande expressionistiska konsten får ett upphöjt drag av kärlek till sanningen (*caritas*):

Med passionerad kraft uppenbarade van Gogh ljusets och färgens kreativa dynamik, och skandinavien Munch visade den kosmiska fasa som finns närvarande i naturen och människan. På denna grund utvecklades nya krafter överallt [...]. Den egentliga expressionismen uppstod med ett revolutionärt medvetande och en revolutionär kraft. Tingens individuella form upplöstes, inte till förmån för subjektivt intryck utan till förmån för ett objektivt metafysiskt uttryck. Varats avgrund kom att frammanas i linjer, färger och plastiska former.³⁰

I ett sammanhang betraktas Picassos berömda expressionistiska målning Guernica som en «stor protestantisk målning».³¹ Med detta vill Tillich främst inskräpa att målningen är ett framstående exempel på en konstnärlig kritisk hantering av den mänskliga situationen, där fokus är inställt på något annat än det faktiska tillståndet och den rådande ordningen. Återigen hävdar han att det som uttrycks är den aktuella verklighetens djup- och problemdimension. Här behövs inga explicita religiösa symboler för att konsten skall få sin religiösa aktualitet, och orsaken till detta, menar Tillich vidare, «är den protestantiska aspekten i den nuvarande situationen».

Inga förhastade lösningar får provas; istället skall den mänskliga situationen på ett modigt sätt uttryckas i hela sin konfliktfyllda gestalt. Om den uttrycks är den redan transcenderad. Den som kan bära och uttrycka skuld visar att han redan känner till «erkännandet-trots-allt». Den som kan bära och uttrycka meningslöshet visar att han erfar mening inom sin öken av meningslöshet.³²

Som teologen Earle Coleman har konstaterat förlorar även utpräglat sekulära konstverk, som Guernica, sin sekulära status och integritet när de tolkas med Tillichs begrepp. Av systematiska skäl kan de bara ges en rent religiös roll.³³

Resonemanget om protestantisk konst respektive en protestantisk aspekt i situationen leder fram till en relativt exklusiv förståelse av den expressiva konstens «äkthet», något som i sista hand tycks innebära att endast det existentiellt djupa och grundlösa konstuttrycket är värdigt som objekt för den teologiska reflektionen. Här exemplifieras den inledningsvis beskrivna idén om våld mot konsten genom systematisk exkludering av det som inte passar in i den föregivna bilden av religion eller existentiell tematik.

Men Tillich är som sagt ständigt medveten om att den konstnärliga expressionism som han hyllar inte är att betrakta som religiös konst i ordets vanliga betydelse. Den är fortfarande bara religiös i en indirekt betydelse: «allting som uttrycker varats kraft är indirekt religiöst.»³⁴ En mer explicit och — får man förmoda — ännu mer adekvat och konst borde i princip kunna växa fram utifrån den stilart som den expressionistiska konsten uppvisar. «Den expressiva stils dominans i den samtida konsten utgör en möjlighet till en återfödelse för den [explicit] religiösa konsten.»³⁵

Men detta påstående tycks i sin tur innebära att det i princip inte är tillfredsställande med den «protestantiska» konst som uttrycker meningslöshet, vilket det tidigare anförda resonemanget å sin sida hävdade (se citaten ovan). En tänkt

³⁰ Tillich: *The Religious Situation*, s. 55.

³¹ TC, s. 68. I detta sammanhang går jag inte in på frågan om Guernica verkligen skall uppfattas som en expressionistisk målning. Jfr vidare Michael F. Palmer: *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Berlin/New York 1984, s. 32.

³² TC, s. 75.

³³ Earle J. Coleman: *Creativity and Spirituality: Bonds between Art and Religion*, Albany 1998, s. 15.

³⁴ Tillich: *On Art and Architecture*, s. 33 (min kursivering).

³⁵ TC, s. 75.

konst, som både är direkt religiös och kulturellt adekvat, anses uppenbarligen kunna ha ytterligare en dimension. Den skulle som teonom konst kunna framställa kulturens verkliga innehåll, nämligen den angelägenhet som uttrycks genom levande religiösa symboler — det kristna korset, uppståndelsen och Guds rike.

Om explicit religiös konst

Det finns som synes ett antal späningsförhållanden i Tillichs förståelse av konstens teologiska aspekter. För det första finns en spänningen mellan idén om att all konst är religiös och idén att en viss konstnärlig stil är religiöst mer adekvat än andra. Denna spänning går tillbaka till den distinktion mellan två olika autonoma kulturuttryck, självtillräckliga respektive protesterande.

För det andra råder konflikt mellan (1) idén om att religiös konst framförallt skall bedömas utifrån en implicit religiös sida av den stilistiskt mest adekvata konsten och (2) idén om värdet av en explicit men också stilistiskt adekvat religiös konst; alltså en konst som tematiserar de religiösa symbolerna från den kristna traditionen och därmed bidrar till en teonomi i kulturen, där kulturkonfliktens dialektik slutligen kan upphöra.

Vi skall snart återkomma till det första späningsförhållandet, som vittnar om ett grundproblem i hela kulturteologin. Innan dess skall vi dock närmare bekanta oss med ett resonemang från tredje bandet av *Systematic Theology* som just behandlar frågan om explicit religiös konst.

Tillich talar där inte i termer av kulturteologin, snarare skriver han inifrån de dogmatiska traditioner som utgör materialet för den systematiska teologin, närmare bestämt den kristna kyrkans läror och praktiker. Han lokaliserar en polaritet inom de funktioner som hör samman med konstruktiv kyrklig (och teologisk) verksamhet genom vilken den kulturellt etablerade kyrkan uttrycker en «andlig gemenskap» (*Spiritual Community*). Polariteten uttrycks i termer av formtranscendens och formaffirmation.³⁶

Enligt Tillichs resonemang kommer kyrkan inte att kunna uttrycka sitt sanna kyrkliga väsen genom att i olika frågor agera som en samfällad röst. För att stå i harmoni med sitt eget begrepp bör kyrkan varken agera som politiskt parti, institution för själavård eller som garant för konstnärlig produktion, det skulle leda till heteronomi och religiös hybris. Helt i linje med kulturteologin är dock kyrkans roll just att förverkliga och aktualisera något av den mening som ligger till grund för kulturen.

Kyrkan visar sin närvaro som kyrka bara om Anden bryter in i de ändliga formerna och driver dem utöver sig själva. Det är denna formtranscenderande Andliga kvalitet som karaktäriserar kyrkans konstruktiva funktion: funktioner som estetisk självexpressivitet, kognitiv självtolkning, personligt självförverkligande, social och politisk självorganisation. Det är inte innehållet [subject matter] i sig själv som gör dem till kyrkliga funktioner utan deras form-transcenderande, extatiska karaktär.³⁷

Enligt Tillich sker detta på ett adekvat sätt först när formtranscendensen samtidigt är formaffirmativ. Med detta inskräper Tillich ännu en gång det vi redan sett ovan: den genuina religiösa och kyrkliga aktiviteten inom ramen för kulturen måste präglas av en mycket stark respekt för de etablerade kulturella formerna så att inte frälsningen blir något annat än en frälsning från de problemförhållanden som är förhanden i den aktuella situationen.

Precis som kulturteologin hävdade att religionen är kulturens innehåll och kulturen är religionens form så är förståelsen av den religiösa aktiviteten knuten till en aktiv etablering av den religiösa meningen (formtranscendens) inom ramen för de former som kulturen etablerat (formaffirmation).

Trots den religiösa konstens formtranscenderande karaktär måste de estetiska reglerna respekteras. [...] Samma sak gäller i förhållande till personlig och social etik, politik och utbildning. [...] Om formtranscendensens princip fungerar oberoende av formaffirmationens princip blir kyrkorna demoniskt-repressiva. De drivs till att hos alla —

³⁶ ST:3. Chicago 1976, s. 187.

³⁷ ST:3, s. 187.

och i alla grupper — förtrycka det medvetande om form som kräver att man ärligt underkastar sig de strukturella nödvändigheter som gäller för kulturellt skapande.³⁸

Formaffirmation är dock ingen en kungsväg till ett adekvat förhållningssätt. Om man bara affirmerar de formprinciper som i stort gäller i kulturen kommer skapandet att «profaniseras». Även om det i och för sig inte kan finnas någon «felaktig» kulturell form kommer en ensidig affirmation av de rådande formerna att driva det kulturella skapandet in i en ökande erfarenhet av meningslöshet, en självtillräcklig autonomi, en affirmation av ändlighetens metafysik, ett njutande av det som bara borde brukas för ett högre ändamål. I fråga om konsten bekräftar detta perspektiv hos Tillich den spänning som råder mellan frågan om en explicit religiös konst och en kulturellt adekvat konst.

Vad Tillich efterlyser på konstens område är alltså återigen den stilistiskt adekvata och religiöst explicita konsten. Med teologen David Tracys ord kan man säga att Tillichs religiösa konstnär «måste försöka röra sig bortom både den klassiska «supernaturalismen» och den sekulära «naturalismen» genom att utveckla en «självtranscenderande naturalism».³⁹

Den kritiska fråga man måste ställa sig inför detta är hur en sådan teonom konst, oavsett hur stilistiskt och formellt adekvat den än må vara, kan fortsätta att vara genuin kultur, när begreppet «kultur» just är bestämt inom ramen för ett dialektiska problemsammanhang mellan autonoma och teonoma perspektiv. Upplöses inte hela kulturteologin med talet om en explicit religiös konst som samtidigt är kulturellt helt adekvat?

Mot bakgrund av dessa frågor kan man konstatera att den dialektiska teologins grundproblematik, så som den exempelvis framställts hos den tidige Barth (nämligen att Guds «ja» till människan i Kristus aldrig kan förenas organiskt med kulturens «nej» till Gud) också finns inskriven i Tillichs modell. Med de apologetiska resonemang som bryter fram i idén om den explicit

religiösa konsten strandar den typ av dialektik som Tillich eftersträvar. Oavsett vad Tillich hävdar i olika sammanhang visar sig det produktiva förhållandet från början förutsätta att uppenbarelsen har en bestämd och tidlös form.

Om man vill mjuka upp kritiken kan man säga att det aldrig blir riktigt klarlagt hur uppenbarelsen utifrån Tillichs begrepp kan penetrera kulturen och fylla dess former med ett revolutionerande innehåll utan att själv slutligen göra anspråk på att dominera både formella och innehållsliga aspekter. Den diffusa relationen mellan idén om en sekulär uppenbarelse och en uppenbarelse med religiöst innehåll är enligt mitt menande ett symptom på detta.

Systemkritik

När den naturalism och impressionism förkastas som inadekvata konstnärliga förhållningssätt avslöjar detta någonting om det systemtvång som vidlåder hela Tillichs tänkande. I botten finns som vi har sett en systematisk princip som säger att allting — hela kulturen — har en sorts religiös dimension. Denna implicita religiösa aspekt är förutsättningen för hans uppfattning om att den konkreta religionen har ett givet värde också i det kulturella sammanhang där den inte förefaller vara relevant. En totaliserande systemprincip säkerställer apologetiken.

Coleman uppmärksammar samma problem och påpekar att «när Tillich framkastar idén att «allt i den mänskliga kulturen har en religiös dimension om det visar på det heliga» undrar man vad som inte visar på det heliga.»⁴⁰ Finns det inom systemet någon teoretisk möjlighet att göra rimliga distinktioner mellan autentiskt och inautentiskt? Eller, för att ställa en ännu mer avgörande fråga, finns det över huvud taget något verkligt utrymme för erfarenheten av radikal meningslöshet? Finns det någon «risk» som kräver «mod att vara till» — för att alludera på titeln till en av Tillichs mest berömda skrifter? Kan man undvika att allting i grund och botten redan är inlemmat i den absoluta mening som utgör kulturens grund?

³⁸ ST:3, s. 188.

³⁹ David Tracy: *Blessed Rage for Order. The New Pluralism in Theology*, Chicago/London 1996, s. 45.

⁴⁰ Coleman: *Creativity and Spirituality*, s. 17 (min kursivering).

Dessa stora och svepande frågor ramar in den avgörande problematiken som jag försökt accentuera. Trots att han med all säkerhet inte avsåg det exemplifierar Tillichs systematiska grepp en dunkel sida av all apologetik: tendensen att vilja finna ett övergripande ramverk för alla frågor och alla svar; ett ramverk som gör att en given erfarenhet, en given tradition eller en given uppenbarelseskund alltid kan framställas som försvarlig.

Tillich ansåg förvisso att religiösa symboler — d.v.s. de mänskliga försöken att uttrycka sig om den yttersta angelägenheten — uppstår, lever och dör i en föränderlig process, och det är inte i första hand på symbolteorins innehållsplan som problemet ligger. Enligt mitt menande är det istället själva systemprinciperna som skapar en tvivelaktigt företräde åt de «uppenbarelseskällor» som Tillich talar om.

Vad händer med alla de frågor och svar som flyr det grovmaskiga nät som systemprinciperna utgör? Hur hanterar man i konstens och teologins sammanhang de frågor och svar uppstår och upplöses i den konkreta läsningen av en roman, i analysen av en målning, eller — för att verkligen betona problematikens komplexitet — i den konkreta läsningen av en bibeltext eller i det egna gudstjänstdeltagandet?

Som teologen Michael Palmer har påpekat är Tillichs konstfilosofi och estetik «i hög grad beroende av ett begreppsligt ramverk som knappast alls präglas av någon analys av enskilda konstverk.»⁴¹ Låt mig exemplifiera detta problem närmare genom att kritiskt fråga vari den väsentliga skillnaden ligger exempelvis mellan en Tillich-inspirerad analys av Guernicas fasor, å den ena sidan, och den tvivelaktiga — heteronoma — liknöjdhet som Tillich relaterade till en banal explicit religiös konst, å den andra.

I Picassos Guernica såg Tillich den expressiva form som kunde härbärgera det väsentliga innehållet i religionen, nämligen möjligheten att «leva trots allt». Men vad hade hänt om han istället hade ställts inför en kitschig söndags-skolemålning, som på ett naivt romantiserande och helt harmoniskt sätt försökt gestalta en biblisk berättelse? Man skulle lite tillspetsat kunna säga att den dåliga söndagsskolemålningen på

ett negativt sätt vittnar om precis samma sak: att rimlig religiositet måste söka sig bortom det enkla och trygga, till en adekvat form som möjliggör liv trots allt det som hotar livet och som inte den romantiserade bilden lyckas gripa.

Den formella skillnaden mellan Guernica och söndagsskolemålningen är naturligtvis liktydig med skillnaden mellan positivt och negativt. I det ena fallet finner Tillich en sann stil som så att säga ropar efter ett sant innehåll, i det andra fallet tänker vi oss att han finner en falsk stil, som förnekar och fördunklar sig själv men som därigenom också pekar mot behovet av en annan form. Båda analyserna leder till samma filosofiska och teologiska resultat — det resultat som redan från början ligger inbäddat i hela kulturteologin — nämligen att religionens obetingade och ogripbara objekt är den betingade och ändliga kulturens djupaste mening. Det är således inte konstverken i och för sig själva som fungerar produktivt i analysen utan den allmänna konstteologins systematiska grunduppfattning om vad som är autentisk kultur.

Mot denna bakgrund måste man ifrågasätta den universella halten i själva den erfarenhet som Tillich gör till systematiskt fundament för analysen av kulturen, nämligen känslan av meningslöshet så som den framträder i den kultur han för ögonblicket håller för autentisk. Det finns strängt taget ingenting som säger att just existentialfilosofins innehåll eller den expressionistiska konstens eventuella djup måste betraktas som den väsentliga kulturella formen. Än mindre kan man säga att det är en bestämning som är hållbar över tid.⁴² Sådana påståenden är och förblir spekulativa påståenden som i bästa fall kan fungera tentativt för att skapa en fördjupad förståelse av vissa specifika fenomen. Som systematiska principer är de katastrofala, såväl för den form som för det innehåll systemet önskar fånga.

Det spelar ingen roll om vi tycker att Tillich har rätt i sin analys av Guernica, enligt den kritik jag här framställt emanerar en sådan eventuell sanning inte ur analysen av Guernica utan ur Tillichs systemprinciper, som principiellt sett innebär att Guernica inte själv har fått komma till tals. Konstverket fungerar inte i sin egenskap av

⁴¹ Palmer: *Paul Tillich's Philosophy of Art*, s. 178.

⁴² Bergmann: *I begynnelsen är bilden*, s. 82.

att vara något «annat» för teologin, det fungerar som en «bekräftelse av en idé», för återigen att låna Palmers ord.⁴³

Liksom de flesta intellektuella systemprinciper är Tillichs principer problematiska därför att de inte är okontroversiellt givna. De bygger på högst kontroversiella påståenden som emellertid framställs som om de vore okontroversiella. Man kan belysa detta genom att fråga vad som hade hänt om Tillich beskrivit situationen utifrån en annan samtida — som Simone de Beauvoirs — problematisering av den könsneutralt beskrivna existensen, i vilken hon mycket starkt avviker exempelvis från Martins Heideggers och Jean-Paul Sartres berömda existensförståelser.

Hos de Beauvoir ersätter könsproblematikens antropologi den abstrakta fenomenologi som är typisk för tänkarna i den klassiska existentiell-filosofiska tradition som Tillich deltar i och knyter an till. Knäckfrågan blir om det överhuvudtaget hade varit möjligt att mot bakgrund av de Beauvoirs tänkande framställa en «allmän» meningslöshet/mening som det grundläggande systematiska begreppsparat? Om inte, innebär det då att de Beauvoirs analys måste nedvärderas som en del av en förfelad «ändlighetens metafysik»?

Vi får naturligtvis inget definitivt svar på den frågan, men eftersom kulturen hos Tillich bestäms i termer av en känsla av universell meningslöshet är det begreppsparat meningslöshet/mening som får den starka teoretiska ställningen i systemet på många andra erfarenheters bekostnad. Den abstrakt bestämda «meningslösheten» blir den grundläggande negation av kulturens absoluta mening som systemet behöver för att kunna framställa den positiva meningen. Annorlunda konstruerade kulturella uttryck (alltså uttryck som motsäger Tillichs grundläggande abstraktion: «känslan av meningslöshet») kommer därigenom att kunna rationaliseras bort — negeras — i termer av något mer eller mindre kulturellt inautentiskt (som hos Tillich blir fallet med naturalism, impressionism, fotografi etc.)

Om detta negerande och exkluderande inte sker kommer inte heller religionen att kunna beskrivas som den essentiella aspekt förutom vilket kulturen inte är meningsfull. Eller med en

enklare formulering: för att religionen skall kunna bli en väsentlig dimension i Tillichs kulturteologiska system måste han inom ramen för systemet kunna förneka att det finns andra dimensioner än den religiösa som kan ge människor en känsla av sann och autentisk mening.

Detta systematiska förnekande av «det andra» bygger emellertid på en delvis okritisk situationsanalys och en delvis okritisk religionsförståelse. Något som även David Tracy indikerar när han kräver en kritisk bestämning av situationens problematik: «ingen (inte ens en kristen teolog!) kan bestämma att endast de frågor som artikuleras av en bestämd form av samtida tänkande är av verkligt teologiskt intresse.»⁴⁴

Systemtvånget tar sig hos Tillich även uttryck i rent osakliga bestämningar av både filosofiska och konsthistoriska problem. Om vi nöjer oss med att betrakta Tillichs påståenden om bildkonst kan man direkt se att han upprättar en helt ohållbar skillnad mellan naturalism och impressionism, å den ena sidan, och expressionism å den andra. Närmast triviala konsthistoriska fakta förnekas indirekt, som det faktum att den expressionistiska rörelsen dels är en ytterst inhomogen företeelse och dels har många av sina rötter just i naturalism och impressionism.

Om man sammanför Tillichs påståenden om att den expressionistiska konsten verkligen utgör en progressiv och lyckad kulturell form för religionen med det faktum att expressionismen i vissa avseenden kan sägas vara en form av extrem naturalism finns det inte längre något utrymme för den negation som upprätthåller distinktionen mellan en inautentisk och en autentisk konstnärlig respons på situationen.

Tillich som modernist och avantgardist

Ur den fråga vi nu skall närma oss följer emellertid en modifiering av min kritik. Frågan lyder: kan den ovan diskuterade «bristen» i Tillichs tänkande också anses vara en av de viktigaste sidorna av Tillichs teologi, en aspekt som i själva verket har stor betydelse för vår nutida

⁴³ Palmer: *Paul Tillich's Philosophy of Art*, s. 179.

⁴⁴ Tracy: *Blessed Rage for Order*, s. 46.

förståelse av den konkreta situationens avgörande roll för teologiskt tänkande?

Om man vill söka en sådan inverterad relevans hos Tillich — alltså relevansen i hans teoretiska tillkortakommanden — är det lämpligt att placera in hans tänkande på det modernistiska fältet. Anledningen till detta är att en sådan inplacering kan förklara bristerna som en del av en specifik modernistisk omständighet.⁴⁵ Denna omständighet skall jag betrakta som en avantgardistisk förlängning av tidigare former av logocentrism och förnuftsoptimism.

Tillich beundrade en särskild kulturfilosofi (existentialfilosofin) en särskild humanvetenskap (psykoanalysen), en särskild konst (den avantgardistiska expressionismen). Dessa olika kulturyttringar förenades av en idé om den förhandenvarande kulturens förfallstendenser och kan betraktas som en form av modernistiskt och kulturkritiskt upplysningstänkande som inte längre går i bräsch för den breda kulturen men som likväl framhårdar inom den förfelade kulturen. Med detta menar jag ingenting annat än att det i de olika modernistiska projektens kulturkritiska förlängning låg ett avancerat anspråk på att vara kulturellt progressiv och «upplyst».

Dessa anspråk syns som tydligast i tanken på ett konstnärligt och filosofiskt avantgarde. Torsten Ekbohm har bland många andra understrukt det socialt utopiska draget i den avantgardistiska konst som exempelvis Tillich uppskattade: «Den tidiga modernismen ville inte bara förvandla konsten. Det var hela samhället som skulle omvandlas. I manifesten är estetiken alltid underordnad de sociala utopierna.»⁴⁶

»Avantgarde» betyder i själva verket «förtrupp», de som går före och röjer marken för något nytt. Genom att betrakta sig som soldater i en förtrupp kunde många av modernisterna odla en elitism som inte bara anspelade på utan även fullföljde det äldre upplysningstänkandet, där förnuftet genom en strängt koncentrerad detalj-analys kunde avslöja något väsentligt om verklighetens totala sammanhang och därigenom revolutionera samhället. Idéerna om ett avantgarde står i beroendeförhållande till den evolu-

tionsmodell som växte fram i det vetenskapliga och filosofiska medvetandet under 1800-talet. Artistiskt och estetiskt var avantgardebegreppet «det logiska utfallet av detta evolutionstänkande».⁴⁷

Det som komplicerar bilden en aning är att det med den avantgardistiska utopismen följde en lika tydlig förnuftskritik. Avantgardismen utgjorde precis som 1800-talets romantik en kritisk återgång till ett mer andligt uppfattat förnuft än det förnuft som erbjöds av 1700-talets upplysningstänkare. Den avgörande skillnaden mellan den modernistiska avantgardismen och romantikens bombastiska genikult låg emellertid i den sekteristiska och disciplinära tendens som präglade avantgardismens elitism.

Filosofen Rosalind Krauss har hävdad att myten om en absolut ursprunglighet och originalitet är det som ytterst sett konstituerar den modernism som i början av 1900-talet resulterar i en rad olika former av avantgardism. Konstnären som hemlig förvaltare av en närmast mytisk möjlighet. I detta perspektiv ligger det gemensamma för avantgardet i konstnärens uppbrott från alla gamla och konforma värderingar.⁴⁸

Möjligheten att betrakta det mänskliga förnuftet som en progressiv kraft genom vilken verkligheten successivt etablerar sig till större och större fullkomligt hade alltså inte helt försvunnit ur det avancerade kulturella medvetandet, men i takt med att den politiska och sociala scenen komplicerades av krig och katastrofer flyttades 1800-talets progressionstanke in i det hemliga sällskapets reflektioner över en målerisk, litterär eller musikalisk nystart. Man kan även tolka själva konstverkens fragmentisering som en följd av att sanningen nu måste förstås som något exklusivt, bortom det historiskt givna och allmänt begripliga, som en kod vars nycklar förvaltas av de kompromisslöst radikala, progressiva och tekniskt skickade konstnärerna.

Genom att avantgardismen ofta framstod som reaktion på en borgerlig kultur i förfall kom den framförallt att bli en form av reaktion mot det banala, vardagliga och allmänskulturella. Man kan säga att evolutionsmodellen framförallt till-

⁴⁵ Jfr Sven-Olov Wallenstein: *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori*, Göteborg 2001, s. 121ff.

⁴⁶ Torsten Ekbohm: *Bildstorm*, Stockholm 1995, s. 26.

⁴⁷ Ekbohm: *Bildstorm*, s. 15.

⁴⁸ Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1986.

lämpades som en modell för att skilja det reaktionära draget i den moderna kulturutvecklingen från det sant progressiva.⁴⁹

När Tillich gör kulturen till föremål för en teologisk analys smittar hela denna modernistiska upplysningsidé av sig på hans tänkande: sanningen ligger i den strängt alternativa kulturyttringen. Det autentiska nås via det genuint expressiva konstnärskapets förmåga att negera och avslöja den samtida kulturens banalitet och meningslöshet. Upplysningstänkandet struktureras och vidareförs med hjälp av indirekta kategorier, genom vilka en ännu högre form av upplysning blir möjlig.

Enligt min tolkning är det inte alls en slump att Tillichs tänkande orienterar sig med hjälp av exakt de systemprinciper som vi diskuterat ovan, autonomi/teonomi, form/innehåll etc. Med syfte att frammana borgerligt ressentiment som kunde avslöja den samtida kulturens förlamning ägnade sig stora delar av den radikala kultureliten på hans tid åt en ikonoklastisk och chockerande konst, med vars hjälp man ansåg sig förmögen att bryta igenom samhällets förtryckande konventioner och därigenom nå ut i en högre rymd.

Den radikala konstens potential måste i dessa dagar ha förefallit enorm för dem som likt Tillich sympatiserade med dåtida former av humanism och socialism.⁵⁰ I någon mån ligger i detta en liknande erfarenhet som hos Karl Barth. Samma radikala och ikonoklastiska mönster kan skönjas i den senares reaktioner mot kulturen, men hos Barth förde den snarare med sig en sorts avantgardistisk uppenbarelse-syn, principiellt avskuren från det sekulära kulturella plan som Tillich istället valde att inkludera.

Avsikten med dessa påpekanden är att understryka att man oavsett den sakliga bedömningen av Tillichs tänkande kan skönja en tydlig modernistisk och avantgardistisk avlagring, som framförallt avslöjar sig i identifikationen mellan den religiöst värdefulla konsten och sådan konst som kan relateras till de avantgardistiska och utopiska konstnärsskapen i hans samtid.

Tillich såg Barths uppenbarelseteologi som en naiv och «odialektisk» tro på det «övernatur-

liga».⁵¹ Idag tvingas vi emellertid överväga samma omdöme om Tillichs egen tilltro till den progressiva alternativkulturen, som hämtade sin näring ur den konstnärliga modernismens stora berättelser om sin egen förträfflighet, men vars yttre var tänkt att framstå som söndrat och fult för de naiva massor som enligt berättelsen alltid reagerar med instinktivt ressentiment mot den sant progressiva konsten.

I historiens ljus kan man emellertid se att denna elitism stod i direkt beroendeförhållande till den «simpla» marknaden och därför också till de «naiva» massornas gillande; alltså precis till de faktorer som avantgardet menade sig stå över och bortom. Konsthistorikern Michael Fitzgerald har på ett övertygande sätt framhållit att det låg i den avantgardistiska modernismens ideologi att hålla denna koppling hemlig, «på grund av den utbredda uppfattningen att dessa konstnärers avvisande av etablerade konventioner (estetiska och andra) också måste innebära ett motstånd mot konsumtionssystem som genererar välstånd och berömmelse i vår kultur».⁵² Den avantgardistiska radikaliteten kan i det perspektivet brytas ner i termer av ett lyckat försäljningsknep.

Därmed är vi inne på den postmoderna analysen av modernitet och modernism, vilken på en rad olika plan kritiserar den moderna och modernistiska tron på förnuftets och kreativitetens utopier. Genom själva det faktum att marknadstänkandet smög sig in i hjärtat av det upphöjda avantgardistiska upplysningstänkandet kan det av senare generationer uttolkas som en lögn. Eller, mer konstruktivt uttryckt: avantgardismens marknadsmässighet kan ses som ett tecken på att postmodernitetens villkor var närvarande redan i det man har kalla avantgardistisk modernism. Avantgardismen blir modernitetens sista hopplösa suck, men också postmodernitetens första andetag.

Det är dock knappast intressant att svalt konstatera att modernismen de facto är att betrakta som en sorts postmodernism, eller vice versa.

⁵¹ Tillich: «What is Wrong with the «Dialectic» Theology», s. 114 och 116.

⁵² Michael C. Fitzgerald: *The Making of Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley 1996, s. 4.

⁴⁹ Jfr Wallenstein: *Bildstrider*, s. 141–146.

⁵⁰ Jfr Paul Tillich: «Basic Principles of Religious Socialism», *Paul Tillich*, s. 54–66.

Postmodernitet och postmodernism må ha de angivna historiska relationerna till modernitet och modernism, men det som trots allt skiljer är graden av medvetenhet om betingelserna för de egna konstnärliga och filosofiska (och i Tillichs fall teologiska) projekten. Hur man än vrider och vänder på saken så var avantgardet på 1920-talet inte ett postmodernt avantgarde; i alla fall inte i fråga om medvetenhet om konstens betingelser.

Relationen mellan modernism och postmodernism bör istället betraktas som ett oupplost och kanske oupplösligt samband, som inte tillåter oss att helt identifiera vår nutida problematik med den modernistiska avantgardismens, men som samtidigt gör att vi måste vara ständigt medvetna om att många aspekter av den postmodernitet som ger vår nutida problematik sina konturer också innehåller ett direkt arv från modernism och avantgardism.

Kanske är det till och med så att det finns en viss paradoxal identitetsrelation mellan den modernistiska frågan efter en absolut mening bortom det triviala och det postmodernistiska sökandet i det triviala, leken, «det andra» — alltså frågan efter «alternativa» diskurser som löser upp konventionernas våld?

Men hur relaterar då dessa förhållanden till vår förståelse av Tillich? Om vi återvänder till frågan om relationen mellan konst och religion kan vi konstatera att hans tänkande inte står fritt i förhållande till den historiska tendens som rådde i hans samtid, nämligen den alternativkulturella föreställningen om en autonomi som genom sin distanserade och föraktfulla hållning gentemot det borgerliga samhället kunde bryta sig ur sitt ändliga skal och röra vid något oändligt och fullkomligt.

Tillichs tänkande har enligt mitt menande sin viktigaste potential i detta beroendeförhållande till modernismen. Teologiskt sett genomlever Tillich en bestämd modernistisk problematik, och drivs därigenom in i modernismens motsägelser. Erfarenheten av dessa motsägelser är i någon mening bakgrunden till vår tids tal om det postmoderna och som teologer kan vi idag förstå Tillichs tänkande som ett direkt vittnesbörd om de komplikationer som vi har att hantera om vi inte återigen skall drivas in i samma belägenhet. Min kritik handlar således inte främst om att

övervinna Tillich utan om att bli medveten om vilka teoretiska möjligheter som redan har uttömts genom hans problematiska försök att etablera en allmän form för kulturteologin, samt vilka villkor hans kulturteologi därigenom skapar för en fortsatt kulturteologisk reflektion.

Avslutande reflektioner

Låt mig avslutningsvis återvända till den övergripande frågan om relationen mellan konst religion och teologi. Jag skall inte leda resonemanget till en syntes, bara ge en antydning om hur jag menar att man i det postmoderna kan gå vidare från Tillichs modernistiska teoestetiska dröm. Jag vill uppställa följande nominalistiskt präglade begränsning:

För att ett konstverk skall kunna behålla kritisk potential när det relateras till teologiskt tänkande måste föreställningarna om konstens begreppslighet inskränkas till en sorts öppen och obestämd familjelikheter mellan olika fenomen som historiskt sett betraktats som konst. «Konst» måste uppfattas som en konstruerad samlingsterm för en rad mycket olika fenomen. Sökandet efter konstens kärna är gagnlös så länge man har ambitionen att nå en bestämning som inte bara reflekterar vad man själv tycker är «bra» konst.⁵³

Konstens ontologi är i detta perspektiv en mycket vag ontologi. «Begreppet» konst, så som det historiskt och socialt föreligger, ger oss endast en diffus uppfattning om vad konst är och därmed också en diffus uppfattning om vad konst skulle kunna vara i framtiden.

Som Michael Palmer har påpekat innebär alla ontologiska påståenden om konstens essens att konsten under alla tänkbara omständigheter har vissa essentiella kvalitéer. Och detta innebär i sin tur inget mindre än att man tar bort «den osäkerhetsmarginal som tillhör påståenden om materiella objekt (och därför påståenden om konstobjekt)».⁵⁴

⁵³ Jfr Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton 1997, s. 27 och 193ff.

⁵⁴ Palmer: *Paul Tillich's Philosophy of Art*, s. 182.

Denna, möjligen banala, ståndpunkt har naturligtvis utvecklats i många olika teoretiska riktningar. Frågan om hur man skall definiera konst är bland konstfilosofier och estetiker inte mindre kontroversiell än frågan om hur man skall definiera religion bland teologer. Det är helt enkelt en subdisciplin i konstvetenskapen. I mina ögon är dock definitionsivern lika missriktad när den uppträder i konstvetenskapen som när den uppträder i religionsvetenskapen, och jag tänker inte fortsätta den debatten, vare sig i relation till konsten eller till religionen.⁵⁵

Idén om konstens vaga ontologi kan emellertid betraktas som en rimlig utgångspunkt för den reflektion över konstens teologiska värde som vill röra sig bort ifrån det som Sigurd Bergmann har kallat den ontologiska modellen, alltså tanken på att konsten (eller religionen, eller båda) har ett enhetligt väsen och vara.⁵⁶ Men om man håller sig med en så öppen bestämning blir man också tvungen att hantera det faktum att det vi konkret talar om när vi säger «konst» alltid är beroende av tillfälliga bestämningar och lokala konstruktioner. Detsamma har inom den kontextuella teologin framhållits beträffande religionsbegreppet, med syfte att föra diskussionen från «religionens» plan till den lokala religiositetens och teologikonstruktionens plan.⁵⁷

Att även Tillich omhuldade en sådan radikalt kontextualiserade teologiuppfattning står utom allt tvivel. Hela hans kulturteologi kan beskrivas som en teologi som låter den faktiska situationen, kontexten, bestämma villkoren för teologin. Huvudproblemet i Tillichs tänkande är att denna kontextualisering snabbt förvandlas till en akontextuell princip. Han tvingar in kulturanalysen i en religionsfilosofisk och avantgardistisk modell som inte ger annat än skenbart utrymme för någon annan slutsats än att den västerländska högkulturen och den kristna huvudtraditionen

trots allt är de väsentliga källorna på religionens respektive konstens och filosofins områden.

Om man tänker sig ett kulturteologiskt resonemang som istället utgår från en vag uppfattning om konst och en vag uppfattning om religion måste man därför lämna frågan om det «autentiskt religiösa» och det «autentiskt konstnärliga». Istället förvandlas reflektionen till en medveten bestämning av den egna reflektionens teologiska ramar och anspråk. Den teologiska reflektionen måste då ledsagas av ett svar på frågan om vilka roller «konsten» och «religionen» kan och bör spela i det bestämda spel som teologikonstruktionen utgör i en specifik kultursituation. Det blir då fullständigt rimligt att med ett visst syfte utgå från ett specifikt konstverk och utföra ett konstruktivt teologiskt arbete i förhållande till just detta verk, medan det blir orimligt att utgå från att ett specifikt verk kan avslöja universella hemligheter som sedan kan beläggas i andra verk och slutligen ges en teologiskt allmängiltig form.

Den konstteologi som vill närma sig konsten som något annat, som en radikal utmaning, måste kunna stå för sig själv och bör inte vara beroende vare sig av någon ortodoxi eller av någon teoretisk totalkonception. I sista hand menar jag att detta gäller generellt, alltså inte bara i förhållande till konsten. Precis som Tillich menar jag att teologin ständigt måste kvalificeras i ljuset av det sammanhang den fungerar. Mot en sådan bakgrund blir all teologi detsamma som kulturteologi, vilken i sin tur sammanfaller med kontextuell teologi. Men till skillnad från Tillich menar jag att man därigenom också raderar gränserna mellan teologins olika «uppenbarelseskällor». Även konsten måste få tala till punkt och teologen måste respektera detta tal precis i samma grad som teologen respekterar andra uppenbarelseskällor.

Enligt mitt resonemang sätter Tillich alltför stor teologisk tilltro till en viss kulturyttring och en viss teologisk problemkonception. Det partikulära görs till norm för allt. Dessutom medförde hans apologetiska förståelse av uppenbarelserna att han inte fritt kunde utforska vare sig religion eller konst. I själva verket kan hans specifika syn på kulturella uttryck och teologiska problem inte ges något systematiskt företräde framför andra. Tillichs konstteologi blir viktig

⁵⁵ Angående definitionsproblematiken, se Samuel Laeuchli: *Religion and Art in Conflict*, Philadelphia 1980, s. 17–55 och Stephen Davies: *Definitions of Art*, Ithaca/London 1991.

⁵⁶ Bergmann: *I begynnelsen är bilden*, s. 103.

⁵⁷ Jfr även Mattias Martinson: «Konstverket allena? Auktoritetskritik och Sigurd Bergmanns befriande bild-konst-kultur-teologi», *Kirke og kultur* (nr 1, 2004).

när den kontextualiseras, men den är mer eller mindre ointressant om den behandlas okritiskt. Tyvärr är stora delar av Tillich-litteraturen underkastad den store mästarens ord och därför har man i ruinerna av Tillichs teoestetiska sys-

tem missat många av de insikter som hans felsteg banar vägen för.

Summary

The article addresses some problems in relation to definitions of art which construe art as a basically religious phenomenon. Paul Tillich's theology of culture and art is the main subject as well as the target of my criticism. Special attention is given to his understanding of the visual arts. The critical question is how the particular voice of a specific work of art can be heard and made theologically productive in the context of Tillich's general theory of culture, which understands cultural expressions as the form of religion, and religion as the essence of culture. Tillich's systematic claims are heavily questioned as such, but also contextualized, i.e., put in its modern and modernist aesthetic context, in order to show that some of the problems can be read as postmodern challenges. Lastly, a nominalist or at least a very vague understanding of art is suggested as the only reasonable way to respond theologically to art after Tillich.

