

Ikonreception i Sverige: Möten med och bruk av heliga bilder under det långa 1900-talet

HEDVIG BRANDER JONSSON

I sin välkända kortroman *Den förseglade ängeln* (1873) ger Nikolaj Leskov (1831–1895) en oförglömlig skildring av en grupp gammaltroende ryssars innerliga förhållande till sina ikoner.¹ Det är en enkel och olärd man ur folket som berättar sin historia. De vandrar omkring i Ryssland, söker och får arbete och anføres av sin gode husbonde Luka Kiriliv, som ”älskade innerligt alla heliga bilder, och han ägde de mest underbara ikoner... av den äldsta och finaste målarkonsten...”.² Ikonerna färdades i en särskild vagn, alla utom de två viktigaste ”Den heliga Himladrottningen ber i örtagården” och så ”Ängeln”:

Den ängeln var i sanning något obeskrivligt. Hans anlete som jag ser det för mig, är himmelskt och så varkunnande, blicken öm, vitt pannband över öronen som tecken på hörsammande ständigt och allestädes; klädedräkten brinner, översållade med prydnader av guld; rustningen är som stora fjäll, skulderna omgjordade; på bröstet den lille Immanuels bild; i den högra handen ett kors, i den vänstra ett flammande svärd. Underbart! Underbart! ... Håret på huvudet är lockigt och ljust, hänger vågigt ner i lockar över öronen, och hårstrå ligger vid hårstrå, formade med en målarnål. Vingarna är stora och vita som snö, medan undersidan är ljust himmelsblå. Fjäder ligger vid fjäder och i fanet stråle vid stråle. Man ser på

¹ Leskov (1873), 1964.

² Leskov 1964, s. 11.

dess vingar och all ens ängslan viker: man ber ”välsigna mig”, och strax blir man stilla och själen får frid.³

Denna oförlikneliga ikon bar ledaren Luka själv på sitt bröst och på det sättet gick alltså ängeln framför gruppen och anförde den. Gruppens och ängelns öden är intimt förbundna, även i kris och nöd, som historien fortsätter. I denna Leskovs berättelse blir det tydligt att ikonerna är aktiv. Den har verkan, den leder, den t.o.m. välsignar.

Hur har ikoner upplevts och tagits emot i svenska sammanhang, långt från gammaltroende ryssars föreställningsvärld? Genom vilka kanaler har ikoner introducerats i Sverige? Hur har det kommit sig att de blivit ett naturligt och uppskattat inslag i svenska kyrkorum? Det är detta denna studie syftar till att belysa. Den senare delen av denna framställning, som behandlar receptionen i kyrkokonsten, är inriktad mot Svenska kyrkans byggnader som studieobjekt. Ikonerna har också nått till, och brukas, i andra kyrkor och samfund i landet, inte minst bland kristna från andra kulturer som invandrat under senare delen av 1900-talet. Detta kommer dock inte att behandlas i denna artikel.

Grundbetydelsen av ordet ikon är bild och det används även i helt sekulära sammanhang. I kyrklig tradition används ordet om bild med motiv av heliga personer och händelser. Med begreppet ikon och ikonmåleri avses vanligen bildframställningar som är ikonografiskt och stilmässigt inspirerade av östlig kristen tradition med rötter i de första kristna århundradenas konst. Ikonerna kan vara utförda i olika typer av bildtekniker, men vanligen avser man målningar, antingen i form av separata mobila bildframställningar, eller sådana som ingår i en kyrkas arkitekturfasta målningsskrud. I båda fallen handlar det om gestalter skildrade med klara konturer, lokalfärger och stiliserad veckbildning, ofta frontalt framställda, utan egentlig miljöskildring, men ofta mot en guldgrund. Enskilda bildelement och attribut är betydelsebärande. Bildframställningen kompletteras av kortare eller ibland längre bokstavsinskriftioner. Sammanfattningsvis uppfattas rätt dessa bilder som mera betecknande än be-

³ Leskov 1964 s. 12.

rättande. Deras andaktsfunktion är essentiell. De skall vördas och motivet sätter betraktaren i relation till den eller det som avbildas.

Ryska ikoner till Sverige i tidigmodern tid

Ett tidigt exempel på att en ikon har förts till Sverige är en framställning av Johannes Döparen i Veckholms kyrka i Uppland. Den är målad på trä, en långsträckt gestalt med något böjt huvud och lyfta händer. Den anses ha tillhört en Deesis-grupp, alltså Maria och Johannes döparen på ömse sidor om Kristus.⁴ Nu har den sin placering vid dopfunten. Den är ett verk av en framstående okänd konstnär som arbetat i bysantinsk tradition. Veckholm var på 1600-talet familjen De la Gardies gravkyrka och författaren till inventarieboken i serien *Sveriges Kyrkor*, Ingrid Rosell menar att bilden antagligt förts hem av Jakob De la Gardie (1583–1652) vid hans fälttåg i Ryssland kring 1620. Det skulle i så fall vara ett mycket tidigt exempel på en svensk persons reception och uppskattning av ikonkonst. Bilden fördes med till hemlandet och skänktes till familjekyrkan.

Ett ännu tidigare exempel, som också berör familjen De la Gardie, är den bysantiska bild av Gudsmoeder, jungfru Maria med barnet, som skall ha skänkts till Vadstena klosterkyrka i samband med att Pontus De la Gardie (1520–1585) vigdes med Johan III:s föräktenskapliga dotter Sofia Gyllenhielm (1559–1583) 1580. De blev föräldrar till Johan (1582–1640) och Jakob De la Gardie, och även Pontus De la Gardie hade lett fälttåg i Ryssland. Bilden visar en vägvisande Guds Moder, en Hodegetria, i guldkantad, purpurfärgad dräkt. Hon bär Sonen på sin vänstra arm, medan hennes högra pekar mot honom. Huvudet är lätt böjt och ansiktsuttrycket tankfullt. Bilden räknas till Novgorodskolan och är utförd under 1500-talets andra fjärdedel. Den fanns i Vadstena klosterkyrka fram till 1832 då den donerades till Kongl. Museum, Nationalmuseums föregångare. Bilden restaurerades 1837 på det sätt att madonnans för svensk smak helt främmande utseende ”förbättrades”, bl.a. så

⁴ Rosell 1974, bild 112.

att de stora ögonen fick ögonlock och Jesusbarnet fick en blomma i handen. Denna övermålning liksom metallinramningen togs bort vid en omfattande konservering i mitten av 1960-talet.⁵

Det finns inga dokument angående denna Vadstena-ikon äldre än 1832. Det har spekulerats mycket kring hur den hamnat i Vadstena och såväl heliga Birgitta (vilket är helt orimligt) som Gustav II Adolf har nämnts som personer som skulle kunna ha åstadkommit detta. En bättre förklaring än att Pontus De la Gardie är donator har ännu inte infunnit sig.⁶

Grundtyper av modern reception av ikoner i Sverige

När det gäller den moderna receptionen av ikoner i Sverige kan man tala om resereception, samlarreception, vetenskaplig reception före och vid sidan av den kyrkokonstnärliga receptionen. Resereception berör de intryck från ikonernas miljöer och bildvärld som turistande svenskar upplevde under resor till syd- och östeuropa, i tilltagande grad under 1900-talets andra hälft. Denna resereception torde i hög grad ha bidragit till att det funnits en vilja att förse egna kyrkliga miljöer med bilder av detta slag. Parallellt med detta tillkom också successivt efter 1968 fenomenet ljusbärare eller ljustråd, som erbjöd kyrkobesökaren möjlighet till ljuständning och enskild andakt i kyrkorummet, ofta placerad invid en ikonframställning. Genom samlarreceptionen, att svenskar i andra länder förvärvade exempel på främst äldre ikonmåleri, fick svensk publik möjlighet att möta denna konstart även inom landet och utanför de kyrkliga miljöerna. Den vetenskapliga receptionen har samband med samlarreceptionen och består främst av digra insatser av några enskilda forskare från 1930-talet till idag. Kyrkokonstnärlig reception tog sin början efter mitten av 1900-talet och bestod av större eller mindre utsmykningsprojekt beställda av församlingar och utförda av professionella konstnärer, men också av bidrag utförda av enskilda amatörkonstnärer, ofta till kyrkomiljöer som dessa hade en personlig relation till.

⁵ Abel och Moore 2002, s. 65, katalog nr. 62.

⁶ Abel och Moore 2002, s. 65.

Resereception

Ett exempel på resereception är den reseberättelse som Sven Palme (1854–1934) publicerade i *Ord och Bild* 1897.⁷ För Palme är resan till det vi nu kallar Gamla Valamo⁸ ett äventyr. Han är i första hand ute efter att uppleva den storslagna naturen och miljön med dess klosterbyggnader och pittoreska inslag av för svensken exotiska munkar. Men han går också till en gudstjänst i kyrkan och upplever

... de målade fönstren och det fladdrande skenet från helgonbildernas hundratals vaxljus återstrålade från de rikt förgyllda altarprydnaderna. Presternas sång i det ovanligt låga kyrkohvalvet, ljud underligt dämpad, svagt mullrande och de troende stodo andäktigt bugande eller lågo på knä på kyrkans stengolf. Hvarje gång jag sett en grekisk-katolsk gudstjänst har jag känt mig gripen ...⁹

Ljusskenet, ikonerna, sången och församlingens andaktsfulla åtbörder ger den svenske besökaren en upplevelse av helighet, av något som berör honom på djupet. Detta är en erfarenhet som skulle komma att erbjudas den växande strömmen av turister i länder med östkyrklig fromhet under 1900-talet.

Samlarreception

Samlingen av ikoner på Nationalmuseum i Stockholm består till största delen av ryska ikoner, och är sannolikt den mest betydande i sitt slag utanför Ryssland. Ursprunget till samlingen är de öden som drabbade ryska ikoner i samband med revolutionen från och

⁷ Palme 1897, s. 545–554.

⁸ Gamla Valamo är i Sverige benämningen på ett ryskt-ortodox kloster på ön Valamo i sjön Ladoga i ryska Karelen. Det har en tusenårig historia, men exakt tillkomsttid är inte fastställd. Under vinterkriget 1939–1940 flyttade munkarna till Finland och grundade Valamo nya kloster. Efter Sovjetunionens fall återupptogs klosterverksamheten i Ryssland och klostret återinvigdes 2005.

⁹ Palme 1897, s. 550.

med 1917, då kyrkor och kloster berövades sina bildskatter och många av dessa hamnade ute på en allmän marknad.

Den svenske bankiren Olof Aschberg (1877–1960) var verksam i Sovjetunionen och arbetade för att Sverige skulle erkänna landets nya ledning. Under sina många vistelser i Moskva besökte Aschberg ofta loppmarknadstorget och enligt memoarerna var det där han första gången upptäckte ikonkonsten.¹⁰

... Jag kände inte till konstarten, men redan från första stund blev jag intresserad. Det var som om en osynlig kraft i de gamla målningarna utstrålade en atmosfär av allvar och skönhet. Man kände, att de inspirerats av religiös andakt och hänförelse.¹¹

Aschberg gjorde fynd på loppmarknaden, men också förvärv från statliga försäljningsaffärer i Moskva och Leningrad. En tredje möjlighet var att köpa direkt från personer inom den ryska aristokratin, som var i behov av pengar och som nu nödgades sälja konstverk som varit i familjens ägo i flera hundra år. Enligt Aschberg förstod de att ikonerna skulle komma i goda händer. ”För dem var ikonerna icke ett konstverk, utan en helig sinnebild, hemmets skyddshelgon”.¹²

I det tidiga 1920-talets Sverige var Aschberg närmast unik i sitt intresse för och sitt samlande av ikoner. Inte heller bland konsthistoriker fanns det något intresse för eller förståelse av ikoner, varken stilmässigt eller ikonografiskt, med ett mycket betydande undantag: Helge Kjellin (1885–1984). De båda männen kom att förenas i samarbete och vänskap. I anslutning till den 13:e internationella konsthistoriska kongressen 1933 i Stockholm ställdes Aschbergs samling ut på Konstakademien, i samband med att verken, 245 ikoner från 1400–1700-talen, donerades till Nationalmuseum. Till

¹⁰ Aschberg 1946, s. 227–228; Abel, 1989.

¹¹ Abel 1989, s. 20.

¹² Aschberg 1946, s. 228; Abel 1989, s. 20.

utställningen hade Kjellin författat katalogen.¹³ Kjellin kom att fördjupa sin ikonforskning och publicerade 1956 *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, som fortfarande är ett standardverk för den som vill närma sig de äldre ikoner som finns i Norden och få kunskap om denna speciella bildvärld.¹⁴

Men Aschbergs insatser skedde inte på någon tentativ amatörnivå. Han hade en viktig kontakt i Igor Grabar (1871–1960), som var post-impressionistisk målare, konservator och konsthistoriker. I ledningen för Tetryakov-galleriet intog han en nyckelposition i det sovjetiska konstlivet och hade viktiga internationella förbindelser. Kontakten mellan Aschberg och Grabar ledde till att den förre fick köpa ”52 ikoner av aldra högsta kvalitet. Nästan alla stora, 13. 14. 15.16. hundratalet. De som skola rengöras blir rengjorda där och jag väntar hit alla inom c:a 6 veckor”.¹⁵ Aschberg donerade samlingen till Nationalmuseum med den föreskriften att den skulle vara ”tillgänglig, fri för forskning och att den skall bilda grund för en särskild avdelning inom museet . . . omfattande fornkristen och bysantinsk konst” samt ”därmed annan sammanhängande kultkonst.”¹⁶ 1952 gjorde Aschberg ett tillägg till sin donation med ytterligare 32 ikoner.¹⁷

Genom Aschbergs samlande och donationer samt Kjellins forskning och författarskap fick ikonreceptionen en plattform i Sverige. Samlarreception och vetenskaplig reception möttes och befruktade varandra.

Vetenskaplig reception

Helge Kjellins historia som ikonkännare tog sin första början i Lund 1918 då han på universitetets konstmuseum ställde ut en dansk samling av ”Grekiskt-Bysantiskt måleri”. Han var sedan verksam i Tartu och Riga och detta ledde till resor längre österut.

¹³ Kjellin 1933.

¹⁴ Kjellin 1956.

¹⁵ Brev från Aschberg till Kjellin, citerat ur Abel och Moore 2002, s. 11 och not 16.

¹⁶ Sidén 2008, s. 69–70.

¹⁷ Sidén 2008 s. 70.

1927 besökte han Sovjetunionens viktigaste städer och de statliga restaureringsverkstäderna där. Ungefär samtidigt knöts den avgörande kontakten med Olof Aschberg.¹⁸ Kjellin beskriver sin upplevelse av ikoner i kyrkomiljö på följande sätt:

Bildrikedomen på ikonostasen, de brinnande lamporna och ljusen, rökelsedoften, den mässande sången, de många ceremonierna, allt är ägnat att upplyfta sinnena till den värld, som är över och bortom tid och rum och ändock så levande nära.¹⁹

På ett känslomässigt plan erinrar Kjellins upplevelse av ikonernas verkan om Sven Palmes berättelse om besöket i Gamla Valamo 30 år tidigare. Men till skillnad från Palme analyserar Kjellin vad han ser:

Västerlandets illusionism är den främmande. Ikonens värde ligger istället på det rent själsligas uttryckande och för att nå detta omformas ofta personen, figuren, bilden till att bli något transcendent, en bärare och förmedlare av det ofattbaras mysterium. Linjen och färgen får därvid en ideell funktion.²⁰

Den vetenskapliga receptionen har fortsatt efter Helge Kjellins avgörande insatser som författare och museiman. Under ett antal år var Ulf Abel (f. 1931) ansvarig för Nationalmuseums ikonsamling och detta ledde till ett tjugotal större och mindre studier på ikontemat.²¹

Såväl Helge Kjellins som Ulf Abels arbeten har syftat till att skapa förståelse för ikonens särart, stilmässigt och ikonografiskt men också som uttryck för fromhet och som element i liturgin. I sin avhandling *Bilder och berättelser om Sankt Nikolaus: Några vitaikoner studerade mot bakgrund av text och liturgi* ställer Irina Brändén (f. 1971) 2018 delvis nya frågor som handlar om bildernas strukturella och kommunikativa egenskaper. Hur skall man läsa dessa bilder?

18 Kjellin 1956, s. 7-8.

19 Kjellin 1956, s. 14.

20 Kjellin 1956, s. 16.

21 Abel och Moore 2002, s. 205.

Hur samspelar bildelementen med varandra, med andra ikoner och med det liturgiska skeendet som omger dem i en kyrka? Brändén arbetar med tre Nikolaus-ikoner i Nationalmuseums samling som skildrar helgonets liv, med en stor centralfigur och ett antal berättande scener runt bildfältet. Interaktion är ett nyckelord och spelet gäller också litterära skildringar av händelser i helgonets liv. Hon ställer frågor som ”Hur ser relationen mellan vitaikonerna, deras bildband och betraktaren ut?; Kan man identifiera mötespunkter för interaktionen mellan bild och betraktare?; Hur fångas och leds betraktarens blick genom vitaikonernas bildlandskap?”.²² Brändén diskuterar ingående dessa frågor i syfte att skapa en djupare förståelse för ikonernas bildvärld och hur relationen mellan bild och betraktare byggs upp och tar sig uttryck.

Ikonreception i kyrkorummet

Under 1900-talets andra hälft etablerades en flerfasetterad ikonrörelse i Sverige. Som en betydande orsak brukar anges den växande turismen från 1960-talet och framåt. Resenärerna som besökte kyrkor och kloster i östra Europa mötte en för de flesta helt ny bildvärld, med nya visuella uttryck och ofta på plats och i bruk i kyrkorum. Även konstnärer inspirerades att tillägna sig detta i svenska sammanhang nya uttryckssätt och kunde erbjuda församlingar och enskilda ikonframställningar. En rad på området nu kända namn etablerades. Till de mest betydande hör Sven-Bertil-Svensson (f. 1937), Erland Forsberg (f. 1946), Lars Gerdmar (f. 1957) och Bengt Olof Kälde (1936–2014).²³ Ikonrörelsen ledde till att kyrkorum, i många fall tidigare påtagligt bildfattiga, förvärvade eller erhöll en eller flera målade mobila ikoner, ibland kunde det röra sig om en mera

²² Brändén 2018, s. 10 och 258.

²³ Om svenska ikonkonstnärer se t. ex. Oloph Bexell/Tord Harlin *Bengt Olof Kälde, konstnär och heraldiker*, Uppsala 2006, Juha Malmisalo *In Pursuit of the Genuine Christian Image. Erland Forsberg as a Lutheran Producer of Icons in the Fields of Culture and Religions*, Helsingfors 2005; Peter Bigestens: *Samtida ikonmåleri i Sverige: Konstnärer och traditionsbärare*, Kandidatuppsats, Uppsala universitet, 2019. Ikonen ”Ömhetens Gudsmoder” av Lars Gerdmar kan ses på omslaget till denna volym.

omfattande fast bildskrud. Församlingarna och deras ledningar blev alltmera aktiva som beställare. Det gavs även på många håll kurser i ikonmåleri, som erbjöd lekmän att genom egen praktik fördjupa sig i denna konstart, också som en form av andlig erfarenhet. Intresset för ikonmåleri i studiecirkelform mattades med tiden, men fortfarande annonseras sådana kurser av målare med denna inriktning.

Förenklat fanns i den utövande ikonrörelsen, alltså bland ikonmålarna, två förhållningssätt. Målaren kunde hålla sig strikt till förebilderna, följa motivtyp, material, teknik, färganvändning och detaljer så noga som möjligt. Men konstnären kunde också ha den bysantinska ikontraditionen som ikonografisk och stilmässig inspiration och förebild, men förhålla sig friare i motivframställningen, i färg och form.

Sven-Bertil Svensson

Inom ramen för denna studie vill jag uppehålla mig vid exemplet Sven-Bertil Svensson (f. 1937) som professionell ikonmålare med stort genomslag i svensk kyrkokonst.²⁴ Svensson föddes och är fortfarande verksam på Öland. Han började sina tidiga konststudier för fadern Sven Svensson (1906–1999), som var landskapsmålare. Han ställde ut redan som 17-åring och fortsatte i Stockholm 1954 först vid Académie Libre, en konstskola i Stockholm 1946–1957, där bl.a. Lennart Rhode (1916–2005) och Pierre Olofsson (1921–1996) var verksamma. Han bevistade också Iván Grünewalds (1911–1996) målarskola. Sin huvudsakliga konstnärliga utbildning fick han vid Konsthögskolan 1955–61 och hans mångåriga konstnärliga verksamhet har kommit att kännetecknas av stor bredd och kvalificerat arbete inom en rad material och tekniker: stafflimåleri, monumentalmåleri, grafik, teckning, ikonmåleri, skulptur och glasmåleri. Han har bland annat gjort sig känd som inkännande uttolkare av det öländska landskapet.²⁵

²⁴ Avsnittet om Sven-Bertil Svensson bygger på författarens artikel i manus till en antologi om konstnären.

²⁵ Aspekter av Sven-Bertil-Svenssons konstnärskap presenteras i antologin *Sven-*

I sin tidiga ungdom mötte Svensson speciella och avgörande konstnärliga och andliga intryck. Han kom i kontakt med den högkyrkliga rörelsen i Sverige och växte in i den mer och mer. Mötet med bysantinsk tradition och ikonmåleri blev av avgörande betydelse och kring 1960 började han utföra kyrkokonst med dessa förebilder. 1972 deltog han i en fördjupningskurs i ikonmåleri, men då var han redan en etablerad målare i denna tradition.

Det andliga och estetiska klimat som under senare delen av 1900-talet blev ett viktigt inslag i svensk kultur och kyrkoliv, gav upphov till ett förnyat intresse för utsmyckning av kyrkorum, särskilt påtagligt hos präster och församlingar som nåtts av den högkyrkliga rörelsen, där ekumeniska kontakter och estetiska intressen samverkade. Sven-Bertil Svensson blev genom sina konstnärliga kvalifikationer och de kyrkliga nätverk där han ingick en av de viktigaste aktörerna när det gällde den visuella förnyelsen av kyrkorummen. Hans produktion av bildverk för kyrkorum sträcker sig från sent 1950-tal till nutid och omfattar uppskattningsvis ett sjuttiofem större och mindre insatser. Som exempel på de mindre kan nämnas Petrus-ikonen för Sankt Pers kyrka i Uppsala domkyrkoförsamling från omkring 1980, som exempel på de större Örsjö kyrka i Småland 1975–1976, Långbro utanför Örebro 1982–1984, S:t Nicolai i Lidköping 1994–1995 och Varbergs kyrka 1999–2000.

Sankt Pers-kyrkan i Uppsala var innan den nuvarande permanenta byggnaden uppfördes 1987 en prefabricerad s.k. vandringskyrka från 1960-talet, till vilken distriktsrådet införskaffade några valda konstverk, ett av dem Svenssons Petrusikon. Meningen var att i bild uttrycka kyrkobyggnadens namn och identitet. I och med att målningen var mobil flyttades den 1987 över till den nya kyrkan med samma namn med tanke på byggnadens skyddshelgon.

I Svenssons större arbeten ingår vad som kan kallas liturgisk rumsgestaltning. Det kan handla om altarmålningar, väggmålningar, bildsviter av mindre format t.ex. på läktarbarriärer, krucifix, glas-

Bertil Svensson, utg. av Lillemor Forsgren, Eva Finder, Tord Rosenqvist (2019) För en ikonografisk analys av Sven-Bertil Svenssons kyrkomåleri, se Fallberg Sundmark 2015.

målningar, dekorationsmåleri och även färgsättning av rummet i dess helhet. Att kyrkorummet, dess ikoner och dess bildskrud i stort skall ingå i och samverka med den gudstjänst som firas, är en syn som i högsta grad präglar konstnärens, men även beställarnas, vilja och insatser i processen. De heliga motiven skall göra det gudomliga närvarande och öppna upp mot den himmelska sfären.

Till Svenssons mest kända verk hör hans arbeten i Örsjö kyrka. Byggnaden uppfördes 1889–1892 efter ritningar av arkitekten Emil Viktor Langlet. Den är en rundkyrka med arkitekturdekor i blandad medeltidsstil. Interiören med dess stora läktare var målad moccabrun och utsmyckningen bestod av två föremål, en gigantisk ljuskrona i gjutjärn i taket och Thorvaldsens Kristus i stort format på altaret. Natten till påskafton 1994 brann kyrkan och interiören totalförstördes. När den skulle återställas var förutsättningarna helt andra än 90 år tidigare. Arkitekten Jerk Alton (f. 1937) fick till uppgift att utforma det nya kyrkorummet innanför de bevarade murarna. Församlingen önskade i första hand att åter få se Thorvaldsens Kristus på altaret, men prästen, Gunnar Blidö (f. 1944), tog kontakt med Sven-Bertil Svensson och bad honom komma med förslag till bildmotiv och färgsättning av kyrkorummet. Svensson fick beställningen och utförde den genom att ikonografiskt och stilmässigt nära relatera till ikontraditionen och estetiskt helt kontrastera mot den tidigare interiören. Församlingen kom att acceptera projektet och var efter färdigställandet enligt Blidö ”imponerad, tacksam och glad”.²⁶

En pentatyk, en femsidig endimensionell altaruppsats, inramar koret. Den triumferande Kristus är centralbild, omgiven av Petrus och Paulus samt ärkeänglarna Mikael och Gabriel. De yttre flyglarna visar motiv ur Uppenbarelseboken. Över koret finns ett triumfkrucifix med Kristus i gyllene konungslig skrud. På väggarna i kyrkorummet finns en rad bibliska motiv målade på ljus puts. Även färgsättningen i rummet syftar till en motivisk helhetsverkan i relation till ikonframställningarna. Den är treskiktad: en jordisk

²⁶ Telefonsamtal med Gunnar Blidö om beställningen av måleri i ikontradition till Örsjö kyrka 2023-05-15. Blidö var komminister i Örsjö 1974–1996.

zon med bänkar för församlingen i grönt, en mellanzon för läktare, orgel och kor i varma gyllene färger samt överst en takzon i blåviolett som skall föra tankarna till himmelssfären. Ytterligare inslag i kyrkorummet kan tillskrivas konstnären som tillsammans syftar till liturgisk och visuell helhetsverkan. I fallet Örsjö fanns alltså förutsättningarna för en total förnyelse av det förstörda rummet, långt ifrån det tidigare kyrkorummets bildverk och färgsättning. Ikonrörelsen som på 1970-talet hade nått konstnärlig och andlig kraft fick i Örsjös kyrkointeriör ett kraftfullt genomslag.

De sakrala motiven i Örsjö kyrka har nu funnits i nästan 50 år och omslutit den gudstjänstfirande församlingen. Det liturgiska bruket har därigenom varit det primära. Genom målningarna har himmelska gestalter och Bibelns berättelser beretts närvaro i rummet. Men bilderna har också haft en viktig pedagogisk funktion. Prästen har i sin predikan ofta kunnat direkt hänvisa till de enskilda ikonscenerna.²⁷

Det är unikt att som i Örsjö ställas inför uppgiften att totalt gestalta ett kyrkorum i bild, färg och form. Desto oftare gäller uppgiften att gå in och ge ett bidrag i en tidigare formad miljö. Ett sådant exempel i Svenssons fall var en altartavla för Hultsjö kyrka på Småländska höglandet 1977. Den gamla kyrkan hade 1860 ersatts av en nyklassicistisk kyrka av Axel Nyström med stora rundbågiga fönster. Altaruppsatsen utgjordes att ett klassicistiskt ramverk i stort format i gråmålat trä med förgyllningar, dubbla pilastrar och en stjärnprydd bård under texten "ÄRA VARE GUD I HÖJDEN". Detta, alltså färg- och formelement mycket långt ifrån bysantinsk tradition, hade konstnären att förhålla sig till, men han valde att låta den kraftfulla inramningen framhäva en kontrasterande bildframställning. Den gode herden, klädd i kristusfärgerna vitt och rött, välsignande med lammet på armen, avtecknar sig mot ett stiliserat klipplandskap i varma ökensandsfärger under en klarblå himmel. På ömse sidor om Kristus bokstäverna "JE" och "KR". Konstnären väljer ofta att använda svenska (alltså med latinska alfabetet) initialer

²⁷ Gunnar Blidö 2023-05-15.

istället för de på ikoner vanliga grekiska. Men altaruppsatsen erbjöd ytterligare möjlighet till bildframställning. I tre mindre scener under kristusbilden återfinns Bebådelsen, Nattvardens instiftande och Kvinnorna vid graven. Med färg och form bryter konstnären mot de strama gråfärgade klassicistiska förutsättningarna. Ikonografiskt ansluter han sig med herdemotivet till en tradition som sträcker sig tillbaka till framställningen av Den gode herden i Galla Placidias kapell i Ravenna från 400-talets mitt. Samtidigt är herdemotivet välkänt och omtyckt i svensk folklig tradition och väckelsetradition. Nattvardsmotivet i den nedre bildraden, i mitten omedelbart över altaret, refererar till nattvardsmotivet som den vanligast förekommande bilden i svenska efterreformatorka altaruppsatser.

Dessa verk av Svensson – Petrusbilden i Sankt Pers kyrka, den stora målningsskruden i Örsjö av brand förstörda kyrkorum, och motivet Den gode herden med tydliga referenser till det bysantinska infogad i klassicerande ramverk – utgör tre tydliga exempel på kyrkokonstreception av ursprungligen bysantinsk ikontradition.

Lars-Erik Appलगren

Till ikonreceptionen idag i Sverige hör i hög grad det ikonmåleri som praktiseras av personer som inte är professionella konstnärer, men som uttrycker sig i bild inom ikonkonstens motivfärer och tekniker. Ett exempel på en sådan ikonmålare är Lars-Erik Appलगren.²⁸ Efter sin pensionering 2001 började han måla botaniska motiv på guldgrund. Då han behövde fördjupa sina färdigheter i guldgrundsteknik kom han i kontakt med det utövande ikonmåleriet, först genom en kurs som gavs av holländaren, fader, sedermera biskop, Johannes Deurlo (1930–2020).²⁹ Växande ambitioner ledde till kurser vid tre olika tillfällen som gavs vid Nya Valamo kloster i dess folkhögskola. Han studerade där för bl.a. Alexander

28 Appलगren (f. 1936), är professor emeritus i farmakologi vid Sveriges Lantbruksuniversitet och Veterinärmedicinsk jubeldoktor.

29 Denna del av artikeln bygger på en intervju per telefon med Lars-Erik Appलगren som gjordes 2023-03-29.

Wikström (f. 1965).³⁰ Den första var en nybörjarkurs, därefter deltog Appelgren i en kurs där änglar var motiven för ikonerna. Den tredje kursen var en s.k. mästarkurs 2005, där uppgiften för deltagarna var att efterbilda Gudsmoders-ikonen från Vadstena, den som nu finns på Nationalmuseum och som omnämnts tidigare i denna artikel. Undervisningen i måleri leddes av Vjateslav Mihailenko från S:t Petersburg. Parallellt gavs 17 timmars föreläsningar i ikonteologi av Pekka Tuovinen (1956–2022), med just Gudsmoders-ikonen som exempel och teologiska, historiska och komparativa aspekter på denna. Undervisningen tolkades till svenska och ämnet, den bysantiska ikonerna med Maria och barnet, var valt för den svenska anknytningen och dess vadstenahistoria.

Lars Erik Appelgren väljer sina motiv utifrån en kyrka eller plats som han har anknytning till. I Rönö kyrka i Östergötland finns en Antonius av Padua av hans hand. I Sunnersta kyrka i Uppsala, där Appelgren varit kyrkvård i 15 år, har han framställt kyrkans skyddshelgon den helige Stefanus i två scener: hur Stefanus kan tänkas hjälpa de fattiga och nödställda och Stefanus stenas. Scenen med de fattiga är tänkt att relatera till det närbelägna bostadsområdet Gottsunda med dess höga andel av invandrare – en parallell till den roll Stefanus hade för de invandrade grekerna i den första församlingen (Apg 6:1–5).

I grunden till det veterinärhistoriska museet i Skara finns resterna av ett franciskanerkloster med ett vargtassavtryck. Appelgren har där utfört en ikon med motivet den helige Franciskus och vargen. Överhuvudtaget använder sig Appelgren gärna av motiv som kombinerar djur och helgon, anknytningen är hans veterinärmedicinska yrkesliv.

Vid sidan av måleriet håller Appelgren föreläsningar kring temat ”Vad är en ikon?” med undervisning om begreppet samt historiska och tekniska aspekter, förankrade i den egna erfarenheten och utövandet. Föreläsningarna kan äga rum i kyrkomiljöer som t.ex. Gottsunda i södra Uppsala, men också i mera profana sammanhang

³⁰ Wikström har bl.a. utfört väggmaleriet i bysantinsk tradition med Kristus Pantokrator som centralmotiv i kupolen, i ortodoxa kyrkan i Hagalund, Esbo, Finland.

som Söderköpings Rotaryklubb. Ikonreceptionen har i Appelgrens fall tagit sig flera uttryck: upptäckten av en konstart och dess andliga sammanhang, utbildning, utövande, spridning av de egna ikonerna till olika typer av miljöer, samt kunskapsförmedling.³¹

Den här artikeln vill förmedla ett försök till historieskrivning över ikonreceptionen i Sverige, där de tidiga exemplen i Veckholm och Vadstena nämns i studiens början. Framställningen har sedan fyra riktpunkter: resereception, samlarreception, vetenskaplig reception samt den kyrkokonstnärliga, som i sin tur kan spaltas upp i den professionella verksamheten och i en där konstnärlig begåvning och det personliga mötet med och utövandet av konstarten är grunden. Artikeln speglar möten och bruk. Det är resenärens upplevelser som bygger upp en förståelse för denna visuella uttrycksform och bildernas sakrala dimension. Det är samlarens och museiintendentens sakkunskap och vilja som bidrar till att förmedla kulturarv och konstform. Det är forskarens roll att närma sig objekten med nya frågor som bidrar till växande kunskap inom ett fält som före mitten av 1900-talet var okänd mark i Sverige. Det är slutligen kyrkomålarens utövande av en konsttradition med rötter i kyrkans första århundraden som berikar kyrkorum och miljöer med bilder av det heliga för liturgi och tillbedjan.

Summary

Icons introduced and received in 20th-century Sweden

Hedvig Brander, Senior lecturer in Art history, Uppsala University

hedvig.brander_jonsson@konstvet.uu.se

The aim of this study is to describe how icons – holy images from Eastern Europe and the orthodox churches, mostly from Russia and Greece – have been introduced and received as objects of interest, attention and sacred use in Sweden during the twentieth century. The liturgical use studied in this presentation is limited to the Church of Sweden, notwithstanding the fact that icons now are to be found in

³¹ Information om utbildningsgången och exemplen på ikonframställningar och föreläsningar förmedlade vid telefonintervju med Lars Erik Appelgren 2023-03-29.

several other churches and church buildings in Sweden, especially, as one may expect, in those belonging to, and used by, Christian immigrants of Orthodox faith. The broader notion of icons in this respect amounts to images depicting saints or scenes from the Bible and legends, in sacred rooms and spaces, generally belonging to, or inspired by, the visual tradition of Early Christianity or Orthodoxy.

Although there are two known cases of Russian icons being brought to Sweden in late 16th and early 17th centuries, by members of the same noble family, De la Gardie, icons as concept, objects of art or sacred images seem to have been practically absent from liturgical life in the Church of Sweden until around 1900. During the 20th century, icons have been objects of what may be seen as at least four different kinds of reception. The first type deals with attention to, interest in, and experience of, sacred images in churches and monasteries by tourists or travelers sojourning abroad. The second type is concerned with collecting icons, especially the grand and unique collecting activities and donations by Olof Aschberg, who brought about 300 Russian icons to Sweden and Nationalmuseum in Stockholm in 1933 and 1952. The icons were possible to purchase and collect because of the Soviet-era despoliation of sacred milieus. The third type of reception outlined entails scholarly research focusing on iconography, stylistic character, or proveniences of the icons, starting with the art historian Helge Kjellin, a friend and collaborator of Aschberg, around 1930. Icon research has been a growing field in the West during the 21th century. The fourth kind of reception may be observed through mobile singular icons and wall paintings in the so called “icon movement”, when icons were appreciated, commissioned and received (often from Swedish artists) into church buildings as images of devotion and liturgical use. There were several professional Swedish artists who joined the icon movement and became active within this particular field, notably the landscape painter Sven-Bertil Svensson (b. 1937), whose visual representations now may be seen in a large number of churches in Sweden. There was moreover a Swedish “amateur icon movement”, in which individuals attended icon courses and

practiced icon art themselves, for private devotional use, or for gifts to, for example, Swedish parish churches. During the second half of the 20th century icons gradually have become important and often indispensable elements in sacred spaces in Sweden.

Käll- och litteraturförteckning

- Abel, Ulf, 1989, *Ikonen: Bilden av det heliga*, Hedemora: Gidlund.
- Abel, Ulf och Moore, Vera, 2002, *Icons*, Stockholm: Nationalmuseum.
- Aschberg, Olof, 1946, *En vandrande jude från Glasbrukargatan*, Stockholm: Bonnier.
- Bigestens, Peter, 2019, *Samtida ikonmåleri i Sverige: Konstnärer och traditionsbärare*, Kandidatuppsats, Uppsala universitet.
- Bexell, Oloph och Harlin, Tord, 2006, *Bengt Olof Kälde, kyrkokonstnär och heraldiker*, Uppsala: Hallgren och Fallgren.
- Brändén, Irina 2018, *Bilder och berättelser om Sankt Nikolaus: Några vitaikoner studerade mot bakgrund av text och liturgi* diss. Inst. för konstvetenskap, Uppsala universitet.
- Fallberg Sundmark, 2015, "Maria i moderna materialitet: Perspektiv på mariabilder av Lena Lervik och Sven-Bertil Svensson", *Ecclesiologica et alia: Studie in honorem Sven-Erik Brodd*, 2015, s. 93–110.
- Forsgren, Lillemor, Finder, Eva och Rosenqvist, Tord (utg.) 2019. *Sven-Bertil Svensson*. Galleri Malou, Mörbylånga.
- Kjellin, Helge, 1956 *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*. Stockholm: Sv. Litteratur.
- Kjellin, Helge, 1933. *Ryska ikoner: Olof Aschbergs till Nationalmuseum överlämnadesamling*. Stockholm: Norstedt.
- Leskov, Nikolaj (1873) 1964. *Den förseglade ängeln och andra berättelser*, Urval, översättning och efterskrift av Helga Backhoff Malmquist, Stockholm.
- Malmisalo, Juha, 2005, *Erland Forsberg as a Lutheran Producer of Icons in the Fields of Culture and Religion*, diss. University of Helsinki, Faculty of Theology.
- Palme, Sven, 1897. "I Österled" *Ord och bild* 6, s. 545–554.
- Rosell, Ingrid. 1974. *Veckholms kyrka, Trögds härad Uppland*. Sveriges kyrkor, Stockholm: Almqvist och Wiksell.
- Sidén, Karin, 2008, "Den röde bankiren och donationerna av ikoner till Nationalmuseum", *Givandets glädje i konstens värld*. Nationalmusei årsbok. Stockholm: Nationalmuseum.