


# A U R A

TIDSKRIFT FÖR AKADEMISKA STUDIER AV NYRELIGIOSITET

---

## Hilma af Klint och Ivan Aguéli. Andlighet och konstens rum

Annika Öhrner 

*Aura: Tidskrift för akademiska studier av nyreligiositet*, Vol. 9 (2017), 42-60.  
doi: <https://doi.org/10.31265/aura.518>

De första tio årgångarna, utgivna mellan 2009 och 2018, av *Aura: Tidskrift för akademiska studier av nyreligiositet* (ISSN: 2000-4419) publicerades ursprungligen i tryckt format. Från och med volym 11 (2020), har tidskriften omarbetats till en diamond open access-tidskrift, och har bytt namn till *Aura: Tidskrift för akademiska studier av nyreligiositet* (ISSN: 2703-8122). Samtliga artiklar, redaktionella texter och bokrecensioner från volymerna 1–10 publiceras nu online med open access (Creative Commons BY-SA 4.0 licence) med tillstånd från författarna.

For the first ten volumes, published between 2009 and 2018, *Aura: Tidskrift för akademiska studier av nyreligiositet* (ISSN: 2000-4419) was exclusively available in printed form. Starting with volume 11 (2020), the journal is re-envisioned as a diamond open access journal and will be renamed *Aura: Tidskrift för akademiska studier av nyreligiositet* (ISSN: 2703-8122). All articles, editorials, and reviews from volumes 1–10 are published online in open access form (Creative Commons BY-SA 4.0 licence) with the permission of the author(s).



# Hilma af Klint och Ivan Aguéli. Andlighet och konstens rum.

*Annika Öhrner*

I svensk konsthistorieskrivning har år 1909 återkommande konstruerats som brytpunkten mellan ”den gamla” och ”den nya” konsten. Under några sekler hade då svenska konstnärer rest till Paris och den franska landsbygden, tagit del av symbolistiska strömningar och ett nytt subjektivt förhållningssätt till naturen, lärospån de sedan inför det svenska landskapet omvandlade till måleri. Några av deras studenter presenterade under det gemensamma namnet *De unga* sitt måleri vid Hallins konsthall 1909, och senare även 1910 och 1912, utställningar som i konsthistorien pekats ut som ”modernismens” definitiva genombrott i den svenska kulturen. Årtalet har fungerat som kapitelavdelare i konsthistoriska handböcker och varit utgångspunkt för hur museisamlingar och permanenta hängningar av konst skulle rumsligt avdelas (se till exempel Söderberg 1955, Lidén & Sandström 1975). För västerländsk konsthistoria i stort har istället utvecklingslinjen mot abstraktion givits en framträdande betydelse – ur den formalistiskt präglade läsning som Clement Greenberg etablerade och som även var rotad tidigare i Momas utställningspraktik. Arbeten av målare som Malevich (1878-1935), Mondrian (1972-1944), Kandinsky (1866-1944), följt av den franska kubismen, har varit milstolpar i denna berättelse. Georeferentiellt präglade tolkningar av modernismens genombrott har beskrivits som en konsekvens av impulser som sänts ut från Paris ut i Europas så kallade periferier.

Senare forskning har dock visat hur influens och påverkan kan ha tagit flera olika vägar, både rumsligt och tidsmässigt (Jouyeux-Prunel 2015). På perifera platser som Stockholm förlade flera internationella aktörer i själva verket sin kulturproduktion under 1910-talet (se till exempel Sjöholm Skrubbe 2015, Öhrner 2015 och 2017). Många av de svenskar som tog sig till Paris, om än inte alla, hade en transnationell strategi där den kompetens man utvecklade där skulle återföras och utväxlas till kulturellt kapital på hemmascenen (Öhrner 2012).

Två konstnärer i den svenska historiografin framstår som särskilt vägande för det här momentet, i den meningen att de med sin praktik bröt den etablerade figuren kring den svensk-franska interaktionen, en linjär utveckling och ett ”brott” inom konsten, på ett sätt som först under senare decennier har blivit tydligt och möjligt att avtäcka. De har också något annat, viktigt, gemensamt i sitt förhållande till andlighet och esoteriska läror, som hos båda gick milslångt vidare och djupare än hos det svenska borgerskapet i allmänhet vid den tiden. Hilma af Klint (1862–1944) och Ivan Aguéli (1869–1917) intar båda unika positioner i konsten genom sina verk, präglade av ett djupt andligt förhållningssätt till konsten. Hilma af Klints efterlämnade livsverk innehåller en omfattande produktion av målningar och teckningar i olika serier med skilda format och ärende. De omfattar både icke-referentiella bilder med starkt skönhetsvärde och bilder med inslag av tecken och symboler från kända symbolsystem. Ivan Aguélis *oeuvre*, i sin tur, innehåller en mer begränsad mängd verk, främst oljemålningar i mindre format men även teckningar. De enkla motiven är landskap, porträtt och stadsbilder; studier där ljuset bärs fram av en intensiv färgverkan.

Som en följd av att af Klint och Aguéli verkade inom åtskilda om än parallella rum under det tidiga 1900-talet, och genom att de dessutom har placerats i skilda sfärer inom en evolutionistiskt präglad konst-historia, har deras arbeten inte jämförts tidigare vilket egentligen är

mycket märkligt. Genom att ställa de båda gestalterna och konstnärskapen intill varandra och undersöka likheter och skillnader, kan delar av det tidiga 1900-talets konst ges ny belysning. Genom att följa andra vägar än den kronologiska historielinjen kan man också få syn på nya vinklingar av det historiska förloppet än det givna. Här blir den centrala frågeställningen om hur deras relation till andlighet såg ut inom ramen för det konstnärliga arbetet, en väg att öppna upp förståelsen för hur de verkat och hur historien konstruerat det förflutna.

## **I.**

Ivan Aguéli och Hilma af Klint var generationskamrater med endast sju års avstånd i ålder, och återfanns periodvis, som vi ska konstatera, inom samma kulturliv under 1910-talet.<sup>27</sup> De hade olika familje- och utbildningsbakgrund. Hilma af Klint var uppvuxen i en högre officersfamilj på Karlbergs slott och utbildad under fem år på Kungl. konstakademien och hon kom att leva och verka i ett - i yttre mening - tillbakadraget liv i en mindre krets konstnärsvänner. Ivan Aguéli växte upp i Sala i en burgen familj, fadern var veterinär, och fick efter misslyckad skolgång sin konstnärliga utbildning i elevateljéer i Konstnärsförbundarnas krets. Han kom sedan att ge sig ut i världen, driven av sitt starka andliga intresse och sitt stora språkintresse, och kom att utveckla sitt konstnärskap i nära kontakter med konstnärer i Paris som Emile Bernard (1868-1941) och Kees van Dongen (1877-1968), men också vid Académie Humbert vid Boulevard Clichy där han gick en tid under 1912. Aguéli höll under sin korta levnad en internationell livsföring, med ett stort kontaktnät till tänkare och konstnärer i både Frankrike och Egypten.

---

<sup>27</sup> De biografiska data som redogörs för här, är hämtade ur Fant 1898 och Gauffin 1943 när inte annat anges.

af Klints konstnärliga utveckling skedde i Stockholm, hon tilldelades efter akademistudierna en ateljé i Konstakademiens ateljébyggnad vid norra Kungsträdgården. I huset fanns också en konsthall, Blanchs konstsalong, där såväl Konstakademien som det opponerande Konstnärsförbundet visade utställningar. Hilma af Klint befann sig således mitt i pulsen av Stockholms kulturliv och kunde ta del av det delvis internationella utbud som presenterades i huset, och hon hade framgång med sina landskapsmålningar och porträtt som fann sina kunder. Hon blev medlem i föreningen Svenska konstnärinnor vid dess grundande 1910, och bör ha varit sympatiskt inställd till de emancipatoriska rörelser för kvinnans ställning, såsom rösträttsrörelsen, som ägde rum vid tiden. Däremot reste hon inte till Paris, där så många av hennes kvinnliga generationskamrater funnit ett utrymme att utveckla sina konstnärskap.

Hilma af Klint intresserade sig tidigt för spiritistiska seanser. Hon gick med i Teosofiska samfundet år 1889, samma år som det grundades. Hilma af Klints konstnärliga och religiösa utveckling inleddes i en mycket avgränsad och sluten krets av kvinnliga förtrogna i Stockholm. Först en tid senare, sträckte hon sig geografiskt utanför Stockholm och Mälardalen för sina internationella studier vid årliga resor till Dornach mellan år 1920 och 1930. Hennes mycket habila landskaps- och porträttmåleri ställdes ut och fann kunder i Stockholm, men hennes direkta inflytande på det konstnärliga fältet kom först flera decennier senare genom den självvalda isoleringen av det nya, andliga måleriska arbetet.

Hon besökte möten i det hemliga ordenssällskapet Rosenkruzarerna, och var också en kort tid medlem i den svenska ekumeniska samslutningen Edelweissförbundet. Tillsammans med sin närmaste vän Anna Cassel (1860-1937), och ytterligare några kvinnor gick hon ur detta, och startade den s.k. Fredagsgruppen, senare *De fem*, som samlades regelbundet och studerade Nya testamentet och genomförde

meditationer och seanser (Fant 1989: 17, 25, full identitet saknas dessvärre för personer i grupperingarna). Med det senare namnet anknöt gruppen till en namntradition inom tidens avantgardegrupperingar. Det var under gruppens aktiva period 1896–1906 som Hilma af Klint mottog meddelande från ett medium om att hon skulle börja skapa målningar på dennes direktiv. Hon tecknade ner orden: ”Akta Edra ritningar. De äro bilder af badande etervågor som bidra Eder en gång då Edra öron och ögon kunna förnimma ett högre bud.” (Fant 1989: 20). Vid Rudolf Steiners (1861-1925) besök i Stockholm 1908 besökte han Hilma af Klint i hennes ateljé. af Klint och vännen Thomasine Andersson (d. 1940) besökte senare Goetheanum i Dornach i Schweiz, bland annat för att konstnären sökte svar i arkiven hur hennes mediunistiskt förmedlade måleri skulle tolkas. Steiner själv förhöll sig dock avvisande till hennes verk, vilket blev en stor personlig besvikelse för henne.

Aguélis religiösa skriftställarskap och för i Sverige unika utblick i österländsk kultur, var orienterad mot sufismen. Han reste efter sina tidiga konstnärliga övningar på Gotland vilka uppmärksammades av konstnärer som Richard Bergh (1858-1919), Carl Wilhelmson (1866-1928) och Karl Nordström (1855-1923) och andra konstnärer ur Konstnärsförbundets krets, ut till Paris 1890 där han bland annat studerade orientaliska språk och Koranen. 1902 invigdes Aguéli i Kairo i orden Shadhiliyya, en sufiorden med stark intellektuell inriktning som grundats på 1200-talet i Nordafrika. Han kom också själv att sprida sufismens läror efter sin period i Egypten, till religiösa tänkare i Paris. Som religiös var han såväl invigd själv som skriftställare med texter som rörde teman utöver det konstnärliga. Han hade, liksom Hilma af Klint, ett starkt intresse för Swedenborgs läror, vilket Simon Sorgenfrei diskuterar i sin artikel i detta tidskriftsnummer. I Hilma af Klints efterlämnade bibliotek ingick boktiteln *Swedenborg* av en E. Liljendahl, utgiven 1922 (Fant 1989:239). De hade således båda ett intresse för

teosofin, men därutöver finns inga idag kända gemensamma punkter mellan deras religiösa synsätt.

## II.

Det finns en rik litteratur kring andlighet, esoterism och konst runt sekelskiftet, och syftet med den här texten är inte att placera in konstnärskapen i denna större kontext, som beskrivs i ett stort och ännu pågående akademiskt arbete av olika forskare.<sup>28</sup> Istället kommer jag försöka ringa in de två konstnärernas uppfattning om konstens förmåga att förmedla andliga uttryck, för att se vilka verkningar de kunde ha på konstsynen. Hos Aguéli finns en uttalad *konstteori* som även i några fall har kunnat knytas till det uttryck som hans målningar bär, även om ännu mycket arbete återstår att göra i det avseendet (Wessel 1989). I af Klints fall, finns ingen sådan explicit teori men i den mycket stora produktionen återfinns en konsekvens och en struktur i strävan att förmedla ett andligt budskap. Hon har också efterlämnat anteckningar, delvis opublicerade, där tankar kring det andligas närvaro i just konst, kan spåras.

af Klints måleri har ibland hänvisats till just den religiösa sfären, som det *andra* i relation till det etablerade konstfältet, och därmed som icke-intressant. Men det går inte att bortse från att konsekvensen i hennes konstnärliga arbete och att dess starka rent visuella kvaliteter ändå så synbart är baserat i en konstnärlig praktik och i ett kunnande,

---

<sup>28</sup> Se till exempel Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and Advent of Abstract Painting*, New York: Cambridge Univ. Press, 1994; Guy Cogeval (red.) *Au-delà des étoiles. Le Paysage mystique de Monet à Kandinsky*, Paris: Musée d'Orsay, 2017; Maurice Tuchman (red.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles: Los Angeles County Museum 1986 (där Hilma af Klint presenterades internationellt för första gången), Pia Witzman (red.) *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1995.

odlat inom konstens institutioner. Kanske man istället för en konstteori hos af Klint kan söka en *bildteori*, alltså en uppfattning om hur och på vilket sätt det andliga budskapet förmedlas till och uppfattas i bilden, då själva *konstbegreppet* hos henne sällan kommer till verbala eller skriftliga uttryck.

Den teori om det andliga budskapets återförande i måleri som Hilma af Klints arbete vilade på, innebar att konstnären gjorde sig till ett passivt redskap för förkunnelser genom namngivna högre andliga väsen. Denna akt av underkastelse, bör dock enligt min mening betraktas som en aktiv självpositionering. Under de första åren var dessa väsen Amaliel, Ester och Georg, vilka gav henne det stora uppdraget att framställa det oförgängliga hos människan, det som överlever döden (Fant: 1989:17). Att åta sig ett så omfattande arbete där bildernas skala också är konsekvent och utfört enligt en förutbestämd princip, är endast möjligt för en som är konstnärligt begåvad, skolad och mycket erfaren. Det kräver också en sträng och asketisk livsföring. Detta även om man betänker det faktum att flera egenskaper i bilderna ibland inte liknar något annat hon rimligen kan ha sett ur konstens historia eller samtid, vilket kanske tydligast framstår i motivgruppen *Svanen*, som *Svanen nr 16* och *Svanen nr 17* (oktober 1914 – mars 1915). Hennes motivkrets innehåller dock spårbara referenser till symboler exempelvis hämtade ur den kristna liturgin, och bildseriernas teman kan följa kyrkoåret. Även botanikens bildvärld återkommer i hennes verk (Lomas 2015).

Åke Fant (1943-1997) har även pekat på att Hilma af Klint bör ha varit medveten om August Strindbergs (1849-1912) ockulta måleri och Ernst Josephsons (1851-1906) teckningar (Fant 1989: 207). Han lyfter fram det motsägelsefulla i det faktum att af Klint tycks ha uppfattat sitt arbete spiritistiskt, medan den andliga tradition hon mest tog intryck av genom litteratur och mötet med Rudolf Steiner är den teosofiska, som förkastar passivt mottagande av impulser från den



andliga nivån (Fant 1989: 209-210). Steiner var också direkt avvisande inför hennes projekt, som redan nämnts. Pascal Rousseau menar, att af Klints verk befinner sig i skärningspunkten av flera influenser, som exempelvis ornament, formalism och musikalism, symbolism och hierofani, och därmed får oss att omvärdera den abstrakta konstens ursprung ur olika synvinklar, vilket vi ska återkomma till (Rousseau 2013: 161).

Viveka Wessel är den konstforskare som tydligast fördjupat sig i Aguélis tankevärld och reflekterat kring dess betydelse för hans konst, med början i hennes bok *Ivan Aguéli: porträtt av en rymd* (1988). Hennes uppfattning är att man inte kan förstå verket utan den metafysiska aspekten, men att denna förståelse behöver ske genom att man följer hans konstnärliga arbete över tid, då han går mellan religiösa studieperioder och perioder där måleriet står mer i fokus. Aguélis uppfattning om måleri skulle, menar jag, kunna kallas ett slags *andlig materialism*, och kommer exempelvis till uttryck i följande citat:

Som konstnär kan jag inte tänka mig en materia utan en andlig motsvarighet. Inte heller en ande utan handling eller någon som hälst relation till sinnevärlden, *eftersom jag inte på något sätt är vidskeplig*. Jag påminner dig: vidskepelse = tro på det som aldrig och på intet sätt uppenbarar sig (brev från Aguéli till Werner von Hausen, 21 maj 1894, citerat efter Gauffin 1941:168).

Här finns tydlig åtskillnad relativt af Klints bilduppfattning, enligt vilken det hon framställer helt och hållet kommer till henne från en andlig sfär via medier - vilka i och för sig i en viss mening uppenbarar sig för henne. Wessel presenterar också ett citat ur en efterlämnad anteckning, där Aguéli beskriver nödvändigheten för den enskilde konstnären att åsidosätta profana synvanor, för att upptäcka ”den personliga solen”, det vill säga den sol som vår Herre skapat enkom för honom:

Endast i Afrika, Södra Indien o. på Gotland har jag kunnat uppfatta horisonten som ett ofantligt öga vars blick följer en överallt, med skiftande uttryck (odaterad, Nationalmuseum Aguéliarkiv, citerat efter Wessel 1989: 90).

Det är på dessa platser han bäst har kunnat arbeta, han hade tidigare även upplevt att husfasader i Paris tycktes kunna falla ihop när som helst och upplösas som gas, det vill säga att materien blev till eteriskt ljus. I Egypten finner han ”det monoteistiska ljuset” som är dominerande och överallt iakttagbart (Wessel 1989: 91). Den solära logiken *kommer* enligt Aguéli till sitt uttryck i den *cerebrala konsten*, i motsats till den sentimentala. Den cerebrala konsten ger intryck genom sina direkta estetiska verkningsmedel, utan utblandning av främmande jag, dunkla minnen eller yttre föremål (*La Gnose*, Paris 1911, citerad ur Wessel 1989: 99).

Han har således en symbolistiskt färgad relation till måleriet. Det märkliga med Aguéli i relation till de brytpunkter inom måleriet som i den formalistiskt färgade läsningen av modernismens genombrott brukar hänvisa till åren 1907, 1908 och Picassos och Braques simultana och dialogiska utveckling av kubismen (se till exempel Foster: 2004), är att han snarare ser detta - inte som ett brott i bildens rumslighet till en fjärde dimension - men som ett resultat av en syntes mellan sufismens djupa mystik och kubismens abstraktion. I sin artikel ”Pages dédiées à Mercure” i tidskriften *La Gnose*, (Paris 1911), skriver Aguéli i avsnittet *L'art pur*, att han avser ”visa på den rena konstens betydelse i de esoteriska studierna”, och fortsätter:

De bildande konsterna är sålunda människosjälens grafologi, i egenkap av spontan fastän abstrakt uppenbarelse av den personliga och högre önskan.

Studierna av dem utgör en utmärkt träning i den visuella förmågan, såväl av den solära logiken, som är så gott som oundgänglig att känna till för att kunna ägna sig åt formernas metafysik (*La Gnose*, Paris 1911, no 1 och 2, s. 34; citerat ur Wessel 1989: 99).

### III.

Det är Aguélis nära kontakter med Emile Bernard som särskilt har lyfts fram inte bara i fråga om hans eget måleri, utan också i hans relation till symbolismen. Efter hans för tidiga död vid en olyckshändelse då han kördes över av ett tåg i Barcelona 1917, fördes hans arbete på olika vägar hem till Sverige med understöd av bland andra Prins Eugen. En minnesutställning öppnade på AB Konstverk vid Strandvägen 27, den 26 januari 1920. Utställningen blir paradigmatiske för det eftermäle konstnären skulle få i de svenska konstnärliga översikterna. Karl Nordström kallar de målningar som han fick beskåda hos Prins Eugen på Waldemarsudde i november 1919, ”dessa små lappar”, i en dagboksanteckning, för ”koloristiska mästestycken” (citerat ur Gauffin 1941: 292). Gauffin beskriver själv utställningens mottagande som följer:

Det var något helt nytt man såg, men ingenting av *detta obegripliga nymodiga som man inte förstod* [min kursiv] hur gärna man ville. Detta var så enkelt och självklart och ändå på något sätt ogripbart, visionärt med sina ljuvliga färger och förenklade form. (Citerat ur Gauffin 1941: 292).

Här uppritas den receptionsmodell som kom att präglade historieskrivningen om Aguéli som en färgens mästare, enkel och ädel och ställd i relief till det ”obegripliga nymodiga” som den svenska publiken fått sig till livs under åren fram till dess. Senare internationella storheter såsom Wassily Kandinsky, Gabriele Münter (1877-1962), Sonia Delaunay (1885-1979) och Robert Delaunay (1885-1945) och andra hade visats

på gallerier i Stockholm under kriget (Lärkner 1984, Öhrner 2015). 1909 års män hade skandaliserat den lokala konstscenen och Isaac Grünewalds och Sigrid Hjertén framträtt inte bara som målare, utan som dansörer i futuristiska soaréer. Enligt denna modell finns också något ”ogripbart” i hans måleri, ett okänt element som också samtidigt hålls på behörigt avstånd och förblir otolkat, och på intet sätt relaterat till den kulturella kontext, till islam och till den andliga tradition, i vilket Aguélis måleri kommit till. Axel Gauffins biografi över Ivan Aguéli är oöverträffad vad gäller den djupa kännedomen om konstnärens levnad, förloppet i hans konstnärliga utveckling och inte minst hans relationer till parisiskt, egyptiskt religiöst liv och nätverken hos centrala figurer i Paris och i Stockholm, ofta direkt förmedlade genom dåtida intervjuer av personer som känt honom. Det skulle dock som redan nämnts dröja till Viveca Wessels arbete innan en djupare studie av Aguélis verk görs och ett konkret, historiskt och empiriskt förankrat försök att ställa konstnärens andliga och religiösa världsbild i relation till hans måleri, och därmed ge hans livsverk tydligare konturer och djup än de tidigare mer allmänna men rätt intetsägande hänvisningarna till ett *annorlunda ljus* i en *lågmäld kolorism*.

Hilma af Klints reception - då man talar om den andliga delen av hennes tudelade konstnärskap - ligger betydligt närmare i tiden. Det var konsthistorikern Åke Fant som gjorde den tidigaste och mest omfattande studien och inventeringen av det måleri som Hilma af Klints testamenterat till sin brorson Erik af Klint, med förbindelse om att det inte skulle visas förrän tjugo år efter hennes död vilken kom att infalla 1944. Fants bok *Hilma af Klint: Ockult målarinna och abstrakt pionjär* (1989) kom ut i samband med en retrospektiv utställning på Moderna Museet. Sentida författare förlitar sig ofta på Fants arbete, även om det i stort sett blev bortskrivet i samband med den verkliga internationella lanseringen av konstnären som en abstrakt pionjär, i samband med Moderna Museet retrospektiv med ett snarlikt namn,

*Hilma af Klint-Abstrakt pionjär* (16 feb-26 maj 2013). Utställningen gick vidare till Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Berlin (15 juni-6 oktober 2013), Museo Picasso, Málaga (21 oktober 2013-9 februari 2014), och Louisiana, Humlebaek (7 mars-6 juli 2014). Museets direktör Daniel Birnbaum lanserade även konstnärskapet vid 55:e Biennalen i Venedig 2013, som han var konstnärlig ledare för. Vandringsutställningen från 2013 var en omfattande, bländande vacker presentation av af Klints verk, den dittills största. Dess inramning fokuserade på konstnärskapets föregivna relation till abstraktionens genombrott vid tidigt 1900-tal, för att så att säga försöka återföra Hilma af Klint till hennes ”rättmätiga” plats i en konsthistorieskrivning där tidigare manlig agens och vägen mot abstraktion varit normgivande. Dan Karlholm (f. 1963) som har skrivit om detta fenomen i flera texter kallar det att ”med historiografiskt våld försöka foga in dessa bilder i en förhårdnad och patriarkal modernistisk kanon”. Han föreslår ett alternativt sätt att närma sig af Klints verk, som ett slags samtidskonst här och nu (se till exempel Karlholm 2014: 294).

Under den period som Aguéli utvecklade sin teori om den rena konsten, hade han genom sina goda förbindelser i Paris direkt tillgång till Picassos verk, som annars inte ställdes ut offentligt under den här tiden. Han kom att skriva in det som en del av *l'art pur*:

Jag har sett verk av Picasso, vilkas ljusknippen kristalliserat sig i en mosaik av slipade ädelstenar och väldiga diamanter av utomordentlig genomskinlighet (*La Gnose*, 1911, s. 21, citerad ur Wessel 1989: 107).

I sin recension av kubisternas legendariska grupputställning 20 april-13 juni 1911 på Salon des Independants, nämner Aguéli särskilt Henri Le Fauconnier (1881-1946) och Fernand Léger (1881-1955), och hävdar, att den kubistiska ordningen är den strängaste man kan tänka sig (*L'Encyclopédie Contemporaine Illustrée*, den 30 april 1911,

citerad ur Wessel 1989: 107). I Gauffins biografi går att följa hur Aguéli under sina många år i exil på ett mycket intressant sätt upprätthåller en nära dialog med kollegor i det stockholmska konstlivet, de centrala konstnärerna i Konstnärsförbundet inklusive Richard Bergh (1858–1919) som från 1915 även var Nationalmuseums överintendent. Ett återkommande tema i breven är hans skriande behov av hjälp till försörjning och hans försök att få köpare till sitt måleri. Och kretsen sluter upp kring honom, de gör vad de kan tycks det, för att hjälpa Aguéli och stödja hans konst, inklusive att förmedla kontakten till Prins Eugen, som under krigsåren var mecenat till flera konstnärer.

Men en minst lika viktig och tidigare förbisedd mission som Aguéli hade med sina brev, var att till Sverige förmedla nyheter inom konsten som han uppfattade som viktiga och som han uppenbarligen ansåg den svenska publiken förtjänade att ta del av. När konstnärsförbundet planerade en utställning sommaren 1912, meddelade han Richard Bergh att Picasso borde vara självskrivnen, liksom Le Fauconnier, och erbjöd sig att förmedla kontakten till dem. Han tyckte även att Kees van Dongen, som Aguéli själv studerat hos, och Léger skulle kunna vara bra namn. Hans förslag blev inte beaktade den gången, även om han själv till sin förvåning blev inbjuden till utställning. Den 25 februari 1913 skriver Karl Nordström till honom att en ny konsthall (det blivande Liljevalchs konsthall) är planerad för Stockholm, och att han förlitar sig på att från Aguéli få förslag på ”modern konst från utlandet, och då tänker jag i främsta rummet och framförallt på Frankrike” (citerad ur Gauffin 1941: 216). Aguéli svarade omgående:

Mycket berörd av att Ni vänt Er till mig med förfrågan om levande franska artister, så svarar jag genast. *Det är en himlaskriande orättvisa att ej sätta i främsta rummet: Van Dongen, Agero o. Le Fauconnier. V.D.* är säkert nutidens djupaste originalitet, den mest artistiska av alla artister jag sett härute. Tänk Er en sort van Gogh *uppe i Paradiset*, som

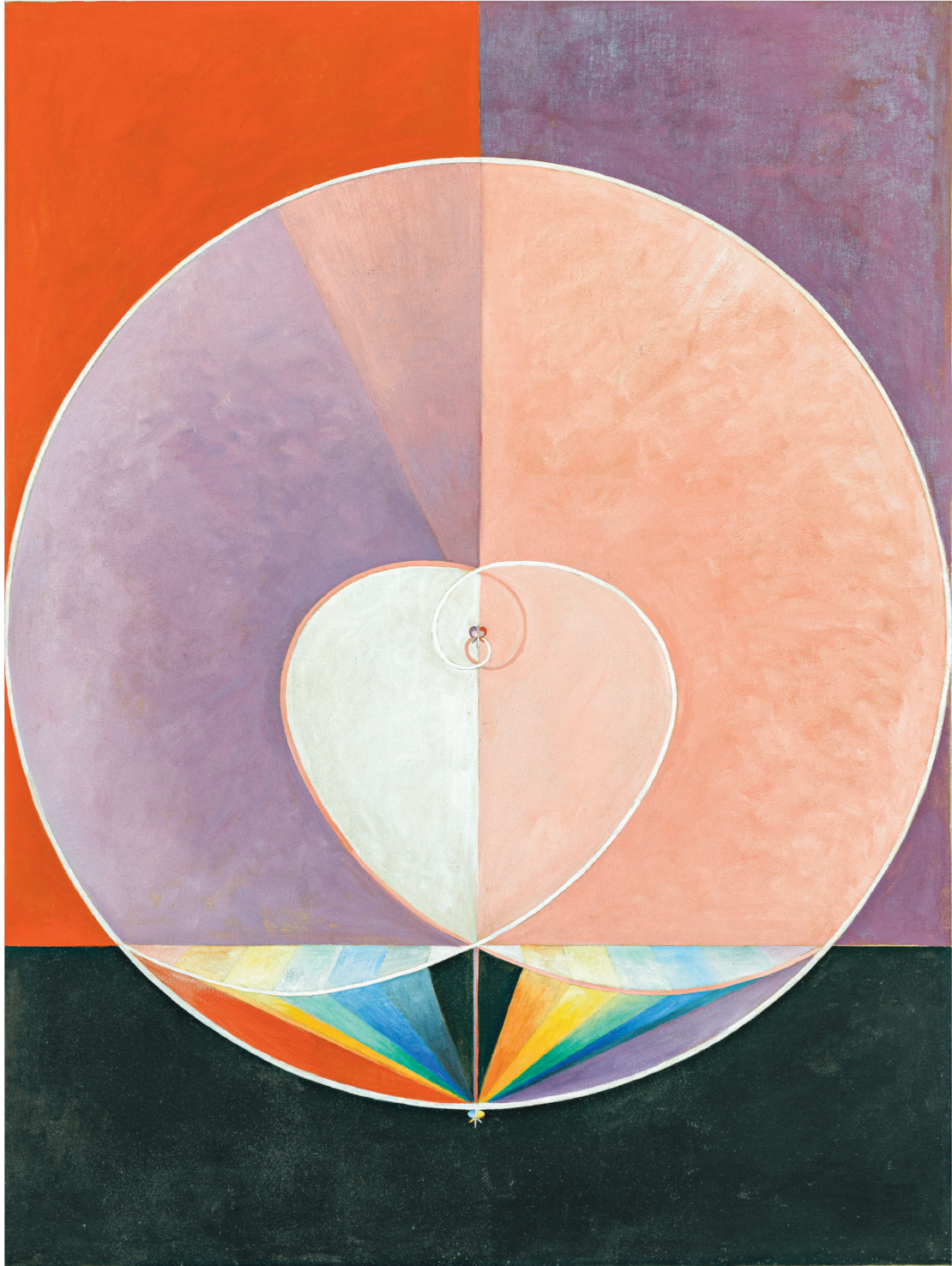


Ivan Aguéli, *Egyptiskt kupolhus* (1914), Foto: Moderna museet

håller på att bli egyptier, *en riktig*, genom Montmartreflickorna, ja då har man en halv aning om hans värde. [...] Le Fauconnier är den mest monumentala av allihop (d.v.s. Cubisterna) o. det är han som lett dem från början. [...] Picasso är känd. Jag har alltså ej att tala om honom. (Citerad ur Gauffin 1941: 217).

Aguéli närmade sig i samband med projekteringen för Liljevalchs konsthall ingen mindre än Guillaume Apollinaire, den nya konstens poet och uttolkare, och talade med honom om ”det blivande utställningspalatset i Sthlm”. Denne ska också ha erbjudit sig att komma till Stockholm och hålla föredrag om nu levande parisare, artister och poeter.

Han själv är en god poet. Jag var till han [sic] för några dagar sedan o. han viste mig stora packor teckningar av Picasso och Mlle Laurencin.



Hilma af Klint, *Duvan nr. 2* (1915), Foto: Moderna museet



[...] Han håller styvt på min metafysik (artiklar i La Gnose o. de två sista) men ville snoppa mig vad nu kännedom om artister beträffar. Därför viste han mig teckningar o.s.v. av flere *ytterst intressanta artister* som jag aldrig hört talas om då de ej exponera, d.v.s. *de få ej exponera för sina tavelhandlare*. En av dem, Derain, det erkänner jag gärna, var en av de märkligaste konstnärer jag någonsin sett. (brev till Richard Bergh 21 mars 1913, citerad ur Gauffin, 1941: 218-219)

Den här korrespondensen pekar ut en mycket intressant väg för kulturella överföringar, som inte har studerats närmare tidigare, och här bara kan beröras kort. En viktig framtida studie vore en genomlysning av Aguélis tidiga förmedling av kubism och även futurism, som den framträder i breven och studera huruvida mottagarna plockade upp impulserna genom utställningarna och andra diskurser i Stockholm, eller om de gav upphov till andra strategier. Denna Aguélis intresseinriktning saknas i tidigare beskrivningar och går långt bortom den symbolism med vilken han annars är förknippad i svensk konsthistorisk kontext.

#### IV.

Under några år kring 1910–1911 befann sig Hilma af Klint och Ivan Aguéli rent fysiskt i samma stockholmska kultursfär, och beaktar man Aguélis korrespondens från exilen med svenska kollegor kan tiden utsträckas längre ändå. De kan sägas ha varit knutna till två olika falanger, Hilma af Klint till Konstakademin där hon varit elev och i vars ateljébyggnad vid Kungsgården hon tilldelats ateljé även om hon nu och fram till 1918 bodde med sin mor i en lägenhet på Brahegatan 52, i samma hus där hon också hade ett separat, enklare arbetsrum. Aguéli målade i Carl Wilhelmsons skola och ingick som tidigare beskrivits, i de opponerande konstnärsförbundarnas nätverk. Motstridiga falanger är dock ofta starkt bundna till det gemensamma sociala rum där deras strider utspelas, och det är också högst troligt att af Klint och

Aguéli deltog i samma kulturliv, besökte samma utställningar även om någon direkt kontakt mellan dem hittills inte dokumenterats. De delade också en asketisk livsstil, Aguéli var enkelt klädd och sov över där han kunde, levde i Paris ett omvittnat bohemiskt liv medan han under resorna i till exempel Egypten idkade enskilda studier i måleri och i olika religiösa skrifter. af Klint arbetade och studerade strängt och intensivt i en avgränsad kvinnlig krets, och under somrarna från 1912 levde hon på Munsö tillsammans med sin nära vän, Anna Cassel (Fant 1989:25). Levnadssätten och arbetsstrategierna de båda valde ägde rum i åtskilda, genuspräglade sfärer, och medan af Klints arbete vid tiden inte nådde offentligheten, stod Aguéli var han än befann sig i kontinuerlig dialog med manliga konstnärskollegor och religiösa fränder mitt i den svenska kulturens centrum, och i Paris och Egypten.

Konstnärerna hade djupa esoteriska intressen, som skiljde sig åt. På olika sätt är de båda konstnärerna förknippade med den abstrakta konstens genombrott, från olika historiska horisonter. För Hilma af Klint sker det genom den omdiskuterade och problematiska inskrivningen av senare konsthistoriker och museiintendenter i den etablerade historielinjen mot abstraktion. För Ivan Aguéli, genom hans förmedling till hemmafronten av iakttagelser gjorda direkt från den klassiska modernismens genombrott i form av kubisternas tidigaste utställningar och även, förvånande nog givet hans egna ljusbaserade, skimrande symbolistiskt färgade naturstudier, av den italienska futurismen. Detta har tidigare inte varit en del i berättelsen om den nya konstens genombrott i Sverige. Det handlar i ena fallet som beskrivits, om den våldsamma akten av inympning av en konstnär i en redan etablerad modernistisk kanon, en kanon som i samma skede håller på att tappa mark i den konstvetenskapliga forskningen. I det andra fallet rör det förbiseendet av en hyllad skapare av något som snarare uppfattats som ett stämningmåleri och stilla ljusskildringar från exotiska landskap och folk - istället för ett måleri grundat i andliga studier, och av dennes faktiska

roll att direkt från rot sprida kunskap från kubisternas ateljéer och den konstkritiska diskursen kring Appolinaire. På åttiotalet kom dessa förhållanden genom Åke Fants respektive Viveca Wessels viktiga arbeten till ytan, men än återstår forskning att göra.

## Litteratur

- Cheetham, Mark (1994). *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and Advent of Abstract Painting*. New York: Cambridge University Press.
- Guy Cogeval (red.) (2017). *Au-delà des étoiles. Le Paysage mystique de Monet à Kandinsky*, Paris: Musée d'Orsay.
- Fant, Åke (1989). *Hilma af Klint, Ockult målarinna och abstrakt pionjär*. Stockholm: Raster förlag.
- Foster, Hal (red.) (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson.
- Gauffin, Axel (1940–1941) *Ivan Aguéli: människan, mystikern, målaren*.
- (1940) Del I, serie: Sveriges allmänna konstförenings publikation XLVIII, Stockholm.
  - (1941) Del II, serie: Sveriges allmänna konstförenings publikation XLIX, Stockholm.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2015). *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris: Edition Gallimard.
- Karlholm, Dan (2014). *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*. Stockholm: Axlbooks.
- Lidén Elisabeth och Sandström, Sven (1975). *Konsten i Sverige. 1900-talets bildkonst*, Stockholm.
- Lomas, David (2015). ”The Meaning of 'Life': Hilma af Klint's The Ten Largest.”, sid. 193-210 i Almqvist, Kurt & Belfrage, Louise, Hilma af Klint. *The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation.
- Lärkner, Bengt (1984). *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, (diss.) Malmö.
- Rousseau, Pascal (2013). ”Den abstrakta konstens föregångare. ”Mediumism, automatisk skrift och föregripande i Hilma af Klints verk”, i *Hilma af Klint: abstrakt pionjär* (red. Iris Müller-Westerman och Jo Widoff), Stockholm: Moderna Museet.

- Sjöholm Skrubbe, Jessica (2015) "Der Sturm och Sverige.", sid. 180-205 i *Nell Walden & Der Sturm*, ust. Kat. Mjellby konstmuseum & Carlsson Bokförlag, 2015.
- Söderberg, Rolf (1955). *Den svenska konsten under 1900-talet*, Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.
- Tuchman, Maurice (red.) (1986). *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles: Los Angeles County Museum.
- Wessel, Viveca (1988). *Ivan Aguéli: porträtt av en rymd*. Stockholm: Stockholms författarförbund.
- Witzman, Pia (red.) (1995). *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle.
- Öhrner, Annika (2012). "Cubism in transit; Siri Derkert and the early Parisian avant-garde.", sid. 29-46 i Veivo, Harri (red.) *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, Cahiers de la Nouvelle Europe, CIEH&CIEFI, l'Université Paris III- Sorbonne Nouvelle.
- Öhrner, Annika (2015). "Delaunay and Stockholm.", sid. 81-102, 226-240 i *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*, Ana Vasconcelos e Melo, Lissabon (red.): Fundação Calouste Gulbenkian.