



Ivan Aguéli, *Gatubild från Stockholm*, oljefärg på duk, 1892. Moderna museet.

VISIONÄRA OUTSIDERS

3

Modernismens genombrott i svensk konst brukar sättas till 1909, då Matisse-eleverna hade sin första utställning. Det är rätt så tillvida som det är det första kollektiva genombrottet, den första rejäla utmaningen mot det nationalromantiska Konstnärskörbundet, i vars skola flera av Matisse-eleverna först hade studerat.

De intressantaste företrädarna för en ny konstsyn under seklets två första decennier är emellertid fyra visionära outsiders: Ivan Aguéli, Karl Isakson, Hilma af Klint och Viking Eggeling. Gemensamt för dem är att de ville ge bildkonsten en annan dignitet, ett högre mål än det enbart verklighetsbeskrivande. I den meningen anknuter de till symbolismen, som såg konsten som ett uttryck för en inre i stället för en yttre verklighet.

Leo Tolstoj, en av nyandlighetens mest karismatiska företrädare kring sekelskiftet, såg liksom Sâr Peladan den konstnärligt skapande människan som en mänsklighetens vägledare. Det var Konstnären som skulle föra mänskligheten bort från den krassa materialismens irrvägar till en harmonisk och upphöjd tillvaro. Tolstoj formulerade idéer som i hög grad låg i tiden och fick stor betydelse för Konstnären/Kulturskaparens självsyn.

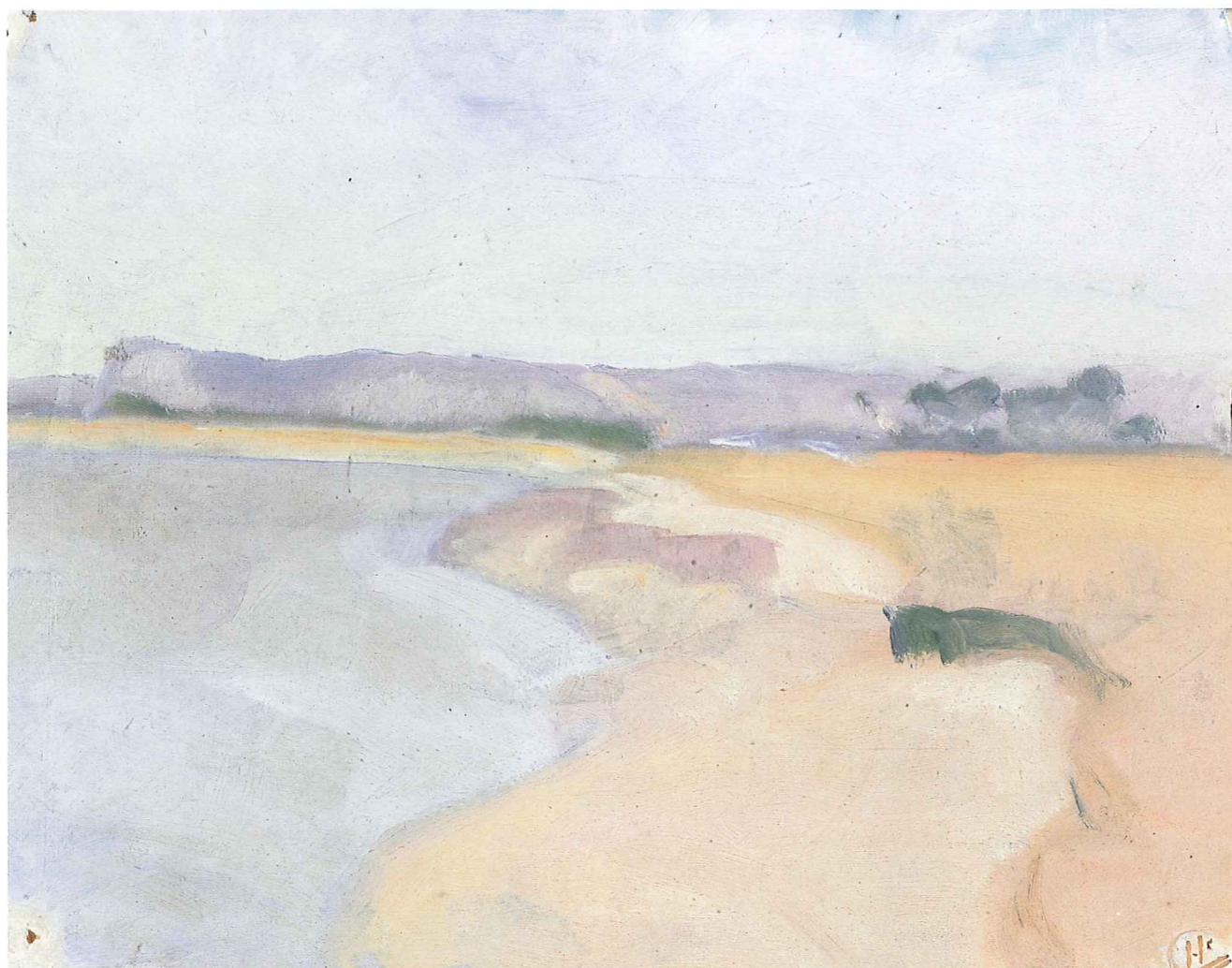
Aguéli och Hilma af Klint sökte i sin konst på olika vägar uttrycka en religiös erfarenhet, medan Isakson och Eggeling snarare sökte en universell lagbundenhet. Men alla ville skapa en konst som stod över materialismen och dess efemära värderingar. En konst med absoluta förtecken. I den meningen kan man säga att de — med nya utgångspunkter — återknöt till akademiernas krav på en upphöjd, tidlös

norm. Aguéli var utanför en trängre konstnärskrets praktiskt taget okänd till sin död 1917, Isakson blev känd i Sverige först efter sin död 1922, Eggeling först på 1960-talet och Hilma af Klint upptäcktes först på 1980-talet.

Ivan Aguéli (1869—1917) bildar en länk mellan Konstnärskörbundets nationalromantik och modernismens abstraktion. Hans gotländska landskap eller stockholmska stadsvyer från början av 1890-talet har nationalromantiska stämningens inslag — men samtidigt en abstrakt karaktär med få detaljer, få men harmonierande klanger, hela rytmiska bildplan och ett transparent ljus, som kommer inifrån snarare än utifrån. Aguéli var en självlärd sârling från Sala i trolska Bergslagen och blev den svenska 1900-talskonstens förste kosmopolit med internationella konstnärskontakter på hög nivå. I 1890-talets Paris fascinerades han som ung politiskt av anarkismen, konstnärligt av Gauguin och symbolismen och blev den förste svensk som tog kubismens abstraktioner kring 1910 på allvar. Hans revolutionära patos riktades inte bara mot makthavarnas folkförtryck utan också mot människans övergrepp mot djuren, vilket bland annat tog sig uttryck i ett ödesdigert skott mot en matador i Sydfrankrike. I sitt sökande efter en högre mening med livet flydde Aguéli från det krassa Europa till det muslimska Egypten, där han lärde sig arabiska, blev muslim och tog sig namnet Abdul Hadi.

Liksom Gauguin vände han den europeiska civilisationen ryggen och sökte ett alternativ — inte i Söderhavet men i arabisk och indisk andlig mystik. Han anslöt sig till

31

Ivan Aguéli, *Havsstrand*, Göteborgs konstmuseum.

sufisterna, medarbetade i en mot det engelska kolonialväldet revolutionär tidskrift, målade och fördjupade sig i österländskt religiöst tänkande. Redan som ung hade han intresserat sig för 1700-talsfilosofen Emanuel Swedenborgs själavandringslära och religiösa idealism. I Paris på 1890-talet intresserade han sig inte bara för syntetismen, symbolismen, Gauguin och Charles Baudelaires korrespondens-

lära utan också för teosofin och dess visioner av en högre andlig verklighet, som evolutionen förde människan allt närmare.

Enligt sufisk tradition är mångfalden enhetlig och enheten mångfaldig och världsalltet identiskt med Gud, vars främsta manifestation är solens genomträngande ljus. Som konstnär inriktade sig Aguéli framför allt på att reducera

och syntetisera. Han koncentrerade sig på rymden och det transparenta eller transcendentala ljuset. Hans mål var att måla »det monoteistiska landskapet», som visade alltets djupare enhet. Enligt den sufiske mystikern Ibn Arabi är universum den Gudomliga Essensens materiella uppenbarelseform, ett universum som i varje ögonblick förenas med sitt transcendentala Ursprung. I det perspektivet blir den judiska föreställningen om en personlig gud liksom den kristna föreställningen om Jesus som Guds personliga representant blasfemisk. Bildkonsten ser Aguéli som »människosjälens grafologi» och »en uppenbarelse av dess personliga och högre önskan» — av hennes dröm om att uppgå i världsalltet.

Det som mest fascinerade honom i Egypten var just det starka ljuset: »man ser inget annat än himlens återsken.» Den västerländska livssynen med sin fixering vid mångfalden och sin dödsräddelse uppfattade han som ytlig och materialistisk, medan däremot den muslimska med sin helhetsyn och sin dödsmedvetenhet stod närmare det bortomjordiska och transcendentala.

År 1899 konverterar Aguéli till islam och gör en resa till Indien — »för att mäta djupet av min kärlek till intigheten». Han uppfattade sig som världsmedborgare, lärde sig sju levande språk och drömde om att kunna lösa konflikten mellan den dominanta materialistiska västvärlden och den av västvärlden kuvade andliga Orienten. År 1916 utvisades han från Egypten av den engelska kolonialmakten, på goda grunder misstänkt för samhällsomstörtande verksamhet, och 1917 blir han på grund av sin dövhet överkörd av ett tåg i Barcelona. Han hade sökt sig till Spanien som det mest arabiska — eller förändligade — av europeiska länder.

Det var alltså inte materiernas värld utan andens, som var den väsentliga. »Den rena konsten är en lära som är avsedd för Gud allena. Den sentimentala konsten är avsedd för världen», framhåller han. Den sentimentala konsten var den som bekräftade människans bundenhet vid det materiella, medan den rena hade en högre syftning. Kubisternas försök att genom »monoteistisk» abstraktion nå en realism av högre dignitet, uppfattade han som parallell till sina egna strävanden att skapa »monoteistiska landskap». — »Min enda

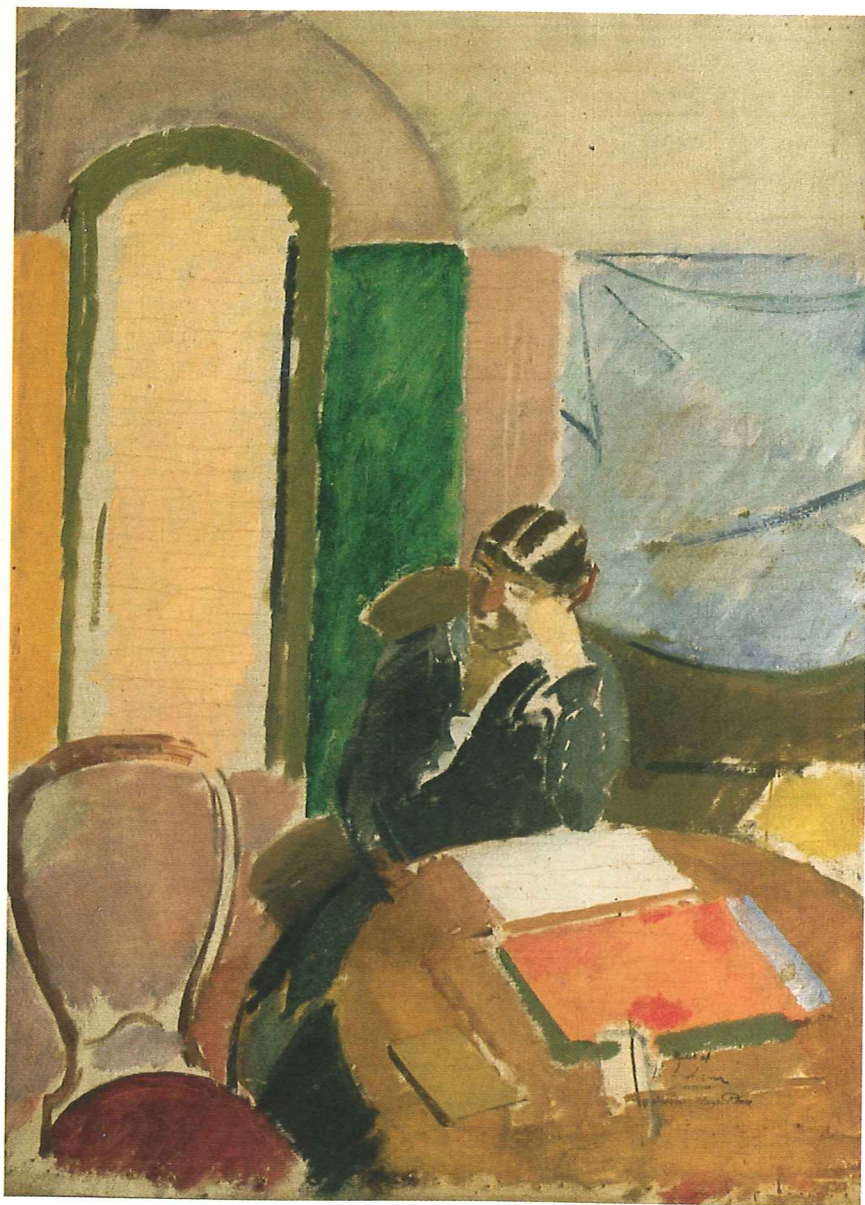
regel», konstaterade han, »att man aldrig kan vara enkel och sann nog.»

För Ivan Aguéli var alltså konst och religion nära förbundna. Konstens främsta mission var att hjälpa människan till existentiell klarhet. Liknande metafysiska tankar besjälade i början av seklet bland annat en rysk konstnär som Wassily Kandinskij, som inspirerad av teosofin och antroposofin 1912 publicerade sitt epokgörande verk *Om det andliga i konsten*. Den »rena», ickeföreställande, konsten kom därefter under lång tid att associeras med en högre andlig verklighet. Ingenting tyder på att muslimen Aguéli kände till den rysk-ortodoxe Kandinskij. Men deras ambitioner var i hög grad parallella.

Karl Isakson (1878—1922) var i sin svenska samtid en lika okänd konstnär som Aguéli eftersom han verkade större delen av sitt vuxna liv i Danmark. Som ung i Stockholm i början av seklet tröttnade han på den uppskrivade nationella självkänsla som konstnärsförbundarna och unionskonflikten med Norge i hög grad hade bidragit till och flyttade därför närmare kontinenten, till Köpenhamn. Det blev framför allt de danska öarna Bornholm och Christiansö med sitt skimrande ljus och sin fria rymd, som blev hans konstnärliga revir. I dansk konst nådde han en position jämförbar med Edvard Weies eller Harald Giersings. Vid hans död 1922 arrangerade Statens museum för konst en minnesutställning i Köpenhamn, som senare flyttades till Liljevalchs i Stockholm och Konsthallen i Göteborg.

Karl Isakson är ett paradoxalt fenomen av två skäl. Dels därför att han under sin livstid var praktiskt taget okänd i Sverige men som mönster och förebild kommit att betyda mer för svensk konstundervisning under 1900-talet än någon annan konstnär. Dels därför att han ville måla stora dukar med religiösa teman men i praktiken bara hann med övningsstycken — stilleben, landskap och aktstudier — innan han av sjukdom rycktes bort i förtid. Övningsstycken som ofta blev mästerverk och räknas till det förnämsta vi har i tidigt svenskt 1900-tal.

Isakson var en tillbakadragen och lågmäld person med stark integritetskänsla och, av självporträtten att döma,

Karl Isakson, *Interiör från ateljén på Aaboulevarden*, oljefärg på duk.

en närmast aristokratisk hållning. Han kom från en frireligiös bondesläkt men växte upp i Stockholm. 1899—1901 bedriver han antikstudier på Konstakademien och har greve Georg von Rosen och baron Gustaf Cederström som lärare. Han praktiserar också för Carl Larsson, när denne arbetar med freskerna i Nationalmuseums trapphall. Sina akademistudier fullföljde han aldrig. 1907 flyttar han till Köpenhamn och förblev »dansk» till sin bortgång. Karl Isaksons mål var att finna grunderna för en »universell» konst, ett modernt bildseende som skulle ha något av den allmängiltighet som akademierna en gång stått för. Som ung tog han med sin frireligiösa bakgrund starka intryck av den radikale göteborgsliberalen Viktor Rydbergs idealism, som bland annat innebar krav på omutlig uppriktighet inte minst av konstnären: »Ett konstverk skall göras så som om ingen annan än konstnären själv och Gud i himmelen fingo se det.» Konstnärens uppdrag var likställt med förkunnarens och folkfostrarens. Man kan jämföra Rydbergs uppfattning med Leo Tolstoj och med den som »idealismens storsigillbevarare» (Strindberg) och ständige akademisekreteraren Carl David af Wirsén gav uttryck åt när han beskriver konstnärens och poetens arbete som resultatet av en gudomlig, stilla och kysk inspiration (se s. 13).

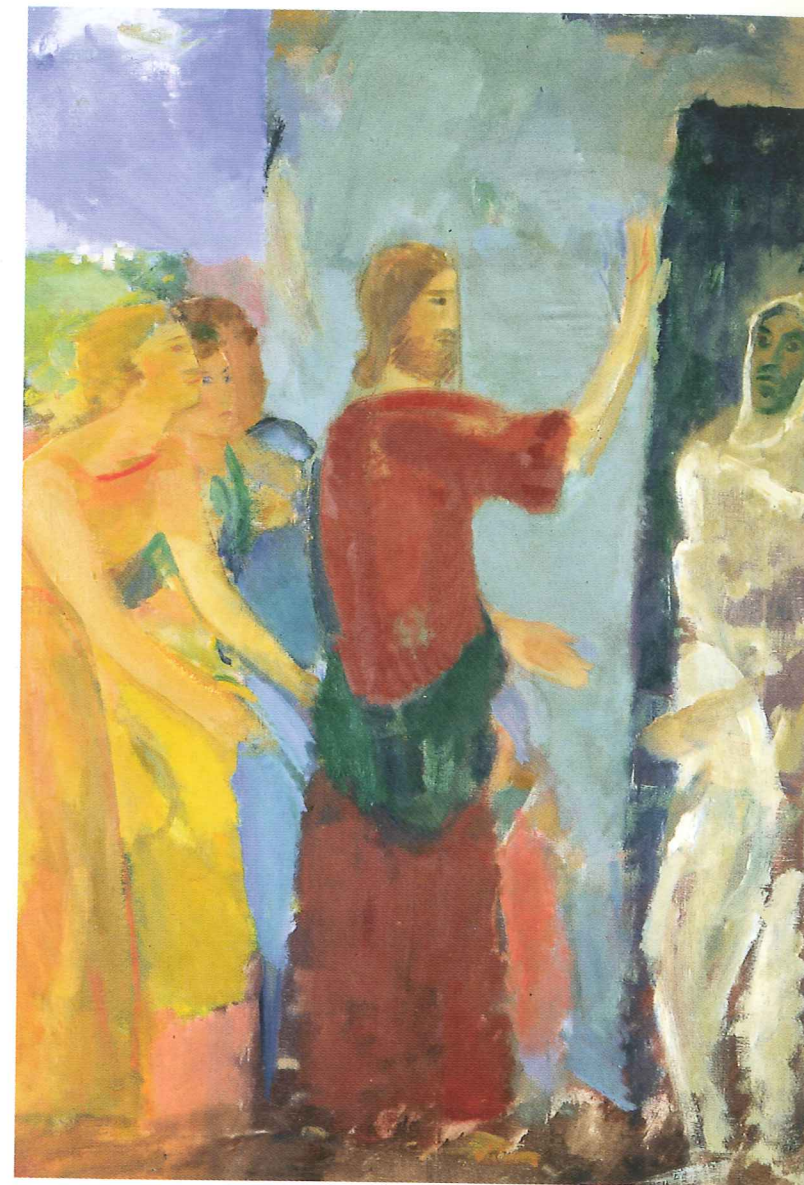
Med en idealistisk målsättning av det slaget förvånar det knappast att Cézanne, som sökte en syntes mellan impressionismens frihet och klassicismens tidlöshet, blev den främsta förebilden. Cézanne stod både för djärv modernitet och klassisk tradition och visade vägen till en »modernitetens stil» i måleriet. Han bryter med den akademiska klassicismens mytologiska och historiska motivval och illusionism, som centralperspektiv, glansdagar, men behåller dess krav på struktur, balans och harmoni. Och han

visar hur målaren utan att förfalla till illusionism kan skapa volym och rum och samtidigt respektera bilden som yta. Denna upptäckt blir en av de bärande principerna i 1900-talets modernistiska måleri från kubismen och framåt. Bilden inte som en imitation eller ett illusionistiskt titthål ut mot verkligheten utan snarare som en konstruktion eller en abstraktion, en strukturerad målning på en yta.

Cézanne blir utgångspunkten för Isaksons egen ambition att bli en modern målare. Det som fascinerade honom inte minst var Cézannes purism, hans förmåga att förtydliga det väsentliga genom att rensa bort det oväsentliga, att söka en syntes av motsatser som yta—djup och varmt—kallt. Karl Isaksons eget bidrag blir ljuset eller snarare *färgljuset*, en säregen syntes av färg och ljus. Ett »nordiskt» ljus med en mild intensitet som tycks emanera ur färgen själv. En färg som samtidigt är musikalisk, spröd och klangrik i sitt spel mellan varma och kalla toner. »Stark färg är inte det viktigaste, men att den är så skön och sann för ögat, att det blir en färgharmonik. Färgen är som tonerna i ett musikinstrument. Huvudsaken är att det inte skraller hårt, men tonerna skall vara klara och vara i sitt inbördes förhållande. Tänk på att färgen verkligen är ett osvikligt kännetecken på en människas inre — hela hennes själ kan läggas ner i tonerna.»

Åter denna nordiska fascination i relationen mellan det inre och det yttre. Till musiken relaterar Gauguin sitt måleri redan på 1890-talet men den som driver den parallellen längst är Kandinskij, som från 1910 börjar kalla sina nonfigurativa »andliga» målningar »kompositioner».

Karl Isakson släpper aldrig taget om den konkreta verkligheten men han befriar den från materien. Han är en nordbo som söker medel-

Karl Isakson, *Jesus uppväcker Lazarus*, oljefärg på duk, 1921. Moderna museet.

havskulturens klassiska klarhet men innerst inne förblir en romantiker. Det är inte minst den spänningen som ger hans måleri dess storhet och betydelse.

Som ung hade Isakson gjort målningar med religiöst eller naturmytiskt innehåll. I de allra sista verken återkommer han till ett mytiskt och religiöst måleri. Inspirationskällor är framför allt Nya testamentet och Viktor Rydbergs *Fädernas gudasaga*. Men det stannade vid skisser. Ödet ville att hans storslagna ambition att skapa en syntes av det sköna och det sanna i ett nutida »universellt» bildspråk bara blev en ansats.

Karl Isakson är mer en del av dansk än svensk konsthistoria. Den danske »cézanneist» och ljusmålare han kommer närmast är Edvard Weie. Men Weie är mer dynamisk och saknar Isaksons transcendentala ljus och vibrerande övertoner.

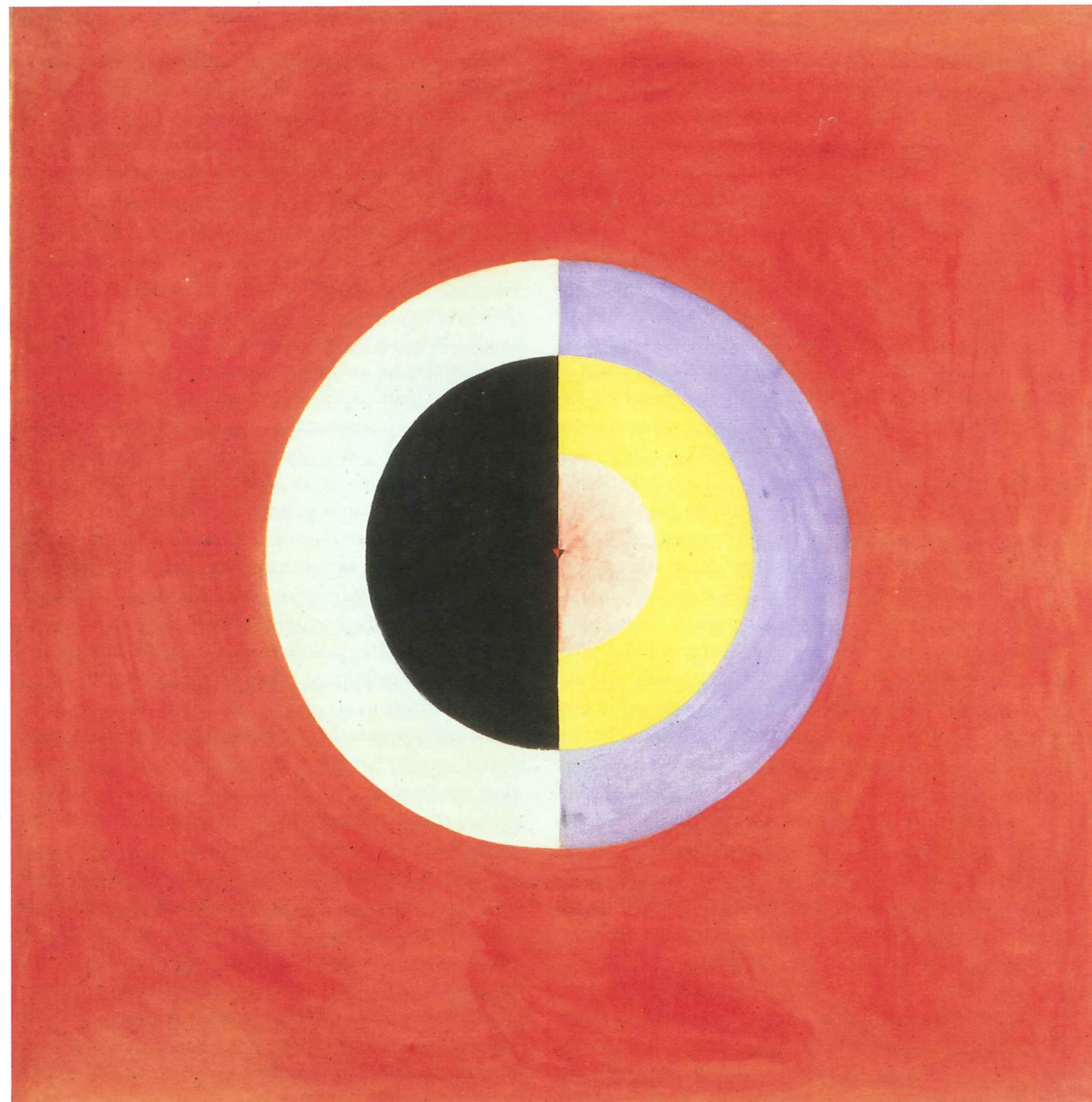
Till de avancerade mystikerna och förnyarna i tidigt svensk 1900-tal hör *Hilma af Klint* (1862—1944), vars radikalt abstrakta måleri först blev känt genom en utställning på Moderna museet i Stockholm 1989. Hon kom från en aristokratisk sjöofficersfamilj och studerade konst på Konstakademins läroverk 1882—1889. Hennes landskap och porträtt fram till 1905 är konventionellt realistiska och kvalitativt mediokra, med försynta impressionistiska inslag. Som ung visade hon tidigt synska anlag, men uppfattades annars som helt normal. I början av 90-talet — symbolismens decennium då Gauguin åkte till Tahiti, Munch fick sitt genombrott i Berlin och Strindberg sin infernokris i Paris — bildade hon tillsammans med en grupp teosofiska väninnor i Stockholm en ockult spiritistisk seansgrupp, som träffades regelbundet för att kommunicera med andar och förmedla deras budskap. Teosofins grundare, ryskan Helena Petrovna Blavatskij (1831—1891), hade funnit att den gemensamma nämnaren för de fem stora världsreligionerna, judendomen, kristendomen, islam, hinduismen och buddismen, var tron på en högre andlig verklighet. Hon menade också att mänskligheten genom »evolutionen» var på väg att förändras: liksom den biologiska evolutionen lett till alltmer sofistikerade arter måste den andliga evolutionen leda

till en alltmer förfinad andlighet. Hennes mest kända skrift var *The Secrete Doctrine*.

Resultatet av dessa ockulta övningar blev ett slags grafisk automatism utan större konstnärligt intresse. Hilma af Klints favorit bland andarna hette Amaliel. År 1905 anmodas hon av Amaliel att genom späkning och rening förbereda sig för att på hans uppdrag utföra en serie målningar av den bortomjordiska världen. Dessa målningar skulle sedan samlas i »Templet» som en introduktion för mänskligheten till den andliga verkligheten. Hon lyder andens uppmaning och utför som medium i rasande tempo — och utan att förstå vad hon gör — under en treårsperiod 111 stora målningar. De har genomgående en utpräglat symbolistisk karaktär med dekorativa jugendslingor, inspirerade av naturen, som uttryck för det manliga och det kvinnliga eller det unga och det gamla. Hon visar dessa målningar för den ockulte visionären Rudolf Steiner, antroposofins grundare, i hopp om en »förklaring» men får ingen sådan. Steiner verkar närmast besvärad och menar att man om 50 år kanske förstår hennes verk bättre.

Efter det nedslående mötet med Steiner upphör Hilma af Klint med måleriet under en tid och »forskar som en klärvoyant i religionernas och växternas världar». Hon återupptar det igen 1912 men nu med ett självständigare förhållande till andevärlden. Amaliel styr inte längre hennes hand men ger henne råd på ett mentalt plan. Hon målar i serier, som hon ger namn som *Svanen*, *Duvan*, *Altarbild*, *Parcifal*, *Atomen*. Det är under denna andra treårsperiod (1912—1915), som hon gör sina mest häpnadsväckande verk, stora nonfigurativa kompositioner, uppbyggda i klara färgfält och med ett minimum av esoterisk rekvisita. Bilder som såvitt man vet tillkommit utan någon som helst kontakt med de nonfigurativa strömningar som samtidigt utvecklas nere på kontinenten. Efter hennes utställning på Moderna museet 1989 visades hennes verk på en stor utställning, *On the Spiritual in Art*, i USA, där hon utnämndes till den första kvinnliga pionjären för nonfigurativ konst i konsthistorien.

Från mitten av 1910-talet avtar successivt hennes konstnärskap och blir mer antroposofiskt eller idéhistoriskt in-



Hilma af Klint, *Svanen* nr 17, 1914—1915.

tressant än konsthistoriskt. Att hon inte fick något gensvar från teosofiskt eller antroposofiskt håll för sitt måleri gjorde henne djupt besviken, varför hon beslöt att målningarna inte fick visas förrän flera decennier efter hennes död. För hennes stora samling svarar nu en stiftelse med nära anknytning till Antroposofiska seminariet i Järna.

Som vägvisare till en bortomjordisk verklighet är Hilma af Klint den främsta företrädaren i tidig svensk 1900-talskonst för det antimaterialistiska och messianska konstnärsideal, som konstnären Sår Peladan och författaren Leo Tolstoj mot 1800-talets slut så tydligt formulerade.

Hilma af Klints måleri ställer flera intressanta frågor.

(1) Är det konst eller ockultism? — För Hilma af Klint och hennes spiritistiska eller antroposofiska vänner var den ockulta eller andliga dimensionen sannolikt betydligt viktigare än den konstnärliga. För andra av oss är det den konstnärliga som är den intressanta — och där fascinerar ett stort antal av hennes bilder genom sin stringens och sitt för tiden häpnadsväckande avancerade nonfigurativa formspråk.

(2) Hur förhåller det sig till samtida abstrakt konst? — Det tidigaste dokumenterade nonfigurativa måleriet står Wassily Kandinskij för, och det ligger ett par år före Hilmas och är informellt snarare än stringent. Däremot ligger hon väl i fas med den stringenta nonfiguration, baserad på geometriska plan, som på 10-talet först utvecklades av holländaren Piet Mondrian, tjecken Frantisek Kupka och ryssen Kasimir Malevitj.

Även hos dessa tre kontinentala pionjärer spelade intresset för teosofi, antroposofi och ockultism en central roll. För teosofier och antroposofier fanns det inte längre någon tydlig gräns mellan »ande» och »materia» eller mellan »besjälad natur» och »själlös natur». Även naturvetenskapen hade ju börjat ifrågasätta denna gränsdragning: 1905 publicerade Albert Einstein sin första relativitetsteori om materiens och energins ekvivalens. Steiner själv beskrev relationen så här: »Was Materia ist verhält sich zum Geist wie Eis zum Wasser» (Materia förhåller sig till ande som is till vatten). Redan 1902 publicerade de engelska teosoferna Annie Besant och Charles W. Leadbeater boken *Thought Forms* där de visar hur immateriella strålfenomen som

auror och astralkroppar kan visualiseras. Deras »tankeformer» blev allmänt spridda i ockulta kretsar vid den här tiden och var säkert kända av Hilma af Klint, även om hon konstnärligt inte tagit djupare intryck av dem.

(3) Hur förhåller sig hennes konstnärskap till automatismen och surrealismen? — Automatismen som stil hade sin mest intensiva period från slutet av 40-talet till början av 60-talet och kallades i USA action painting eller abstrakt expressionism, i Frankrike tachisme eller l'art informel och i Sverige spontanism eller informell konst. Den baserade sig i första hand på surrealismen och dess betoning av det undermedvetnas betydelse för människans känslor och viljeliv. I mer slutna sammanhang hade automatism, ofta under spiritistiska seanser, praktiserats långt innan Hilma af Klint låter sig styras av anden Amaliel. 1888 satt Ernst Josephson på ön Bréhat utanför Bretagne och tecknade under spiritistiskt inflytande och när alkemisten August Strindberg kring mitten av 1890-talet försöker få fram guld ur bly lanserar han också »un art nouveau» som han kallar »skogs-snuvism» eller »l'art fortuite» (slumpkonsten) som går ut på att låta slumpen (naturen) eller tillfälligheter, som inte styrs av viljan, bestämma målningens karaktär. »Efterbilda naturen på ett ungefär; men efterbilda framför allt naturens sätt att skapa.»

En viktig inspiration för många konstnärer kring sekelskiftet var filosofen Henri Bergsons biologiskt förankrade idéer om *l'évolution créatrice* och *l'élan vital* (den skapande utvecklingen och den dynamiska livskraften). Bergson ansåg intuitionen överlägsen intelligensen och prioriterade konstnärens intuitiva och syntetiska sätt att arbeta framför naturforskarens analytiska och fragmentariska. Och modernisterna under seklets första decennier börjar också alltmer prioritera inre undermedvetna eller överjordiska upplevelser framför fysiska. År 1918 skriver den schweiziske konstnären Paul Klee i sin dagbok: »Min hand är enbart ett verktyg åt en annan sfär. Det är inte mitt huvud som skapar genom handen utan något annat, något högre, något fjärran ifrån. Jag måtte ha stora vänner där, ljusa men också mörka. Det är likgiltigt vilket, för mig är de alla goda.»

Intresse för intuition, automatism och slump demonstrerar inte minst dadaister som Marcel Duchamp och Jean Arp på 1910-talet, men som kreativ metod kulminerar slumpen eller det intuitiva med surrealismens psykoanalytiskt inspirerade betoning av det undermedvetna under senare hälften av 1920-talet. Sigmund Freud publicerar sitt epokgörande verk *Traumdeutung* (Drömtydning) redan år 1900.

Hilma af Klint hade av allt att döma ingen kännedom om dadaism eller surrealism eller Freud. Hennes utgångspunkt är metafysisk, medan surrealisternas tvärtom är primitivistisk genom sin betoning av sexualdriften och det undermedvetna. Surrealisterna hämtar sin inspiration från det animala, från det som människan har gemensamt med djuren och naturen, medan hon hämtar sin inspiration från det andliga, från det som skiljer henne från och höjer henne över djuren och naturen. Hennes inspiration är inte det undermedvetna utan snarare det övermedvetna eller överjordiska.

Men kanske är sammanhanget ändå inte fullt så enkelt. I en efterlämnad skrift, *Studier över själslivet*, som färdigställdes 1918 men aldrig publicerades, ser hon efter antroposofiskt (och jungianskt) mönster det manliga och det kvinnliga som två väsensskilda men likvärdiga krafter i livet. Intressant nog ser hon i denna »dual-teori» — liksom surrealisterna — sexualiteten eller den konfliktfyllda attraktionen mellan man och kvinna som jordelivets centrala kraft. Av detta anar man knappast något i hennes konst, men i sin skrift framhåller hon att kristendomens fundament, de fyra evangelierna borde kompletteras med ett femte evangelium (glädjebudskap), där just den konfliktfyllda men livsavgörande sexualiteten är det centrala. Onekligen tycks det finnas intressanta paralleller mellan surrealisternas utforskning av människans djuriska dimension och Hilma af Klints utforskning av hennes andliga.

Om vi förkastar hennes försäkran att bilderna styrts av högre makter, återstår två alternativ. Antingen att de kommer ur det undermedvetna eller också att de representerar hennes drömmar om eller visioner av det hinsides. Det senare förefaller då troligast — flera av hennes bilder har en sakral hållning med anknytning till judisk-kristen och in-

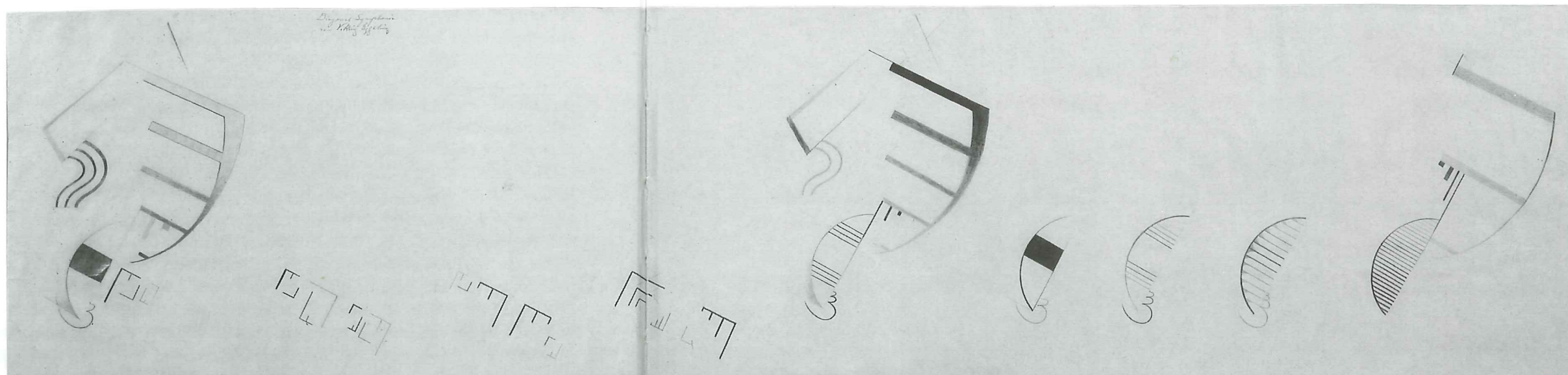
disk mystik. Om de också rymmer sexuella spänningar har dessa sublimerats till ett högandligt, abstrakt plan, som lämnar fältet fritt för spekulationer.

Därmed må det förhålla sig hur det vill. Kvar står att liknande målningar inte gjorts i det tidiga 1900-talets svenska konsthistoria. Hur de kommit till är och förblir en gåta.

Viking Eggeling (1880—1925) blev inte äldre än Isakson och var under sin livstid lika okänd för sin svenska samtid som Hilma af Klint. Hans banbrytande insats upptäcktes först under det mediaöverskridande 60-talet. Bidragande orsaker till detta var att hans far var tysk, att han lämnade Sverige redan som ung och att han aldrig fick något internationellt genombrott.

Eggeling växte upp i en familj med tretton barn i Lund, där fadern drev en musikaffär. Redan som tonåring blev han föräldralös och flyttade till Tyskland. Han utbildade sig till bokhållare och arbetade i Zürich och Milano. Han drömde om att bli tenor men när hans planer på att bli konstnär mognar vid trettioårsåldern flyttar han till konstmetropolen Paris, där han bor 1911—1915, en av de mest turbulenta och dynamiska perioderna i stadens konsthistoria. Han studerar för den ryska modernisten Wassilieff och träffar bland andra Hans Arp, som erinrar sig att han »målade lite men diskuterade mycket» och på grund av umbäranden, halvsvalt och syfilis, var nära att begå självmord. Vid första världskrigets utbrott återvänder Eggeling till Schweiz, där han kom in i ett anarkistiskt konstkoteri av desertörer, vapenvägrare och samhällsomstörtare med bland andra Hans Richter och Tristan Tzara, som hade Café Voltaire som sin kabarets scen och sitt stamlokal. Det var där som DADA grundades 1916. Inte långt därifrån satt exilryssen Vladimir Ilitj Uljanov (Lenin) och planerade den ryska revolutionen. Dadaisternas absurda provokationer mot det »korrupta» samhället och den »korrupta» samtidskonsten var emellertid inte drömmaren Eggelings väg. Hans mål blev i stället att utveckla ett nytt abstrakt bildspråk för ett helt nytt bildmedium — filmen — som snart skulle bli tidens främsta visuella massmedium. »Jag vill göra film av

Viking Eggeling, *Diagonalsymfonien*, 1920.
Moderna museet.



konsten och konst av filmen». Genom abstrakt film hoppades han kunna bidra till en moralisk och kulturell förädling av människan och samhället.

År 1919 deltar Eggeling i en soaré på Café Voltaire om framtidens konst, och samma år publicerar han kubistiska teckningar i en dadatidskrift och gör sin första abstrakta bildrulle, som senare skulle utvecklas till den sju minuter långa *Diagonalsymfonin*. Samtidigt engagerar han sig i två radikala konstnärssammanslutningar, *Das Neue Leben* i Basel (med Arp, Janco och Augusto Giacometti) och *Radikale Künstler* i Zürich, båda med idealistisk inriktning. Efter att i Schweiz ha träffat den radikale italienske kontrapunkt-kompositören Ferruccio Busoni (som stod futuristerna nära) inriktar sig Eggeling på att utveckla ett kontrapunktiskt bildspråk, som genom ett likartat regelsystem knyter samman bild och musik. En abstrakt syntes av bild och musik. I ett manifest från 1919 förklarar Viking Eggeling att »den abstrakta konstens andlighet innebär en oerhörd utvidgning av människans fria känsla». Den nya konsten »måste vara basen för folkets andliga liv [— — —] berika människornas liv och göra det meningsfullt.» Tolstojs tankar går igen.

Det han liksom Isakson sökte var ett universellt bildspråk, ett språk som var överindividuellt och allmängiltigt och byggde på musikaliska principer. (Bengt Edlund har i en studie visat att *Diagonalsymfonin* är uppbyggd i sonatform, d.v.s. som ett partitur till en förstasats i en symfoni.) Om Eggeling tänkt sig att *Diagonalsymfonin* också skulle framföras till musik är oklart. Liksom Aguéli, Isakson och Hilma af Klint söker han en väg bortom modernismens frihetskaos. Bland de konstnärligt och politiskt radikala i Tyskland efter första världskrigets svidande nederlag var sådana idéer inte ovanliga. Arkitekten Ludwig Hilbersheimer uttryckte det bland annat så här: »Die Kunst ist nicht die subjektive Expression eines Individuums sondern organische Sprache von tiefsten Bedeutung für die gesamte Menschheit» (Konsten är inte ett subjektivt uttryck för individen utan ett organiskt språk av största betydelse för hela mänskligheten). Konsten med andra ord som en biologiskt förankrad överordnad central livsfunktion.

År 1920 flyttar Viking Eggeling till Berlin tillsammans med Hans Richter, som också arbetade med rörliga bilder. Konstnären Axel Olson från Halmstad, som studerade för

ryssen Alexandr Archipenko i Berlin, träffade Eggeling där 1924, blev imponerad av hans personlighet och beskrev honom som »en fullt modern konstnär — en visionär».

I Berlin fortsätter Eggeling att utveckla sina idéer om en »abstrakt bildmusik» som bygger på en universell formlära och grammatik och som han framför allt upplever som *ljusrörelse*. Det är inte formen utan formens modellering av ljuset som är det primära. 1921 publicerar han ett manifest där han förklarar som sin ambition att genomföra en »evolution och revolution» med rent bildmässiga medel utifrån ett bildspråk eller »alfabet», som bygger på polaritet — på polariteten eller kontrapunkten som generell livs- och kompositionsprincip (jfr Hilma af Klints dualteori). Varje gestaltning måste enligt denna princip bygga på mekanisk växelverkan mellan två polära motsatser: på kontrast och analogi. Likt och olikt är bara tidsmässigt skilda uttryck för samma kraft, för den kraft som upprätthåller helheten. Eggeling trodde att motsatsernas betingande av och beroende av varandra var själva grundtanken i tillvaron, att det var det som skapade »einen grossen Sinn im Lebendigen» (en stor mening i tillvaron). Själva konflikten, motsättningen,

är bevis för sammanhang. Konstnärens uppgift är att gestalta och åskådliggöra detta kraftspel och sammanhang. Konsten har en transcendental och en praktisk funktion. Den svarar dels mot människans behov att utvecklas och förädlas, dels mot hennes behov att förenkla och förtydliga sina uttrycksmedel. De ryska konstruktivisternas politisering och praktiska tillämpning av det abstrakta bildspråket — som hos Alexander Rodchenko eller El Lissitzky — vände sig Eggeling emot. Det var inte en politisk revolution han eftersträvade utan en andlig. I det avseendet var han liksom Aguéli, Hilma af Klint och Karl Isakson en sann idealist.

I maj 1925 visas *Diagonalsymfonin* första gången offentligt på Novembergruppe i Berlin — tillsammans med Hans Richters *Film ist Rythmus*, Walter Ruttmans *Berlin Opus 2, 3, 4*, Fernand Légers och David Murphys *Ballets mécaniques* och Francis Picabias och René Clairs *Entre acte*. Samma år dör Viking Eggeling av lunginflammation i Berlin. Av *Diagonalsymfonin* finns i dag bara en kopia i sjätte generationen kvar och om ursprungsidén till rörlig abstrakt bild är Eggelings eller Hans Richters är fortfarande en omstridd fråga.