

Mediumnismo y arte. El caso de Hilma af Klint: de la mano *dirigida* a la mano *intuitiva*


MEDIUMSHIP AND ART. THE CASE OF HILMA AF KLINT:
FROM THE GUIDED HAND TO THE INTUITIVE HAND

Iñigo Sarriugarte-Gómez*

LA COLMENA 102 • abril-junio de 2019 • pp. 85-103 • ISSN 1405-6313 • eISSN 2448-6302

Resumen: Se analiza el trabajo artístico de la pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944), una de las primeras referentes del arte abstracto europeo, quien se embarcó en un viaje de introspección mediúmnica con objetivos pictóricos y creativos. De manera paralela, se estudia la influencia del fundador de la antroposofía, Rudolf Steiner, sobre su obra, pensador que la llevó a reorientar su camino hacia una metodología artística más reflexiva, alejándose de su anterior predisposición a ser una mano dirigida por distintas entidades durante las sesiones espiritistas.

Palabras clave: historia del arte; crítica de arte; creación artística; pintura; arte europeo

* Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, España
Correo-e: inigo.sarriugarte@ehu.eus
 <http://orcid.org/0003-0000-9864-0206>

Recibido: 21 de enero de 2019
Aprobado: 14 de mayo de 2019



Abstract: Swedish painter Hilma af Klint's (1862-1944) artwork is analyzed. One of the earliest referents of European abstract art, who embarked on a medium introspective journey with pictorial and creative goals. In parallel, we study the influence of the founder of anthroposophy, Rudolf Steiner, on her work, as he made her reorient her path toward a more reflective artistic methodology, moving away from her previous predisposition to be a hand guided by a number of entities over séances.

Keywords: art history; art criticism; artistic creation; painting; European art

Dentro de poco veréis a las artes acudir al Espiritismo como una mina fecunda, y traducir sus pensamientos y los horizontes que descubre por la pintura, la música, la poesía y la literatura. Ya se os ha dicho que habrá un día para el arte espírita, como lo hubo para el arte pagano y para el arte cristiano, en que los más grandes genios se inspirarán en esta verdad. Pronto veréis los primeros resplandores y más tarde logrará el apogeo que debe alcanzar.

Allan Kardec

BREVES REFERENCIAS BIOGRÁFICAS

Los comienzos artísticos de Hilma af Klint (1862-1944) se remontan a 1879 con su ingreso en la Escuela de Artes, Diseño y Oficio, siendo en esta fecha cuando mantuvo sus primeros contactos con los círculos espiritistas de Estocolmo, unido a su acercamiento a la Sociedad Teosófica de dicha capital. De acuerdo con Johan af Klint:

Las sesiones espíritas de Hilma af Klint perduraron sólo durante 1879-1882. Se retiró del Movimiento Espírita, ya que lo encontró poco serio, es decir, seis años antes de que Margaret Fox¹ admitiera en Nueva York que ella y el Movimiento Espírita de Kate eran un engaño (Johan Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018).²

- 1 En la mayoría de los relatos que hacen referencia al fenómeno del espiritismo de mitad del siglo XIX se menciona el caso de las tres hermanas Fox: Kate (1837-1892), Margaret (1833-1893) y Leah (1814-1890). Ellas mismas confesaron que los fenómenos que se producían en sus sesiones mediúnicas, como golpes y chasquidos sonoros, eran trucos y engaños que solían preparar para convencer a las personas que tomaban parte en tales encuentros de una supuesta comunicación con los espíritus.
- 2 Mediante The Hilma af Klint Foundation entré en contacto con Johan af Klint, nieto del hermano de Hilma y actualmente miembro del consejo de administración de la fundación, instancia que presidió en años anteriores. Según un intercambio de siete correos electrónicos fechados entre el 20 de marzo y el 24 de abril de 2018, Johan procedió a contestar algunas de mis preguntas con el objetivo de aclarar dudas y contradicciones encontradas en la bibliografía consultada. Johan tuvo la oportunidad de estar con su tía abuela hasta la edad de 5 años (1944), cuando ella falleció. El padre de Johan fue el almirante Erik af Klint, quien heredó toda la producción artística de su tía: alrededor de 1200 trabajos pictóricos, junto con sus cuadernos (aproximadamente unas 26 000 páginas manuscritas). Tanto Erik como Johan se encargaron de desempaquetar todo en 1966 y documentar visualmente dicho material. Ahora las obras son propiedad de The Hilma af Klint Foundation.

Más adelante, se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes, situada en Estocolmo, donde estudió de 1882 a 1887, lo que marcó en sus comienzos una temática cercana a paisajes, retratos y dibujos botánicos. Entre 1900 y 1901 ejerció como caricaturista y dibujante para el Instituto Veterinario. Una coyuntura que pudo definir su posterior orientación geométrico-abstracta fue la colección familiar de numerosas publicaciones y libros científicos relacionados con los principios de la navegación, mecánica teórica, logaritmos y trigonometría (Pelzer, 2005: 72).

Aunque sus primeros contactos con el espiritismo se produjeron por medio del Movimiento Espírita (Figs. 1 y 2), abandonó esta línea de práctica para adentrarse de una manera más personal en el grupo Las cinco, de 1896 a 1907: “llevando a cabo reuniones espirituales religiosas que terminaban en sesiones de espiritismo. Estas reuniones fueron bien documentadas en sus cuadernos. Hay que señalar también que Las cinco hicieron algunos dibujos automáticos (a color) también en 1908” (Johan Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018). Dentro del grupo participaba una de sus compañeras de estudios de la Real Academia de Bellas Artes y, posteriormente, se le unieron tres mujeres más, consolidando dicha agrupación.

A partir de 1905 y 1906, en función de los mensajes recibidos por parte de los espíritus (Fant, 1989: 20), recogidos en sus sesiones mediúnicas, Hilma procedió a desarrollar el proyecto *El templo*, compuesto de varias series pictóricas realizadas de noviembre de 1906 a diciembre de 1915, con una pausa entre mayo de 1908 y abril de 1912. El proyecto constó de unas 193 pinturas distribuidas en varios subtemas. El proceso ejecutivo de este trabajo asumió una fuente astral, es decir, un contexto más allá de lo visible físicamente, donde la mano de la artista era dirigida por entidades espirituales, con el objetivo de transmitir una serie de mensajes a la humanidad.

FIGURA 1



Retrato fotográfico de Hilma af Klint (aprox. 1895).
Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Cortesía de Hilma af Klint Foundation [il. 014].
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

FIGURA 2



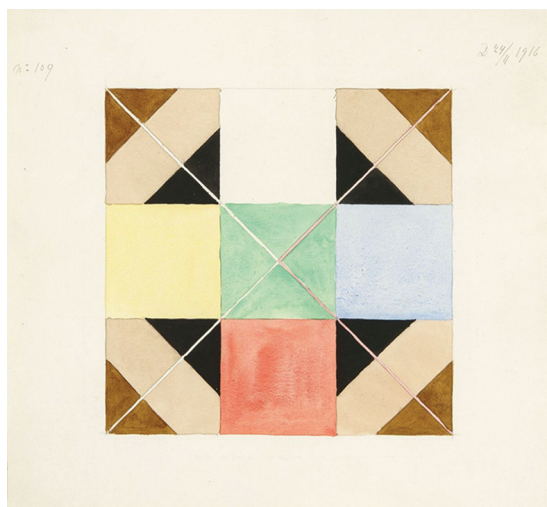
Fotografía de habitación para uso de sesiones espiritistas
con mecedora para la médium (década de 1890).
Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Cortesía de Hilma af Klint Foundation [il. 019].
Prohibida su reproducción en obras derivadas

Su trayectoria formativa en diversas técnicas artísticas y la ejercitación espírita posibilitaron que pudiera acometer esta dificultosa propuesta. Por ejemplo, muchos de los cuadros efectuados asumen una orientación abstracta, no obstante, se pueden atisbar ciertas similitudes con formas

botánicas y orgánicas, línea conductiva de articulación fitológica que se mantendrá en futuras propuestas, lo que ha generado dudas de hasta qué punto se puede hablar de una abstracción.

Posteriormente, de mayo de 1916 a diciembre de 1920 orientó su investigación pictórica hacia otros trabajos, como las series *Parsifal: la convoluta del plano físico* —donde explora la dimensionalidad de la superficie mientras refleja el desarrollo de las teorías cromáticas de la época, resultando algunas de las propuestas radicalmente monocromas— y *Átomo* —en la que muestra su fascinación por la teoría de la relatividad de Albert Einstein, junto con otros temas de análisis sobre el mundo que la circunda— (Figs. 3 y 4).

FIGURA 3

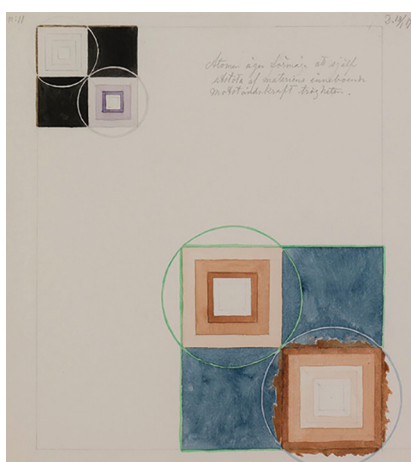


Serie Parsifal, Grupo 3, nº 109 (1916).
Acuarela y tinta sobre papel: Hilma af Klint.
Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK317].
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Esta metodología pictórica supuso un visible cambio en el entramado académico del momento, especialmente en lo referente a la aparición de lenguajes abstractos, aunque no tanto desde los materiales, ya que siguió empleando mayoritariamente el óleo. Como bien apunta Marco Pasi:

Af Klint quizás no desarrolló una “teoría” de la abstracción tal y como hizo Kandinsky, pero sin duda se entrenó como artista y, por tanto, se expuso, explícita o implícitamente, a ideas corrientes sobre los límites formales del arte tal y como se entendían en las academias de arte de su tiempo. En consecuencia, se hace difícil creer que esta artista no fuera consciente de la novedad radical de su estilo visual cuando empezó a pintar obras no miméticas alrededor de 1905, y eso es lo que convierte su trayectoria artística en algo fascinante (2014: 47).

FIGURA 4



Serie *Átomo*, nº 11 (1917).
 Acuarela sobre papel: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK363].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

El año 1908 resultó fundamental en la vida de la pintora sueca, pues conoció a Rudolf Steiner³ (Finch, 2005: 97), experto en esoterismo que en esa época estaba impartiendo una serie de conferencias en Estocolmo. Al producirse un intercambio de pareceres en torno a las técnicas espiritistas que la creadora empleaba para la materialización de pinturas, Hilma obtuvo una

3 Durante ese tiempo, Rudolf Steiner ocupaba el cargo de secretario general de la sección alemana de la Sociedad Teosófica. Este místico y arquitecto austriaco se convirtió en una de las principales autoridades en la investigación de los planos astrales, y posteriormente, en 1913, fundó la Sociedad Antroposófica.

opinión desfavorable de Steiner, lo que la obligó a replantearse su enfoque artístico (Fig. 5).

FIGURA 5



Retrato fotográfico de Hilma af Klint (aprox. 1910).
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [il. 015].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Uno de los anhelos de Hilma era encontrar, antes de fallecer, a alguien que pudiera asegurar el futuro de su legado artístico; de hecho, casi todas sus pinturas permanecían aún en su estudio en la isla de Munsö. Finalmente, la persona elegida fue su sobrino Erik af Klint, quien quedó profundamente sorprendido del contenido de tal legado, todo un material inédito que no podría ser mostrado hasta que pasaran veinte años⁴ de la muerte de la artista. La familia de Klint mantuvo el trabajo oculto, tal como lo había pedido la propia autora. En 1970, Erik y su hijo Johan comenzaron a catalogar la obra, un ingente esfuerzo que proporcionó con los años la posibilidad de mostrarla a nivel internacional.

4 La voluntad de Hilma de no mostrar sus pinturas abstractas hasta que transcurrieran veinte años de su fallecimiento fue expresada oralmente a sus familiares, no quedando escrito este designio en su testamento, tal y como se ha publicado erróneamente en determinados medios (AfKlint, comunicación realizada por correo electrónico, 22 de abril de 2018; Svensson y Hutchinson *et al.*, 2005: 29).

De hecho, en 1986⁵ se empezaron a exhibir al público por primera vez algunas de las pinturas. También debemos recordar que en los años setenta se estableció The Hilma af Klint Foundation, entidad a la que pertenecen todos los trabajos, materiales escritos y pertenencias personales de la artista.

Muchas de las propuestas de la pintora sueca están compuestas de signos y colores, desconociéndose si fueron creadas de manera consciente o en estados de alteridad mediúmnica. No obstante, parece que las temáticas de las obras estuvieron relacionadas con el surgimiento caótico del universo, la evolución divina, la unión, el equilibrio entre el poder masculino y femenino, el amor como poder divino, así como el símbolo del hombre perfecto. Otro de los temas abordados por Las cinco fue la ascensión a la montaña de Ararat, tópico mencionado en las notas de la artista, quien lo entendía como símbolo del esfuerzo que debe hacerse para estar en contacto con el mundo espiritual. Para este colectivo (Kleveland, 2015: 23), Ararat era el lugar del amor y la fraternidad, el paraíso que se puede abrir. Devakan fue otro término que emplearon con el mismo sentido.

Resulta curioso que la artista nunca se desplazó a París, centro neurálgico de la creación experimental en las artes plásticas, pues parece que tenía muy claro cuál iba a ser su viaje, centrado en la interioridad de la mente y el espíritu.

DESARROLLO DE LAS SESIONES ESPÍRITAS

No se puede llegar a entender la producción pictórica de Hilma af Klint sin sus conexiones mediúmnicas, fuente fundamental para la

5 Destacamos la muestra “The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985” (23 de noviembre de 1986-8 de marzo de 1987), exhibida en Los Angeles County Museum of Art, donde Maurice Tuchman fue el comisario. En relación con una de las últimas exposiciones celebradas, resalta “Hilma af Klint: Paintings for the Future” (12 de octubre de 2018-23 de abril de 2019), en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, con la comisaria Tracey Bashkoff.

canalización de sus propuestas artísticas y razón por la cual negaba la autoría de sus obras, ya que consideraba que su ejecución conceptual siempre fue dada gracias a la intervención de entidades del plano espiritual.

La mediumnidad se remonta a la Antigüedad. Resulta, de hecho, conocida la necesidad de comunicación entre seres humanos y entidades espirituales. A mediados del siglo XIX esta búsqueda adquirió un carácter más formal gracias a los trabajos literarios del pedagogo y escritor Allan Kardec (1804-1869), en cuya obra *El libro de los espíritus* (1857) se recopilaron diferentes enseñanzas aportadas por dichas entidades, lo que propició la fundación de la Sociedad de Estudios Espíritas de París, que Kardec presidió hasta su muerte. El trabajo de este teórico codificador del espiritismo fue demostrar que la vida no sólo se limita al plano material; para ello usó medios como la fotografía o un tablero de letras y números a modo de güija.

En el caso de Hilma af Klint, su interés comenzó a los 18 años a raíz del fallecimiento de su hermana Hermina, lo que la condujo a “buscar el contacto con el alma de su hermana, para ayudarla a aceptar que estaba muerta y facilitarle que dejara este mundo” (Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 20 de marzo de 2018). De esta manera, a temprana edad participó en sus primeras sesiones espíritas,⁶

6 El término ‘espírita’ o ‘espiritista’ está relacionado con la siguiente definición de Allan Kardec: “El Espiritismo es a la vez una ciencia de observación y una doctrina filosófica. Como ciencia práctica, consiste en las relaciones que pueden establecerse con los Espíritus; como ciencia filosófica comprende todas las consecuencias morales que se desprenden de semejantes relaciones” (2014: 9). Ambos conceptos se pueden conectar con Hilma af Klint, ya que de una manera flexible y autónoma siguió los métodos ordenados y codificados de dicho autor. Debemos anotar que tanto en el caso de Hilma como en el de Las cinco se emplearon metodologías aplicativas recogidas por el propio Allan Kardec, aunque no pertenecieron al Movimiento Espírita internacional después de 1882. Igualmente, la pintora sueca se puede definir como médium, ya que: “se designa con el nombre de médiums —esto es, “medio” (Kardec emplea la palabra milieu, que en francés, en una de sus acepciones significa agente, medio de contacto o de comunicación [N. del T. al cast.]) o intermediarios entre los Espíritus y los hombres. Las condiciones que otorgan ese poder dependen a la vez de causas físicas y morales, imperfectamente conocidas todavía, porque encontramos médiums de toda edad y de uno

conservando de manera paralela su implicación luterana y, posteriormente, teosófica.

Suecia ya contaba con un precedente en la práctica pictórica mediante el mediumnismo: Ernst Josefsson (Facos, 1993: 61-78), quien a causa de su labor creadora adquirió comportamientos obsesivos que lo condujeron finalmente a su internamiento en una institución mental bajo el diagnóstico de esquizofrenia. Este antecedente despertó un rápido interés en algunos de los círculos artísticos de Estocolmo. De hecho, muchos de los trabajos de Josefsson fueron expuestos en la galería de arte del Blanch's Café en 1894, curiosamente situado junto a la casa donde Hilma af Klint tenía su estudio. Se cree que la pintora pudo visitar dicha muestra, lo que permitiría entablar ciertas similitudes metodológicas entre ambas producciones.

La práctica de la mediumnidad no sólo fue anticipada por Josefsson, sino que la encontramos en diversos creadores internacionales, siendo uno de los principales referentes William Blake. También destaca el caso de Georgiana Houghton (1814-1884), con una producción pictórica elaborada al menos cuarenta años antes que la de Hilma, Jeanne Natalie Wintsch (1871-1944), Frantisek Kupka (1871-1957), Giacomo Balla (1871-1958) y Emma Kunz (1892-1963).

En el caso de la pintora sueca, practicó la mediumnidad durante algunos años junto a otras cuatro mujeres en lo que se llamó Las cinco (*De Fem*) o El grupo del viernes (*Fredagsgruppen*), debido al día en que realizaban sus encuentros. La agrupación, creada en 1896 (Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018), estaba compuesta también por Anna Cassell, su amiga y compañera en la Real Academia de Bellas Artes, donde ambas habían estudiado (Kleveland, 2015: 14), y otras tres mujeres con objetivos similares a la hora de asumir experiencias de mediumnidad astral:

y otro sexo, así como en todos los grados de desarrollo intelectual. Por lo demás, dicha facultad se perfecciona con el ejercicio" (Kardec, 2011: 31).

Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg y Mathilde N. (Müller-Westermann, 2013: 41). De 1896 a 1907, año en que dejaron de realizar dichas prácticas, se reunieron semanalmente, a excepción de las interrupciones de las vacaciones de verano, en casas y estudios, sobre todo de estas tres últimas, donde se recogió una documentación de las distintas sesiones, lo que ha permitido conocer muchos detalles de estas experiencias:

Al principio, Sigrid Hedman era la médium que recibía mensajes en trance o con la ayuda de un psicógrafo [un instrumento para registrar las escrituras espirituales]. Los seres que se identificaron por su nombre querían transmitir mensajes a la humanidad a través de imágenes. Se presentaron como Gregor, Clemens, Amanuel y Ananda... Inicialmente Cornelia Cederberg produjo la mayoría de los dibujos. Hilma af Klint comenzó a empuñar el lápiz en 1903 (Müller-Westermann, 2013: 41).

Johan af Klint afirma: "Creo que Hilma af Klint comenzó como médium, realizando sus primeros dibujos automáticos en 1903. Antes de eso, su tarea había sido mirar un vaso, medio lleno de agua, para desarrollar y fortalecer su concentración" (Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018).

Entre 1896 y 1902, la escritura automática⁷ quedó registrada en dos cuadernos titulados

7 Acerca del uso de la escritura automática, Leon Denis plantea esta descripción: "Mucho más común que lo precedente, es el fenómeno de la escritura mediúmnica. El sensitivo, bajo un impulso oculto, traza en el papel comunicaciones, mensajes en cuya redacción su pensamiento y voluntad apenas tuvieran parte mínima. Esa facultad presenta aspectos muy variados. Puramente mecánica en ciertos médiums, que ignoran, en el momento en que escriben, la naturaleza y sentido de las comunicaciones obtenidas al punto de poder algunos hablar mientras escriben, desviar la atención y trabajar en la oscuridad, la mayor de las veces es ella semimecánica; en este caso el brazo y el cerebro son igualmente influenciados; las palabras surgen en el pensamiento del médium en el mismo momento en que las traza el lápiz. A veces, es puramente intuitiva y, por consiguiente, de naturaleza menos convincente y más difícil de verificar" (1899: 18). Asimismo, en uno de sus libros Kardec presenta el siguiente comentario: "A través de los golpes y los movimientos basados en una convención, los Espíritus pueden expresar sus ideas. No obstante, la escritura les ofrece un medio completo, más rápido y cómodo. Por

Gregory bok (Midavaine, 2015: 19). Dichos libros de notas se siguieron elaborando hasta 1907; contenían en el título el nombre de la mujer que actuaba como médium y del grupo como un todo (firmado D. F.), y a veces también el de la entidad que transmitía los mensajes (Fant, 1989: 19). Los motivos de los dibujos automáticos (elaborados con lápiz y pasteles) se remitían, entre otros, a caracoles, lirios y rosas, y fueron igualmente firmados con las iniciales D. F.

Las cinco mujeres del grupo recibieron una formación secuencial y coherente sobre el mundo espiritual durante aproximadamente diez años. Se trataba de una enseñanza preparatoria por medio de experiencias directas propias, y luego mediante símbolos abstractos que tenían que tomar (Kleveland, 2015: 25). A partir de 1906 y 1907, Hilma af Klint comenzó a trabajar de manera independiente, pero creando obras de acuerdo con lo anotado en las sesiones. El objetivo era materializar en los lienzos la espontaneidad de las imágenes y experiencias escritas recogidas en los distintos apuntes. Tal es el caso de *Urkaos n° 1* (1906).⁸ Se trata de trabajos donde se confina el color a determinados campos, junto con el añadido de palabras y letras, siguiendo una clara orientación abstracta. No obstante, a partir de 1915 su iconografía tendió hacia posturas más geométricas y abstractas (Finch, 2005: 99). Por otro lado, también se debe resaltar la utilización de otras fuentes, en este caso literarias, como *Los tres libros de filosofía oculta* (1651), de Henry Cornelius Agrippa; *Hombre visible e invisible* (1903), de Charles W. Leadbeater; y *Utriusque cosmic* (1617), de Robert Fludd (Finch, 2005:

99), entre una amplia bibliografía, que pertenecían a la biblioteca personal de la artista.

Las fotografías que se conservan de las estancias físicas donde se celebraban dichas sesiones muestran diversos altares con objetos, como una tela, cruz, hojas de palma, rosas (que simbolizan el elemento masculino) y lirios (que personifican lo femenino), así como velas colocadas en la parte superior. También se incorporaba la imagen de un Cristo arrodillado en Getsemaní, que aparecía colgado sobre el altar. Al lado se ubicaba una serie de sillones o sofás reclinables, que solían estar reservados para la médium; también un diseño triangular, posible alusión al esquema evolutivo de Blavatsky, a modo de trinidad (véase la Fig. 6).

FIGURA 6



Fotografía del altar de *Las cinco* (1896-1906).
Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Cortesía de Hilma af Klint Foundation [il. 010].
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

El trabajo, de acuerdo con Johan af Klint, se podría resumir de la siguiente manera:

Las cinco dirigieron encuentros religiosos bien documentados durante 1896-1907, finalizando en sesiones espíritas. Estos encuentros comenzaban con oraciones, meditación, un sermón cristiano y análisis de un texto del Nuevo Testamento (un texto diferente para cada reunión). Después las reuniones finalizaban con

eso la prefieren. Así como pueden hacer que se tracen caracteres, también pueden guiar la mano para que dibuje, escriba música o ejecute un fragmento musical en algún instrumento. En una palabra, a falta de su propio cuerpo, que ya no poseen, los Espíritus se sirven del cuerpo del médium para manifestarse a los hombres de una manera sensible" (2009: 18).

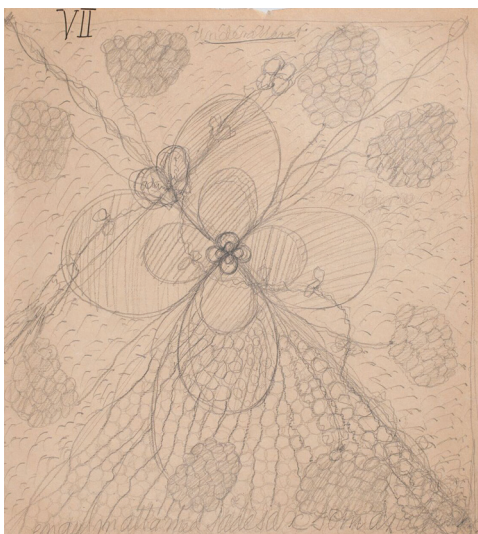
8 Las obras numeradas como 13, 15, 16, 17 y 19 de la serie *Caos primigenio* (*Urkaos*) son de las pocas propuestas que consiguieron atraer la atención de Rudolf Steiner, tal y como se afirma en sus notas (Müller-Westerman, 2013: 42).

una sesión de espiritismo (Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018).

Las reuniones trataban de especializar la mente para dicha práctica y así obtener los mejores resultados de las habilidades mediúnicas, centrándose en lograr una mayor conciencia y en convertirse en “herramientas obedientes” (Linden y Svensson, 1999: 49). Por ejemplo, en los ejercicios de escritura y dibujo automático, la propia artista comprobaba que su mano era dirigida por una entidad astral, haciéndole saber que también sería la energía que guiaría las imágenes para el proyecto *El templo*. En este sentido, 1905 y 1906 son años relevantes ya que, según parece, Hilma se encontraba preparada para la ejecución de dicho objetivo pictórico.

Las sesiones se documentaron y describieron de manera exhaustiva, con un registro formalizado. La transcripción tanto de las formas dibujadas y pintadas como de la escritura automática no permitía ningún tipo de cambio o corrección, ya que tenía que mostrarse tal cual se transmitía mediante la canalización sensorial (Fig. 7).

FIGURA 7



Dibujo automático (s/f). Lápiz y tinta sobre papel: Las cinco.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK1470].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Las mujeres producían dibujos automáticos durante las *séances* o al estar en trance, algunas veces en forma de ‘cadáver exquisito’ (Linden, 1998: 12-14). Los automatismos de estas médiums se convertían en traducciones simultáneas de visiones y manifestaciones auditivas, con una transcripción de las mismas de forma sincopada. Estos mensajes escritos y dibujados en cuadernos fueron estudiados por la artista para, posteriormente, materializar sus propuestas pictóricas. Al ser plasmadas de forma automática, Hilma no siempre era consciente de su significado, simplemente hacía de intermediaria entre el plano astral y los mensajes de distintas entidades. En otras ocasiones sí podía descifrar la imagen, tal y como se relata en el siguiente comentario de 1907:

Dentro de mí veo su tamaño (158 x 114 cm). Pude ver el signo de Júpiter, que era muy iluminado... Entonces, de inmediato, comenzó el trabajo, al pasar imágenes que eran pintadas por mí directamente, sin suscripción previa y con gran fuerza... Después de 24 felices días de trabajo, las cuatro pinturas se completaron. Todos los días trabajé durante aproximadamente cuatro horas (Fant, 1989: 23).

Resulta muy curiosa la alusión a este planeta ya que, en relación con el fundador de la filosofía espírita, hallamos la siguiente anotación de José Herculano Pires:

Kardec recibió múltiples comunicaciones donde los Espíritus afirmaban vivir en Júpiter, entre ellas, famosas son las del espíritu de Mozart (Véase *Revue Spirite* año 1858 y 1859, meses de mayo), en donde da testimonio de su estancia en dicho planeta, dictando además una sonata como prueba de identidad (José Herculano Pires, en Kardec, 2011: 133).

El objetivo del colectivo de mujeres no era simplemente contactar entidades desencarnadas, sino

buscar información proveniente de seres superiores y evolucionados, y recibir mensajes como el que incluimos a continuación, con fecha del 21 de febrero de 1905, donde se transmiten determinadas instrucciones: “Protege tus dibujos. Son imágenes de oleadas de éter que te esperan un día cuando tus oídos y ojos pueden captar una llamada más elevada” (Fant, 1988: 24). En otro pasaje de sus anotaciones, leemos: “Amaniel me ofreció un trabajo y yo respondí de inmediato: sí. Este se convirtió en el gran trabajo que realicé en mi vida” (Fant, 1989: 21). No obstante, como bien apunta Ian Greig:

A pesar de ser el canal para este conocimiento esotérico, af Klint tuvo poco entendimiento de lo que significaba su trabajo. Como artista responsable del trabajo ella fue incapaz de decodificar su simbolismo y trabajar para desarrollar un sistema de conocimiento que le pudiera permitir acceder al contenido oculto del trabajo (2015: 4).

En palabras de la misma pintora:

Las imágenes eran pintadas directamente a través de mí, sin ningún dibujo preliminar y con gran fuerza. No tenía idea de lo que se suponía que representaban las pinturas; sin embargo, trabajaba con rapidez y seguridad, sin cambiar ni una sola pincelada (Higgie, 2013: s/n).

Hilma llegó a alcanzar “un estado en el que [ella] sería capaz de llevar a cabo los deseos del gurú estando plenamente consciente” (Fant, 1988: 24). Si en un principio los dibujos eran en blanco y negro mediante lápiz, a partir de 1908 se vuelven notablemente cromáticos.

En este sentido, Hilma af Klint, en comparación con el resto de sus compañeras, mostraba unas capacidades de mayor canalización y captación de la información astral, lo que la convirtió en el principal vehículo sensitivo del grupo. La pintora transcribió directamente los mensajes

como escritos automáticos legibles y, más adelante, como dibujos automáticos que aglutinaban desde espirales de estructura simple hasta complejos diagramas de profunda carga simbólica. Sobre esta cuestión, Allan Kardec opina:

Como el médium no es más que un instrumento que recibe y transmite el pensamiento de un Espíritu extraño, y que obedece al impulso mecánico que se le da, no hay nada que él no pueda hacer fuera del ámbito de sus conocimientos, en caso de que esté dotado de la flexibilidad y la aptitud mediúmnica necesarias. Por eso hay médiums dibujantes, pintores, músicos, versificadores, aunque sean ajenos al arte del dibujo, de la pintura, de la música y de la poesía respectivamente; médiums analfabetos, que escriben sin saber leer ni escribir; médiums polígrafos, que reproducen diferentes tipos de escritura y, algunas veces, exactamente igual a la que el Espíritu tenía en vida; médiums políglotas, que hablan o escriben en lenguas que no conocen, etc. (2012: 69).

La artista recibió instrucciones del *modus vivendi* que debía llevar, el cual incluía periodos de prueba, con ayunos y trabajos de oración, a fin de prepararla para pintar mediante un intermediario (Linden y Svensson, 1999: 60). De igual manera, debemos anotar que Hilma era vegetariana, lo que en cierta manera ayudó a sensibilizar y facilitar su práctica mediúmnica. Con el objetivo de conservar el equilibrio mental en una práctica de evidente peligrosidad, siempre mantenía un ritual diario, basado en pintar tres horas al día después del ayuno y la oración cristiana (Linden y Svensson, 1999: 60). Según Kardec, ciertas costumbres alimentarias se hacían necesarias para una mayor eficiencia de la práctica:

Todo aquello con lo cual puede el hombre nutrirse sin que ello sea un perjuicio para su salud, es permitido. Pero, algunos legisladores han podido prohibir ciertos alimentos con una

finalidad útil y, para otorgar más prestigio a sus leyes, las ha presentado como procedentes de Dios (2011: 323).

Su preparación mental y el mantenimiento de determinadas reglas diarias le permitieron continuar con dichas experiencias y no acabar recluida en un hospital psiquiátrico, tal como había ocurrido con otros practicantes del espiritismo, como Ernst Josefsson, Sigríd Hjertén, Carl Fredrik Hill y Camille Claudel.

El empleo constante de la oración se muestra como una herramienta de uso obligado y habitual en relación con el mediumnismo. Al respecto, Allan Kardec declara:

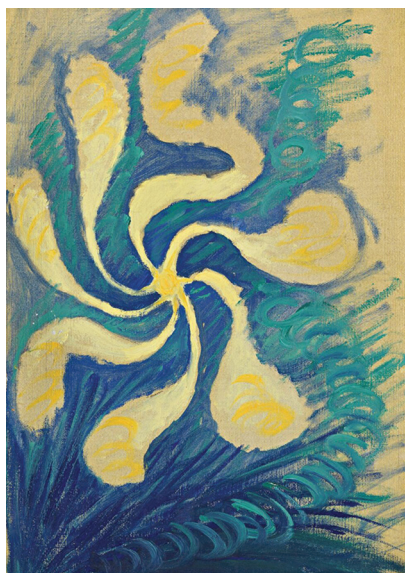
Muchas veces se me ha consultado acerca de si es útil dar comienzo a las sesiones con plegarias y actos exteriores de devoción. La respuesta no es solo mía, sino también de los Espíritus eminentes que han tratado esa cuestión.

Sin duda, no sólo es útil sino necesario rogar mediante una invocación especial, una especie de plegaria, el concurso de los Espíritus buenos. Además, esa práctica predispone al recogimiento: condición esencial de las reuniones serias. No ocurre lo mismo con las señales exteriores de culto, mediante las cuales ciertos grupos consideran un deber abrir sus sesiones, y que tienen más de un inconveniente, a pesar de la buena intención que lleva a realizarlas (2017: 99-100).

El contenido y la iconografía de las diferentes series de Hilma están directa o indirectamente ligados a estas facultades extrasensoriales;⁹ de hecho, el proyecto *El templo*, realizado entre

1906 y 1915 (Figs. 8 y 9), fue abordado con intención de producir una reconciliación entre la espiritualidad y el mundo material, al tiempo que presentaba un conjunto de preocupaciones duales: fe-ciencia, hombre-mujer,¹⁰ bien-mal, temáticas extraídas siempre de la información obtenida en las diferentes sesiones espíritas, que se anotaron en sus diarios y cuadernos personales.

FIGURA 8



Grupo 1, Serie WU, Caos primigenio nº 3
 (proyecto *El templo*) (1906).
 Óleo sobre lienzo: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK3].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Estas referencias a la dualidad, habituales en el cristianismo y en la teosofía, aparecen citadas especialmente en *La doctrina secreta*, de H. P. Blavatsky, manual cuya edición en sueco fue el más estudiado por parte de la artista entre 1908 y 1912 (Af Klint, comunicación realizada

9 Debemos anotar el experimento espírita llevado a cabo en Estocolmo el 15 de julio de 2011 por Ronald Jones y Liv Stolz, quienes participaron en una sesión dirigida por la médium Vendela Cederholm con la intención de contactar espiritualmente a Hilma af Klint. En la reunión se planteó una serie de preguntas y respuestas acerca de ciertas temáticas, como la influencia de la música sobre la pintura, simbología y procesos cromáticos de Hilma, su interés por las filosofías orientales, etc. (Jones y Stolz, 2011: 16-23).

10 La alusión a este binomio ha sido tratada ampliamente en la historia del pensamiento, desde los diálogos de *El banquete* de Platón (escrito entre los años 385 y 370 a. C.), que narra cómo una criatura andrógina descendió a la Tierra y se dividió en dos, hombre y mujer; hasta las teorías de C. G. Jung, quien asume el término 'ánima' como el aspecto femenino interno del hombre y 'ánimus' como el aspecto masculino interno de la mujer (Jung, 2001).

FIGURAS 9



Grupo 4, *Las diez más grandes, nº 1, Infancia*,
(proyecto *El templo*) (1907).
Tempera sobre papel en lienzo: Hilma af Klint.
Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK102].
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

por correo electrónico, 23 de marzo de 2018). Hilma no sólo fue una habitual lectora de los libros de esta escritora, sino también de Annie Besant y C. W. Leadbeater (Fant, 1988: 163). Posteriormente, su interés derivó hacia los postulados antroposóficos de Rudolf Steiner. Sobre este acercamiento formativo, Gurli Lindén escribe: “Hilma sigue el camino del discípulo o adepto a la evolución, a través de las diferentes iniciaciones [...] Su mediumnidad crece y se profundiza al mismo tiempo que su trabajo” (Gurli Lindén, en Lindén y Svensson, 1999: 44).

Las pinturas realizadas para el proyecto *El templo* fueron fruto del encargo que recibió especialmente de una entidad denominada Amaniel. Para otros artistas, las directrices fueron dictadas por otra entidad denominada Ananda. En cualquier caso,

El encargo de las obras para *El templo* debía ser mostrado en un edificio que tuviera forma espiral. Forma que aparece una y otra vez en sus obras. Símbolo que, como el del infinito, se

entiende en doble sentido. Se recorre del interior hacia el exterior y al mismo tiempo del exterior hacia el interior. De lo espiritual a lo material y de lo visible a lo invisible (Rivera Guiral, 2015: 732).

A pesar de que durante estos años Klint se dedicó a las imágenes de *El templo*, también continuó trabajando en otros productos pictóricos, tales como el retrato del profesor de física Knut Ångström (1910).

Las características formales y significativas de la obra de Hilma nacen del uso de una fuente externa al yo consciente, lo que le infundirá un denotado carácter experimental a su propuesta artística. No obstante, debemos ser claros y anotar que otros movimientos también intentaron traspasar el muro fronterizo de la consciencia, como el simbolismo de finales del siglo XIX, que luego trasmutaría en las experimentaciones centradas en el subconsciente del surrealismo;¹¹ así como el expresionismo abstracto y otras derivaciones generadas por el arte lisérgico, siendo uno de sus principales referentes el francés Henri Michaux. También Jackson Pollock abordó la obra sin ningún tipo de boceto o apunte preliminar, lo que demuestra que mantuvo una tradición de creación automática iniciada por los médiums de finales del siglo XIX. Pero el caso que aquí nos ocupa es absolutamente distinto de los ejemplos arriba citados; lo único que lo une con ellos es su necesidad de desconexión con el yo consciente. Esto le ha sugerido a Marco Pasi el siguiente modelo interpretativo en relación con la obra de la artista sueca:

11 Subrayamos la exposición “Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton” (18 de octubre de 2012-20 de enero de 2013), en la Maison de Victor Hugo, París, con los comisarios Gérard Audinet y Jérôme Godeau. Dicha muestra recogió obras de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo donde los médiums devenían artistas y, de manera paralela, los artistas surrealistas actuaban como médiums al incorporar el automatismo como metodología creativa. Entre los artistas incluidos encontramos destacados nombres, como Victorien Sardou, Fernand Desmoulin, Léon Petitjean, Hélène Smith, Hugo d’Alesi, Georgiana Houghton, así como los surrealistas Robert Desnos, André Masson, Yves Tanguy y Nadja.

Acción alienada y disociación creativa. Por acción alienada entendemos la atribución de la verdadera autoría de un discurso artístico fuertemente innovador o radical a entidades que son subjetivamente independientes del propio autor... El concepto de disociación creativa se ha desarrollado gracias al psicólogo americano Michael Grosso. Se basa en la idea de que una experiencia de desintegración del yo puede producir, a través de un consecuente proceso de reconstrucción, explosiones de creatividad excepcionales (2014: 57).

También hubo sectores críticos con el trabajo de la pintora, que pusieron en entredicho su manera de producir y trabajar. La investigadora Anna Maria Svensson recoge algunas de las críticas negativas que aparecieron en la prensa. Sirva de ejemplo la publicada el 13 de enero de 1990, en el *Göteborgs-Posten*: “Las actividades artísticas de Hilma af Klint se dieron principalmente de manera secreta. Ella no escribió ningún manifiesto, nunca tuvo una exposición y su trabajo fue emanado desde un poder espiritual oscuro, a menudo descontrolado” (Lindén y Svensson, 1999: 23). A pesar de sus detractores, Hilma fue concisamente descrita bajo la etiqueta de “*prototype research artista*” (Sandqvist, 2013: 33), debido a su profunda carga innovadora. Todos sus trabajos, anteriores a los realizados por los padres de la abstracción, entre ellos Wassily Kandinsky, convirtieron a la artista sueca en un referente de lo que sería posteriormente la pintura moderna. Sus cuadros no fueron concebidos para su contemporaneidad, sino para el futuro (Müller-Westermann, 2013: 33).

ENCUENTRO CON STEINER Y REMISIÓN DEL ESPIRITISMO

En 1908 Hilma tuvo la oportunidad de conocer a Rudolf Steiner, a quien invitó a su estudio. Este acercamiento se relaciona con el interés de otros creadores que en ese momento se sentían

igualmente atraídos por los escritos del pensador. Tal fue el caso de Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich,¹² quienes también conocieron personalmente al fundador de la antroposofía, además de asistir a sus conferencias y mantener una correspondencia epistolar con él.

Rudolf Steiner pudo observar y analizar las obras de la pintora sueca, pero debemos señalar que aunque el teórico también había mostrado capacidad visionaria para tener experiencias con entidades astrales desde muy joven, en general mantenía una opinión desfavorable hacia el método de crear pinturas mediante canales mediúmnicos, valorando estas obras de manera negativa. Aun así, el interés de Hilma hacia Steiner no disminuyó, sino que se incrementó gracias a sus teorías de conectar ciencia y religión con el arte, así como por la curiosidad que le generaban las imágenes de los sellos y otros motivos ubicados en el Goetheanum,¹³ mismos que luego se repetirán a lo largo de su obra. La pintora aceptó los criterios y consejos de Steiner al criticar su metodología pictórica por ser atávica y pasiva (Müller-Westermann y Zander, 2013: 127). Igualmente, el pensador le hizo saber que

12 La exposición “Designer of the Everyday-Rudolf Steiner” (26 de febrero-11 de mayo de 2014), en el Espoo Museum of Modern Art (EMMA), situado en la localidad finlandesa de Espoo y comisariada por Päivi Talasmaa, analizó la influencia de este pensador austriaco en los artistas contemporáneos, particularmente en la obra de Hilma af Klint, precursora del arte abstracto sueco. En esta misma línea, la Bienal de Venecia de 2013, con el comisario Massimiliano Gioni, expuso nuevamente las pizarras de George Steiner, junto con los dibujos visionarios de *El libro rojo* de C. G. Jung, las composiciones simbólicas del mundo espiritual de Agustín Lesage y las obras mediúmnicas de Hilma af Klint. En la ciudad de Buenos Aires se realizó en 2000 una exposición de algunas de las 1100 ‘pizarras mágicas’ que emanaron del arte pedagógico de Steiner. Estos trabajos muestran una evolución a partir de una serie de leyes cósmicas, tanto en el modo de usar los elementos gráficos y el color como en los motivos de las imágenes, en las cuales siempre vuelven a aparecer momentos aislados, así como secuencias de grandes representaciones de la evolución planetaria, seres primigenios divinos y terrenales, diversas fuerzas de la naturaleza y sus equivalentes cósmicos (Kugler, 2000).

13 En este edificio situado en Domach, a unos diez kilómetros de Basilea (Suiza), se ubica la sede principal de la Sociedad Antroposófica General. La construcción fue realizada en hormigón vivo y se caracteriza por la ausencia de ángulos rectos, siendo levantada entre 1925 y 1928, después de que el primer edificio quedara destruido por un incendio provocado. Ambos inmuebles fueron diseñados por Rudolf Steiner.

el mundo contemporáneo no podría comprender su arte y que debían pasar otros cincuenta años antes de que esto ocurriera (Müller-Westermann y Zander, 2013: 127), lo que resultó muy frustrante para la artista sueca.

De 1908 a 1912 hubo una suspensión en la producción de Hilma, desconocemos si motivada por el encuentro que tuvo con Steiner y, especialmente, por la apreciación de sus ideas. En cualquier caso, estos cuatro años también se corresponden con la enfermedad de su madre. Cuando retomó la elaboración pictórica, su arte ya no estaba controlado por una entidad astral, sino que surgía de su deducción intuitiva, sin necesidad de realizar una práctica espiritista (Fant, 1989: 24). La artista asumió una actitud metodológica fundamentada en la reflexión intelectual y la interpretación más intuitiva, intentando obtener una comprensión más autónoma y personalizada, tanto de las formas como de los contenidos, alejándose de comportamientos y actitudes encorsetadas en la pasividad mental y la intermediación fabril.

En mayo de 1912, Hilma viajó a la ciudad sueca de Norrköping para escuchar nuevamente una conferencia de Rudolf Steiner. Durante ese mismo año, el pensador dictó otras dos pláticas en Estocolmo. Posteriormente, en los textos personales de la artista se comenzaron a apreciar nuevos intereses y términos provenientes de las teorías del erudito austriaco, tal fue el caso de los poderes de Lucifer, Arimán¹⁴ y los espíritus malignos (Kleveland, 2015: 24). Estos aspectos sobre las fuerzas del mal serán relacionados posteriormente con las dictaduras totalitarias, cuestiones que aparecerán en los escritos de la pintora (Kleveland, 2015: 24).

Es posible que a raíz de estos cambios de parecer la artista sueca se adentrara en un periodo de reflexión y madurez espiritual, necesario

para alejarse, corregir su tendencia basada en una mano 'dirigida', e impulsar una capacidad intuitiva y autónoma, no asentada en medios espiritistas, misma que Steiner defenderá en sus postulados teóricos: "La intuición es la experiencia consciente, a un nivel puramente espiritual, de un contenido espiritual puro. Sólo por medio de una intuición es posible captar la naturaleza del pensar" (1999: 64). Para Steiner, la tarea del artista era plasmar, en su manifestación física, las fuerzas etéricas invisibles (Easton, 1984: 291), a la vez que debía recuperar la unidad perdida entre la ciencia, las artes y la religión, creándose a partir de ahí una nueva expresión alejada de las prácticas mediúmnicas. En este sentido, para que el arte desempeñara su función terapéutica en la vida moderna necesitaba imbuirse también de un sentimiento científico y religioso, ya que el hombre no sólo es un ser físico, sino también suprasensible, lo que no quiere decir que deba ser médium (Steiner, 1918: 125).

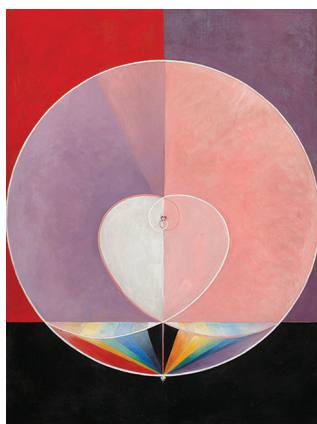
Resulta conocido que muchas de las dotes pedagógicas de Steiner se dieron a conocer principalmente mediante imágenes. En definitiva, pintar se convirtió primordialmente en una experimentación anímica con colores; de hecho, a este tema le dedicó la mayor parte de sus conferencias sobre pintura. Para el filósofo, el color tiene una relación causal con las fuerzas cósmicas, ya que es parte del alma de la naturaleza y del universo, participando de esta esencia cuando resuena en nosotros la vivencia del colorido (Steiner, 1964: 23). Además, dentro del ámbito artístico todo aquello que procedía de la imitación era rechazado por Steiner (1986: 169), quien abogaba por ir más allá de la mera realidad.

Después de estos encuentros con el pensador, Hilma realizó la segunda sección de las obras de *El templo*, que consta de 82 trabajos ejecutados entre 1912 y 1915, basados en una iconografía crística con abstracciones más geométricas, con lo que se aleja de la pintura automática (Figs. 10 y 11). Tal y como comenta Johan af Klint: "Durante 1912-1915, su contacto fue *más débil*,

14 Sobre estas figuras, resalta el libro de Steiner *Lucifer y Ahimán*, conformado por diez conferencias dictadas en las ciudades de Zúrich, Berna, Dornach y Londres entre 1919 y 1922.

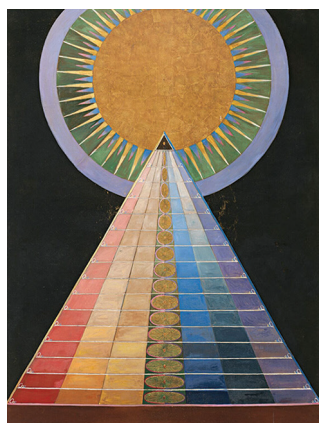
pudiendo decidir en mayor medida sobre sus pinturas. Desde 1916, aunque sigue manteniendo el contacto con lo *superior*, empezó a tener más control de su trabajo” (Af Klint, comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018). En cualquier caso, la artista continuó manteniendo una visible proyección cromática, tal y como se puede atestiguar en los trabajos fechados en 1915, que anuncian las propuestas llevadas a cabo por el *color field* norteamericano.

FIGURA 10



Grupo 9, Serie SUW, *La paloma nº 2*, (proyecto *El templo*) (1915).
 Óleo sobre lienzo: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK174].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

FIGURA 11



Grupo 1, *Piezas de altar, nº 1*, (proyecto *El templo*) (1915).
 Óleo y hojas de metal sobre lienzo: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK187].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

En *Los enigmas de la filosofía* (1914), Steiner postuló una nueva cosmovisión que se unía al campo de las ciencias. Recordemos que en esta época tuvo lugar el nacimiento de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica. Los planteamientos teóricos de Steiner se produjeron de manera coetánea a la evolución científica; por ejemplo, en 1898 se introdujo en la física antigua y más tarde comenzó a tratar el electromagnetismo, mismo salto que se observa en el campo de las ciencias. Se trata de un periodo donde se relacionaron cuestiones de los ámbitos científico y filosófico. De hecho, un libro anterior suyo titulado *La filosofía de la libertad* (1894) se convirtió en una auténtica novedad en el campo de la consciencia. Por este motivo, de acuerdo con Allan Bullock y Stephen Trombley (1999: 37), las enseñanzas de Steiner partían de una investigación espiritual basada en un modelo científico exacto de percepción supersensible. De ahí que Hilma af Klint se orientará hacia temáticas de carácter más científico y menos astralista, como en el caso de la serie *Átomo* y la geometría abstracta, claramente inspiradas en los descubrimientos científicos de la relatividad de Einstein (De Zegher y Teicher, 2005: 28).

El hecho de que Steiner invitara a la pintora a cambiar su metodología aplicativa (Lindén y Svensson, 1999: 34) resulta compatible con numerosos comentarios del fundador de la antroposofía que aparecieron en sus publicaciones:

Sin embargo, no se debería confundir lo correspondiente a la ciencia espiritual con lo que en sentido trivial se puede llamar clarividencia; ni tampoco hay que confundir la ciencia espiritual con lo que aparece con la denominación espiritismo, etc. Lo esencial consiste en que se debe distinguir entre la ciencia espiritual y todo aquello que de algún modo se debe a disposiciones humanas patológicas (Steiner, 1916: 10).

En otro pasaje leemos lo siguiente:

Dentro de la ciencia espiritual no se puede hablar de un conjurar los difuntos, como el espiritismo trata de hacerlo, puesto que precisamente el vínculo del hombre terrestre con los difuntos se glorifica maravillosamente a través de lo que la ciencia espiritual despierta en nuestra alma. Debido a que entre los diversos errores que contra la antroposofía se aducen, también figura la aserción de una relación con el espiritismo, precisamente con respecto a los difuntos, es necesario destacar especialmente tal error, pues justamente lo contrario es la verdad (Steiner, 1916: 17).

Finalmente, retomamos otra opinión del pensador austríaco:

Entre las equivocaciones, es de particular gravedad aquella en que se incurre cuando todo el campo de experiencia interior del alma, objeto de la verdadera Ciencia Espiritual, es dislocado de manera tal que se le sitúe al mismo nivel que la superstición, los ensueños visionarios, la mediumnidad y otras aberraciones humanas (Steiner, 1918: 124).

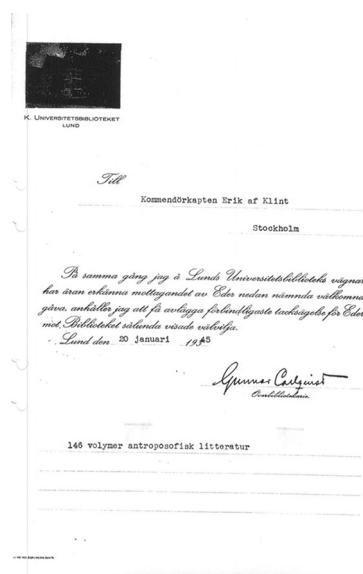
El escepticismo del pensamiento steineriano y la dificultad para que su pintura se comprendiera llegó a estremecer los cimientos internos de la artista (Lindén, 1998: 12). Tal y como afirma Johan af Klint: “Todas estas reuniones terminaron en desastre para Hilma [...] Steiner no entendió sus pinturas y no quería recibirlas, ni siquiera como un regalo” (comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018).

A partir de 1920, la artista sueca comenzó a producir un conjunto pictórico en relación con las grandes religiones del mundo y decidió unirse a la Sociedad Antroposófica. Durante ese mismo año se trasladó a Dornach (Suiza),¹⁵ quizás con el

15 Para Hilma, lo que era importante y debía prevalecer era el trabajo pictórico y las anotaciones escritas por encima de su persona, por este motivo quemó casi todas sus fotografías y correspondencia, no existiendo ningún imagen donde aparezca con el grupo de Las cinco ni con Rudolf Steiner o durante su estancia en Dornach, tal y como

objetivo de estar más cerca de Rudolf Steiner. La intención de dicha estancia era profundizar en el campo del nuevo pensamiento hermético (Fant, 1989: 27). El acercamiento físico y filosófico a Steiner generó otro lapsus en su trabajo artístico, esta vez de dos años, del que retornó incorporando métodos antroposóficos mediante una serie de acuarelas (Lindén y Svensson, 1999: 35). Son muchas las facetas comunicativas que se desconocen de este periodo, pero se puede detectar un distanciamiento paulatino respecto a su orientación abstracto-geométrica. Durante la década de los veinte y hasta el siguiente decenio pasó largas temporadas en Dornach, profundizando en la antroposofía y asistiendo como oyente a las conferencias de Rudolf Steiner¹⁶ (Fig. 12). Por otro lado, no se han encontrado ni cuadros ni notas correspondientes a los años 1925-1930 (Hillsström, 2013: 279).

FIGURA 12



aclarar Johan Af Klint (comunicación realizada por correo electrónico, 22 de mayo de 2018).

16 Hilma tenía un importante número de libros y artículos de Rudolf Steiner, así como notas extraídas de sus conferencias. En 1945 todo este material bibliográfico fue donado casi en su totalidad a la Biblioteca Municipal de Lund (Stadsbibliotek) —unos 34 libros y anotaciones antroposóficas—, así como a la Biblioteca de la Universidad Real de Lund —146 ejemplares pertenecientes a su colección personal—.

Januar 1945.

Förteckning över antroposofisk litteratur, som tillfallit Lunds stadsbibliotek genom testamentariskt förordnande av målfröken Hilma af Klint.
 Aronson, A., Die Kindheitgeschichte Jesu. Stuttgart 1921.
 Beckh, H., Etymologie und Lautbedeutung im Lichte der Geisteswissenschaft. Stuttgart 1921.
 Beckh, H., Der kosmische Rhythmus. Basel 1930.
 Beckh, H., Der physische und der geistige Ursprung der Sprache. Stuttgart 1931.
 Björnsch, V., Mysterier i Europa og Indien. 2-3. Kjøbenhavn 1932.
 Löhr, E., Rudolf Steiners världsanskuelse. Norrköping 1932.
 Meddelanden från ledningen av Antroposofiska sällskapet i Dornach. 1924-25.
 Stillsuener, P., Om Rudolf Steiners teosofi. Norrköping 1919.
 Steiner, R., Die grosse Bingsreise. Lps. 1922.
 Steiner, R., Teosofi och kristendom. Norrköping 1915.
 Steffen, A., Der Chef des Generalstabs. Dornach 1927.
 Steffen, A., Die Kritik im Leben des Künstlers. Bern 1923.
 Steffen, A., Das Vespertill. Zürich u.ä.
 Steiner, R., Den andliga världens tröskel. Norrköping 1919.
 Steiner, R., Blod är en mycket egen saft. Norrköping 1927.
 Steiner, R., Goethe som fader till en ny estetik. Norrköping 1919.
 Steiner, R., Huru uppåtte kunskap om högre världar? Hfva 1917.
 Steiner, R., Hvarledes erhverves kundskab om höjere verdener? Kra. 1908.
 Steiner, R., Den högre kunskapsens grader. Norrköping 1916.
 Steiner, R., Imagineringens grænser. Norrköping 1912.
 Steiner, R., Jul. Stilm 1909.
 Steiner, R., Krist og Andertat. Dornach 1917.
 Steiner, R., Kristendommen som nyetisk kjendtgjerming. Kra. u.ä.
 Steiner, R., Kristus och den mänskliga själen. Stilm 1930.
 Steiner, R., Kärlekens i den sociala frågan. Stilm 1919.
 Steiner, R., Meddelelser af Akasha-Kroniken. Kjøbn 1911.
 Steiner, R., Mikrokosmosen och myteriet på Göttinga. Stilm 1944.
 Steiner, R., Det mänskliga livet. Norrköping 1918.
 Steiner, R., Nya föreläsningar över den väsen der Biensan. Dornach 1929.
 Steiner, R., Tankar under krigstiden. Norrköping 1915.
 Steiner, R., Teosofi. Stilm 1909.
 Steiner, R., Vetenskapen om det fördolda. Stilm 1913.
 Steiner, R., En väg till självkänedom för människans. Norrköping 1913.
 Steiner, R., Vägen till översinnlig erfarenhet och kunskap. Norrköping 192

Cartas acreditativas de la Biblioteca de la Universidad Real de Lund y la Biblioteca Municipal de la misma ciudad con motivo de la donación de los libros de Hilma af Klint (1945).

Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.

Cortesía de Hilma af Klint Foundation.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.

En relación con las anotaciones de Hilma af Klint, estudiadas por diferentes expertos, se aprecia que no tenía gran interés por exhibir sus trabajos de manera pública, tal y como deja constancia la propia artista. No obstante, esto no impidió que contactara a Steiner a principios de los años veinte con objeto de realizar una exposición de su obra en Dornach, propuesta que no recibió contestación. En 1922 intentó mostrar su trabajo pictórico durante un congreso organizado por la Sociedad Antroposófica en Holanda. Un año más tarde, en 1923, se volvió a encontrar con Steiner, después del incendio del primer Goetheanum. De acuerdo con Johan af Klint:

Rudolf Steiner indudablemente significaba mucho para ella. Steiner era *el gurú* de esa época, independientemente de si representaba a Goethe, la Teosofía o la Antroposofía. Él era *el gurú*. Pero Hilma af Klint era una persona fuerte. Ella recogió influencias, las *moldeó* e interiorizó, saliendo algo nuevo. Fue una creadora, no una seguidora. Esto se aplica también a sus contactos con Rudolf Steiner (comunicación realizada por correo electrónico, 23 de marzo de 2018).

Más adelante, en 1937, realizó un nuevo intento de exposición, esta vez durante una serie de conferencias de la misma organización en Estocolmo, aunque no tuvo éxito. Después de 1930 Hilma ya no viajó Dornach, pero su fe en Steiner no disminuyó hasta su fallecimiento en 1944. De hecho, dos años después de la muerte del pensador, en 1925, la artista donó una serie de acuarelas, un conjunto de trabajos compuestos de imágenes relacionadas con motivos orgánicos y botánicos, como flores, líquenes y musgos (Figs. 13 y 14), al archivo científico de la Sociedad Antroposófica, situada en dicha ciudad, nuevamente con la intención de materializar una muestra. En este sentido, debemos recordar que a partir de 1919 Steiner había impartido varias conferencias tituladas “El espíritu en el reino de las plantas”, donde se planteaba la teoría de que los seres vegetales también participan de un espíritu que interactúa no sólo con la propia naturaleza, sino con el hombre. De acuerdo con la revista antroposófica *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, de 1945, se llegaron a exponer algunos bocetos del proyecto *El templo* en Dornach, aunque no queda clara la fecha exacta del evento (Svensson, Hutchinson y af Klint, *et al.*, 2005: 29).

CONCLUSIONES

El temprano fallecimiento de la hermana de Hilma af Klint la llevó a adentrarse en el mundo del espiritismo, especialmente desde la formalización programática de Allan Kardec. Más adelante continuó con esta práctica, pero estableciendo un cierto distanciamiento de la corriente ortodoxa espírita, la cual abordó a partir sus propias experiencias e investigaciones junto con otras cuatro mujeres que completarían el grupo conocido como Las cinco.

La formación de la pintora como médium durante estos años se acompañó de una ejercitación artística centrada en la ejecución de dibujos

FIGURA 13



Flores violetas con pautas. Serie I (1919).
 Acuarela sobre papel: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK457].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

FIGURA 14



Mirando flores y árboles-Malva (1922)
 Acuarela sobre papel: Hilma af Klint.
 Foto: Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
 Cortesía de Hilma af Klint Foundation [HaK641].
 Prohibida su reproducción en obras derivadas.

en lápiz y pasteles en estados de trance, lo que le permitió adquirir una serie de capacidades técnicas para articular el proyecto *El templo*, que se puede dividir en dos fases principales: en la primera, comprendida entre 1906 y 1908, aplicó una metodología de mano 'dirigida' en claro estado de mediumnidad; en la segunda, que va de 1912 a 1915, aunque seguía considerándose una médium, empezó a asumir una mayor autonomía reflexiva y capacidad de intuición personalizada.

Este cambio en su orientación metodológica, que la encaminó hacia un paulatino y constante alejamiento de la sumisión mediúmnica a la hora de ejecutar sus diversas propuestas artísticas, coincidió con su encuentro con el pensador Rudolf Steiner en 1908. A partir de este año se fueron dando diversas entrevistas con el filósofo austriaco, cuyo manifiesto rechazo dogmático por la práctica mediúmnica para materializar proyectos artísticos, así como su interés por concommitar arte, ciencia y religión, llevaron a la artista sueca a un espacio de visible desconexión de la trama de la mediumnidad, avocándola hacia un camino marcado por su propia deducción intelectual e intuitiva.

Asimismo, su estancia en Dornach a partir de 1920 y su incursión en los círculos antroposóficos cercanos a Steiner tuvo otra repercusión importante en su producción pictórica: el abandono de la abstracción geométrica en favor de una clara figuración de formalidad fitológica. De hecho, la abstracción geométrica nunca había sido muy bien vista por Steiner, lo que confirma el papel del pensador y ocultista como el verdadero promotor y orientador de los principales cambios en la metodología creativa de Hilma desde sus primeras implicaciones mediúmnicas.

REFERENCIAS

- Bullock, Allan y Stephen Trombley (1999), *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, Nueva York, W.W. Norton & Co.
- De Zegher, Catherine y Hendel Teicher (eds.) (2005), *3 x Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz and Agnes Martin*, Nueva York, The Drawing Center.
- Denis, León (1899), *Cristianismo y espiritismo. Las vicisitudes del Evangelio*, México, Imp. y Lit. de Félix Vizcaíno Sucesor.
- Easton, Stewart C. (1984), *El hombre y el mundo a la luz de la antroposofía*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner.
- Facos, Michelle (1993), "A Controversy in Late Nineteenth Century Swedish Painting: Ernst Josephson's The Water Sprite", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, núm. 1, vol. 56, pp. 61-78.
- Fant, Åke (1988), *Hilma Af Klints Hemliga Bilder = Hilma Af Klintin Salaisia Kuivia = Secret Pictures by Hilma Klint*, Helsinki, Nordiskt Konstcentrum.
- Fant, Åke (1989), *Hilma af Klint, Ockult målarinna och abstrakt pionjär*, Estocolmo, Raster förlag.
- Finch, Elizabeth (2005), "Making Pictures Belong: Hilma af Klint's Order of Transcendence", en Catherine de Zegher y Hendel Teicher (eds.), *3 x Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz and Agnes Martin*, Nueva York, The Drawing Center, pp. 95-106.
- Greig, Ian (2015), *Art, Knowledge and the Spiritual; a hermeneutical perspective*, Adelaide, Australia Council of University Art and Design Schools conference proceedings, disponible en: <http://acuads.com.au/conference/article/art-knowledge-and-the-spiritual-a-hermeneutical-perspective/>
- Higgie, Jennifer (2013), "Hilma af Klint", *Frieze*, núm. 155, disponible en: <https://frieze.com/article/hilma-af-klint-0>
- Hillström, Ylva (2013), "Biografía", en Iris Müller-Westermann y Jo Widoff (eds.), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Estocolmo, Berlín, Málaga, Moderna Museet / Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart / Louisiana Museum of Modern Art, pp. 278-279.
- Jones, Ronald y Liv Stolz (2011), "I'm a Believer. What happens when an artist is invited to speak from the other side?", *Kinokino-Centre for Art and Film*, otoño, pp. 16-23.
- Jung, Carl Gustav (2001), *Obra completa. Volumen 9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo 3. Sobre el arquetipo con especial consideración del concepto de ánima (1936/1954)*, Madrid, Editorial Trotta.
- Kardec, Allan (2009), *El espiritismo en su más simple expresión. Exposición sumaria de la enseñanza de los espíritus y de sus manifestaciones*, Brasilia, Consejo Espírita Internacional, disponible en: http://www.ceanet.com.ar/doc/el_espiritismo_en_su_mas_simple_expresion.pdf
- Kardec, Allan (2011), *El libro de los espíritus*, Buenos Aires / Madrid, Editora Argentina 18 de abril S.A.C.I. / Editora Espírita Española.
- Kardec, Allan (2012), *Obras póstumas*, Brasilia, Consejo Espírita Internacional.
- Kardec, Allan (2014), *¿Qué es el espiritismo?*, Málaga, Federación Espírita Española.
- Kardec, Allan (2017), *Viaje espírita en 1862*, Buenos Aires, Confederación Espiritista Argentina.
- Kleveland, Åsa (2015), *Den Stora Omvälvningen. Mysteriets återkomst och monoteismen avväpning*, Estocolmo, Kunskapskonsult.
- Kugler, Walter (2000), "Pensar en colores y formas: las pizarras mágicas de Rudolf Steiner", en *Publicación oficial de la muestra de las imágenes cósmicas de Steiner realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, disponible en: http://www.proyectohermes.com/Articulos/Walter_Kugler_Pensar_en_colores_y_formas_las_pizarras_de_Rudolf_Steiner
- Lindén, Gurli (1998), *I Describe the Way and Meanwhile I Am Proceeding along It. A Short Introduction on Method and Intention in Hilma af Klint's work from an Esoteric Perspective*, Umeå, Rosengårdens Forlag.
- Lindén, Gurli y Anna Maria Svensson (1999), *Enheten bortom mångfalden. Två perspektiv på Hilma af Klints verk*, Umeå, Rosengårdens förlag.
- Midavaine, Bree Ann (2015), *Hilma af Klint: The Medium of Abstraction*, tesis de maestría, Escuela de Artes y Ciencias Liberales, Instituto Pratt, Nueva York.
- Müller-Westermann, Iris (2013), "Cuadros para el futuro: Hilma af Klint, una pionera secreta de la abstracción", en Iris Müller-Westermann y Jo Widoff (eds.), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Estocolmo, Berlín, Málaga, Moderna Museet / Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart / Museo Picasso / Louisiana Museum of Modern Art, pp. 33-112.
- Müller-Westerman, Iris y Helmut Zander (2013), "Ninguna religión es superior a la verdad. Una conversación sobre espiritismo, teosofía y antroposofía", en Iris Müller-Westermann y Jo Widoff (eds.), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Estocolmo, Berlín, Málaga, Moderna Museet / Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart / Museo Picasso / Louisiana Museum of Modern Art, pp. 113-160.
- Pasi, Marco (2014), "Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna", *Boletín de Arte*, núm. 35, pp. 43-59, disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3368/3086>
- Pelzer, Birgit (2005), "Idealities", en Catherine de Zegher y Hendel Teicher (eds.), *3 x Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz and Agnes Martin*, Nueva York, The Drawing Center, pp. 63-83.
- Rivera Guiral, María Pilar (2015), *El sentido numinoso de la luz. Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/375898>
- Sandqvist, Gertrud (2013), "Thinking Through", en Mara Ambrozic y Angela Vettese (eds.), *Art as a Thinking Process; Visual Forms of Knowledge Production*, Berlin, Sternberg Press / Università luav di Venezia, 2013, pp. 206-211.
- Steiner, Rudolf (1916), *La misión de la ciencia espiritual y el edificio del Goetheanum*, Biblioteca Upasika, disponible en: http://eruizf.com/lecturas/martinistas/rudolf_steiner/rudolf_steiner_la_mision_de_la_ciencia_espiritual.pdf
- Steiner, Rudolf (1918), *¿Cómo se adquiere el conocimiento de los mundos superiores?*, Biblioteca Upasika, disponible en: http://eruizf.com/lecturas/martinistas/rudolf_steiner/rudolf_steiner_como_se_adquiere_el_conocimiento_de_los_mundos_superiores.pdf

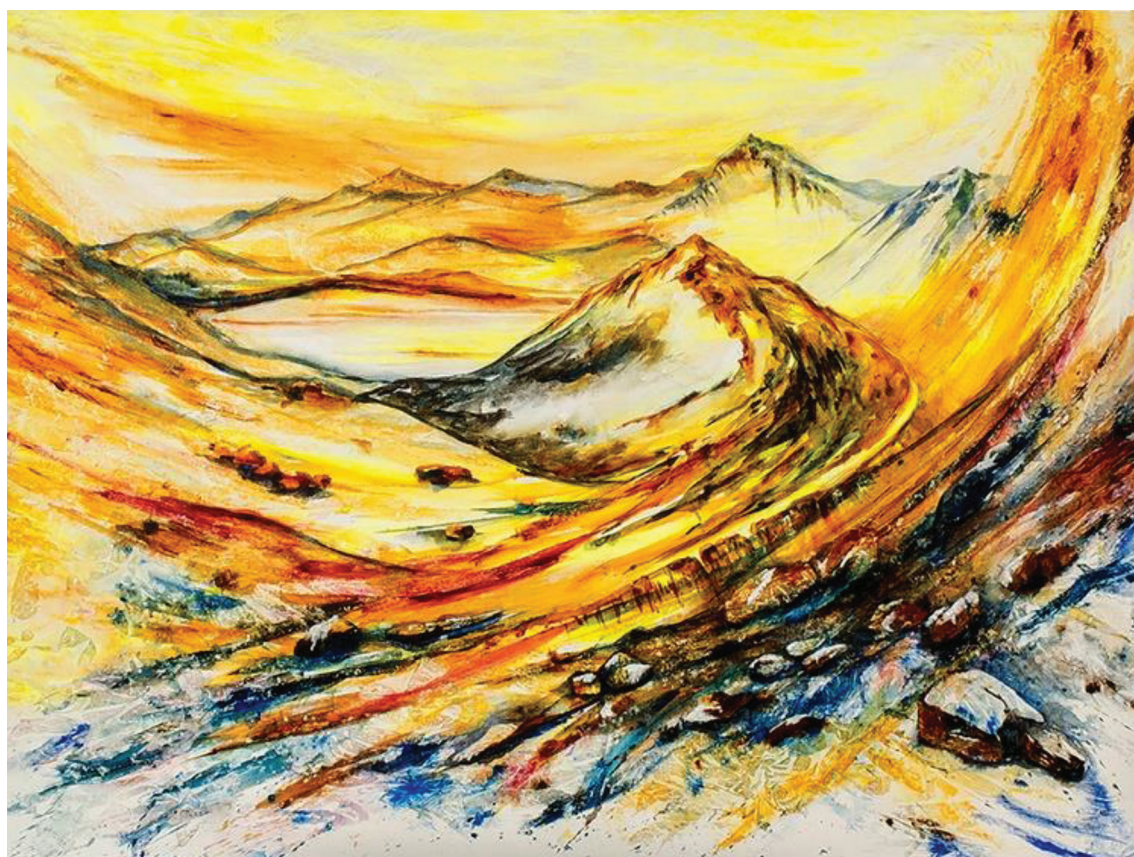
Steiner, Rudolf (1964), *The Arts and Their Mission*, Spring Valley, Nueva York, Anthroposophic Press.

Steiner, Rudolf (1986), *La filosofía de la libertad*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner.

Steiner, Rudolf (1999), *La filosofía de la libertad. Fundamentos de una concepción moderna del mundo*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner.

Svensson, Anna Maria, John Hutchinson, Gustaf af Klint et. al, (2005), *Hilma Af Klint: Greatness of Things*, Dublín, Douglas Hyde Gallery.

IÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ. Doctor en Filología, Geografía e Historia por la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), España. Profesor Titular de la Facultad de Letras en la misma universidad. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Interpolaciones del pensamiento teosófico en la creación pictórica de Frantisek Kupka” (*Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 49, 2018); “Correspondencias formales y visuales entre el Tangram y la obra pictórica del neoplasticista Bart van der Leck” (*Ars Bilduma*, núm. 8, 2018); y “El parque escultórico de Val di Sella: Nuevos patrimonios culturales y medio ambientales para la demanda turística” (*Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 15, núm. 4, 2017).



Xinantécatl dorado (2017). Acuarela con acrílico sobre tela: Mirna Ocádiz-Soto.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.