

## EL LENGUAJE DEL ALMA: HILMA AF KLINT COMO PIONERA DE LA ABSTRACCIÓN

## THE LANGUAGE OF THE SOUL: HILMA AF KLINT AS A PIONEER OF ABSTRACTION

Oriol Pérez Navarrete ([opnavarrete@uma.es](mailto:opnavarrete@uma.es))

Universidad de Málaga

Recibido: 29 de diciembre de 2023 / Aceptado: 24 de marzo de 2024

**Resumen:** A pesar de que durante su vida y parte del presente las obras de la pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944) han pasado desapercibidas, en las últimas décadas su figura ha experimentado un resurgimiento, siendo objeto de exposiciones y estudios que la reconocen como pionera del arte abstracto. Se tratará su figura en aras de esclarecer por qué, a pesar de haber creado obras abstractas con anterioridad a 1910, no es la artista sueca la encargada de portar el título como pionera de la abstracción, recayendo este mérito en el pintor ruso Vasili Kandinsky (1866-1944). Su obra pictórica se gestó en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX. Af Klint fue una artista que desafió las convenciones de su época fusionando el arte con la espiritualidad, por ello se analizará la importancia del esoterismo en su obra, así como la importancia de este en manifestaciones coetáneas y anteriores. Será de especial interés su relación y pertenencia al grupo espiritista de *Las Cinco –De Fem–*. Durante su pertenencia a dicho grupo se le encargó la tarea de llevar a cabo su serie pictórica más conocida, las Pinturas para el Templo, colección que comprende más de 190 obras creadas a partir de 1906.

**Palabras clave:** Arte abstracto; esoterismo; mediumnismo; mujer artista; teosofía.

**Abstract:** Although the works of the Swedish painter Hilma af Klint (1862-1944) have gone unnoticed during her lifetime and for part of the present, in recent decades her figure has experienced a resurgence, being the subject of exhibitions and studies that recognise her as a pioneer of abstract art. We will discuss her figure to clarify why, despite having created abstract works prior to 1910, it is not the Swedish artist who bears the title of pioneer of abstraction, this merit falling to the Russian painter Vasili Kandinsky (1866-1944). His pictorial work developed in the late 19th and early 20th centuries. Af Klint was an artist who challenged the conventions of her time by fusing art with spirituality, so the importance of esotericism in her work will be analysed, as well as the importance of esotericism in contemporary and earlier manifestations. His relationship with and membership of the spiritualist group De Fem will be of special interest. During his membership of this group, he



was commissioned to produce his best-known pictorial series, the Temple Paintings, a collection comprising more than 190 works created from 1906 to the present day.

**Keywords:** Abstract art; esotericism; mediumship; theosophy; woman artist.

### Como citar este artículo:

Pérez Navarrete, O. (2024). El lenguaje del alma: Hilma Af Klint como pionera de la abstracción. *Revista Eterna*, (15), 51-67 / <https://doi.org/10.24310/re.15.2024.18316>

## 1. Introducción

Vasili Kandinsky nace en Moscú en 1866 en el seno de una familia acomodada. Es definido por el escultor Jean Tinguely y por la historiografía artística hegemónica como el «iniciador» o «superpionero» de la abstracción (Henry, 2008, p. 9). Tras la exposición *The Spiritual in Art* celebrada en 1986, en el Country Museum of Art de Nueva York, la fama póstuma de la artista sueca Hilma af Klint ha ido in crescendo. Debido a ello, hoy día existe un debate que pretende valorar la importancia artística e histórica de su trabajo, centrando los argumentos en si la artista desarrolló el estilo abstracto con anterioridad a aquellos que son considerados pioneros de dicho movimiento (Pasi, 2014, p. 47). Tanto Af Klint como Kandinsky plasmaron en sus obras ideas propias de las doctrinas esotéricas; no obstante, existen ciertas diferencias en la concepción de sus obras. Para el pintor ruso, estas influencias venían dadas a partir de la lectura de libros. Por el contrario, las experiencias de la pintora eran subjetivas, pues estaba convencida de estar en contacto con entidades incorpóreas, recibir sus mensajes y plasmarlos (Pasi, 2014, p. 46).

En 1910, Kandinsky publica *De lo espiritual en el arte* con el objetivo de introducir el arte abstracto en la sociedad del momento y dotar al mismo de cierta categoría estética (Castrillón, 2005, pp. 61-62). Al contrario que el pintor ruso, Af Klint nunca creó una teoría acerca de dicho movimiento. Sin embargo, como apunta Pasi:

Af Klint quizás no desarrolló una teoría de la abstracción [...], pero sin duda se entrenó como artista y, por tanto, 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 la 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, p. 47).

El grueso de la obra abstracta de Hilma af Klint data de entre 1906 y 1915, momento en el que realizó las *Pinturas para el Templo*, mientras que la conocida como *Primera Acuarela Abstracta* de Kandinsky está fechada en 1910. El debate acerca de quién debe considerarse como pionero de la abstracción no solo está presente hoy en la historiografía; ya en el siglo XX se le preguntó al propio Kandinsky acerca de este tema, respondiendo: «he pintado el primer

cuadro abstracto en 1911» (Bozal, 2003, p. 19). El artista ruso siempre tuvo un especial interés en que el movimiento del que se consideraba pionero fuese entendido y aceptado por la sociedad. Por el contrario, Af Klint, motivada por su creencia de que el mundo no estaba preparado para entender su arte, rehuyó del ojo público —durante toda su vida y tras su muerte—. Por ello, su obra quedó en el olvido, esperando que la sociedad avanzase y estuviese preparada para conocer el nombre de la verdadera pionera del arte abstracto: el suyo.

## 2. Marco teórico. Objetivos

De cuantos aspectos convergen en el panorama histórico-artístico de las vanguardias históricas, existe cabida para la interacción con disciplinas diversas como el esoterismo. La metodología del trabajo ha sido marcada en su mayoría por los estudios de género y el método biográfico e historiográfico, ya que resulta de capital importancia ahondar en las cuestiones relacionadas con la vida de la artista para lograr comprender la importancia del esoterismo en sus proyectos. No obstante, también se ha empleado la dimensión social del arte. Para el estudio de la biografía de Hilma af Klint se ha examinado una variada documentación de artículos, ensayos e investigaciones; pero, sin duda, ha sido esencial el manejo del libro *Hilma af Klint. Notes and Methods* (2018) de Christine Burning Chicago. Para abarcar el tema del esoterismo unido al Arte Moderno han sido de capital importancia: el estudio de Iván Gómez Avilés *Esoterismo y Arte Moderno, una estética de lo irracional* (2019) y el de Iñigo Sarriugarte, *Accesus ad veritatem. Escritos sobre arte contemporáneo, esoterismo y filosofía oriental* (2023). De igual manera, este artículo se ha propuesto considerar y llevar a cabo los siguientes objetivos: combatir la omisión que muchas artistas sufren en la historiografía dominante a través del estudio del caso de la pintora sueca Hilma af Klint; hacer visible el modo en el que las experiencias esotéricas adquieren capital importancia en el arte; y, por último, analizar la trayectoria vital y profesional de Af Klint en aras de justipreciar su labor para reivindicar su figura como pionera de la abstracción.

## 3. El mediumnismo como leitmotiv

Desde que Kandinsky comenzase a dar forma en 1910 al arte abstracto como expresión plástica, se han visto correr ríos de tinta tratando de esclarecer las problemáticas que se plantean en torno a su interpretación y valoración. Antes de llegar a cualquier tipo de conclusión, es necesario preguntarse qué es el arte abstracto. Ya en el siglo IV a. C, Platón afirmaba que era la intuición sensible la responsable de hacer percibir la esencia o ideas que componen los objetos (Navarrete, 2014, p. 27). Vasili Kandinsky define el arte abstracto como la «tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, la naturaleza interior» (1989, p. 22). El historiador del arte Wilhem Worringer y el propio artista defienden lo que Platón adelantó siglos antes: la influencia adquirida por la intuición para el desarrollo de planteamientos de carácter abstracto (1953, p. 18). La mayoría de los creadores de esa época trascendieron hacia la búsqueda de una novedosa forma de expresión que se alejase del naturalismo y la

figuración. Ante esto, Kandinsky afirma que la literatura, la música y el arte «parten del contenido sin alma de la vida actual adentrándose en temas y ambientes que dejan vía libre a los afanes y a la búsqueda no material de almas sedientas» (1989, p. 17).

No obstante, la abstracción no es una creación del siglo XX. Ya en el Paleolítico y el Neolítico encontramos representaciones semejantes a las de tipo geométrico (La Rubia de Prado, 2009, p. 2). Desde este momento, comienza a gestarse la idea de que las representaciones abstractas podían estar íntimamente relacionadas con las prácticas espirituales. J. Clottes y D. Lewis consideran el arte realizado en el Paleolítico como una manifestación de la religiosidad chamánica (Clottes y Lewis-William, 1996, p. 82). Sea como fuere, no son los únicos que relacionan lo que podrían considerarse los primeros vestigios de representaciones abstractas con la espiritualidad. A tenor de esta coyuntura el historiador y teórico alemán Wilhelm Worringer declaraba:

[...] Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior; precisamente por no ver en su trabazón e incesante cambiar sino el caos caprichoso, es tan fuerte en él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un valor de necesidad y sujeción a la ley [...]. Lo que antes había sido instinto es ahora el producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo (Clottes y Lewis-William, 1996, pp. 32-33).

Ante esto, podemos afirmar que las representaciones concebidas en tiempos pasados adquieren una vinculación innegable con un sentimiento humano: la crisis sufrida por el mismo. Como consecuencia, se comenzó una búsqueda de posibles soluciones que canalizasen dicha emoción. Así lo explica La Rubia de Prado afirmando que «las cuevas tenían una doble función: facilitar las visiones y acceder a los poderes a través de la pared, que era una suerte de velo entre el otro mundo y el nuestro» (2009, p. 11). En el arte primitivo podemos vislumbrar una serie de procesos abstractos que posteriormente serán empleados en las vanguardias: simplificación y concentración en lo puramente esencial; uso de formas que no poseen relación directa con lo representado; transformación de los objetos y utilización de símbolos abstractos y, por último, alejamiento casi total de la forma figurativa o natural (Giedion, 1995, pp. 34-36).

No obstante, las representaciones del primitivismo no son los únicos vestigios abstractos de antigua. Ejemplo de ello son también las pirámides mayas y egipcias, algunas representaciones del arte bizantino (Worringer, 1996, p. 95-108) y ciertos motivos geométricos o decorativos propios del lenguaje del arte islámico, como el ataurique (Irwin, 2008, pp. 198-199).

En las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX se da un cambio de paradigma originado por los avances científicos, propiciando una crisis social sin precedentes (Phillips, 1996, pp. 124-125) que, sin duda, se hizo eco en el mundo del arte, favoreciendo una nueva

concepción del arte y del proceso creador. Primordial en este momento de crisis será la sensibilidad. Kazimir Malévich, padre del suprematismo, alude a cuánto de «decisiva es la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo» (1924, p. 1).

Esta sensación de crisis y cambio será determinante para que a finales del siglo XIX aflore un incipiente interés por el mundo del ocultismo y el esoterismo, utilizándose estas doctrinas como medio y fin para encontrar respuestas. Se comienza a ver una fuerte y estrecha relación entre el esoterismo occidental y el arte. En ese arte moderno, el esoterismo comenzó a vislumbrarse de cuatro formas: la representación de símbolos o imágenes que se asocian al ocultismo o las doctrinas esotéricas; a través de la producción de objetos artísticos que se relacionan con las ciencias ocultas; la consideración de la obra artística como elemento introductorio de experiencias extraordinarias asociadas a cualidades espirituales; y, por último, la creencia/percepción de la obra como manifestación de la comunicación o inspiración revelada directamente por entidades espirituales (Pasi, 2014, p. 44-45). Las ideas propugnadas por las doctrinas esotéricas ejercieron una fuerte influencia a la hora de entender el arte y el proceso creativo. Supuso un leitmotiv para representar el arte que se gestaba en la época y también una fuente de sabiduría para comprender el devenir del ser humano. Kandinsky acerca de este cambio de paradigma declara que

la literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles y los primeros en registrar el giro espiritual de manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la masa (1989, p. 17).

Asimismo, en este momento, la figura del artista sufre un cambio radical. La concepción del artista como «genio» no define a los artífices de la época. Ahora el creador es considerado un mesías que adquiere el don sobrenatural de percibir la realidad oculta, posicionándose como un mediador capaz de comunicar las realidades espirituales a través del arte para así marcar el devenir espiritual de la sociedad (Gómez, 2019, p. 48).

## 4. Hilma af Klint y el esoterismo

### 4.1. De lo figurativo a lo abstracto: un camino hacia la búsqueda del acontecimiento espiritual

Hilma af Klint nació en 1862 en Solna, municipio ubicado al norte de Estocolmo, en el seno de una familia dedicada a la marina. Su recorrido artístico comienza en 1879, año en el que ingresa en la Escuela de Arte, Diseño y Oficio de Estocolmo. Allí mantiene contactos con los círculos espiritistas del país y con la Sociedad Teosófica (Sarriguarte, 2019, p. 86). En 1880 fallece su hermana pequeña Herminia y es desde entonces cuando el interés de la artista sueca por el mundo espiritual experimenta un importante auge. Af Klint participó en sesiones de

espiritismo, pero, como menciona su nieto Johan af Klint, acabó por abandonarlas ya que las consideraba poco serias:

Las sesiones espiritistas de Hilma af Klint perduraron sólo durante 1879-1882. Se retiró del Movimiento Espiritista, ya que lo encontró poco serio, es decir, seis años antes de que Margaret Fox admitiera en Nueva York que ella y el Movimiento Espiritista de Kate eran un engaño (Sarriugarte, 2019, p. 86).

En 1883, a la edad de veinte años, Hilma ingresa en la Real Academia Sueca de Bellas Artes de Estocolmo, finalizando su estancia en 1887. Formó parte de la primera generación de alumnas mujeres que compartieron aula con sus coetáneos varones. Hasta los primeros años del siglo XX se dedicó a pintar retratos naturalistas, paisajes y estudios detallados de la naturaleza. En este momento, la artista observa y plasma de forma meticulosa el mundo que la rodea.

En 1889 se mudó a Suecia y pasó a formar parte de su Sociedad Teosófica. Siendo una miembro muy activa del grupo, asistió a conferencias e investigó durante varios años en el Goetheanum de Dornach, sede del Movimiento Antroposófico de Rudolf Steiner (Burgin, 2018, p. 7.). Cabe destacar que, en estos momentos, el mundo teosófico estaba en su mayoría fundado e integrado por mujeres. Klint practicó la mediumnidad durante algunos años más junto a un grupo formado por ella misma y cuatro mujeres más al que denominaron *Las Cinco –De Fem–*. Su posterior predilección por la pintura geométrica-abstracta pudo venir motivada por la amplia colección de libros relacionados con la navegación, los logaritmos o la trigonometría que poseía la familia (Sarriugarte, 2019, p. 86). En Suecia, ya era conocido el caso de Ernst Jansson, artista que ejerció con anterioridad la práctica pictórica ligada al mediumnismo. Sus obras se expusieron en la Galería del Blanch's Café, lugar que se ubicaba cerca de la casa donde Hilma tenía su estudio. Por ello, se cree que la artista pudo visitar la obra y tomar referencias de ella (Sarriugarte, 2019, p. 90).

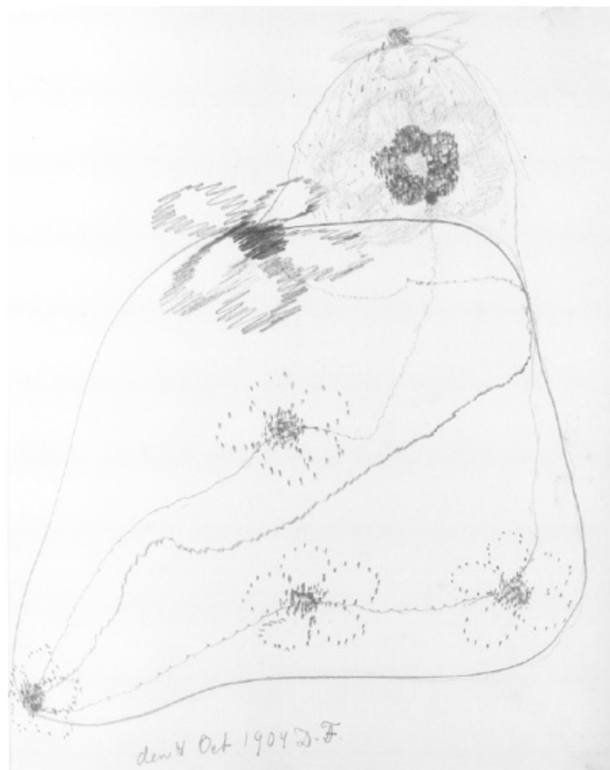
#### 4.2. *Las Cinco –De Fem–*

En 1896, Klint, junto con Anna Cassel –excompañera de la Real Academia de Arte–, Sigrid Hedman, Cornelia Cedeberg y Mathilda Nilsson<sup>1</sup> creó el grupo de *Las Cinco –De Fem–*, dedicado al estudio de la mediumnidad. Se mantuvo activo hasta 1908, dedicándose a plasmar los mensajes revelados por los espíritus a los que definieron como los 'altos maestros'. El grupo realizaba sesiones en las cuales las integrantes experimentaban trances. A través de ellos creían comunicarse con seres místicos que actuaban de intermediarios. Estas entidades recibían los nombres de Amanuel, Gregory, Esther, Georg, Clement y Ananda (Af Klint, et al, 1972). En estado de trance y con ayuda de un psicógrafo, Sigrid Hedman fue la primera en

---

<sup>1</sup> Las últimas tres eran miembros de la Sociedad Edelewis, asociación de Estocolmo que combinaba ideas cristianas con enseñanzas teosóficas y espiritistas.

mantener dicho contacto. En 1903, Hilma cogería por primera vez grafito y lápiz y realizaría los primeros dibujos automáticos. En ellos se representaban principalmente motivos florales y animales –rosas, lirios, caracoles...– [Fig. 1].



**Fig. 1:** Dibujo a lápiz del cuaderno de *Las Cinco*, 1904. Escaneado de Burging, C., *Hilma af Klint Notes and Methods*, Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

Al principio, Sigrid Hedman era la médium que recibía mensajes en trance o con 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 Cedeberg produjo la mayoría de dibujos. Hilma af Klint comenzó a empuñar el lápiz en 1903 (Müller-Westerman y Widoff, 2013, p. 41).

Hasta ese momento la tarea que se le encargaba a Hilma era la de mirar a través de un vaso medio vacío para así desarrollar y fortalecer su concentración (Sarriugarte, 2019, p. 90). Durante aproximadamente diez años, las integrantes del grupo recibieron formación sobre el mundo espiritual que se basaba en enseñanzas preparatorias a través de experiencias propias (Kleveland, 2015, p. 25). Las reuniones tenían como objetivo especializar la mente y perfeccionar la práctica, con la pretensión de adquirir habilidades mediúnicas para convertirse en herramientas obedientes. Ejemplo de ello eran los dibujos y escrituras automáticas en las que se comprobaba que era la entidad la encargada de guiar la mano (Svensson, et al, 2005, p. 49). El grupo realizó un altar propio para llevar a cabo las sesiones. Estas iniciaban con oraciones, meditaciones y lecturas de pasajes del antiguo Testamento

(Althaus, 2019, p. 85) y eran minuciosamente descritas en un cuaderno en el que además se recogían dibujos y mensajes recibidos; cinco de estos se han conservado, datándose entre 1896 y 1907. En ellos se anotaba quién actuaba como médium, quién realizaba los dibujos, cuál era el contenido recibido y el nombre de la entidad o entidades que se habían manifestado. En la mayoría de los dibujos realizados se firmaba como 'D.F.' –*De Fem*–, aunque, existen otros casos en los que aparecen las iniciales de las entidades que realizaron los dibujos a través de las manos de las participantes. La autoría carecía de importancia; lo verdaderamente relevante era el mensaje. Las formas dibujadas y las escrituras automáticas no permitían corrección o cambio, debía mostrarse tal y como se revelaban. Hilma conservó estos cuadernos hasta su muerte. Fueron consultados por la artista con frecuencia (Burgin, 2018, p. 14–16).

El protagonismo de Af Klint en el grupo tuvo su punto culminante en 1905, momento en el que, durante una de las sesiones, el espíritu de Amanuel le comunicó que pronto realizaría pinturas astrales, las conocidas como Pinturas para el Templo: «[...] Amanuel me presentó una tarea e inmediatamente dije que sí. La expectativa era que dedicaría un año a esta tarea. Al final se convirtió en el mayor trabajo de mi vida» (Burgin, 2018, p. 16).

### 4.3. *Pinturas para el Templo*

A partir de 1905, en base a los mensajes recibidos por parte de los espíritus, la artista comenzó a desarrollar el referido proyecto (Fant, 1989, p. 20). En este momento, el espíritu de Amanuel la avisó por primera vez que debía proteger la obra que estaba por realizar: «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» (Sarriugarte, 2019, p. 93).

Dos años después, Hilma afirmó haber recibido un mensaje en el que se le había revelado que ella debía liderar el grupo. Sus cuatro compañeras se negaron. El grupo comenzó a desintegrarse y dejó de trabajar colectivamente. A partir de este momento, la artista sueca se dedicó por completo a desarrollar el encargo. El proyecto se compuso de varias series realizadas entre 1906 y 1915, con una pausa entre 1908 y 1912 en la que se encargó del cuidado de su madre (Burgin, 2018, p. 16). En un primer momento, la artista no tenía conocimiento acerca de lo que iba a representar, pero sí era consciente de que su figura serviría como vehículo canalizador y, por ello, debía mantenerse completamente abierta a recibir instrucciones. Su mano era dirigida por las entidades y tenían como objetivo transmitir a la humanidad una serie de mensajes que se revelarían a través de las obras (Sarriugarte, 2019, p. 86). El proyecto constó de unas 193 pinturas divididas en varios temas. Fueron adquiriendo paulatinamente una forma cada vez más abstracta [Fig. 2]. Para la realización de las obras, Hilma af Klint no solo recurrió a los cuadernos escritos por *Las Cinco* ya que poseía una amplia biblioteca en la que destacaban obras como: *Los tres libros de filosofía oculta* (1651), de Henry Cornelius Agrippa; *Utrisque cosmic* (1617), de Robert Fludd; y *Hombre invisible* (1903), de Charles W. Leadbeater (Finch, 2005, p. 99).

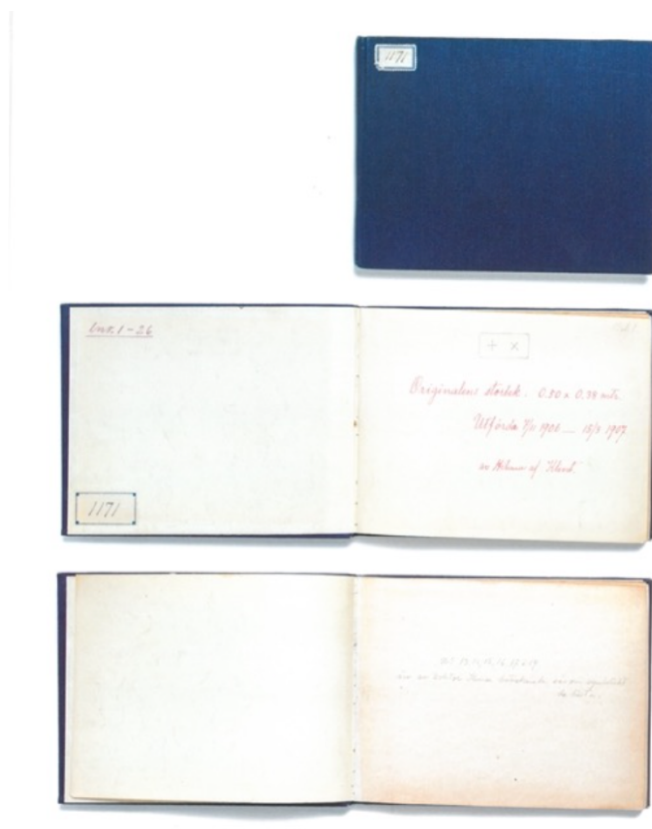




**Fig. 2:** Hilma af Klint (1915). *HaK 173, The Dove*. The UW series, group IX. Moderna Museet, Estocolmo, Suecia. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hilma\\_af\\_Klint#/media/Archivo:Hilma\\_af\\_Klint\\_-\\_Group\\_IX\\_UW\\_No.\\_25\\_The\\_Dove\\_No.\\_1\\_\(13912\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Hilma_af_Klint#/media/Archivo:Hilma_af_Klint_-_Group_IX_UW_No._25_The_Dove_No._1_(13912).jpg)

Durante el tiempo que le ocupó la realización del proyecto, Af Klint realizó diez libros en los que organizaba y recogía las obras que consideraba más importantes, denominados como *Blue Notes* [Fig. 3]. En ellos se recogen tanto los bocetos como la progresión de los trabajos. Junto a los mismos se ubicaba un pequeño resumen que contenía enseñanzas espirituales a las que la artista dedicó su vida. También se halla un glosario de términos y símbolos usados. La prima página de cada libro se destinaba a la anotación de los tamaños originales de las obras y a datar en que año fueron realizadas (Burgin, 2018, p. 30). Estos cuadernos pudieron ser usados a modo de portafolio para mostrar su trabajo. Fue uno de estos cuadernos, con dibujos de la serie *Los Diez*, el que Hilma mostró a Rudolf Steiner para presentarle su trabajo artístico.

El Grupo I de las *Pinturas para el Templo* recibió el nombre de *Primordial Chaos – Caos Primordial–* o *WU/Rose Series*. En él se explora el desarrollo de la materia a raíz del espíritu. La U representaba la parte espiritual, por el contrario, la W significaba la materia. El cromatismo usado en las obras poseía una simbología importante. El color amarillo representaba lo masculino y el azul lo femenino. En cada una de las series, la artista exploraba los principios de la polaridad en las múltiples formas que esta puede adquirir –luz y oscuridad, bien y mal, etc–. Para Af Klint, la polaridad representaba el principio organizador básico de la humanidad. El deseo de unidad era el motor de la evolución espiritual que culmina en el retorno a la Unidad (Burgin, 2018, p. 30).



**Fig. 3:** Hilma af Klint (1906-1907). Página del cuaderno *Blue Notes*. Recogido por Burgin, C. (2018). *Hilma af Klint Notes and Methods*. The University of Chicago Press, 2018.

La última serie, el Grupo X [Fig. 4] representa el desarrollo del mundo material desde la unidad a la multiplicidad, la experiencia en el mundo y el regreso de nuevo al punto de partida. Este grupo es definido por la autora como «un resumen de toda la obra» (Burgin, 2018, p. 34). Las referencias a la dualidad son propias en la teosofía y el cristianismo. En la obra *La doctrina secreta*, de Blavatsky, libro estudiado por la artista, se hace hincapié en dicha cuestión. No obstante, los intereses de la pintora sueca por los movimientos esotéricos fueron variados, interesándose con posterioridad en la literatura antroposófica de Rudolf Steiner (Fant, 1988, p. 44). Este autor y otros teósofos defendían que el ser humano con anterioridad había sido un espíritu puro, pero el mundo material había logrado una separación con su yo espiritual. Para Steiner y Af Klint la evolución espiritual conseguiría la reespiritualización de la humanidad (Burgin, 2018, p. 30).

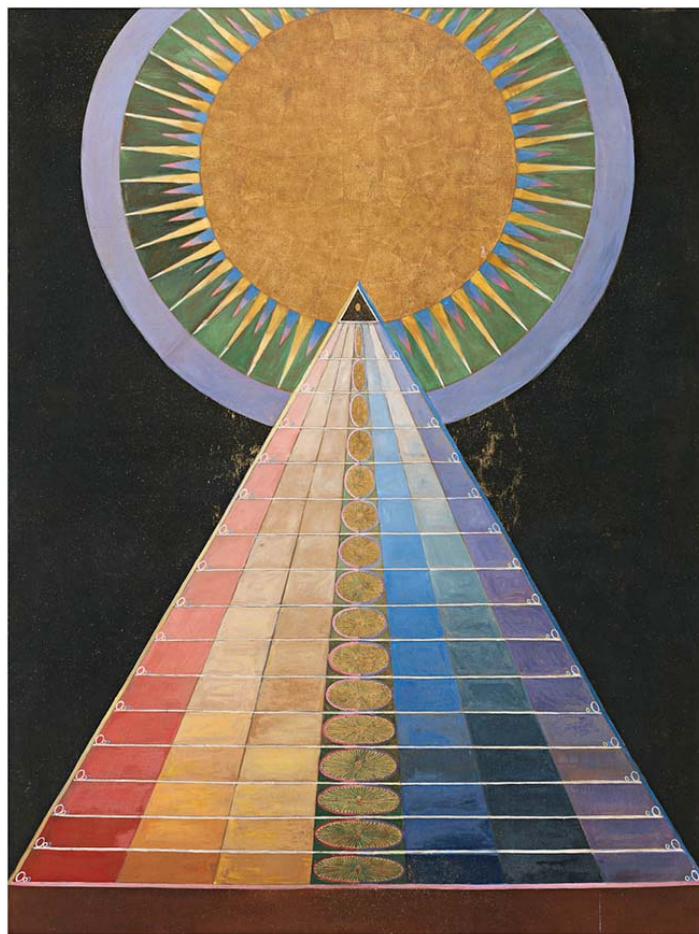


Fig. 4: HaK 187, Altarpieces, Group X, Hilma af Klint, 1915. Moderna Museet, Estocolmo, Suecia. Recuperado de: <https://hilmaafklint.se/selected-works/>.

Las *Pinturas para el Templo* estaban concebidas para ser mostradas en un edificio que poseyese una forma espiral, una morfología que aparece repetida en sus obras y que adquiere un fuerte simbolismo. La forma espiral se recorre de interior a exterior y, del mismo modo, de exterior a interior: de lo espiritual a lo material y de lo invisible a lo visible (Rivera, 2015, p. 732). Durante la mayor parte del tiempo que dedicó a este encargo, la artista trabajó en su estudio ubicado en Estocolmo, trasladándose en ocasiones a la casa de verano de su familia. Tras las sistemáticas quejas de sus compañeras de estudio por el amplio espacio que requería, su amiga y compañera Anna Cassel le construyó un nuevo lugar de trabajo en la isla de Munsö en 1917. El nuevo espacio permitió a Af Klint desembalar y fotografiar 191 obras de las 193 que componían el encargo (Burgin, 2018, p. 30).

Desde 1916 a 1920, Af Klint creó la *serie de Parsifal*: la convoluta del plano físico [Fig. 5]. En este trabajo la autora explora las dimensiones de la superficie a la vez que desarrolla las teorías cromáticas de la época (Sarriugarte, 2019, p. 87). Asimismo, concibió la *serie Atoms* [Fig. 6], destinada al análisis del mundo microscópico del átomo. Con este proyecto, la artista sienta las bases de una nueva obra y forma de trabajo. Se compone de veintidós dibujos, sirviendo los dos primeros de introducción. Los restantes representan imágenes de un átomo:

la superior muestra la representación de un átomo tal y como existe en el plano etérico<sup>2</sup>. Por el contrario, la inferior representa el estado de energía en el plano físico, ampliado cuatro veces. En el segundo dibujo de la serie, la creadora escribe «cada átomo tiene su propio punto físico, pero cada punto medio está directamente conectado con el punto medio del universo» (Burgin, 2018, p. 149).

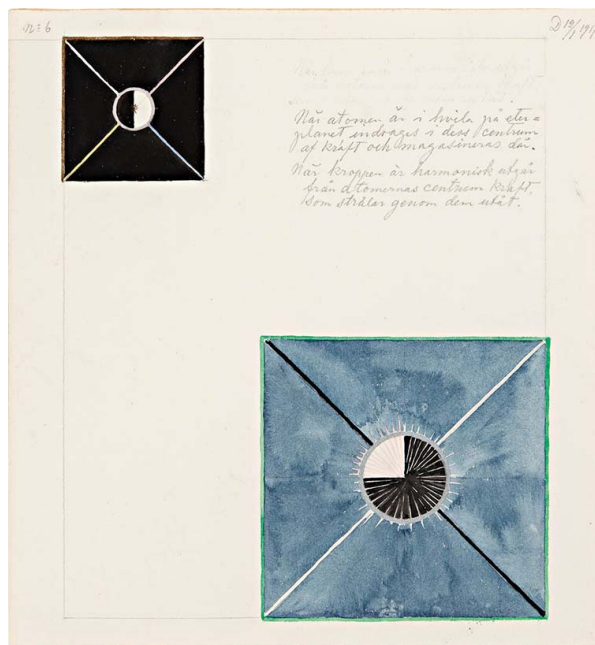


Fig. 5: Hilma af Klint (1916). HaK 321, *The Parsifal Series*, No. 113. Recuperado de: <https://hilmaafklint.se/selected-works/>.

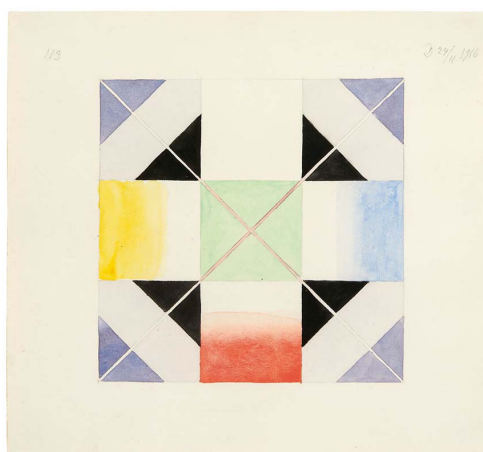


Fig. 6: Hilma af Klint (1917). HaK 358, *The Atom Series*, No. 6. Recuperado de: <https://hilmaafklint.se/selected-works/>.

<sup>2</sup> El plano etérico y el cuerpo etérico son términos usados por los teósofos y antropósofos para describir el componente sutil y más evolucionado de la existencia terrenal. Si se accede al plano etérico puede propiciarse un paso intermedio entre el cuerpo físico y el alma.

#### 4.4. Una nueva forma de pintar: el camino hacia la pintura a través de la mano intuitiva

En las *Pinturas para el Templo*, las figuras realizadas por Hilma af Klint se materializaban de forma automática, por lo que, el significado de estas era desconocido –aunque en ocasiones sí podía descifrar–. La artista simplemente actuaba como intermediaria entre el plano astral y el terrenal.

En un momento determinado, «la artista llegó a alcanzar un estado en el que sería capaz de llevar a cabo los deseos del gurú estando plenamente consciente» (Fant, 1989, p. 24). Hilma recibía instrucciones sobre el modo de vida que debía llevar: periodos de oración, ayunos... Un dato relevante es el hecho de que era vegetariana, cuestión que en cierto modo ayudó al desarrollo de su sensibilidad y práctica mediúmnica. La actividad en sí era peligrosa y una de las cuestiones más importantes radicaba en mantener la estabilidad mental. Debido a ello, Af Klint siempre mantuvo un ritual diario estricto basado en pintar tres horas al día después del ayuno y la oración cristiana (Guirli y Svensson, 1999, p. 60).

Rudolf Steiner observó y analizó la obra de Hilma teniendo una opinión desfavorable de su método creativo, tachándolo de anticuado y pasivo. La artista aceptó los consejos del teósofo y continuó interesándose en sus teorías sobre como conectar la ciencia y la religión con el arte (Sarriugarte, 2019, p. 96). En uno de sus encuentros, Steiner le hizo saber que la sociedad del momento no estaba preparada para comprender su obra y que para que dicho momento llegase debían pasar al menos cincuenta años (Müller, 2013, p. 127). La producción de Af Klint se detuvo desde 1908 a 1912. Se desconoce si fue a raíz del encuentro con el teósofo, aunque se generaliza la idea de que la interrupción estuvo motivada por una enfermedad de su madre. Cuando retoma su producción artística, su modo creativo había cambiado. Su mano ya no estaba controlada por una entidad espiritual, sino que surgía de su propia deducción (Fant, 1989, p. 24). La tendencia de creación deductiva se afianzó paulatinamente en Hilma, sobre todo a raíz del viaje que realizó a Narrköping para asistir a una conferencia de Steiner. El teósofo habló acerca de los poderes de Lucifer, Arimán y otros espíritus malignos. Esta cuestión sin duda suscitó el interés de la artista y relacionó dichas ideas con las dictaduras totalitarias (Kleveland, 2015, p. 24). Es posible que, a raíz de la concepción de estas nuevas doctrinas, Klint se sumergiese en un periodo de reflexión personal y espiritual para lograr así alejarse de su tendencia hacia la creación mediante la mano dirigida y canalizar con más fuerza su capacidad autómatas e intuitiva. En este periodo comenzó la segunda sección de las obras para el templo. Fueron un total de 82 pinturas ejecutadas entre 1912 y 1915. En esta serie, Af Klint tiende hacia motivos geométricos cada vez más abstractos alejándose con ellos de la pintura automática (Sarriugarte, 2019, p. 97).

Terminado el encargo de *Pinturas para el Templo*, la creadora se va alejando de forma paulatina de las temáticas astralistas. Su obra se va dotando de un carácter más científico. Ejemplo de ello es la serie *Atoms*: en ella se aprecia una clara geometría abstracta inspirada

en los descubrimientos científicos y, sobre todo, en la teoría de la relatividad de Einstein (Birgit, 2005, p. 28). Para dicha serie, su *modus operandi* había cambiado. Ya no depende de los mensajes de los 'altos maestros' y de las sesiones mediúmnicas. Se sirve de ejercicios de introspección, recibiendo las directrices a través de su cuerpo etérico (Burgin, 2018, p. 149). El cambio de su modo creativo estuvo motivado por la invitación de Steiner a modificar su metodología. El agnosticismo y la dificultad de comprensión de su obra por el movimiento steineriano marcó fuertemente a Hilma. Tanto es así que en 1920 se trasladó a Dornach con la intención de permanecer cerca de Steiner con el objetivo de sumergirse y profundizar en el pensamiento hermético (Fant, 1989, p. 27). A raíz de este acercamiento, la artista tuvo un parón de dos años en su creación artística en el que no se datan ni cuadros ni notas (Müller, 2013, p. 279). Cuando retomó su labor artística, incorporó a través de una serie de acuarelas los métodos antroposóficos (Guirli y Svensson, 1999, p. 35). A pesar de las lagunas existentes durante esta etapa se aprecia un paulatino distanciamiento de su predilección por la geometría abstracta.

La inclinación e interés de la pintora sueca por Rudolf Steiner no cesó hasta la muerte de este en 1925. Tanto es así que, unos meses antes del óbito, la pintora donó acuarelas con motivos naturales al archivo de la Sociedad Antroposófica (Sarriugarte, 2019, p. 100). En ningún momento de su vida, Hilma tuvo especial interés en exhibir de manera pública su obra. No obstante, en los primeros años de la década de 1920 contactó con Steiner –sin obtener respuesta– para realizar una exposición en Donarch. Con posterioridad, intentó mostrar su trabajo en la Sociedad Antroposófica de Holanda incluso, en 1937, quiso realizar una nueva exposición en las conferencias de la Sociedad Antroposófica de Estocolmo. Ninguna de estas iniciativas tuvieron éxito. Por ello Af Klint no aspiraría a llevar su obra a ninguna galería o exposición. Durante los primeros años de la década de 1930, a la edad de setenta años, tras llegar a la conclusión de que su obra estaba destinada al público del futuro, decidió deshacerse de muchos de sus cuadernos. En sus últimos escritos añade el símbolo '+x' que según ella misma significa: «20 år efter min död»<sup>3</sup>. Antes de su muerte en 1944, Hilma legó su trabajo a su sobrino Erik quien crea la fundación que recibe el nombre de su tía y es quien, a día de hoy, custodia la mayoría de obras y pertenencias (Af Klint, et al., 1972).

No sería hasta 1986 en la Exposición *The Spiritual in Art – Abstract Painting 1890-1895*, organizada en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, cuando las obras de la artista se darían a conocer mundialmente, consolidando así la presencia del factor esotérico en el arte (Pasi, 2014, p. 47). Desde ese momento, su póstuma fama ha ido aumentando, convirtiéndose en referente del arte abstracto. Asimismo, su brillante y prolífico legado ha sido objeto de muchas exposiciones en diferentes lugares del mundo. Incluso aterrizó en el Museo Picasso de Málaga en 2013, celebrándose la exposición titulada *Hilma af Klint. Pionera de la Abstracción*. Próximamente, el museo Guggenheim de Bilbao acogerá las obras de la artista

---

<sup>3</sup> Traducción: veinte años después de mi muerte.

para realizar una exposición que podrá visitarse desde el 18 de octubre de 2024 hasta el 2 de febrero de 2025.

## 5. Conclusiones

Sistemáticamente, las artistas han quedado suspendidas en un segundo plano, luchando aún por penetrar en un mundo que desde sus inicios ha sido concebido por y para varones. Enterradas en la invisibilidad y el anonimato, aún batallan por hacerse un hueco dentro de la historiografía, espacio que parece reservarse únicamente para sus coetáneos varones y donde se continúa exhibiendo un Edén de creadores que parecen alcanzar excelencia e inmortalidad a través de sus obras. Por ello, a pesar de que ha quedado demostrado que Hilma af Klint creó obras abstractas cuatro años antes de que lo hiciera Kandinsky, se le sigue considerando al pintor ruso como pionero de la abstracción. No obstante, este interrogante no debería ser aquel que circunscribiera la figura de Hilma, debido a que su obra adquiere valores suficientes para ser valorada por sí misma.

El fallecimiento de su hermana pequeña le llevó a adentrarse en el mundo del espiritismo. Posteriormente, abordó el mediumnismo desde sus experiencias propias y colectivas de mano del grupo formado junto a cuatro mujeres conocido como *Las Cinco*. Su formación como médium se acompañó de una producción artística que, en primera instancia, se centraba en la creación de dibujos en estados de trance. A raíz de estas primeras experiencias, Klint adquirió capacidades para llevar a cabo el mayor encargo de su vida: las *Pinturas para el Templo*. El proyecto puede articularse a través de dos fases muy marcadas. La primera de ellas se comprende entre 1906 y 1908, momento en el que trabajaría como vehículo canalizador de entidades espirituales; y, la segunda, queda enmarcada entre los años 1912 y 1915, en la que adquiere una mayor autonomía, logrando así una mayor intuición y reflexión. La decisión de este cambio de paradigma se ve motivado por su encuentro con el Rudolf Steiner en 1908, quien rechaza la práctica artística a través del mediumnismo. No obstante, la figura del teósofo también propició otro cambio en el arte de la pintora sueca. En 1920, durante su estancia en Dornach, Hilma se adentró en los círculos antroposóficos. Este acercamiento tuvo como consecuencia el abandono de la abstracción geométrica.

En última instancia, cabe mencionar que a pesar del incipiente interés que esta suscitando la figura de Af Klint, su figura sigue adoleciendo de estudios biográficos en español. A pesar de ello, no debe soslayarse el creciente y reciente interés generado por otorgarle la visibilidad que se merece. Tanto es así que en 2022 se estrenó el biopic titulado *Hilma* (Lasse Hallström/Suecia) en el que se narra la vida de la artista, así como parte de su impulso creador y su producción artística. Movidada por el temor a la incomprensión, deseó en vida que sus obras permanecieran ocultas veinte años después de su muerte. Aunque liberadas al mundo en el presente, aún queda mucho para adentrarnos profundamente en la particular sensibilidad y talento de aquella artista que quiso unir lo visible y lo invisible.

## 6. Referencias bibliográficas

- Af Klint, E. et al. (enero de 1972). The Hilma af Klint Foundation. <https://hilmaafklint.se/the-foundation/>.
- Althus, K. (2019). *World Receivers: Georgiana Houghton – Hilma af Klint – Emma Kunz*. Munich: Himer.
- Bozal, V. (2003). *Kandinsky origen de la abstracción*. Fundación Juan March.
- Burgin, P. (2018). *Hilma af Klint Notes and Methods*. The University of Chicago Press.
- Castrillón, A. (2005). Kandinsky: Una mirada desde el presente. *Illapa Mana Tukukuq* ° 2 (pp. 57-68) <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/1180/1074>.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (1996). *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel.
- Fant, Å. (1988). *Hilma af Klint Hemliga Bilder = Hilma Af Klintin Salaisia Kuvia = Secret Pictures by Hilma af Klint*. Nordiskt Konstcentrum.
- Fant, Å. (1989). *Hilma af Klint, Ocklur målarinna och abstract piojär*. Raster förlag.
- Finch, E. (2005). Making Pictures Belong: Hilma af Klint Order of Trascendence. En Zegher, E. y Teicher, H. (eds.). *3 x Abstraction: New Methos of Drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz and Agnes Martin* (pp. 95-106). The Darwing Center.
- Giedion, S. (1995). *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza.
- Gómez, I. (2019). *Esoterismo y Arte Moderno. Una estética de lo irracional*. Akal.
- Guirli, L. y Svensson A. M. (1999). *Enheten bortom mångfalden. Två perspektiv på Hilma af Klint verk*. Rosengårdens förlag.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Irwin, R. (2008). *Arte islámico*. Akal.
- Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Premia editora.
- Kleveland, W. (2015). *Den Stora Omvälvningrn. Myssteruets återkomst och monoteismen avväpning*. Kunska-pskonsult.
- La Rubia de Prado, L. (2009). Nexos antropofilosóficos. La abstracción en el arte prehistórico y las vanguardias. *Gazeta de Antropología* 25 (2), 1-28. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6915>
- Malévich, K. (1924). *Manifiesto del suprematismo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Müller-Westermann, I. (2013). Cuadros para el futuro: Hilma af Klint, una pionera secreta de la abstracción. En Müller-Westermann, I. y Widoff, J. (eds), *Hilma af Klint Pionera de la Abstracción* (pp. 33-112).



- Navarrete, S. (2014). Abstracción y expresión: Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 49, 27-37 <https://doi.org/10.18682/cdc.v49i49.1701>.
- Pasi, M. (2014). Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna. *Boletín de Arte* 35, 43-59 <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2014.v0i35.3368>.
- Phillips, D. (1996). Abstraction and truth in nineteenth-century imagery. *Bulletin of the John Rylands Library*, 123-142. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:1m2159&datastreamId=POST-PEER-REVIEW-PUBLISHERS-DOCUMENT.PDF>.
- Rivera, M. P. (2015). *El sentido numinoso de la luz. Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria* (tesis doctoral inédita). <https://www.tesisenred.net/handle/10803/375898>.
- Sarriugarte, I., Mediumnismo y arte. El caso de Hilma af Klint: de la mano dirigida a la mano intuitiva. *La Colmena* 102, pp. 85-103 <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i102.11925>
- Svensson, A.M. et al. (2005). *Hilma af Klint: Greatness of Things*. Douglas Hyde Gallery.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica.