

La búsqueda espiritual a través del arte, Hilma Af Klint y su revolucionaria visión femenina

ANA GÓMEZ URIARTE

Arte terapeuta. Licenciada en Arte, Magíster en Arte terapia. Universidad de Barcelona. España.

Magíster en Psicología Clínica Junguiana, Universidad Mayor, 2016, Santiago. Chile.

Filiación institucional: Miembro de la SCPA (Sociedad Chilena de Psicología Analítica), del CATCh (Colegio de arteterapeutas de Chile).

ORCID: 0009-0003-5130-7440

Mail contacto: anagomezarteterapia@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

The spiritual quest through
art, Hilma Af Klint and her
revolutionary feminine
vision

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 25-40

Recepción: marzo 2025

Aceptación: mayo 2025

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reconocer la singular obra de la gran artista Hilma af Klint, desplegando su particular búsqueda a través del arte visual y contacto con el mundo espiritual. Hilma af Klint (1862-1944) fue una pintora sueca, contemporánea de Carl G. Jung, cuyas imágenes han tenido un eco impresionante en la última década (después de varios intentos sin éxito de difundir su obra). Ambos convocaron a observar y experimentar el mundo desde una perspectiva diferente. En las imágenes de Af Klint, al igual que en las de *El Libro Rojo* de Jung, encontramos influencias similares de los movimientos que permearon la cultura europea a principios del siglo XX, así como presencia de la búsqueda espiritual propuesta por la alquimia. Se mostrará un breve recorrido por el contexto de la artista y su obra, profundizando, principalmente, en dos de sus series: *El árbol del Conocimiento* y *El cisne*, pertenecientes al gran conjunto de *Pinturas para el Templo*.

Palabras clave: Hilma af Klint, pinturas, espiritual, mujer, serie.

ABSTRACT

This manuscript aims to recognize the singular work of the great artist Hilma af Klint, displaying her particular quest through visual art and contact with the spiritual world. Hilma af Klint (1862-1944) was a Swedish painter, a contemporary of Carl G. Jung, whose images have had an impressive echo in the last decade (after several unsuccessful attempts to disseminate her work). Both called for observing and experiencing the world from a different perspective. In Af Klint's images, as in those of Jung's The Red Book, we find similar influences from the movements that permeated European culture at the beginning of the 20th century, as well as the presence of the spiritual quest proposed by alchemy. A brief overview of the context of the artist and her work will be provided, focusing mainly on two of her series: The Tree of Knowledge and The Swan, belonging to the large set of Temple Paintings.

Key words: Hilma af Klint, paintings, spiritual, woman, series.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.4947>

INTRODUCCIÓN

Hilma Af Klint es una pintora sueca que a principios del siglo XX crea un conjunto de obra vanguardista que, sin embargo, ha sido reconocida y mediatizada un siglo después. Nos encontramos aquí un caso más de una mujer artista que dinamiza en varios niveles la historia del arte como la veníamos conociendo. Contemporánea de Carl G. Jung y coincidente en muchos de sus intereses, nos deja un legado en imágenes y anotaciones, en el que explora y transmite una visión de la espiritualidad transgresora para su época y que, en la actualidad, nos impacta profundamente.

A finales del siglo XIX, en un contexto en el que la creatividad femenina era materia de debate, Hilma Af Klint se graduó con honores de la Real Academia de Arte de Estocolmo. La creación de la sección femenina en la academia era un hecho reciente, pues, desde 1864, algunas mujeres tuvieron el privilegio de estudiar en dicho lugar. Hilma culminó su formación en 1888 presentando a concurso un cuadro, *Andrómeda*, princesa que, encadenada a una roca es entregada como sacrificio a un monstruo marino. Este lienzo ganó el premio de la Academia en la categoría de pintura histórica. Después de esto, incursionó en diversas áreas artísticas como la ilustración infantil y científica, aunque fue mayormente reconocida por sus retratos y paisajes de estilo postimpresionista (Voss 2023).

Provenía de una familia con formación intelectual elevada. El bisabuelo, por la línea paterna, emprendió el trabajo de cartografiar las costas suecas y fue nombrado como parte de la nobleza. Su hijo, el abuelo de Hilma, concluyó el proyecto de cartografía iniciado por su padre, plasmado en el *Atlas marítimo sueco*. El padre de Hilma, también oficial de la Marina, era profesor de astronomía, navegación y matemáticas (Voss 2022). Por lo tanto, la ciencia fue una parte importante de su entorno familiar, asimismo, debemos tener en cuenta el contexto histórico en el que los avances científicos como el estudio del átomo, las ondas electromagnéticas o los rayos X tuvieron un papel decisivo (Dalrymple 2023).

Otro de los grandes intereses que movilizó a Hilma fue su búsqueda espiritual, expresada en una fuerte atracción y compromiso con corrientes como el espiritismo, la teosofía, los rosacrucis y la antroposofía. En esta variedad de inclinaciones encontramos reflejos del *Zeitgeist*, (espíritu del tiempo) que habitó, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, se podían encontrar múltiples cruces entre temáticas abordadas por la ciencia y la espiritualidad. Af Klint plasmó en su arte una visión esotérica del universo, y, además, su obra muestra la convergencia de diversos discursos modernistas. Jadranka Ryle pone atención en la original y adelantada propuesta de Hilma donde encontramos

...las tradiciones míticas Nórdicas, combinadas con el conocimiento científico de la estructura física del espacio y el átomo —que se transforman en preguntas espirituales a través del espiritualismo teosófico— se convierte en una abstracción modernista, transnacional y de género en la pintura de Af Klint (2019, p. 70).

LAS CINCO Y LAS PINTURAS PARA EL TEMPLO

Al poco de terminar sus estudios académicos, Hilma fundó, junto a otras cuatro mujeres el grupo llamado Las Cinco (*De Fem*). Entre ellas se encontraba Anna Cassel, artista amiga y compañera de estudios en la Academia. Con intereses similares en relación al arte, el catolicismo, la teosofía y el espiritismo, este grupo de mujeres se conocieron en el contexto de una orden rosacruz y mantuvieron reuniones semanales a lo largo de diez años. Esta agrupación dedicaba sus encuentros a rezar, estudiar textos de la Biblia y teosofía, teniendo, además, experiencias espiritistas con el fin de ponerse en contacto con maestros espirituales. Las Cinco registraban los mensajes que recibían por medio de escritos y dibujos automáticos y, a través de estas comunicaciones, desarrollaron un pensamiento mítico particular (Kaufmann y Schaeppi, 2019).

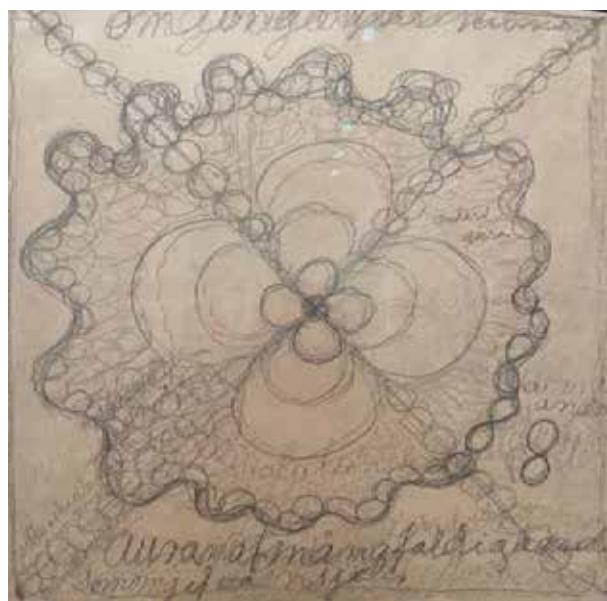


>> Figura 1. La autora, frente a una pintura de Hilma Klint. Fuente: elaboración propia

Después de varios años de estas prácticas estructuradas y regulares, en 1904 se encuentran anotaciones en los cuadernos de af Klint sobre el anuncio de uno de sus espíritus guía que le avisa que sería llamada a pintar para transmitir el mundo espiritual en imágenes, el maestro Ananda comunica que se llamarán pinturas astrales (Voss 2022). En 1906, Hilma recibe un mensaje dirigido a ella, en el cual, un maestro, cuyo nombre quedó registrado como Amaliel, le pide que se disponga para una gran tarea que está próxima a comenzar. Durante un año, af Klint se compromete a prepararse y purificarse a través de una dieta restrictiva y ejercicios espirituales (Bashkoff 2023). Hasta ese momento, su vida como pintora de estilo postimpresionista había continuado en paralelo con su participación en esta agrupación, pero Amaliel le pide que solo pinte para él. Es en esta instancia que comienza la frenética producción de su mayor conjunto de imágenes: las *Pinturas para el Templo*. La referencia al templo está vinculada con el diseño posterior, también encargado por los maestros espirituales, de un espacio arquitectónico que pudiera contener las pinturas. Un conjunto que abarca 193 piezas pictóricas y dibujos que realizará hasta 1915, lo que ella consideró la gran obra de su vida, ordenados en series y subgrupos muy distanciados visualmente de las representaciones a las que Hilma estaba habituada hasta ese momento (Kaufmann y Schaeppi, 2019).

Sabemos que Hilma af Klint estuvo acompañada en gran parte de su tarea, pues comenzó sus *Pinturas para el Templo* dentro del marco de reuniones del grupo de Las cinco. En la primera serie, principalmente, en colaboración con Anna Cassel, tal vez la serie de *Los diez mayores*, por alguna integrante más del grupo debido al colosal tamaño. En los cuadernos que acompañan la serie de las grandes pinturas de figuras hace alusión a la presencia de Gusten Andersson, con quien menciona haber tenido una relación espartana, haciendo referencia a las prácticas homosexuales femeninas que describe Plutarco. Posteriormente será Sigrid Lancén quien comienza a aparecer con mayor frecuencia en sus anotaciones. En los cuadernos no quedan claros los límites entre la realidad y el deseo, entre el amor físico y el espiritual (Voss 2022). Estas relaciones siempre estuvieron enmarcadas en el contexto de la gran tarea asignada a Hilma, los mensajes de los maestros le dan indicaciones a cada una de ellas sugiriendo el trabajo en conjunto.

Hilma siempre estuvo interesada en mostrar su obra al mundo con la intención de iluminar a quienes la observaran, aunque más bien fuera del ambiente artístico. Exploró posibilidades en contextos espirituales, creando una especie de maleta museo, libros que contenían miniaturas de sus cuadros y que pudo transportar en sus visitas por Europa, especialmente a Dornach, sede central de la antroposofía, donde se encontró con Rudolf Steiner (Voss 2023). Parece que, en gran medida, fue la reacción



>> Figura 2. *Dibujo espiritual, Las Cinco 1903-1904, grafito sobre papel, 50x44 cm. Fuente: elaboración propia*

y los comentarios de Steiner hacia el trabajo de Hilma, lo que la llevó a decretar y dejar constancia en su testamento, legado a su sobrino, que este conjunto de obras no fuera mostrado hasta veinte años después de su muerte. Según las anotaciones en los cuadernos de Hilma, buscó el consejo de Steiner, a quien profesaba gran admiración y tenía como su profesor. Estuvo en contacto con él en varias ocasiones, a través de correspondencia, y se encontraron en Suecia a propósito de las conferencias que él impartió. No queda del todo claro lo que sucedió en estos encuentros, se sugiere que Steiner captó con facilidad algunos de los mensajes en la obra, y se comenta que le indicó que eran pinturas demasiado adelantadas a la época que no serían comprendidas hasta pasados cincuenta años (Voss 2022).

Katy Hessel, en su *Historia del arte sin hombres*, rescata el papel que tuvo el espiritualismo en la configuración del modernismo, y en concreto en el terreno del arte. Georgiana Houghton es un ejemplo, anterior al de Hilma af Klint, de las muchas artistas que en ese periodo encontraron en el mediumismo un camino de desarrollo artístico. El caso de Houghton fue público, ya que, en 1871, autofinanció una exposición en una galería de Londres que no contó con una buena acogida. Hessel (2024) menciona las obras de Georgina Houghton y las de af Klint como proto abstractas, realizadas un tiempo anterior a las de los pintores considerados pioneros de la abstracción (como Kandinsky, Malevich o Mondrian).

En esta aproximación al arte desde el espiritismo podemos encontrar una fuerte conexión con la experiencia que tuvo Carl G. Jung, alrededor de 1913, conocida como su enfrentamiento al inconsciente. En 1902, Jung realizó su tesis médica, publicada como *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos*. Se sabe que Jung participó de varias sesiones de espiritismo en las que la médium era una prima por parte de su familia materna. Este estudio marcaría de manera profunda su percepción de la psique y el inconsciente, influyendo en su propia autoexploración plasmada en *El Libro Rojo* (Shamdasani 2008).

PRIMERA ETAPA, SÍMBOLOS RECURRENTES

Cada serie es distinta a la otra en estilo, aunque hay símbolos que prevalecen. Por ejemplo, ya desde el primer conjunto, *Caos primigenio*, encontramos la espiral como imagen fundamental, un símbolo de cambio, evolución, unión de fuerzas, que para af Klint puede apuntar tanto al ascenso, como al descenso espiritual. (Bashkoff 2023).

En la pieza nº 9 (ver imagen) observamos un fondo azul claro, dos líneas horizontales amarillas que dividen el lienzo en tres segmentos; en la parte superior, en amarillo, las palabras *vestal* y *asket* junto a una rosa. En el segmento del centro, dos conchas de caracol con la abertura hacia arriba superpuestas, una verde en primer plano y, a la izquierda,

asoma un fragmento de una amarilla. En la parte alta de este espacio intermedio, bajo la rosa amarilla, se entrelazan lo que parecen ser los tentáculos de los animales. Sobre la concha verde, una espiral como línea discontinua en amarillo, un trazo característico de las cartografías marinas. El caracol es un símbolo importante y continuamente presente en la obra de af Klint. Además de la forma en espiral, puede haber tenido como referencia al barco de investigación en el que navegaba su padre, llamado *Snäckan*, caracol en sueco. Este molusco resulta ser hermafrodita, es decir, contiene órganos sexuales tanto femeninos como masculinos. El caracol es un claro ejemplo de la unidad de los opuestos que Hilma exploró a lo largo de toda su obra. Sus anotaciones hacen referencia al anhelo por la unidad experimentada como estado original, escribiendo sobre la emergencia de seres duales. (Voss 2022).

Los colores azul y amarillo, asignados al género masculino y femenino respectivamente, o letras como la w y la u, que tienen que ver con materia y espíritu, también serán elementos recurrentes. Es interesante la indagación relativa a los géneros registrada en las imágenes y en los cuadernos que las acompañan. *Asket* (asceta) se refería en términos masculinos a Hilma, debido a su proceso de preparación espiritual a través del autocontrol y la abstinencia. Anna



>> Figura 3. *Caos primigenio n°9*, Hilma af Klint 1907, óleo sobre lienzo 51,5x37 cm. Fuente: elaboración propia

>> Figura 4. *Eros n°5*, Hilma af Klint 1907, óleo sobre lienzo 58 x 79 cm. Fuente: elaboración propia

Cassel, su compañera más cercana y par colaboradora en esta primera serie, era designada como Vestal, relacionado con las sacerdotisas vestales, mujeres vírgenes consagradas a la diosa del hogar, Vesta, en la antigua Roma. Vestal-Asket aparece como unidad sugiriendo la unión de los opuestos masculino y femenino (Voss 2022).

La posibilidad de trascender los límites como los impuestos sobre masculino/femenino o materia/espíritu se sustentan en el estudio de af Klint y sus compañeras de publicaciones de la época, como los escritos de Helena Blavatsky, fundadora del movimiento teosófico, que entre sus bases incluía a Platón con el mito de los seres redondos que eran hombre y mujer en uno.

La segunda serie de pinturas se denomina *Eros*, una representación del amor bajo el nombre del dios griego. Su manera de abordarlo es radicalmente distinta a la corriente pictórica simbolista, tan de moda en esa época, donde podríamos situar su anterior cuadro *Andrómeda* (en el que también hacía alusión a un personaje mitológico). En estas piezas predominantemente rosas, la esquematización de las formas y el juego de colores son centrales. De nuevo encontramos referencias a Asket, Vestal y su unión que va más allá de la materia y alcanza el reino espiritual inmortal. Julia Voss (2022), exhaustiva biógrafa de Hilma, señala que estos actúan como actualización de los personajes del mito relatado por Apuleyo, Eros y Psyche, en el que a través de este vínculo Psyche consigue la inmortalidad.

Linda Dalrymple comenta que las ideas místicas del filósofo alemán Carl Du Prel también debieron inspirar “el empeño que Af Klint mantuvo durante toda su vida de superar la dualidad y alcanzar una armoniosa unidad en sus obras”. (2023, p. 83).

Los diez mayores es la tercera serie con la que continuó el proyecto encomendado según los mensajes recibidos del maestro Amaliel. Diez pinturas de formato colosal (322 x 239 cm), llenas de colores, líneas, formas y letras que danzan, representando cuatro etapas: infancia, juventud, madurez y ancianidad en la vida humana. Aquí encontramos una referencia a las ideas del biólogo y artista Ernst Haeckel sobre la recapitulación embrionaria. Basada en esta teoría y en la visión de la teosofía sobre la reencarnación, Hilma tenía la creencia de que cada ser humano guarda en su interior vidas anteriores (Voss 2023). Estas piezas también son un claro ejemplo de su trabajo como médium y de la colaboración que debió tener de sus compañeras, ya que fueron pintadas en dos meses, octubre y noviembre de 1907. La artista escribe al respecto cómo era totalmente guiada y las pinturas emergen con gran fuerza, aunque Julia Voss (2023) discute esto aludiendo que la presencia de la Hilma artista se puede percibir desde el inicio en la toma de decisiones; por ejemplo, hay constancia de que en varias series realizó bocetos para posteriormente elegir cuáles imágenes llevar al lienzo.



>> Figuras 5-6. *Los diez mayores*, n°1 (izquierda,) n°3, n°4, n°5, n°6, n°7, n°8, n°9 y n°10 (derecha). Hilma af Klint 1907, témpora sobre papel montado en lienzo 322x239 cm. Fuente: elaboración propia

Entre 1907 y 1908, Hilma continuó trabajando en diversas series hasta completar un total de 111 pinturas. En este momento varias tensiones hacen que el grupo de Las Cinco se disuelva; además, la madre de Hilma se enferma, pierde la visión y debe dedicarse a cuidar de ella. Todas estas sucesiones de acontecimientos hacen que la artista se tome cuatro años de pausa en el encargo de *Las pinturas para el templo*.

SEGUNDA ETAPA: MADUREZ

En 1912, Hilma retoma el proyecto y lo hace de una forma más madura, con más libertades como artista a la hora de crear. Los mensajes continuaban llegando; sin embargo, ya no eran los maestros pintando a través de ella, en calidad de médium, sino que la acompañaban, más bien, en términos de colaboración (Pinheiro 2024). Sus obras también cambian en esta segunda etapa, ya no aparecen las caligrafías, las líneas sinuosas, no hay tantas espirales, el círculo será un elemento central y se encuentran numerosas referencias a textos de la biblioteca de la artista (Voss 2022).

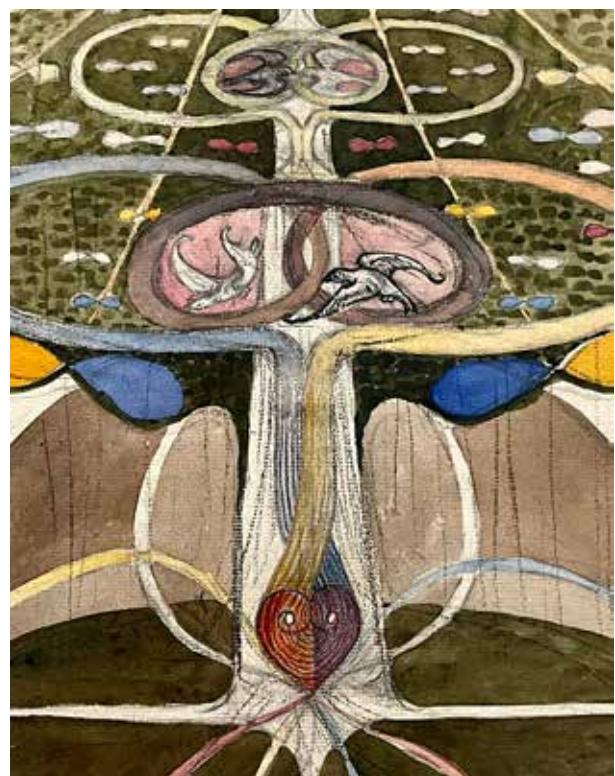
EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO

Suecia fue la sede de dos encuentros internacionales de la Sociedad Teosófica en 1913, donde Hilma expuso alguna de sus pinturas, sin embargo, quienes organizaban el evento eligieron obras dentro de los cánones estéticos del arte convencional para la época, dos paisajes y una figura humana. En ese momento, la artista ya comenzaba a tener la noción de que sus *Pinturas para el templo* eran adelantadas para su época y, por lo tanto, incomprendidas e ignoradas. Ese mismo año comienza a trabajar en el conjunto de dibujos *El árbol del conocimiento*, los cuales se relacionan, en gran medida, con las conferencias que dio Rudolph Steiner con motivo de la fundación de la Sociedad Antroposófica ese mismo año. Steiner hablaba sobre el árbol cósmico, condensando nociones de medicina,

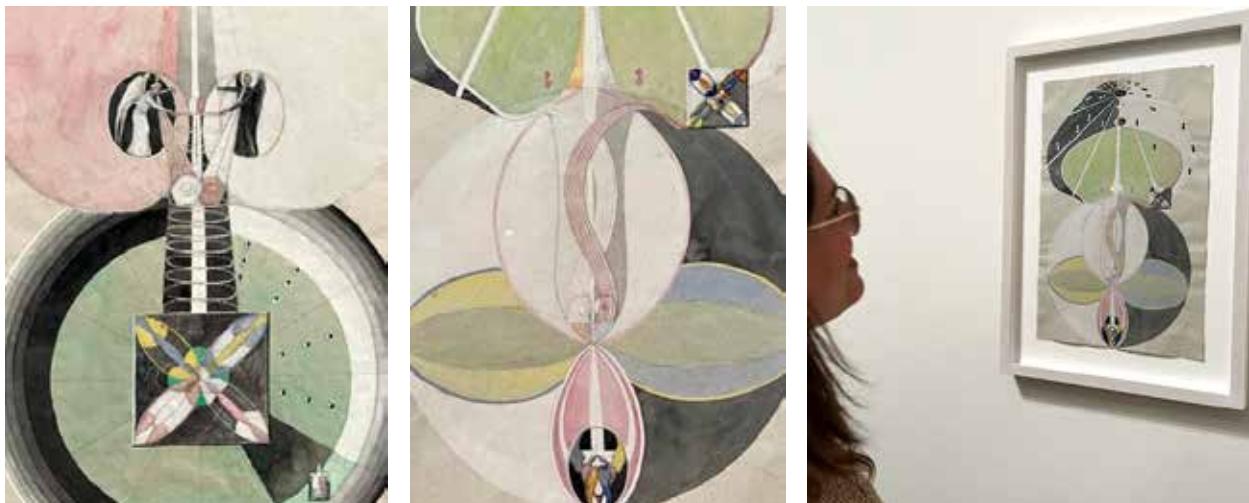
libros sagrados hindúes y cristianos. Af Klint toma esta inspiración, añadiendo e investigando inquietudes que tienen que ver con su contexto personal, cultural e incluso político.

En esta serie nos encontramos con ocho piezas que, como espectadora, hay que observar detenidamente, pues son más pequeñas que el resto, de colores más pálidos y cuentan con infinidad de detalles. Se trata de una representación que combina lo diagramático con las líneas curvas y motivos naturales semejantes a la estética del Art Nouveau. La dualidad de nuevo se hace presente a través de los colores azul y amarillo, el símbolo del infinito, el espacio diferenciado de arriba y abajo, las parejas de aves, de ángeles, mujer y hombre. También el llamado a unificar, por ejemplo, en esa figura en la parte inferior del centro del tronco donde se encuentran las líneas formando un corazón. Aquí se abre el espacio de confluencia y diálogo, un tronco con ramas y raíces que conecta los distintos niveles: ether, astral y mental (figuras 9 y 10) los números 3 y 4 de la serie incluyen un texto especificando los planos o niveles. Voss menciona al respecto:

La artista ofrece al espectador una perspectiva polivalente, desde la aprehensión cercana de las partículas que bombean a través de las venas, hasta una vasta vista del firmamento. El mundo se ve a través de un microscopio y, a través de un telescopio a la vez, como si las dicotomías dejaran de existir (...). Af Klint capturó el conocimiento del mundo en una hoja de papel y lo comprimió hasta convertirlo en un diamante. (2022; 189).



>> Figura 7-8. *El árbol del conocimiento n°1* y detalle, 1913, Hilma af Klint, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia.



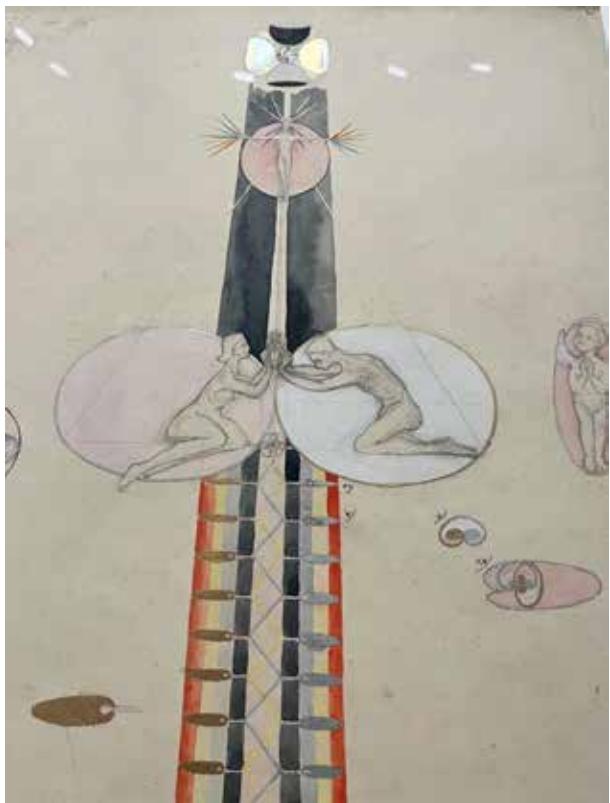
>> Figuras 9-10. *El árbol del conocimiento, nº5* (izquierda), *detalle de la nº5* (centro), *detalle de la nº6* (derecha). Hilma af Klint, 1913-1915, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia.

La imagen del árbol como símbolo cósmico trae reminiscencia a representaciones alrededor de todo el mundo, árboles sagrados como el de Yggdrasil o el del Jardín del Edén. El caso del primero, se trata del elemento que ordena y conecta los mundos en la mitología nórdica, relacionando lo subterráneo donde habita la diosa de la muerte, el mundo medio (*Midlegard*) de los humanos y, situado en la parte alta, el reino de los dioses (*Asgard*). (Murphy, 2013). Por otra parte, desde la cultura cristiana, en el Antiguo Testamento, el relato en que Eva y Adán son expulsados por comer del árbol del conocimiento. Sin embargo, en las imágenes de Hilma una mujer dentro de un óvalo rosa pastel con borde plateado y un hombre en una esfera paralela blanca con borde dorado, sostienen, entre ambas manos, un tercer elemento que los convoca: el niño divino (ver detalle nº7b). Esta triada forma la base, a su vez, de un triángulo en cuyo vértice superior se encuentra un cuerpo que asemeja la figura de Jesús en la cruz irradiando rayos de colores desde sus manos.

Ya las bases teosóficas habían supuesto una invitación en la época, y en especial para las mujeres, a la libertad personal de explorar diversas perspectivas religiosas y filosóficas, entregando herramientas para la emancipación en la búsqueda espiritual individual (Lubelsky, 2023). En el caso concreto de Hilma, esto se va traduciendo en la singular cosmogonía que nos presenta en sus imágenes.

Jadranka Ryle (2018) llega a decir que lo ecléctico de la propuesta teosófica le sirve a af Klint como referente para crear ese estilo híbrido, incluso androgino, tanto a nivel de contenido, como de forma. Es interesante la mirada de esta autora que incursiona en las implicancias políticas que la obra de Hilma puede contener al hacer referencia al símbolo nórdico Yggdrasil. Desde finales del siglo XIX, en el terreno artístico de Suecia, la corriente principal era la romántica nacionalista, cuyos artistas (predominantemente hombres), encontraron en imágenes como la del árbol la expresión idónea del carácter nacionalista sueco. Como señala Ryle (2018):

Con su incansable hibridez y androginia, la obra de Af Klint, en mi opinión, aleja decisivamente al Yggdrasil de las cuestiones raciales y lo acerca a la posibilidad de relaciones de género progresistas. Es contra las narrativas teosóficas sobre la raza que presentan la otredad como inferior, que interviene la androginia de Af Klint. Rechazando las inquietantes fantasías del Norte, Af Klint presenta la otredad en términos de género que se niegan a permanecer siempre claramente binarios u opuestos. En contraposición al Yggdrasil teosófico, la omnipresente mezcla de una nueva mujer y un nuevo hombre por venir dentro de cada individuo o sociedad, trazada por el Árbol del Conocimiento de Af Klint, exige más bien igualdad en las relaciones sociales entre ambos sexos. (19).



>> Figuras 11- 12. *El árbol del conocimiento detalle n°4 y detalle n°7b*, Hilma af Klint, 1915, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia

Por esta misma época, antes de la Primera Guerra Mundial, el psiquiatra Carl G. Jung se encontraba sumido en una crisis vital que fue el detonante principal para que emprendiera el camino de autoexploración de sus fantasías. Un proceso que duró varios años a través de visualizaciones, escritura y pintura, y que quedó plasmado en *El Libro Rojo*, el cual, curiosamente, al igual que *Las pinturas para el templo*, fue mostrado al público muchos años después de su muerte, en un contexto artístico y publicado poco después. Bettina Kaufmann y Katrin Schaeppi (2019) abordaron el estudio de los paralelos entre las obras visuales de uno y otro, investigando las coincidencias en temas que les inspiraron, las prácticas espiritistas, el arte, la alquimia, la filosofía y la ciencia. Jung compartía el interés de Hilma por el rosacrucismo, estaba al tanto de los escritos de la teosofía y en su biblioteca también se encontraban los primeros textos de Rudolph Steiner. Estas autoras comparan el trabajo de las series de Hilma con las secuencias de mandalas que Jung realizó durante un periodo de su vida, muchos de los cuales pasaría posteriormente a limpio en *El Libro Rojo*.

En muchas de las imágenes de Jung también encontramos la combinación de simbolismo cristiano, hinduista y budista. Identificamos en Jung otro ejemplo de buscador científico y espiritual que encontró en el lenguaje visual y poético un medio para recrear la propia cosmogonía.

Costa De Resende y Martínez (2018) exploran la experiencia de catábasis (palabra de origen griego que refiere al descenso hacia el mundo de los muertos) que tuvo Jung en su enfrentamiento con el inconsciente. Las conversaciones mantenidas con diversas voces interiores o personajes que aparecieron en sus visiones, sueños y fantasías le hicieron estar en contacto con los espíritus, al igual que Hilma. En ambos hay un trabajo posterior de elaboración del material, un hecho que podemos identificar con el anábasis, el movimiento ascendente, de retorno al mundo de los vivos. La pintura de Hilma se acompaña de cuadernos con detalladas anotaciones que, con los años, fueron estudiadas, ordenadas y pasadas a limpio por la artista. En el caso de Jung, él registraba sus conversaciones y luego las pasaba a limpio; algunas eran llevadas a la pintura y analizadas detenidamente con el fin de integrar la información que contenían. La realización de este experimento dio pie a su método de trabajo llamado Imaginación activa y a la elaboración simbólica del contenido inconsciente.

EL CISNE

Estalla la Primera Guerra Mundial en Europa y Hilma comienza a pintar una nueva serie, *El cisne*, un conjunto de veinticuatro lienzos en los que conviven la figuración y la abstracción. Hilma, a pesar de sostener en la intimidad el trabajo de las pinturas espirituales, no se encontraba desconectada de lo que ocurría a su alrededor. En todo

momento estuvo preocupada de los movimientos culturales, sociales y políticos que le rodeaban. Desde que comenzó el trabajo de la serie *Caos primigenio*, junto a su compañera Anna Cassel, se pueden leer anotaciones en sus cuadernos que se refieren a las revoluciones que estaban ocurriendo en el mundo a principios del siglo XX y cómo ellas se consideraban parte de ese movimiento en una escala espiritual (Voss 2022). En el momento que estalla la guerra, Hilma, inspirada en las lecturas teosóficas, cuando pinta la serie *El cisne*, pretende aportar esperanza a la humanidad. En palabras de Julia Voss, el cisne:

Para af Klint, es el portador de la luz, el mensajero que devuelve la materia al espíritu, el que viaja entre culturas y conecta las viejas creencias con las investigaciones más recientes. Es la fuente de significado y unidad cuando el mundo se hunde en el caos. (2022; 200).

Hilma coincidía con Helena Blavatsky en que el materialismo era el mal que alejaba a las personas de los planos espirituales, considerándolo origen de las diferenciaciones en las sociedades y promotor de los conflictos. Para contrarrestar la creciente postura materialista, la teosofía proponía el estudio y contacto con los símbolos de las antiguas doctrinas con el fin de promover la experiencia de unidad. La doctrina secreta de Blavatsky explora el cisne como uno de los símbolos ocultistas más populares. Lo vincula con el ave sagrada Hansa del hinduismo y con el pasaje mitológico griego en el que Zeus se transforma en cisne para seducir a la reina Leda (Voss 2022). Af Klint también tenía diferencias con la doctrina teosófica y en la realización de su obra se permiten variaciones que resultan desafiantes hacia las nociones culturales tradicionales, por ejemplo, en relación con la desigualdad entre géneros. Jakandra Ryle (2019) señala que, en las corrientes esotéricas, el cisne negro se corresponde, tradicionalmente, con la hembra, por vincularse con lo oscuro y lunar, mientras que el blanco con el macho, por lo luminoso y solar. Hilma invierte los géneros de los cisnes, es el cisne blanco el que tiene patas y pico azules, signo de lo femenino para la artista, y el negro posee patas y pico amarillos, signo de lo masculino.

En la primera imagen, dos cisnes, uno blanco sobre fondo negro y otro negro sobre fondo blanco, se disponen de manera casi simétrica, mirándose uno al otro, como si de un espejo se tratara; se tocan con las puntas de una de sus alas y con sus picos, una composición que por las líneas y colores recuerdan al diagrama del ying y yang. En el segundo lienzo, los animales chocan entre sí y la sangre es derramada; en el tercero, sus cuerpos se encuentran uno arriba del otro y sus cuellos se doblan para tomar aquello que emerge como rayos del pecho del cisne contrario. La pintura nº4 tiene el fondo dividido en cuatro cuadrados (negro, rosa, azul y amarillo pastel) y los cisnes se separan formando una diagonal entre ambos. El blanco ahora tiene un poco de negro y parece ascender, el cisne negro ahora

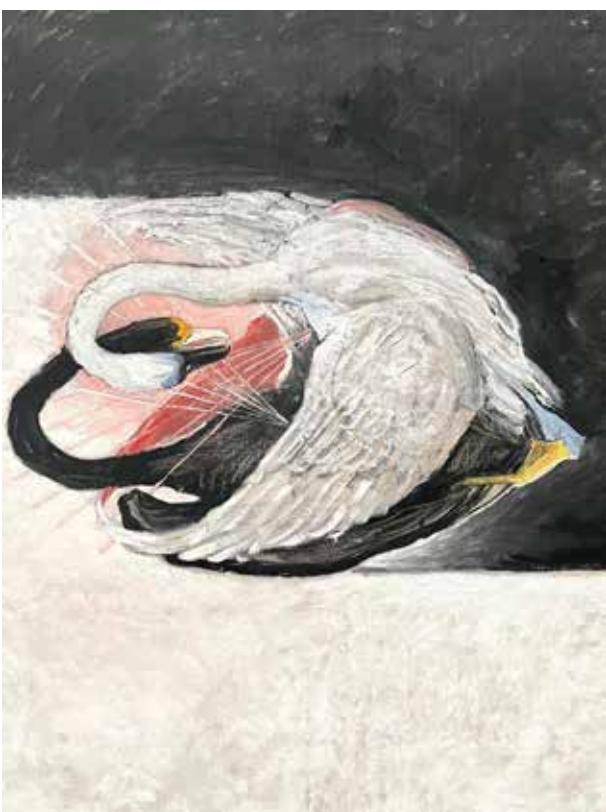
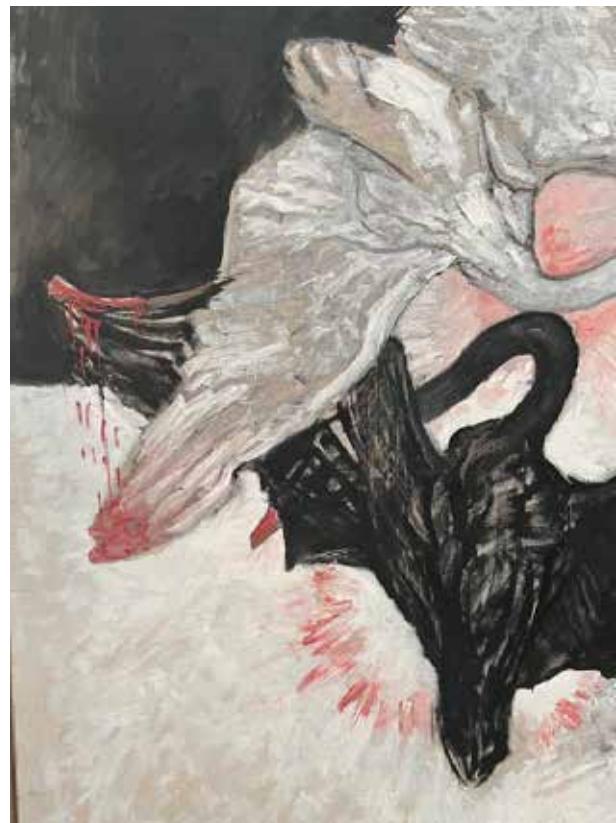
tiene la mitad del plumaje blanco y pareciera descender, movimientos que se pronunciarán en el siguiente lienzo. Ambos tienen una pata amarilla y otra azul, ha habido un intercambio que han integrado en sus cuerpos.

A partir del cuadro nº 6 las figuras de los cisnes comienzan un camino de abstracción para volver a ellas en la última imagen de la serie. En el lienzo nº 8 contemplamos una disposición similar a la del primero; donde antes había cisnes ahora hay unos círculos constituidos por formas cúbicas que irradian líneas azules y amarillas, situando de nuevo el principio femenino (azul) en la parte superior y el masculino (amarillo) en la inferior.

Hilma, en su búsqueda de imágenes primordiales, explora y transita en esta serie desde lo más figurativo con los cisnes, hacia lo geométrico con los cubos tridimensionales que mencionamos, y aún da un paso más hacia la desmaterialización, implicando el plano astral con nociones de la cuarta dimensión, donde la visión alcanza todos los planos y todas las direcciones de forma simultánea (Dalrymple 2023). Este salto se puede comenzar a observar en el cuadro nº9, donde los cubos se transparentan, desmaterializándose. En la cuarta dimensión los principios femenino y masculino pueden reunirse, al igual que lo hacen la luz y la oscuridad, el plano físico y el espiritual, la vida y la muerte.

>> Figura 13. *El cisne, detalle de nº1* (arriba izquierda) y *detalle de nº2* (arriba derecha).

>> Figura 14. *El cisne, detalle de nº3* (abajo izquierda) y *nº4* siendo fotografiado (abajo derecha). Hilma af Klint, 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia





>> Figuras 15-18. De izquierda a derecha, incluyen las siguientes obras de la serie: *El cisne*, nº7 (izquierdo), nº8 (centro izquierdo), nº9 (centro derecho) y nº10 (derecha) Hilma af Klint 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia

Todas las imágenes y colores se mueven y reconfiguran, aparecen los diagramas, dibujos esquemáticos utilizados por la ciencia y el esoterismo en ese tiempo, pero, en este caso, se trata de diagramas pictóricos, en los que la materia del óleo y las pinceladas son parte de las cualidades de la imagen. Para Ryle estas innovaciones que introduce Hilma plantean un camino de transformación utópica de la forma, explorando la hibridación entre lo figurativo y lo abstracto, el mito y la ciencia, así como en términos de género desde una identidad sexual determinada a un género híbrido, andrógino: *Al desviar las utopías teosóficas divididas por género y feminizar los Futurismos masculinistas, Af Klint diagrama una utopía híbrida: una abstracción en oposición al patriarcado conservador de su sociedad, que traza el proceso de volverse femenina-andrógina.* (Ryle 2019, p.85).

Esta autora pone énfasis en rescatar, a lo largo de la obra pictórica y los escritos de Hilma, su comprensión, no convencional para la época, sobre la identidad de género. Anteriormente, hemos mencionado que Hilma creía en las vidas pasadas y se identificaba con personajes masculinos en sus pinturas. Asket es uno de ellos, pero encontramos muchas otras referencias, como en la nº6 del conjunto las *Grandes pinturas de figuras*, donde pinta un hombre abrazando a una mujer en su regazo, ambos desnudos, aludiendo a que el hombre es Hilma y la mujer Gusten Andersson, o la serie *La paloma*, donde se retrata como san Gabriel elevando su espada hacia el cielo. En relación con el papel de la división en cuatro en las imágenes, entre sus anotaciones hace referencia a una percepción ampliada de su identidad, afirmando que ella es, a la vez, los cuatro miembros de la familia: madre, padre, hermana y hermano. (Ryle 2019).

La serie culmina con un lienzo (nº24) en el que vuelven a aparecer las figuras de los cisnes, esta vez entrelazadas, formando una cruz diagonal semejante a una hélice. Sus cuellos parecen formar un infinito y sus picos sostienen, en la parte superior, una línea amarilla y azul que dibuja el *lingam-yoni* hindú, el que, a su vez, contiene un cubo tridimensional dentro del cual hay un círculo blanco y, en su interior, un triángulo rojo, amarillo y azul. Este triángulo tiene su núcleo situado en el centro del lienzo, el lugar en que los cuatro cuadrados del fondo convergen (el plano visual tras los cisnes). Una imagen que nos muestra una resolución estética de la dualidad separada que planteaba en el primer lienzo; en este, el fondo enfatiza la cuaternidad por la cruz que dibujan las alas en diagonal de los cisnes. Jung, en sus estudios sobre religiones orientales, rescata la manera en que el conflicto entre los opuestos es resuelto a través del símbolo reconciliador, un concepto que, posteriormente, aplicaría al mandala. (Finello 2018).

Desde la mirada junguiana, la cuaternidad tiene que ver con la totalidad, y la serie *El cisne* presenta diversas similitudes a la alquimia y al proceso de individuación propuesto por Jung. Las autoras Kaufmann y Schaeppi seleccionan cuatro imágenes de esta serie y proponen la comparación con cuatro imágenes del *Rosarium Philosophorum*, texto alquímico del siglo XVI, cuatro imágenes del tratado de alquimia oriental *El secreto de la flor dorada* (ambos textos alquímicos marcaron profundamente a Jung) y, por último, cuatro imágenes de la serie de mandalas que contiene *El Libro Rojo* de Jung.

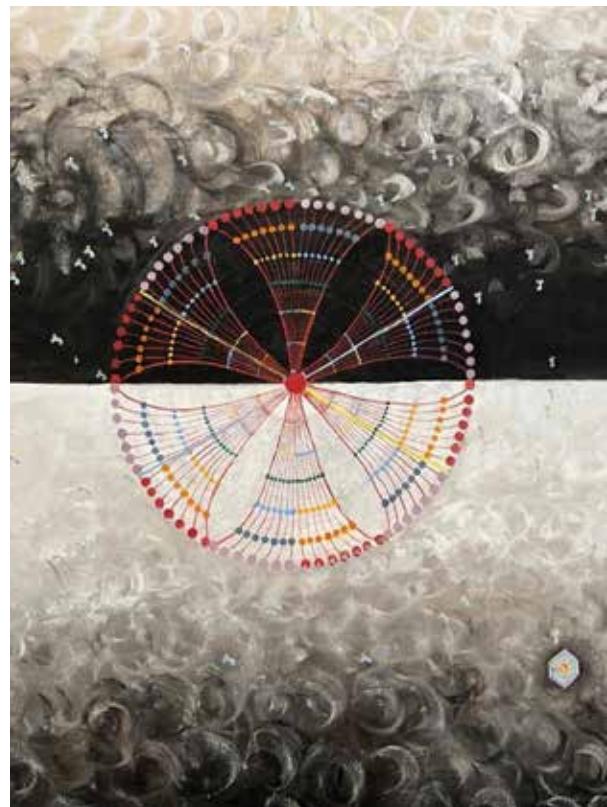
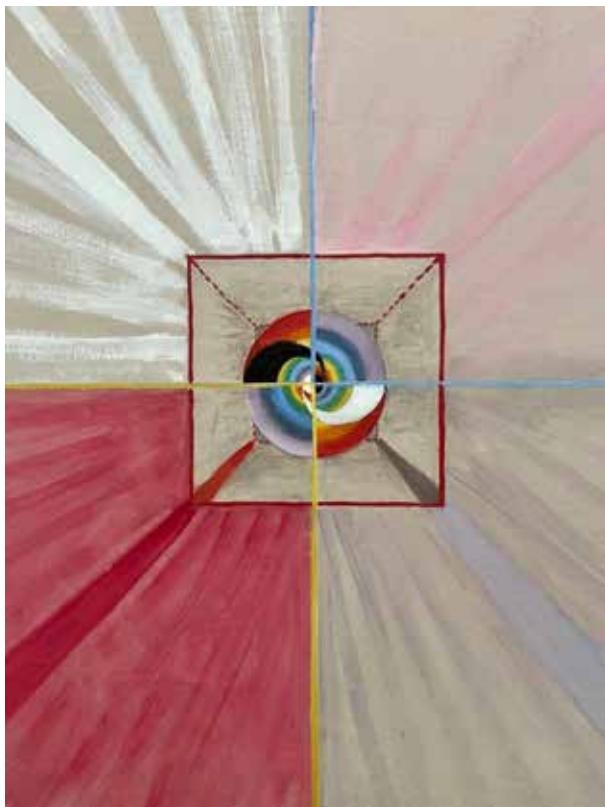
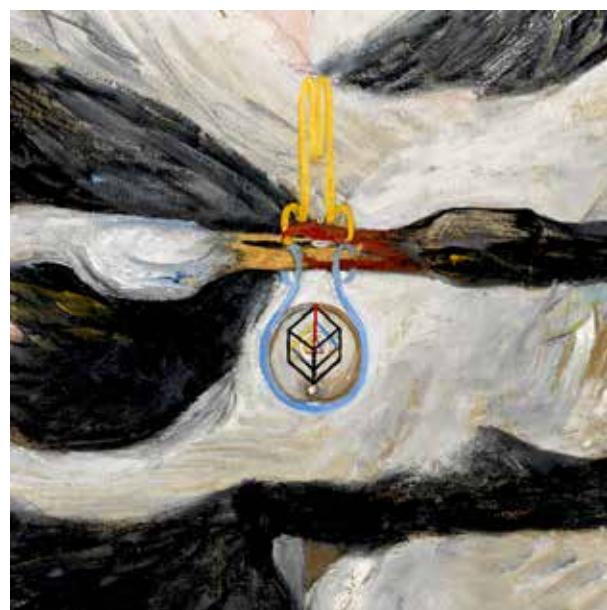


Figura 19 – 20. *El cisne*, detalle de n°10 (izquierda) y detalle n°11 (derecha), Hilma af Klint, 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia



>> Figuras 21-22. *El cisne* n°24 (izquierda), detalle a la derecha, Hilma af Klint, 1914-1915. Óleo sobre lienzo, 150 x150cm

<https://opensea.io/assets/ethereum/0x6eb8176b60d7e60c5c11d6af0847fcccd6451cdf/283>



>>Figura 23. *Retablo n°3*, Hilma af Klint, 1915, óleo y lámina de metal sobre lienzo, 237,5 x 178,5 cm. Fuente: elaboración propia

Carl Jung se interesó y dedicó gran parte de su vida al estudio de la alquimia. Alrededor de 1930 se dedicó a recopilar textos alquímicos, compararlos y tratar de comprender mejor su propia experiencia de enfrentar sus contenidos inconscientes. Al llevar estos conocimientos al terreno de la psicología, se percató de lo siguiente:

...primero, que, al meditar sobre los textos y materiales en sus laboratorios, los alquimistas estaban, en realidad, practicando una forma de imaginación activa. Segundo, que el simbolismo en los textos alquímicos se corresponde con el proceso de individuación. (Shamdasani 2010, p. 220)

Asimismo, Jung continuó sus investigaciones y realizó un estudio comparativo de la alquimia con otras prácticas esotéricas, por ejemplo, ejercicios de Yoga, meditaciones budistas o ejercicios espirituales como los de San Ignacio de Loyola, percibiendo que el objetivo de estas era la transformación de la personalidad, entendiendo esto como el proceso de individuación. (Shamdasani, 2010). Proceso de individuación, desde la perspectiva psicológica, es aquel en el que se busca un diálogo de la conciencia con el material inconsciente y una posterior elaboración con el fin de integrar sus contenidos.

Esto nos hace imaginar a Hilma af Klint sumida en un proceso alquímico continuo, combinando el camino espiritual de estudiar, meditar, escuchar los maestros, o las voces interiores, a la vez que estar implicada en la acción armando bastidores, colocando lienzos, fabricando sus pigmentos y pintando.

En esta línea, es relevante mencionar que en las últimas series del gran conjunto *Pinturas para el templo*, el círculo será un elemento central, sobre todo en los tres lienzos que componen el *Retablo*, pensados para presidir el altar del templo en el que la artista proyecta exponer el conjunto completo de su obra. Aquí podemos pensar en lo circular con la cualidad de símbolo reconciliador, en este caso, una buena imagen de cierre de este ciclo.

Hilma terminó de pintar este gran encargo de los maestros en marzo de 1915, dedicando el resto de su vida a seguir las enseñanzas y prácticas antroposóficas de Rudolf Steiner y a tratar de mover sus pinturas entre los círculos espirituales que frequentaba, viajando, principalmente, a las sedes de la antroposofía con su maleta museo.

CONCLUSIONES

Estas son unas pinceladas sobre el recorrido de esta artista, pues es tal la creatividad y profundidad de la obra que, con toda seguridad, quedan numerosos aspectos por abordar y amplificar. Espero haber podido dar cuenta de su revolucionaria visión sobre el arte, la espiritualidad y las relaciones. Se trata de un caso singular que, gracias al cuidado de los herederos, podemos contemplar y estudiar un siglo después. Un material que, sin duda, es un aporte en la manera en que construimos la historia de una forma caleidoscópica, compleja y dinámica, con multitud de matices que nos ayudan a tener un sentido más amplio de nuestra identidad, cultura y participación en la sociedad.

Como mujer arteterapeuta de orientación junguiana, al conocer la historia y obra de Hilma, enseguida quedé cautivada, en una primera instancia, por la belleza y dinamismo de sus obras; en un segundo momento, por el contenido y las semejanzas que encontré con las imágenes y el proceso subyacente en la creación de *El Libro Rojo* de Jung. Me resultó muy llamativo este paralelo, ya que af Klint, al ser mujer, aporta una mirada de la misma época totalmente distinta a la de Jung y, por qué no, complementaria.

Como muchas otras mujeres de su época, encontró en el ámbito del arte y las ciencias espirituales espacios donde tener una presencia social, fuera del contexto del hogar, al que estaban tradicionalmente relegadas. Aun así, su presencia pasó desapercibida y solo hace un par de décadas se tomó en consideración su estudio. Quienes se han embarcado en la aventura de investigar y narrar la vida y obra de af Klint, la esbozan como una mujer sensible, discreta, determinada y dedicada, entre otras cualidades. De seguro tuvo que contar con una claridad y voluntad interna de hierro, así como sentir un amor y confianza profunda en el camino emprendido, para ser capaz de sostener el trabajo sin llegar a ser testigo del impacto que buscaba en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bashkoff, T. (2023). Visionarias paralelas: Hilma Rebay y Hilma af Klint. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Costa De Resende, P.H. y Martínez, M. (2018). "Jung y la catábasis moderna: la influencia de los fenómenos anómalos en el nacimiento de la psicología analítica". VIII Congreso Latinoamericano de Psicología Junguiana, Bogotá. Rescatado en abril 2025 de: <https://www.researchgate.net/publication/357777795>. Version_ampliada_del_trabajo_presentado_en_el_VIII_Congreso_Latinoamericano_de_Psicología_Junguiana_Bogotá_-_Colombia_2018_JUNG_Y_LA_CATÁBISIS_MODERNA_LA_INFLUENCIA_DE_LOS_FENÓMENOS_ANÓMALOS_EN_EL_NAC
- Dalrymple Henderson, L. (2023). Hilma af Klint y lo invisible en el dominio ocultista y científico de su tiempo. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Finello Zervas, D. (2018). Intimations of the self. Jung's mandala sketches for The red book. Pg. 179-210 en: *The Art of C.G. Jung*. Norton. Edited by Foundation of the Works of C.G. Jung. New York/London: W.W. Norton Company
- Hessel, K. (2023). *Historia del arte sin hombres*. Barcelona: Ático de los libros.
- Kaufmann, B. & Schaeppi, K. (2019). Illuminating Parallels in the Life and Art of Hilma af Klint and C.G. Jung. ARAS Connections, Issue 4. Rescatado en abril 2025 de: <https://www.are.na/block/25311956>
- Lubelsky, I. (2023). Nueva York, 1875: el nacimiento de la teosofía. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Murphy, G. R., SJ. (2013). *Tree of salvation: Yggdrasil and the Cross in the North*. Oxford: Oxford University Press.
- Pinheiro, L. (2024). *La vida de Hilma af Klint. Colores del alma*. Editorial Rudolph Steiner.
- Ryle, J. (2018). Reinventing the Yggdrasil: Hilma af Klint and Political Aesthetics, *Nordic Journal of Art and Research* Vol. 7 n.1. Recuperado en octubre 2024 en: <https://journals.oslomet.no/index.php/ar/article/view/2629>
- Ryle, J. (2019). Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings. The Idea of North: Myth-Making and Identities
- Helsinki: The Birch and the Star, 2019. ISBN: 978-952-94-1658-5. Rescatado en abril 2025 de: <https://birchandstar.org/wp-content/uploads/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf>
- Shamdasani, S. (2008) "The boundless expanse": Jung's reflections on life and death.
- Quadrant: Journal of the C. G. Jung Foundation for Analytical Psychology 38: 9–32.
- Shamdasani, S. (2010), Liber Novus. El libro rojo de C.G. Jung, en: *El Libro Rojo*. Carl Gustav Jung. Buenos Aires: Hilo de Ariadna, Malba Fundación Constantini
- Voss, J. (2022). *Hilma af Klint. A Biography*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Versión Kindle.
- Voss, J. (2023). Cinco cosas que hay que saber sobre Hilma af klint. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Voss, J. (2024). En nombre del caracol. La utopía de Hilma af Klint. En: *Hilma af Klint. Catálogo de la exposición*. Edición La Fábrica Guggenheim Bilbao.