

Hilma af Klint

Katalogoa

GUGGENHEIM BILBAO

Hitzaurrea	3
Hilma Af Klint: bere garaiko emakumea	11
Museorako pinturak: Hilma af Klint eta arte modernoa	16
Barraskiloaren izenean: Hilma af Klinten utopia	25
KRONOLOGIA.....	32

Hitzaurrea

Tracey Bashkoff¹

Hilma af Klint (1862–1944) artistak margolan erabat abstraktuak egiteari ekin zion 1906an, Stockholm hirian. Ordura arte ikusitakoarekin zerikusirik ez zuten lanak ziren haiek: deigarriak, koloretsuak, mundu fisikoari buruzko erreferentzia argirik gabeak. Af Klinten ibilbidea eta XX. mendeko lehen urteetan abstrakzioaren alorrean eman zituen urratsak ezezagun zitzaizkien hamarkada bat geroago osatutako lanengatik gaur egun mendebaldeko abstrakzioaren aitzindaritzat dauzkagun artistei —Vasily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich eta František Kupka—, nahiz eta haiek ere Af Klintenen antzeko ideia intelektual eta espiritualak jorratzen zituzten giroen bueltan aritzen ziren, are horietan bete-betean sartuta ere.

Af Klinten garaikide ezagunenetako askok manifestuak argitaratu eta erakusketa ugari egin bazituzten ere, arteak balio espiritualak atxikitzeke zuen ahalmena lantzeari eman zion lehentasuna berak, eta, neurri handi batean, gordean mantendu zituen bere pintura iraultzaileak. Af Klintek ez zuen, beraz, presarik izan bere lana erakusteko —etorkizuneko ikusleengan zituen jarrita itxaropenak—, eta, hori dela eta, oraintsu arte ez da aintzat hartu izan oso goiz iritsi zela abstrakzioaren mundura. Artistaren lorpenek zalantzan jartzen dute XX. mendearen hasierako abstrakzioaren garapenaren inguruan orain arte indarrean egon den kontakizuna, eta agerian uzten dute ñabardurak gehitu behar zaizkiola kontakizun horren baitako denbora-lerroari, funtsezko artisten zerrendari, bai eta narratiba horren nondik norakoak itxuratu zituzten faktoreei ere, tartean geografiari, generoari eta arlo intelektualeko nahiz arte plastikoen alorreko korrante zabalagoei². Ikuspegi horren argitan, bere garaiko artista ez ezik bere garaia aurreratuko artista gisa ere agertzen zaigu Af Klint.

1906 eta 1915 artean, *Tenplurako pinturak (Målningarna till templet)* izenez ezagutzen diren 193 margolan ondu zituen, eta asmo handiko obra-ziklo hura izan zen, hain zuzen ere, bere artista-izaera definitu zuena. Mihise zein paper gainean egindako lan haiek ezer gutxi zuten ikustekorik urte batzuk lehenago Stockholmeko Arte Ederren Errege Akademian osatu zituen paisaia eta erretratu konbentzionalekin: *Tenplurako pinturak* abstraktuak ziren nagusiki, botanikatik eta bestelako forma naturaletatik ateratako irudiz osatuak —iruditeria hori soilduz eta geometrikoago bihurtuz joan zen denborarekin—. Lan horiek osatzeko urte luzez aritu izana saiakera erradikala izan zuen artistak begi-bistako munduaz haraindiko errealitate transzendente eta espiritualak azaleratzeko adierazpide bisual bat bilatzeko.

Af Klinten familia-kontakizunaren arabera, pertzepzio- eta sentitze-gaitasun bereziak izan zituen Hilmak beti, baita umetan ere, baina Hermina ahizpa gaztearen heriotzak (1880an, Hilmak hemezortzi urte zituela) erlijioarekiko eta espiritualtasunarekiko interesa areagotu zion³. Af Klint espiritismo-saioetan parte hartzen eta askotariko erlijio-gaiei buruz irakurtzen hasi zen artista profesional izateko ikasketei heldu zien garai bertsuan. 1882tik 1887ra bitartean, Errege Akademia entzutetsuan jardun zuen ikasten; hango ikasketa-plana errealismora bideratua zegoen erabat. 1880ko hamarkadaren amaieran, lanerako estudio bat hartu zuen, akademiako beste kide batzuekin batera, Stockholmeko eszena artistikoaren erdi-erdian, Kungsträdgården auzoan. Af Klinten margolari-ibilbideak aurrera egiten jarraitu zuen etenik gabe

hurrengo hogeita bost urteetan. Erakusketa asko egin zituen, erretratuak margotzeko enkarguak hartu zituen, ilustratzaile profesional gisa lan egin zuen, eta Suediako Emakume Artisten Elkarteko zuzendaritza batzordeko kide izan zen. Hala ere, 1910eko hamarkadaren erdialdera, Stockholmeko artearen munduan parte hartzeari utzi zion, eta erabat lotu zitzaion bere estilo espiritual eta nagusiki abstraktua bilatzeari.

Af Klint kristau praktikantea izan zen ikasle-garaian, baita ondorenean ere (1890eko hamarkadan igandeskola protestante bat zuzendu zuen lehengusina batekin batera, familiaren etxalde batean)⁴, baina, hala ere, espiritismoa bereziki erakargarri egin zitzaion beti: espiritu ikusezinekiko komunikazioan sinesten zuen, existentziaren eta jainkotasunaren izaerari buruzko ezagutza erdiesteko bide gisa. Mugimendu espiritista oso ezaguna izan zen XX. mendearen hasieran, eta bereziki zirkulu literario eta artistikoetan loratu zen bai Suedian baita Ingalaterran, Estatu Batuetan eta beste herrialde batzuetan ere. Protestantismotik jaiotako zenbait korrante espiritistak elizkizun tradizionaletako ohiko erritualak txertatu zituzten beren saioetan; ereserki-kantuak, esaterako. 1896an, Af Klint beste lau emakumerekin elkartzen zen dagoeneko espiritismo-saioak egiteko eta bide espiritual sakona jorratzeko asmoz; emakume haiek honakoak ziren: Anna Cassel (Errege Akademia garaiko laguna), Cornelia Cederberg, Sigrid Hedman eta Mathilde Nilsson⁵. Bostak (De Fem) izenez ezagutzera eman zuten talde haren jarduerak eragin handia izan zuten gerora Klinten praktika artistikoan. Bost lagunak astero elkartzen ziren taldeko kideren baten etxean, eta elizkizun tradizionalen tankerako egituradun bilerak egiten zituzten: Bibliaren irakurketa, sermoia, bedeinkazioak... Parte-hartzaileak aldare baten inguruan belaunikatzeko moduan kokatzen zituzten bilera-tokiko altzariak. Trantze-egoeran sartuz edo psikografo bat erabiliz (transmisio psikikoak erregistratzeko erabiltzen den tresna bat da psikografoa) kontzientzia jasoagoko izakiekin komunika zitezkeela eta haien mezuak jaso zitzaketela sinesten zuten Bostek. “Gidariak” edo Maisu Gorenak (De Hoga, suedieraz) Amaliel, Ananda, Clemens, Esther, Georg eta Gregor izenez aurkezten zituzten beren buruak, eta taldearen jardun espirituala gidatzen zuten emakumeak kanpoko errealitatetik haragoko erreinu ikusezinetara menturatzen ziren bakoitzean. Garai hartako medium gehienak emakumezkoak ziren, eta haietako askok emakume-ahotsek gizartean pairatzen zuten bazterkeria gainditzeko modu bezala erabili zuten kanalizazio espirituala, autoritate absolutu batekin hartu-eman zuzena zutela aldarrikatuta⁶. Bostak taldeko kideek praktika espiritistak gidatutako marrazki automatikoetan eta hainbat idazki-koadernotan erregistratu zituzten beren jarduerak. Zirkulu espiritistetan ohikoa zen idazketa edo marrazketa automatiko hori egiteko, mezu-hartzaileak pentsamendu kontzientea baztertu behar zuen, eta transmititutako mezuarekiko konfiantza erakutsi. Taldearen koadernoak marka erritmikoz eta errepikakorrez beterik daude, emakumeen harmen-gaitasunak izan zuen garapenaren erakusgarri: “Babestu zure marrazkiak. Eterrez blai dauden olatuen irudiak dira, zure begi-belarriek dei gorena noiz atzemango zain”⁷. Hasieran, Af Klintek ez zuen rol nagusirik izan Bostak taldean, medium gisa esperientzia urria baitzeukan. 1903. urtera arte, Cornelia Cederbergekin sortu zituen marrazki gehienak. Handik aurrera, egiteko horren ardura Af Klintek hartu zuen bere gain⁸. Batzuetan jostari bestetan frenetiko ziren marrazki automatiko haietan nahasian ageri dira forma abstraktuak eta irudi figuratiboak, hala nola loreak, hostoak eta barraskiloak, Af Klinten geroagoko marrazkietan behin eta berri errepikatzen diren elementuak guztiak ere. Litekeena da automatismo-ariketek prestakuntza akademikoaren muga estuetatik askatzera ausartzeko eta bai irudi originalez bai asmatutako forma abstraktuz osatutako mundu batera jauzi egiteko aukera eman izana Af Klinti, ordura arte ikasitakoa ahazteko prozesu bat eskaini izana.

Af Klintek bere koadernoetan jaso zuenez, 1904an mundu espiritualaren margolanetan transmititzera deitua zegoela jakinarazi zioten Ananda gidariaren bidez. Urte horretan bertan, Georg Maisu Gorenak iragarri zuen tenplu bat diseinatzeko deia jasoko zuela. Bostak taldeko gainontzeko kideei ere galdetu zieten gidariek ea prest egongo liratekeen Anandak deskribatutako margolanak sortzeko, baina inork ez zuen onartu proposamena. Arlo espiritualarekiko hain lotura estua izateak eromenera eramango ote zituen kezkatuta zeuden, eta erantzukizun hori bere gain hartu aurretik gauzak ondo-ondo pentsatzeko eskatu zioten Af Klinti ere⁹. Azken horrek 1906ko urtarrilaren 1ean jaso zuen bere bizitzako “enkargu nagusia”: *Tenplurako pinturak* egitea, alegia. Amalielen bidez mezu hura jaso zuenean berrogeita hiru urte zituen artistak, eta hitz emana zuen urtebetez arituko zela bere burua prestatzen espirituaren nahia bete ahal izateko tenplu berri baten zerbitzura: “Amalielek enkargu bat proposatu zidan, eta berehala erantzun nuen: bai. Horixe izan zen nire bizitzako lana”¹⁰.

Ez dakigu askorik tenpluaren eraikinaz, ezta Af Klinti lanak hartu zion denboraz ere. Artistak tenplurako zituen asmoei buruzko lehen zirriborro eta oharrak 1930–31ko koaderno batean agertu ziren lehenengoz, *Tenplurako pinturak* amaitu eta askora¹¹. Af Klintek enkarguaren garaian hartu zituen oharrek ez dira tenpluari buruzkoak, pinturari buruzkoak baizik; pinturok egiteko eman zizkioten jarraibideei buruzkoak, hain zuzen: multzo jakin bakoitzeko obren kopurutik hasi eta obra horiek ekoizteko moduetaraino. Ondotik bete beharreko jarraibideak eta gehitu beharreko irudiak gorabehera, Af Klintek garbi ikusi zuen enkarguaren lehen urteetako bere zeregina *medium* lanaren bidezko mezu-transmisioa izango zela. Margolanen edo “irudi astralen” ziklo monumental hori “guruen” gidaritzapean egitekoa zen, baina, Af Klintek adierazi zuen bezala, “kontua ez zen Misterioen Jaun Goreneiitsu-itsuan obeditzea, baizik eta beti nire ondoan edukiko nituela imajinatzea”¹². Lanari ekin aurretik, garbiketa-aldi bat egin behar izan zuen. Hamar bat hilabetez, bere bokaziotzat zeukanerako prestatu zen Af Klint: dieta vegetarianoa hasi zuen eta kontzentrazioa eta auto-diziplina hobetu zituen. 1906ko azaroaren hasieran ekin zion *Tenplurako pinturak* haietako lehen irudi-multzoa margotzeari, eta, sailetan, taldetan eta azpiltaldetan lan eginez, produkzio-aldiak eta atseden-aldiak txandakatu zituen, sail bakoitzerako jarraibideek ezarritakoaren arabera. 1908ko udaberrirako eginak zituen lehen 111 irudiak.

Hasiera-hasieratik, Af Klinten *Tenplurako pinturak* irudigintza konbentzionaletik aldendu ziren, modu nabarmenean aldendu ere, irudi berritzaileen mesedetan. Mihise gainean adierazi nahi zuena adierazteko, ezagutzen zituen tradizio akademikoak ez zitzaizkion aski. Naturatik, erlijiotik, hizkuntzatik, arte herrikoitik, zientziazatik eta ezkutuko arteetatik ateratako ikurrak sortu zituen, eta ordura arte sekula ikusi gabeko forma abstraktuz osatutako lengoaia bat asmatu zuen, elementu figuratiboekin nahasirik sarritan. Lan haiek harmen mistikoaren emaitza zirela azaldu zuen, baina nabarmen antzematen zaie artistak bere garaiko ideia espiritual eta zientifikoak sintetizatu eta margolanetan txertatzeko egin zuen ahalegina (zirkulu sozial jakinen eta argitalpenen bidez jorratu zituen, hain zuzen ere, interes intelektual haiek). Joera haien artean teosofia zen nagusi, eta 1875ean New Yorken sortutako Elkarre Teosofikoaren suediar Logiako kide izan zen Af Klint. Mugimendu espiritual horrek budismotik eta hinduismotik hartu zuen bere filosofiaren zati handi bat, eta bi printzipio nagusitan oinarritu zen: berraragitzearen kontzeptuan, batetik, eta esperientzia mistikoen bidez jainkozko ezagutza bilatzean, bestetik. Artistak ondo ezagutzen zituen teosofiaren fundatzaile Madame Helena P. Blavatsky-ren ideiak; hain zuzen, ideia horietan oinarritu zuen jainkoaren bakartasun oinarritzakoa —munduaren sorreran galdu zen oinarritzako batasuna, alegia— bilatzeko ahalegina.

Batasunaren eta dualtasunaren gaiak Af Klinten obra osoan zehar antzeman daitezke, haren *Tenplurako pinturak* obrako lehen sailetik hasita: *Jatorrizko kaosa* (*Urkaos*, 1906–07) delakotik hasita, hain zuzen. Hogeita sei mihise txikiz osatutako multzo horrekin, munduaren sorrera eta bizitzaren printzipio nagusitzat zituen dikotomien jatorria irudikatu nahi izan zituen Af Klintek. Konposizioen progresio ordenatu gisa pentsatua da *Jatorrizko kaosa*, Af Klinten margolanen sail eta multzo gehienak bezala, eta masa zurrumbilotsu eta anbiguo baten irudiekin hasten da. Aurreragoko sailetan ez bezala, Cassel kide eta artistak aktiboki parte hartu zuen lan horien sorkuntzan¹³. Energia igorri, formatik beretik bestelako forma eta izaki batzuk sortzen dira, itsastar itxurakoak, gehienbat urdinez, horiz eta berdez taxutuak. Af Klinten lexiko sinbolikoan urdina kolore femeninoa da eta horia, maskulinoa. Johann Wolfgang von Goetheren koloreen teoria jasotzen duen *Zur Farbenlehre* (1810) obran (Af Klinten bibliotekan zegoen liburuetako bat) deskribatutako tonalitate-interpretazioarekin konbinatzean, artistaren mezu dikotomikoa are gehiago nabarmentzen da: horia argitasunetik gertu dago, urdina iluntasunetik, eta berdea haien batasun harmoniatsuaren emaitza da¹⁴. Sail horretan irudikatutako bizi-forma anbiguoak — benetakoak zein asmatuak— organismo mikroskopikoak edo espezimen erraldoiak dirudite. Horiekin batera, espazioa partekatuz, ageri diren forma abstraktuak ere eskala subatomikoan zein planetarioan interpreta daitezke. Af Klinten irudiak, sail honetakoak zein zikloko beste edozeinetakoak, mende hasierako aurkikuntza zientifiko berrien bisualizazioen antzekoak dira; izan ere, aurkikuntza horiek berehala sartu ziren kulturaren diskurtsora. Oso litekeena da artistak zabalkunde handiko egunkari eta aldizkarietan aurkitu izana aurrerapen horien berri, are teosofiaren ikuspegiaren bitartez deskubritu izana ere. Blavatskyk jakinduria espiritualaren zerbitzura dagoen zientzia gisa ikusten zuen teosofia: “Zientzia modernoa gero eta barnerago ari da sartzen okultismoaren zurrumbiloan”¹⁵. Garai hartako garapen zientifiko esanguratsuen artean, eta artistentzat bereziki interesgarriak zirenen artean, mundu ikusezina hautemateko aukera berriak zeuden. Materiaren izaerari buruzko esperimentu zientifikoak — espektroskopia (William Crookes), X izpiak (Wilhelm Conrad Röntgen), partikula subatomikoak (J. J. Thomson) eta erradioaktibitatea (Marie eta Pierre Curie)— beren teorien onarpentzat jaso zituzten teosofoek, unibertsoaren alderdi espiritual ikusezinei buruzko beren baieztapenak berretsita geratzen zirelakoan. Blavatskyren dizipulu Annie Besant-ek eta Charles W. Leadbeater-ek iragarmenaren bidezko bisualizazioak (instrumentazioaren bidez ez, baizik eta giza adimenaren bidez jasotako behaketak) baliatu zituzten ebidentzia zientifiko gisa bi liburu hauetan: *Thought-Forms* (1901) eta *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements* (1908)¹⁶. Adibidez, Besantek adierazi zuen iragarmenaren bidez erregistratu zuela elementu kimiko baten unitate berezi bat —“behin betiko atomo fisikoa” deitu zuena— bihotz-formako zurrumbilo baten forma hartzen; zurrumbiloa espiralez osatua omen zegoen, eta espiral horiek “espirilo txikiagoz, eta beroriek ere, aldi berean, espirilo are ñimiñoagoz”¹⁷. Plano astralaren eta materialaren arteko mugan, Besanten behin betiko atomo fisikoa elkarri lotutako indar maskulino eta femenino gisa existitzen zen, eta elkarren kontrako norabidean biratzen ziren indar biak. Beren ikerketa sasi-zientifikoa gorabehera, Besant eta Leadbeaterren ustez, atomoa plano fisikotik haragoko zerbait bazelako frogatu zen, eta kosmosaren ezagutzan sakontzeko bitarteko gisa erabili zen, ez berezko helburu gisa.

Tenplurako pinturak margotzeko prozesuan aurrera egin ahala, lengoia baten antzera ugaritu zen Af Klinten iruditeria. Sail bakoitzean, motibo errepikariak sortu zituen, forma eta subjektu berriekin, sorkuntza artistikoaren konbentzio formal eta kontzeptualak esploratzen zituen bitartean, hala nola kolorea, eskala, oreka eta mugak. Hurrengo margolanen multzoa, *Eros saila* (*Erosieren*) izenekoa eta 1907an amaitua, arrosa pastela nagusi duen margo-paleta batekin egindako zortzi pinturaz osatua dago. Margolan abstraktuak dira erabat, eta formen soiltasunagatik eta Af Klintek mihisearen mugei buruz

egindako konposizio esplorazioagatik nabarmentzen dira. Koadroen tamaina etengabe handitzen joan ondoren —*Jatorrizko kaosa* saileko mihise txikietatik hasi eta ondoren etorritako *Eros saila* eta *Figura-pintura handiak* (*De stora figurmålningarna*) formatu ertain eta handiko lanetaraino—, hurrengo multzoak, *Hamar nagusiak* (*De tio största*) izenekoak, eskala-aldaketa harrigarria ekarri zuen. 1907ko urritik abendura bitartean margotutako mihise erraldoi horiek (hiru metrotik gorakoak) Af Klinten gidarietako batek iragarri zituen hari emandako jarraibideetan: “Hamar margolan zoragarri egiteko agindu zidan, zein baino zein ederragoak; margolanek kolore hezigarriak izango zituztenak eta modu neurritsuan erakutsiko zizkidatenak nire sentimenduak [...] Munduari gizakiaren bizitzako lau zatiko sistemaren —haurtzarora, gaztarora, helduarora eta zahartzarora— ikuspegi bat ematea zen liderren asmoa”¹⁸. *Hamar nagusiak* obrako margolanetako bakoitza lau egunetan moldatu zuen. Zikloak bizitzaren etapak eta gizateriaren eta unibertsoaren arteko loturak ditu ardatz. Lore-formak, forma geometrikoak eta forma biomorfikoak, batetik, eta asmatutako letrak eta hitzak elkarrekin konbinatzeak, bestetik, esanahi konplexu eta aldakorreko hiztegi bat sortu zuen, eta badirudi Af Klint bera ere borrokan ibili zela horrekin. Lan horietan, landare-kiribil bat espiral bihur daiteke, eta landare-kiribil hori, aldi berean, lerro kiribil batean hedatu, letra kaligrafiko eta hizkuntza ezezagun batean kodeak eta hitzak idazteko. Bi esfera dardaratsu arrautza mikroskopikoak eta elkar ebakitzen duten eguzki-sistemak dira aldi berean. Forma horiek interpretazio berezi edo egonkorak saihesten jarraitzen dute: eboluzioa, jarraitutasuna, hazkundea eta aurrerapena, beraz, espirituaren hasierara edo batasunera itzultzeko bulkadarekin batera existitzen dira. Zientzia eta espiritua, adimena eta materia, mikroa eta makroa aldi berean daude presente Af Klinten obra horretan.

Hamar nagusiak sailaren ekoizpen-prozesu trinkoaren ondoren, Af Klintek atsedean hartu zuen hiru astez; gero, margotzen jarraitu zuen, eskala txikiagoko lanak eginez. Hiru margolan-multzotan jardun zuen 1908an: *Zazpi puntako izarra* (*Sjustjärnan*) multzorako, hogeita bat mihise margotu zituen; *Eboluzioa* (*Evolutionen*) multzorako, hamasei; eta *US saila* (*Serie US*) multzorako, paper gaineko hamazazpi lan egin zituen. Beste behin ere, Af Klinten oharrek gehiago nabarmentzen dituzte margolanen produkzioaren inguruabarrak irudien ezaugarriak berak baino. *Zazpi puntako izarra* multzoari buruz adierazi zuen: “Lehenik, sistematikoki, zazpi margotu nituen, gero zazpi gehiago, zazpi eguneko tarteetan, eta, azkenean, beste zazpi. Zazpi margolaneko sail horietako bakoitza osotasun bat litzateke, izar bat. Gorri bat, hori bat eta urdin bat”¹⁹. *Eboluzioa* sailaren kasuan, Af Klintek segidan margotu zituen mihiseak, bakoitza hiru egunetan, eta agerian utzi zuen, berriro ere, bere garaiko eztabaida erlijioso, filosofiko eta zientifikoen aurrean zuen ikusmoldea. Af Klintek goitik beherako eboluzioaren eta behetik gorako itzulbidearen kontzeptua aldarrikatzen du; giza arimaren ziklikotasuna, alegia.

Af Klintek isil samarrean jardun zuen *Tenplurako pinturak* margolanak egiten, harik eta 1908an Rudolf Steiner teosofoa (eta, geroago, antroposofoa) ezagutu zuen arte. Ezer gutxi dakigu bien arteko harremanari buruz, baina artistak berak aurrerago azaldu zuenez, Steinerrek bere lehen sailetako batzuk ikusi zituen, eta “haiei buruzko azalpen zehatzak eman” zizkion berak²⁰. Af Klintek ez zion Tenplurako pinturak sailari berriro heldu 1912ra arte. Urte horretan bertan, Steinerrek Elkarte Teosofikoa utzi eta mugimendu antroposofikoa sortu zuen, eremu espiritualera giza esperientziaren eta garapenaren bidez iristea aldarrikatzen zuena. Lau urteko etenaldi horretan, Af Klintek bere estudioa utzi eta ama zaintzen jardun zuen, hark ikusmena galdu baitzuen. Af Klint lanera bueltatu zenean, jada ez zen Maisu Gorena haren eskua zuzentzen zuena. Artistak berak esanda, orduetik aurrera, barne-ahots batek iradokitzen zizkion bere margolanen gaiak eta bere kontrolpean zeuden lan horietako konposizioak eta formak. Garai horretan, ikusten eta entzuten zituen ikuspenetan inspiratuta jardun zuen lanean. 1915ean amaitutzat eman zituen laurogeita bi margolanek, sailetan multzokatuta, agerian uzten dute Af Klintek bere

produkzioan izan zuen bilakaera. 1913–15eko *Jakintzaren zuhaitza* (*Kunskapens träd*) saileko lanek lotura estilistiko nabarmena erakusten dute Art Nouveauko motibo ezagunekin, xehetasunez irudikatutako apainduretan, kolore argietan, lerro kurbatuetan eta naturatik hartutako elementuetan. Garai horretako beste bi margolan-sailak, *Beltxarga* (*Svanen*) —1914 eta 1915 bitartean egindako hogeita lau lan— eta *Usoa* (*Duvan*) —1915eko hamalau lan—, xeheagoak eta programatikoagoak dira beren sekuentziazioan eta ikur ezagunagoekiko mendekotasunean²¹. Bere beltxarga zuri eta beltzekin, dualtasunetan barneratzen da *Beltxarga* multzoan berriro: argia eta iluna, gizona eta emakumea, bizitza eta heriotza. Beltxarga sinbolo bat da alkimian, harri filosofala sortzeko beharrezko diren aurkakoen batasunari dagokiona. Blavatskyk “espirituairen handitasunaren” sinbolo gisa ere aipatu zuen beltxarga²². Zientzia eta ezkutukoa uztartuz, irudi figuratiboetatik abstraktuetara igarotzen dira Af Klinten pinturak: beltxargen ordezkubak ditugu orain, eta zuri-beltzek kolore-espektroko oso bati ematen diote bide: Goetheren teoritik eta esoterista garaikideentzat (baita Steinerrentzat ere) interesgarriak diren beste teoria optikoko batzuetatik hartuta dagoen espektroko bati, hain zuzen. *Usoa* saileko irudiak, modu figuratuan zein abstraktuan, bakearen eta batasunaren ikur kristauek oinarritzen dira, San Jurgiren eta Herensugearen alegoriarekin eta zodiakoaren zeinuekin nahasian.

Tenplurako pinturak sailaren azken margolan-multzoa, 1915ean amaitua, Af Klintek *Erretaulak* (*Altarbilder*) deituriko hiru mihise handi dira, “orain arteko sail guztien laburpena”²³. Lehenengo biek urrezko zirkulu eta triangelu aldeberdin bana dauzkate, batak erpina gorantz begira, beherantz begira besteak. Bi lanok, itxuraz, eboluzioaren teoriaren bertsio teosofikoarekin dute zerikusia, zeinaren arabera kosmosa eboluzio prozesu bete-betean baitago. Eboluzioa norabide bitan gerta daiteke: arlo fisikotik espiritualera igoz, eta izate maila jasotik mundu materialaren mugetara jaitsiz. Azken mihisean, urre-koloreko zeru-esfera bat da nagusi konposizioan. Erdian, sei puntako izar bat —sinbolo teosofikoa hori ere—, kontrako norabideetan orientatutako bi triangelu aldeberdinen elkartetik sortua, unibertsoa eta bere mugak sinbolizatzen dituena.

Tenplurako pinturak obraren adierazpen nagusi gisa, *Erretaulak* saileko lan horiek Af Klinten tenpluaren barruko santutegian kokatzekoak ziren. Beranduko (1930–31) koaderno batean deskribatu zuen bezala, eraikinak biribila behar zuen izan, Af Klintek ongi ezagutzen zituen beste bi kontenplazio eta espiritu-leku bezala: Munsö uharterko XII. mendeko eliza (Af Klintek etxe bat izan zuen han, 1912tik aurrera), eta Dornacheko (Suitza) Goetheanum, elkarte antroposofikoaren egoitza, Af Klintek sarri bisitatua 1920–1930 bitartean²⁴. Af Klinten diseinuek hiru mailatan pilatutako eraztunez osatutako egitura bat erakusten dute, gora ahala estutuz doana; eraztun-mailak eskailera helikoidal bat duen lau solairuko dorre zentral baten bidez konektatuta daude elkarrekin²⁵. Eta eraikinaren goialdean gela bat dago, aldare batekin. Af Klintek “indar eta lasaitasun” berezi batez betetako eta inguratutako eraikin bat irudikatu zuen²⁶. Haren plana ez zen inoiz gauzatu, baina, itxura denez, pintura-multzo hori 1928an aurkeztu zen Londresen, Zientzia Espiritualen eta Haien Aplikazio Praktikoaren Munduko Konferentzian; artista bizi zela *Tenplurako pinturak* jendaurrean erakutsi ziren aldi bakanetako bat izan zen hura.

Tenplurako pinturak bukatuta, 1915eko amaieran, Af Klintek margotzen jarraitu zuen, antzeko gai eta estiloko lanak eginez. Hala ere, aurreko lanetako espiritismotik aldendu zuen bere sorkuntza artistikoa, gero eta gehiago. 1917an, margotu bitarteko kanalizazio espiritualak egiteari utzi zion, eta, horren ordezkari, bere behaketa eta interesetan jarri zuen uste osoa, modu kontzientean, artegintzaren ikusmolde tradizionala hurbilduz bere praktika. Garai horretan, arreta berezia eman zien mundu naturalari eta sinesmen erlijioso eta espiritualei, eta bi gaiak elkarrekin konbinatu zituen sarritan.

Bere bizitzako azken hamarkadetan, 1906an jorratzen hasia zen gai eta ikuspegi estilistikoetan sakontzen jarraitu zuen Af Klintek. Kontu handia izan zuen, halaber, *Tenplurako pinturak* hurrengo urteetan behar bezala ulertuko zirela segurtatzen. Besteak beste, lan horiek hartu bide zituen tenplu baterako planoak zehaztu zituen, bere lehen oharak editatu eta berrantolatu zituen, eta bere praktika espiritualarekin lotutako artelan guztiak katalogatu zituen. 1944an hil zen, laurogeita bat urte zituela, tranbia-istripu baten ondorioz. Artistaren ustez, *Tenplurako pinturak* eta ondorengo beste sail abstraktuak bere garaikideen ulermenetik harago zeuden, eta pentsatzen zuen hobe zela haiek etorkizuneko ikusleentzat gordetzea: “Aurrera eraman ditudan esperimentuak [...] gizateria esnatu behar zutenak mundura jaurlatutakoak izatean, ahalaberritu aitzindariak izan ziren. Lohi artean ibilita ere, aratz iraungo dute”²⁷. Af Klintek aginduta utzi zuen bera hil eta hurrengo hogeitaz urteetan bere lanak ez erakusteko, baina lau hamarkada baino gehiago igaro ziren haren pintura berritzaileak jendaurrean berriro erakutsi arte.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharak

1. Testu hau *Hilma af Klint: Paintings for the Future* erakusketaren katalogoan (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2018) argitaratutako “Temples for Paintings” testutik hartuta eta moldatuta dago.
2. Af Klint arte modernoaren kanonen barruan kokatzeak dakartzan zailtasunetan sakontzeko, ikus David Max Horowitzen “Museorako pinturak: Hilma af Klint eta arte modernoa” saiakera katalogo honetan.
3. Iris Müller-Westermann, “Paintings for the Future: Hilma af Klint—A Pioneer of Abstraction in Seclusion”, hemen: *Hilma af Klint—A Pioneer of Abstraction*, Müller-Westermann eta Jo Widoff (zuz.), erak. kat., Moderna Museet/ Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, 38. or.
4. Åke Fant, “Secret Pictures by Hilma af Klint”, hemen: *Hilma af Klints hemliga bilder/Hilma af Klintin salaisia kuvia/ Secret Pictures by Hilma af Klint*, erak. kat., Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1988, 23. or.
5. Nilsson Julia Vossek identifikatu zuen hemen: *Hilma af Klint: A Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 2022, 86. or. Ikus Vossek taldeari eta haren jardunari buruz idatzitako kontakizun argigarria haren liburuaren 2. atalean, “The Five”, 84–94. or.
6. Mugimendu espiritistak mugimendu sufragistarekin ere bazuen lotura. Lotura horri eta Af Klintekin zuen harremanari buruz gehiago sakontzeko, ikus Lucía Agirreren “Hilma af Klint: bere garaiko emakumea” saiakera katalogo honetan.
7. Hemen aipatua: Fant, “Secret Pictures”, *op. cit.*, 24. or. Mezu hori psikografo bidez jaso zuten 1905eko otsailaren 21ean.
8. I. Müller-Westermann (ed.), “Paintings for the Future”, *op. cit.*, 41. or.
9. Bostak taldeko gainontzeko kideen artean zabaldu zen ezinegonen Ernst Josephson margolari suediar ospetsuarekin gertatutakoaren ondorio izan daiteke, neurri batean. 1880ko hamarkadan, artista suediarrek adierazi zuen ikuspen mistikoetatik hartzen zuela inspirazioa, eta horrek garai hartan loratzen ari zen mugimendu espiritistarekin lotzen zuen, zeharka bada ere. Kontuak kontu, hamarkadaren amaieran, buruko gaixotasun ahulgarri batek hartu zuen margolaria, eta ez zen inoiz bere onera etorri. Ikus Michelle Facos, “A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson’s The Water Sprite”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1. zk. (1993), 61 eta 74. or.
10. Hemen aipatua: Fant, “Secret Pictures”, *op. cit.*, 24. or.
11. Af Klintek Suediako Oresund herrian bere pinturak gordetzeko eraikin bat egiteko asmoa zuela Julia Vossek deskubritu zuen artistaren 1930–31ko koaderno batean (HaK 1047). Ikus Voss “The Traveling Hilma af Klint”, hemen: *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, erak. kat., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2018.

12. Hemen aipatua: Anna Maria Svensson, "The Greatness of Things: The Art of Hilma af Klint", hemen: *Hilma af Klint*, John Hutchinson (ed.), erak. kat., Douglas Hyde Gallery, Dublin, 2005, 19. or.
13. Casselen artelanari eta haren eta Af Klinten arteko adiskidetasunari buruzko informazio gehiago lortzeko, ikus Kurt Almqvist eta Daniel Birnbaum (ed.), *Anna Cassel: The Saga of the Rose*, Bokforlaget Stolpe Ab, Stockholm, 2023.
14. Daniel Birnbaum eta Emma Enderby, "Painting the Unseen", hemen: *Hilma af Klint: Painting the Unseen*, erak. kat., Serpentine Galleries/Koenig Books, Londres, 2016, 10. or.
15. Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, Theosophical Publishing Company, Londres, 149. or., hemen aipatua: Mark S. Morrisson, "Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World", *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 34, 1 zk. (2009), 86–97. or.
16. Morrisson, "Occult Chemistry", 89. or.
17. Annie Besant, "Occult Chemistry", *Lucifer: A Theosophical Magazine* 17 (1895eko iraila–1896ko otsaila), 215. or., berriz inprimatua hemen: Annie Besant eta Charles W. Leadbeater, *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements*, Theosophical Publishing Society, Londres, 1908, XIV. or. Ikus, baita ere, Sumangala Bhattacharya, "The Victorian Occult Atom: Annie Besant and Clairvoyant Atomic Research", hemen: *Strange Science: Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age*, Lara Karpenko eta Shalyn Claggett (ed.), University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017, 204–05. or.
18. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (irailak 27, 1907), hemen aipatua: Åke Fant, "The Case of the Artist Hilma af Klint", hemen: *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*, Maurice Tuchman (ed.), erak. kat., Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, 1986, 157. or.
19. Hemen aipatua: A. Maria Svensson, "The Greatness of Things...", op. cit., 19. or.
20. Af Klintek 1924an Stockholmeko Elkarte Antroposofikoan eman zuen hitzaldi batetik hartua, hemen aipatua: Voss, *Hilma af Klint: A Biography*, 156. or. Erregistro historiko batean oinarrituta, Vossekin hainbat azalpen ematen ditu 1908ko topaketa horren inguruan bere liburuaren 3. atalean, "Rudolph Steiner Visits Sweden", 154–61. or.
21. Sail horien gaineko beste irakurketa baterako, Af Klinten garaiko politikari buruzko gogoeta eta guzti barne, ikus Julia Voss, "Barraskiloaren izenean. Hilma af Klinten utopia" saiakera katalogo honetan.
22. Blavatsky, *Secret Doctrine*, op. cit., 357. or.
23. Hemen aipatua: A. Maria Svensson, "The Greatness of Things...", op. cit., 22. or.
24. Eskerrik asko Ryan Newbanksi, Munsö elizaren berri emateagatik.
25. Julia Voss da eraikina (bere dorre eta behatokiarekin) maila askoz osatua dagoela deskribatzen duen lehena.
26. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (martxoak 31, 1931), *HaK 1047 (1930–31)*, 78. or.
27. Hemen aipatua: A. Maria Svensson, "The Greatness of Things...", op. cit., 17. or.

Hilma Af Klint: bere garaiko emakumea

Lucía Agirre

Iragana gaur egungo ikuspegitik juzgatzeak, testuinguruaren analisia kontuan hartu gabe, irakurketa partzialak edo are anekdotikoak eragiten ditu askotan, eta figura historiko gailenak garaiz kanpoko pertsonaia bihurtzeko ondorioz. Hori dela eta, garrantzitsua da Hilma af Klint bere garaian kokatzea, ez bakarrik haren lana behar bezala interpretatu ahal izateko, baita artista suediarrek bere obraren aurkezpenaren eta zabalkundearen inguruan hartutako erabakiak ulertzeko ere. Af Klint pertsona ilustratua izan zen, bere garaiko emakumeek bultzatutako borroka eta aldaketak puri-purian zeudenean eta unibertso ezagunari buruz indarrean zeuden sinesmenak berrikusten ari ziren une batean bizi izan zena.

1906an, Suediako Emakumeen Boto Politikorako Eskubidearen Aldeko Elkarre Nazonala antolatu zen, emakumeen sufragioaren aldeko sinadurak biltzeko eta haien mezua ahalik eta emakume gehienengana helarazteko, haien klase soziala, adina eta egoera zibila gorabehera. Lana gogor eginda, 18 urtetik gorako 142.000 emakume suediarrek baino gehiagok babestutako eskabide-agiri bat lortu zen, Legebiltzarrean entregatu zena. “Hilma af Klint” izena bi aldiz agertzen da agirian: lehena artista gisa, Stockholmeko Brahegatan kalean 52. zenbakian, eta bigarrena Adelsö uharteko Hanmora familia-etxeko egoiliar gisa. Bigarren Hilma hori izaba izango zen, segur aski, margolariaren lehengusina Aurora Helledaj-ekin batera azaltzen baita dokumentuan.

Hilmaren izena agertzen den orrialde horretan bertan, Stockholmeko beste emakume batzuen sinaduren artean, artista ezagun batzuen izenak agertzen dira, hala nola Lotten Rönqvist eta Elizabeth Warling margolariena, Herta Rönqvist ilustratzailearena eta Siri Rhodin idazlearena. Badakigu garai hartan Af Klintek Lotten Rönqvist-ekin eta Alma Arnell-ekin partekatzen zuela estudioa hiriko Arte Ederren Errege Akademiaren jabetzako eraikin batean: “Ateljébyggnaden” delakoan. Izan ere, akademiak artistei uzteko langelak zeuzkan bertan. Emakume horiek guztiek 1921era arte itxaron behar izan zuten botoa eman ahal izateko; izan ere, 1919ra arte Suediako Parlamentuak ez zuen emakumeen sufragioa onartu, hurrengo hauteskunde orokorrean begira jada.

Suediako emakumeek botoa emateko eskubidea aldarrikatzen zuten garaian, herrialdeak bost milioi biztanle baino gehiago zituen, arrazoi erlijiosoengatik oso alfabetatuta zegoen biztanleria, non emakumeen ehunekoa gizonena baino zertxobait handiagoa zen. Hala ere, emakumeak diskriminatuta zeuden oraindik eskubide zibil eta politikoei zerikusia zuten gaietan, eta, jakina, hezkuntzaren esparruan — batez ere artistikoan —. Sophie Adlersparrek, Suediako mugimendu feministako figura nabarmenetako batek, emakumeak hezkuntzarako eta lanerako duen eskubidearen alde borrokatzen zuenak, 1862an — Hilma af Klint jaio zen urtean — bere *Tidskrift för hemmet: tillägnad Nordens qvinno* [Etxerako aldizkaria: emakume eskandinaviarrei eskainia] testua argitaratu zuen¹. Testu horretan, suediar gizarteak emakumeentzat lortutako lorpen urrien inguruko ibilbidea egiteaz gain, Suediako artisten egoera aztertzen zuen Europako beste herrialde batzuekin alderatuta, hala nola Ingalaterrarekin edo

Alemaniarekin, Suediako Arte Ederren Errege Akademiak ateak itxita, doako irakaskuntza, sariak edo bekak eskuratzeko aukera ukatuz”.

1847an egin zuen Arte Ederren Akademiak errealitate hori aldatzeko lehen ahalegina, dispentsa bat eman ziolarik emakume talde bati akademiako ikasgeletan ikasteko, nahiz eta naturaletik marrazteko eskoletara sartzeko baimenik eman gabe jarraitu. Aitzindari haien artean Amalia Lindegren margolari ospetsua zegoen, Sophie Adlersparreren ikaslea izandakoa eta Akademiako kide izatera iritsi zena. Ahaleginak, egia esan, huts egin zuen: emakumeak biziki gaizki tratatuak izan ziren, “zekenkeriaz, hertsikeriaz, mespretxuz eta isekaz, eta, denbora gutxiren buruan, margolari gazte haiek uko egin behar izan zioten hainbeste kostata lortutako eta haien garapen artistikoan aurrera egiteko hain luzaro itxarondako baimenari”².

1864ra arte ez zen ireki Suediako Arte Ederren Errege Akademiako Emakumeen Saila. Han, lehen aldiz, emakumeek prestakuntza artistiko osoa jaso ahal izan zuten, modelo bizi bat aurrez aurre zutela marrazteko aukera barne. Hori bai, modeloa gizona bazen, genitalak estali behar zituen haien eskoletan, baina ez gizonezkoenetan. Akademian sartu ziren lehen hemezortzi ikasleen artean Kerstin Cardon margolaria zegoen, zeinak, gaztea izan arren, urteak zeramatzan hainbat ikastetxetan marrazketa- eta pintura-eskolak ematen. Akademian ikasle gisa hasi zen garaisuan, Cardonek bere eskola ireki zuen, eta 1880an han ikasten hasi zen Hilma af Klint.

Cardonen eskolan eta Eskola Teknikoan bina urtez ikasten aritu ondoren, 1882ko irailean, ia 20 urterekin, Arte Ederren Errege Akademian sartzea lortu zuen Af Klintek. Goi- eta erdi-mailako klaseko emakumeak bakarrik joaten ziren Arte Ederren Akademiara, ikasketak ordaintzeko eta beharrezko dedikazioa eskaini ahal izateko baliabideak zituztenak, alegia, emakume gazte askorentzat ezkontza irtenbide sozioekonomiko naturala baitzen garai hartan. Hilma af Klinten gurasoek laguntza osoa eskaini zieten etxeko alabei, haien heziketa, familiako gizonezko kideena bezala, esparru guztietara eta bereziki zientifikora zabaltzeko behar zela ulertzen baitzuten. Alde horretatik, Hilma af Klinten aitak, Fredrik Viktor af Klint, kartografo bikainez osatutako familia bateko kidea zen. Itsas komandante izatera iritsi zen, eta astronomia, nabigazio, matematika eta nautika irakasle ere izan zen. Hilma af Klintek ikasi zuen gai horien inguruan eta bere ibilbidean askotan erabili zuen ikasitakoa; izan ere, artistak kartografiaren eta beste zientzia batzuen hizkuntzara jo zuen hainbatetan bere mezu espiritualak mihisera eramateko orduan, eta emaitza abstraktuak lortu zituen horrela.

Bere garaikide askok bezala, Hilma af Klintek ez zuen gatazkarik ikusten mundu espiritualaren eta zientifikoaren artean, guztiz kontrakoa baizik, bi alorrak egia goragoko bat lortzeko baliagarriak zirela uste zuen, eta garaiko ortodoxiek aintzat hartzen ez zuten jarraitutasun bat hautematen zuen haien artean. Naturaz gaindiko esparru horrekiko zaletasunak bultzatuta, artista laster hasi zen, bere ingururik hurbilenarekin batera, espiritismo-saioetan parte hartzen. Erlijio nagusiek gogor gaitzetsi arren, oso ohikoak ziren era horretako saioak garai hartan. Fenomeno horrek, bere aldaera guztietan, garapen izugarria izan zuen eta planetako txokorik bazterrenetara iritsi zen. Egunkariak argi eta garbi hitz egiten zuten gaiari buruz, onerako zein txarrerako; izan ere, ezezagunarekiko kezka hori sakon sartu zen klase intelektualean, zeinak eskura zituen teknika berrietara jotzen baitzuten espiritualarekiko kontaktu hori “zientifikoki” dokumentatzeko.

Hilma af Klint ez zen espiritismo-saioekin bakarrik konformatu; jakin-minak bultzatuta, 1896an, Edelweiss Elkarteko kide egin zen, eta, ondoren, 1904an, Teosofia Elkarteko kide. Teosofia Elkartearen hiruhamaikak sortua zen, New Yorken, eta espiritismoaren alderdi sasi zientifikoa eta erlijio guztien jatorrian zegokeen protoerlijio bat uztartzen zituen; izan ere, Elkartearen sortzaile eta ideologo nagusietako bat izan zen Helena Petrovna Blavatsky-ren hitzetan, “ez dago Egia baino goragoko erlijiorik”. Esoterikoarekiko lilura hori —gaur egungo ikuspegitik modu interesatuan edo okerrean berrinterpretatu izan den arren zerbait ia anekdotiko, ilun, sektario edo xelebretzat jo arte—, klase ilustratu eta aberatsean oinarritu zen, eta planeta osoan zehar zabalduta zen. Izan ere klase ilustratu eta aberats horretako kideak aurkikuntza zientifiko handien mende zegoen mundu berriak planteatzen zizkien erronkenezako erantzun bila zebiltzan, eta teosofia bezalako teoria berri horiek kezka horiek bideratzen asmatu zuten. Ortodoxia erlijiosoaren kontrako jarrera gorabehera, irakaskuntza horiek laster sartu ziren Suedian ere, eta dimentsio publikoa hartu zuten, hitzaldien, argitalpenen eta hedabideen bidez. Hala ere, bilerak modu pribatuan eta selektiboan egiten ziren beti. Egunkarietan —*Aftonbladet* kontserbadorean, esaterako— gai horri buruz agertu ziren lehen berriak espiritismoan zentratu ziren, nazioartean ezagutzen ziren alderdi negatiboak nabarmentzeko asmoz, baina pixkanaka jarrera hori aldatuz joan zen. Kontuan hartu behar da Suediako elizak garai hartan zuen boterea eta Estatuarekin zuen harreman zuzena. Izan ere, 1860. urtera arte Estatuak ez zien utzi herritarrei luteranismoaz bestelako erlijio bat praktikatzeko eta, dena dela, erabat ukatu zuen orduan ere erlijio bateko kide ez izateko aukera. Hala ere, zientzia espiritual horiek, beren aldaera guztiekin, lur emankorra aurkitu zuten garaiko gizarterik ilustratuenean, eta bereziki emakume kultu eta ikasien artean, beren bide propioak baitzituzten beren generoagatik eremu publikoko beste esparru batzuetan ukatzen zitzaizkien aitortza eta ahotsa lortzeko.

Egoera horren ondorioz, gizartean aldaketa bizi eta bultzatu nahi zuten emakume haiek —aldaketa ez bakarrik eskubide oinarritzkoenetan, baita inguratzen zituen mundu espiritual eta naturalean ere— elkarte asko sortu zituzten era horretako ekimenak gauzatu ahal izateko. Hilma af Klint da joera horren adierazle argia: Edelweiss Elkartean sartu zen lehenik —Huldine Beamish suediar goi-burgesiako dama espiritista batek 1890ean sortua zen elkartearen—, Bertha Valerius artista eta argazkilaria suediarren bitartez, antza denez. Elkartearen pertsona talde hautatu batez osatua zegoen, eta, garai hartan, Huldine Fock —fundatzailearen alaba— zuen buru. Elkartekide horiek askotariko baliabideak erabiltzen zituzten beste munduarekin harremanetan jartzeko, besteak beste idazketa automatikoa eta psikografoa —espirituen mundutik jasotzen ziren erantzunak eta mezuak lortzeko eta jasotzeko aukera ematen zuen aparatua—. Espiritismo-saio haiek domeinu publikotik kanpo egin arren, Edelweissek ez zuen izaera sekreturik, Suediako lehen egunkari kristau *Svenska Morgonbladet*-ek Carl von Bergen elkartekidearen hitzaldien inguruan argitaratutako artikuluetan bestela esaten bazen ere. Von Bergeni buruzko artikulua horietako batean, hark adierazitakoa honela jasotzen zen “kapera bat sortu behar dugu, non benetako bihotz guztiak —izen ezberdinak gorabehera— etxean bezala sentituko diren. Jada ez da izango pertsonen ahotsik, ez iritzirik edo doktrina kontrajarririk, barne boz lasaia baizik. Anaiarteko tolerantziari eskainitako tenplu horretan, Kristo da erdigunea, bihotza”³. Kapera horrek hainbat aldare izan behar zituen: nagusia, Kristori eskainia; beste zenbait erlijioan leku nabarmena hartutako ideietara bideratuak; eta beste bat, haurtzarori eskainia, giza garapenaren lehen etapa eta azken helburu gisa hartua hura.

Hilma af Klintek, Edelweiss Elkartetik ez ezik, teosofiarekin lotutako beste elkarte batzuetatik ere edan zuen, baina bere lan nagusiaren —*Tenplurako pinturak (Målningarna till templet)*— garapenean kapitulu erabakigarri bat baldin badago, hori Bosten Taldea (De Fem) sortzea izan zen: Anna Cassel, Cornelia Cederberg, Hilma af Klint, Mathilda Nilsson eta Sigrid Hedman ziren taldeko kideak, denak ere Edelweiss

Elkartekoak. Emakume horiek beren saioak egiteko eta beste munduarekin harremanetan jartzeko elkartzen ziren, eta Hilma af Klinten lanaren garapenean erabakigarriak izateaz gain, eragin nabarmena izan zuten beste gizarte eremu batzuetan ere. Hala, Corneliaren ahizpa Mathilda Nilsson (ezkongabe izena, Cederberg) mugimendu espiritistaren parte izan zen gaztetatik, eta kartsuki zabaldu zituen espiritismoaren ontasunak Suedian. Haren etxea, bilera-leku izatez gain, hark sortutako *Efteråt?* [Gero?] aldizkariaren egoitza soziala ere izan zen. Aldizkaria, “espiritismoari eta antzeko gaiei” eskainia, erreferente bat izan zen arlo horretan Suedian, Justizia Ministerioak 1891n argitaratzeko baimena eman zionez geroztik. Taldeko beste lau kideak Nilsson baino dezente gazteagoak ziren: Cornelia Cederberg, —Hilma af Klint eta Anna Cassel bezala eskola teknikotik pasatakoa hura ere—, hamar urte gazteagoa; Hilma af Klint eta Anna Cassel hemezortzi eta hamasei urte gazteagoak, hurrenez hurren; eta Sigrid Hedman, ohiko kolaboratzailea aldizkarian, hamaika urte gazteagoa. Emakume suediarren eskubide zibil eta politikoen aldeko mugimenduetan ere parte hartu zuten Bostek. Talde horri lotuta eta bestelako talde eta harremanekin osatu zuen Hilma af Klintek bere hurbileko zirkulua, zeina erabakigarria gertatu baitzen artistaren ekoizpenaren garapenean: teosofiatik, Rosenkreutz elkartetik edo antroposofiatik jasotako sinboloak kabalatik edo alkimiatik zetozen elementuekin nahastu zituen. Koloreen osagai espirituala, maskulinoa eta femeninoa jatorrizko batasunaren bila, eboluzioa, zientzia, esanahi sakoneko zenbait sinbolo eta letra Af Klinten ohar-liburuetan daude jasota, eta lagungarri dira haren lana ulertzeko, legendek mapak behar bezala interpretatzen laguntzen duten moduan. Artistak jo eta ke lan egin zuen bere obrarekin batera utzi zuen dokumentazioan, funtsezkotzat jotzen zuena transmititzeko asmoz.

Af Klint gogor borrokatu zen bere lana bere garaiko gizonezko artistenaren baldintza berberetan erakusteko, baita beste emakumezko artistena erakutsi zedin ere. Berehala egin zuen bat Suediako Emakume Artisten Elkarte (FSK) berriarekin. Elkartea 1910ean sortu zen, Ida von Schulzenheimen gidaritzapean, eta Af Klint idazkari gisa jardun zuen denboraldi labur batez. 1911n, bere lanak Elkartean egindako lehen erakusketan aurkeztu zituen. Elkarteari esker akademiatik ateratako artista emakumeek beren ekitaldiak antolatu zituzten eta beren lana jendaurrean erakustea lortu zuten; ez zuten talde-erakusketetarako gonbidapena noiz jasoko zain egon beharrik izan. Hala ere, kritikari ospetsuek haien lana gutxien jarraitu zuten; “etxeko lanetan” aritzera gomendatzen zieten. Bi aldiz bakarrik izan zuen Af Klintek bere sorkuntzarik garrantzitsuenaren (*Tenplurako pinturak*) lagin txiki bat jendaurrean erakusteko aukera, betiere teosofiarekin eta antroposofiarekin lotutako testuinguruetan. Zailtasun horien ondorioz, obra horren aurkezpena bera hil eta hogeitaz arte atzeratzea erabaki zuen.

Gaur egun, zer ikertu asko dago oraindik Hilma af Klinten eta haren artearen inguruan. Pixkanaka, aldentzen hasiak gara haren obra garaikidetasunerako berreskuratu zenean sortu ziren azaleko irakurketetatik; izan ere, inguruko errealitatetik urrundutako ameslari gisa aurkezten ziguten artista, eta ideia hori oso urrun dago XX. mendeko figura nabarmen horren benetako bizipenetatik. Af Klintek berak bere ondarea helarazteko egindako ahaleginak gorabehera, gaur egun bere ibilbidea eta ekarpenak argitzen dituzten hainbat alderdi ezagutzen hasi gara ikerketa berriei esker. Batek daki lerro hauetan azaldu duguna ere ez ote den urte gutxiren buruan zaharkitua geratuko, haren bizitzari eta lanari buruzko ikuspegi berritzaileak eskainiko dituzten aurkikuntza berriak egingo direlako, orain arteko gure usteak hankaz gora jarritz.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Ö h a r r a k

1. Sophie Adlersparre, "Staten och den svenska konstnärinnan / Esselde pseud", hemen: *Tidskrift för hemmet, tillägnad Nordens kvinnor*, Norstedt & Söner, 1862, 266–70. or.
2. *Idem.*
3. *Svenska Morgenbladet*, 26. zk., 1895eko urtarilaren 31.

Museorako pinturak: Hilma af Klint eta arte modernoa

David Max Horowitz

Hilma af Klintek ez zuen abstrakzioa asmatu, esan gabe doa hori. 1906an hasi zen figuratiboak ez ziren artelanak egiten, *Tenplurako pinturak (Målningarna till templet)* izeneko anbizio handiko sailari ekin zion garaian hain zuzen —margolanez eta paper gaineko lanez osatuta dago multzo hori—: Robert Delaunay, Vasily Kandinsky, František Kupka, Kazimir Malevich, Francis Picabia eta enparauek beren lehen lan abstraktuak gauzatu baino sei urte lehenago, beraz. Alabaina, badakigu beste figura batzuk are lehenago abiatu zirela bide horretan: esate baterako, Georgiana Houghton, zeinak espiritismoa baliatuta egindako abstrakzioak erakutsi baitzituen Londresen 1871n, eta horra hor, era berean, Victor Hugo nobelagile sonatua, zeinak errepresentaziorik gabeko marrazkiak egin baitzituen, tintaz, 1850ean. Bestalde, ilustrazio abstraktuak agertzen ziren Annie Besant eta Charles W. Leadbeater-en *Thought-Forms* (1901) liburuan, eta Anna Mary Howitt-en beste marrazki abstraktu batzuk argitaratu ziren, orobat, C.D. Croslanden *Light in the Valley: My Experiences in Spiritualism* (1857) liburuan¹. Jakina, erabat osatugabea den zerrenda eurozentriko horretan —zeinak atzera begiratzen baitu, bai, baina hamarkada batzuk soilik— ez dira kontuan hartzen ondo finkatutako beste tradizio batzuk, hala nola marrazki tantrikoak, txeiene herriaren ale-artisautza, meskitetan ehunka urtez diseinatu diren motiboak edo Erdi Aroko eskuizkribu europarretan nonahi agertzen diren iluminazio abstraktuak, adibide gutxi batzuk aipatzearren. Azken batean, badirudi abstrakzioa fenomeno globala dela, giza historian sakonki errotua, hainbeste non zaila baita sorburua non duen zehaztea. Horren erakusgarri, gizakion kultura bisualaren adibiderik zaharrenetako batzuek, hots, Hego Afrikako Blombos kobazuloan aurkitutako marrazki eta irarlanek —duela 70.000 urte baino lehenago egindakoak— abstraktuak dirudite, gaur egungo begiradarentzat behinik behin.

Hori kontuan hartuta, ez dirudi bereziki aipagarria denik Af Klint abstrakzioaren historian sartu izana duela apenas 118 urte. Eta, hala ere, jakina, haren lana, bai eta lan horren garaia, azpimarratzekoak dira, aspaldi kanonizatutako aro modernoko artisten ekarpenak nabarmendu ohi direnen antzeko arrazoiengatik, gainera. Artista horiek denek —tartean Af Klintek berak— ongi zekiten Europako arte kultuaren tradizioaren baitan ari zirela lanean, margolaritzan, zehazki, eta arlo horretan figurazioa gauza jakintzat joa zen gutxienez milurteko batez. Testuinguru horretan, bada, abstrakzioari heltzea jauzi erradikala zen. Af Klintek bere lanak egin zituen unea —hau da, Europako abangoardian arte abstraktuak eztanda egin aurre-aurrekoa— harrigarritzat jo izan da, eta egokia da horrela hartzea, zeren artistaren esplorazioetako iruditeriak ez zeukan aurrekari zuzenik edo erraz ezagutzeko modukorik berak ikasi eta lan egiten zuen tradizioan².

Baina sartzen al da Af Klint bere garaikide modernoak —tartean Kandinsky, Malevich eta Mondrian— barne hartzen dituen abstrakzioaren historia hertsi horretan? Ala beste leinu baten parte da? Gaur egun, ohituta gaude Af Klint beste artista moderno horiekin bateratzera. Testuinguru edo marko horretan txertatu izan da haren lana berriro ere ezagutzera eman zenetik; 1986an izan zen hori, Maurice Tuchman-ek *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* erakusketa antolatu zuenean Los Angeles County

Museum of Art-en. Erakusketa hartan, Af Klinten margolanak erakutsi ziren Kandinsky, Mondrian eta beste hainbat artista modernoren obraren alboan, eta artista horiek guztiek esperientzia materialetik harago hedatzen ziren sinesmenekin lotzen zuten abstrakzioa. Edonola ere, Af Klint ez zen margolaritza modernoari buruzko narratibari txertatua izan hasieratik; inondik ere ez. 2010eko hamarkadan hasi ziren haren lanak saltzen eta fama lortzen. Azken finean, 1980ko hamarkadan, arte-mundua hasiberria zen errebisionismo mota jakin bat lantzen, zeina ezinbestekoa baita Af Klinten obra aztertzeko. Orduz geroztik, halere, margolaritza modernoaren atze-oihal hori behin eta berriro agertu da Af Klinten lanaren inguruan. Agerikoa ez denean ere, edo, are gehiago, halakorik ez aipatzeko ahaleginak egiten direnean berariaz, hor irauten du. Zergatik? Azken lau hamarkadetan Af Klinten lanak erakusgai izan dituzten espazioek arte modernoarekiko eta horren uberan sortu denarekiko debozioa erakutsi izan dutelako, gehien-gehienetan. Espazio horiek, beren horretan, nahitaez iradokitzen dute Af Klinten lana bat datorrela espazio horietan aurkeztu ohi den materialarekin.

Marko hori erabiltzeko arrazoi onak daude. Af Klintek eta bere garaikide modernoek hainbat ezaugarri komun dituzte: batetik, une historiko berean bizi izan ziren, eta Europako goi-artearen tradizio berean oinarritzen ziren —uztarketa aipagarria, bere horretan—, baina, ez hori bakarrik: txundigarria da, oso, haien lanen arteko hurbiltasun formala; gainera, inspirazio-iturri eta asmo guztiz antzekoak zerabiltzaten, eta hori dena aintzat hartu behar da derrigor. Af Klinten lan batzuetan, Kandinskyren konposizio espresionistagoen aurrekariak nabaritzen dira; beste zenbait obratan, berriz, konstruktibisten geometria soilak igartzen ditugu —Malevichen lana, esaterako—, eta, tartean-tartean, Mondrian eta De Stijl-en argitasun lineal eta kromatikoa. Horretaz aparte, artista horien guztien formetan, Af Klinten beraren formetan bezalaxe, arte herrikoiaren, artisautza-tradizioen, teknologia berrien eta bisualizazio-modu zientifiko zein sasi-zientifikoaren eraginak sumatzen dira.

Antzekotasunak ez dira azalekoak, inondik ere. Garai jakin horretan abstrakzioa jo zuten margolari moderno askok sinesmen espiritualak zituzten, eta, artista suediarren kasuan bezalaxe, sinesmen horiek forma bereziki moderno bidez gauzatu ziren: ikuspegi sinkretikoak, ortodoxia ezarrietatik at, aurrerapen zientifiko eta teknologikoez jantziak eta, globalizazioa tarteko, tradizio erlijioso ez-europarren jakintzarekin aberastuak. Kandinskyri, Kupkari, Malevichi eta Mondriani: denei interesatzen zitzairen teosofia, Af Klinten sinesmen sisteman eragin nabarmena izandako pentsaera hura. Kupka, bestalde, medium espiritual moduan aritu izan zen. Argi dago Af Klintek eta haren lanak bat egiten zutela margolaritza modernoan eragina zuten hainbat korrante eta testuingururekin, eta, bateratasun formalek ondo erakusten duten moduan, ezaugarri komun horiek guztiz esanguratsuak ziren³.

Gaur egun hobeto ulertzen da Af Klinten lana, eta gehiagotan erakutsi da; ondorioz, ageriko konexioen argitan, zorionez pentsaezina ematen du abstrakzio modernoari buruzko kontakizunetan Af Klint kanpoan uzteak⁴. Dena den, artista ez da erraz egokitzen historiaren kontakizun horretan. Hasteko, ez dirudi askorik ezagutzen zuenik artista moderno taldea, ez eta haiek elkartu zituen erakusketen, argitalpenen eta merkatu-indarren sarea ere. Adibidez, tentuz espekulatu izan da Af Klintek ez ote zuen Kandinskyren obra 1914an ikusi, Erakusketa Baltikoan (Malmö hirian), orduko hartan bere lan bat ere erakusgai baitzegoen —margolan tradizionalago bat, edonola ere, aldaera horretakoak erakusten baitzituen artearen munduko aretoetan—, edo 1916an akaso, Kandinskyren akuarelak erakutsi baitziren Stockholmen. Nolanahi ere, Kandinskyren izena 1927an agertzen da lehendabiziko aldiz Af Klinten koadernoetan, eta, frogak ukaezin bat izan ez arren, iruzkin labur horrek ez du adierazten lehenagotik ezagutzen zuenik edo interesa pizten zionik: “Kandinsky, kolore puruak, planoak”⁵. Era berean, modernoek

ez zuten ezagutzen Af Klint, ezta haren ekoizpena ere⁶. Testuinguruak, asmoek eta baliabideek bat egin arren, banaketa hori oztopo esanguratsua da Af Klint margolari modernoaren markoan txertatzeko⁷.

Bereizketa hori ez dugu hartu behar bazterketa-ekintza hustzat, nahiz eta posible den sexismoaren errealitateek bazterketa-indar gisa jokatu izana⁸. Af Klintek, antza, ez zeukan komunitate horren parte izateko interesik. Alderdi espiritualak bultzatutako bere artea erakusten zuenean, edo horretan saiatzen zenean, bere garaiko artearen ekosistema nagusitik kanpoko esparruetara jotzen zuen beti. Izan ere, bere sorkuntzak komunitate espiritual eta erlijioso gogaideetan erakusgai jartzen saiatzen zen. Besteak beste, teosofisten nazioarteko biltzar batean erakutsi zituen bere lanak, Stockholmen, 1913an [*Tenplurako pinturak* sailarekin lotutako lan figuratiboak jarri zituen ikusgai, hala nola *Iluntzeko baretasuna* (*Aftonfrid*, 1907)]; behin eta berririo ahalegindu zen Rudolph Steiner xaxatzen bere lanen zikloari lekua egin ziezaion Elkarte Antroposofikoan; gainera, *Loreak, goroldioak eta likenak* (*Blumen, Moose und Flechten*) koadernoak eta *Jakintzaren zuhaitza* (*Kunskapens träd*) margolana eman zizkion Dornach hiriko Goetheanum zentroari; *Tenplurako pinturak* saileko lan batzuk aurkeztu zituen 1928an, Zientzia Espiritualaren Munduko Biltzarrean, Londresen —Elkarte Antroposofikoak antolatzen zuen hori—; eta, noski, hortxe dago inoiz bete ez zuen helburua ere: tenplu bat eraikitzea bere lanak gordetzeko⁹.

Artearen eszena nagusira jo ordez halako testuinguruetan jardun nahi izateko erabakia ez zen erabaki laño bat, eta ez zen bere baliabideek edo baldintzek eragindako ondorio bat¹⁰. Af Klintek Arte Ederren Errege Akademian ikasi zuen, Stockholmen, eta ohoreekin amaitu zituen ikasketak; ondoren, artista-bizimodu ohikoago bat abiatu zuen: enkarguak onartzen zituen, bere paisaiak eta erretratuak erakusten zituen talde-erakusketetan eta idazkari gisa ere aritu zen Suediako Emakume Artisten Elkartearen. Hainbat urtez, Stockholmeko galeriarik aurrerakoienetako baten gainean —Blanch's Art Salon— eduki zuen bere estudioa. Bere garaiko artearen mundua ezagutzen zuen, eta bazekien nola funtzionatzen zuen. Bere lan estetikoki erradikalagoak mundu horretatik aparte kokatzeko erabakia nahita eta jakinaren gainean hartutako erabaki bat izan zen, eta halakoxea izan zen, orobat, itxuraz artearen munduko joera berrien jarraipena ez egiteko erabakia.

Af Klintek zeharkako bide hori aukeratu izana anekdota historikotik harago doa. Beste balore-sorta bat izatearekin lotuta dago. Artearen mundutik bereizi izanaren ondorioz, Af Klintek ez zituen ideologia modernoaren alderdi funtsezko batzuk xurgatu. Artearen historiako aro hori —1860ko hamarkadatik 1970ekora hedatu zen, gutxi-asko—, hein batean, formaren eta adierazpen-moduen arloko berrikuntzak gorestegatik ezaugarritu zen¹¹. Halako aldaketak hauspotzeko, aurrekari artistikoak ikuspegi kritiko aztertu ziren, aspalditik sakon finkatutakoak, nahiz gertukoagokoak. Berrikuntzak, baldin eta haustailatzat jotzen baziren aurrez egin izan zenarekiko, aurrerapentzat hartzen ziren, eta gogoz jasotzen ziren; bestalde, norbere burua nabarmentzeko modua ere ematen zuten. Berrikuntza lehenesten zenaren seinale da, abstrakzioaren historia kodetzeko prozesua abian zen momentu hartan, denek aldarrikatzen zutela goiz ekin ziotela joera artistiko horri. Bestalde, artisten estilo indibidualak modu erlatiboki bateratuan garatu ziren, eta hori ere bada berrikuntza hobestearen isla. Oro har, figurazioarekiko erreakzio ilustratu gisa hartzen zen abstrakzioa, eta abangoardia modu baten markatzat; beraz, arriskutsua zatekeen atzera egitea. Abstrakzioa jo zuten artista gehienek korrante horrekiko konpromisoa hartu zuten, denbora-tarte luzez behinik behin, edo norabide berrietarantz jo zuten bestela. Artista horientzat abstrakzioa garrantzitsua zen adieraz zezakeenagatik, bai; baina, baita ere, beren komunitate zabalagoaren barruan gertatzen ziren beste elkarrizketa eta irizpide batzuekin lotuta

agertzen zelako. Diskurtso horren ezaugarriek ahalbidetu zuten abstrakzioa maiz termino erlatiboki absolututan hartzea.

Kontrakarrean, badirudi Af Klintek ez zuela halako konpromisorik hartu abstrakzioarekin berarekin, gutxienez *Tenplurako pinturak* sailaren barruan. Argi dago berak bazekiela bere lanak erradikalki ezberdinak zirela, eta irudiak sortzeko modua ere berezia zela sentituko zuen seguru, abstrakziora jo baitzuen nagusiki hurrengo hamarkadetako margolanetan. Hala eta guztiz ere, ez dirudi berrikuntza formalak lehenetsi zituenik, ezta bereak ere, berrikuntza izate hutsagatik. Hark idatzitako koadernoetan argi ikusten da bere lanaren ardatza bere esperientzia espiritualak izan zirela, eta luze deskribatzen ditu horiek; baina abstrakzioari edo, oro har, bere lanaren estetikari buruzko gogoeta urri jaso zituen¹².

Af Klintentzat, adierazpen-tresna bat zen abstrakzioa: baliagarria zen ikuspegiak, mezuak eta esperientziak adierazteko, eta horiek denak espiritualak ziren; hots, sinesten zuen espiritu gorenengandik zetozkiela berari eta bere zirkulu espiritistetako kideei. Halaber, eskura zeuzkan tresna ugarietako bat zen. Figurazioarekin batera erabil zezakeen abstrakzioa, errealdismo finetik hasita iradokizun sinplifikatuetara; irudi nabarmen eskematikoak eta diagrama-erakoak txerta zitzakeen; eta hizkuntzarekin ere uztar zezakeen, izan hizkuntza kodetua zein erraz irakurtzekoa. Bere praktikaren barruan, abstrakzioa malguagoa zen, eta baliabidetzat hartzen zuen, ez helburutzat, artista modernoek kontrakarrean. Bestalde, Af Klintentzat, abstrakzioa ez zen usadio artistikoekiko erreazio bat, artegintza bultzatzeko helburua zuena, ezta indibidualki nabarmentzeko estilo bereizgarri bat ere.

Hori dena kontuan hartuta, gaur egun Af Klinten lanaren harrera-moldea ironikoa da neurri batean: berak, itxuraz behintzat, aintzat hartzen ez zituen irizpideen arabera epaitzen eta aldarrikatzen da. Gaur egungo ikuslegoa harritu baldin badu, abstrakziora oso goiz iritsi zelako izan da hein handi batean; formak oso modu berritzailean baliatzen zituelako. Ziur aski ez litzateke halako aztoramenik sortuko bere lanaren inguruan baldin eta *Tenplurako pinturak* 1926 eta 1935 bitartean egin izan balitu, 1906 eta 1915 bitartean egin ordez. Artearen historiaren diskurtsoan —artearen historia modernoaren ikuspegitik zein bestelakoetatik—, Af Klinten lorpen indibidualak azpimarratzen dira, eta hori ere artistaren asmoetatik kanpo zegoela dirudi¹³. Af Klint hil ostean sartu da bere lana arte modernoaren espazioetan, eta goian aipatzen dudana dibergentzia hori horrexegatik suertatu da neurri batean. 1986az geroztik, artistaren lana erakusteko esparru nagusiak arte-museoak izan dira, eta, halakoetan, garai modernoari dagozkion sailetan behintzat, tarte gutxi eskaintzen zaio deboziozko arteari. Era berean, artearen historiaren bertsio hori ondo ezagutzen duten pertsonen garatu dute Af Klinten lanari buruzko diskurtsoaren zati handi bat, eta obra horretara hurbildu den publikoak ere, neurri handiagoan edo txikiagoan, arte modernoaren baloreak hobesten ditu; azken batean, balore horiek aro modernoko tradizio nagusia bihurtu dira, eta, horrekin batera, arte modernoaren berezitasun asko jakintzat hartu dira.

Museoak aspaldi egokitu ziren modernitatera, eta helmuga aski naturala da era horretako artearentzat. Artista modernoek, XX. mendearen lehen urteetan bereziki, beharbada ez zuten ondorioztatzen, lanean ari zirenean, noizbait ere museotan erakutsiko zirela haien lanak: azken batean, garai hartan, museoek oraindik ez zuten era horretako obrarik sartzten beren bildumetan. Hala ere, artista horiek artearen ekosistema batean parte hartzen zuten, eta museoak ekosistema horren zati garrantzitsua ziren. Hori dela eta, gaur egungo museoetan dauden lan modernoek gehiengoak erakusten den testuingurua bat dator, gutxi gorabehera, sortzaileen asmo eta ikuskerekin.

Nolanahi ere, hori ez da Af Klinten kasua. Berak ez zuen margotzen halako espazioetan erakusteko, hots, non artelanak objektu independente gisa hartzen diren, non artelanak hainbat modutara aurkez daitezkeen, non interpretazioa hainbat noranzkotan hedatzen den, eta non ikuspegi laikoa nagusi den¹⁴. Horren erakusgarri da 1943an Af Klintek uko egin izana bere lanak behin betiko toki batean gordetzeko aukerari: erlijio luteranoari lotutako elkarte batetik egin zioten eskaintza, hango buruak fedeen arteko elkarrizketa sustatu nahi baitzuen. Artistak, lehenik eta behin, esan zuen bere lana “osotasunean gorde behar [zela], beste batzuekin nahastu gabe”¹⁵. Gerora, ordea, azaldu zuen ideari uko egin ziola ez zelako eroso sentitzen “lana ikuspegi antroposofikorik ez duen jendearen eskutan”¹⁶ uztearekin. Argi dago museoek ezin zutela halako baldintzarik modu fidagarrian bermatu, ez orduan ez orain¹⁷. Af Klinti ez zitzaizkion interesatzen bere garaiko arte mundu nagusiak eskaintzen zizkion egiturak —museoak barne— : ez zetozen bat bere lehentasunekin. Dena den, ondo ezagutzen zuen artearen historia, bere ñabardura guztiekin, eta, ez zituen era horretako egiturak erabat mespretxatzen. Horren ordeaz, badirudi albo batera utzi zuela bere garaiko arte-mundua —zeinaren parte izan baitzen bolada batez—, eta, aldiz, artearen mundu anakroniko bat hobetsi zuela, non margolaritza erlijiosoa nagusitzen baitzen, non goi-artearen erakustoki nagusia, Europan behintzat, elizak baitziren. Zenbait zentzutan, gogoeta hori begi bistakoa da, margolan-zikloaren izenburuak berak, *Tenplurako pinturak*, hala aldarrikatzen baitu. Esanguratsua da, ordea, obrak zenbateraino men egiten dion lehenagoko aro horri.

Tenplurako pinturak saileko obra nagusien formatuan ere iradokitzen da, modu sotilagoan akaso, konexio hori. Aipagarria da, jakina, *Erreteraulak* (*Altarbilder*) margolan triptikoa: multzokatze hori arte kristauaren zutarrietako bat izan da hastapenetatik. Horrez gainera, *Hamar nagusiak* (*De tio största*) multzoko piezen tamaina aipa daiteke: margolan itzel horiek egin ziren garaian, era horretako eskala handinahiak margolan historikoetan erabiltzen ziren batik bat —nahiz eta horizontalak izaten ziren eskuarki—, eszenaren ingurune zabala barnean hartzeko moduan. Af Klintek erabilitako eskala eta orientazioan, hala ere, aurrekaririk agerikoenak beste batzuk lirakeke: elizen arkitekturan txertatzeko egiten ziren artelan kristauak¹⁸. Halako margolanak 1903an ikusi izango zituen Af Klintek, Italiara joan baitzen bidaiari, eta txundituta geratu zen eliza katolikoekin eta hango artearekin.

Tenplurako pinturak zikloak erreferentzia ugari egiten dizkio, orobat, beste garai bati, zeinetan era horretako artea baitzen nagusi, nahiz eta beharbada ez hain eskala handian: Erdi Aroa. Garai hori modu esplizituan aipatzen da *Jatorrizko kaos*, *WU/Arrosa saila*, *I multzoa* (*Urkaos*, *Serie WU/Rosen*, *Grupp I*, 1906–07) sortako 12 zenbakidun lanean: esfera bat ageri da bertan; gainean gurutze bat, hiru itzal bereizi sortzen dituen. Konposizioaren oinean bi hitz agertzen dira, letra handiz idatzita: “*medelitiden*”, hau da, Erdi Aroa, eta “*nutiden*”, hau da, oraina. Ziklo berean, baina askoz geroago, 1915etik aurrerako lanetan batez ere, Af Klintek urre-xaflak erabili zituen, ikono kristauen ezaugarri oinarritzkoetako bat. Aingeruen erretratu figuratiboak agertzen dira, bestalde, *Usoa*, *UW saila*, *IX/UW multzoa* (*Duvan*, *Serie UW*, *Grupp IX/UW*, 1915) sortako 12 eta 13 zenbakidun obretan; gotiko berantiarreko estiloari dagozkio. Erdi Aroaren eragina Af Klintek bere enkargu handiari heldu baino hainbat urte lehenagokoa da. Bostak izeneko talde espiritistako kidea izan zen Af Klint —talde horren bitartez abiatu zen *Tenplurako pinturak* saila— eta talde horrek osatutako lehenengo koadernoaren protagonista Gregor izeneko espiritua izan zen, XI. mendeko apaiz katoliko bat ustez.

Era berean, badakigu Af Klintek, bere koadernoetako batean idatzitako bisionarioen zerrenda batean XII. mendeko polimata eta abadesa Hildegarda Bingengoa aipatu zuela¹⁹. Ez dago argi noiz izan zuen Af Klintek Hildegardaren berri, ezta ere zer neurritan ezagutzen zuen santuaren figura. Dena den,

tentagarria da hau irudikatzea: artista suediarrek, beharbada, Hildegardaren eskuizkribu iluminatuetakoa irudi batzuk hartu zituela inspirazio gisa; esate baterako, *Scivias* liburuan unibertsoa irudikatzen duen laugarren xfla. Hildegardaren lanean, estilo aldetik desberdina izan arren, loreak, motibo astrologikoak, gorputz-irudiak eta motibo geometrikoak agertzen dira, *Tenplurako pinturak* zikloan bezala.

Ez da zaila ulertzen zergatik sentitu zuen halako erakarmena Af Klintek Erdiko Aroko eredu artistikoekiko, kontuan hartuta, gainera, irudimen historikoak asko erromantizatu duela garai hori. Erdi Aroko artea hausnarketa eta ulerkeria espiritualerako baliatu zuten, goragoko botereei eta horiek munduan zuten eraginari forma emateko, eta deboziorako tresna gisa balio zuen. Asmo horiek XX. mendearen bigarren hamarkadan abstrakzioa jorratu zuten artista modernoek artean nolabaiteko oihartzuna dute, baina hain ahulduta ezen gertuko behatzaile batek baino ez bailituzke atzemango. Zentzu hertsian, Af Klint ez zen era horretako behatzaile bat; baina oso hurbil zeukan ereduak: bera ere kide zuen komunitate artistikoa suediarra. Stockholmen, mende-aldaketarekin batera, nonahi zeuden inpresionismo frantziarraren, errealismoaren eta sinbolismoaren eragina. Lehenengo bi korranteetan enpirismoa txalotzen zen; hirugarrenak, ordea, espiritualtasunerantz lerratutako aukerak eskaintzen zituen. Dena den, horretan ere indar handia zuten usadio estilistiko eta narratiboak, eta garrantzitsuak ziren, orobat, merkatuaren errealitateak eta artearen komunitate barruko estatus-kontuak. Aitzitik, askoz lehenagoko arte erlijiosoan, artista indibidual askoren izenak galdu diren garai horretakoan, erraz imajina daiteke intentzioak garbiagoak zitezkeela, ez baitzen egilearen interesetan hainbeste zentratzen, eta, oro har, munduko kezketatik harago begiratzen zuen artea baitzen.

Alde horiek denak kontuan hartuz gero, baliteke Af Klint ondo ez egokitzea gaur egungo museo gehien-gehienetan, halako espazioek ez baitituzte eskaintzen artistak bere obrarentzat desio zituen baldintzak eta, gainera, artearen komunitate jakin baten barruan kokatzen baitira, neurri handiagoan edo txikiagoan; Af Klint nahita atera zen komunitate horietatik. Erakusketak antolatzeako orduan egoera ez da ideala, baina horrek ez du esan nahi Af Klinten lanak ez duela lekuri gure testuinguruan. Hasteko, hemen aipatu ditugun erronka asko ez dira berriak museoentzat eta antzeko erakundeentzat. Izaera entziklopedikoa duten museoetako aretoetan barra-barra erakusten dira berez beste egitura batzuetarako egin ziren artelanak —itxuraz Af Klint erakartzen zuten moduko egiturak, hain zuzen—. Dena den, halako museo-aretotan, testuinguruaren dislokazioaren gaineko kontzientzia dago, arte modernoari eskainitako espazioetan ez bezala. Af Klinten obra museoetan erakutsi nahi baldin bada gaur egun, dislokazio horren existentziaz jabetu behar da beti, zeinak konpentsaziozko tentsio bat sortzen duen modernitatearen atze-oihal tematiaren aurka.

Dena den, frikzio horiek ez dira kontakizun osoa, eta ez lirateke neurriz kanpo puztu behar. [Jatorrizko kaosa](#) saileko 12 zenbakidun margolanak nahiz artistaren bestelako margolanek behin eta berriro erakusten duten bezala, Af Klintek buru-belarri parte hartzen zuen “*nutiden*” delakoan, hau da, orainaldian. Modernitateak artearen historian eragindako aldaketaren partaide garrantzitsua izan zen²⁰. Eta bere lana modu jakin batzuetan erakus zedin desio zuen arren, bere lana ikus zedin desio zuen, ezbairik gabe. Haren iloba Erik af Klintek baieztatu zuen hori —hari utzi zizkion artistak bere piezak eta idazlanak hil ostean—. Lehenik, ilobak museoetara jo zuen 1970ean, bere izebaren artea erakusteko leku bila, artistaren sorkuntza publiko zabalago batengana helarazteko plataforma funtsezkoak iruditzen baizitzaizkion. Baliteke museoak, garai hartan, prest ez egotea Af Klinten lanak jartzeko, baina gerora eskaini izan diote aukera hori. Are gehiago, Af Klint museoan sartzeko ez da izan asimilazio-ekintza hutsa —prozesu hori ezinezkoa izango litzateke Af Klinten lanaren indarra eta asmoak aintzat hartuta—. Haren

artearekin batera, haren baloreak eta ikuspegiak ere sartu dira museoetan, eta hala Af Klintek berak gustukoa izango zukeen noranzko batera bultzatzen ditu, bere artelanak ikusgai irauten duten bitartean behinik behin.

Af Klinten lanak aldaketa funtsezko eta iraunkorrak eragiten dihardu oraindik. Modernitate eta haren uberara lerratutako espazioetan sartu izanaren poderioz, galdera zabalagoak planteatzen ditu, inportanteak, baliatzen ditugun interpretazio-markoei dagokienez. Gure irizpideak berriro ebaluatzea behartzen gaitu, eta erabiltzen ditugun narratiben isolamendua apurtzen du. Museoaren espazioan, Af Klinten lana lagungarria izan daiteke abstrakzio modernoak bere horretan ikus dezagun, hau da, ohar gaitzeen abstrakzioaren historia *bat* dela, berrikusi, berrebalatu eta berrirudikatu daitekeen historia bat, eta ez abstrakzioaren historia *bat eta bakarra*.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharra

1. C. D. Crosland (Mrs Newton Crosland), *Light in the Valley: My Experiences of Spiritualism*, 1857, Kessinger Publishing, Londres, 2010.
2. Georgina Houghtonek arte-mundu europarraren korrante nagusian parte hartu nahi zuen, argi eta garbi. 1871n, Londreseko New British Galleryn erakutsi zituen, publikoki, bere lan abstraktuak, paperean eginak. Alabaina, Af Klinten kasuan bezala, haren lanak ez zuen harrera berorik izan, eta azkar asko desagertu zen; ondorioz, ez da batere probablea Af Klintek haren berririk izatea.
3. Tracey Bashkoff-ek esan izan duen bezala, Af Klintek abstrakzioarekiko erakutsi zuen jarrera oso hurbil zegoen Margolaritza Ez-Objektiboaren Museoeko lanetatik —Solomon R. Guggenheim Museoaren aurrekaria izan zen hori—. Museo horretan lehen planoan agertzen ziren abstrakzio modernoaren asmo espiritualak. Era berean, han sortu zen, beharbada, Af Klinten eta modernoaren arteko bateratasunik harrigarriena: Af Klintek tenplu bat irudikatzen zuen bere lanak erakutsi ahal izateko, eta Hilla Rebay-k, Museoaren lehen zuzendariak, Frank Lloyd Wright-i eskatu zion “Espirituaren Tenplua” diseinatzeko, zeina Af Klinten irudikapenaren oso antzekoa baitzen. Ikus Tracey Bashkoff, “Temples for Paintings,” hemen: Tracey Bashkoff (ed.), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2018, 17–31. or. Testu horren bertsio laburtua katalogo honetan irakur daiteke.
4. Mugimendu horren motibo bakarra ez da izan Af Klinten lanak gehiago erakutsi izana; horretaz aparte, beste aldaketa batzuk gertatu ziren arte-historiaren praktikan Af Klinten lana berragertu baino zertxobait lehenago, besteak beste, artearen historia feminista eta artearen historia soziala azaleratu ziren, eta guztiz garrantzitsuak izan dira. Lehenengo korronteak zalantzan jarri zituen arau patriarkalak: instituzioetan nagusi ziren, eta horien bidez emakume artistak kanporatzen ziren. Bigarren korronteak, berriz, marko bat eskaini zuen artearen mundutik kanpoko baldintzak ere aintzat har zitezen joera artistikoak azaltzeko garaian. Biek ala biek tresnak ematen dituzte Af Klint artista modernoekin estu lotzeko, eta halakorik ez zen existitzen oinordetza zuzenari edo instituzioen funtzioari lotzen zaizkien ikuspegietan.
5. Julia Voss, *Hilma af Klint: A Biography*, Anne Posten (itzul.), The University of Chicago Press, Chicago, 2022, 243. or. Af Klinten deskribapena, itxura batean behintzat, Kandinskyren Bauhausen garaiko estiloari dagokio, eta ez Malmön eta Stockholmen erakutsi ziren lan espresionistei.
6. Iradoki izan da, batez ere *Beyond the Visible - Hilma af Klint* (2019) dokumentalean, beharbada Rudolph Steinerrek Af Klinten lana aipatu ahal izan ziola Kandinskyri, hark abstrakzioa jo aurretik. Denbora-lerroa posible izan arren, ez da oso sinesgarria, Steinerri ez baitzitzaion asko interesatzen ez artista bat ez bestea.
7. Zailtasun horren erakusgarri bat: 2012an *Inventing Abstraction, 1910–1925* erakusketa antolatu zuten New Yorkeko MoMA museoan, eta ez zuten Af Klint sartu. Gaur egun Af Klinten figura guztiz ezinbestekoa

- iruditzen zaigu gaiari dagokionez, baina hala eta guztiz ere markotik kanpo geratu zen orduko hartan. Erakusketa hartan, Europako artean abstrakzioa nola azaleratu zen kontatze aldera, ikuspegi lineal bati heldu gabe eta lehenengoa nor izan zen nabarmentzen ibili gabe, artisten sare zabal bat aurkeztzen zen, haien arteko loturak erakutsiz, bai eta trukatzeko zituzten ideien berri emanez ere. Katalogoaren azken orrialdeetan azaltzen da erakusketaren premisaren muina, lotura pertsonal guztiak islatzen dituen koadro konplexu baten bidez: azken batean, lerroen nahaspila bat da, eta bertan ezin izango zen Af Klint arrazoiz txertatu. Ikus, Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2012.
8. Sexismoaren presentzia nabarmena argi erakusten du Gazteak (De Unga) taldearen kasuak: talde hori izan zen lehenengoa errealismoarekiko lotura hausten Suedian, XX. mendearen hasierako modernismoarekin bat eginez. 1907an osatu zuten taldea, eta esplizituki debekatu zuten emakumeek hartan parte hartzea.
 9. Julia Voss, *Hilma af Klint*, *op. cit.*, 182–84., 241. eta 245. or.
 10. Beste nonbait argudiatu izan dudana moduan, garai hartan emakumeak artearen mundutik baztertzen zituzten, baina ongi jasotzen zituzten buruzagi eta figura publiko gisa zirkulu espiritual hasiberrietan; hala, Af Klintek aukera izan zuen, bigarren eremu horretan, arte arriskatuagoa egiteko. Nolanahi ere, horrek ez du esan nahi testuinguru hori bilatu zuenik bere sormena garatzeko. Aldiz, badirudi zinezko sinesmenak bultzatzen zuela, eta ez adierazpen artistikoak bere horretan. Ikus David Max Horowitz, “‘The World Keeps You in Fetters; Cast Them Aside’: Hilma Af Klint, Spiritualism, and Agency,” hemen: Tracey Bashkoff (ed.), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2018, 128–33. or.
 11. Nahiz eta ez dagoen argi hemen deskribatzen ari garen arte moderno mota noiz amaitu zen, ezta amaitu ote den ere, arte moderno nagusiak horren abaroan dihardu oraindik ere: dena den, berrikuntza jakin batzuk jada ez dira hainbeste saritzen eta ez daude hain eskura, eta aurreko belaunaldietatik jasotako aurrerakuntza-narratibak zalantzan jarri dira, baita erdigunetik kendu ere.
 12. Auzi formalen harira zenbateko interesa zeukan argiago ikusiko dugu baldin eta artistaren koaderno ugarien edukiak eskurago jartzen badira egunen batean.
 13. Af Klintek ez zuen bere trebezia artistikoa nabarmentzen. Inspirazioa espirituengandik zetorkiola uste zuen, espirituekin harremanetan jartzen baitziren bera eta bere zirkuluetako kideak; halaber, talde horietako beste kideak ere oso garrantzitsuak ziren Af Klintek bere lana egin zezan, nahiz eta agerikoa den bera zela proiektuaren bultzatzaile nagusia, berak gauzatu baitzuen zikloaren gehiengoa, eta uste baitzuen berari zegokiola proiektua burura eramateko erantzukizuna.
 14. Af Klintek bere margolanen mezua ulertu eta aztertu nahi izaten zuen etengabe; horrenbestez, interpretazio-gradu batzuk onartzen zituen. Edonola ere, argi dago uko egingo ziela bere sinesmen beretan oinarrituta ez zeuden azalpenei. Hala idatzi zion behin batean bere lanean interesa zuen mezenas bati —bere obra erakunde luterano batean gordetzeko iradoki zion mezenas berari hain zuzen—: “Pena da: nik sortutakoak interesa piztu zizun arren, ez duzu ulertzen lanaren sorburu gorena”. Ikus Julia Voss, *Hilma af Klint*, *op. cit.*, 298. or.
 15. Julia Voss, *Hilma af Klint*, *op. cit.*, 296. or.
 16. *Ibid.*, 298. or.
 17. Af Klinten oharretan, *Tenplurako pinturak* gordetzeko azken espazio gisa museo izan daitekeela aipatzen da gutxienez behin: “Bitartekoak behar dituzu zure nahia betetzeko: museo bat, materiaren indarren atzean zer dagoen erakusteko”. Ikus Julia Vossen testua, “Barraskiloaren izenean: Hilma af Klinten utopia”, argitalpen honetan bertan. Edonola ere, Af Klinten beste iruzkinak aintzat hartuta, argi dago ez zuela gaur egungo edo garai hartako museoaren tankerako erakunderik irudikatzen, beste zerbait baizik. Bestalde, honako hau ere aipatu beharra dago: materiaren azpian dauden indarrak erakustea helburu ohikoa zen Af Klinten garaikide modernoaren artean: beste behin ere agerian geratzen dira beren praktiken arteko lotura ugariak.

18. Vivian Greene-k egin zuen hausnarketa hori, Solomon R. Guggenheim Museoan 2018 eta 2019 artean antolatu zen *Hilma af Klint: Paintings for the Future* erakusketa aurretik izandako elkarriketa batean.
19. Julia Voss, *Hilma af Klint*, *op. cit.*, 274. or.
20. Tracey Bashkoffekin batera lanean hasi nintzenean *Hilma af Klint: Paintings for the Future* erakusketaren harira —New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum (2018–19)—, hark azaldu zidan bere helburuetako bat zela Af Klintek abstrakzio modernoaren historian zeukan lekua baieztatzea eta finkatzea; testuinguru horretatik abiatuta, Af Klinten lanaren zailtasunak eta ñabardurak serio hartzeko eta lantzeko moduak sortuko ziren, baina halako azterketarik egitea ezinezkoa izango litzateke artistaren obra historia horretatik kanpo geratuz gero.

Barraskiloaren izenean: Hilma af Klinten utopia

Julia Voss

Hilma af Klinti buruzko adierazpen harrigarriena artista ongi baino hobeto ezagutzen zuen eta haren obraren sakoneko ezaguera ere bazuen pertsona batek egin zuen: haren iloba Erik af Klintek, hain zuzen. Hark jaso zuen izebaren legatua eta hitz hauek idatzi zituen iraganari buruz: “1932an, bi akuarela margotu zituen mapen tankerakoak, Ipar Europarena bat eta Mediterraneoko mendebaldearena bestea. Biziki argi erakusten dituzte biek ala biek Bigarren Mundu Gerran gertatutako Londresko bonbardaketak eta Mediterraneoko guduak (1939–45) [...] Gatazka hasi baino urte asko lehenago erakutsi zizkidan obra haiek”¹.

Pasarte harrigarria da, bi arrazoi hauengatik gutxienez: batetik, Erik af Klintek ongi zekielako zeri buruz ari zen, Suediako armako ofiziala izan baitzen zenbait hamarkadaz. Bigarren Mundu Gerra lehertu zenean, Suediak neutraltasunari eusteko bideei edo erasorik jasanez gero eman beharreko urratsei buruzko aholkularitza ematen zuen aditu-taldeko kidea zen. Hortaz, goi-mailako estrategia militar batek Af Klinten akuarelen izaera iragarlea berretsi zuen. Horrek ez luke, berez, zertan inor eraman Erik af Klintekin bat etortzera, zeina gainera baitzen, azken batean, artistaren senidea; baina deigarria da, inondik ere, etorkizunera begira lerro horiek idatzita uzteko erabakia hartu izana.

Saiakera honetan, nolanahi ere, Erik af Klinten kontakizunaren bigarren alderdi harrigarriari helduko zaio: gertaera politikoak —kasu honetan, gerra— jorratzen zituen artista gisa deskribatzen du izeba. “The Blitz” deritze Alemaniako hegazkinek Britainia Handiaren kontra 1940an eta 1941ean egindako erasoei. Eta “Mediterraneoko itsas gerra” esapideak erreferentzia egiten dio alemaniar ontzidia eremu hartara bidaltzeko ekinaldiari; 1944an ontzidi hark jasandako porrotak aldaketa erabakigarria eragin zuen gatazkaren nondik norakoan eta aliatuen garaipenaren aurrekaria izan zen.

Hilma af Klinten obrak aztertzeke garaian, ordea, nekez kontuan hartu izan da artistak bi gerrak irudikatu zituela —ez aipatutako bi akuarela horietan soilik—, eta gutxitan aintzat hartzen dira, halaber, hark bizitako inguruabar politikoak. Hark garatutako utopia soziala aztertuko dut jarraian.

IRAULTZA- GARAIA

Hilma af Klint bezala XX. mendearen hasieran Stockholmetik mundura begira zegoen edonor ezinbestean ohartuko zen eraldaketa handiak zetozela. Norvegiak, ipar-mendebaldeko auzo-herrialdeak, Suediarekiko independentzia aldarrikatu zuen 1905ean. Une batzuetan, bi herrialdeen artean gerra hasiko zela zirudien. Bi aldeetan mobilizatu zituzten gudarosteak, baina, azkenik, Suediak gatazka alboratu, eta egoera onartu zuen. Haakon VII.a Norvegiako errege koroatu zuten.

Errusian, ekialdeko auzo-herrialdean, iraultza gertatu zen 1905ean, Norvegiaren independentziaren urte berean. Manifestazioetan kalera irtendako langileek Frantziako Iraultza gogorarazi zioten Europa osoari. Errusiako matxinadak amaiera odoltsua izan zuen, baina aukera ireki gisa bukatu zen, aurrerago bide hari berriro heltzeko aukera zabalik zela.

Finlandiak ere, Suediaren ipar-ekialdeko mugakideak eta mende batetik gora Errusiaren mende egonak, independentzia aldarrikatu zuen. 1904an, finlandiar abertzale batek errusiar gobernadore nagusia hil zuen. 1905ean, esan bezala, Errusiako Iraultza lehertu zen. 1906an, finlandiarrek berentzat nahi zuten ordena parlamentario berria onartu zuen Nikolas II.a tsarrak: ordena hark barne hartzen zuen gizonen eta emakumeen sufragio unibertsalerako eskubidea. Emakumeei botoa emateko eskubidea aitortzen zien munduko beste herrialde bakarra oso urrun zegoen, milaka kilometrora, Ozeano Barean: Zeelanda Berria.

Af Klint familiak bazuen arrazoirik gertaera politikoei arretaz jarraitzeko. Hilma af Klinten aita, Victor af Klint, Suediako armadako ofiziala izan zen, aitona eta birraitona bezalaxe. Gainera, Solnako (Stockholmetik hurbileko herri bat) soldadugaien eskolaren zuzendaria zen. Kuartel bihurtutako jauregi soil batean sortu zen Hilma af Klint mundura, 1862an. Af Klintek bere tailerrean argazkia egin ziezaioten eskatu zuenean, 1902 inguruan, burua aitonaren erretratu baten aldera okertuz paratu zen. Gustaf af Klint zen aitona, *Sveriges Sjöatlas* obra kartografikoan Suediaren eskumeneko ur-eremu guztiak erregistratu izanagatik ospetsua egin zena.

Gertaera politikoek isla izan zuten Hilma af Klintek 1905etik aurrera Anna Cassel lagun margolariarekin batera idatzitako koadernoetan. Biak izan ziren Arte Ederren Errege Akademiako ikasle 1880ko hamarkadan, Stockholmen, eta, harrezkero, hainbat jarduera egin zituzten elkarrekin: erakusketak, bidaiak eta meditazioko eta espiritismoko saioak. Hain zuzen ere, saio horiek dokumentatu zituzten beste edozein proiektu baino zorrotzago: testu eta irudien bidez eta protokolo zehatz bati jarraituz dokumentatu zituzten beste esfera batzuetatik iristen zitzaizkien mezuak. Saio haietako gehienak Bostak taldearen —bost emakumek osatutako taldea, zeinetako kide gazteenak baitziren Af Klint eta Cassel— testuinguruan egin ziren. Bost emakume haiek osatutako taldeak ia hamarkada bat iraun zuen, harik eta zeinek bere bidea hartzea erabaki zuten arte².

1905ean taldetik bereizi zirenean Af Klint eta Casselek jasotzen zuten mezu-oldean munduko politikako gertaerak nahasten hasi ziren. Errusiako lehen iraultzako matxinadak zapaldu eta aste gutxira, haxe idatzi zuten artistek, elkarrekin osatutako koadernoan eta beraiek “lana” zeritzoten pintura-jarduera hurbilari begira: “Barnean dago inflexio-puntu historikoa. Indaritsuak suntsitzen ari dira Errusiar Inperioa [...] Lurreko herriek jarraipena eman behar diote lanari; goi-klaseen zapalkuntzarekiko askapenari erreferentzia egiten dio lanak”³.

Artistek mugimendu iraultzaile —baina espiritual— baten parte gisa ulertzen zuten elkarrekin abiatutako egitekoa. Mezuak ez ziren iristen atlas edo mapetan topatu zitezkeen tokietatik, beste botere batzuek bizi zituzten esferetatik baizik, zeinak baitziren “espiritalak” —koadernoetan maiz agertzen da terminoa—

Anna Casselekin *Jatorrizko kaos* (*Urkaos*) sortzeko hain lankidetzak estua izan zuen hasieran, non goi-botere horiek agindu baitzuten sail horretako obretako bat Annak margotzea. Halaxe erregistratuta

gelditu zen zegokion koadernoan. Af Klintek, aldiz, adiskideari lagundu behar zion zeregin horretarako “prestatzen, medium gisa”. Lanen banaketak, bestalde, liskarra sortu zuen, zera ageri baita pixka bat beherago: “A-k [Anna] erabaki behar du margotu nahi duen ala ez”⁴.

Salbuespena izaten jarraitu zuen. Gutxi iraun zuen sinbiosiak. Af Klint berehala saiatu zen inguruko beste emakume batzuk konbentzitzen bera babes zezaten, eta orotariko erantzunak jaso zituen. Guztiek “abandonatu ninduten une hartan”, idatzi zuen artistak koaderno batean, 1907aren amaieran⁵. Hilma af Klint izena da sail guztietan ageri den bakarra.

URDINA ETA HORIA

Zeri buruz ziharduen *Jatorrizko kaosak*? Eszena zurrunbilotsu batekin hasten da saila. Ekaitz batean bezala, lerro gris nahasi batzuk ikusten dira lehen mihisean, harik eta bigarrenean bereizten diren arte bi argi. Orduan, urdina eta horia, eta bi horien nahastea, berdea, jabetzen dira espazio piktorikoaz. Margolariak 44 urte zituen orduan, eta garai berri bati hasiera eman zion *Jatorrizko kaosarekin*. Orduz geroztik, ahal beste urrundu zen ikasitako pintura akademikotik. Hura alde batera utzita, hurrenez hurren margotu zituen hainbat sail, estilo ezberdinak nahastuz: abstraktutik hasi, figuratiboa eta tarteko forma guztiak biltzeraino.

15. mihisean, zirkulu hori baten erdian, bi forma sigi-sagatsu ageri dira, urdina bat horia bestea, “kvinnan” (emakumea) eta “mannen” (gizona) izendatuak. Espermatozoide pare bisexualen antzera, zirkulua aldi berean ernaltzen ari direla dirudi. Sailean ageri diren gainerako izaki bizidun guztiak ere bisexualak dira, hasi barraskiloetatik eta arrosotara, zeinak baitituzte ugalketa-organo maskulinoak zein femeninoak. Ikuspegi biologikotik, hermafroditak lirateke.

Koadernoetan, behin eta berriz sortzen dira neologismoak, “dual” atzizkia erabiliz. Izakidual. Arimadual. Indardual. Irudi berriak ez ezik, hitz berriak ere aurkitu beharra zegoen. Dualtasunean, Af Klinten arabera, bat egiten dute sexu kontrajarriek, Platonen izaki biribil ospetsuetan bezala. Platonen izaki haiek aldi berean ziren gizonak eta emakumeak eta munduko zorionsuenak ei ziren. Kolore urdinak eta horiak etengabe bat egiten dute Af Klinten margolanetan, printzipio femeninoaren eta maskulinoaren irudi⁶.

Af Klintek sexuen arteko diferentziak gainditzeko lagundu behar zuen, halaber, mihisetik haratago. Koaderno batean esaten zen izaki espiritualki gorenek saiakera egingo zituzketela izaki duala ager zedin “H. [Hilma] bitarteko zela, zeinaren zeregina baitzen, halaber, auzi hau bizitza praktikoan konpontzea”⁷.

Jakin behar horri buruz zer neurri hartzeko asmoa zuen beste munduak. Artistaren ahizpa, Ida af Klint, politikoki konprometituta zegoen eta emakumeen boto-eskubidea aldarrikatzen zuen, Selma Lagerlöf suediar idazle ospetsuak bezala. Hilma af Klintek bat egin zuen, tarte batez, eskubide-berdintasunaren alde antolatutako borrokarekin, Föreningen Svenska Konstnärinnor (Suediako Emakume Artisten Elkarte) taldean afiliatu zelarik; elkarte haren lankide izan zen —idazkari, zehazki— 1912ra arte. Izena eman zuen beste bi erakundetan —1904an eta 1920an—, oso aurreratuta zegoen berdintasun hori: bai teosofiak bai antroposofiak emakumezko kideentzat irekiak zituzten elkarteen maila guztiak. Are gehiago, emakume bat izan zen teosofiaren sortzailekide: Helena P. Blavatsky errusiarra. Elkarte artistiko,

eklesiastiko eta zientifikoetan ez bezala, teosofoen eta antroposofoen aburuz ez zegoen genero maskulinoari soilik zegokion esparrurik.

BELTXARGA ETA USOA

1914ko udan Lehen Mundu Gerra lehertzea balio espiritualen porrot gisa interpretatu zuen Hilma af Klintek. Espirituaren antagonistak —materialismoa eta nazionalismoa— irten ziren garaile, eta kaosean murgildu zuten mundua. Blavatskyk *The Secret Doctrine* (Doktrina sekretua) liburuko pasarte argigarri batean zioenez —liburu horren suedierarako itzulpena zuen Af Klintek—, materialismoak beti zekartzan gatazka eta “arrazen, nazioen, tribuen gizarteen eta gizabanakoen arteko zatiketa, Kain eta Abelen artekoa, otso eta arkumeen artekoa”⁸. Nazionalismoa materialismotik zetorren pozoi bat zen, askoren ongizatea jartzen zuena guztien ongizatearen gainetik. Eta, hain zuzen ere, suhertasun nazionalistak, zeinak eragin baitzuen gizateriaren historiako gatazka materialik handiena, errekor lazgarriak lortu zituen Lehen Mundu Gerran: lehen aldiz ibili ziren tankeak gudu-zelaietan; lehen aldiz erabili zen gas toxikoa kopuru handitan; eta lehen aldiz egin zen gerra lehorretik, itsasotik eta airetik aldi berean. Suediak, halere, lortu zuen gerrako ekintzen zurrunbiloak ez irenstea, eta neutral eutsi zion.

1914ko irailean, Af Klinten mihiseetan ere agertu zen borroka. Bi beltxarga, beltza bata eta zuria bestea, elkarri erasoka. Odol-jarioa hasten da, leherketa bat gertatzen da, eta, jarraian, beltxarga beltza jausi egiten da, hegazkin eraitsi baten modura. Orduan, beltxargak bikoiztu egiten dira eta beren forma finkoa galduz doaz pixkanaka. Zuria eta beltza zirkulu batean batzen dira, zeinaren barnealdea partekatzen baitute urdinarekin eta horiarekin. Kontrajarriek elkar osatzen dute, eta liskarra amaitzen da. 1915eko udaberrian, *Beltxarga* (*Svanen*) saileko azken margolanak egiten ari zela oraindik, *Usoa* (*Duvan*) sail berria hasi zuen Af Klintek. Laugarren mihisetik aurrera, tiroek eraitsitako hegazkin baten antza hartzen du usoak, modu kezagarrian, eta zerutik jausten da fronteko gudu-zelai lokaztuak gogorarazten dituen zoru nabar urdinxka batera.

Ondoren, barnealde batera lekualdatzen da gertaera, bihotz formako hondar batera. Han, herensugearen kontra borrokan ari da San Jurgi. Kontakizun kristauan gertatutakoaz bestela, ordea, ezin du ezpatarekin munstroa azpiratu. Af Klintek zera idatzi zuen horri buruz: “Zenbat eta suharrago borrokatu San Jurgi herensuge handiaren kontra, orduan eta indartsuago ageri da animalia; pentsamendua naturaz gaindiko laguntzara bideratuz baino ezin da munstroa menderatu”.

1915ean ez zegoen optimismoarako inolako arrazoirik. Af Klintek barne-aldaketa bat aldarrikatu zuen, baina ez zen halako aldaketarik gauzatu; are gehiago, gero eta urrunago zegoen aldaketa hura. Lagunek ezizen maitagarri bat jarri zioten bere garaiazen kontra mihiseak ezkutu gisa eta koloreak ezpata gisa erabiliz hain irmoki borrokatzen zen artistari: San Jurgi⁹.

LIKENAK

Af Klintek zuzenean jasotzen zuen gudu-zelaietako gertaerarik ankerrenetako batzuen berri. Izan ere, gatazka hasi baino pixka bat lehenago, 1907az geroztik bera partaide zen emakume-taldean sartu zen Thomasine Anderson Gurutze Gorrian lan egiten zuen Suedian barrena frontetik beren jatorrizko herrialdeetara ebakutzen zituzten gerrako presoek trukeetan laguntzen. Etxera itzultzeko aukera

ematen zieten borroketan larri zauritutako soldaduei, hain larri zaurituak, non erabat ezinezkoa jotzen baitzen haiek etorkizunean berriro gerrara itzultzea. Andersonek, beraz, gerrak txiki-txiki egindako gizonak, elbarrituak edo eromenak jotakoak zaintzen zituen. Af Klintek hitza zuen saioetako batean, hauxe adierazi zuen.

Andersoni buruz: “Laguntza paregabea izango da, halaber, nigan duen erabateko konfiantzagatik eta fedeagatik. [...] Fenix hegaztia bezala zabalitzen zaie eguzki-izpiei. Gutxik dute hark adinako ahalmenik”¹⁰. Anderson Af Klinten lankide eta bikotekide bihurtu zen, eta harekin batera lantalde berri bat sortzea pentsatu zuen artistak. Hain zuzen ere, hark itzuli zituen alemanera 1919az geroztik sortutako idatziak. Aurreko koadernoak ez bezala, garbira pasatutako kopia modura sortutako idatziak ziren, eta azalean zeramatzen izenburua eta egilearen izena.

Andersonek itzuli zuen alemanera, halaber, *Loreak, goroldioak eta likenak (Blumen, Moose und Flechten)* koadernoak, zeinetarako marrazkiak sortu baitziren gerra amaitu ondorengo udaberrian, margolaria Münso uhartean zebilen bitartean inguruko landareak ikertzen, basalandareak nahiz landatutakoak. Gibel-belarra. Eztul-belarra. Bioleta. Ekilorea. Lilipa. Goroldioa. Bide berri bat ireki zioten haiek guztiek Af Klinti. Hala, ez zioten hitz egiten espirituek soilik beste esfera batzuetatik; beren jakintza transmititzera erabakita zeuden organismoek ere hitz egiten zioten. Af Klintek uste osoa zuen izaki haiek garrantzi handiko gauzak zituztela partekatzeke. Hauxe idatzi zuen: “Gerrak landareak suntsitu eta animaliak hil dituen tokian espazio hutsak daude, irudi berriez berriro bete litezkeenak baldin eta fede nahikoa balego gizakiak forma gorenagoak garatzeko duen irudimenarekiko eta ahalmenarekiko”¹¹.

Artistak landare bakoitzaren irudi bikoitza egin zuen [*Papaver rhoeas* mitxoletarena]. Landarearen forma espirituala eta indar-eremuak puntuak eta lerroak zituzten diagrametan adierazten zituen, kolore argitsuez edo urrez eta zilarrez. Kanpo itxura, berriz, akuarela botanikoetan, zorrotz ikertuz petaloaren toles guztiak eta zurtoinaren iletxoak. Bi formek elkar baldintzatzen zuten. Kanpoaldearen ikerketa arretatsuak barnealdera zeraman, eta material murgiltzeak espiritura.

Irudikatutako organismoen artean zeuden likenak ere, non elkartutako organismoek —alga bat eta onddo bat— komunitate sinbiotiko bat eratzen baitute. Af Klintek izaera bikoitz hori —XIX. mendeaz geroztik ezaguna— nabarmendu zuen bere marrazkietan¹². Diagrama erronboideek beren baitan biltzen dituzte, oharretan azaldutakoaren arabera, “pentsamendua” eta “sentimendua”. Egoismoa eta altruismoa. Errebeldia eta obedientzia. Margolariaren aburuz, jakintzaren gakoa da sinbiosia. Ulermen sakona lortzeko, idatzi zuen, “bi banakok egin behar dute bide bat elkarrekin, pertsona bati ezinezkoa baitzaio bide hori berak bakarrik egitea”¹³. Likena zen horren erakusgarri.

BARRASKILOA

Hogeita hamarreko hamarkadan, garairik ilunena hasi zen European. Af Klintek bere koadernoetan egin zuen gertaeren jarraipena. Mintzo zitzaizkion ahotsek inolako analisi politikorik egiten ez zuten arren, Af Klinten iritziak ez zuen zalantzarako tarterik uzten. “Göring da basakeriaren ikur, Hitler masak menderatzeko borondatearena”, zioen 1933an, Hitler boterera iritsi zen urtean. “Megalomaniak” jota zeuden biak, halaxe erantsi zuen Af Klintek, zeinak amestu baitzuen iraultza femenino bat: “Emakumeak hartuko du kontrola eta salbatuko du gizateria”¹⁴. Desira hutsean gelditu zen.

Bere liburutegian zuen Erich Maria Remarque idazlearen *Im Westen nichts Neues* (Berririk ez mendebaldeko frontean) eleberri antibelizista handia, Alemanian naziek jendaurrean erretakoa. Af Klint hamarkada bat baino gehiago lehenagotik atsekabeturik bizi zen jasotako iragarpen ilun batengatik, zeinaren arabera sortuko baitzen “doktrina berri bat” suntsitu nahiko zuena “fisikoki ahula zen guztia”. “Botere ilunak” esaten zien iristear zen ideologia berri haren atzeko indarrei. Bizi osoan kontrajarri izan zion indarraren gurtza horri ahultasunaren bertutea. Lehen Mundu Gerraren ondorengo urteetan ere, “egun urrun” batzuei buruz idatzi zuen. Etorkizuneko egun horietako jendea ez zen ez axolagabea ez handiustea izango, eta garapen espiritualak “sorbaldan ahulen gainean” egingo zuen aurrera¹⁵.

1934an, sorbalden gainean barraskilo-oskol bat zeraman izaki garden bat margotu zuen. Barraskiloaren forma horrek aldi berean dirudi arina eta astuna, erdi aureola, erdi Atlasen esfera. “Uste dut”, idatzi zuen handik gutxira, “margolariaren edo musikariaren bideak erraztu egiten digula beste arima batzuekin harremanetan sartzeara”¹⁶. Pertsonen eta animalien arimez ari zen, baita landare eta harrien arimez ere.

Af Klintentzat berarentzat, generoen eta sexuen arteko mugak deuseztatzea ez zen esperimendu mental teoriko soil. “Emakumegizonak” eta “gizonemakumeak” zeuden mundu bat partekatzen zuen bere lagunekin¹⁷. Emakume haiek lantoki berezi bat sortu zuten Munsö uhartean elkarrekin: etxebizitza xume bat eta tailer bat, naturan, landareekiko truke-harremanean. Ez zen Af Klinten errua bere ideiak ezein alderdi politikoren ideietatik harago iristea. Haren garaikide aurrerakoienek eskubide-berdintasuna aldarrikatzen zuten emakumeentzat. Baina... generoaren kategoriak deuseztatzea? Generoen arteko mugak?

Af Klintek onartu behar izan zuenean, azkenik, bere arterako unea iritsi gabea zela oraindik, eraikin bat proiektatu zuen bere margolanentzat. “Bitartekoak behar dituzu zure nahia betetzeko: museo bat, materiaren indarren atzean zer dagoen erakusteko”, esaten zioten ahotsek¹⁸. Etorkizuneko bisitariak espiralean mugitu beharko zuten eraikinaren barnealdean, espiraz espira, barraskiloa bere oskolean barrena bezala. Berak hain maiz margotutako hermafrodita geldo haiengandik asko zegoen ikasteko.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Åke Fant, *Okkultismus und Abstraktion. Die Malerin Hilma af Klint (1862–1944)*, erak. kat., Graphische Kunstsammlung Albertina, Viena, 1991, 141. or.
2. Taldearen marrazki espiritistak hemen argitaratuta daude: Kurt Almqvist eta Daniel Birnbaum (ed.), *Hilma af Klint. Spiritualistic Drawings 1895–1910*, Catalogue Raisonné, 1. lib., Bokförlaget Stolpe, Stockholm, 2020.
3. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1906ko urtarrilak 24), 1905–06, 10–11. or. Hilma af Klintek sortutako obra guztiak inbentario-zenbaki batekin katalogatuta daude, aurretik dituztela HaK siglak. Kasu honetan, HaK 555 gisa erregistratutako koadernoak.
4. Aipu guztietarako, ikus Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1906ko abenduak 3), HaK 556 (1906–08), 146. or. Anna Casselen sail propioari buruz, ikus Kurt Almqvist eta Daniel Birnbaum (ed.), *Anna Cassel: The Saga of the Rose*, Bokforlaget Stolpe Ab, Stockholm, 2023, 157. or.
5. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1907ko abenduak 24), HaK 556 (1906–08), 422. or.
6. Urdinak printzipio femeninoa adierazten du maiz, eta horiak, maskulinoa.

7. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1906ko abuztuak 30), HaK 555 (1906–08), 47. or. Jatorrizkoan azpimarratua.
8. Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, Theosophical Publishing Company, Londres, 1888, 1775. or.
9. 1907ko ezizenari buruz, ikus Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1907ko abuztuak 13), HaK 556 (1906–08), 341. or.; Anderssoni buruz, ikus HaK 1166 (1909), 3. or., eta Lancén, HaK 1164 (1891–1915), 47. or. San Jurgiri buruzko aipuari buruz, ikus Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1919ko urtarrilak 11), HaK 431 (1919), 32–33. or.
10. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1914ko ekainak 3), HaK 577 (1914–15), 32. or. Anderssoni buruz, ikus Julia Voss *Hilma af Klint: A Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 2022, 214. or.
11. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1919ko otsailak 14), HaK 431 (1919), 60. or.
12. Simon Schwendener suitzar botanikariak egiaztatu zuen 1869an likenen izakera bikoitza mikroskopiai esker.
13. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1919ko abenduak 28), HaK 462 (1919–20), 10. or.
14. Emakumeen iraultzari buruz, ikus Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1933ko irailak 14), HaK 1039 (1933), 30. or. "Megalomaniari" buruz, ikus Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1933ko abuztuak 14), HaK 1073 (1934–35), 29. or. Hitler eta Göringi buruz, Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1933ko abuztuak 14), HaK 1065 (1933), 26. or.
15. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1920ko urtarrilak 3), HaK 461 (1919–20), 31. or.
16. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1937ko apirilak 16), HaK 1039 (1937), 5. or.
17. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1943ko irailak 15), HaK 1092 (1943), 166. or., eta J. Voss, *Hilma af Klint: A Biography*, *op. cit.*, 212. or.
18. Hilma af Klint, koadernoko sarrera (1932ko irailak 14), HaK 1050 (1932), 6. or.

KRONOLOGIA

1862

Hilma af Klint urriaren 26an jaio zen, Solnako Karlberg jauregian, Stockholmeko aldirietan.

1879

Bere lehen espiritismo-saioetan parte hartu zuen, ziurrenik Bertha Valerius margolari, argazkilari eta mediumaren zirkuluan. Stockholmeko Eskola Teknikoan ikasten hasi zen eta Anna Cassel ezagutu zuen, arte-ikaslea hura ere. Hainbat ikastaro egin zituen Kerstin Cardonen arte eskola pribatuan, Stockholmen baita ere.

1880

Bere ahizpa Hermina hil zen hamar urte zituela.

1882–1888

Stockholmeko Arte Ederren Errege Akademiaren ikasi zuen.

1886–1914

Berak egindako pintura konbentzionalak erakutsi zituen bi dozena erakusketa baino gehiagotan, gehienak Suediako Artearen Elkarteak (Sveriges Allmänna Konstförening) antolatuta.

1888

Akademiaren giza modeloak aurrez aurre margotuta egindako lanetatik saritu zuten, ziurrenik *Andromeda itsasoan* olio-pinturagatik, zeina Akademiaren lehiaketara aurkeztu baitzuen.

1888–1908

Talde-erakusketetan parte hartu zuen erregulariki, eta Alemania, Norvegia, Holanda, Belgika eta Italiara bidaiatu zen.

1891

Izaki espiritualen mezuak jasotzen hasi zen.

1896

Edelweiss Elkartearen (Edelweissförbundet) zirkulu espiritualeko kide egin zen. Saioetako batean, Bostak (De Fem) izeneko talde espiritista sortu zuten Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg, Mathilda Nilsson, Anna Cassel eta Hilma af Klintek. Taldekideen bilerak hainbat koadernotan jasota daude testuen eta marrazki automatikoen bidez.

1898

Bere aita hil zen.

1899

Amarekin Stockholmeko Brahegatan kaleko 52. zenbakira joan zen bizitzera.

1900–1901

Anna Casselekin elkarlanean, Stockholmeko Albaitaritza Institutuko zuzendaria zen John Vennerholm-ek idatzitako zaldi-kirurgiari buruzko liburu bat ilustratu zuen.

1902–1908

Estudio bat alokatu zuen Stockholmen, Hamngatan kaleko 9. zenbakian.

1903

Anna Casselekin Alemaniara bidaia egin zuen, eta ziurrenik Italia ere bisitatu zuten bidaia berean.

1904

Lehen iragarpenak jaso zituen Ananda izaki espiritualarengandik; "pintura astralak" egiteari buruzkoak ziren. Maiatzean Elkartea Teosofikoan sartu zen.

1906

Urtarrilean, Amaliel izaki espiritualak enkargu bat eskaini zion, eta berehala onartu zuen Hilmak. Prestaketa-aldi baten ondoren, azaroan *Tenplurako pinturak Målningar för templet*) zikloa hasi zuen *Jatorrizko kaos* (*Urkaos*) izeneko lehen sailarekin.

1907

Eros saila, *Figura-pintura handiak* (*De stora figurmålningarn*) eta *Hamar nagusiak* (*De tio största*) sailak margotu zituen. Partekatutako estudio handi batean lan egiten hasi zen Stockholmeko Hamngatan kaleko 5. zenbakian, Blanch's Café-ren gainean.

1908

Bostak taldeak krisialdia izan zuen eta desegin egin zen 1908 hasieran. Urte batzuk geroago Hamahiruko Taldea sortu zen. Hilma af Klintek beste hiru sail margotu zituen, tartean *Eboluzioa*. Apirilerako, *Tenplurako pinturak* zikloaren lehen ataleko 111 margolan osatuta zeuzkan. Ama itsu geratu zitzaion, eta Af Klintek bere estudioa utzi zuen. Rudolf Steiner ezagutu zuen Suedian, Steinerrek 1908ko martxoan Arrosa gurutze ordenaren irakaspen berriei buruz emandako hitzaldian. Haren irakaspenekiko interesa garatzen hasi zen Af Klint, eta bizitza osoan zehar mantendu zuen interes hori.

1908–1912

Amalielek egindako enkargua lau urtez eten zuen.

1910

Tenplurako pinturak zikloko hainbat lan erakutsi zizkion Rudolf Steinerri, segur aski 1910eko urtarrilean. Steinerrek hitzaldi sorta bat eman zuen Stockholmen urtarrilaren 3 eta 5 bitartean, baita Juanen Ebanjelioari buruzko ikastaro bat ere. Af Klint Suediako Emakume Artisten Elkarteko (Föreningen Svenska Konstnärinnor) kide egin zen, eta hango idazkaria izan zen 1911ko apirilaren 22ra arte. Knut Ångström fisikariaren eta Johan August Lundell hizkuntzalariaren erretratuak margotu zituen.

1912

Tenplurako pinturak zikloari ekin zion berriro ere hainbat prestakuntza-azterlan eginez eta *Emakumezkoa* (En Kvinnlig) deritzon saila hasi zuen. Maiatzaren 28tik 30era bitartean Norrköping-eko Elkarte Teosofikoaren Mendekoste konferentzian parte hartu zuen, eta Rudolf Steinerrek zenbait hitzaldi eman zituen bertan. Urtearen amaieran, Steiner Elkarte Teosofikotik kanporatu zuten, eta hark Elkarte Antroposofikoa eratu zuen 1913 hasieran.

1913

Furuheim izeneko etxea erosi zuen Munsö uhartean, laku baten ondoan. *US saila* (*Serie US*) margotu zuen, eta *Ezagutzaren zuhaitza* (*Kunskapens träd*) saila hasi. Ekainean, hamazazpi koadro espiritual jarri zituen ikusgai Stockholmeko Elkarte Teosofikoak antolatutako arte erakusketa batean, eta Anna Casselek ere parte hartu zuen bertan.

1914

Margolan akademiko naturalista bat erakutsi zuen Malmöko Baltikoko Erakusketan. Lehen Mundu Gerra piztu zen, eta Af Klintek *Beltxarga* saila hasi zuen. Stockholmen hainbat estudio alokatu zituen, besteak beste, Eriksbergsgatan (1914–15) eta Ynglingagatan (1915–16) kaleetan.

1915

Ezagutzaren zuhaitza eta *Beltxarga* (*Svanen*) sailak amaitu zituen. Jarraian *Usoa* (*Duvan*) saila egin zuen, eta, ondoren, *Erretaulak* (*Altarbilder*) izenekoak. Hala, amaitutzat eman zuen ordurako 193 margolan biltzen zituen *Tenplurako pinturak* zikloa.

1916

Vasily Kandinsky Stockholmera joan zen bere lana erakustera. Af Klintek *Pertzeval* (*Parcifal*) saila sortu zuen.

1917

Munsö herriko estudio/etxearen eraikuntza amaitu zuten. Af Klintek *Atomoa saila* (*Serie Atomen*) margotu zuen. *Studier över Själslivet* (Arimaren bizitzaren azterketak) izeneko bi mila orrialdeko liburuan, bizitza espiritualari buruzko bere pentsamenduak deskribatu zituen.

1918

Munsöra joan zen bizitzera amarekin eta Thomasine Andersson erizainarekin batera; azken hori Hilma Af Klinten lagun eta bikotekide izan zen hil arte.

1919

Loreak, goroldioak eta likenak (*Blumen, Moose und Flechten*) koaderno ilustratua osatzen hasi zen, alemanez, Thomasine Anderssonekin elkarlanean.

1920

Bere ama hil zen. *II saila* (*Serie II*) sortu zuen, munduko erlijio ezberdinei buruzko lan-multzoa. Urrian Dornachera (Suitza) joan zen lehen aldiz Thomasine Anderssonekin batera; 1930erako beste zortzi bidaia eginak zituzten bertara. Af Klint Elkarte Antroposofikoko kide egin zen urriaren 20an. Dornacheke egonaldietako batean bere hamar *Koaderno urdinak* (*Blåa böckerna*) erakutsi zizkion Steinerri, eta haren iruzkinak idatzi zituen. Koaderno horietan *Tenplurako pinturak* zikloko margolan guztien miniaturak daude akuarelaz eginda, eta horietako bakoitzaren aldamenean, jatorrizko koadroaren zuri-beltzeko argazkia.

1922

la soilik akuarelaz margotzen hasi zen *alla prima* teknika erabiliz, eta 1941erako laurehun obra baino gehiago osatu zituen. Urtezahar gauean, Dornacheko Goetheanum (Elkarte Antroposofiko Nagusiaren egoitza eta bilgunea) erre egin zen.

1924

Apirilaren 24an Rudolf Steinerri idatzi zion bere margolanak non izan zitezkeen erabilgarri itauntzeko. 1924ko abenduaren 9an Stockholmeko Elkarte Antroposofikoan egindako hitzaldirako oharretan jasotakoaren arabera, Steinerrek erantzun zion ez zituela bere margolanak suntsitu behar baliagarriak izan zitezkeelako. Steiner 1925eko udaberrian hil zen.

1926

Uppsalara joan zen bizitzera Thomasine Anderssonekin. Bere koaderno zaharrak editatzen eta berrikusten hasi zen han.

1927

Amsterdamera bidaia egin zuen azaroan. Dornacheko Goetheanumari dohaintzan eman zizkion bere *Loreak, goroldioak eta likenak* koaderno eta *Jakintzaren zuhaitza* margolan-saila.

1928

Uztailean Londresera bidaiatu zen, eta *Tenplurako pinturak* zikloko lanak erakutsi zituen Ingalaterrako Elkarte Antroposofikoak antolatutako Zientzia Espiritualaren Konferentzia Unibertsalean.

1931

Espiral itxurako tenplu baten zirriborroak marraztu zituen. Tenplu hori Öresund itsasartean dagoen Ven uhartean eraikitzea zen asmoa. Urteetan zehar, proiektu horri lotutako zirriborro eta ohar andana egin zuen. Thomasine Anderssonekin batera, Helsingborg hirira joan zen bizitzera, Suediako hegoaldera.

1932

Hilma af Klintek X batez markatu zituen koaderno asko, besteak beste, *Tenplurako pinturak* biltzen dituzten *Koaderno urdinak*, eta horiek bera hil eta hogeitaz urtera arte ez irekitzeko adierazi zuen. "Materiaren indarren atzean dagoena erakusteko museo bat" eraikitzeko nahiaz idatzi zuen, eta hainbat akuarela margotu zituen: *Londres gaineko Blitz bonbardaketa*, *Espainiako gerraren leherketa* eta *Mediterraneoko itsas guduak*.

1934

Ananda, Gregor, Georg eta Amaliel izaki espiritualen pentsamendu-formak margotu zituen. Lund hirira joan zen bizitzera Thomasine Anderssonekin.

1937

Apirilaren 16an hitzaldi bat eman zuen Stockholmeko Elkarte Antroposofikoan, eta bere pinturak erabiltzeko eskatu zion elkarteari. Bere medium-metodoaren zilegitasuna defendatu zuen hitzaldi hartan, eta Steinerren irakaspenarekin bateragarria zela azpimarratu zuen. Anna Cassel hil zen.

1938

Erik af Klint (1901–1981) iloba bisitan joan zitzaion abuztuaren 20an. Munsöko estudioan zituen *Tenplurako pinturak* zikloko lanak eta beste hainbat margolan erakutsi zizkion, eta haien esanahia azaldu zion.

1940

Thomasine Andersson hil zen.

1943

Tyra Kleen artistak *Tenplurako pinturak* Sigtuna Fundazio protestantearen eraikin berri batean gordetzeko eskaintza egin zion Hilma af Klinti, baina hark uko egin zion. Margolan haiek "joera antroposofikorik ez duten pertsonen eskuetan jartzea" ez zuela posible ikusten esateko idatzi zion Kleeni. Af Klint "mistiko" izendatu zuten bere enbaxadore espiritualek.

1944

Abuztuan bere lehengusina Hedvig af Klinten etxera joan zen bizitzera Ösby-ra (Djursholm barrutia, Stockholmeko aldirietan). Hilma af Klint urriaren 21ean hil zen tranbia-istripu baten ondorioz. Iloba Erik af Klinti utzi zizkion oinordetzan bere lan guztiak: 1.300 margolan inguru eta eskuz nahiz idazmakinez idatzitako 26.000 orri baino gehiagoz osatutako 124 koaderno.