

HILMA AF KLINT: DO ESPÍRITO À MATÉRIA

HILMA AF KLINT: FROM THE SPIRIT TO MATTER

ANNA CAROLINA CHELES CRUZ¹

Resumo:

As múltiplas questões a respeito do trabalho esotérico de Hilma af Klint estão cada vez mais pertinentes. A movimentação em torno da artista não é à toa. De um duvidoso título de precursora da vanguarda abstracionista a um elo expressivo entre os mundos espiritual e o material, a artista ganha destaque pelos diálogos com o universo artístico de Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, através de conceitos e filosofias baseadas na Teosofia de Helena Blavatsky e Rudolf Steiner, a qual estaria em grande circulação a propósito de uma busca espiritual frente ao progresso modernista no final do século XIX. Hilma af Klint, porém, apresenta uma trajetória própria em que sua espiritualidade reveste sua obra de um caráter profundamente religioso e mediúnico, não encontrado em seus já citados pares. Portanto- se menos como artista moderna e mais como sacerdotisa, Klint e sua obra indagam o que Walter Benjamin conceituaria como caráter aurático das obras de arte, uma vez que sua obra tensiona o secular e o divino, o tradicional e o moderno de maneira única e bastante diversa do que viria a ser feito pelos abstracionistas.

Palavras-chaves: Hilma af Klint. Abstracionismo. Arte. Aura. Espiritualidade.

Abstract:

The multiple questions related to the esoteric work of Hilma af Klint are increasingly relevant nowadays. The movement around the artist is not by chance. From the dubious title of abstractionist avant-garde pioneer to an expressive link between the spiritual and the material world, the artist is emphasized by the coinciding paths in the artistic universe of Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, through concepts and philosophy based on Helena Blavatsky and Rudolf Steiner Theosophy, which would be in wide circulation aiming a spiritual search vis-à-vis the modernist progress at the end of the 19th century. Hilma af Klint, however, presents a trajectory of her own in which her spirituality overlays her work with a deeply religious and mediumistic character, not found in her already mentioned pairs. Behaving less as a modern artist and more as a priestess, Klint and her work inquire what Walter Benjamin would conceptualize as the auratic character of works of art, since her work stresses the secular and the divine, the traditional and the modern in a unique way and quite different from what would be done by the abstractionists.

Keywords: Hilma af Klint. Abstractionism. Art. Aura. Spirituality.

1 Introdução

Os países escandinavos assentaram, aos poucos, seus tesouros latentes para a história da arte ocidental. Países que tiveram seus registros adormecidos pela hegemonia artística de outros países europeus e americanos, mostram que também são berços de artistas relevantes e uma cultura enriquecida pela sua produção artística para a modernidade. É das terras congeladas da Suécia que nasce, em 1862, o objeto dessa pesquisa, a artista Hilma af Klint que, talentosa, enigmática e atemporal, conciliou sua intensa vida religiosa e artística como propósito único de sua existência, consagrando mais de 124 cadernos com mais de 26000 páginas de manuscritos e 1200 pinturas ora de caráter figurativo, ora abstrato de cunho esotérico, dignos de anteceder os grandes nomes da vanguarda abstracionista ocidental como Wassily Kandinsky (1899-1983) e Piet Mondrian (1897-1992). Sua trajetória seduz até aos mais céticos quando a artista surge tão anteriormente aos movimentos artísticos e pensamentos filosóficos que eclodiam à beira de uma divisão discrepante entre religiosidade e progresso no começo do século XX. É notável o fluxo de ideias que havia entre a Teosofia, conjunto de doutrinas religiosas e filosóficas datadas antes do século XVII, e os artistas abstratos que buscavam respostas para um futuro incerto na pureza da espiritualidade, contudo é impossível não atentar para o contraste de Klint em relação aos seus contemporâneos, uma vez que ela apresenta uma vocação bruta e empiricamente divina. Fruto de uma dedicação obsessiva, suas obras evocam o que Walter Benjamin chamaria, anos depois, de caráter aurático da obra de arte, já que seu trabalho transcenderia a fragmentação materialista, a qual era possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa (ARAÚJO, 2010). Em contraponto, a sacerdotisa da arte provou ser capaz de reproduzir uma tradição puramente astral e etérea. A vocação espiritual de Klint se mostraria mais propriamente religiosa do que a de seus citados pares. Enquanto Mondrian e Kandinsky pareciam querer reespiritualizar a arte, Klint interessava-se mais em servir o Espírito através de sua obra. Esse traço fundamental da artista mostra que seu abstracionismo divergia do impulso modernista daqueles que viriam a ser conhecidos como membros do abstracionismo, enquanto vanguarda constituída, como se tentará demonstrar nesta pesquisa.

Não é para menos que a artista vem sendo muito comentada em âmbitos globais, mesmo que sua primeira exposição tenha só acontecido em 1986, na mostra "The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890–1985", realizada no Los Angeles County Museum of Art, que foi apenas em uma grande retrospectiva realizada pelo Moderna Museet de Estocolmo em 2013. A constante movimentação de seus trabalhos pela Alemanha, Espanha, Estônia, Dinamarca e Noruega permitiram que, aos poucos, sua produção fosse reconhecida internacionalmente. Além de recentes aparições no cinema, como no filme *Personal Shopper* (2017) de Oliver Assayas. A artista teve sua primeira grande passagem pela América Latina em 2018, especificamente aqui no Brasil, na Pinacoteca de São Paulo, com a exposição "Hilma af Klint: Mundos Possíveis", que comportou 130 obras de seu acervo, inclusive algumas séries que nunca haviam sido apresentadas ao público.

2 Hilma af Klint e a espiritualidade

A história de Klint é marcada por diversas peculiaridades, em sua maioria, derivadas de seu profundo interesse pela religiosidade, sendo uma de suas singularidades o motivo central de seu reconhecimento tardio na história da arte. De 1882 a 1887, a artista ingressou, aos 20 anos, na Academia Real de Artes da Suécia em Estocolmo, onde aprendeu técnicas de retrato e paisagem na pintura. Sua primeira particularidade emerge de sua controversa presença no ensino superior no final do século XIX, já que não era comum o ingresso de mulheres nas academias. Durante toda a sua formação, Klint manteve intensos estudos de cunho religioso, passando pelo hinduísmo, judaísmo, budismo, islamismo e cristianismo. Não obstante, tais conhecimentos não a fizeram se afastar de estudos filosóficos e científicos típicos de sua época, este caldo heterogêneo de referências proporcionou uma aproximação mais intimista com a Teosofia de Helena Blavatsky¹ (1831-1891), a qual seria, futuramente, uma das ricas nascentes inspiradoras de suas obras. Por conta de seu obsessivo interesse acerca desses assuntos, em 1896 Hilma af Klint e mais cinco amigas artistas fundaram o *De Fem*, o “Grupo de Sexta-Feira”, mais conhecido como “As Cinco”, o qual se reunia todas às sextas para reuniões espirituais. É a partir desse grupo de estudos que Klint definirá seu marco na história da arte como uma dos precursores do movimento abstracionista, com o qual será identificada posteriormente. Contudo, historicamente, há registros de outros artistas anteriores a ela que realizaram experimentos abstratos, tais como Victor Hugo (1802–1885), Arthur Wesley Dow (1857-1922) e Matthäus Merian (1593- 1650), porém todos eles são externos ao contexto histórico e religioso que foram essenciais para a abordagem das questões da artista.

Os encontros de sexta eram iniciados por rezas, meditação e estudos sobre o Novo Testamento. Em seguida, iniciavam-se sessões espirituais em que se realizava o trânsito entre o mundo espiritual e o mundo material através de escritas automáticas e desenhos, exercícios que, para o grupo, possuíam um caráter mediúnico. Após 10 anos de estudos e treinos espirituais, Klint, aos 43 anos, havia recebido autonomia suficiente e se sentia preparada para aceitar o pedido mais relevante de sua trajetória, encomendado por entidades superiores, as quais contatava em suas sessões mediúnicas, a produção das *Pinturas para o Templo* (Fig. 1), a qual se dedicou de 1906 a 1915. Estas obras registram as primeiras pinturas abstratas alguns anos antes de Wassily Kandinsky com a *Primeira Aquarela Abstrata* (Fig. 2) de 1910. A partir desse momento, todo trabalho e esforço de Klint seguiram-se como tentativas quase inconscientes de representar o mundo espiritual através da materialidade de suas obras. Em um sentido primitivo, sua arte traduzia um sentimento elevado de reespiritualização, buscando uma espiritualidade que restituiria à obra certa “aura”, tal como conceitualizada por Walter Benjamin alguns anos depois, e cuja definição precisa será retomada posteriormente nesta pesquisa.

¹ Russa responsável pela sistematização e modernização da Teosofia, além de ser cofundadora da Sociedade Teosófica em 1875 (BECHOFER-ROBERTS, 2003, p. 49).



Fig. 1 - **Pinturas para o Templo**, Hilma af Klint (1906 - 1915), 237,5 x 179,5 cm.
 Fonte: <<https://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>



Fig. 2 - **Primeira Aquarela Abstrata**, Wassily Kandinsky (1910), 49,6 x 64,8 cm.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org>>

Apesar de hoje ser nomeada, duvidosamente, como precursora do abstracionismo, a espiritualidade não foi uma exclusividade da produção de Klint, foi antes uma característica fundamental para os artistas pertencentes a esse movimento, tais como Kandinsky e Mondrian. A busca por espiritualidade foi uma tendência na obra desses artistas que, no final do século XIX e início do século XX, defrontavam-se com o materialismo que seguia forte nos pensamentos filosóficos e artísticos da modernidade.

Nessas épocas mudas e cegas, os homens atribuem um valor especial e exclusivo aos êxitos exteriores. Apenas os bens materiais têm importância; cada progresso técnico que só serve e só pode servir ao corpo saudado como uma vitória. As forças puramente espirituais passam despercebidas. [...] Os objetos cuja reprodução é seu único objetivo permanecem imutavelmente os mesmos. De todas as interrogações que a arte pode formular-se só o “como” subsiste. O método que empregará para reproduzir o objeto torna-se, para o artista, o único problema: é o “Credo” de uma arte sem alma (KANDINSKY, 1996, p. 37).

3 As relações entre espiritualidade e os abstracionistas

Não só para Klint alguns anos antes, mas para outros artistas abstratos modernos, o argumento religioso presente em suas obras era justificado através da aproximação entre a perfeição das figuras geométricas, a pureza das cores e a materialidade do etéreo, da divindade almejada; por sua vez, a arte serviria de ponte, mediação entre a natureza e o Espírito (PENEDA, 2016, p. 111). A pretensão de um conhecimento espiritual na época obteve sua ascensão, principalmente, em decorrência da modernização da Teosofia e sua intensa divulgação por Rudolf Steiner (1861-1925), figura emblemática do movimento teosófico e fundador da Antroposofia, que não só conhecia Piet Mondrian e Wassily Kandinsky, representantes fundamentais do abstracionismo e seguidores da teosofia, como era amigo íntimo de Hilma af Klint. Em seus manuscritos, Klint escreve conhecer Steiner em 1909, o qual aparece reforçando instruções anteriormente dadas pelas entidades com as quais ela acreditava se comunicar, tais instruções foram as responsáveis pela mais excêntrica peculiaridade da artista: a sua descoberta tardia pelo público, já que eles a convenceram a guardar suas pinturas por vinte anos para que uma sociedade mais preparada intelectualmente pudesse receber suas mensagens divinas apropriadamente (TAKAC, 2018). Segundo Váraljai (2016, p. 156, tradução nossa) “A Teosofia aclamava à renovação de uma sociedade desiludida com a ajuda de filosofias espirituais e religiões orientais. Seu sucesso entre intelectuais e artistas se deu em relação ao fato da Teosofia colocar ênfase no conhecimento em contraponto à fé.” A arte ganha uma concepção positiva aos teosóficos, já que era uma das vias principais de redenção, na medida em que também conduzia o homem à plenitude espiritual (PEREIRA, 1974, p. 234). A contribuição teosófica aos movimentos de arte abstracionista ocorre antes de uma intitulada vanguarda européia, os estudos e registros teosóficos já mostravam esboços de desenhos abstratos realizados pelos videntes², aqueles que eram dotados pelo olho espiritual e possuíam a capacidade de enxergar o plano elevado, no que se refere à representação do Espírito e da aura³ humana, como mostram as figuras do livro *Formas de Pensamento* (Fig. 3) de Annie Besant (1867- 1873) e Charles Webster Leadbeater (1854-1934) de 1901, um dos livros referenciais de Hilma af Klint. Outra ideia pertinente à Teosofia e apropriada pelos artistas é o conceito de cores baseado nos

2 Segundo a Teosofia descrita por Rudolf Steiner, o mundo sensitivo de outro ser só pode ser visto por um vidente, aquele que possui “olhos espirituais” abertos (STEINER, 1996, p. 112).

3 A Teosofia define a aura humana como efeitos cromáticos que são perceptíveis aos olhos espirituais dos videntes, ela irradia-se em torno do corpo físico do homem e envolve-o como uma nuvem de forma oval (Idem, 1996, p. 35).

estudos de Goethe (1749-1832) em seu *Doutrina das Cores* de 1993. A visualidade das formas espirituais eram imateriais e abstratas, e possuíam sua significância simbólica nas cores, um pensamento humano aparece como fenômeno colorido perceptível, assim como as várias nuances de uma aura humana projetada ao redor de sua materialidade corpórea. Havia ali todos os subsídios necessários para se estabelecer um intermédio potente entre o espiritual e a produção artística.

Esta concepção meditativa de imagens data centenas de anos antes na forma de imagens meditativas budistas e orações expressadas como imagens (mantras, mandalas), as quais são as formas mais antigas de arte não-figurativa. Uma concepção teosófica de imagens une as tradições do Cristianismo e Budismo: a ideia budista de liberdade da forma e de uma não imagem, meramente uma existência espiritual similar ao misticismo medieval cristão. Quando analisamos estas funções das imagens fica claro que para um artista teosófico, a abstração e a desmaterialização são as formas de expressão que mais se encaixam. Em suas percepções não é somente a forma, mas como a cor também afeta diretamente a alma. Quando Kandinsky se torna interessado em Teosofia, ele usa as escritas de Goethe sobre a psicologia das cores para provar a conexão entre o poder expressivo das cores e da arte (VÁRALJAI, 2016, p. 157, tradução nossa).



Fig. 3 - *Raiva Explosiva e Medo Súbito*, Annie Besant e Charles Webster Leadbeater (1901).
Fonte: Formas de Pensamento

O vocabulário espiritual comum entre os artistas mostra o denso emaranhado de ideias similares compartilhado por eles, mesmo sem contato direto, como uma grande estrutura cerebral conectada por neurônios singulares que dialogavam a respeito do Espírito. Há uma iconografia análoga entre as obras abstracionistas de Hilma af Klint, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, um fluido etéreo que as abrange como o próprio cosmos que estudavam. A *Series VIII: Picture of the Starting Point* (Fig. 4) de 1920 de Klint e *Color Study: Squares with Concentric Rings* (Fig. 5) de 1913 de Kandinsky estabelecem um estudo concêntrico na forma circular e as cores hipnóticas que convergem como um alvo, apesar da opção de Klint ser precisa e sóbria e a de Kandinsky apostar na serialização vibrante de seus desenhos, é impossível não atribuir a semelhança dessas imagens à aura humana proposta pela Teosofia citada anteriormente, além de toda a simbologia divina carregada pela forma do círculo, para Jochen Volz (2018), curador da exposição “Hilma af Klint: Mundos Possíveis”:

[...] As religiões são descritas como sutis variações da mesma forma básica, sendo o círculo o símbolo universal de totalidade e atemporalidade, representando o estado definitivo da Unidade". Mondrian, em uma de suas fases não tão conhecidas, pinta o intenso tríptico *Evolução* (Fig. 6) de 1911. Apesar de ainda ser uma obra figurativa, Mondrian exhibe uma simbologia própria de sua busca espiritual na Teosofia, além de uma aproximação com a geometria analítica e das cores puras típicas de seus trabalhos mais conhecidos:

Mas as angulosidades no desenho dos nus femininos, tão estranhamente masculinas, e a diluição e o ocultamento das mãos e dos pés, nesse mesmo quadro, podem ser atribuídos tanto à inibições em relação ao corpo nu quanto a um ideal espiritualista da fusão ou equilíbrio do masculino e do feminino, ou, ainda às suas teorias sobre o vertical e o horizontal como símiles de espírito e matéria corporificados nos dois sexos (SCHAPIRO, 2001, p. 60).

Esses três estágios espirituais de Mondrian caminham em paralelo à jornada de Klint em seu já comentado *Pinturas para o Templo* (Fig. 1) de 1906. Três é um número sistemático para a divisão entre corpo, alma e Espírito, sendo o último, o estágio final de ascensão para o plano espiritual desejado, o qual traça seu caminho por etapas em um triângulo, símbolo da imortalidade divina (STEINER, 1996). Kandinsky (1996, p. 36) propõe “[...] um grande triângulo agudo, dividido em seções desiguais”, este é o

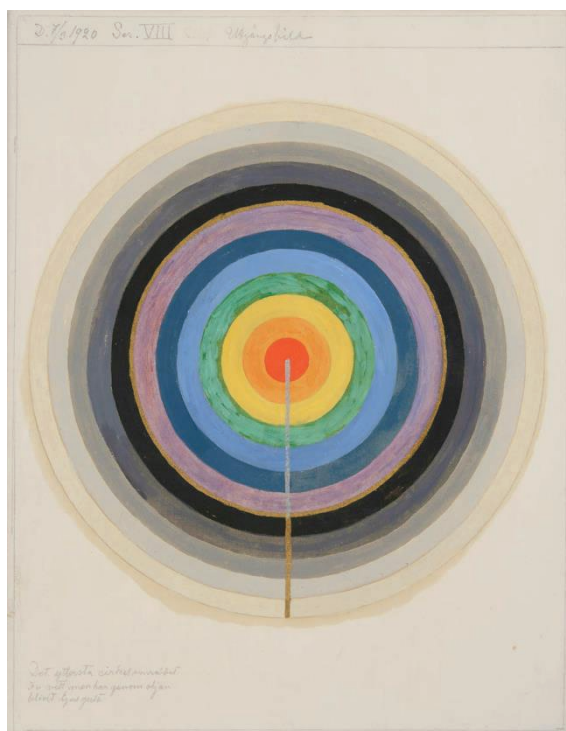
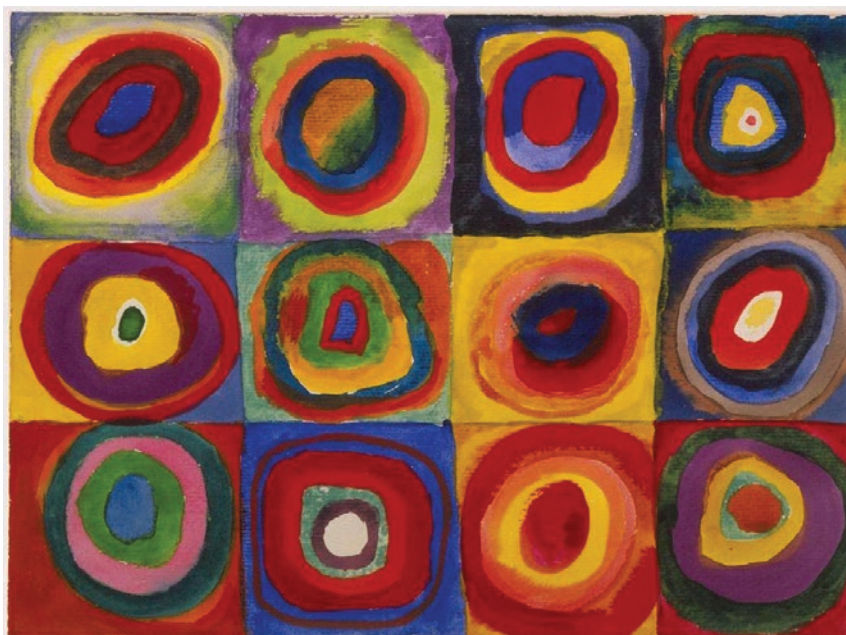


Fig. 4 - **Series VIII.** *Picture of the Starting Point*, Hilma af Klint (1920), 30 x 50 cm.
 Fonte: <<https://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>



processo evolutivo da vida composto por diversos níveis e etapas (PENEDA, 2016, p.

Fig. 5 - **Color Study: Squares with Concentric Rings**, Wassily Kandinsky (1913), 23,8 x 31,4 cm. Fonte: <<http://www.wassilykandinsky.net/>>



Fig. 6 - **Evolução**, Piet Mondrian (1910-1911), 178 x 85 cm. Fonte: <<https://www.wikiart.org>>

118). A confluência de equivalências visuais e conceituais entre as obras dos artistas poderia ser descrita indefinidamente.

Klint, Kandinsky e Mondrian embebedaram-se do cosmo divino para a realização de suas obras, as questões do imaterial, da ambivalência, da completude, do corpóreo, do conhecimento, da ascensão, do divino e eterno estão intrinsecamente interligadas nas obras dos artistas, entretanto, cada um, em seu processo particular de abstração e criação, concentraram seus esforços em viéses com finalidades di-

vergentes. Wassily Kandinsky abre o abstracionismo como vanguarda artística com o seu *Primeira Aquarela Abstrata* (Fig. 2) em 1910, um ano depois estaria publicando seu livro e manifesto sobre a arte e espiritualidade. Kandinsky se propõe a resgatar a pintura de seu anunciado fim no período da decadente modernidade. Esse seria o ponto germinal para o aprofundamento espiritual e o encontro com a verdade, mostrando que a arte poderia sobreviver de forma abstrata e voltar a ser uma necessidade fundamental para o Espírito, se ela assim emanar da “necessidade interior” do artista e dirigir-se à nossa alma (PENEDA, 2016, p. 117).

O Espírito deveria transparecer-se através da arte como consequência de um trabalho internalizado. Kandinsky, observador de seu tempo, teoriza a respeito de uma interiorização espiritual do homem quando as estruturas sociais de sua época, religião, ciência e moral são abaladas. Este conceito nomeado de “Princípio da Necessidade Interior” se refere a uma potência inerente ao âmago da arte ou, em termos metafísicos, à voz da alma em sua supremacia subjetiva através do objetivo (KANDINSKY, 1996). Para chegar a essa ascensão, o artista mostra um percurso detalhado entre formas abstratas e cores, características presentes em seu trabalho que darão origem a uma composição pictórica verdadeiramente pura que, por sua vez, servirá ao divino. Sendo assim, o artista que ouvir exclusivamente sua voz interior encontrará os equilíbrios e proporções necessários para estabelecer a ponte entre arte e Espírito. A espiritualidade começa com um caminho convexo, de dentro para fora do homem, a abranger o universo espiritual, o qual refere-se ao contato com dimensões superiores de consciência (PENEDA, 2016, p. 123). Piet Mondrian, por outro lado, ingressou na espiritualidade, especificamente teosófica, apenas em 1909, momento decisivo para sua reformulação filosófica e moral. Sua expressão artística não toma formas diretas e imediatas em relação à espiritualidade como Kandinsky, já que suas influências se mostram muito mais de cunho filosófico e claramente cubistas com um sentido de ruptura em relação aos movimentos artísticos de sua época.

Se, como se tem suposto, o dogma da restrita e equilibrada verticalidade e horizontalidade do seu trabalho maduro se baseia numa convicção teosófica que se formou no início de sua carreira, a sua rigorosa aplicação teve de esperar pela experiência cubista, uma arte que o libertou de um repertório de imagens manifestamente simbólicas, assim como de representações líricas da natureza, direcionando o seu pensamento para uma concepção da arte como essencialmente uma operação construtiva feita de formas elementares e não miméticas (SCHAPIRO, 2001, p. 61).

Com estudos e aprimoramentos técnicos, Mondrian chega aos seus primeiros trabalhos abstratos como o *Composição N° 10 (Cais e Oceano)* (Fig. 7) de 1915, pintura formada exclusivamente por curtas linhas horizontais e verticais em um fundo de tela branco. De fato, trata-se de uma quebra minimalista, mas decisiva em relação aos seus trabalhos anteriores e à produção de arte moderna como um todo. Esta obra fora uma das sementes de seu interesse e execução de acentuados estudos a respeito da bidimensionalidade da obra, a busca por uma pureza estética nas formas angulares e nas cores primárias, a fim de alcançar uma pintura harmônica, matemática, analítica e divina em sua procura por alcançar uma entidade superior. Por mais

objetivas que fossem, as obras de Mondrian estimulavam o campo sensorial a evoluir as intuições inerentes aos homens, as formas geométricas perfeitas remetiam a sensações expressivas, a perfeição de uma esfera não é apenas matemática, pode-se sentir a leve aparência do que é centrado e homoganeamente circular como um preenchimento da nossa própria necessidade de completude (SCHAPIRO, 2001, p. 12). Mondrian e Kandinsky abordaram similarmente, mas materializaram de maneiras díspares a arte como ponte à espiritualidade. Suas obras detentoras das formas e das cores conseguem canalizar-se como metáforas para o divino diante de sua qualidade viva, muitas vezes momentânea, que oferecem ao olho sensível, o olho do pintor, que sente assim a chamada linha abstrata como uma reação pura e profunda que penetra todo o ser (SCHAPIRO, 2001, p. 13).

As necessidades alcançam a maturidade quando chega a sua hora. Significa que o Espírito criador (que podemos chamar Espírito abstrato) encontra o caminho para a alma, depois para as almas, produzindo um anseio, um impulso interior. [...] A partir desse momento, o homem procura encontrar consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sob uma forma espiritual. Isto é, o valor espiritual busca a materialização (PENEDA, 2016, p. 117).

As obras abstratas, em seu potencial espiritual, cumprem seu papel de auxilia-doras à sublimação do espectador ao transfigurar e aprofundar sua posição diante das questões puras e divinas (PENEDA, 2016, p. 115). Contudo, as obras de Hilma af Klint parecem ocultar um potencial mais elevado, uma vez que sua arte não possui um caráter exclusivo de trânsito e ascensão espiritual. Mesmo com bases referenciais teóricas e religiosas aproximadas às de Mondrian e, principalmente, de Kandinsky, seu propósito maior era a representação de um universo atemporal e invisível aos olhos inferiores para a materialidade do mundo. Klint seguia convicta em seus estudos e sessões espirituais para sua criação, o empirismo espiritual proveniente de suas

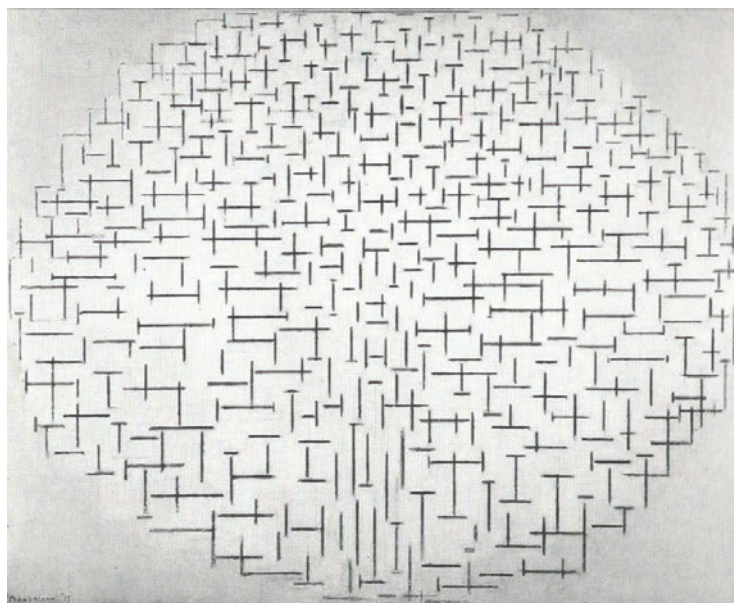


Fig. 7 - **Composição N° 10 (Cais e Oceano)**, Piet Mondrian (1915), 87,9 x 111 cm.
Fonte: Mondrian, a dimensão humana na pintura abstrata.

habilidades mediúnicas era traduzido às suas telas, processos dos quais ela afirmava nem sempre estar consciente. Em termos mais amplos do que Kandinsky:

A artista estava convencida de que a realidade humana não estava confinada no mundo físico, mas sim que, paralelamente ao mundo material, existe um interior, e que os conteúdos das dimensões internas são exatamente tão verdadeiros e reais quanto os do mundo exterior (HILMA AF KLINT FOUNDATION, 2018, tradução nossa).

É a partir dessa visão que Klint transmite aos seus quadros figuras orgânicas, símbolos alquímicos, formas geométricas, e palavras antigas, um complexo diálogo criptografado de mensagens esotéricas ao mundo material que a própria artista buscou toda a sua vida decifrar, todavia, seu alcance ao imaginário simbólico e transcendente, permitiu, efetivamente, um puro e denso laço com os paradigmas da alma humana. A artista, através de sua própria mitologia, transmite tanta energia, exaltação e júbilo, que se aproxima da arte bruta e primitiva, sua arte se torna intemporal (LEIRNER, 2018).

4 A aura presente na obra de Hilma af Klint

Walter Benjamin em 1930, discorre em seu texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* sobre uma superação ao caráter aurático das obras de arte em meio ao progresso modernista, apontando, principalmente, a reprodutibilidade técnica da fotografia e do cinema, isto é, a possibilidade de gerar cópias praticamente idênticas ao original, como causas da perda da aura. Benjamin sintetiza o conceito de aura como a autenticidade e unicidade de uma obra, uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, 2014, p. 184). Isto é, a obra de arte torna-se objeto de culto e adoração justamente por sua raridade, ela é a manifestação mesma de uma criação superior, divina. Essa é a crença propagada, por exemplo, por renascentistas como Giorgio Vasari (1511- 1574) e Leonardo Da Vinci (1452-1519): apenas o artista inspirado pelo divino poderia criar aquela obra tal como ela é, a materialidade da obra é a manifestação de Deus. Não é por acaso que Benjamin se vale do termo "aura", a escolha de um vocábulo religioso se deve ao fato de que, antes de assumir sua autonomia relativa na modernidade, leia-se a partir dos renascentistas, o que hoje denominamos arte era uma prática totalmente voltada à criação de objetos, primeiro mágicos, utilizados em rituais, e depois religiosos, utilizados nos cultos.

Criar e manipular esses objetos era a manifestação de um dom divino.

O fundamento teológico e o valor de culto conferem à obra um caráter transcendental. Retira-a da realidade material e histórica e insere-na em uma esfera superior, separada da realidade. Produzida por uma entidade divina ou por um "gênio individual", a obra é alçada ao mundo espiritual e oposta ao mundo material. Trata-se de um tipo de obra de arte que se encaixa na noção idealista de cultura, pois se encontra cingida da realidade material e não pode ser transformada, apenas acessada para uma fruição individual, desinteressada e subjetiva por parte do receptor (ARAÚJO, 2010, p. 124 apud MARCUSE, 1997, p. 95).

Os renascentistas guardaram essa crença teológica mesmo depois de libertar a arte de sua função puramente religiosa. O que os estágios seguintes da modernidade viriam a fazer era despir, cada vez mais, a obra de arte desse caráter religioso, do invólucro da aura. A reproduzibilidade técnica da fotografia e do cinema foi, segundo Benjamin (2014), um golpe decisivo em direção à destituição da aura. O que praticamente todas as vanguardas modernistas manifestaram em suas obras foi essa crise metafísica, a crise do Espírito. Os dadaístas⁴, por exemplo, abalados pelos terrores da I Guerra Mundial, entenderam que uma arte aurática não faria jus ao sofrimento humano e à crise do Espírito, apenas reproduziria uma rede de privilégios próprios da arte, já então estabelecida como instituição. Diante disso, o Dadaísmo retira o objeto de seu contexto, como o paradigma do *Urinol* de Marcel Duchamp (1887-1968), para o consagrar como arte, é um gesto irônico que visa desmascarar qualquer ilusão de aura, porque já não haveria uma. O *Urinol*, como as cópias do negativo, é um objeto produzido massivamente.

Em meio a essa crise, os abstracionistas, inspirados pela Teosofia, buscaram antes preservar a aura em suas obras, ao invés de arruiná-la inteiramente. Kandinsky (1996) acreditava que o artista deve corresponder a sua própria necessidade para transformar a obra de arte em objeto necessário à humanidade, já que a obra permitiria certa transcendência, Klint, em contrapartida, porta-se menos como a detentora de uma expressão subjetiva do artista, executando apenas sua função de médium a receber e materializar o mundo espiritual. Assim sendo, a aura que a artista busca preservar em sua obra é menos da ordem artística e mais da ordem puramente espiritual, sua vocação é mais a da sacerdotisa do que a da artista plástica. Isso explica porquê Klint relutou, através de ordens divinas, em mostrar suas obras ao mundo, elas eram muito mais de ordem empírica e estudos acerca da natureza do divino do que detentoras de um valor em si. Muitas de suas obras parecem inacabadas, já que elas são apenas parte de um processo o qual não se trata, para a artista, de atingir o divino através da arte, mas sim de transparecê-lo através de suas pinturas. É nesse sentido que Klint evoca um sentimento, de fato, puro e espiritualizado. A religião implica o dogma, a prática, o hábito e por mais heterodoxos que fossem os seus dogmas, eles existiam e guiavam a produção artística da artista.

Benjamin (2014, p. 187) também discorre sobre o valor de culto e o valor de exposição de uma obra “[...] a produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa nessas imagens, é que elas existem, não que sejam vistas”. De alguma forma, o mesmo parece valer para a obra de Klint, já que a relevância se dava mais substancialmente na realização dos trabalhos do que em sua divulgação. Segundo as entidades com as quais afirmava dialogar, e mais tarde segundo o que lhe aconselhou Rudolf Steiner, como citado anteriormente, suas obras iriam adquirir virtualmente seus devidos valores e significados conforme a passagem do tempo e a evolução natural da humanidade.

4 Para o autor: “Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantilidade suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer imersão contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material” (BENJAMIN, 2014, p. 206).

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como rudimentar (BENJAMIN, 2014, p. 188).

É pertinente ressaltar que o sentimento religioso de Hilma af Klint não ocorre em sentido estrito. A Teosofia era caracterizada por sua multidisciplinaridade, procurava apoiar-se nas ciências, ao mesmo tempo que criticava uma cegueira da ciência institucionalizada (CARVALHO, 1998, p. 59), é possível perceber este trânsito nas formas orgânicas e botânicas que a artista frequentemente evocava em suas ilustrações e pinturas como a fauna presente em *As Dez Maiores* de 1907 (Fig. 8). Não há, portanto, uma rejeição da ciência, mas uma leitura espiritualizada dela. A espiritualidade evocada pela Teosofia de Blavatsky e Steiner é inegavelmente moderna, pois implica um grau de secularidade, o mesmo ocorre com a arte teosófica, ela foi uma resposta moderna aos excessos da modernidade. Klint, porém, leva o embate entre modernidade e tradição⁵, a uma tensão ainda maior. Embora se pudesse pensar, como acusa Marcuse ao falar de toda arte aurática em citação anterior, que a insistência de Klint em preservar a aura da arte se trata apenas de uma resistência à vulgarização da mesma, posição assumida por Kandinsky, a artista tinha outras questões em mente. O fato de Hilma af Klint ter se absterido de divulgar sua obra, revela que, de alguma forma, ela rejeitou, pelo menos para si mesma, a noção tipicamente modernista de autor⁶, a qual permanecia mesmo nas vanguardas mais radicais como foi o dadaísmo. Sendo assim, ela rejeitou tanto a necessidade modernista de consagração do autor, e de sua subjetividade, como a vontade de tornar sacro, e restrito a uma elite, um objeto pelo seu ocultamento. Não obstante, ela preservou sua obra dos olhos do espectador por uma crença superior: a de que a humanidade evoluiria segundo uma ordem maior. A artista, assim, assume o papel de uma sacerdotisa moderna, ela detinha um conhecimento restrito e se propôs a divulgá-lo sem maculá-lo, o que a interessava era a dinâmica entre ocultamento e aparição.

5 Considerações finais

Hilma af Klint, portanto, produzia apesar de seu tempo. Tentar circunscrevê-la às habituais categorias de modernismo faz com que se perca a real natureza de sua obra. Não que fosse imune a seu tempo, como foi visto, ela se deixou influenciar pelas grandes correntes intelectuais contemporâneas a si. Mas, para compreender essa natureza é preciso olhar para a artista não só pela rede de influências que compartilhava com aqueles que viriam a se tornar os abstracionistas, em outras palavras, é

5 Segundo Carvalho (1998, p.65) "É essa mesma crítica, com interesses morais e espirituais próprios, que fazem os pensadores esotéricos ao projeto de modernidade - daí se apoiarem, como agenda comum, no que chamam de tradição. Essa tradição é também via de circulação de saber científico, porém de uma ciência que não deseja desvincular-se da moral e da arte."

6 Para Araújo (2010, p. 133) "A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica, apesar de desligada dos rituais religiosos, liga-se a um conceito idealista de autor e de obra que, como nas práticas ritualistas, retira o fundamento da criação da vida material e coloca em seu lugar, um fundamento subjetivo, pré-social, análogo ao fundamento teológico".

preciso entendê-la mais do que como “precursora” do abstracionismo. Compará-la aos abstracionistas foi, nesta pesquisa, apenas um modo de revelar suas singularidades.

Ocorre que a singularidade maior de Hilma af Klint se dá por suas intenções e modos de produção, o que não poderia deixar de ter implicações estéticas, já que o traço da artista busca remontar toda uma iconografia anterior a ela mais do que a busca por um traço único e expressivo da necessidade do artista, como no caso de Mondrian e Kandinsky. De algum modo, Klint se porta como uma gravurista bruta, mais do que como uma modernista abstrata. Sua abstração era voltada à ilustração do divino e não a retomar o caráter divino de uma arte teoricamente profanada, como propôs Kandinsky. Hilma af Klint não chama para si esse gesto heróico, sua produção é desinteressada, ela é um meio (médium) de divulgação de algo que a transcende.



Fig. 8 - **As Dez Maiores**, Hilma af Klint (1907), 315 x 234 cm.
Fonte: <http://www.anothermag.com/>

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Bráulio S. R. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *Revista Pós*, São Paulo, v.16, n. 28, p. 120-143, 2010.

BECHOFER-ROBERTS, C. E. **Mysterious Madame Helena Petrovna Blavatsky**. Kessinger Publishing, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BESANT, Annie.; LEADBEATER, Charles Webster. **Formas de Pensamento**. São Paulo: Pensamento, 1995.

CARVALHO, José Jorge. **Antropologia e Esoterismo: dois contradiscursos da modernidade**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.4, n. 8, p. 53-71, 1998.

GOETHE, J.W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HILMA AF KLINT FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>. Acesso em: 12 Abr. 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEINER, Sheila. **Mostra 'Mundos Possíveis' reúne 130 obras de Hilma af Klint**, Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,mostra-mundos-possiveis-reune-130-obras-de-hilma-af-klint,70002214884>>. Acesso em: 12. Março 2018.

MARCUSE, Hebert. **Sobre o caráter afirmativo de cultura**. Cultura e sociedade. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PEREIRA, Wilcon. **Piet Mondrian, um percurso**. Revista de Letras, São Paulo, v.16, p. 231-251, 1974.

PENEDA, João et al. **O espiritual na arte a partir de Kandinsky**. In: ESOTERISMO OCIDENTAL, 1., 2016, Lisboa. Anais... Lisboa: Universidade Lusófona, 2016. p. 110-123.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SKIDMORE, Maisie. **Decoding the Spiritual Symbolism of Artist Hilma af Klint**, março 2016. Disponível em: <<http://www.anothermag.com/art-photography/8490/decoding-the-spiritual-symbolism-of-artist-hilma-af-klint>>. Acesso em: 30 Jun. 2018.

TAKAC, Balasz. **What Does Hilma af Klint Mean for Brazil?** Pinacoteca's Jochen Volz Explains, junho 2018. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/hilma-af-klint-pinacoteca-sao-paulo/>>. Acesso em: 03 Jul. 2018.

STEINER, Rudolf. **Teosofia: Introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano**. São Paulo: Antroposófica, 1996.

VÁRALJAI, Anna et al. **Theosophic Arte and Theosophic Aesthetic in Hungary In Ten Years, in the Aspect of the Theosophical Society Journal**. In: ESOTERISMO OCIDENTAL, 1., 2016, Lisboa. Anais... Lisboa: Universidade Lusófona, 2016. p. 156-165.

WASSILY KANDINSKY. Disponível em: <<http://www.wassilykandinsky.net/>>. Acesso em: 20 Jun. 2018.

WIKIART, VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/evolution-1911>>. Acesso em: 20. Jun. 2018.

WIKIART, VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910>>. Acesso em: 20. Jun. 2018.