

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES - IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ARTE, IMAGEM E CULTURA**  
**LINHA DE PESQUISA EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE**

**LAÍS PEREIRA DE MENEZES**

**HILMA AF KLINT E O INCOMENSURÁVEL: UMA PERSPECTIVA SOBRE SUA  
VIRADA POÉTICA ENTRE AS “PINTURAS ASTRAS” E A ABSTRAÇÃO  
MODERNA**

**BRASÍLIA**  
**2025**

**LAÍS PEREIRA DE MENEZES**

**HILMA AF KLINT E O INCOMENSURÁVEL: UMA PERSPECTIVA SOBRE SUA  
VIRADA POÉTICA ENTRE AS “PINTURAS ASTRAS” E A ABSTRAÇÃO  
MODERNA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais, da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Arte, Imagem e Cultura, linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro.

**BRASÍLIA**

**2025**

## FICHA CATALOGRÁFICA

**LAÍS PEREIRA DE MENEZES**

**HILMA AF KLINT E O INCOMENSURÁVEL: UMA PERSPECTIVA SOBRE SUA  
VIRADA POÉTICA ENTRE AS “PINTURAS ASTRAS” E A ABSTRAÇÃO  
MODERNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais, da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Arte, Imagem e Cultura, linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

Data de aprovação: 19/09/2025

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> VERA MARISA PUGLIESE DE CASTRO

Universidade de Brasília

Membros:

Prof. Dr. EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Universidade de Brasília

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Brasília, 19 de setembro de 2025.

Dedico esta Dissertação, permeada por aspectos do *Invisível* e do *Incomensurável*, ao meu avô Nilton, que, carinhosamente, vem por vezes ao meu encontro, tornando-se visível, ainda que eu não consiga mais vê-lo.

## AGRADECIMENTOS

A maravilha de ir ao encontro de Hilma af Klint e me aproximar, por tão pouco, de suas pinturas. Era, sim, preciso.

Aos meus pais e à minha irmã, pelo apoio imensurável aos estudos; por sempre me mostrarem que há força em mim como nunca imaginei.

À minha orientadora, inenarráveis foram as grandes aulas que nossas reuniões durante o curso de mestrado representaram para mim. Agradeço por cada palavra, pela imensa generosidade, por compartilhar tanto e pela incrível dedicação. Foi um privilégio ser orientanda de Vera Pugliese.

À professora Daniela Kern e ao professor Emerson Dionisio, por acolherem meu trabalho; que privilégio o meu tê-los acompanhado minha pesquisa desde a qualificação até a sua defesa.

À professora Karina Dias, que transforma a sala de aula em verdadeira poesia com sua presença e suas falas; por ter me orientado no trabalho de conclusão de curso na graduação; por ser sempre tão doce e acolhedora comigo.

Ao professor Gê Orthof, que tive a sorte de conhecer na pós-graduação e de participar de suas turmas; por me ensinar que a arte é tão além do que eu pudesse imaginar. Gê, você mora no meu coração.

À Fernanda e ao Luca, por me receberem tão bem na Bélgica e terem sido a melhor companhia para ir a Düsseldorf, visitar exclusivamente a mostra *Hilma af Klint and Wassily Kandinsky: Dream of the Future*. Fernanda, vi pinturas de af Klint, Kandinsky e Magritte pela primeira vez ao seu lado e foi mágico.

À Júlia Mazzoni, minha querida amiga, que conheci no meu primeiro semestre do curso de mestrado, uma verdadeira conexão de almas. Sou profundamente grata pelo acolhimento durante minha estadia em Londres e por ter viajado comigo a Estocolmo, para conhecer o país onde af Klint nasceu e viveu, além de visitar o Moderna Museet comigo e ver mais obras da artista em exibição. Foi a mais linda e maravilhosa aventura viver tudo o que vivemos nessa viagem.

Aos meus amigos de longa data, que não me canso de expressar o quanto os amo; agradeço a incansável torcida; por serem meu porto de afeto e acolhimento: Igor, Isabela, Letícia, Lucas, Marisa, Nabil, Paula, Raísa, Sophia, Zuzu.

À minha Tia Helena e Vikram, por me presentarem com livros e catálogos, parte das referências base da pesquisa.

Ao Adriel, à Atena, à Camila, ao Guilherme e à Joseana, colegas de estudos e incríveis pesquisadores; que honra compartilhar a orientação que nos vincula.

À Universidade de Brasília por me acolher novamente, bem como à CAPES.

*“Os outros eu conheci por ocioso acaso. A ti vim encontrar porque era preciso.”*

*Guimarães Rosa*

*“Sou tão pequena, sou tão insignificante, mas dentro de mim transborda uma espécie de força que tem que seguir em frente.”*

*Hilma af Klint*

## RESUMO

A presente Dissertação investiga a abertura, desde pelo menos 1980, de um maior reconhecimento e crescente interesse sobre a obra de Hilma af Klint (1862-1944) no contexto amplo da emergência da abstração moderna na Europa, nas duas primeiras décadas do século XX. Partindo da consideração de que parte de sua produção visual está relacionada à dimensão espiritual — sem, contudo, se limitar a ela —, identificamos que poderia estar relacionado a três fatores principais. O primeiro é seu afastamento físico e a falta de engajamento com as correntes artísticas modernas da Europa continental. O segundo fator é a uma questão de gênero, uma vez que poucas artistas mulheres das vanguardas históricas, sobretudo ligadas à emergência da abstração, que pode ter condicionado a recepção e o reconhecimento de sua obra. O terceiro fator se refere ao modo distinto como af Klint articulou a relação entre arte e espiritualidade, o que a diferenciou de Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, František Kupka e Piet Mondrian e pode ter contribuído para sua marginalização no cânone da arte moderna. A pesquisa propõe compreender aspectos relacionados ao reconhecimento de sua virada poética no entre-séculos XIX e XX, considerando tanto a dimensão espiritual quanto o seu desenvolvimento artístico e profissional. O primeiro capítulo inicia com uma contextualização da criação artística e poética da artista na Suécia, situando-a diante do panorama mais amplo da emergência da abstração moderna na Europa. Com formação acadêmica e com experiência em ilustração científica, ela teria encontrado nas propriedades das artes visuais uma forma privilegiada de aludir ao espiritual, ao Incomensurável. Nesse sentido, o segundo capítulo engloba três séries da produção visual de af Klint nas quais se reconheceu sua virada: *De tio största (As Dez Maiores)* (1907), *Svanen (O Cisne)* (1914-1915) e *Serie Atomen (Série O Átomo)* (1917). Essa nova abordagem não se limitaria a uma representação figurativa, mas buscaria alcançar e compreender o Incomensurável como uma tentativa de transcender a representação e acessar o espiritual por meio da linguagem visual. A partir dessa base, o terceiro capítulo analisou curadorias realizadas sobretudo no século XXI, e sua fortuna crítica mais recente, verificando que tal contexto, relacionando suas repercussões às tensões entre sua obra e a emergência da abstração moderna europeia, discutindo como sua recente inserção em contextos curatoriais tem reforçado uma revisão histórica de sua produção, pouco reconhecida em seu tempo, mas revalorizada a partir da década de 1980.

**Palavras-chave:** Hilma af Klint. Abstração Moderna. Arte e Espiritualidade. Vanguardas Históricas. Historicização da Abstração.

## ABSTRACT

This Dissertation investigates the rise, since at least 1980, of greater recognition and growing interest in the work of Hilma af Klint (1862-1944) within the broader context of the emergence of modern abstraction in Europe during the first two decades of the twentieth century. Considering that part of her visual production is related to the spiritual dimension — though not limited to it — we identify three main factors that may account for this process. The first is her physical distance and lack of engagement with the modern artistic movements of continental Europe. The second concerns the gender issue, given that few women artists of the historical avant-gardes, particularly those associated with the emergence of abstraction, achieved recognition, which may have shaped the reception of her work. The third factor lies in the distinct way in which af Klint articulated the relationship between art and spirituality, which set her apart from Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, František Kupka and Piet Mondrian, and may have contributed to her marginalisation within the canon of modern art. This research seeks to understand aspects relating to the recognition of her poetic shift at the turn of the nineteenth to the twentieth century, considering both the spiritual dimension and her artistic and professional development. The first chapter begins with a contextualisation of the artist's creative and poetic practice in Sweden, situating it within the wider panorama of the emergence of modern abstraction in Europe. With academic training and experience in scientific illustration, she found in the properties of the visual arts a privileged means of alluding to the spiritual, to the Immeasurable. In this regard, the second chapter focuses on three series in which her shift was identified: *De tio största* (*The Ten Largest*) (1907), *Svanen* (*The Swan*) (1914-1915) and *Serie Atomen* (*The Atom Series*) (1917). This new approach was not limited to figurative representation, but rather sought to reach and grasp the Immeasurable, as an attempt to transcend representation and access the spiritual through visual language. On this basis, the third chapter examines curatorial practices developed mainly in the twenty-first century and her more recent critical fortune, analysing this context in relation to the tensions between her work and the emergence of European modern abstraction. It discusses how her recent inclusion in curatorial frameworks has reinforced a historical reassessment of her production, largely unrecognised in her own time, yet revalued from the 1980s onwards.

**Keywords:** Hilma af Klint. Modern Abstraction. Art and Spirituality. Historical Avant-gardes. Historicisation of Abstraction.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Hilma af Klint, parte da série *De tio största (As Dez Maiores)*, 1907. Têmpera sobre papel, montado sobre tela, aprox. 325 x 240 cm cada. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* (2024) em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora..... 18
- Figura 2.** Retrato de Gustaf af Klint (1771-1840), carvão e giz sobre papel, 59 x 48 cm. .... 31
- Figura 3.** Gustaf af Klint, *KARTA OFVER NORRIGES KUST NORR OM TRONDHJEM IFRÁN FROE ÖARNE TILL LOFOTEN* (Mapa sobre costa da Noruega Norte de Trondheim das ilhas para Lofoten). Gravura, 71 x 56 cm, 1889..... 36
- Figura 4.** Gustaf af Klint, [detalhe] *KARTA OFVER NORRIGES KUST NORR OM TRONDHJEM IFRÁN FROE ÖARNE TILL LOFOTEN* (Mapa sobre costa da Noruega Norte de Trondheim das ilhas para Lofoten). Gravura, 71 x 56 cm, 1889..... 36
- Figura 5.** *Hilma af Klint på Konstakademien* (Hilma af Klint na Konstakademien/Academia de Arte). Fotografia, autoria desconhecida, c. 1885. Acervo: Hilma af Klint Foundation..... 38
- Figura 6.** Hilma af Klint, *Andromeda vid havet*, 1887-1888. Óleo sobre tela, 133 x 88 cm. .... 41
- Figura 7.** Hilma af Klint, *107, Livro Azul 1174*, 1907. Referente à pintura *Mannaåldern, nr 6, serie De tio största, grupp IV (Fase adulta, n. 6, As Dez Maiores, grupo IV)*, 1907. Aquarela, 22,5 x 17,5 cm. .... 43
- Figura 8.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 1, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm. .... 45
- Figura 9.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 2, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 2, Infância, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. .... 46
- Figura 10.** Vista da exposição, *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, 2018-2019, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque. .... 50
- Figura 11.** Arquivo Hilma af Klint, *Fotografia de um dos cadernos do De Fem*, 1904. 30,8 x 26 cm. .... 56
- Figura 12.** Arquivo Hilma af Klint, *Fotografia de quatro folhas soltas escondidas em um dos cadernos do De Fem*, 1903. Dimensões desconhecidas..... 57
- Figura 13.** Arquivo Hilma af Klint, *Altar do De Fem com cópia da Pintura de Cristo de Bertha Valerius*, fotografia, não datado. .... 58
- Figura 14.** Arquivo Hilma af Klint, *Sala de Sessões mediúnicas do De Fem*, fotografia, não datado. .... 59
- Figura 15.** Arquivo Hilma af Klint, *Desenho sem título*, 1904. Lápis sobre papel, 30,8 x 26 cm. .... 62

<b>Figura 16.</b> Arquivo Hilma af Klint, <i>Desenho sem título</i> , 1904. Lápis sobre papel, 30,8 x 26 cm. ....	62
<b>Figura 17.</b> Hilma af Klint. <i>Livro Azul 1177</i> . Foto da página que apresenta o registro digital do caderno enumerado 1177. ....	64
<b>Figura 18.</b> Hilma af Klint, <i>Urkaos (Caos Primordial)</i> , <i>HaK 016, serie WU/Rosen, grupp I</i> , 1906-1907. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. ....	80
<b>Figura 19.</b> Hilma af Klint, <i>Svanen, No. 19, serie SUW, grupp IX (O Cisne)</i> , 1914-1915. Óleo sobre tela, 148,5 x 152 cm. ....	81
<b>Figura 20.</b> Hilma af Klint, <i>De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)</i> , 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, dimensões variadas (aprox. 320 x 240 cm). Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet. ....	84
<b>Figura 21.</b> Hilma af Klint, <i>Urkaos (Caos Primordial)</i> , <i>N. 7-10 e N.13-16, HaK 016, serie WU/Rosen, grupp I</i> , 1906-1907. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto da exposição <i>Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft</i> em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora. ....	86
<b>Figura 22.</b> Hilma af Klint, <i>De tio största, nr 9, Ålderdomen, grupp IV (As Dez Maiores, n. 9, Velhice, grupo IV)</i> , 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 320 x 238 cm. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: Arquivo pessoal da autora. ....	89
<b>Figura 23.</b> Hilma af Klint, <i>De tio största, nr 1, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV)</i> , 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet. ....	91
<b>Figura 24.</b> Mats Olof Andersson , <i>En kurbitsmalning som avbildar visa och fävitiska jungfrur malade av Mats Olof Andersson, Boda (Uma moagem Kurbit representando virgens sábias e Fävitan pintadas por Mats Olof Andersson, Boda)</i> , por volta de 1840. ....	93
<b>Figura 25.</b> Hilma af Klint, <i>De tio största, [detalhe] nr 4, Ynglingaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 4, Juventude, grupo IV)</i> , 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. ....	93
<b>Figura 26.</b> Hilma af Klint, <i>Svanen (O Cisne)</i> , <i>serie SUW, grupp IX</i> , 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas. ....	98
<b>Figura 27.</b> Hilma af Klint. <i>Svanen (O Cisne), no. 09, grupp IX, serie SUW/UW</i> , 1915. ....	99
<b>Figura 28.</b> <i>Brahma, Creator of the Universe</i> , autoria desconhecida, guache sobre papel, 25.4 x 21.4 cm, c. 1720. ....	100
<b>Figura 29.</b> Vista da exposição, <i>Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium</i> , no Moderna Museet Malmö, 2020-2021. Hilma af Klint, <i>Svanen, serie SUW, grupp IX (O Cisne)</i> , 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto: Helene Toresdotter, Moderna Museet. ....	101
<b>Figura 30.</b> um excerto da Prancha XXVII das palestras de Thomas Young, não datado <i>apud</i> Lundgren, 2025, p. 206. ....	104
<b>Figura 31.</b> Hilma af Klint, <i>Svanen, N.º. 13, serie SUW, grupp IX, (O Cisne, N.º. 13)</i> , 1915. Óleo sobre tela, 148.5 x 151 cm. ....	104

- Figura 32.** Vista da exposição, *Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium*, no Moderna Museet Malmö, 2020-2021. Hilma af Klint, *Svanen*, serie SUW, grupp IX (O Cisne), 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto: Helene Toresdotter, Moderna Museet. .... 107
- Figura 33.** Hilma af Klint, *Svanen, N° 1*, serie SUW, grupp IX (O Cisne, No. 1), 1915. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. .... 108
- Figura 34.** Hilma af Klint, *Serie Atomen (Série Átomo)*, 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm cada. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora. .... 111
- Figura 35.** Hilma af Klint, *Serie Atomen (Série Átomo)*, 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm cada. .... 118
- Figura 36.** Hilma af Klint, *Serie Atomen (Série Átomo), No. 5*, 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet. .... 119
- Figura 37.** Fotografia da exposição, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986. .... 131
- Figura 38.** Versão impressa do texto “How the Spiritual Infused the Abstract” de Michael Brenson na coluna ART VIEW do jornal The New York Times, 1986. .... 132
- Figura 39.** Fotografia da exposição, *Hilma af Klint - A Pioneer of Abstraction*, 2013. Foto: Åsa Lundén/ Moderna Museet. .... 136
- Figura 40.** Hilma af Klint, *1171, Inv. 1-26*, 1906-1907. Técnica mista, 22,5 x 17,5 cm. .... 144
- Figura 41.** Hilma af Klint, *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint)*, caderno 1040, não datado. Tinta e lápis sobre papel, 20,5 x 17 cm. .... 148
- Figura 42.** Wassily Kandinsky, *Improvisação. Dilúvio*, 1913. Óleo sobre tela, 95.0 x 150.0 cm. .... 153
- Figura 43.** Hilma af Klint, *Altarbilder (Retábulos), grupp X (grupo X)*, 1915. Óleo e folha de metal sobre tela, 237,5 x 179,5 cm. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora. .... 160

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

HaK - Hilma af Klint

LACMA - Los Angeles County Museum of Art (Museu de Arte do Condado de Los Angeles)

MoMA - The Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna)

## SUMÁRIO

Introdução .....	18
<b>Capítulo 01. Ultrapassando fronteiras do tangível em direção a outras fronteiras da percepção .....</b>	<b>30</b>
1.1. Notas biográficas .....	34
1.2. De Fem .....	53
1.3. Mestres Superiores.....	66
<b>Capítulo 2. Em sua espiral: produções e virada poética .....</b>	<b>76</b>
2.1. As Dez Maiores .....	83
2.2. O Cisne .....	96
2.3. O Átomo.....	110
<b>Capítulo 3. Emancipação das cores e formas.....</b>	<b>123</b>
3.1. Entre silêncios e desdobramentos na trajetória expositiva de af Klint....	126
3.2. Notas sobre sua obra revisitada e reinterpretada em contextos curatoriais recentes .....	138
Considerações finais.....	154
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>161</b>
<b>ANEXO A - Tradução do excerto “On the “Spiritual in Art” in Los Angeles” (“Sobre o “Espiritual na Arte” em Los Angeles”) de Hilton Kramer.....</b>	<b>173</b>
<b>ANEXO B - Tradução das quatro folhas soltas encontradas escondidas em um caderno do De Fem.....</b>	<b>177</b>
<b>ANEXO C - A série <i>Átomo</i> .....</b>	<b>178</b>
<b>ANEXO D - <i>De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)</i> .....</b>	<b>181</b>

## Introdução



**Figura 1.** Hilma af Klint, parte da série *De tio största (As Dez Maiores)*, 1907. Têmpera sobre papel, montado sobre tela, aprox. 325 x 240 cm cada. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* (2024) em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Iniciamos a presente Dissertação percorrendo um diálogo entre a vida e a obra da artista sueca Hilma af Klint (1862-1944). Sua trajetória evidencia movimentos de ruptura que não podem ser compreendidos apenas como uma sorte de *desenvolvimento formal* em seu trabalho, mas como uma transformação profunda em sua concepção de arte — uma mudança que redefiniria seu modo de compreender e

produzir conhecimento visual, articulando uma relação íntima entre criação artística e espiritualidade.

Sua formação acadêmica na Kungliga Akademien för de fria konsterna (Academia Real de Artes Liberais), comumente conhecida como Konstakademien, na capital sueca, Estocolmo, durante os anos 1882-1888, foi pautada pelo domínio técnico e pela representação mimética, por exemplo, da prática de desenhos de modelo-vivo (Voss, 2022, p. 51-52). Seu estudo forneceu recursos necessários para que a artista, posteriormente, nos primeiros anos do século XX, subvertesse parte das convenções figurativas aprendidas e iniciasse uma poética que se orientaria para dimensões imateriais da experiência — para uma dimensão do não-visível.

Esse deslocamento, motivado, principalmente, por inquietações espirituais, parece indicar uma concepção de arte como mediadora entre visível e invisível, materialidade e transcendência. Ao abandonar a centralidade do objeto físico e palpável, af Klint propôs um paradigma estético, rompendo com seu padrão anterior, que não apenas questionava os limites da representação referentes à tradição pictórica moderna ocidental<sup>1</sup>, mas também anteciparia debates fundamentais sobre a abstração moderna europeia, articulando rigor formal e uma investigação metafísica própria.

Frequentemente citada, embora quase como uma nota de rodapé, af Klint é muitas vezes relegada a um papel secundário, sem maiores aprofundamentos de sua associação com esse período histórico<sup>2</sup>. Além disso, a artista é notavelmente reconhecida, embora pouco conhecida em profundidade no Brasil. Indiscutivelmente, as recentes exposições de arte em instituições de renome contribuíram demasiado para sua inserção na história da arte num reconhecimento *a posteriori*, mas percebe-se ainda uma escassez de estudos a seu respeito e sua relação com a própria arte abstrata moderna europeia.

Segundo Renja Suominen-Kokkonen, historiadora da arte finlandesa, na resenha do livro *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*<sup>3</sup> (*História da*

---

<sup>1</sup> Referimo-nos à tradição instaurada durante o Renascimento (séculos XIV a XVI) no continente europeu, que foi o início da representação daquela formatação renascentista que inaugura uma tradição plástica no Ocidente.

<sup>2</sup> Nesta pesquisa, delimitamos como recorte o final do século XIX e, sobretudo, as duas primeiras décadas do século XX.

<sup>3</sup> Coletânea organizada por Ludwig Qvarnström, reúne vinte textos escritos por dezoito autores, oferecendo uma visão ampla, porém não linear, da história da arte sueca desde os tempos pré-históricos até o século XXI. Esse livro busca questionar narrativas nacionais e ampliar o acesso internacional à história da arte sueca, especialmente por meio de sua publicação em inglês.

*Arte Sueca: Uma Seleção de Textos Introdutórios*) (2018), Qvarnström levanta a seguinte questão: “Precisamos de outra história da arte nacional nestes tempos de globalização?” (Suominen-Kokkonen, 2019, p. 1, tradução nossa), apontando para a necessidade de maiores aprofundamentos em pesquisas acadêmicas sobre o tema. Nesse sentido, a historiadora da arte finlandesa observa que “a história da arte sueca, assim como a dos demais países nórdicos, não se encontra nas chamadas obras gerais de história da arte” e que, “por esse motivo, tem havido, em todos esses países, um esforço em oferecer apresentações gerais da história da arte nacional, com escopos mais amplos ou mais restritos”, além de destacar que “versões dessas obras em língua inglesa têm sido raras” (*Ibidem*).

Nessa resenha do livro, Suominen-Kokkonen aponta que a publicação parte da ideia de que os textos poderão ser úteis a “estudantes em diferentes oficinas em pequenos grupos”, funcionando também como um “recurso pedagógico para explorar as múltiplas dimensões da arte” (*Ibidem*). No entanto, embora o livro apresente 226 imagens, apenas 10% dessas ilustrações são de obras produzidas por mulheres (*Ibidem*, p. 2, tradução nossa). A resenha afirma que, entre essas artistas, af Klint é mencionada apenas uma vez, no capítulo de Charlotta Nordström, também historiadora da arte, dessa vez, sueca. Como o livro segue uma organização cronológica, o texto aborda desde o início do século XX e segue até o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse contexto,

[...] avança rapidamente pela história da pintura com diversas orientações, do expressionismo ao surrealismo, listadas brevemente como uma cavalgada de nomes. O artigo não oferece nenhuma abordagem crítica ou problematização do seu objeto de estudo. Por exemplo, apenas quatro linhas de texto são dedicadas à obra de Hilma af Klint (*Ibidem*, p. 5, tradução nossa).

O capítulo de Nordström, mencionado por Suominen-Kokkonen, é intitulado “Painting from the Turn of the Century 1900 to the Second World War” (“Pintura da Virada do Século de 1900 até a Segunda Guerra Mundial”). Assim como fez Nordström, propomos pontuar brevemente elementos do contexto histórico da arte sueca entre o final do século XIX e meados do século XX, com o intuito de situar o momento em que af Klint desenvolvia sua produção artística. Nesse sentido, ela inicia seu texto informando que o simbolismo sueco do início do século XX fundiu natureza e psique humana em “paisagens realistas e fantásticas”, como nas pinturas de Ernst

Josephson (1851-1906), Carl Fredrik Hill (1849-1911), August Strindberg (1849-1912) e Eugène Jansson (1862-1915) (Nordström, p. 245, tradução nossa).

Ainda sobre essa temática, que se desenvolvia no início do século XX, Nordström observa que:

O simbolismo sueco em seus primórdios está representado na arte de Richard Bergh (1858-1919), que, na década de 1880, foi uma figura de destaque, junto com Ernst Josephson, entre um grupo de artistas que expressava abertamente sua insatisfação com os princípios educacionais e as práticas expositivas da Academia Real de Artes Liberais (Kungl. Akademien för de fria konsterna). Esses artistas ficaram conhecidos como os *Oponentes* (*Opponenterna*) após organizarem duas exposições autogeridas no Salão de Arte de Blanch (Blanchs Konstsalong), em Estocolmo, em 1885: *Das margens do Sena* (*Från Seinens strand*) e *Exposição dos Oponentes* (*Opponenternas utställning*) (*Ibidem*, p. 247, tradução nossa).

A arte sueca desse período histórico foi marcada por referências de outros artistas europeus, como o espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e o francês Georges Braque (1882-1963), com o cubismo que teriam “inspirado”, segundo Nordström, artistas suecos, tais como Siri Derkert (1888-1973) e Gösta Adrian-Nilsson, conhecido como GAN (1887-1965) (*Ibidem*, p. 250-251). Além desses, artistas suecos como Isaac Grünewald (1889-1946), Sigrid Hjertén (1885-1948), Leander Engström (1886-1927) e Nils Dardel (1888-1943) frequentaram, conforme orienta o texto da historiadora da arte sueca, a “escola” (“*Paris Matisse school*”) de Henri Matisse (1869-1954) em Paris, a Académie Matisse<sup>4</sup>, representando, na Suécia, “um estilo expressionista derivado do fauvismo” (*Ibidem*, p. 253, tradução nossa).

A breve menção à abstração no capítulo pode estar relacionada à observação de que “poucos artistas suecos são considerados como tendo buscado uma abstração plena na pintura” (*Ibidem*, p. 256, tradução nossa). Após essa afirmação, Nordström observa que af Klint “explorou essa liberdade artística de maneira altamente individual, já combinando cubismo com expressionismo e simbolismo espiritual por volta de 1906”, ainda que Wassily Kandinsky (1866-1944) seja comumente considerado o primeiro artista a “explorar a abstração completa” (*Ibidem*). Além de af Klint, outro

---

<sup>4</sup> Foi uma escola de pintura fundada por Matisse em Paris, em 1908, após o impacto da exposição que ocorreu no Salon d'Automne em 1905, introduzindo o fauvismo na cena artística parisiense, os chamados *les Fauves*. Funcionou até 1911 e recebeu mais de 120 alunos de diferentes nacionalidades, principalmente alemães, estadunidenses e escandinavos. Entre os envolvidos em sua criação esteve o artista sueco Carl Palme (1879-1960), possivelmente incentivado por Birger Simonsson (1882-1938), também artista sueco. A escola se notabilizou por reunir turmas mistas, o que permitiu a presença significativa de mulheres no ambiente modernista e sua inserção nas redes de galeristas da época. (Behr, 2012, p. 149-150, tradução nossa)

artista sueco que “investigou as possibilidades da arte abstrata e do cubismo sob uma perspectiva teórica”, entre as décadas de 1920 e 1930, foi Otto G. Carlsund (1897-1948), cuja produção dialoga diretamente com as obras do francês Fernand Léger (1881-1955) e do holandês Piet Mondrian (1872-1944) (*Ibidem*).

No início da presente pesquisa nos questionamos qual seria a viabilidade de abordar, na História da Arte, a relação da obra de af Klint com a emergência da abstração na arte moderna. É notório que sua obra já é associada à emergência da abstração na arte moderna, o que é reforçado pelas curadorias de exposições recentes. A questão, aqui, no entanto, consiste em compreender de que modo essa relação se configura e qual é sua natureza.

Nesse sentido, a pesquisa se faz presente, em certa medida, na busca de reconhecer na obra da artista elementos que alimentariam (ou não) essa emergência da abstração na arte. Essa investigação traça questionamentos sobre o recente<sup>5</sup> envolvimento na discussão de af Klint e a arte abstrata moderna produzida em território predominantemente europeu ocidental. Essa trajetória implica a discussão e análise de como a obra da artista se insere na história da arte, considerando-se a recente revisão sobre a sua inserção nesse campo e sua relação com a emergência da abstração moderna, à medida que conhecimentos sobre sua produção se aprofundam e se ampliam, sua obra passa a ser também incorporada a processos de historicização e à constituição de uma fortuna crítica da história da arte mais abrangente.

Não podemos afirmar que af Klint exerceu repercussão direta sobre a arte moderna em seu tempo, uma vez que sua obra, especificamente aquela compreendida como abstrata, permaneceu amplamente desconhecida durante sua vida e até mesmo em torno de quatro décadas após sua morte. No entanto, a atual recepção de sua produção pode contribuir significativamente para a maneira como a história da arte, especialmente a da abstração moderna, tem sido escrita e até revisada. Mais do que reconhecê-la como uma precursora ou atribuir-lhe um rótulo *consagrado*, a questão central reside em compreender quais implicações sua inserção tardia no circuito expositivo e institucional traz para a reavaliação crítica da narrativa hegemônica da arte moderna europeia.

---

<sup>5</sup> Consideramos como recente tudo aquilo que envolve a circulação e recepção da obra da artista no século XXI, sejam exposições de arte, artigos científicos, ensaios, pesquisas acadêmicas, entre outros.

É digno de nota que, diferentemente de outros artistas contemporâneos a ela, a sua obra não exerceu repercussão direta sobre a arte moderna de seu tempo. Embora não fosse completamente desconhecida, é sobretudo a partir da década de 1980, por diversos fatores que serão aqui discutidos, que se observa um crescente interesse em revisar o papel que af Klint desempenha no contexto da arte moderna. Esse processo de historicização de sua produção oferece, por sua vez, novas pistas para repensarmos a própria conceituação de arte moderna. Com isso, como será discutido oportunamente na presente Dissertação, havia um impedimento formal para isso, que era realizado pela própria af Klint em testamento pedindo que a família revelasse a sua obra apenas vinte anos após a sua morte.

Entendemos a inclusão da artista e de sua obra, com o objetivo de discutir a chave de sua contribuição para a historiografia da arte. Por essa óptica, qual seria a contribuição de af Klint para a formação do corpo de conhecimento hoje relacionado à emergência da abstração na arte do início do século XX na Europa? Embora não seja possível responder a essa pergunta no âmbito desta pesquisa, torna-se imprescindível debater o tema.

Esses questionamentos guiam o processo investigativo e, nessa dinâmica, esta Dissertação almeja aprofundar certas indagações a respeito da relação entre a vida e a obra de af Klint e a própria Arte Abstrata Moderna. Faz-se necessário percorrer escritos de af Klint e identificar sua virada poética, utilizando as ferramentas disponíveis, na construção dessa recente linha argumentativa que a coloca (ou a rejeita) como pioneira do abstracionismo moderno — como a curadoria de diversas exposições defendem<sup>6</sup>. Embora seja problemático atribuir-lhe este papel e, por sua vez, não seja o objetivo central desta pesquisa, essa questão ainda é um elemento que a permeia. Ao reunir pontos e contrapontos, avançamos para a exploração da relação entre vida, obra e esse período histórico, considerando como af Klint pode contribuir para esse movimento, ou melhor, como ela se relacionou com a questão da emergência da arte abstrata moderna *a posteriori*.

---

<sup>6</sup> A título de exemplo dessa recente narrativa em exposições, destacamos *Hilma af Klint*, realizada no Museu Guggenheim Bilbao, entre 18 de outubro de 2024 e 2 de fevereiro de 2025, que afirma que a artista “se estabeleceu como uma pioneira na representação do invisível” ao “forjar um vocabulário artístico singular”. Pouco depois, *Hilma af Klint: The Beyond* foi apresentada no 東京国立近代美術館 (Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio), entre 4 de março e 15 de junho de 2025. Divulgada como “a primeira grande retrospectiva na Ásia” da artista, o website oficial do museu descreve af Klint como “uma pioneira da pintura abstrata, cujas obras antecederam as de seus contemporâneos, como Kandinsky e Mondrian”. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/hilma-af-klint>; <https://www.momat.go.jp/en/exhibitions/561>.

Af Klint, por conseguinte, utiliza recursos próprios de sua linguagem artística, como se tais elementos das artes visuais possuíssem a propriedade de materializar — por mais paradoxal que pareça — o Incomensurável. Talvez ela se visse como um meio, *médium*, um instrumento de manifestação divina que busca evocar emoção e, até mesmo, deslocamento extremamente elevado e sutil, capaz de elevar a alma daquele diante à sua pintura, em um sentido espiritual, por meio de certas especificidades da própria arte. Nesse sentido, essas certas especificidades dentre os recursos das artes visuais, que permitiriam a ela tornar visível o que denominamos, aqui, o Incomensurável — isto é, dimensões de um invisível e seus aspectos espirituais que permeariam a crença da artista. Seria por meio da arte, de certas propriedades e questões extremamente sutis, que se torna possível um contato mínimo, mas ainda assim, com o Incomensurável, como se houvesse a capacidade de tocá-lo.

Essa investigação visual, materializada no extenso conjunto *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)*, que inclui as séries emblemáticas e selecionadas nesta Dissertação — *De tio största (As Dez Maiores)* (1907), *Svanen (O Cisne)* (1914-1915) e a *Serie Atomen (Série O Átomo)* (1917) —, sugere que a artista colaborou, em alguma medida, para a emergência da abstração moderna na Europa, incorporando certos princípios dessa linguagem antes de nomes de artistas que se tornariam mais célebres, como Kandinsky e Mondrian. Estes, por sua vez, também tiveram contato, ainda que em graus distintos, com vertentes espiritualistas, especialmente a Teosofia.

Para além dessa hipótese central, formulamos hipóteses auxiliares que orientaram a pesquisa: (I) af Klint, formada em uma Academia de Belas Artes e atuando como artista visual e ilustradora científica no início do século XX, teria utilizado de sua metodologia articulando rigor formal e crença espiritual em sua produção posterior; (II) sua imersão em práticas espiritualistas e, especialmente, no grupo De Fem (As Cinco), no qual fazia parte e que criou essa circunstância, desde a década de 1890, não apenas moldou seus interesses pessoais, mas também constituiu em uma base para a criação de uma sintaxe plástica singular; (III) ao propor o acesso ao espiritual mediante a materialidade da pintura, sua obra oferece um aporte significativo aos estudos contemporâneos sobre a historicização da abstração moderna, colocando em debate a própria história da abstração na arte do início do século XX; (IV) por fim, a exclusão histórica até então vigente em relação à artista se

relacionaria a fatores como gênero, contexto geográfico e a decisão de não expor, em vida, uma obra que entendemos como abstrata. A recepção de sua obra provoca uma reavaliação crítica. Nesse sentido, a pesquisa não busca apenas situar af Klint no contexto histórico de sua produção, mas problematizar disputas narrativas que envolvem a história da arte moderna a partir de uma perspectiva que trabalha na correlação entre vida e obra da artista.

Nosso levantamento bibliográfico se concentra em publicações recentes, bem como em fontes críticas relevantes, como a pesquisa da historiadora da arte alemã Julia Voss, importante biógrafa da artista. Parte significativa da pesquisa também consistiu na consulta e análise de catálogos de exposições, internacionais e do único brasileiro<sup>7</sup>, tanto de mostras dedicadas a af Klint quanto de coletivas, os quais incluem reproduções visuais de suas obras, entrevistas e textos ensaísticos. Esta pesquisa, portanto, busca compreender percepções desde a relação entre vida e obra da artista até interpretações e discussões de sua atual fortuna crítica. Em diálogo com referências de diferentes textualidades, a Dissertação se orienta a partir da investigação de documentos biográficos, catálogos de exposições, textos curatoriais, entrevistas, ensaios, livros e artigos acadêmicos que abordam a trajetória da artista e contextos histórico-culturais nos quais sua produção está inserida.

A análise das imagens, por sua vez, apoia-se tanto em recursos formalistas quanto iconográficos, considerando os elementos visuais e, inclusive, simbólicos da produção de af Klint nas séries pesquisadas nesta Dissertação: *As Dez Maiores*, de 1907, *O Cisne*, de 1914-1915, e a *Série O Átomo*, de 1917. Em alguns momentos, como será detalhado no segundo capítulo, recorreremos a análises comparativas encontradas em ensaios e artigos acadêmicos, especialmente para estabelecer relações entre as obras da artista e representações visuais oriundas, por exemplo, da ciência — como diagramas científicos, pranchas de óptica e ilustrações astronômicas.

Diante da busca por oferecer subsídio para outras pesquisas, decidiu-se também, desde o início da pesquisa, incluir como anexos desta Dissertação, a tradução de textos referenciais da bibliografia específica, majoritariamente em inglês, com o intuito de disponibilizá-los junto ao trabalho. Considerando a escassez de

---

<sup>7</sup> A única exposição a apresentar obras da artista sueca no Brasil foi a mostra individual *Hilma af Klint: mundos possíveis*, realizada em 2018 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa exposição trouxe, pela primeira vez, trabalhos de af Klint para a América Latina. A mostra foi organizada em parceria com Daniel Birnbaum, então diretor do Moderna Museet (Museu de Arte Moderna de Estocolmo), em colaboração com a Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint).

pesquisas no Brasil que abordam a produção de af Klint, buscamos compreender com maior precisão as fontes originais e seus respectivos contextos, além de incorporá-las como referências bibliográficas centrais.

A ideia de um retorno da artista tem sido articulada como uma tentativa de estabelecer uma nova ordem de compreensão de sua obra nos últimos trinta anos, especialmente no âmbito da recepção crítica inserida no circuito da arte moderna. Notamos que houve certo apagamento no decorrer do século XX e que atualmente há uma busca de revalorização de sua *oeuvre*. Com isso, atentamo-nos às disputas de vertentes, até mesmo interpretativas, que envolvem a própria historicização da arte, em diálogo com o contexto histórico da artista, sua espiritualidade e, em certa medida, a questão de gênero — uma vez que ela era uma artista sueca e mulher em um meio predominantemente masculino. Nesse sentido, trabalhamos com questões relativas à divulgação, como em livros e em mostras da obra de af Klint, ou seja, a preocupação se refere à recepção crítica. Nossas referências bibliográficas de base são textos sobre a produção da artista e partes de sua recente fortuna crítica. Observamos que, com frequência, a relação da artista e a narrativa que se construiu são apresentadas como uma espécie de retorno. Esse, por sua vez, é proporcionado pela recepção crítica contemporânea, já que a recepção naquela época simplesmente não existiu.

A presente Dissertação, conseqüentemente, procurou ponderar diversos elementos que buscam elucidar circunstâncias que interrelacionam a produção da artista e esse período histórico em recorte, situado no início do século XX ou, pelo menos, até as suas duas primeiras décadas na Europa. Embora a interligação de sua vida e obra e o processo da emergência da abstração no contexto amplo da arte moderna não seja o foco predominante desta Dissertação, o objeto de pesquisa é, evidentemente, atravessado por aproximações, comparações e outras articulações com narrativas relevantes ao escopo desta pesquisa.

Para tal, a Dissertação é estruturada em três capítulos. O primeiro se dedica a investigar o entrecruzamento de dois eixos, um de cunho pessoal de af Klint voltado para o seu engajamento espiritual e o outro como artista, relacionado a questões profissionais, desde os estágios iniciais de sua formação até o seu desenvolvimento subsequente de sua carreira profissional.

Desse modo, busca-se oferecer as bases para uma compreensão contextual de af Klint, abordando seu horizonte intelectual, histórico, espiritual e, até certa

medida, filosófico. Nesse sentido, pretende-se explorar a relação entre a sua vida e produção, a partir de dados biográficos em paralelo com o respectivo período histórico.

A hipótese supramencionada exige, ainda que de um modo preliminar, verificar em que aspecto seria possível relacionar vida e obra da artista, estabelecendo uma conexão inicial com o seu processo de produção, bem como com o conhecimento que adquiriu durante sua formação na Konstakademien em artes plásticas. Isso aparentemente serviu posteriormente como dedicação às questões espirituais, investigando se ela utiliza seu conhecimento em técnicas na área como instrumento a serviço de temáticas do plano espiritual, tornando a relação entre vida e obra intrínseca. Nesse caso, ao analisarmos a relação entre vida e obra de af Klint, não pretendemos meramente estabelecer uma correlação biográfica, mas investigar em que medida é possível identificar a utilização de seu conhecimento técnico em artes visuais como instrumento a serviço de temáticas vinculadas ao plano espiritual — ou, ainda, como a artista teria reconhecido nas artes visuais uma potência expressiva singular, capaz de, paradoxalmente, materializar aquilo que é invisível.

No segundo capítulo, procuramos abordar suas obras do ponto de vista formal, reunindo perspectivas de sua fortuna crítica, por meio de uma seleção de trabalhos considerados emblemáticos de sua trajetória artística que envolve virada poética, que é pelo menos em um momento distinto de seu desenvolvimento, relacionado com as atividades que exercia no De Fem. Isso inclui as produções: *De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)* (1907), *Svanen, serie SUW, grupp IX (O Cisne, série SUW, grupo IX)* (1914-1915) e *Serie Atomen (Série O Átomo)* (1917). Buscamos, por conseguinte, estabelecer parâmetros para analisar e comentar marcos e virada poética ao longo de sua carreira.

No terceiro capítulo, o foco recai sobre as exposições contemporâneas a nós, realizadas no século XXI. A pesquisa, então, aborda diferentes ondas de repercussão, interligando-as às exposições, individuais e coletivas, realizadas em diversos países e continentes no decorrer dos anos. Além disso, esse capítulo desenvolverá questões centrais relacionadas as artes visuais, ao contexto histórico e à teoria e história da abstração moderna europeia em seu contexto amplo, considerando como as produções da artista dialogam com esses aspectos. Portanto, por esse caminho, serão analisadas as tensões entre sua obra e o desenvolvimento da abstração do início do século XX na Europa a partir de perspectivas curatoriais. Ao traçar essas questões, o terceiro capítulo buscou estabelecer uma relação entre as obras de af

Klint e a emergência da abstração moderna europeia, investigando como suas criações anteciparam ou desafiaram as concepções artísticas de sua época. Nesse sentido, busca-se discutir sobre a recente inserção da artista na história da arte, assim como em circuitos de exposição de arte, e como sua obra é reinterpretada em contextos curatoriais atuais, destacando como sua produção, embora pouco reconhecida em seu tempo, passou a ser revisitada e reinterpretada a partir da década de 1980 — buscando colocar em discussão como mostras e suas curadorias têm reforçado essa revisão histórica.

Ainda é digno de nota que sob outra perspectiva, embora esta Dissertação não coloque a questão de gênero em foco, é crucial reconhecer que o papel desempenhado por artistas mulheres no início da arte moderna há muito tempo foi negligenciado pela historiografia da arte, que historicamente concentrou-se predominantemente no papel dos artistas do gênero masculino. Essa questão esteve presente em toda a pesquisa, atravessando-a de modo incontornável e aparecendo entrelaçada a uma série de outras, ainda que tratada de maneira distinta nos três capítulos. Existe uma crescente preocupação em aprofundar os estudos sobre as artistas, não apenas da época em destaque, mas também de outros momentos da História, indo ao encontro de uma agenda de pesquisa urgente e atual. Frequentemente, a produção artística de mulheres nem sequer era reconhecida como uma atividade profissional, ao contrário do que ocorria com os homens, até meados do século passado.

Nesse contexto, apesar de outros fatores também contribuírem para essa situação, a obra e figura de af Klint são notavelmente pouco conhecidas no Brasil. Embora seu nome seja ocasionalmente mencionado em textos sobre arte moderna e a produção abstrata daquele período, raramente se aprofunda sobre sua contribuição. Ela é frequentemente relegada à mera menção como uma artista mulher associada à abstração. Portanto, é fundamental questionar a extensão de seu papel e como sua obra pode contribuir para a historicização da emergência da abstração moderna.

Mesmo que af Klint não tenha sido uma figura central nas artes visuais durante um recorte cronológico considerável, sua contribuição pode fornecer elementos fundamentais para a atual *construção* da abstração; tendo em vista que seu conhecimento no âmbito das artes visuais poderia ter sido um fator que forneceu um recurso para sua busca, sem recorrer à *mimesis* — uma vez que seria da ordem do

mensurável — que é geralmente associada à reprodução de uma realidade observável.

## **Capítulo 01. Ultrapassando fronteiras do tangível em direção a outras fronteiras da percepção**

A trajetória de af Klint é marcada por momentos de profunda transformação, que ressoam tanto em sua vida pessoal quanto em seu desenvolvimento artístico. Iniciando sua carreira dentro dos moldes estabelecidos pelas tradições acadêmicas, ela se dedicou ao domínio técnico e à representação fiel do mundo visível. Esse período de aprendizado foi fundamental para a consolidação de uma base, que, com o tempo, se revelaria essencial para as inovações, ou melhor, rupturas que viriam a seguir. No entanto, sua inquietação intelectual e espiritual a impulsionaram para além das fronteiras do tangível, rompendo com as convenções e desafiando normas estéticas vigentes em sua época. Ao aprender as regras de produções figurativas, a artista apresenta ter subvertido certos aspectos, iniciando uma nova fase em que a aparência física das coisas cede lugar à exploração de dimensões abstratas e espirituais. Nessa nova etapa, seu trabalho deixou de ser uma simples representação da realidade física, abrindo caminho para uma percepção mais profunda, que se estendia para além do material e do visível, explorando os limites da consciência e da subjetividade, unindo com seus conhecimentos técnicos em produção na arte.

A relação entre vida e obra sugere um movimento em direção àquilo que é fisicamente palpável, sem abandonar a busca por novas dimensões da percepção e da consciência, fortemente conectada a crenças espiritualistas sob a perspectiva de af Klint. Neste capítulo, são exploradas intersecções significativas e multifacetadas que atravessam sua produção artística.

Veremos posteriormente, ainda no início deste capítulo, uma ligação considerável entre af Klint e a cartografia náutica. Parte de sua família acompanha, ou, pelo menos, acompanhou, uma tradição de carreira na Marinha. Alguns se destacaram por suas competências relacionadas à carta náutica; em especial às cartas de aproximação, que mostram detalhes em desenhos da costa. A criação desse tipo de mapa envolve um conjunto de atividades, estudos e operações que se desenvolvem a partir da união da ciência, técnica e arte. As cartas se referem a uma representação gráfica e em escala reduzida de algo; seja superfície, região e até

mesmo da esfera celeste. Um mapa náutico pode ser visto como um quadro, uma representação visual de determinada costa, por exemplo.

A artista nos apresenta grande possibilidade de que mantinha uma convivência próxima com seus familiares da Marinha, retratando alguns em desenhos, como foi possivelmente o caso de seu avô, o Almirante Gustaf af Klint (1771-1840) [Figura 2]. Essa proximidade e convívio podem ter despertado um interesse, ainda na infância, com a produção artística, obtendo um contato direto e até mesmo mais íntimo com a produção cartográfica de seus familiares. Talvez, até certo ponto, o conhecimento que tinha acerca dos mapas a ajudou a construir sua grande e extensa produção artística concentrada na primeira metade do século XX e que propõe sua intensa jornada de cunho espiritual.



**Figura 2.** Retrato de Gustaf af Klint<sup>8</sup> (1771-1840), carvão e giz sobre papel, 59 x 48 cm.

Não se sabe com exatidão o grau de contato que a artista teve com a cartografia, ou ao menos com os mapas produzidos por seus familiares. Embora essa

---

<sup>8</sup> A autoria do retrato permanece desconhecida até o atual estágio da pesquisa. No entanto, ele integra o arquivo pessoal da família e é atribuído, possivelmente, a Hilma af Klint.

relação não possa ser determinada com precisão, dada a importância do trabalho cartográfico em sua família, esboçamos, de forma limitada, um mapa transversal sobre a trajetória e a produção de af Klint. Esse percurso busca identificar sentidos e motivações que possam tê-la direcionado para sua transição para obras não figurativas.

Nesse sentido, na presente Dissertação, referimos o Incomensurável como algo que carrega uma conotação que está além de uma medição e compreensão, sendo associado ao que transcende as fronteiras do tangível. Ele é, em resumo, aquilo que entendemos como a busca da artista em traçar, pelo menos aludir, por meio de suas pinturas e desenhos, o campo espiritual.

Sua crença migrou para o trabalho e a pesquisa, na busca de visualizar o invisível.

Hilma af Klint queria olhar para além do mundo material e ter acesso a uma maneira diferente de ver. Mais do que observar nosso universo, ela canalizava suas energias. Isso lhe permitia tornar visível o invisível. Dizem que ver é acreditar. Af Klint nos mostrou o contrário: acreditar é ver (Gompertz, 2023, p. 244).

Esse impulso começou a se potencializar a partir da união do grupo De Fem (As Cinco), o qual é abordado no presente capítulo. Com as atividades desenvolvidas junto ao grupo, af Klint passou a desenvolver trabalhos de modo mais abstrato. Tal produção a acompanhou pelo resto da vida.

Em consideração a certos eventos biográficos da artista, iniciamos este capítulo com breves notas de sua história, que, aliás, apresentam-se de suma importância para a construção não somente de seu trabalho visual, como também na discussão quanto a investigação desta pesquisa: indagamos se a arte assume um caráter instrumental em sua abordagem, em sua busca de conferir concretude à sua expressão do Incomensurável, permitindo uma expressão artística como tal e não apenas vinculado como uma atividade espiritual — este último ponto se faz ecoar as palavras de Dickerman: “[...] nem tenho certeza se ela via suas pinturas como obras de arte.” (Dickerman, 2013, não paginado, tradução nossa).

Este capítulo aborda, portanto, três eixos fundamentais para a compreensão da trajetória artística de af Klint. Inicialmente, as notas biográficas (1.1) situam momentos-chave de sua vida e carreira, permitindo compreender o contexto que

moldou suas primeiras investidas no mundo das artes. Em seguida, será analisada sua participação no grupo De Fem (1.2), destacando o papel fundamental que essa rede de mulheres desempenhou em seu desenvolvimento criativo e espiritual, contribuindo para seu afastamento das normas convencionais da produção artística e figurativa baseada na régua de sua época. Por fim, a seção dedicada à busca pelo Incomensurável a partir, como acreditaria, do contato com Mestres Superiores (1.3), discutirá a relação entre a sua produção artística em paralelo com esse contato, investigando quem seriam esses Mestres e como ocorreram essas comunicações, assim como as intersecções entre espiritualidade, abstração e o questionamento dos limites tradicionais das artes visuais.

## 1.1. Notas biográficas

Hilma af Klint, figura cada vez mais proeminente no campo das artes visuais no século XXI, nasceu em 26 de outubro de 1862 em Solna, uma comuna sueca localizada no condado de Estocolmo, onde não há indícios de reverberações de uma cena artística forte. Nasceu em um quartel militar, já que sua família era composta por oficiais da Marinha. Seu pai, Fredrik Viktor af Klint (1822-1898), serviu como oficial na *Försvarsmakten Militärhögskolan Karlberg* (Academia Militar de Karlberg), seguindo a carreira de seu avô, Eric af Klint (1732-1812), o primeiro marinheiro oficial da família. Ela cresceu em Estocolmo e em Adelsö, uma ilha no lago Mälaren. Faleceu pouco antes de celebrar seu octogésimo segundo aniversário, no dia 21 de outubro de 1944, igualmente em território sueco.

Entre os antepassados paternos, houve uma dedicação aos estudos e práticas da cartografia náutica, como foi o caso do Almirante Gustaf af Klint (1771-1840), avô da artista. Por volta de 1830, ele publicou *Sveriges Sjö-Atlas*<sup>9</sup> (*Atlas Marítimo da Suécia*), um livro, que se tornou extremamente raro, foi continuado até 1848, oito anos após a sua morte, por seus herdeiros. O Atlas contém sessenta e cinco cartas náuticas, abrangendo referências ao Mar Báltico, à costa sueca, bem como à costa da Europa ocidental e meridional até o Mediterrâneo. Essa publicação do Almirante representa “o primeiro atlas moderno do Mar Báltico”.<sup>10</sup>

Generosamente, a Daniel Crouch Rare Books oferece uma breve contextualização histórica do Atlas, a partir de 1757, sob a perspectiva da Marinha Sueca. Esse ano, em específico, marca o início de um trabalho de levantamento para a atualização da coleção de mapas e cartas. Quatro anos após essa data, em 1761, Erik af Klint (1732-1812), bisavô da artista, participou desse grande empreendimento da Marinha, mapeando a costa sul do país. Esse trabalho, comandado por Johan

---

<sup>9</sup> A publicação foi realizada em Estocolmo, na Suécia, também sob o título “Hans Majt. Konungen egnas Sveriges Sjö-Atlas, Underdanigst af Klint Contre Admiral”, que em português podemos traduzir para: “Sua Majestade. O Rei dedica o Atlas Marítimo da Suécia, humildemente de Contra-Almirante Klint”.

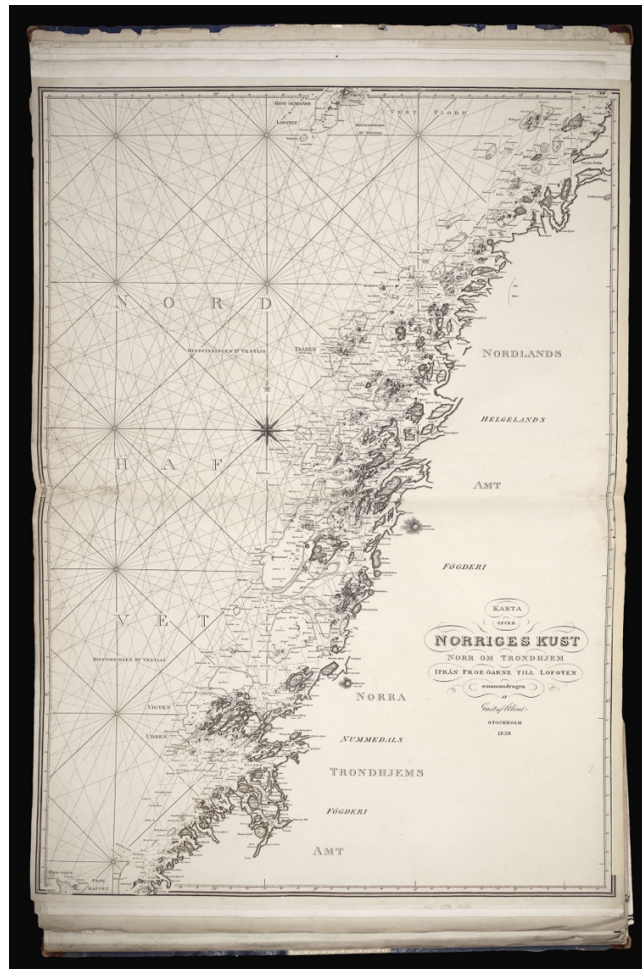
<sup>10</sup> Todas as informações foram recolhidas a partir de notas presentes no website Daniel Crouch Rare Books, que realizou a venda de uma cópia com “46 mapas de duas páginas e 1 impresso em duas folhas, com datas entre 1798 e 1830” e que “foi publicada em 1830”. Daniel Crouch Rare Books é uma empresa especializada no comércio e revenda de mapas raros, atlas, planos, cartas marítimas e livros antigos relacionados a viagens datadas do século XV ao século XIX.

Nordenankar (1713-1774) que era o dirigente no âmbito da cartografia marítima sueca, foi publicado entre 1785 e 1790 como um atlas e continha uma quantidade considerável de cartas desenhadas por Erik af Klint.

Segundo Per Dahlgren e Herman Richter Statens em “Swedish Hydrography (1644-1944)” (1947), em determinada passagem do texto que trata de um resumo sobre *Sveriges Sjökartor (Mapa Marítimo da Suécia)*, informam que em 1791 houve uma supressão do Conselho da Marinha Sueca, interrompendo os trabalhos relacionados à cartografia e ao levantamento hidrográfico (Dahlgren; Statens, 1947, p. 191). No entanto, mesmo após anos de falta de produção cartográfica, os autores assinalaram que:

[...] um filho de Erik af Klint, Gustaf af Klint, então comandante, que estava muito interessado em cartografia, ofereceu-se para realizar a edição de cartas náuticas sob contrato. A oferta foi aceita e, em 1798, Klint obteve o direito exclusivo de publicar cartas por um período de vinte anos. Assim, foi lançada a base do grande e importante Atlas Náutico de Klint (*Ibidem*, tradução nossa).

Esse atlas ao qual os autores se referem pode ser o que lançou a base para a produção de *Sweriges Sjö-Atlas*, citado anteriormente. Esse catálogo de cartas marítimas conta com desenhos do avô de Hilma af Klint, Gustaf af Klint, como podemos observar na figura abaixo [Figura 3], assim como o recorte do detalhe de seu nome na carta [Figura 4]:



**Figura 3.** Gustaf af Klint, *KARTA ÖFVER NORRIGES KUST NORR OM TRONDHJEM IFRÅN FROE ÖARNE TILL LOFOTEN* (Mapa sobre costa da Noruega Norte de Trondheim das ilhas para Lofoten). Gravura, 71 x 56 cm, 1889.



**Figura 4.** Gustaf af Klint, [detalhe] *KARTA ÖFVER NORRIGES KUST NORR OM TRONDHJEM IFRÅN FROE ÖARNE TILL LOFOTEN* (Mapa sobre costa da Noruega Norte de Trondheim para Lofoten). Gravura, 71 x 56 cm, 1889.

A criação de mapas envolve precisão científica, com estudos das características geográficas de determinada localização, bem como sua representação cartográfica, demandando habilidades artísticas para tornar as informações

compreensíveis e visuais. Esse elo indica uma interdisciplinaridade e dedicação nas duas áreas, tanto na geografia — que, no caso da família, como visto, estava relacionado à marinha — quanto nas artes plásticas, principalmente no que tange o desenvolvimento de desenhos referentes a estudos e levantamentos no campo da profissão. Embora não tenha sido possível encontrar registros de uma formação formal em técnica de desenho, tanto do bisavô Erik quanto do avô Gustaf, é notável o esforço nos traços das cartas náuticas, em especial as que foram produzidas por Gustaf af Klint.

As notáveis habilidades de desenho cartográfico, amplamente desenvolvidas e aperfeiçoadas pelos membros da família af Klint, foram fundamentais para sua ascensão social e reconhecimento público. A contribuição de Gustaf af Klint e de seu pai, Erik af Klint, para a cartografia naval sueca consolidou a reputação da família na esfera militar e científica, o que culminou na nobilitação da família em 1805, após sua dispensa do serviço militar e ter se tornado vice-governador de Gotland. Essas habilidades técnicas, associadas ao conhecimento da navegação e da geografia, tornaram-se intrinsecamente ligadas ao nome da família, conferindo-lhes não apenas prestígio, mas também um lugar de destaque entre nobres suecos da época.<sup>11</sup> É possível que as habilidades cartográficas e a tradição intelectual da família af Klint, além de sua condição aristocrática, tenham facilitado o apoio para que a artista pudesse estudar formalmente em uma Academia de Belas Artes. O prestígio e o reconhecimento associados à família podem ter proporcionado as condições favoráveis para a sua educação artística.

A trajetória de Hilma af Klint foi integralmente dedicada à sua profissão, culminando em sua formação como artista visual na Kungliga Akademien för de fria konsterna (Academia Real de Artes Liberais), comumente conhecida como Konstakademien, em Estocolmo, na qual cursou durante seis anos, entre 1882 e 1888. É digno de nota que af Klint integrou uma das primeiras gerações de estudantes mulheres que compartilharam a sala de aula com seus pares, homens, na instituição

---

<sup>11</sup> “A vasta coleção de sobrenomes suecos aliados à nobreza” revela a tradição pela qual os indivíduos, ao serem nobilitados, recebiam não apenas brasões, mas também nomes que eram considerados “mais apropriados” à sua nova condição social. Esse processo de renomeação, em alguns casos, derivava do nome original da família, como no exemplo da própria família da artista, acrescentando “af” ao sobrenome, enquanto em outros casos, um nome inteiramente novo era criado, simbolizando a transição para a nova posição aristocrática. Essa prática reforçava não apenas a distinção social, mas também a perpetuação de uma linhagem nobre que, registrada no Riddarhuset (A Casa da Nobreza Sueca), se consolidava como parte da identidade da elite do país (Olsson, 1981, p. 26-27, tradução nossa).

acadêmica. Quase duas décadas antes, em 1864, foi criado o Fruntimmersavdelningen (Departamento de Educação Feminina<sup>12</sup>), oferecendo uma educação artística abrangente para mulheres. De acordo com a própria Konstakademien, essa foi a primeira Academia na Europa a oferecer escolas de arte para o público feminino.<sup>13</sup> A Royal Academy, em Londres, por exemplo, não admitia aulas de desenho com modelo vivo para alunas até 1893 e, mesmo após essa data, os modelos deveriam estar “parcialmente vestidos” (Nochlin, 1988, p. 159).



**Figura 5.** *Hilma af Klint på Konstakademien* (Hilma af Klint na Konstakademien/Academia de Arte). Fotografia, autoria desconhecida, c. 1885. Acervo: Hilma af Klint Foundation.

Segundo seu sobrinho-neto, Johan af Klint, e Hedvig Ersman da Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint), em entrevista para o Consulado da Suécia em São Paulo, em 2018, comentam que:

Após os estudos ela tinha um ateliê num lugar conhecido como “A Casa dos Ateliês” na esquina entre a rua Hamngatan e Kungsträdgården em

---

<sup>12</sup> Tradução realizada por ferramenta eletrônica.

<sup>13</sup> Essas informações podem ser encontradas no website da Konstakademien, na breve subseção “Fruntimmersavdelningen” da seção “Historik”. Disponível em: <https://konstakademien.se/historik/>.

Estocolmo. O prédio era o centro cultural daquela época em Estocolmo com a Cafeteria e Salão de Arte Blanchs no térreo. Este foi o lugar da batalha entre os tradicionalistas da Academia Real da Arte e a oposição da Associação Nacional dos Artistas com inspiração francesa.

Antes de ingressar na Konstakademien, passou cerca de três anos estudando produção artística e técnicas de arte, para poder se inscrever e, posteriormente, matricular-se na Academia, tanto em uma escola técnica de desenho como em cursos em uma escola de artes particular da artista e professora de artes Kerstin Cardon<sup>14</sup> (1843-1924). Af Klint já tinha dezessete anos de idade quando começou a frequentar aulas de desenho nessas escolas preparatórias. Embora a formação artística fosse incomum para mulheres na época, af Klint recebeu o apoio de sua família, especialmente de seu pai, para ingressar na Konstakademien (Gompertz, 2023, p. 247). Desde os primeiros anos de educação, ela manteve um compromisso contínuo com os estudos, prosseguindo para a formação artística e, eventualmente, vinculando-se em estudos acadêmicos.

Johan af Klint e Ersman também destacam, na entrevista concedida ao Consulado, que até os quarenta anos de idade af Klint se dedicava à “arte clássica”, em uma vertente classicizante. Ao que tudo indica, os entrevistados se referem à arte clássica como uma produção que se concentra principalmente em retratos e paisagens, indicando também que ela realizava desenhos para estudos botânicos e atendia a outras encomendas.

É digno de nota que, no caso da educação acadêmica da artista, é exposto desde o século XVIII nas dependências da Konstakademien esculturas que “foram originalmente utilizadas na educação”. De acordo com a própria instituição:

Quando a Academia se mudou para a casa “Meyer” (Mejan) em 1780, as esculturas foram expostas pelo escultor Johan Tobias Sergel (1740-1814) para serem incluídas na pedagogia da época. Os alunos praticariam desenhos a partir de moldes antigos que mostravam ideais clássicos de corpos e expressões. Durante o século XIX, a coleção foi complementada com obras da Renascença, como Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-

---

<sup>14</sup> Foi uma artista e professora sueca, dirigindo sua própria escola de artes para mulheres. Há pouca bibliografia sobre ela, no entanto, daquilo que se é conhecido sobre Cardon é que estudou na Konstakademien e logo depois continuou seus estudos para além das fronteiras suecas, direcionando-se para Paris (Voss, 2022, p. 42). Sua estadia na cidade das luzes se tornou uma grande referência para ela, tendo em vista que “modelou a [sua] escola de acordo com as de Paris, onde ela mesma havia treinado” (*Ibidem*, tradução nossa).

1466) Saint Goran [São Jorge] e Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) Moses [Moisés].<sup>15</sup>

A sua atuação se estendeu também ao campo da ilustração, particularmente com ênfase em botânica, assim como, em ilustração científica relacionada a zoologia e veterinária. Nesse contexto, antecedendo a virada do século, a artista engendrou variadas composições pictóricas e desenhos, evidenciando desde cedo sua propensão a uma minuciosa observação da natureza e seus matizes.

No âmbito acadêmico, no qual “as técnicas mais importantes que os estudantes aprenderam foram a aquarela, a pintura a óleo e o desenho”, bem como “aulas de anatomia e prática de desenho de cópias em gesso de esculturas clássicas” (Voss, 2022, p. 52, tradução nossa), af Klint se destacou por suas habilidades como estudante. Ela demonstrou particular destreza em desenho de anatomia, produzindo desenhos de corpos masculinos, incluindo um com transparência corpórea, em que os ossos foram retratados coerentemente às ilustrações encontradas em livros de medicina (*Ibidem*, p. 54).

Reconhecida por sua habilidade em desenho de anatomia, como mencionado anteriormente, conquistou um prêmio em 1884 (*Ibidem*). Além desse mérito, em 1888, a artista submeteu à avaliação pelo júri da Konstakademien uma pintura a óleo na categoria de pintura histórica. A obra, intitulada *Andromeda vid havet (Andrômeda à Beira-Mar)* [Figura 6], foi vendida em um leilão em Estocolmo no ano de 2002 para uma coleção particular<sup>16</sup>. Embora não tenha sido considerada para a categoria na qual foi submetida, mas sim, por uma menos prestigiada naquele momento, pintura de modelo, recebeu o prêmio dentro dessa última categoria, de acordo com os jornais locais (*Ibidem*, p. 62).

Um aspecto interessante que merece ser destacado na pintura é a escolha da artista em representar Andrômeda, a personagem da tela, despida. A escolha do nu feminino sempre esteve cercada de convenções e expectativas sociais, sendo rara a presença de mulheres artistas nas academias, especialmente em posições que lhes permitissem estudar modelos nus. Como aponta Linda Nochlin (1931-2017):

---

<sup>15</sup> Receptionsstycken Sedan 1773. Konstakademien, sem data de publicação. Disponível em: <https://konstakademien.se/konstsamlingen/>.

<sup>16</sup> Segundo a pesquisa de Voss para a produção escrita da biografia da artista, “a pintura foi leiloadada através do Stockholms Auktionsverk em trinta de maio de 2002. Expedidor e comprador são desconhecidos” (Voss, 2022, p. 337, tradução nossa).

Até onde sei, não há representações históricas de artistas que se baseiem em modelos nus que incluam mulheres em qualquer papel além do próprio modelo nu, um comentário interessante sobre regras de propriedade: isto é, é aceitável que uma mulher (“baixa”, é claro) se revele nua como um objeto para um grupo de homens, mas é proibido que uma mulher participe do estudo ativo e do registro de um homem nu como um objeto, ou mesmo de uma companheira mulher (Nochlin, 1988, p. 160, tradução nossa).



**Figura 6.** Hilma af Klint, *Andromeda vid havet*, 1887-1888. Óleo sobre tela, 133 x 88 cm.

Pouco mais de dez anos após concluir seus estudos na Konstakademien, af Klint foi escolhida por John Vennerholm (1858-1931), professor-diretor do Veterinärinstitutet (Instituto Veterinário) na Suécia, juntamente com sua amiga de longa data, Anna Cassel. Ambas as artistas foram selecionadas para produzir ilustrações para um livro sobre veterinária, especificamente sobre cirurgia em cavalos, que era a especialidade de Vennerholm (Voss, 2022, p. 104-105).

Nesse momento, já na virada para o século XX, em 1900, af Klint trabalhava como ilustradora, frequentando regularmente o Instituto e suas aulas. Próxima dos seus quarenta anos de idade, ela se encontrava em um ambiente majoritariamente masculino, exceto por sua amiga, parceira de trabalho. O ambiente servia também como um espaço para estudos e pesquisas abrangentes na área de veterinária, incluindo doenças e reprodução animal. Nesse último ponto, como bem ressaltou a

biógrafa, a imagem dos órgãos reprodutores se tornou um padrão em pinturas posteriores de af Klint (*Ibidem*, p. 106). Isso sugere que sua experiência como ilustradora no campo da veterinária repercutiu em seus trabalhos posteriores.

Um exemplo disso que identificamos, é uma pintura em pequeno formato [Figura 7], de 1907<sup>17</sup>. Nessa pintura, apresentando uma composição abstrata, elementos circulares em diferentes cores contrastam com um fundo lilás. Apesar dessa composição se mostrar aparentemente orgânica, é possível notar semelhanças entre o elemento central em preto e uma ilustração dos órgãos reprodutores femininos, como o útero, as tubas uterinas, a cavidade uterina e os ovários. Embora Voss (2022) não indique especificamente a pintura *Mannaåldern (Fase adulta)* no início do texto “I Was the Instrument of Ecstasy” (“Eu Fui o Instrumento do Êxtase”), presente na biografia, ela faz referência a outras duas pinturas da mesma série representada na figura abaixo — *Mannaåldern (Fase adulta)* e *Ynglingaåldern (Juventude)*<sup>18</sup>. A biógrafa aponta que a artista iniciou a produção dessa série no mês de outubro e que “as pinturas passaram a transbordar de formas que, embora abstratas, remetiam a ovários, canais espermáticos e testículos, bem como aos processos que lhes são associados [...]” (*Ibidem*, p. 148, tradução nossa).

---

<sup>17</sup> Representada aqui em seu caderno, essa pintura integra a série *De Tio Största (As Dez Maiores)*, composta por obras que ultrapassam três metros de altura e dois metros de largura. A série é abordada no segundo capítulo desta Dissertação.

<sup>18</sup> As imagens que compõem a série *De tio största* (1907) se encontram reunidas no Anexo D desta Dissertação.



**Figura 7.** Hilma af Klint, 107, Livro Azul 1174, 1907. Referente à pintura *Mannaåldern, nr 6*, série *De tio största, grupp IV* (*Fase adulta, n. 6, As Dez Maiores, grupo IV*), 1907. Aquarela, 22,5 x 17,5 cm.

Durante o período em que trabalhava no instituto dedicado à ciência médica veterinária, af Klint já se encontrava imersa em um contexto espiritualista, especialmente relacionado à *Edelweissförbundet*, desde 1896.<sup>19</sup> Conhecida principalmente por referências de cunho espiritualista, a artista direciona seus principais trabalhos para a interseção de seus interesses pela literatura espiritualista e pela ciência naturalista, explorando a natureza biológica em diferentes aspectos. Nesse sentido, não seria surpresa para a artista essa aproximação de matéria e espírito, uma união que se volta para um significado mais espiritual, de modo que a presença da matéria se conecte mais intimamente por meio de um significado espiritual.

No contexto científico, af Klint pareceu ter tido interesse nos estudos dos botânicos conterrâneos Knut Fredrik Thedenius (1814-1894) e Nils Johan Andersson (1821-1880), possuindo em sua biblioteca os livros *Flora öfer Uplands och*

---

<sup>19</sup> Segundo levantamentos realizados na pesquisa biográfica sobre a artista, Voss sinaliza no subcapítulo “Bertha Valerius and the Dead”, em *Hilma af Klint: A Biography* (2022), que “Erik af Klint, sobrinho de Hilma, relataria mais tarde que sua tia participou de sessões espiritualistas a partir de 1879 e foi membro de várias associações espiritualistas ao longo de sua vida” (Voss, 2022, p. 36, tradução nossa). Outro exemplo dessas associações é a *Klöverbladet*, da qual af Klint começou a participar somente em 1883 juntamente com Valerius.

*Södermanlands Fanerogamer och Bräkenartade Växter*<sup>20</sup> (1871) e *Elementar Flora*<sup>21</sup> (1871), respectivamente. Além deles, a artista parece ter tido acesso a estudos do biólogo e naturalista alemão Ernest Haeckel (1834-1919), porém a partir da perspectiva antroposófica de Rudolf Steiner, em seu livro intitulado *Haeckel, die Welträtsel*<sup>22</sup> (1909).

Uma referência de cunho teosófico e que também se encontrava na biblioteca de af Klint é um dos livros mais emblemáticos de Elena Petrovna Blavatsky (1831-1891), o primeiro volume de *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy* (1888)<sup>23</sup> (*A Doutrina Secreta*). O exemplar que a artista possuía é com tradução para o sueco e foi publicado em 1895<sup>24</sup>. Na obra de cunho filosófico-religioso<sup>25</sup>, à guisa de exemplo, é destacado que os ocultistas não negam os seres humanos e seus frutos provenientes de estudos e pesquisas, uma vez que reconhecem as inúmeras manifestações da natureza e daquilo que acreditava ser sua “evolução”. Além disso, argumenta que o ser humano é, de uma forma ou outra, “produto das forças evolutivas da natureza” (Blavatsky, 1888, vol. 1, parte 3, seção XVI *apud* Voss, 2022, p. 107). Familiarizada com o conteúdo dessa doutrina multifacetada, a artista, portanto, começou a encontrar uma melhor abordagem para a sua produção artística, utilizando recursos formais que aludissem uma dissolução da matéria visível, criando trabalhos artísticos que entendemos como abstrato.

Preliminarmente seria possível dizer que uma vez familiarizada com a ilustração científica, af Klint produziu uma série de pinturas semelhantes, ou que, pelo menos sugerem, a formas orgânicas. Nesse sentido, a introdução de elementos biomórficos cria certo hibridismo na construção visual de sua *oeuvre*, já que há uma

---

<sup>20</sup> A tradução do título sueco para o português pode ser lida como “Flora de Upplands e Södermanlands: Fanerógamas e Plantas Pteridófitas” e é um livro que se refere a plantas fanerógamas (plantas com sementes) e pteridófitas (plantas como samambaias e outras plantas vasculares sem sementes) das regiões de Uppland e Södermanland, localizados na Suécia.

<sup>21</sup> O título do livro pode ser traduzido para “Flora Elementar”.

<sup>22</sup> O livro de Steiner, *Haeckel, die Welträtsel*, pode ser traduzido para o português como “Haeckel, os Enigmas do Universo”.

<sup>23</sup> Título original e data de sua primeira publicação.

<sup>24</sup> Na versão original em inglês, *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy* (1888), e o exemplar em sueco, do ano de 1895, *Den Hemliga Läran-Sammanfattning av Vetenskapskap, Religion och Filosofi. Översättning från tredje engelska upplagan (F. Kellberg)* [“tradução da terceira edição em inglês por F. Kellberg”, tradução por ferramenta eletrônica], parte 1, *Världsdaningen* [“A criação do mundo”, tradução por ferramenta eletrônica]. *Svenska Teosofiska Samfundet* [“Sociedade Teosófica Sueca”, tradução por ferramenta eletrônica], publicado em Estocolmo.

<sup>25</sup> De acordo com o website oficial da Sociedade Teosófica no Brasil, na seção “A busca da Verdade: segundo e terceiro objetivos” é apontado o direcionamento de “encorajar o estudo de Religião Comparada, Filosofia e Ciência”. Disponível em: <https://sociedadeteosofica.org.br/quem-somos/>.

mescla entre elementos orgânicos e a busca por uma alusão ao Incomensurável, ao divino, ao espiritual. É notável essa percepção em grande parte de suas obras, como as de 1907, *Infância, No. 1 e No. 2*, da série *As Dez Maiores, Grupo IV* [Figuras 8 e 9].



**Figura 8.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 1, Barnaåldern, grupp IV* (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV), 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm.



**Figura 9.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 2, Barnaåldern, grupp IV* (As Dez Maiores, n. 2, Infância, grupo IV), 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm.

Cerca de quatro anos antes de sua produção no Instituto Veterinário, af Klint havia se envolvido com a Edelweissförbundet, como supramencionado. Em 1896, mesmo ano que se tornou membro da sociedade, durante uma de suas sessões, o grupo De Fem foi criado. Esse último, constituído por um coletivo de cinco mulheres, incluindo a própria af Klint, desempenhou um papel crucial nas produções posteriores da artista.<sup>26</sup>

Além do mais, outros fatores com potencial impacto em sua produção artística, frequentemente negligenciadas e pouco abordadas em textos sobre ela, merecem consideração. A coletânea de ensaios presente no catálogo da exposição realizada no Museu Solomon R. Guggenheim, intitulada *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (2018-2019), reúne breves textos sobre pesquisas que lançam luz sobre determinadas lacunas a respeito de seu trabalho.

Apesar do esforço dos autores, é possível, inclusive, encontrar colocações equivocadas em outros textos, como evidenciado em uma nota de rodapé apontada

---

<sup>26</sup> De Fem, como apontado no texto, foi um grupo de cinco mulheres no total. Seus anos de atuação reverberaram na produção artística de af Klint e será, posteriormente, melhor abordado.

pela historiadora de arte alemã, Julia Voss, em seu livro biográfico sobre a artista, o qual trata de duas informações incongruentes:

Åke Fant originalmente escreveu que af Klint se mudou para um estúdio na Hamngatan 5 após sua formatura; o catálogo de 2013 do Moderna Museet declarou que este estúdio foi concedido a af Klint pela Academia. Nenhum dos dois está correto. De acordo com Eva-Lena Bengtsson, no arquivo da Academia Real, não foi concedido espaço de estúdio aos seus graduados. A localização do estúdio de af Klint durante a década de 1890 é desconhecida. A partir de 1902, ela teve um estúdio na Hamngatan 9, de acordo com Erik af Klint (Voss, 2022, p. 339, tradução nossa).

Para complementar essa informação biográfica a respeito do estúdio onde trabalhava, segundo Johan af Klint, sobrinho-neto da artista, e Hedvig Ersman em entrevista concedida ao Consulado da Suécia em São Paulo (2018), afirmam, como supramencionado, que depois de concluir seus estudos, ela se instalou em um ateliê na chamada “Casa dos Ateliês”, situada na esquina das ruas Hamngatan e Kungsträdgården, em Estocolmo, edifício que abrigava a Cafeteria e o Salão de Arte Blanchs e se tornou, à época, palco do embate entre os tradicionalistas da Academia Real de Arte e os opositores da Associação Nacional dos Artistas de inspiração francesa.

Retomando o catálogo supramencionado, deparamo-nos com ensaios que exploram diversas facetas acerca da obra de af Klint. Além dos aspectos mais conhecidos, como o viés espiritualista da artista, há também camadas subjacentes da inserção cultural da artista que podem ter se manifestado em seu trabalho. Nesse contexto, Vivien Greene apresenta, em seu texto intitulado “Hilma af Klint and the Swedish Folk Art Revival” (“Hilma af Klint e o Renascimento da Arte Popular Sueca”), uma nova perspectiva sobre as criações produzidas no início do século XX. Abraçando o contexto local e cronológico da artista, ela propõe a possibilidade de que o ambiente cultural e artístico da Suécia tenha desempenhado um papel significativo na série *De tio största (As Dez Maiores)* (1907). Segundo Greene, nesse período específico, a arte popular e artesanato sueco ganhavam notoriedade e passavam a predominar no país (Greene, 2018, p. 98), um movimento de valorização da produção local, de sua construção histórica, daquilo que se reconhece hoje como arte popular<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Embora a *arte popular* seja um campo vasto e relevante no estudo das manifestações artísticas, este trabalho não se propõe a investigar de maneira aprofundada tal vertente. Recomenda-se que futuras pesquisas possam considerar o papel da arte popular para complementar as discussões aqui desenvolvidas.

Fazendo referência a algo que possui potencial para servir como fonte de inspiração ou ser aproveitado no contexto da arte popular sueca de af Klint, temos o que é chamado de *bonad*, ou *bonader* no plural. Conferindo a descrição fornecida por Jacob de Graaf em seu livro digital *Bonad: A Swedish Wall Hanging*, os *bonader* são painéis decorativos de parede com ascendência medieval sueca. Inicialmente, essas obras eram feitas em tecido ou papel, mas ao longo dos séculos XIX e XX, o bordado se tornou uma prática comum na produção dessas peças<sup>28</sup>. Elementos semelhantes considerados por Greene entre essa arte popular e trabalhos visuais de af Klint envolvem a inclusão de texto(s) na composição, bem como cores vibrantes e a ausência de perspectiva, por exemplo (*Ibidem*, p. 98-99), tornando um trabalho bidimensional.

O arranjo visual de um *bonad*, conforme resumido por Lillian D. MacBrayne, podemos notar que “apenas certos detalhes necessários são indicados” e “destaques tridimensionais aparecem de maneira limitada”, assim como o “sombreamento naturalista era completamente desconhecido”, além de que “o desenho era resumido e as figuras eram fortemente simplificadas” e “os pintores de “*bonad*” não eram treinados para representar o movimento natural nas figuras” (MacBrayne, 1972, p. 85-122, tradução nossa). MacBrayne apresenta uma narrativa com descrições pejorativas, comparando os *bonader* a uma produção que ela considera superior: as técnicas renascentistas. Para ela, a “maneira limitada” dos *bonader* é avaliada em relação ao padrão da arte ocidental, insinuando que as peças produzidas apresentavam falhas e falta de estudo. O seu próprio modo de descrever essa produção, embora tente valorizá-la, acaba por depreciá-la ao compará-la com as normativas e modos de produção da Europa ocidental, considerados por ela como o padrão correto de representação.

Os *bonader* também podiam abordar elementos sagrados em conformidade com a religião da região, o que se aproxima com a produção da série *As Dez Maiores* de 1907, assim como outras séries em que a artista propõe uma linguagem visual para além do visível, algo intrinsecamente ligado à espiritualidade. Essa ligação, construída por anos participando de grupos de cunho espiritualista, incluindo principalmente sua

---

<sup>28</sup> Pouco é conhecido e abordado na literatura acadêmica sobre os *bonader*, especialmente em textos em língua portuguesa. Meu primeiro contato com essa tradição sueca foi através do catálogo da exposição realizada no Museu Guggenheim, no texto de Vivien Greene, “Hilma af Klint and the Swedish Folk Art Revival” (p. 98-103). Existe pouca bibliografia sobre esse tema, como apontado por Greene em uma nota de rodapé, mesmo em artigos escritos em inglês.

participação no De Fem, passou a prosseguir uma nova maneira de produzir suas obras. A partir desse período, que se aproximava da virada do século XX, af Klint se dedicou quase integralmente a uma produção artística desenvolvida a partir de uma produção visual abstrata.

Af Klint, atualmente reconhecida como uma pioneira (ou inovadora) do movimento abstracionista no início do século XX na Europa segundo mostras e suas respectivas curadorias, não foi uma artista que, na época, teve repercussão. Apesar desse fato, reconhecemos sua crescente visibilidade, principalmente voltada a exposições de arte, sendo elas individuais ou coletivas. Essa oportunidade de apresentar seus trabalhos, mesmo após mais de um centenário de sua produção, permite uma virada em sua fortuna crítica, que é mais recente e vem sendo conseqüentemente mais fomentada, a partir da impressão de determinados elementos que são convergentes em sua obra e na emergência da abstração daquele período e de região predominantemente europeia.

Após sucessivas tentativas, tanto durante a vida quanto postumamente, de apresentar as obras de tendência abstrata, muitas das quais receberam predominantemente críticas desfavoráveis, foi em um momento específico que, enfim, pareceu indicar um novo rumo. Essa virada de chave ocorreu em 1986, na exposição de arte coletiva intitulada *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, posteriormente abordada nesta pesquisa, a qual foi crucial para mostras subsequentes. Outra virada de chave, dessa vez mais recente, aconteceu durante sua exposição individual em Nova Iorque, no Museu Solomon R. Guggenheim, *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (2018-2019) [Figura 10].

*Touch of Class*, uma revista eletrônica cujo alvo de conteúdo é sobre arte e coleção de arte, em 24 de abril de 2019 publicou uma matéria na qual afirmava que, até então, a exposição individual que tratava de uma retrospectiva da produção artística de af Klint atraiu mais de meio milhão de visitantes, em torno de 600 mil para mais, além de totalizar “mais de 30.000 cópias do catálogo” as quais “foram vendidas, superando o recorde anterior estabelecido pelo catálogo de Kandinsky, em 2009”.



**Figura 10.** Vista da exposição, *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, 2018-2019, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

Sobre críticas não muito favoráveis à artista, cabe destacar o trecho de uma crítica escrita por Hilton Kramer (1928-2012) publicado em 1987, a respeito da exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985* realizada em 1986 no Museu de Arte do Condado de Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art - LACMA):

Como documentos na história da abstração, elas [as obras] têm um certo interesse, com certeza, mas não é um interesse estético. As pinturas de Af Klint são essencialmente diagramas coloridos. Atribuir a elas um lugar de destaque ao lado do trabalho de Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka, na seção da exposição dedicada aos pioneiros da abstração, é absurdo. Af Klint simplesmente não é uma artista do nível deles, e — permitam-me dizer? — jamais teria recebido esse tratamento exagerado se não fosse uma mulher (Kramer, 1987, p. 3, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Suas duras palavras não representam adequadamente a realidade de artistas mulheres, as quais enfrentavam ridicularização e dúvidas frequentes a respeito do próprio trabalho, dentre outros aspectos, como aborda Nochlin em “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1988). A historiadora de arte estadunidense, já se aproximando do final de seu texto, exemplifica a França no século XIX como o país que “provavelmente tinha uma proporção maior de mulheres artistas do que qualquer

<sup>29</sup> A tradução da seção do texto de Kramer foi realizada da íntegra, conforme consta no anexo A.

outro”<sup>30</sup> e que, mesmo com esse feito, “as mulheres não eram aceitas como pintoras profissionais” (Nochlin, 1988, p. 163).

O ensaio de Nochlin com um título expressamente provocativo e que apresenta um reflexo, quase que instintivo, em responder com uma afirmação contrária à pergunta, nos faz refletir sobre diversos pontos abordados pela historiadora de arte em relação à indagação. A interrogação é traiçoeira, “[...] ela falsifica a natureza da questão ao mesmo tempo em que insidiosamente fornece sua própria resposta: “Não há grandes artistas mulheres porque as mulheres são incapazes de grandeza”” ou que, complementando, “[...] ainda não alcançaram nada de significado excepcional nas artes visuais” (*Ibidem*, p. 147).

Kramer vai de encontro a essas suposições rasas e sem muito fundamento, buscando se basear no simples fato biológico da artista. O jornalista e crítico de arte estadunidense se recusa a desenvolver suas percepções sobre o trabalho de af Klint, sendo breve em um único parágrafo que resume, em tom sarcástico, a artista como “a grande “descoberta” da exposição” (Kramer, 1987, p. 3, tradução nossa). Não o suficiente, embora sucinto, afirma que, apesar de ser uma boa candidata ao tema da mostra no museu, suas produções exibidas “não são muito boas” (*Ibidem*).<sup>31</sup>

Seu breve texto sobre a exposição no LACMA, de certa maneira, incide sobre questões trabalhadas por Nochlin em *Women, Art and Power and Other Essays* (1988), sua coletânea de ensaios que abriga o anteriormente citado, “Why Have There Been No Great Women Artists?”. Kramer expressa não somente um desconforto ao ver algumas produções de af Klint ao lado dos *pioneiros* do abstracionismo do século XX, mas também uma indignação por esse mesmo fato, debruçando-se na justificativa de que aquilo que havia produzido não era suficientemente bom em comparação aos artistas do gênero oposto.

---

<sup>30</sup> Nesse ponto, Linda Nochlin faz referência “em termos de sua porcentagem no número total de artistas expondo no Salão” (Nochlin, 1988, p. 163).

<sup>31</sup> Vale destacar que, em um contexto geral, Kramer demonstrou não ter sido um grande entusiasta em relação à exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Ele afirma que a mostra “dá uma guinada tão abrupta depois das primeiras galerias dedicadas ao Simbolismo e aos pioneiros da abstração”, tornando, em seu ponto de vista, uma “diferente exposição”: “[...] uma vez que a exposição se despede daquela primeira geração, praticamente qualquer coisa no reino do irracional, do mítico ou do meramente subjetivo é permitida como um símbolo do “espiritual”.”. O autor se questiona certas escolhas para essa seção da exposição, como “a ideologia dadaísta de Marcel Duchamp”, “a imagética neo-dadaísta de Jasper Johns”, “a luta de Jackson Pollock com a psicanálise”, como também a opção de “figuras tão díspares quanto Georgia O’Keeffe e Mario Merz, Francis Picabia e Bruce Nauman, Adolph Gottlieb e Arnulf Rainer” (Kramer, 1987).

Já na percepção da jornalista Ania Szremski sobre a crítica de Kramer, o autor parece ter recebido um resultado contrário ao que pretendia. Szremski aponta, para a revista digital *4Columns* em um tom mais casual, que:

[...] de uma forma distorcida e sexista, ele colocou o dedo na ferida de certo problema atual do conhecimento de af Klint: curadores e historiadores da arte têm se apressado para salvá-la do apagamento patriarcal, reivindicando-a como a primeira pintora da abstração, uma mulher que venceu os meninos por uns bons cinco anos (Szremski, 2018, p. 2, tradução nossa).

Ainda sobre a crítica de Kramer, Anni Reponen argumenta que ele demonstra não perceber o objetivo original de Tuchman, o curador da exposição no LACMA, que, ao invés de destacar a diversidade de gênero, tinha como intenção principal mostrar a fonte espiritual disseminada na prática artística em sua escolha curatorial (Reponen, 2020, p. 55).

Isso nos leva a refletir sobre a própria trajetória de af Klint, que, como muitas outras mulheres artistas, enfrentou barreiras impostas pela sociedade patriarcal de sua época. Ainda assim, como afirma Nochlin:

Uma coisa, no entanto, é clara: para uma mulher optar por uma carreira, muito menos por uma carreira na arte, foi necessário, tanto no passado como no presente, um certo grau de inconformidade. Quer a artista rebelde encontre força ou enfrente as atitudes de sua família, ela precisará, em todo caso, de uma boa dose de rebeldia para traçar seu caminho no mundo da arte, em vez de se submeter ao papel socialmente aprovado de esposa e mãe, o único papel ao qual cada instituição social a consigna automaticamente (Nochlin, 1988, p. 169-170, tradução nossa).

## 1.2. De Fem

É relativamente incomum, pelo menos no contexto brasileiro, possuir conhecimentos substanciais sobre os países escandinavos, especialmente quando se trata de assuntos religiosos relacionados a esses lugares. A Suécia, em particular, é de grande relevância para esta pesquisa, devido ao contexto biográfico da artista em foco. Nesse país, é possível perceber a presença de uma comunidade que se fundamenta na fé, provavelmente por questões culturais. Desse modo, determinados acontecimentos político-religiosos nesta região sugerem a existência de características peculiares.

Há pouco mais de duas décadas, em 1º de janeiro de 2000, foi finalizado um processo de separação entre Estado e Svenska Kyrkan (Igreja Sueca)<sup>32</sup> (Nilsson; Enkvist, 2016, p. 141). A sociedade, portanto, por esse e, com certeza outros fatores, pode contribuir para a percepção implícita do país como tendo uma inclinação religiosa. Por outro lado, o reconhecimento de comunidades de fé, por assim dizer, também implica em vantagens, “como diversos tipos de apoio financeiro e proteção legal para certos costumes” (*Ibidem*, p. 142, tradução nossa). No entanto, é importante observar que esse aspecto, em específico, não parece ser diretamente relevante para o escopo da pesquisa.

Nesse contexto religioso, podem ser identificadas outras abordagens que buscam entender o significado da religião em outros parâmetros, baseadas na crença em uma existência ou poder superior e sobrenatural. Por outro lado, na sociedade sueca, associar-se a crenças muito diferentes das práticas e cultos evangélicos

---

<sup>32</sup> A Igreja Sueca é uma denominação cristã de orientação luterana, separada do Vaticano durante a Reforma Protestante no século XVI. A cristianização no país pode ter começado com a chegada do monge beneditino francês, Ansgar, no ano de 829, que teria sido o primeiro pregador — apesar da possibilidade da região que hoje é a Suécia já ter tido um contato com o cristianismo por meio de viagens dos vikings. Já o avanço do Cristianismo ocorreu em 1164 com a nomeação de Uppsala como sede do arcebispado. A união da Igreja e do Estado foi marcada em 1210, sendo Erik Knutsson o primeiro rei a ser coroado por um bispo. A ruptura formal com a Igreja Católica Romana ocorreu em 1593, por meio da Convocação de Uppsala, seguindo a linha mais moderada de Martinho Lutero. Desde então, a Igreja Sueca adotou práticas luteranas, mantendo uma organização que integra aspectos nacionais e religiosos. Em 1951, a plena liberdade religiosa foi garantida por lei na Suécia, embora o monarca continuasse obrigado a professar a fé evangélica luterana.

luteranos não era bem-visto. No entanto, isso não impediu que o movimento espiritualista despertasse a curiosidade em muitos.

Após a publicação de Viktor Rydberg (1828-1895), um autor renomado no país, que descreveu o espiritualismo de forma positiva, possibilitou que a doutrina ganhasse mais visibilidade na Suécia (Carleson; Levander, 2016, p. 522). À medida que se popularizavam, as sessões espíritas eram realizadas discretamente, ocorrendo em locais privados, como residências, onde as pessoas começavam a explorar a literatura produzida por Allan Kardec, como bem descrito por Robert Carleson e Caroline Levander em *Spiritualism in Sweden*:

As sementes de um movimento espiritualista sueco local foram germinadas por volta de 1872, quando o diretor do serviço postal de Hamburgo, Johan Carl Hellberg (1815-1877), viajou pela Suécia e proferiu palestras sobre o assunto. A primeira organização espiritualista foi fundada na casa de Hellberg em 4 de fevereiro de 1877, sob o nome Spiritistiska Lånebiblioteket (Biblioteca Espiritualista). Outros membros do conselho eram o palestrante de geologia (mais tarde professor, doutor *honoris causa* da Universidade de Uppsala e presidente da Academia Real Sueca de Ciências) Alfred Elis Törnebohm (1838-1919), o editor de música Johan Albert Schildknecht (1833-1919) e L. Schubert e C.G. Lindmarck. O objetivo da organização era realizar pesquisas e sessões espíritas. Após três anos, uma considerável biblioteca de literatura espiritualista, tanto sueca quanto estrangeira, havia sido acumulada, e a organização mudou seu nome para Spiritistiska Litteratürföreningen (SLF), ou seja, a Associação Literária Espiritualista (*Ibidem*).

No mesmo texto, os autores mencionam que sessões regulares se tornaram mais conhecidas e ocorreram em 1885, com Erik Gustav Klingenstierna como presidente da organização. Esta última estava dividida em diferentes grupos, cada um com cerca de dez membros (*Ibidem*). Cada sessão era conduzida por um médium e, em muitos casos, o médium responsável era a artista e fotógrafa Bertha Valerius (1824-1895).

Valerius foi uma das primeiras fotógrafas profissionais da Suécia, notabilizando-se por manter um estúdio bem-sucedido na cidade de Estocolmo (Voss, 2022, p. 34). Ela foi contratada por diversos membros da sociedade sueca, incluindo a família real, aristocratas e grupos da burguesia. Assim como af Klint, enfrentou desafios para ingressar na Academia Real, que na época admitia apenas estudantes do gênero masculino. Após concluir seus estudos superiores, ela aprimorou suas habilidades em outros países europeus, como Alemanha e França, antes de retornar à Suécia para trabalhar como fotógrafa.

Além de sua carreira na fotografia, Valerius também demonstrou interesse pela teoria e prática do espiritismo, como mencionado anteriormente. Em 1883, fundou um grupo de sessões com o objetivo de se comunicar com o mundo espiritual. Esse grupo, chamado Klöverbladet, que pode ser traduzido como “a folha de trevo”<sup>33</sup>. Mathilda Nilsson, que logo integraria o grupo De Fem, também fez parte dessa sociedade desde o seu início.

No mesmo livro citado, *Hilma af Klint: A Biography* (2022), encontra-se um capítulo dedicado a Valerius que aborda brevemente sua trajetória de vida. Esta leitura é aqui relevante sobre uma figura que exerceu um impacto considerável sobre af Klint. Informações detalhadas sobre Valerius são escassas e este capítulo oferece uma valiosa contribuição para a compreensão de sua história.

A artista, af Klint, passou grande parte de sua vida em um círculo de pessoas, predominantemente mulheres, que compartilhavam ideias com inclinações mais revolucionárias. Questões relacionadas ao feminismo, independência feminina e temas afins eram recorrentes em sua vida desde muito jovem. Uma figura de grande influência em sua vida foi a própria Valerius, a qual desempenhou um papel fundamental ao apresentar esses novos movimentos de minorias à artista. Valerius foi um exemplo tanto na teoria quanto na prática. Apesar de ter uma diferença de quase quatro décadas em relação a af Klint, Valerius dedicou sua vida ao trabalho e aos estudos; não se casou nem teve filhos, uma escolha de vida semelhante à da artista (Voss, 2022, p. 33-41). Essa opção era recorrente entre mulheres dedicadas a ter uma carreira devido às estruturas familiares da época.

Com esse contato, além de seu envolvimento em sessões e encontros, af Klint tornou-se membro da Edelweissförbundet<sup>34</sup>, ainda na década de 1890. Fruto de uma das sessões da Sociedade Edelweiss, no dia 15 de abril de 1896, foi criado o grupo De Fem<sup>35</sup>. Esse grupo foi composto por Hilma af Klint, Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg e Mathilda Nilsson. O grupo produziu, em onze anos, nove

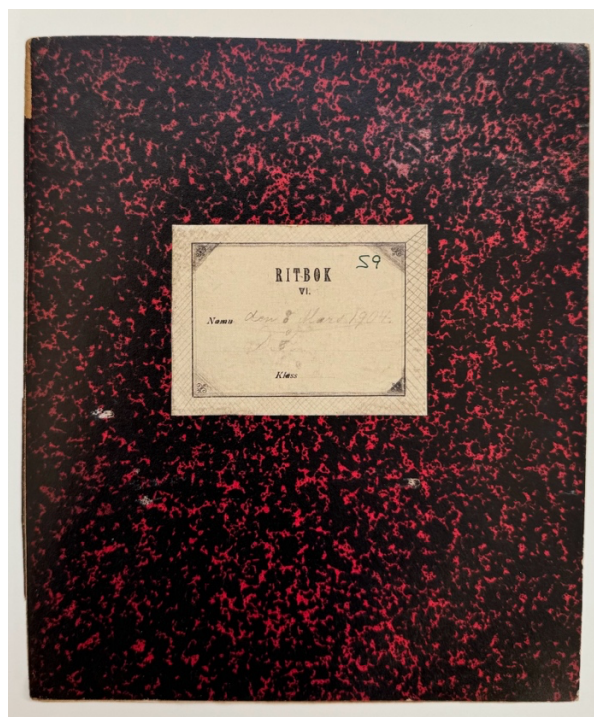
---

<sup>33</sup> Julia Voss, em seu livro *Hilma af Klint: A Biography*, frequentemente se refere a esse grupo como *Cloverleaf Society* (Sociedade Folha de Trevo).

<sup>34</sup> A Sociedade Edelweiss foi fundada na Suécia em 1890 por Huldine Beamish (1836-1892) como uma associação religiosa baseada em ideias, conceitos e práticas espiritualistas. Um aspecto distintivo dessa sociedade era a criação de desenhos, muitos dos quais eram considerados psicografados e simbólicos. Desde sua fundação, a maioria esmagadora de seus membros era composta por mulheres. Duas das integrantes mais notáveis da Sociedade Edelweiss foram Valerius e af Klint. Acredita-se que Valerius tenha desempenhado um papel importante ao introduzir Hilma af Klint à esta Sociedade.

<sup>35</sup> O nome do grupo significa “As Cinco”, recorrentemente citado em sua tradução para o inglês “The Five”.

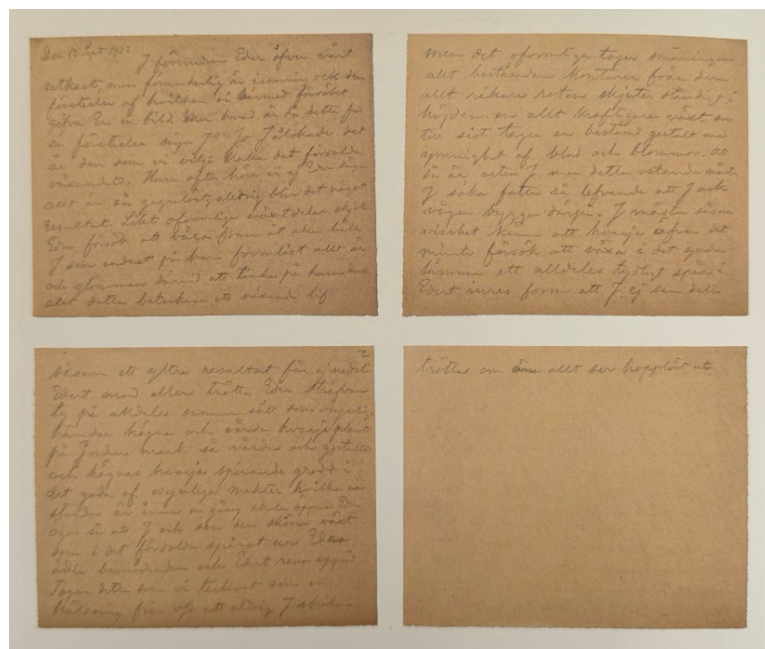
cadernos concentrados nos anos 1896 até 1907. Esses cadernos contêm anotações, mensagens (principalmente de outros seres, não encarnados, conforme acreditavam) [Figura 11<sup>36</sup>] e desenhos considerados recebidos mediunicamente. Esses cadernos foram preservados e guardados com af Klint desde o início do De Fem.



**Figura 11.** Arquivo Hilma af Klint, *Fotografia de um dos cadernos do De Fem*, 1904. 30,8 x 26 cm.

---

<sup>36</sup> A mensagem encontrada nas quatro folhas soltas em um dos cadernos do grupo está escrita em sueco e no livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* é disponibilizado uma tradução do original para o inglês. Encontra-se, no anexo B, nossa tradução do inglês do livro citado para o português.



**Figura 12.** Arquivo Hilma af Klint, *Fotografia de quatro folhas soltas escondidas em um dos cadernos do De Fem, 1903.* Dimensões desconhecidas.

Desse modo, as experiências na Edelweissförbundet serviram como um legado que orientou a direção que o grupo desejava seguir: estabelecer um contato com o mundo invisível. Tais experiências e estudos foram fundamentais para o desenvolvimento do grupo De Fem que, eventualmente, começou também a aderir estudos e leituras de cunho teosófico, em especial o primeiro volume de *A Doutrina Secreta* de Blavatsky e *Auxiliares Invisíveis*<sup>37</sup> de C. W. Leadbeater (Voss, 2022, p. 87). Até o momento do alcance da pesquisa, ainda não há certeza do período que o De Fem continuou a frequentar a Edelweissförbundet. No entanto, podemos inferir que as integrantes demonstraram uma certa liberdade em relação à Sociedade ao notarmos aderência a outras leituras e estudos para além da Edelweissförbundet.

Após a formação do grupo, “as cinco” adotaram uma abordagem metodológica e sistemática. Cada reunião se iniciava com uma oração, seguida de meditação e um sermão cristão, além da revisão e análise de textos do Novo Testamento. Todo esse ritual era seguido por uma sessão espírita, e o grupo documentava meticulosamente cada reunião, registrando datas e assinaturas (Müller-Westermann, 2018, p. 14). Essa documentação incluía desenhos e mensagens que eram recebidos e registrados em cadernos, como já citado. Tais transcrições incluíam informações sobre quem atuou

<sup>37</sup> Título original, em inglês, *Invisible Helpers* (1896).

como médium, a autoria dos desenhos (como D. F., indicando a autoria do grupo como um todo e, por vezes, H. M. C., podendo indicar as iniciais dos nomes das participantes que realizaram o desenho), seu conteúdo e os nomes que afirmavam ser de “Mestres Superiores”. Os desenhos produzidos pelo grupo foram classificados por Müller-Westermann como desenhos intuitivos e mediúnicos (*Ibidem*, p. 14-15).



**Figura 13.** Arquivo Hilma af Klint, *Altar do De Fem com cópia da Pintura de Cristo de Bertha Valerius*, fotografia, não datado.

Todos os encontros do grupo eram registrados, conforme indicado, por meio de escritas e desenhos em grafite, juntamente com sinalizações que correspondiam às datas das reuniões do De Fem. A experiência da criação e vivência do ritual ao longo de pouco mais de uma década se tornou um período de importância significativa para af Klint, que aparentemente guardou os cadernos com grande estima.

Em uma breve passagem da biografia escrita por Voss, há um comentário que sugere ser mais uma lembrança, por parte do sobrinho da artista, Eric af Klint. Ele

menciona que a artista usou um broche durante o resto de sua vida, o qual também era usado pelas outras quatro participantes do De Fem. Esse broche funcionava como um distintivo do grupo e seu *design* consistia em uma cruz de prata com uma rosa em seu centro (Voss, 2022, p. 123)<sup>38</sup>.



**Figura 14.** Arquivo Hilma af Klint, *Sala de Sessões mediúnicas do De Fem*, fotografia, não datado.

Para visitar brevemente a participação das demais integrantes do grupo, nota-se que apenas duas delas eram de fato treinadas e formadas como artistas: af Klint e Anna Cassel (1860-1937). Assim como af Klint, Cassel também frequentou a Konstakademien e compartilhavam uma amizade próxima. Outra participante que mantinha semelhanças com af Klint e Cassel, não apenas em relação ao treinamento em uma escola técnica de Artes Visuais, mas também por não ter se casado, foi Cornelia Cederberg (1854-1933). Ela era a irmã mais nova de Mathilda Nilsson (1844-1923), outra integrante do grupo. Nilsson, por sua vez, era a veterana do grupo, com vários anos de experiência em estudos e práticas espirituais. Na década de 1880, ela fez parte da Klöverbladet de Bertha Valerius, por exemplo. Nilsson era responsável por registrar as mensagens durante as sessões e transcrevê-las para uma nova folha,

---

<sup>38</sup> No texto da biógrafa não especifica se cada integrante possuía um broche ou se ele era compartilhado. No entanto, podemos deduzir que cada uma usava um, já que o trecho que Voss aborda sobre afirma que “elas também usavam um broche, como um distintivo de uma ordem [...]” (Voss, 2022, p. 123, tradução nossa).

anotando todas as observações realizadas durante a sessão (Voss, 2022, p. 87). A integrante que pode ser considerada a líder do grupo é Sigríd Hedman (1855-1922), a qual era casada e tinha filhos, assim como a última citada. Hedman desempenhava o papel importante como médium de receber as mensagens do mundo invisível, frequentemente durante estados de transe ou até mesmo enquanto adormecida.

Os inúmeros encontros das cinco, sempre metódicos e com um ritual próprio, por pouco mais de dez anos, não puderam deixar de impactar af Klint e, conseqüentemente, seu processo artístico. Durante esse período, seus estudos e leituras despertaram novas formas de abordagem para o desenho e a pintura da artista. Uma das leituras que teve impacto significativo no trabalho de af Klint, a partir do ano de 1906, foi um texto de Annie Besant<sup>39</sup>. Esse texto, publicado em uma revista sueca dedicada à Teosofia chamada *Teosofisk Tidskrift*<sup>40</sup>, de 1897, incluía uma série de diagramas que traçavam a transformação da matéria em espírito (Voss, 2022, p. 93). O texto de Besant é intitulado “Occult Chemistry” (“Química Oculta”). Como a biógrafa da artista ressaltou, em relação ao referente texto e ao processo artístico de af Klint, era que “tudo se movia, tudo fluía neste mundo e no além: duas esferas ligadas pela eterna roda de encarnações. Esse conceito de progressão contínua se reflete na escolha de af Klint em produzir exclusivamente em séries a partir de 1906” (Voss, 2022, p. 94, tradução nossa).

Besant foi uma das autoras de livros de cunho teosófico que estavam presentes na biblioteca da artista af Klint<sup>41</sup>. Besant, “na década de 1880, antes de ingressar na Sociedade Teosófica, [...] fez seu nome como sufragista e ativista pelos direitos dos trabalhadores e controle de natalidade” (Lachman, 2020, p. 56, tradução nossa). Em uma brevíssima observação, Gary Lachman comenta que “ela foi presa por publicar um livro sobre planejamento familiar” (*Ibidem*). Não somente a teósofa inglesa, mas uma das fundadoras da Sociedade Teosófica, Madame Blavatsky (1831-1891), foi também uma autora e figura importante na produção artística de af Klint — assim

---

<sup>39</sup> Annie Besant (1847-1933) foi uma notável teósofa e escritora, tendo como sua vasta obra literária sobre a Teosofia. Além de sua contribuição na Teosofia, Besant também se dedicou a outras atividades, como o ativismo e defesa dos direitos das mulheres. Além disso, a militância socialista e sua oratória fizeram parte de sua história.

<sup>40</sup> *Revista Teosófica*, tradução por ferramenta eletrônica.

<sup>41</sup> É possível encontrar no segundo apêndice do livro *Hilma af Klint: A Biography* (2022), de Julia Voss, uma lista em ordem alfabética desde edições da Bíblia que a artista possuía em sua biblioteca, até livros de diversos gêneros, assim como revistas e periódicos.

como para outros artistas modernos, nas produções de Kandinsky, Mondrian e Kupka, por exemplo.

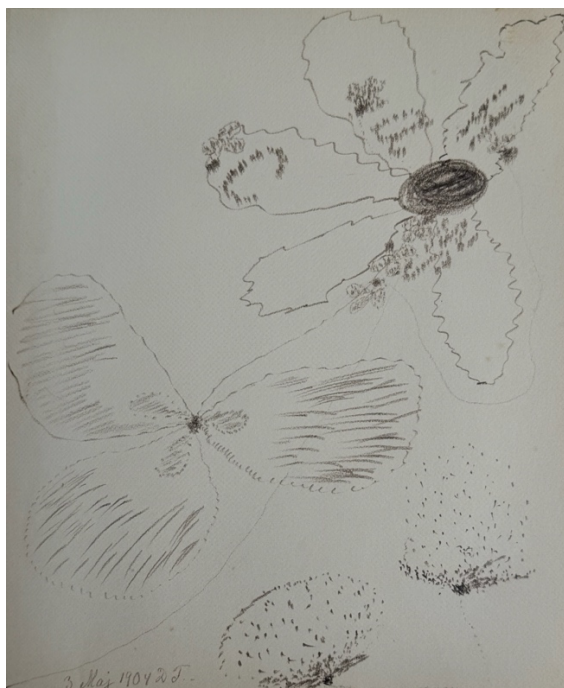
Em uma passagem do ensaio “From Imagination to Reality: An Introduction to Esotericism and the Occult”, Wouter J. Hanegraaff, compara e estabelece conexões entre a imaginação e a realidade, conforme sugere o título. Nesse contexto, Hanegraaff discorre sobre algumas referências, em particular, três delas, que estão interligadas no que ele denomina “ciências ocultas”. Segundo o autor, as “três tradicionais” mencionadas são a magia, a astrologia e a alquimia. Logo no início de seu texto, o autor destaca percepções significativas no qual notamos semelhança com o trabalho de af Klint. Ele comenta, especialmente sobre artistas modernistas, que:

[eles] veem suas habilidades artísticas como instrumentos sérios de *percepção*: técnicas que permitem aos artistas descobrir, ou pelo menos intuir, dimensões sutis da realidade que estão amplamente ocultas de nós devido ao nosso foco exclusivo na racionalidade e nos sentidos (Hanegraaff, 2020, p. 59, tradução nossa).

Af Klint desenvolveu ao longo de sua vida uma produção artística robusta. No entanto, foi a partir das experiências vividas em grupos, especialmente no De Fem, que ela direcionou seu trabalho artístico para pinturas e desenhos com um teor que nós reconhecemos como abstrato. Uma das atividades do grupo envolvia a criação de desenhos em cadernos, conforme mencionado. Esses desenhos consistiam principalmente em espirais, traços rápidos em zigue-zague, círculos e até mesmo formas que poderíamos chamar de representacionais, como flores e formatos em cruz [Figuras 15 e 16].



**Figura 15.** Arquivo Hilma af Klint, *Desenho sem título*, 1904. Lápis sobre papel, 30,8 x 26 cm.



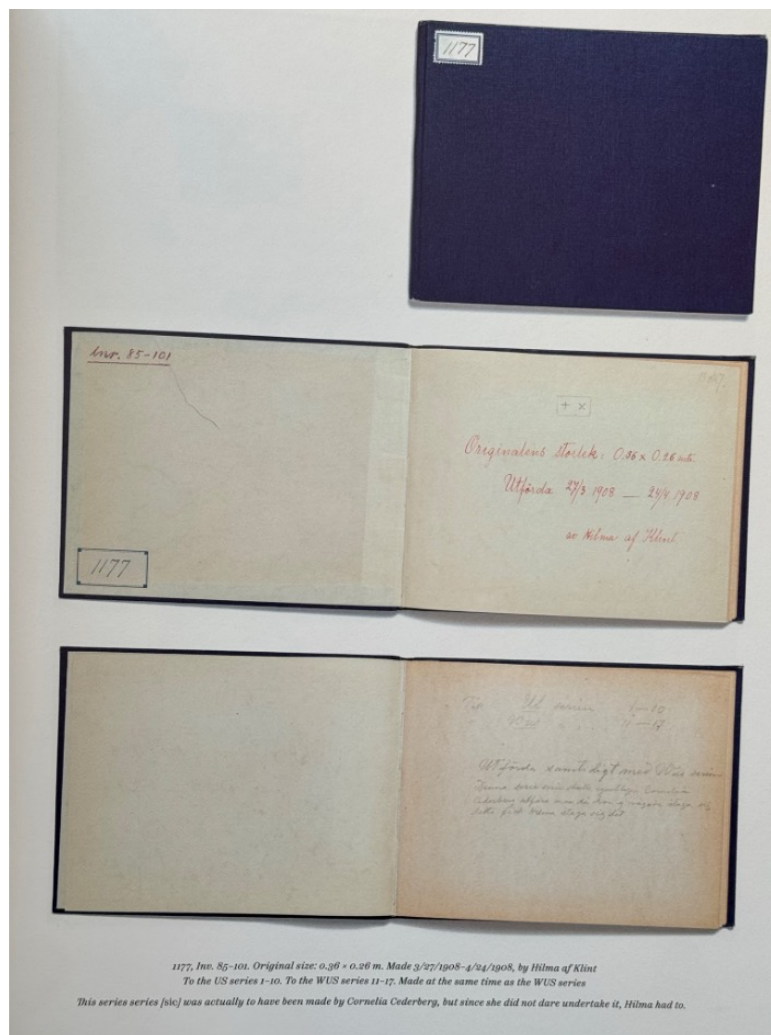
**Figura 16.** Arquivo Hilma af Klint, *Desenho sem título*, 1904. Lápis sobre papel, 30,8 x 26 cm.

As práticas, leituras, conversas, ou, mais precisamente, as experiências vivenciadas pela artista no De Fem, foram de suma importância para seus trabalhos artísticos posteriores ao término do grupo em 1907. No entanto, indo além, af Klint já apresentava um conjunto de conhecimentos esotéricos e espirituais bem antes da

formação do grupo. Antes de completar vinte anos de idade, ela já participava das sessões de Valerius. Anos depois, ingressou na Edelweissförbundet e, aos trinta e três anos, fundou o De Fem junto com as quatro integrantes já citadas (Voss, 2022, p. 125). “Por décadas, então, ela viu e criou imagens que, para ela, se originaram em esferas superiores” (*Ibidem*, tradução nossa).

Mesmo com o fim do grupo e de suas sessões, af Klint continuou a produzir extensivamente pinturas e desenhos que se assemelhavam ao processo de produção do De Fem. No entanto, ao longo do tempo, esse processo pareceu se abreviar: ela não mais realizava todo o ritual de uma sessão para então aludir visualmente o invisível e suas percepções. Voss assinala na biografia da artista que, após certo tempo, já no início do século XX, af Klint começou a receber mensagens que acreditava serem de Mestres Superiores. Com o que considerou serem essas novas inspirações (que a artista acreditaria ser uma espécie de demanda dos Mestres Superiores), ela produziu 193 pinturas entre 1906 e 1915.

Essas pinturas, a série *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)*, também se encontram em menor formato e produzidas em aquarela nos cadernos *Livros Azuis*. No caderno enumerado 1177, de 1908, a artista escreveu em terceira pessoa, ainda nas primeiras páginas, que a série encontrada naquele caderno “era para ter sido produzida por Cornelia Cederberg, mas como ela não ousou encarregar-se disso, Hilma teve que fazê-lo” (Müller-Westermann, 2018, p. 101, tradução nossa) [Figura 17], como podemos identificar na digitalização da figura abaixo. Muitas delas apresentavam elementos que já tinham surgido de modo recorrente nos desenhos do De Fem, como espirais, formas de flores e uma configuração simbólica equivalente a uma cruz.



**Figura 17.** Hilma af Klint. *Livro Azul 1177*. Foto da página que apresenta o registro digital do caderno enumerado 1177.

A produção mais conhecida de af Klint, como a série de pinturas intitulada *De tio Största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)*, é frequentemente abordada a partir de uma conexão entre seu trabalho artístico e suas crenças espirituais. Embora em várias análises sobre a artista e sua obra, que geralmente estão intrinsecamente ligadas a uma abordagem espiritualista, por vezes, esotérica, possa parecer que isso limita as perspectivas interpretativas e até mesmo investigativas. Não obstante, é evidente que, no contexto específico desta pesquisa, não se propõe a separar o processo artístico das práticas e leituras com inclinação espiritual que af Klint experienciou e vivenciou ao longo de praticamente toda a sua vida.

Em particular, são os desenhos desenvolvidos durante as sessões com o De Fem que não podem ser desvinculados do contexto de sua produção. Embora nem todas as participantes tenham contribuído ativamente com os traços de grafite nas

inúmeras folhas de papel dos cadernos do grupo, é plausível considerar suas autorias, ou seja, como menção de uma colaboração<sup>42</sup>. Cada uma tinha uma função específica no objetivo de explorar o invisível, de adentrar esse mundo invisível. Elas acolhiam toda e qualquer percepção, provocando novas formas de se pensar em grupo, tangenciando até novas imaginações; novos modos de visibilidade, explorando novos regimes de visibilidade. De Fem era incentivado a explorar formas e diferentes abordagens, o que lhe conferia uma qualidade que apresenta um frescor na compreensão do desconhecido — ou, pelo menos, na tentativa de compreender o que buscavam para além da aparência visível.

---

<sup>42</sup> Aproxima-se da atual noção de coletivo/coletividade pertinente na arte contemporânea.

### 1.3. Mestres Superiores

Percorrendo o invisível, em um plano extremamente sutil e de ordem espiritualista, o grupo De Fem, composto pelas cinco suecas entusiastas do estudo sistemático da mediunidade, acreditava ter estabelecido contato com seres de um grau superior. Embora seja uma publicação introdutória, o livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), de Iris Müller-Westermann, configura-se como uma das principais referências desta pesquisa.<sup>43</sup> Nesse, a historiadora da arte e curadora relata que, após dez anos de encontros regulares, af Klint teria sido escolhida por “poderes superiores” — com os quais o grupo De Fem se comunicava — para se dedicar a uma série de pinturas que entendemos como majoritariamente abstratas, conhecidas como *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)* (1906-1915) (Müller-Westermann, 2018, p. 8, tradução nossa).

Quando ela escreve sobre o De Fem, em *Notes and Methods* (2018), cita os Mestres Superiores em dois momentos. No primeiro, informa que “para cada sessão, é anotado quem atuou como médium, quem estava fazendo os desenhos, qual foi o conteúdo recebido e os nomes dos Mestres Superiores com quem as Cinco [De Fem] estavam em contato: Gregor, Clemens, Amaliel e, mais tarde, Ananda” (Müller-Westermann, 2018, p. 14, tradução nossa). Em um segundo momento, afirma que af Klint teria recebido uma “encomenda” em 1905 pelo Mestre Superior chamado Amaliel para criar uma série de pinturas que vieram a ser denominadas *As Pinturas para o Templo*, seguida de uma anotação da artista sobre esse tema<sup>44</sup>. Ressalta-se, porém, que os textos elaborados pela historiadora da arte para esse livro são, sobretudo, de

---

<sup>43</sup> Ao longo do trabalho, foi realizada uma busca contínua pelo título mais abrangente escrito por Åke Fant (1943-1997), que em *Hilma af Klint: Ockult målarinna och abstrakt pionjär* (“Hilma af Klint: Pintora Ocultista e Pioneira da Abstração”, tradução por ferramenta eletrônica) (1989), é frequentemente citado como fonte fundamental para pesquisas sobre a artista, mas, lamentavelmente, não foi possível localizar esse volume específico durante o desenvolvimento da presente pesquisa.

<sup>44</sup> “[...] she was *commissioned* by the High Master Amaliel [...]”. A passagem, provavelmente extraída de um diário ou caderno da artista, escrita originalmente em sueco, é a seguinte: “... Amaliel presented me with a task and I immediately said Yes. The expectation was that I would dedicate a year to this task. In the end it became the greatest work of my life” (“... Amaliel me apresentou uma tarefa e eu imediatamente aceitei. A expectativa era que eu dedicasse um ano a essa tarefa. No final, tornou-se o maior trabalho da minha vida”). A única referência disponível para essa citação é: “1/1/1906, HaK 555, p. 8” (Müller-Westermann, 2018, p. 16).

natureza introdutória. Portanto, consiste em breves apresentações da trajetória de af Klint e de uma parcela de sua produção artística, sem aprofundamento crítico.

Para compreender melhor o que seriam esses Seres Superiores — ou, mais precisamente, sua identidade —, uma fonte relevante é a biografia da artista escrita pela historiadora da arte Julia Voss. Publicada originalmente em alemão sob o título *Hilma af Klint: Die Menschheit in Erstaunen versetzen*<sup>45</sup> (2020), a obra foi posteriormente traduzida para o inglês como *Hilma af Klint: A Biography*<sup>46</sup> (2022). Dividido em cinco partes, na segunda seção, em “The Five” (“As Cinco”) (Voss, 2022, p. 84-94), a biógrafa descreve quem seriam esses Mestres Superiores e como teria acontecido o contato com eles.

Antes de retornarmos ao texto de Voss, que cita pontualmente os Mestres Superiores em algumas passagens, é relevante destacar a terminologia atribuída a esses Seres do campo invisível. Quando mencionados no contexto coletivo — especialmente pelo De Fem —, a grafia em sueco utilizada é “De Höga” (*Ibidem*, p. 88). A tradução para o inglês, idioma frequentemente utilizado na bibliografia aqui utilizada para traduzir as versões originais em sueco, resulta em “High Masters”, expressão que adotamos aqui como “Mestres Superiores”. Quanto ao termo original, “De Höga”, ferramentas de tradução automática/eletrônica sugerem literalmente como “Os Altos” ou “Os Elevados”. Já a versão em inglês, “High Masters”, permite interpretações variadas em português, como “Altos Mestres” ou “Mestres Supremos”, por exemplo. A primeira tradução consolidada para o português, contudo, aparece no catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis* (2018), referente à exposição de arte homônima, que optou por “Mestres Superiores”, mesmo termo que escolhemos abordar nesta Dissertação.

O primeiro Mestre Superior abordado por Voss é Gregor. Segundo a biografia da artista, tratando-se de um Mestre que se fez presente junto ao De Fem por meio de sua voz, comunicando-se mediante o som entre os mundos invisível e visível (Voss, 2022, p. 85). Seu nome também intitula o primeiro livro do grupo, *Gregors bok* (“o livro de Gregor”) (*Ibidem*). Segundo a biógrafa, sobre uma passagem escrita posteriormente no referido caderno:

---

<sup>45</sup> O título pode ser traduzido para o português como “Hilma af Klint: Surpreender a Humanidade”, conforme tradução livre baseada em ferramenta eletrônica.

<sup>46</sup> O título, traduzido informalmente para o português, entende-se como “Hilma af Klint: Uma Biografia”.

[...] Hilma o descreve como um sacerdote que viveu durante o período do Papa Gregório VII e compartilhava de suas visões. As políticas do Papa Gregório levaram, no século XI, à Querela das Investiduras, um conflito sobre quem poderia nomear altos funcionários da Igreja. Gregor, que se comunicava com o De Fem, queria libertar a Igreja das “heresias católicas”, conforme anotou a artista. [...] Sendo um sacerdote já falecido, como se poderia esperar, comportava-se como um fantasma da Idade Média: referia-se a si mesmo apenas pelo primeiro nome — como um santo, papa ou profeta —, e se ele falaria ou não era uma incógnita. Quando o fazia, seu sueco era sofisticado, mas suas mensagens não se complementavam, e seu significado não era nada claro (*Ibidem*, tradução nossa).

Voss pondera que apenas alguns desses “fragmentos de seu discurso” estavam sendo compartilhados com o De Fem, “como se partes tivessem se desprendido na longa jornada através do espaço e do tempo” (*Ibidem*, p. 86, tradução nossa). Apesar de certos desencontros e ruídos na comunicação, tratava-se de um indício do extenso percurso mediúnico que af Klint buscava explorar em conjunto com seu processo de produção visual.

Um aspecto relevante do texto biográfico é a passagem em que Voss destaca que os seres espirituais que se comunicavam com o grupo se autodeclaravam mensageiros de autoridades Superiores, De Höga, e, segundo relato direto às interlocutoras desse entre-mundos: “Nós que lhes dirigimos a palavra somos apenas intermediários, cujos superiores vocês devem procurar além de nós”<sup>47</sup> (*Ibidem*, p. 88, tradução nossa). Outra particularidade explorada pela historiadora da arte alemã é a aparição de outras duas vozes que fazem parte do grupo dos Mestres Superiores: Agnes e Georg — em contraste com Müller-Westermann, que mencionou apenas os quatro nomes supracitados. Ainda segundo Voss, Gregor, Agnes e outras vozes assumiam um papel análogo ao dos santos católicos, funcionando como ponte entre o humano e o divino, entre as cinco [De Fem] e os Mestres Superiores [De Höga] (*Ibidem*, p. 89).

No décimo segundo capítulo da Segunda Parte da biografia, intitulado “Children’s Books and Decorative Art” (“Livros Infantis e Arte Decorativa”) (*Ibidem*, p. 109-113), Voss discorre sobre como a virada do século representou um período de progresso mais lento para o grupo De Fem. Ela destaca que, embora o prazo de nove meses previsto para o “aprendizado” do grupo houvesse encerrado, as sessões mediúnicas produziam resultados inconsistentes (*Ibidem*, p. 109). Apesar disso, ao

---

<sup>47</sup> A nota de rodapé do livro informa apenas o seguinte: “HaK 1162, 158. This message came on February 21, 1905 (Esta mensagem foi recebida em 21 de fevereiro de 1905)”.

longo desse período, emergiram vozes no círculo mediúnico do grupo: Georg (outubro de 1897), Amaliel (setembro de 1899) e, em 22 de abril de 1900, Ananda — nome que rompeu com o padrão de nomes de santos cristãos (*Ibidem*).

A comunicação desse último Mestre Superior se apresentou crucial para af Klint, especialmente em 1904. Em um registro considerado mediúnico que teria sido psicografado por Anna Cassel, Ananda se dirigiu diretamente a ela, orientando:

Ananda também ora por você, Hilma. Você deve descansar por dias, em silêncio e quietude. Volte-se para as imagens, as antigas, aquelas que esperam por você. Tenha paciência, pois será guiada, com calma e certeza, ao objetivo que está diante de você (*Ibidem*, p. 124, tradução nossa).

Conforme Voss destaca, as mensagens recebidas pelo grupo costumavam ser direcionadas a uma integrante específica e “tinham objetivos frequentemente vagos” (*Ibidem*, tradução nossa). A mensagem psicografada por Cassel, contudo, teve um impacto atípico: diferentemente do habitual, estendeu-se não só a af Klint, mas também à médium que a produziu. Segundo a interpretação da biógrafa, era como se essa mensagem transmitida fosse o início de algo novo, “não eram mais vagas ou ambíguas” e “não hesitavam nem se limitavam a sugestões” dessas novas comunicações que estavam recebendo; e, nesse sentido, “as mensagens eram concretas e voltadas à ação” (*Ibidem*, tradução nossa).

Agora havia um objetivo, um propósito, uma missão. E elas, Anna e Hilma, aceitariam o desafio. Hilma resumiria mais tarde: “As profecias sobre a criação de pinturas astrais chegaram por Ananda a partir de 1904”. As “imagens antigas”, das quais Ananda falara, passaram a ser chamadas de “pinturas astrais”. Sua execução foi declarada a meta final (*Ibidem*, tradução nossa).

Diante dessa revelação, af Klint passou a conduzir sua produção com direcionamento mais claro. Essa orientação, aqui interpretada como parte de sua mediunidade, priorizava as instruções recebidas e conseqüentemente escritas em seus cadernos pessoais e naqueles do De Fem — como já mencionados nesta Dissertação. Conforme observa a historiadora da arte, Jadranka Ryle, em sua tese de doutorado intitulada “Modern Woman: Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction” (“Mulher Moderna: Hilma af Klint e a Emergência da Abstração”), embora a artista se denominasse “instrumento” dos Mestres Superiores em várias ocasiões, sua concepção de mediunidade é tão flexível que desafia o enquadramento nas

categorias rígidas das tradições espiritualista e mediúnica vigentes na virada do século XIX para o XX (Ryle, 2022, p. 38, tradução nossa).

Nesse sentido, a historiadora da arte identifica contradições nos parâmetros que circunscrevem a mediunidade de af Klint. Inicialmente, aponta-se um “vocabulário” de passividade em seu papel como médium, “frequentemente presente nos escritos de af Klint dessa época (ela é referida como “ferramenta”, ou “serva”, ou “sendo conduzida” em suas notas)” (*Ibidem*, p. 40, tradução nossa). Entretanto, segundo Ryle,

[...] uma leitura mais atenta das anotações de af Klint leva a uma conclusão mais complexa sobre seu envolvimento voluntário, como o fato de que a dinâmica de sua relação com o espírito às vezes se inverte diametralmente (os espíritos são repetidamente descritos como seus “servos” e “ajudantes”), o que complica a compreensão simplista de sua mediunidade como passiva e seu papel como subordinada aos Mestres Superiores (*Ibidem*, tradução nossa).

Kurt Almqvist e Louise Belfrage<sup>48</sup>, no texto introdutório intitulado “Hilma af Klint in Historical Context” (“Hilma af Klint no Contexto Histórico”) (2020), observam que, no mesmo volume<sup>49</sup>, Marco Pasi<sup>50</sup> interpreta o contato da artista com “guias espirituais” — os chamados Mestres Superiores — como um possível fenômeno de dissociação (Almqvist; Belfrage, 2020, p. 13, tradução nossa). Pasi desenvolve esse argumento seguindo os diários e cadernos da artista, considerados por ele uma fonte essencial de informação para a compreensão da forma como sua obra foi criada e compreendida por ela (Pasi, 2020, p. 102, tradução nossa). Ressaltamos, porém, que, nesse momento, nos limitamos a breves comentários, sem a pretensão de aprofundar a discussão, uma vez que a temática proposta por Pasi pertence ao campo da psicologia, que não integra o escopo da presente pesquisa. Ainda assim, consideramos pertinente sua provocação a partir de um contexto mais amplo da

---

<sup>48</sup> Apesar de não termos encontrado sua formação acadêmica, Kurt Almqvist, considerado um divulgador da obra de af Klint, é editor e já escreveu sobre a artista; enquanto Louise Belfrage possui bacharel em História da Religião na Universidade de Estocolmo.

<sup>49</sup> O livro *Hilma af Klint – The Art of Seeing the Invisible (Hilma af Klint – A Arte de Ver o Invisível)* (2020) reúne uma coletânea de ensaios escritos por diversos autores, baseada em seminários realizados em conjunto com a exposição *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction (Hilma af Klint: Uma Pioneira da Abstração)*, apresentada inicialmente no Moderna Museet, em Estocolmo, em 2013, e posteriormente no Hamburger Bahnhof Museum, em Berlim, e no Louisiana Museum of Modern Art, em Copenhague.

<sup>50</sup> Marco Pasi é professor associado em História da Filosofia Hermética e temas relacionados na Universidade de Amsterdã. É graduado em Filosofia pela Universidade de Milão, possui um DEA (Diplôme d'Études Approfondies – Diploma de Estudos Aprofundados) e PhD em Estudos Religiosos pela École Pratique des Hautes Études (Sorbonne, Paris).

recepção crítica da obra da artista, apesar de não fazer parte do escopo desta Dissertação aprofundar em tal vertente interpretativa.

Como sustenta o professor de História da Filosofia Hermética, ao estabelecer comparações com outros três artistas de diferentes áreas (literatura, música e artes visuais)<sup>51</sup>, “o mais crucial”, em seu ponto de vista, “é o fato de que a fonte da criação artística é subjetivamente atribuída pelo artista a origens alheias ao seu eu consciente” (*Ibidem*, p. 107, tradução nossa). Nesse sentido, Pasi afirma que

[...] isso se combina com um discurso artístico (seja em termos de forma, de conteúdo ou de ambos) radicalmente inovador, o que permitiu a esses autores transpor o abismo de relativo distanciamento ou isolamento em relação às redes artísticas internacionais (*Ibidem*, tradução nossa).

Para essa leitura, o autor propõe a necessidade de “um arcabouço interpretativo que dê atenção suficiente ao seu processo peculiar de criação artística — em outras palavras, às suas experiências subjetivas de contato com personalidades distintas do eu consciente habitual” (*Ibidem*, tradução nossa). Assim, seu modelo interpretativo é baseado em dois conceitos: “agência alienada” e “dissociação criativa” (*Ibidem*, tradução nossa). Quando tratado desse último ponto, Pasi utiliza esse conceito, desenvolvido pelo psicólogo estadunidense Michael Grosso<sup>52</sup>, baseado na “ideia de que uma experiência de desintegração do eu pode produzir, por meio de um processo subsequente de reconstrução, surtos excepcionais de criatividade” (*Ibidem*, p. 109, tradução nossa).

[...] Em determinadas condições psicológicas, uma experiência de distanciamento da realidade cotidiana pode levar o artista a relativizar normas e valores anteriormente percebidos como evidentes e absolutos, e, assim, a uma mudança radical de perspectiva (*Ibidem*, tradução nossa).

---

<sup>51</sup> Os quatro artistas analisados por Marco Pasi (2020) são Georgiana Houghton e Hilma af Klint, no campo das artes visuais; Fernando Pessoa, na literatura; e Giacinto Scelsi, na música. Para os propósitos desta pesquisa, no entanto, não consideramos relevante se aprofundar nas comparações específicas entre esses citados. O que interessa, aqui, é a linha de raciocínio proposta por Pasi e sua contribuição para a compreensão de um possível fenômeno de dissociação no processo de criação artística de af Klint.

<sup>52</sup> A referência utilizada por Marco Pasi é o ensaio de Michael Grosso, intitulado “Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation” (1997, p. 181-198). O texto integra o livro *Broken Images, Broken Selves: Dissociative Narratives in Clinical Practice* (1997), uma coletânea de ensaios sobre dissociação, voltada à compreensão dessa condição e das narrativas complexas que dela emergem. A obra reúne textos de profissionais da área da psicologia, bem como relatos pessoais marcados por experiências de fragmentação psíquica, evidenciando como o fenômeno pode assumir funções disfuncionais ou funcionais, a depender do contexto cultural.

Pasi, nesse sentido, postula que aspectos desse “complexo psicológico” possivelmente emergem no trabalho da artista e podem também estar associados ao esoterismo. Ele, por sua vez, sugere que o esoterismo, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, oferece uma estrutura organizada e “frutífera” que permite aos artistas explorar estados mentais e criativos incomuns — como a dissociação e a sensação de ser guiado por algo externo (ou “alienada”, como frequentemente denomina em seu texto) —, contribuindo para processos criativos relativamente não convencionais. Como o próprio autor pontua: “Isso se deve ao fato de que o esoterismo pode oferecer, entre outras coisas, um espaço institucionalizado e controlado para a prática da dissociação criativa, além de um arcabouço cultural conveniente para a experiência da agência alienada” (*Ibidem*, tradução nossa).

Retornando para o que podemos entender como guias espirituais, segundo Marina Bortoluzzi (2024), Luciana Pinheiro Ventre destaca que os Mestres Superiores se apresentavam em “distintas linhagens e origens” e transmitiam “ensinamentos ancestrais” ao grupo De Fem. Nesse sentido,

Os Guias Espirituais expressavam-se de forma hermética, numa linguagem complexa e algumas vezes era difícil fazer uma conexão de uma sessão para a outra. Como mensagens apostólicas, traziam imagens e parábolas, profecias e revelações que poderiam ser comparadas aos antigos oráculos de tempos muito longínquos. Imagino que mesmo as médiuns mais experientes tinham dificuldades para alcançar todo seu sentido. No entanto, as mulheres estavam dispostas e comprometidas a esta interlocução com aqueles que consideravam Mestres do Alto, e não desmereciam o processo, ao contrário, tudo indica que o levavam muito a sério. [...] Para se tornarem receptivas e abertas, era necessário que mudassem a frequência e saíssem da condição de vigília para um estado mental mais relaxado. O grupo treinou muitos anos para que este grau de refinamento fosse alcançado (Pinheiro Ventre, 2023, p. 75 *apud* Bortoluzzi, 2024, p. 130).

Toda a ritualística, o contato espiritual, o desenvolvimento dos desenhos e os recebimentos das mensagens representaram uma profunda ruptura, em termos formais, na produção visual de af Klint. O rito desenvolvido por De Fem — que incluía práticas como sessões mediúnicas, orações, momentos de silêncio e escrita automática —, aliada ao contato espiritual com os chamados Mestres Superiores, desempenhou um papel decisivo na transformação de sua linguagem artística. O desenvolvimento dos desenhos sob, presumimos, estados alterados de consciência e a recepção de mensagens espirituais, traduzidas em formas visuais e registros escritos, representaram essa ruptura em termos formais na produção visual da artista.

A partir dessas experiências, af Klint rompeu, em certo grau, com métodos tradicionais de representação acadêmica e passou a construir uma poética visual abstrata, simbólica e estruturada por formas geométricas e cores codificadas, marcada por conteúdos esotéricos e espiritualistas. Com esse movimento, quase transicional, Ventre afirma que:

É importante enfatizar isto: neste estágio, Hilma af Klint tinha consciência enquanto realizava o trabalho e se mantinha presente no momento, embora fosse uma ferramenta transmissora, atuando como intermediária entre o mundo invisível e o visível, sem questionar as tarefas que lhe eram passadas (Pinheiro Ventre, 2018, p. 164).

Tendo em vista as ênfases aqui tratadas, destacamos, brevemente, com base no que discutimos como ruptura formal em relação ao aprendizado e às regras da Konstakademien (Academia de Artes), um excerto do catálogo *World Receivers*<sup>53</sup>, da exposição homônima, que reforça o papel do desenho mediúnico no processo de abstração da artista — no que entendemos como imagens abstratas. A passagem evidencia como esse tipo de prática exigia o abandono de procedimentos convencionais da arte acadêmica e a adoção de uma postura receptiva, assim como de uma suspensão de um controle consciente:

As imagens abstratas de af Klint foram, portanto, desenvolvidas no contexto do desenho mediúnico. Nesse contexto, a médium deveria adotar uma atitude passiva e receber as mensagens livremente. Para isso, era necessário romper com as convenções da produção artística acadêmica, desprendendo-as (Althaus; Voss, 2018, p. 85, tradução nossa).

O grupo De Fem, no entanto, entra em uma crise e decide encerrar as atividades coletivas no início de 1908 e após o final de abril desse mesmo ano, af Klint “inicia uma pausa de quatro anos em seu trabalho de pintura” (Ventre, 2018, p. 166). A artista, então, retoma a produção em março de 1912, iniciando um novo período em sua vida e em seu modo de criar. Segundo relatado, ela voltou a receber mensagens, mas, diferentemente do momento anterior, agora as imagens pareciam emergir de seu interior, sem que sua mão fosse guiada por outra força; suas próprias interpretações começaram, então, a se manifestar nas pinturas (*Ibidem*, p. 166-167).

---

<sup>53</sup> Catálogo publicado, da exposição de arte homônima, *World Receivers. Georgiana Houghton – Hilma af Klint – Emma Kunz, with films by John Whitney, James Whitney and Harry Smith*, realizada no museu de arte Lenbachhaus de Munique, na Alemanha, entre 6 de novembro de 2018 e 10 de março de 2019.

Segundo Ventre, em seu texto “Cartografando o invisível” (2018) publicado no catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*<sup>54</sup>, a partir de 1906, af Klint rompeu com os métodos convencionais de representação artística que aprendera durante sua formação acadêmica na Kungliga Akademien för de fria konsterna (Academia Real de Artes Liberais), comumente referida como Konstakademien. A partir desse momento, deu início a uma produção que integra espiritualidade e artes visuais. Essa transição se manifesta com a obra *Målningarna till templet (As pinturas para o templo)* (1906-1915), concebida como um projeto complexo e estruturado em grupos temáticos, com obras numeradas e organizadas em subgrupos. O primeiro deles, intitulado *Urkaos (Caos primordial)* (1906-1907) [Figura 18; Figura 21], é composto por 26 pinturas de pequenas dimensões que, segundo a artista, teriam sido criadas “sob a orientação de um mestre superior” (Ventre, 2018, p. 164). Af Klint descreve ainda que essas imagens foram realizadas de maneira espontânea e intuitiva, sem esboços prévios:

As imagens foram pintadas diretamente através de mim, sem desenhos preliminares e com grande força. Eu não tinha ideia do que as pinturas supostamente deveriam representar. No entanto, trabalhei de forma rápida e segura, sem mudar uma única pincelada (Af Klint *apud* Ventre, 2018, p. 165)<sup>55</sup>.

Retornando às “imagens” ou “pinturas astrais”, Julia Voss e Karin Althaus (2018) destacam momentos distintos em que diferentes Mestres Superiores se manifestaram por meio de mensagens dirigidas ao grupo. O primeiro ocorreu em 1904, durante uma das sessões do De Fem, quando um dos espíritos, chamado Ananda, “profetizou” que, em breve, af Klint iria “pintar imagens no plano astral que representassem os aspectos imortais da humanidade” (Althaus; Voss, 2018, p. 85, tradução nossa). Nesse mesmo ano, outro Mestre Superior, dessa vez denominado Georg, “concedeu permissão para que um templo fosse construído e solicitou que Hilma af Klint fizesse os desenhos arquitetônicos necessários” (*Ibidem*), templo este que compreende as pinturas da grande série *Målningarna till templet (As pinturas para o templo)* (1906-1915).

---

<sup>54</sup> O texto “Cartografando o invisível”, de Luciana Pinheiro Ventre, integra o catálogo da exposição *Hilma af Klint: mundos possíveis*, realizada em 2018 na Pinacoteca de São Paulo.

<sup>55</sup> A citação original da artista é referenciada por Ventre a partir do livro *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, organizado por Iris Müller-Westermann (Berlim: Hatje Cantz, 2013, p. 38), com tradução do inglês por Caroline de Rosso.

Seguindo uma linha cronológica, as autoras (Althaus; Voss, 2018, p. 85-87) relatam que, em 1905, af Klint recebeu uma “promessa” de que trabalharia a serviço dos “Mistérios”, sendo confiada a sua participação na construção do templo mencionado — missão que seria realizada por meio da pintura (*Ibidem*, p. 85, tradução nossa). Em 1º de janeiro de 1906, o Mestre Superior Amaliel, como abordamos anteriormente, atribuiu à artista a tarefa de realizar as pinturas, marcando um ponto de inflexão em sua trajetória.

Aqui, chamamos a atenção no modo em como a artista produziu essas pinturas. Por conseguinte, af Klint se entregou por completo ao projeto, passando, ao longo daquele ano, por um processo de “purificação” que correspondia às três fases da alquimia — tornando-se espiritualmente, mentalmente e fisicamente apta a assumir o que lhe havia sido encarregada (*Ibidem*). Entre 1906 e 1915, produziu a série *As Pinturas para o Templo*, considerada central dentro de seu *corpus* artístico e composta por 193 obras predominantemente entendidas como abstratas, organizadas em diversas fases e subdivididas em séries (*Ibidem*).

De novembro de 1906 a abril de 1908, af Klint se dedicou ao primeiro grupo, composto por 111 obras (*Ibidem*). Posteriormente, entre 1912 e 1915, produziu um segundo conjunto de 82 pinturas, completando, assim, a tarefa que lhe havia sido, como entendia, confiada. Nessa segunda fase, ainda atuava como médium, porém já exercia maior autonomia em relação às obras: sua mão já não era mais diretamente guiada; ela descrevia sua inspiração como advinda de palavras e imagens percebidas interiormente (*Ibidem*, p. 87). Nesse sentido, as obras da série apresentam ampla variedade estilística, com recursos formais que “variam desde formas biomórficas e radiantes, fenômenos ondulatórios até abstrações geométricas, de esquemas compostos por letras e palavras até representações figurativas” (*Ibidem*, p. 87, tradução nossa).

Af Klint, inicialmente em seu grupo espiritualista composto somente por mulheres, o De Fem, parecia seguir orientações de Seres do mundo invisível, de entidades do plano espiritual. Como bem descreve Daniela Castro no ensaio “Todavidareto”, publicado no catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis* (2018), tratava-se de “coordenadas para realização de suas pinturas desde o infinito, desde um saber não racional personificado nas mensagens do “Grande Mestre”, encarnadas nas telas em forma de rito. Rito, eu diria, não necessariamente ritual. Rito de passagem” (Castro, 2018, p. 121).

## Capítulo 2. Em sua espiral: produções e virada poética

*“[...] a sensibilidade vira-se para o inalcançável, e a arte tende para a abstração, pois só a forma abstrata pode transcender o real.”*

*(Dora Vallier)*

Em um movimento incessante, Hilma af Klint demonstra, por meio das diferentes fases de sua *oeuvre*, uma busca inquieta pela concretização daquilo que ela vê — e acredita. Sua produção, que avança para o início do século XX, se rende para além da aparência visível, concentrando-se na construção de um vocabulário que descreve o mistério e que quantifica um desdobramento em outros conhecimentos. Nesse recorte específico, e refletindo sobre sua poética, “[...] a sensibilidade vira-se para o inalcançável, e a arte tende para a abstração, pois só a forma abstrata pode transcender o real” (Vallier, 1980, p. 22). Interessa a revelação de uma parte invisível, onde a forma sustentaria a ideia.

Imersa na ideia, ou na “encomenda” dos Mestres Superiores (Müller-Westermann, 2018, p. 16, tradução nossa), af Klint pareceu se preocupar mais com a produção que entenderia como “pinturas astrais”, mencionada no primeiro capítulo desta Dissertação. A artista já estava familiarizada com a elaboração de desenhos que, à primeira vista e sem contexto, parecem despretensiosos: formas simples que se assemelham a flores, traços em zigue-zague, espirais e formatos de cruz. Ao longo do percurso que esta pesquisa tomou, percebemos que esses desenhos não seriam *despretensiosos*; ao contrário, seguindo a crença da artista e do grupo De Fem, do qual participava, esses desenhos seriam registros de mensagens recebidas de seres situados em um outro plano, em uma dimensão mais sutil.

Considerando a participação e produção de af Klint em diversos desenhos a partir das atividades ritualísticas do De Fem, notamos, portanto, o início de sua virada poética. Ao longo de sua carreira, a artista manteve práticas aprendidas na Konstakademien, a Academia de Belas Artes de Estocolmo, como a realização de retratos — gênero ao qual se dedicou até, pelo menos, a década de 1930, especialmente de pessoas com quem mantinha amizade (Voss, 2022, p. 279). No

entanto, desde o início do século XX, ela passou a realizar uma produção que se distancia do representacional, daquilo que entendemos como real no mundo sensível. É justamente essa incursão no campo do abstrato — ou do que, pelo menos, entendemos como abstrato — que marca a grande virada poética em seu trabalho visual.

Em um pontual paralelo com o caso de Henri Matisse (1869-1954), ainda que se distingam em diversos níveis, notamos uma sorte de apropriação de elementos nas produções de af Klint, embora provenientes de outro local e de outro contexto. Como bem pontua Vera Pugliese, referindo-se ao artista francês:

No que pode ser compreendido como a virada da poética de Matisse, em meados da década de 1910, o artista não se *converte* ao Cubismo Sintético, mas se apropria de alguns de seus elementos, que agencia segundo sua própria poética, em pleno desenvolvimento (Pugliese, 2013, p. 3916).

Considerando a prática artística de af Klint, entendemos que houve apropriação de certos elementos encontrados nos desenhos “mediúnicos” do De Fem (Müller-Westermann, 2018, p. 14-16). Em 1904, ela e Anna Cassel teriam recebido, segundo relato, uma mensagem do Mestre Superior denominado Ananda, que se tornaria uma sorte de “missão” (Voss, 2022, p. 124, tradução nossa); caso esse supramencionado no subcapítulo “1.3” desta Dissertação. Dois anos depois, em 1906, outra mensagem teria sido recebida por elas, dessa vez pelo Mestre Superior Amaliel, que teria “encomendado” (Müller-Westermann, 2018, p. 16, tradução nossa) as chamadas “pinturas astrais” (Voss, 2022, p. 124, tradução nossa). Nesse ano em seguinte, af Klint iniciou a série *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)* (1906-1915), totalizando 193 pinturas, cujo primeiro subgrupo é *Urkaos (Caos Primordial)*. Foi apenas em 1908 que o grupo De Fem finaliza suas atividades e é decido sua paralização, mas notamos que af Klint pareceu adequar certos elementos encontrados em desenhos mediúnicos do grupo, como flores e espirais [Figuras 15 e 16] encontrados em pinturas posteriores, como na série *De Tio Största (As Dez Maiores)* (1907) e em *Caos Primordial* (1906-1907) [Figura 8; Figura 9 e Figura 18].

No capítulo anterior, percorremos vestígios de sua história, por meio de descrições biográficas e percepções de seu trabalho em exposições mais recentes. Agora, diante da vasta produção de af Klint, compreendemos a impossibilidade de apreender a sua totalidade nesta pesquisa. A partir de uma seleção de alguns

trabalhos, como *De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)*, de 1907, *Svanen, serie SUW, grupp IX (O Cisne)*, de 1914-1915, e *Serie Atomen (série O Átomo)*, de 1917, debruçamo-nos sobre o imaginário, em sua visão do invisível e em sua pesquisa sobre o desconhecido.

Para tal, frente a seus trabalhos abstratos, a pesquisa traça uma investigação a partir da hipótese que sugere que af Klint colaborou, em alguma medida, para o movimento formativo da abstração moderna na Europa, utilizando elementos da linguagem visual para representar o que denominamos (o) Incomensurável — isto é, o que seria o invisível e os aspectos espirituais que permeiam sua crença. Entretanto, dado o vasto volume de sua obra, destacamos três séries mencionadas anteriormente, podendo considerar que as duas primeiras são, certamente, as mais emblemáticas e conhecidas.

Observamos, no primeiro capítulo, que af Klint esteve em contato com a produção artística desde jovem, participando de aulas preparatórias até ingressar na Academia de Artes da Capital sueca. Ao longo de sua formação, desenvolveu técnicas e aprendeu os métodos considerados “corretos” sob a óptica acadêmica e eurocêntrica de sua época. Atuou como artista e ilustradora científica, para então, já madura, seguir avante para um caminho que se afastava da representação figurativa. Esse percurso pode ser interpretado como um processo em que, após dominar as regras, ela as subverteu.

Explorando uma realidade paralela e invisível, a artista constrói uma narrativa por meio de escritos, desenhos e pinturas que se entrelaçam com o objetivo de investigar novas maneiras de compreender o desconhecido. Ela cria visualmente e projeta uma fala sobre delicadeza e potência de uma outra dimensão, embasada em seu interesse e envolvimento com leituras de escolas esotéricas.

A espiral, cuja forma se desenrola de modo regular e gradualmente se afasta de seu centro, parece ser um elemento importante na obra de af Klint, tanto formal quanto conceitualmente. Ainda nos primeiros anos do século XX, ela produziu uma série de pinturas abstratas que apresentam uma morfologia própria, expandindo-se para formas que remetem não apenas à natureza, mas também a padrões matemáticos: círculos, espirais, linhas retas e linhas que apresentam movimento.

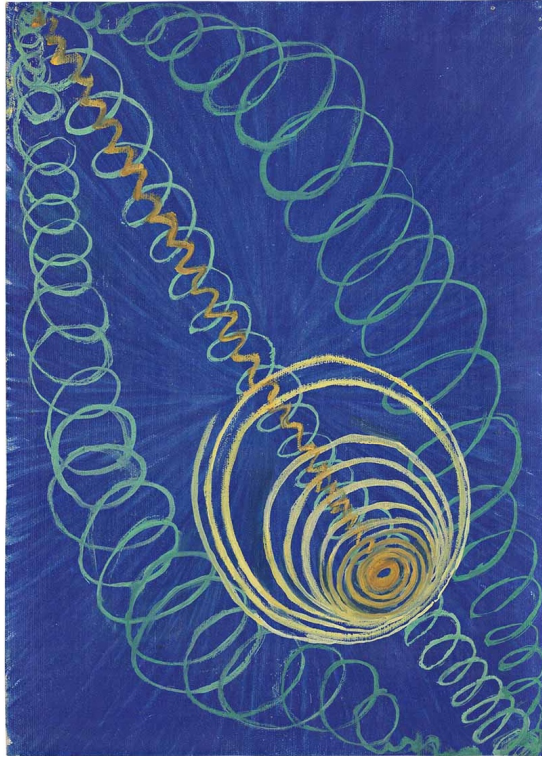
A artista parece reunir diversas percepções para criar essas séries, que logo se integrariam às subséries da extensa *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)*, composta por 193 pinturas de diferentes séries e grupos, que busca

“transmitir o conhecimento da unidade de tudo, para além do mundo dualista visível”<sup>56</sup>. A seleção de obras para este capítulo faz parte de *Målningarna till templet*, e elementos visuais recorrentes, como a forma espiral, podem ser observados nas pinturas.

No texto, originalmente escrito em alemão, intitulado “Spirale” (“Espiral”) para o catálogo da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* (2024) (*Hilma af Klint e Wassily Kandinsky: Sonhos do Futuro*), é discutida a relação entre arte, natureza e espiritualidade, enfocando ideias dos artistas protagonistas da mostra. Kandinsky, em *Über das Geistige in der Kunst* (*Do Espiritual na Arte*), descreve a cor e o movimento das formas, comparando o azul a um “caracol que se esconde em sua concha”, em um movimento concêntrico, enquanto af Klint, em suas séries abstratas, utiliza frequentemente espirais e helicoidais entrelaçadas, especialmente nas cores azul e amarelo [Figura 18]. Af Klint, ao contrário de Kandinsky, atribui um papel central à espiral, uma forma recorrente em sua poética artística, conectando-a a forças que seriam sobrenaturais e à evolução espiritual. De acordo com o texto, inspirada pela natureza e suas simetrias, como as espirais dos girassóis, ela constrói uma cosmologia que não se baseia somente em uma geometria pura, mas nos processos dinâmicos e orgânicos da vida, vinculando o micro e o macrocosmo. Ao citar Steiner e Swedenborg, o ensaio também explora como a espiral foi historicamente interpretada como uma forma com significados espirituais e metafísicos profundos, destacando a distinção entre a abordagem de af Klint e a linha reta ascendente, que Kandinsky propõe para o “triângulo espiritual” que entende a ascensão a partir do avanço e sua subida.

---

<sup>56</sup> Tradução livre a partir do texto, originalmente escrito em sueco e publicado pelo Moderna Museet, intitulado *Teman och centrala verk* (Temas e obras centrais). Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/hilma-af-klint-2013/teman/#:~:text=Mellan%201906%20och%201915%20skapade,bortom%20den%20synliga%20dualistiska%20världen>.



**Figura 18.** Hilma af Klint, *Urkaos (Caos Primordial)*, HaK 016, *serie WU/Rosen, grupp I*, 1906-1907. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm.

Ainda nesse mesmo texto, é pontuado que “talvez a abordagem de af Klint possa ser compreendida como uma forma de empirismo místico, que permeia as esferas superiores para então retornar à vida terrestre e à natureza”. A espiral, portanto, no contexto artístico e espiritual de af Klint, assume um papel simbólico e estrutural, que integra tanto sua obra quanto sua visão de mundo. Ao utilizar a espiral logarítmica, a artista faz uma conexão explícita com a natureza e com a ordem cósmica, abrangendo desde a estrutura de galáxias até o formato de uma concha [Figura 19]. Nesse sentido, é possível que, para ela, a espiral não fosse apenas uma forma geométrica, mas uma manifestação física de uma evolução espiritual contínua, na qual forças cósmicas e terrestres se encontrariam. Ao estudar a espiral em fenômenos naturais, como o crescimento das plantas, ela interpreta esses padrões como reflexo de uma espiritualidade viva, em contraste com abordagens artísticas que tratam a forma de maneira mais abstrata e desvinculada da experiência natural, como no caso de Kandinsky, que vê a ascensão espiritual de modo linear e sem redemoinhos ou espirais. Assim, a espiral em af Klint se destaca como um símbolo (ou seria uma metáfora?) central de sua busca por compreender a interconexão entre o espiritual e o material.



**Figura 19.** Hilma af Klint, *Svanen, No. 19, serie SUW, grupp IX (O Cisne)*, 1914-1915. Óleo sobre tela, 148,5 x 152 cm.

Suas pinturas são como um lugar de configurações simbólicas. Sua geometria organiza um arranjo de elementos relativos a uma significação e operação voltadas às crenças esotéricas dos grupos que participou, sendo sua maior fonte de inspiração. Apesar desse lado que envolve crenças religiosas, af Klint parece transpor esse aspecto também para a matemática. Ricardo Cunha Teixeira aponta em seu texto, “A Matemática da Natureza: *Spira mirabilis*” (2017), que a matemática é amplamente reconhecida como a “ciência dos padrões”. O autor continua, conforme descrito por Adrián Paenza, em seu livro *Matemática... estás aí?* (2008), que

Estes padrões tanto podem ser reais como imaginários, visuais ou mentais, estáticos ou dinâmicos, qualitativos ou quantitativos, puramente utilitários ou não. Podem emergir do mundo que nos rodeia, das profundidades do espaço e do tempo ou dos debates internos da mente (Paenza, 2008 *apud* Teixeira, 2017, p. 17).

Já em *Os Números da Natureza* (2003), Ian Stewart argumenta que a mente humana desenvolveu a matemática como um sistema formal para “recolher, classificar e explorar padrões”. Além de sistematizar ideias, a matemática revela que os padrões

naturais vão além de uma estética contemplativa, servindo como indícios fundamentais das leis que regem os processos da natureza. Um exemplo claro dessa interrelação de natureza e matemática seria a forma espiral, que ilustraria a aplicação dessas regras no mundo natural (Teixeira, 2017, p. 17).

As implicações e conjeturas de sua obra provocam uma análise em espiral, que começa com uma narrativa ampla e gradualmente se afunila até a figura da artista, e vice-versa, pois “quanto mais nos aproximamos de suas origens, mais o nosso horizonte se alarga” (Vallier, 1980, p. 24). Os deslocamentos e desdobramentos que compõem a poética de af Klint não serão necessariamente observados de forma cronologicamente linear. Em outras palavras, este capítulo não está restrito a uma concepção de tempo linear e cronológico. Com essa abordagem dinâmica, poderemos mapear seus impulsos criativos ao longo das primeiras décadas do século XX: Como realizar deslocamentos singulares em modos de imaginação e produção em uma interrelação multidisciplinar? Como representar e dar forma ao inesgotável e incompreensível? Como construir um vocabulário que descreva o mistério e, ao mesmo tempo, desvincule a incerteza do incerto?

## 2.1. As Dez Maiores

A série *De tio största* (*As Dez Maiores*) foi criada de maneira rápida e intensa, em um período de 40 dias durante o outono no hemisfério norte, no ano de 1907. Segundo o Moderna Museet, o Museu de Arte Moderna de Estocolmo, esse período de experimentação abstrata iniciou dois anos antes, em 1905, investigando “pistas não verbais do mundo espiritual” e esse “desafio de compreender estas mensagens e encontrar uma expressão visual para uma realidade invisível acompanhou a artista pelo resto de sua vida”<sup>57</sup>.

Embora seja uma série, *De tio största* (1907) de af Klint é considerada uma das obras mais significativas e emblemáticas de seu projeto monumental *Målningarna till templet* (*As Pinturas para o Templo*) (1906-1915), realizada após experiências de cunho espiritualista, principalmente na teosofia e em reuniões com o grupo De Fem, que marcaram o desenvolvimento de sua produção artística. É interessante destacar que esse conjunto é frequentemente tratado pela fortuna crítica como se fosse uma obra única, uma vez que suas pinturas isoladas raramente recebem tratamento individualizado — ou mesmo são expostas de modo independente, já que, quando exibidas, estão sempre dispostas em conjunto. Composta por dez pinturas em grande escala, aproximadamente 3,30 x 2,40 metros cada, a série aborda, segundo a artista, as quatro etapas da vida humana: infância (*Barnaåldern*), juventude (*Ynglingåldern*), fase adulta (*Mannaåldern*) e velhice (*Ålderdomen*). Cada estágio é explorado em pares de obras, conforme se observa nas pinturas intituladas *De tio största, nr 1, Barnaåldern* até *De tio största, nr 10, Ålderdomen*, criadas em têmpera sobre papel montado em tela.

---

<sup>57</sup> Ver em: *Hilma af Klint: The Ten Largest. 22.9 2022 – 8.1 2023 Stockholm*. Moderna Museet, 2022. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



**Figura 20.** Hilma af Klint, *De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, dimensões variadas (aprox. 320 x 240 cm). Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet.<sup>58</sup>

O tema que envolve a noção de “evolução espiritual” permeia suas obras, com destaque para esta série, em que a artista parece menos preocupada com o desenvolvimento físico das fases da vida, concentrando-se na “evolução” em um plano metafísico. De acordo com o Moderna Museet, a noção de evolução em *De tio största* se manifesta em um plano espiritual, indicando o interesse da artista pela

<sup>58</sup> As pinturas foram produzidas em torno da temática das quatro etapas da vida: infância, adolescência, fase adulta e velhice. Três dessas fases são representadas por pares de obras, exceto a adultez, que é ilustrada por duas duplas. No Anexo D, encontram-se as pinturas individualmente dispostas, acompanhadas de seus respectivos títulos.

espiritualidade, em especial a teosofia, compartilhado por muitos de seus contemporâneos.<sup>59</sup>

Em *A Doutrina Secreta Volume I*, é recorrente encontrar ao longo da leitura a palavra “evolução”. Blavatsky resumiu a expressão da “Lei da Evolução” na terceira proposta do seu proêmio, especialmente quando se refere ao desenvolvimento progressivo na temática de um peregrino espiritual (Lindemann, 2016, p. 13). Esse termo também se encontra inscrito, segundo a filosofia hermética e cabalística de Paracelso, referindo-se à “criação” e ao modo como esse processo “fez brotar de si mesmo o Cosmos” (Blavatsky, 1969, p. 516). Blavatsky descreve:

Quando se deu a criação [evolução], o Yliaster se dividiu; ele se fundiu e se dissolveu, por assim dizer, fazendo brotar [de dentro] de si mesmo o *Ideos* ou *Caos* (*Mysterium Magnum*, *Iliados*, *Limbus Major* ou *Matéria Primordial*). Esta Essência Primordial é de natureza monística e se manifesta não só como atividade vital ou força espiritual, poder oculto, incompreensível e indescritível, mas também como a matéria vital de que se compõe a substância de todos os seres vivos.

Nesse *Limbus* ou *Ideos* de matéria primordial... única matriz de todas as coisas criadas, acha-se contida a substância de todas as coisas. Descrevem-no os antigos como o *Caos*... de onde surgiu a existência o *Macrocosmo*, e depois cada ser separadamente, por divisão e evolução nos *Mysteria Specialia*. Todas as coisas e todas as substâncias dementais nele estavam contidas *in-potentia*, mas não *in-actu* (*Ibidem*, p. 516-517).

O “Caos” é um termo familiar na produção de af Klint. Pouco antes de iniciar o desenvolvimento da série *De tio största*, ela deu início ao amplo conjunto *Målningarna till templet* (*As Pinturas para o Templo*), como mencionado anteriormente. Esse processo começou em 1906 com a série *Urkaos* (*Caos Primordial*) [Figura 21]. As diferentes formas de espirais constituem o elemento central; em outras palavras, a espiral é uma característica recorrente na série, assumindo um papel de protagonista. Nesse sentido, “[...] a forma espiral é uma ordem de gênero vinda do caos primordial” (Ryle, 2022, p. 178, tradução nossa), costurando a concepção ideal proposta no conjunto visual da artista.

[As pinturas] contêm formas orgânicas em espiral que surgem da água e passam por algum tipo de metamorfose. A imagem expressa a ideia da sopa primordial, um líquido fértil e nutritivo que dá força vital a toda vida orgânica [...]. O caos se ordenando por meio da água é um mito da criação que se repete em histórias da criação em diferentes culturas, como é evocado na

---

<sup>59</sup> Ver em: *Hilma af Klint: The Ten Largest. 22.9 2022 – 8.1 2023 Stockholm*. Moderna Museet, 2022. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.

expressão poética de Erasmus Darwin [...] (*Ibidem*, p. 177-178, tradução nossa).



**Figura 21.** Hilma af Klint, *Urkaos* (Caos Primordial), N. 7-10 e N.13-16, HaK 016, serie WU/Rosen, *grupp I*, 1906-1907. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Na exposição *Hilma af Klint – The Ten Largest* (*Hilma af Klint – As Dez Maiores*) (2022-2023)<sup>60</sup>, com curadoria de Matilda Olof-Ors, o Moderna Museet produziu um guia de áudio que inicia com uma introdução sobre a artista, seguindo com uma breve explicação sobre as correntes espiritualistas com as quais ela mais se identificou<sup>61</sup>. Apesar de não ter sido possível, nesta pesquisa, acessar o catálogo ou mesmo os textos curatoriais, algumas menções presentes no áudio de visita autoguiada da exposição trazem indicações relevantes. Após o panorama inicial, o narrador avança no guia da exposição, fornecendo ao visitante o contexto das grandes pinturas abstratas de 1907 da artista. Nesse momento, é informado que foram pintadas em

<sup>60</sup> O período da exposição foi entre os dias 22 de setembro de 2022 e 08 de janeiro de 2023 no Moderna Museet, em Estocolmo.

<sup>61</sup> O autoguia da exposição, disponível no website do Moderna Museet, menciona de modo resumido as correntes espiritualistas com as quais a artista se identificou: o espiritismo, a teosofia, a antroposofia e o rosacrucianismo. Ver em: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/hilma-af-klint/nagra-begrepp/>.

têmpera de ovo sobre papel montado em linho e que, por ser uma tinta que tem uma secagem muito rápida, exige, portanto, um planejamento e uma execução que acompanhe a rapidez da secagem da tinta. Nessa etapa do material educativo, conclui-se que, “ao que tudo indica, as folhas de papel estavam no chão quando as pinturas foram feitas, e cada imagem levou quatro dias para ser produzida”, conforme mencionado pelo narrador.

O guia de áudio se estende para cada uma das fases da vida, elencando elementos encontrados nas pinturas. Na primeira fase, *Barnaåldern (Infância)*, números 1 e 2, são destacadas duas formas mais imediatas de identificação: o lírio e a rosa. Essas aparências florais, de acordo com a descrição oral, representam os princípios feminino e masculino, respectivamente. Ao observar as letras “a” e “v”, o narrador explica que elas representam as palavras “asceta” e “vestal”:

As Virgens Vestais eram as sacerdotisas da deusa Vesta na Roma Antiga, cuja tarefa era guardar o fogo sagrado. Ascetas são pessoas que tentam se libertar de seus desejos físicos para atingir a iluminação. Na obra de Hilma af Klint, o ascetismo está ligado à cor amarela e ao princípio masculino, enquanto as Virgens Vestais estão conectadas à cor azul e ao princípio feminino. Na segunda pintura, os grandes círculos em laranja e azul têm uma função simbólica semelhante (Moderna Museet, 2022, 0:35, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Seguindo para a próxima, *Ynglingaåldern (Juventude)*, números 3 e 4, é observado uma narrativa visual de movimento, que logo seria interpretado por uma ideia de início, seguida de um desenvolvimento espiritual. “Na cosmologia de Hilma af Klint, esse desenvolvimento é um tipo de evolução”, afirma o narrador. A presença de formas que se assemelham a ovos provocou uma interpretação voltada a uma simbologia do início de algo, reforçando a ideia de um princípio de desenvolvimento. Ao finalizar essa etapa, o narrador assinala que “de acordo com as notas de Hilma af Klint, o rosa está ligado a Eros, o deus do amor”, concluindo que “nos primeiros relatos, Eros era um deus primordial associado à própria criação do cosmos”.

“As quatro pinturas com fundo roxo representam as diferentes fases da vida adulta”, continua o áudio, dando destaque a flor rosa que se encontra no topo da quinta tela e que, por sua vez, possui cinco pétalas. No mencionado material de instrumento para mediação, há um detalhe curioso: no mesmo ano de produção dessas pinturas, em 1907, há um esboço em um dos cadernos do De Fem o mesmo

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/hilma-af-klint/barnaaldern/>.

tipo de flor na pintura da série, no entanto, no desenho encontrado foram adicionados nomes de cada integrante do grupo na composição. Em *Mannaåldern (Fase adulta)*, números 5 a 8, nota-se uma maior ocorrência de inscrição de letras e palavras em comparação com as outras pinturas da série.

Como indicado no áudio, a exposição contou com a exibição do manuscrito *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint)* em uma sala adjacente, o qual consta registros de diferentes significados das letras e palavras presentes em sua produção visual. Quase como um glossário, o caderno apresenta uma gama de significados, no entanto, uma mesma letra — ou até mesmo uma combinação de letras — pode ter significados diferentes. Dessa maneira, “dependendo do contexto, [...] não há uma chave de criptografia real que sempre funcione”. “Na terceira pintura roxa”, destaca o narrador, “as letras “u”, “w” e “s” se repetem, assim como a palavra *vestalasket* [asceta vestal]”. As duas primeiras citadas frequentemente denotam “espírito” e “matéria”, respectivamente (Müller-Westermann, 2018, p. 280 e p. 283).

Encaminhando-se para o final da série, as duas últimas pinturas intituladas *Ålderdomen (Velhice)*, números 9 e 10, o narrador do guia de áudio da mostra descreve visualmente as pinturas; indicando uma composição mais simétrica e geométrica, além de indicar que a cor do fundo é rosa — a qual afirmou ser uma associação a Eros, como mencionado anteriormente. As formas aparecem duplicadas e, na pintura que inaugura essa etapa da vida, a forma que se encontra mais abaixo é associada, de acordo com o material educativo, a grãos de trigo; porém não foi desenvolvida essa comparação. Essa forma do fruto indica a possibilidade de fazer referência ao cristianismo, já que é recorrente sua citação na Bíblia<sup>63</sup>.

Ainda sobre notas de elementos visuais perceptíveis, o áudio destaca a presença da forma *vesica piscis* na pintura 9 [Figura 22]. Essa forma segue uma simetria geométrica bidimensional, conhecida também como “Mandorla”, que em

---

<sup>63</sup> Considerando o interesse demonstrado pelos estudos de Steiner e, por conseguinte, pela Antroposofia, evidencia-se a presença de uma dimensão cristã na abordagem da história de Jesus Cristo pelo movimento antroposófico. Nesse contexto, torna-se pertinente adotar uma interpretação simbólica da imagem do grão de trigo. No âmbito bíblico, destaco a passagem de João 12:20-33, na qual se afirma: “[...] se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, dá muito fruto.” Tal citação alude à trajetória de Jesus, cuja descida à terra se configura como o início de um processo que culmina em sua paixão, morte e subsequente ressurreição, resultando na produção de abundantes frutos — em um sentido espiritual.

italiano significa amêndoa (Sparavigna, 2020, p. 1). A configuração de *vesica piscis* é “delimitada por dois arcos circulares unidos entre si em seus pontos finais” e “essa forma geométrica pode ser obtida por meio da interseção de dois círculos” (*Ibidem*, tradução nossa). Do latim, “a bexiga de peixe”, sua estrutura simétrica obteve uma grande popularidade devido ser um símbolo da geometria sagrada (*Ibidem*).



**Figura 22.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 9, Ålderdomen, grupp IV (As Dez Maiores, n. 9, Velhice, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 320 x 238 cm. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No que diz respeito à pintura de número 9 da série, o narrador finaliza com uma observação, informando que “em notas escritas vários anos depois [de sua produção], Hilma af Klint comentou que esta pintura é sobre uma Divindade que incorporou tanto o princípio masculino quanto o feminino”. Nota-se a presença das cores amarelo e azul, sempre indicando a relação de gênero no glossário visual da artista; sua fusão, tornando-se verde, que indica a união dos gêneros para uma não-binaridade, ou ainda a união dos dois elementos em direção ao terceiro, ao outro, ao filho, representando

a fusão das forças e a geração da vida — onde a convergência do princípio masculino e do princípio feminino daria origem à existência.

Direcionando para a última pintura da série *De tio största*, “muitos dos símbolos de pinturas anteriores se repetem, embora de forma mais contida”, narra o guia da exposição. Continuando com sua descrição, afirma que: “As superfícies de luz vazias criam uma calma harmoniosa. No pequeno ovo ou gota na metade inferior da imagem, a grade e as espirais são refletidas em miniatura. O oito horizontal simboliza o infinito”.

Já em “Hilma af Klint: mundos possíveis” (2018), Jochen Volz assinala certas características visuais da primeira pintura da série. Seus muitos escritos fornecem indícios sobre como interpretar as suas pinturas; as cores e sua iconografia possuem significados específicos, que são listados e explicados, como as letras e palavras inteiras encontradas em muitas pinturas (Volz, 2018, p. 54). Em *nr 1, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV)* [Figura 23], o autor identificou as letras “av” no centro da pintura. Cada letra está inscrita em uma forma oval, sendo que a letra “a” está escrita em amarela, enquanto a letra “v” está em azul. Como já identificado ao longo desta pesquisa, este código de cores corresponde à representação do masculino e do feminino, respectivamente. A respeito das letras em si, Volz identifica em *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint)* que “o código ‘av’ significa tranquilidade, desenvolvimento e plenitude, o que também pode ser simbolizado por uma rosa e um lírio” (*Ibidem*), diferentemente do que foi abordado no Guia de áudio da exposição *Hilma af Klint – The Ten Largest*. Os elementos visuais, tanto da rosa como do lírio, inclusive, estão presentes na pintura.



**Figura 23.** Hilma af Klint, *De tio största, nr 1, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet.

Em um texto produzido para a *Arteref, Hilma af Klint, complexidade filosófica da existência* (2018), José Henrique Fabre Rolim apresenta suas percepções sobre a exposição *Hilma af Klint: mundos possíveis* (2018), realizada na Pinacoteca de São Paulo, em conjunto com breves notas sobre a artista e seu trabalho. Ao concluir seu texto, o autor pontua que:

Um dos pontos marcantes da importante exposição é a série “As dez maiores”, pintada em 1907, reconhecida como uma das mais grandiosas obras abstratas do mundo, um conjunto impressionante que reflete a visão de uma artista conectada com as manifestações espirituais, um vasto campo para pesquisas mais profundas, ultrapassando os parâmetros da Física e questionando os limites da própria existência (Fabre Rolim, 2018, não paginado).

A artista escreveu em um de seus cadernos que “a forma são as ondas”, os movimentos composicionais contínuos que definem a obra, como descreve Janice McNab, e que “por trás das formas está a própria vida” (caderno de Hilma af Klint 559,

p. 164 *apud* McNab, 2024, p. 141, tradução nossa). No artigo “Our Spectral Gardens: Hilma af Klint’s ‘Ten Largest’ as a template for our synthetic present” (2024), McNab menciona que na crença teosófica também há uma convicção por parte de seus praticantes que “acreditavam que campos elétricos e magnéticos recentemente descobertos poderiam carregar os espíritos de seres iluminados ao longo de seus comprimentos de onda, e que estes poderiam ser absorvidos dentro do foco profundo de uma sessão espírita” (McNab, 2024, p. 141, tradução nossa).

Embora a presença de uma leitura teosófica da série *De tio största* seja considerada inseparável de sua produção, McNab defende que, para além da doutrina, há também uma espécie de combinação com a prática têxtil de Otilia Adelborg (1855-1936)<sup>64</sup>, amiga da artista, “que parece estar por trás do avanço artístico” da série (*Ibidem*, p. 140-141, tradução nossa). Apesar de não se encantar pelas mesmas crenças de af Klint, ela manteve uma amizade próxima e até dividiram um estúdio (*Ibidem*). Em uma nota de rodapé, ela cita um trecho de um diário de Adelborg, datado de 4 de novembro de 1899: “Agora tenho acesso ao meu antigo estúdio à tarde, Hilma af Klint e Anna Cassel têm as manhãs” (Adelborg, 1899 *apud* McNab, 2024, p. 151, tradução nossa). Além disso, informa que, entre 1903 e 1907, conforme descritos nos diários de Adelborg, af Klint visitou regularmente a comuna rural Gagnef.

Em razão dessa aproximação com a região e a produção artística local, com um viés mais “popular”, McNab propõe a hipótese de que, ao menos parte da série *De tio största*, incorpora visualmente elementos provenientes de fora do ambiente urbano, acrescentando pequenas composições derivadas de seu contato com o lado rural da Suécia. Um exemplo apresentado no texto foi a comparação de *kurbits*<sup>65</sup> [Figura 24] com uma forma que se assemelha a uma flor no canto inferior direito da composição *nr 4, Ynglingaåldern*, em detalhe na figura abaixo [Figura 25].

---

<sup>64</sup> Adelborg recebeu uma sólida educação artística, primeiro na Tekniska skolan (Escola Técnica), a atual Konstfack (Faculdade de Artes, em tradução eletrônica, fundada em 1844), em 1875-1877 e depois na Konstakademien (Academia de Artes) em 1878-1882. Durante os estudos, iniciou seu trabalho artístico como ilustradora nas revistas infantis da época. Posteriormente dedicou-se para a produção de livros infantis, assinando como autora e ilustradora. Além dos livros, Adelborg destinou-se para Gagnef, uma comuna na Suécia considerada zona rural, onde trabalhou na área têxtil, produzindo, dentre outros tecidos, rendas e trabalhos têxteis mais nacionalistas, de técnica e características locais de seu país.

<sup>65</sup> “*Kurbits* representa criação, variação e ornamentação a partir de um motivo, onde a expressão artística está acima do motivo”, segundo entende Susanne Rosenberg, parecendo “exemplos de como, na arte popular, muitas vezes a própria representação e ornamentação se sobrepõem ao motivo e criam seu próprio significado, sua própria narrativa” (Rosenberg, 2013, p. 2, tradução nossa).



**Figura 24.** Mats Olof Andersson , *En kurbitsmalning som avbildar visa och fävitska jungfrur malade av Mats Olof Andersson, Boda* (Uma moagem Kurbit representando virgens sábias e Fävitan pintadas por Mats Olof Andersson, Boda), por volta de 1840.



**Figura 25.** Hilma af Klint, *De tio största, [detalhe] nr 4, Ynglingaåldern, grupp IV* (As Dez Maiores, n. 4, Juventude, grupo IV), 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet.

Diante dessa comparação, é notável que há uma variação de cores e formas em relação ao *kurbits*. Não somente em pinturas e desenhos, McNab sinaliza que há também sua produção em outras técnicas, como o bordado e aplicação em indumentárias da região. Propondo uma aproximação com a série *De tio största* e o conjunto de vestimentas que tinham a produção *kurbits*, ela afirma que:

As comunidades de subsistência [*Subsistence communities*] compreendiam que suas vidas estavam entrelaçadas com um mundo vivo, o qual respeitavam como sagrado. A maior parte de suas vestimentas provinha diretamente do couro e da lã de seus animais, tingidas com plantas locais e bordadas com [representações da] vida selvagem, sóis e árvores estilizados. Elas eram tecidas da terra e entendidas como um presente da natureza. Historicamente, o poder de seus animais e plantas era pensado para ser transferido para tecidos e para armar o usuário contra ataques de aspectos malignos dessa mesma natureza (Hunter, 2019, p. 98). Esses pensamentos desapareceram no século XX, mas as roupas eram ainda uma segunda pele condutora entre o corpo e o ambiente, vindo dele, conectando-se a ele e protegendo dele (McNab, 2024, p. 145, tradução nossa).

Essas ideias de interconexão eram culturalmente familiares para af Klint. Ela parece, levando em consideração o excerto acima, ter incorporado essas tradições populares de seu país, bem como os estudos espiritualistas pelos quais tinha grande afinidade. A concepção de um sagrado, de uma força superior, que rege a natureza, seguindo a sequência temporal das etapas da vida, talvez seja um indicativo de uma melhor interpretação da série.

Em consonância com a magnitude da vida, as pinturas de *De tio största* são as que possuem maior dimensão comparadas a outras de sua *oeuvre*. Cada uma, com mais de três metros de altura, revela traços que sugerem ser pegadas nas superfícies de algumas telas, indicando que af Klint pode ter trabalhado com largos pedaços de papel no chão — “uma ruptura impressionante e precoce com a técnica tradicional”, conforme descrito por Tracey Bashkoff (Bashkoff, 2018, p. 23, tradução nossa).

As grandes telas da série concentram, conforme assinalam os títulos de cada uma, as principais fases da vida humana, como analisamos no decorrer deste texto. A multiplicidade de interpretações das pinturas revela uma coexistência de opostos, sejam elas a evolução e retorno ao seu próprio início, micro e macro, ciência e espiritualidade, entre outros. Sobre *De tio största*, Bashkoff descreve que:

O ciclo se concentra nos estágios da vida e nas conexões da humanidade com o universo. A mistura de formas florais, geométricas e biomórficas, com letras e palavras inventadas, cria um vocabulário de significados complexos e mutáveis, com os quais a própria af Klint parece ter lutado [*grappled*]. Nessas obras, um tentáculo de planta pode se tornar uma espiral, que, por sua vez, se desdobra em uma linha enrolada que então escreve uma letra caligráfica — códigos e palavras de uma língua desconhecida. Dois orbes pulsantes são, ao mesmo tempo, ovos microscópicos e sistemas solares que se cruzam. Essas formas continuam a escapar de interpretações singulares ou estáveis — evolução, continuidade, crescimento e progresso, todos coexistem com um retorno ao começo ou à unidade do espírito. Ciência e

espírito, mente e matéria, o micro e o macro estão presentes simultaneamente (*Ibidem*, p. 23-24, tradução nossa).

*De tio största* compõe o grande projeto da série *Målningarna till templet* (*As Pinturas para o Templo*)<sup>66</sup>, como já mencionado. Segundo o Moderna Museet<sup>67</sup>, essa vasta série, composta por subséries e grupos, explora e destaca a temática dos diferentes aspectos da evolução humana, impulsionada por polaridades. A série, seguindo a descrição do museu sueco, também tematiza os diferentes estágios de desenvolvimento pelos quais todas as pessoas passam durante suas vidas na Terra. O “templo”, referido no título, não seria apenas um edifício físico que af Klint imaginou como local para abrigar sua obra, mas também uma metáfora para o corpo como templo da alma. Durante a produção de *De tio största*, de acordo com Vivien Greene (2018), as pinturas “foram montadas em rolos verticais ao redor de pilares de sustentação” (Fant, 1988, p. 26 *apud* Greene, 2018, p. 100, tradução nossa) na casa de veraneio da família, localizada na ilha de Munsö, no Lago Mälaren. Greene sugere, a partir de uma das anotações de af Klint em um diário, uma possível conexão com a ideia de um templo que ela imaginou construir: sua exposição no espaço “se tornaria uma bela cobertura de parede”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> *As Pinturas para o Templo* comportam 193 trabalhos no total. As pinturas foram iniciadas em 1906 e finalizadas em 1915.

<sup>67</sup> Ver em *Fördjupning Hilma af Klint*, na seção “MÅLNINGARNA TILL TEMPLET”. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/utstallningar/hilma-af-klint/fordjupning/>.

<sup>68</sup> A referência para tal informação encontra-se em um diário de af Klint, HaK 1047 (1930-31), na página 78 e datada 31 de março de 1931. A tradução para o português foi realizada a partir da tradução do sueco (texto original) para o inglês [“become a beautiful wall covering”].

## 2.2. O Cisne

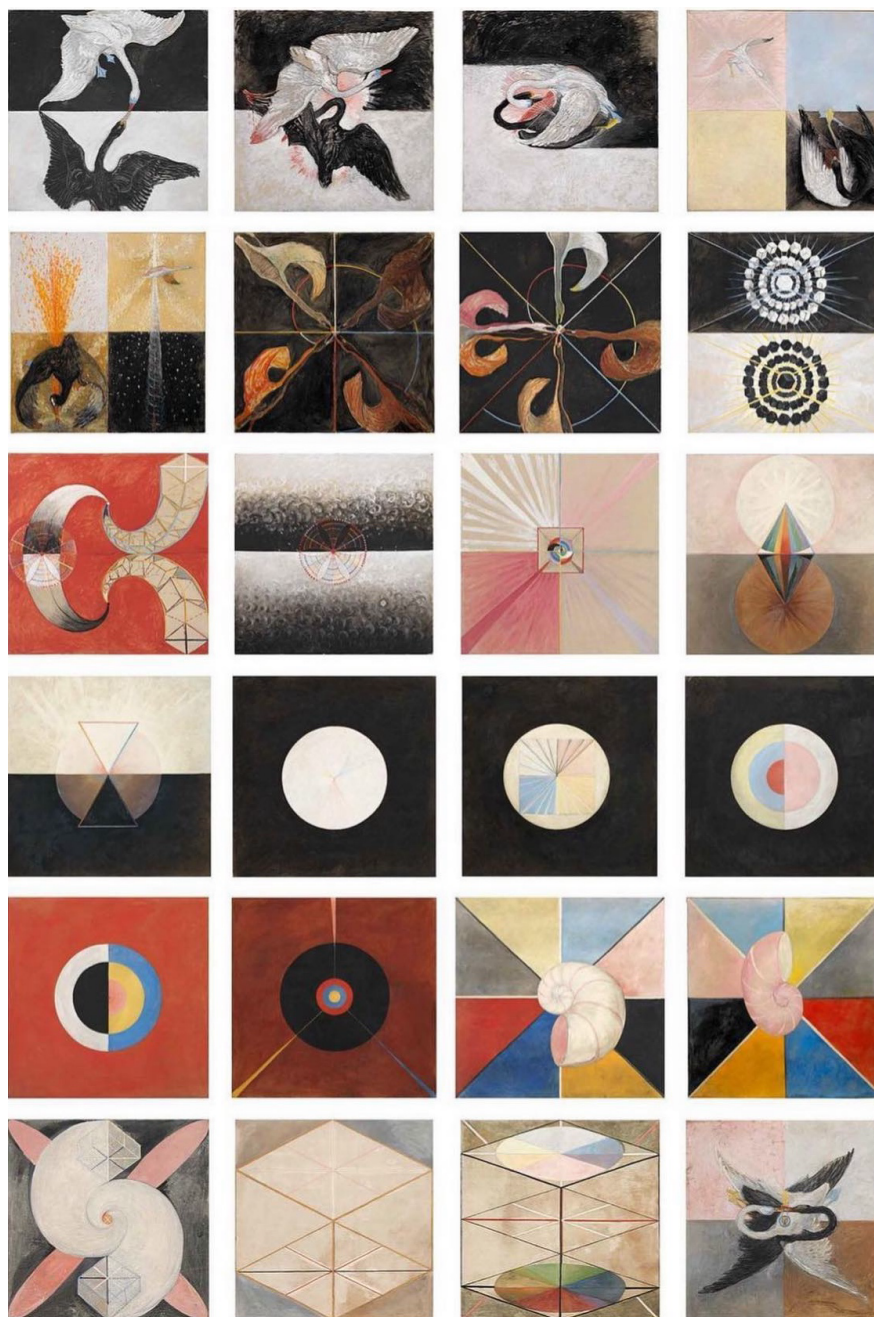
A produção da série de vinte e quatro pinturas [Figura 26] foi iniciada no mesmo ano em que eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Nos primeiros dias do conflito, a Suécia declarou neutralidade — embora tenha demonstrado ter sido “claramente tendenciosa” em favor dos Aliados ocidentais durante o curso da guerra. No entanto, essa neutralidade foi vista como a única estratégia viável, dado que o país não estava suficientemente preparado para um confronto direto (Jonas, 2023, p. 320-321, tradução nossa). No decorrer do conflito global, a Suécia conseguiu preservar sua ordem política e institucional ao adotar uma abordagem administrativa alternativa, baseada no consenso entre as principais forças políticas, o que garantiu não apenas a estabilidade do Estado, mas também a proteção da população em meio à crise — conseguindo gerenciar esse período até 1917 (*Ibidem*, p. 330).

O início do século, para além do contexto histórico político-militar, se pauta em correntes artísticas que moldaram e consolidaram o modernismo. Este termo, aqui usado em sentido amplo, abarca uma série de movimentos de produção artística que estavam sendo desenvolvidas e que logo serviriam de modelo para o pensamento do século XX. Segundo o historiador Eric Hobsbawm,

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura (Hobsbawm, 1995, p. 143).

A criação artística, ainda que de um modo generalizado, teria passado a se pautar pela liberdade. Segundo o historiador marxista britânico: “Seu âmago era a inovação” (*Ibidem*, p. 395). Havia, portanto, uma “rejeição das convenções liberal-burguesas do século XIX, tanto na sociedade quanto na arte” — foi o caso do cubismo, por exemplo, que agiu como crítica e rejeição às pinturas vitorianas (*Ibidem*). Hobsbawm argumenta, em *Era dos Extremos: O Breve Século XX 1914-1991* (1995), que o modernismo na primeira metade do século XX, mesmo com bases teóricas ainda frágeis — como foi o caso da arte abstrata, segundo o autor —, prosperou em seus estágios iniciais (*Ibidem*).

As inovações artísticas estavam intrinsecamente ligadas às esperanças de renovação social, emergindo em um contexto global, a partir de uma matriz europeia, marcado por crises e guerras. A liberdade para uma construção visual que ultrapassava os limites tradicionais e, mais do que isso, contrariava as direções dominantes de produção até então, converge com a criação das pinturas de af Klint desde a virada do século. Em *Svanen (O Cisne)*, observamos a trajetória de dois elementos figurativos — um casal de cisnes — que, em meio a fundos abstratos, desenvolvem-se em uma composição geométrica-abstrata, ocasionalmente integrando um novo elemento: a concha espiralada do caracol.



**Figura 26.** Hilma af Klint, *Svanen (O Cisne)*, serie SUW, grupp IX, 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas.

As pinturas, com cerca de metade desprovidas de elementos representacionais, parecem seguir uma coreografia de constante mutação. Na nona pintura [Figura 27], como indica Stephen Kern (2020), “duas asas são metamorfoseadas em formas curvas abstratas amarelas e azuis” (Kern, 2020, p. 35, tradução nossa), indicando, de acordo com o dicionário de cores da artista, o masculino e o feminino. Diante disso, ao considerar o significado das cores segundo af Klint, Kern observa que a artista “sugere” uma “inversão” dos gêneros no mundo

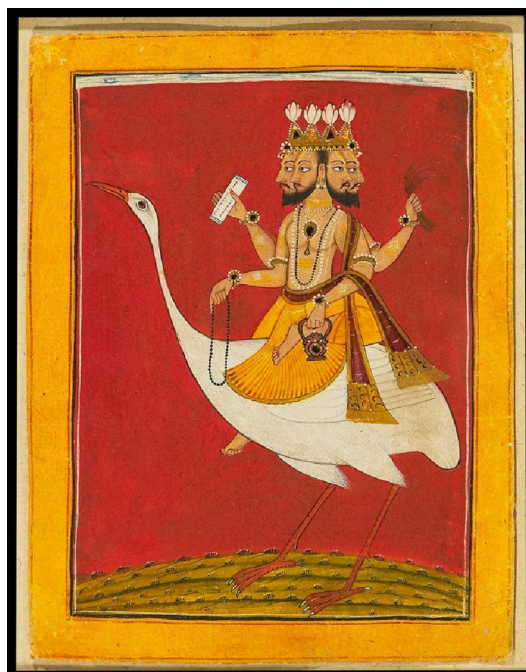
astral (*Ibidem*, p. 36) — Kern, especialista em história cultural e intelectual da Europa e dos EUA, relaciona sua pintura a questões espirituais de af Klint. Referindo-se às “asas”, os dois elementos em um formato próximo ao cone que compõe o lado direito da pintura, a troca dos gêneros é notada nos detalhes das cores utilizadas em cada asa: na dinamicidade das cores branco (feminino) e preto (masculino), azul (feminino) e amarelo (masculino), e, portanto, sua constante troca na composição, “sugere a androginia” (*Ibidem*).



**Figura 27.** Hilma af Klint. *Svanen (O Cisne)*, no. 09, grupp IX, serie SUW/UW, 1915.

“Nas formas abstratas e expressões proliferantes do cisne com as quais a série experimenta, af Klint vincula a dualidade de gênero e a androginia à sua dissolução estilística da forma do cisne” (Ryle, 2019, p. 77, tradução nossa). O cisne, por sua vez, apresenta uma potência para além de seus significados culturais do Extremo Oriente que simbolizam a elegância, a nobreza e a coragem, por exemplo (Chevalier, 2001, p. 259). Na mitologia hindu, o deus Brahma monta em um cisne simbolizando a elevação espiritual [Figura 28]. Segundo Jean Chevalier em *Dicionário de símbolos* (2001), o cisne, quando presente na iconografia hindu, “tem a morfologia do ganso

selvagem” e aponta que a montaria de Brahma “é o símbolo da elevação do mundo visível para o céu do conhecimento” (*Ibidem*).<sup>69</sup>



**Figura 28.** *Brahma, Creator of the Universe*, autoria desconhecida, guache sobre papel, 25.4 x 21.4 cm, c. 1720.

Quando se trata da cultura nórdica e suas mitologias, em um aspecto tradicional, “os cisnes carregam uma carga política nacionalista e patriarcal particular” como também, ao se referir a um cisne branco, “é um pássaro nativo do norte europeu, símbolo emotivo de cinco nações escandinavas e o símbolo nacional de dois países nórdicos, Dinamarca e Finlândia” (Ryle, 2019, p. 77, tradução nossa).

Em meio às ideias modernistas e seu anseio por transgressão, por liberdade em relação ao tradicional, o conceito da série *Svanen* vai de encontro a esse discurso ao dissolver a representação de um animal simbólico para formas abstratas. Com o modernismo proeminente na Europa, as duas primeiras décadas na Suécia também foi marcada por um “ápice do romantismo” (*Ibidem*, p. 78, tradução nossa). Ryle cita

---

<sup>69</sup> A mitologia hindu é uma referência recorrente na obra teosófica de Blavatsky. Em Glossário Teosófico (2000), por exemplo, encontramos a indicação do cisne como um veículo portador de algo “imaterial e sem forma” do Deus Brahma. A ave simboliza o tempo, “a eternidade finita”, do Deus hindu (Blavatsky, 2000, p. 726).

um trecho do texto “The Silver Age of Swedish National Romanticism, 1905-1920”<sup>70</sup> do historiador estadunidense Hildor Arnold Barton, o qual diz que “os anos 1910 foram ao mesmo tempo a culminância madura e o canto do cisne do romantismo nacional criativo sueco”. Como visto anteriormente na pesquisa, houve um esforço nacional em reviver a sua cultura popular, envolvendo o artesanato tradicional — como os *kurbits* e os *bonader* — e mitologia. Segundo Ryle, a representação do “cisne estava centralmente envolvida como uma figura do renascimento mítico e do reencantamento romântico nacional da vida social, em face à modernidade alienante” (*Ibidem*).



**Figura 29.** Vista da exposição, *Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium*, no Moderna Museet Malmö, 2020-2021. Hilma af Klint, *Svanen*, serie *SUW*, *grupp IX* (*O Cisne*), 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto: Helene Toresdotter, Moderna Museet.

O período do romantismo nacional, vigente do final do século XIX ao início do século XX, caracterizou-se pela promoção de expressões artísticas e arquitetônicas motivados pela cultura popular. Compositores e artistas celebravam as paisagens naturais e ambientes rurais, ao mesmo tempo em que manifestavam patriotismo por meio de suas obras, em grande parte como uma reação ao processo de industrialização (Shaomian, 2008, p. 4, tradução nossa). Em meio a esse

<sup>70</sup> Ver em: H. Arnold Barton, “The Silver Age of Swedish National Romanticism, 1905-1920”, *Scandinavian Studies* 74, no. 4 (Winter 2002), p. 505-520.

desenvolvimento histórico, muitos artistas se depararam com o receio de que tais mudanças pudessem ameaçar a herança cultural escandinava, o que os levou a buscar um retorno às raízes de sua identidade sueca.

A música também se tornou um agente importante na condução desse regresso a uma tradição folclórica (*folk*). Compositores, como Olof Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), produziram obras inspiradas tanto na música folclórica quanto em textos inscritos em pedras rúnicas, por exemplo. Uma composição que reúne esses dois aspectos é intitulada *Arnljot*, de Wilhelm Peterson-Berger, considerada uma de suas maiores criações (*Ibidem*, p. 14).

O movimento revivalista nórdico do Romantismo Nacional também buscava valorizar tradições e mitologias antigas, frequentemente reforçando papéis de gênero tradicionais. Nesse sentido, Ryle argumenta que a série *Svanen* confronta essas ideias, afirmando que “as abstrações diagramáticas progressivas de af Klint sobre a figura do cisne constituem uma intervenção feminina radical e politicamente carregada nas desigualdades de gênero ocultadas e naturalizadas” naquele período (Ryle, 2019, p. 79, tradução nossa).

Ao invés de reforçar desigualdades, a artista promoveu exatamente o oposto: todas as pinturas que compõem a série revelam simetria, tanto na forma figurativa dos cisnes quanto em suas representações completamente geométricas abstratas. As proporções dos elementos da composição se revelam equilibradas e, como discutido anteriormente, seu código de cores indica a dualidade entre o feminino e o masculino. Essa paridade, presente nas pinturas, propõe uma nova maneira de ver e interpretar o feminino, adquirindo uma dimensão política, conforme sugerido por Ryle.

Inserindo a discussão em uma nova ordem, a astrônoma Britt Lundgren<sup>71</sup> escreveu um artigo para a revista acadêmica *Leonardo*<sup>72</sup> (2025), no qual apresenta, a partir de sua perspectiva, semelhanças entre certas pinturas de af Klint e “diagramas publicados muito antes na obra *A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts*, de 1807, do polímata inglês Thomas Young” (Lundgren, 2025, p. 200,

---

<sup>71</sup> Apesar de atuar em um campo distante das Artes Visuais, Britt Lundgren, doutora em Astronomia e professora associada de Física e Astronomia na University of North Carolina Asheville, nos Estados Unidos, oferece uma contribuição válida ao estabelecer paralelos entre a artista e um polímata, enriquecendo para uma leitura interdisciplinar da obra.

<sup>72</sup> A revista acadêmica *Leonardo* é uma publicação internacional dedicada às interseções entre arte, ciência e tecnologia contemporâneas. Editada pelo *MIT Press Journals*, busca fomentar o diálogo interdisciplinar por meio de artigos escritos por artistas, historiadores, teóricos e pesquisadores. O artigo de Britt Lundgren foi publicado na seção “Contemporary Scholarship” (Pesquisa Acadêmica Contemporânea) da edição de abril de 2025 (Volume 58, Número 2, p. 200-208).

tradução nossa). As pinturas, datadas de 1914 a 1916, foram objeto de análise e comparação em seu artigo a partir de sua visita à exposição realizada no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, intitulada *Hilma af Klint: Paintings for the Future*<sup>73</sup> (2018-2019).

Para a construção de seu artigo, Lundgren, já familiarizada com leituras e aulas sobre astrofísica, notou que “diversos diagramas de Young se assemelhavam a elementos-chave das pinturas geométricas icônicas de af Klint” (*Ibidem*, tradução nossa). Ao revisitar a seção “The Library of Hilma af Klint” (“A Biblioteca de Hilma af Klint”) da biografia da artista (Voss, 2022), não encontramos nenhuma referência ao polímata, o que confirma a passagem no texto em que afirma que as pesquisas existentes sobre as fontes identificadas de af Klint não mencionam Young. Apesar desse possível fato, a astrônoma defende que, em muitos casos, as legendas que acompanham as imagens coloridas de Young (pranchas ou placas coloridas de estudos) parecem esclarecer elementos das pinturas de af Klint ou evidenciar detalhes que poderiam “passar despercebidos” (*Ibidem*, tradução nossa).

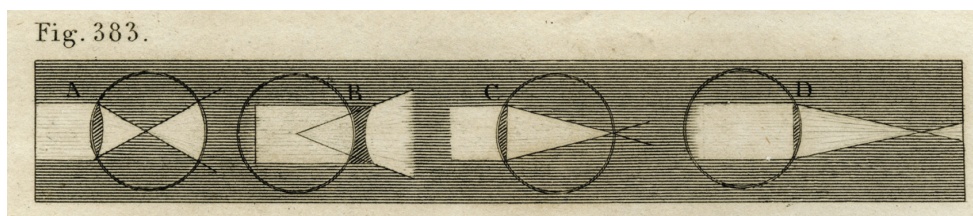
Nesse sentido, Lundgren chama a atenção para a série *Svanen* (*O Cisne*), em especial para as pinturas que apresentam composições mais geométricas. Algumas dessas obras se mostram semelhantes às ilustrações do polímata britânico “sobre a produção e a percepção das cores, obtidas por meio de seus experimentos com refração, reflexão e difração” (*Ibidem*, p. 204-205, tradução nossa). Com base nesses fenômenos da física ondulatória — ou propriedades ondulatórias da luz, se o contexto for óptico —, a astrônoma aproxima duas imagens específicas: um excerto da “Prancha XXVII” das palestras de Young [Figura 30] e a pintura *N.º. 13* da série *Svanen* (*O Cisne*) de af Klint [Figura 31].

Notamos que, pelo menos nesse primeiro momento, a astrônoma sustenta a comparação a partir de uma análise formal, ancorada na observação direta de elementos visuais presentes nas duas imagens. A “semelhança geométrica” (*Ibidem*, p. 205, tradução nossa), como sugere Lundgren, refere-se à estrutura compositiva, como o uso de formas regulares (círculos, linhas radiais e simetria), e à organização

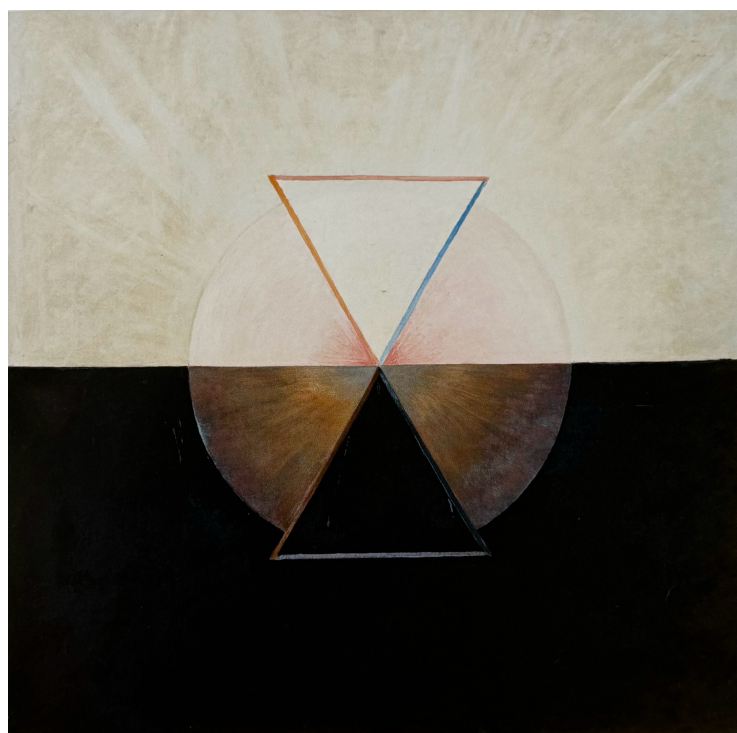
---

<sup>73</sup> A exposição de arte *Hilma af Klint: Paintings for the Future* foi organizada pelo Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque, em cooperação com a Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint), de Estocolmo. Curada por Tracey Bashkoff, foi a primeira grande mostra individual dedicada à artista nos Estados Unidos, oferecendo uma oportunidade inédita de reconhecimento de sua produção artística para além do território europeu. A exposição esteve em cartaz de 12 de outubro de 2018 a 23 de abril de 2019.

espacial que se repete de maneira análoga em ambas as imagens — independentemente de sua origem disciplinar (científica ou artística — ou até mesmo espiritual). Desse modo, a identificação de paralelos entre as pinturas de af Klint e os diagramas científicos de Young decorre de uma análise formal centrada na estrutura geométrica das imagens, como podemos observar a seguir:



**Figura 30.** um excerto da Prancha XXVII das palestras de Thomas Young, não datado *apud* Lundgren, 2025, p. 206.



**Figura 31.** Hilma af Klint, *Svanen, Nº. 13, serie SUW, grupp IX, (O Cisne, Nº. 13), 1915. Óleo sobre tela, 148.5 x 151 cm.*

Para além dos desenhos geométricos, Lundgren também aponta para as pinturas de caráter representacional da série *Svanen*, afirmando — de maneira que beira a especulação — que “podem ter sido inspiradas nas gravuras das *Lectures* de

Young<sup>74</sup> (*Ibidem*, tradução nossa). No entanto, para sustentar essa hipótese, ela inicia seu argumento informando que:

Nas Figuras 453 e 454 de *Lectures* [de Thomas Young], Joseph Skelton (1783-1871) gravou reproduções das observações do astrônomo britânico William Herschel (1738-1822) sobre a constelação de Lira, e das observações do astrônomo francês Charles Messier (1730-1817) sobre a Nebulosa de Órion. A constelação de Lira inclui a estrela Vega, também conhecida como  $\alpha$ -Lyrae, uma das mais brilhantes do céu noturno. Há uma semelhança entre o padrão pontilhado no fundo dos cisnes de af Klint e as observações ilustradas de Herschel sobre Vega vistas através de um telescópio. A forma do cisne na série de af Klint também parece espelhar o formato da Nebulosa de Órion, conforme esboçado por Messier e reproduzido na Figura 455 das *Lectures* de Young (*Ibidem*, tradução nossa).

Ainda dentro da perspectiva astronômica relacionada ao cisne, Lundgren considera “plausível que af Klint também tenha associado esses esboços astronômicos a um cisne por outro motivo” (*Ibidem*, tradução nossa). Segundo ela,

[...] a pequena constelação de Lira é delimitada a leste pela grande constelação de Cygnus, também conhecida como o Cisne. A disposição cabeça com cabeça de Cygnus com a forma sem vida do ganso Anser, segundo a concepção ocidental da esfera celeste, ecoa os cisnes refletidos em *O Cisne*, nº 1, de af Klint. Um mapa completo do céu com essas constelações está incluído entre as pranchas em preto e branco nas *Lectures* de Young, e outras representações populares das constelações ocidentais também estariam disponíveis para af Klint (*Ibidem*, tradução nossa).

Nesses paralelos, seguindo a hipótese de Lundgren, esses estudos e pesquisas no âmbito da física e astronomia poderiam ser alcançados por outros meios. Embora a obra de Young não conste na biblioteca pessoal de af Klint, seria razoável cogitar que ela tenha tido contato indireto com suas ideias mediante à obra do cientista sueco Simon Anders Cronstrand — contemporâneo de Young e professor na Försvarsmakten Militärhögskolan Karlberg (Academia Militar de Karlberg), onde membros da família af Klint atuavam como oficiais da Marinha, incluindo seu tio cartógrafo Gustav af Klint —, cuja publicação de 1823 integra a coleção da artista e poderia tê-la levado ao conhecimento da teoria ondulatória da luz (*Ibidem*, p. 206). Outra possibilidade considerada é o fato de a artista ter sido comissionada pela Uppsala Universitet (Universidade de Uppsala), em 1910, para produzir um retrato

---

<sup>74</sup> A comparação mencionada refere-se à justaposição entre (a) um excerto da *Prancha XXXI*, de Thomas Young, e (b) a pintura Nº 5 da série *Svanen (O Cisne)* (1915), de af Klint. Segundo Lundgren, os diagramas astronômicos presentes na prancha científica guardam uma notável semelhança com elementos compositivos da obra de af Klint, o que motivou a análise.

póstumo do físico sueco Knut Ångström (1857-1910). Lundgren destaca que esse cientista e sua pesquisa teriam sido um “tema atraente para af Klint”, visto que ele foi “um defensor do movimento feminino e havia apoiado pessoalmente a indicação de Marie Curie ao Prêmio Nobel” (*Ibidem*, p. 207, tradução nossa). Mencionando a universidade da cidade sueca, a astrônoma identifica que há duas cópias da(s) *Lectures* de Young na coleção de sua biblioteca e que uma delas foi adquirida em 1922, mas “a outra já poderia estar disponível para af Klint enquanto trabalhava no retrato de Knut Ångström” (*Ibidem*, tradução nossa). Com isso,

Dada a afinidade entre seus interesses teosóficos naquele período e as pesquisas dos Ångström<sup>75</sup> sobre as interações entre luz e matéria, é plausível que ela tenha sido motivada a procurar mais textos de física na biblioteca durante essa encomenda. Tal busca poderia tê-la levado às *Lectures* de Young, apenas alguns anos antes de começar a trabalhar na série *O Cisne* (*Ibidem*, tradução nossa).

Para além dos paralelos entre as imagens das pranchas de Young e algumas pinturas de af Klint, Lundgren observou que, assim como a artista, o polímata teve uma “apreciação tardia”: suas contribuições só foram reconhecidas postumamente, cada um em seu respectivo campo (*Ibidem*, tradução nossa). Em uma bela nota, como um acolhimento do trabalho de af Klint no âmbito da Física, afirma que “os diagramas de Young avançaram a compreensão da humanidade sobre a natureza da luz, mas foi necessário que uma artista reconhecesse e amplificasse a beleza inerente de seus experimentos” (*Ibidem*, tradução nossa).

Nesse diálogo entre ciência e arte, ao concluir seu artigo, destaca uma palestra realizada por Rudolf Steiner em 1915, transcrita por Thomasine Anderson e registrada na biblioteca pessoal de af Klint:

Podemos antever um tempo em que nos entregaremos completamente às percepções e sentimentos que podem emergir de uma visão científica de mundo, um tempo no qual o caminho do artista diferirá em muitos aspectos de seu percurso anterior. Será muito mais vívido; a alma humana experimentará os meios da criação artística com muito mais intensidade do que no passado. [...] Nas criações dos artistas, encontraremos vestígios das almas dos artistas no cosmos (tradução nossa).<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> O físico sueco Knut Ångström era filho de Anders Ångström (1814-1874), também físico e professor na Universidade de Uppsala (Lundgren, 2025, p. 207).

<sup>76</sup> O trecho da palestra proferida por Steiner foi citado por Lundgren a partir da obra de Åke Fant, *Hilma af Klint: Occult Painter and Abstract Pioneer* (Fant, 2021, p. 79).



**Figura 32.** Vista da exposição, *Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium*, no Moderna Museet Malmö, 2020-2021. Hilma af Klint, *Svanen, serie SUW, grupp IX (O Cisne)*, 1914-1915. Óleo sobre tela, dimensões variadas. Foto: Helene Toresdotter, Moderna Museet.

A série explora o conceito de dualidade não apenas entre o feminino e o masculino, mas também entre luz e escuridão, vida e morte. A metáfora do cisne, com raízes na alquimia, remete à ideia de união dos opostos, um aspecto fundamental na busca simbólica pela pedra filosofal.<sup>77</sup> A repetição e o espelhamento de formas nas obras sugerem a intenção de af Klint de comunicar essas dualidades, aproximando-se também do princípio da correspondência: “o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima” [Figura 33].

<sup>77</sup> Informações apresentadas ao público da exposição *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (2018-2019) no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, por meio de uma narração em áudio. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/audio/track/group-ix-suw-the-swan-no-1-1915-by-hilma-af-klint>.



**Figura 33.** Hilma af Klint, *Svanen, Nº 1, serie SUW, grupp IX (O Cisne, No. 1)*, 1915. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

A série se inicia com uma representação simbólica da conexão entre dimensões distintas, como o feminino e o masculino, sugerindo uma união íntima figurativamente expressa pelo toque dos bicos dos cisnes em cena, evocando um beijo. Também é indicada a polaridade entre céu e terra, espiritualidade e matéria. A pintura faz referência à máxima hermética mencionada no parágrafo anterior, remetendo à ideia de correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo, um princípio central tanto nas tradições esotéricas quanto em perspectivas que tratam da interdependência entre o divino e o material. A relação dialética sugerida pela pintura não apenas subverte dicotomias, mas também propõe uma visão integradora em que o espiritual e o físico se complementam mutuamente, dissolvendo fronteiras entre o transcendental e o imanente.

Nesse sentido, a série sugere uma visão de mundo em que não há uma separação rígida entre conceitos opostos, como o espiritual e o físico. Ao invés de reforçar a divisão entre o que é transcendental (espiritual) e imanente (material), *Svanen* convida a uma compreensão em que esses polos se complementam, formando uma unidade integrada. Assim, ela dissolve a fronteira entre o que é terreno e o que é divino, por exemplo, mostrando que um está presente no outro. Talvez, a proposta das composições vai além da ideia de dois elementos antagônicos que se

complementam: as partes são iguais, são equivalentes. A simetria em cada pintura tenciona a relação de oposição entre pares, dissolvendo fronteiras entre eles. A relação dialética mencionada acima indica que o confronto entre esses opostos resulta em algo novo, que vai além da simples dualidade, sugerindo que, ao invés de escolher um lado, os opostos são colocados em interação e igualdade.

## 2.3. O Átomo

*Por fim tudo o que o tempo e a natureza nas coisas  
pouco a pouco inserem para fazer crescer agregando,  
nenhum agudo esforço dos olhos pode observar,  
pois nem quaisquer coisas que feneçam com o tempo  
e decremento,  
nem as pedras que ao mar pendem consumidas por  
sal fino,  
o que quer que emitam pelo tempo podes discernir.  
Pois com corpos invisíveis gere a natureza as coisas.*  
**(Tito Lucretius Carus (Lucrecio))**

Demócrito (460-370 a.C.), filósofo pré-socrático grego, é reconhecido como um dos principais defensores da teoria atômica na Antiguidade<sup>78</sup>. Essa teoria, conhecida também como atomismo geométrico, oferece uma explicação pré-socrática para a formação da matéria, postulando que, geometricamente, os átomos são divisíveis, mas sua unidade, o átomo em si, seria indivisível. Segundo a tradição atomista antiga, ou pelo menos para os primeiros atomistas, “todas as coisas que existem são constituídas pelos mesmos elementos: um número infinito de partículas de matéria, ou átomos, que se movem ao longo de um espaço vazio” (Batista *et al.*, 2003, p. 19).

Na série *Atomen* (1917) [Figuras 34 e 35], presente na *oeuvre* de af Klint, não encontramos semelhanças com esquemas visuais convencionais do átomo, caracterizada por uma estrutura geométrica composta por elétrons, prótons, nêutrons e um núcleo. Por outro lado, a estrutura desses átomos na obra visual da artista assemelha-se à figura hoje amplamente difundida como átomo, quando consideramos exclusivamente a estrutura geométrica. Os vinte e dois desenhos distintos de átomos, cada um acompanhado de um comentário, compartilham uma disposição e ordem de

---

<sup>78</sup> De acordo com o *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, uma grande parte das informações consideradas do filósofo pré-socrático Demócrito vem de relatos de Aristóteles. Há muitos relatos sobre sua obra e vida, mas sua autenticidade é incerta. Demonstra-se que Demócrito assimilou e sistematizou as perspectivas de Leucipo, cujos detalhes biográficos são escassos. De todo modo, Demócrito é frequentemente considerado o pioneiro da teoria atomista.

elementos essencialmente geométricos, compondo assim cada corpo abstrato que alude a essa minúscula partícula.

Nesse sentido, é relevante destacar que a presente pesquisa estabelece uma relação entre algumas teorias atômicas e a série de desenhos da artista. Não foram encontrados registros na biblioteca de af Klint de obras dedicadas aos estudos relacionados ao atomismo e seus respectivos teóricos e cientistas, pelo menos até onde foi possível verificar por meio da produção biográfica de Voss sobre a artista. Portanto, iniciamos com a proposta de pensar e abordar os átomos a partir de certos conceitos do atomismo, não necessariamente vinculados ao processo criativo dos desenhos da série.



**Figura 34.** Hilma af Klint, *Serie Atomen (Série Átomo)*, 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm cada. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A série *Atomen* é composta por vinte e dois desenhos, produzidas em, aparentemente, folhas de papel rugoso e de gramatura alta, utilizando técnicas de aquarela e lápis. Cada obra possui dimensões de 26,9 x 24,8 cm e está disposta na

posição vertical, apresentando um formato retangular levemente comprimido — com uma proporção menor em comparação à proporção clássica de um retângulo. As folhas são margeadas e numeradas a lápis, acompanhadas de datas e breves comentários localizados sempre na parte superior direita. À exceção das duas primeiras, identificadas como *a* e *b*, cada uma das folhas é numerada, sendo possível observar nelas duas figuras principais: uma menor, situada no canto superior esquerdo, que alude a dimensão etérica e é monocromática, e outra, maior, no canto inferior direito, que faz referência à energia do átomo no plano físico e apresenta uma maior variedade cromática. Ambas as figuras são quadradas, com exceção da primeira, que apresenta uma estrutura formal que se distancia das demais. Essa disposição e a relação entre as figuras sugerem uma dualidade entre o plano etérico e o físico, reforçada pela presença dos comentários textuais, que complementam a interpretação das imagens sem, no entanto, reduzir sua autonomia visual.

Uma particularidade da série, especialmente os comentários elaborados pela artista, evidencia uma contínua mudança de forma estrutural a partir de diferentes narrativas entre o “ponto médio do universo” e o “ponto médio do átomo” — como a própria artista descreve. A sequência de descrições de cada estágio pelo qual o átomo passaria corresponde aos dois planos nos quais ele é descrito como coexistindo, tanto no plano etérico quanto no físico. Dos vinte e dois desenhos, produzidos em aquarela, grafite e tinta de pigmento metálico, apenas os dois primeiros da série não contam com comentários; do terceiro ao vigésimo segundo, ao contrário, cada um possui um comentário específico que, de certo modo, busca narrar as diferentes atividades do átomo e em como apresentam uma determinada consciência. Encontra-se no Anexo C, como uma contribuição da pesquisa, a tradução para o português desses textos encontrados na série.

A curadora de exposição de arte Iris Müller-Westermann, em *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), especificamente no capítulo “The Atom Series”, aponta que “a série *Átomo* de 1917 lança as bases tanto para um novo conjunto de obras quanto para uma nova forma de trabalhar” na qual:

Em cada folha [do desenho da série], os textos manuscritos de af Klint fornecem observações sobre o átomo e a relação do mundo físico com os campos de energia do mundo etérico. Os termos 'plano etérico' e 'corpo etérico' são utilizados tanto pelos Teosofistas quanto pelos Antroposofistas para descrever o componente sutil e mais evoluído da existência terrena que, se acessado, pode proporcionar um passo intermediário entre o corpo físico

e a alma. A partir dessa ideia, af Klint desenvolve uma nova forma de trabalhar, que não depende mais apenas dos Mestres Superiores e da mediunidade, mas que também se volta para o interior, recebendo orientação através de seu próprio corpo etérico. O que ela encontra aqui sustenta sua visão do universo como um todo interconectado (Müller-Westermann, 2018, p. 149, tradução nossa).

Müller-Westermann, de certo modo, resume a produção da artista em uma conexão espiritual, especialmente nas vertentes citadas, mas não explora outras perspectivas poéticas. Ainda na mesma passagem, ela estabelece uma relação direta da produção da série com os interesses pertinentes tanto à doutrina teosófica quanto à antroposófica.

Imediatamente após citar os termos utilizados por ambos os grupos espiritualistas, Müller-Westermann elucida em seu texto a prática da artista, que consistia na tentativa de estabelecer comunicação com uma esfera espiritual. Esse esforço visava alcançar uma conexão com os chamados Mestres Superiores e, em resumo, integrou o fazer artístico de af Klint ao longo de um período significativo; desencadeando em diversas pinturas e conjuntos que posteriormente formariam a extensa série *Pinturas para o Templo*. Nesse contexto, no breve ensaio intitulado “The Atom Series” (2018), afirma que, nessa série específica, a artista se desvincula do processo de sessões de natureza espiritual, como as realizadas no grupo De Fem, e se aproxima de sua natureza íntima, trilhando um caminho que busca assimilar a exploração de seu próprio eu interior.

De maneira inquietante, como evocação de agitação em movimentos entre planos físico e etérico, os desenhos de átomos da artista se potencializariam em manifestações não originárias a eles, quando consideramos uma interpretação no âmbito das ciências naturais. Nesse ponto, af Klint experimenta uma narrativa que une dois aspectos que foram de interesse durante sua vida.

Esse atravessamento possivelmente pode ser atribuído ao seu trabalho no início do século XX, no Veterinärinstitutet (Instituto Veterinário), envolvendo contato direto com um ambiente excepcionalmente científico com aplicação prática de métodos que abrangem a área. Sob essa perspectiva, emerge, portanto, uma hipótese que relaciona esse trabalho como ilustradora científica e seus interesses espirituais; uma relação que poderia ter colaborado para a realização da série em si.

Retornando, de modo breve, o atomismo, dessa vez a partir de uma óptica romana, o poeta e filósofo Tito Lucrécio Caro (c. 94 a.C.-c. 50 a.C.) defende essa

filosofia de uma maneira divergente de Leucipo e Demócrito, os fundadores dessa teoria. Diferenciando-se de um discurso mais racional, Lucrécio, em seu poema *De rerum natura*, elabora uma abordagem para além da racionalidade, acrescentando os sentidos e evidências empíricas baseadas em sua percepção da natureza e em seu comportamento.

“Estando o átomo investido desse movimento indeterminado que permite a composição dos mundos, fica por determinar o estatuto dessa natureza que Lucrécio descreve no *De rerum natura*” (Siqueira-Batista *et al.* 2003, p. 22), uma natureza em uma potência ilimitada e infinita, causando um constante surgimento de fenômenos e transformações. A filosofia atomista de Lucrécio é complexa e necessita do entendimento de termos que circundam a sua formação: espaço, matéria, vazio, átomo, dentre outros. Em uma passagem do texto “O Atomismo de Lucrécio: Física e Descontinuidade”, os autores apontam que:

Lucrécio distingue dois infinitos: espaço e matéria, vazio e átomos. Entretanto, a infinidade dos átomos apresenta algumas sofisticções que vão além da simples indeterminação numérica. Fundamentalmente comprometido com o sensível, o atomismo de Lucrécio precisa responder pela diversidade existente na natureza. Desta forma, é necessário admitir que os átomos variam em forma. [...] Outro argumento ao qual Lucrécio recorre é a evidência de que as transformações naturais ocorrem dentro de uma certa organização e limite, determinações que são conferidas pela natureza da matéria (Siqueira-Batista *et al.*, 2003, p. 21).

Recortando esse trecho do artigo mencionado e imediatamente inserindo a série de desenhos produzidos por af Klint em primeiro plano, aceitando a ideia de que átomos variam de forma, é possível encontrar uma nova faceta da série; a qual é capaz de incorporar, em certa instância, elementos provenientes da filosofia clássica.

Os vinte e dois desenhos possibilitam uma narrativa tanto visual quanto textual de um elemento que é explorado a partir de suas mudanças de forma, nos planos etérico e físico. Ambos os dois últimos termos, plano etérico e plano físico, são utilizados pela Antroposofia, assim como pela Teosofia, conforme previamente mencionado na citação de Müller-Westermann. Esses termos regem a história que af Klint propõe na série *Atomen*, um interesse poético e de pesquisa a partir de seus estudos individuais em ambas as doutrinas espirituais e ocultistas.

Mesmo estabelecendo essa relação de cunho espiritualista, que se manifesta de forma notória, pensar a dinâmica da série em uma perspectiva para além desse enfoque provoca novas leituras. Dessa maneira, direcionamo-nos para abordagens

diversas baseadas nos elementos intrínsecos apresentados pela própria série de desenhos.

Em “Representações artísticas e científicas: os *Átomos* de Hilma af Klint” (2023), os autores analisaram a série a partir de uma discussão pautada na psicologia da arte e em perfis conceituais sobre átomos ancorados em estudos e concepções científicos. O artigo explora, por meio das aquarelas, pontos e contrapontos que se assemelham com as representações de átomos ao longo da história da ciência. Eles afirmam que “[...] buscar as aproximações e entender as especificidades das relações entre arte e ciência permitiria ampliar sentidos e significações” (Fernandes *et al.*, 2023, p. 2). Além disso, o texto destaca a multiplicidade nas representações, inclusive nas do próprio átomo no meio científico, no entanto, devemos considerar que cada desenho de modelos científicos de átomo está ligado a uma teoria sobre a composição e ao seu funcionamento interno. Os autores afirmam que, em relação a essas imagens criadas, os modelos são aceitos provisoriamente e fornecem “imagens simbólicas que correspondem a idealizações e simplificações acerca do fenômeno que se está a representar” (*Ibidem*, p. 4). Apesar da interessante contribuição do artigo brasileiro, é importante ressaltar que não se pretende parametrizar, nesta pesquisa, o modelo atômico científico em relação à série *Atomen* de af Klint, uma vez que as intenções por trás dessas produções são evidentemente distintas.

A análise do artigo foi conduzida com base nos princípios da gramática visual, conforme proposto por Kress e van Leeuwen (2006)<sup>79</sup>, oferecendo uma metodologia robusta para a interpretação de imagens e textos em processos comunicativos. Segundo os autores, assim como as gramáticas linguísticas descrevem a organização de palavras em frases e sentenças, a gramática visual se propõe a descrever como elementos representados, como pessoas, lugares e objetos, se combinam em “enunciados” visuais complexos (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 1 *apud* Fernandes *et al.*, 2023, p. 6). Segundo os autores, esse enfoque se fundamenta na semiótica social, considerando tanto os aspectos de representação, ligados ao contexto cultural e histórico do produtor da imagem, quanto os aspectos comunicativos, relacionados à articulação e composição dos signos visuais (*Ibidem*).

A partir dessa estrutura teórica, o estudo do artigo citado busca interpretar a série de af Klint focalizando a disposição e a composição dos elementos visuais nas

---

<sup>79</sup> Kress, G.; Van Leeuwen, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 2006.

aquarelas. De acordo com van Leeuwen (2005)<sup>80</sup>, a composição dos elementos no espaço visual é essencial para fornecer coerência e estrutura significativa aos arranjos visuais, permitindo que estes expressem mensagens e criem uma experiência estética para o observador. Baseado, portanto, em um quadro teórico proveniente da semiótica, a análise das obras de af Klint, nesse sentido, considera a gênese histórica do atomismo e a articulação entre ciência e arte, traçando reflexões que conectam as representações artísticas à construção de sentido científico, com base na disposição visual dos elementos representados.<sup>81</sup>

Já em termos de suas características científicas, o perfil conceitual de átomos escolhido pelos autores foi o proposto por Mortimer (2000)<sup>82</sup>. Esse contorno gráfico de Eduardo Fleury Mortimer apresenta quatro divisões, sendo elas consideradas como: sensorialista, substancialista, clássica e quântica. Segundo o levantamento de Fernandes, Pereira e Francisco Junior, “pode-se inferir que a concepção de átomo nessas obras de Hilma af Klint transita entre todas as zonas, sensorialista, substancialista, clássica e quântica, sendo menos comuns, as características substancialistas” (Fernandes *et al.*, 2023, p. 12).

Para finalizar o comentário presente no artigo sobre as representações artísticas e científicas pautado na série *Atomen*, faz-se relevante mencionar algumas observações específicas que dialogam com a produção artística examinada, ainda que a presente dissertação não se aprofunde nas complexidades das ciências naturais, especialmente no âmbito da física e da química. A abordagem científica aqui se limita à apresentação de ideias que permeiam conceitos como a dualidade onda/partícula e a mutação entre matéria/energia. Além disso, as obras em questão revelam uma sensibilidade particular para com princípios científicos complexos, como o de Albert Einstein, que sugere uma transformação contínua entre energia e matéria.<sup>83</sup> Assim, os pontos aqui destacados servem como uma ponte reflexiva entre arte e ciência, sem a pretensão de aprofundamento nesses conceitos no campo científico.

---

<sup>80</sup> Van Leeuwen, T. *Introducing social semiotics*. New York: Routledge, 2005.

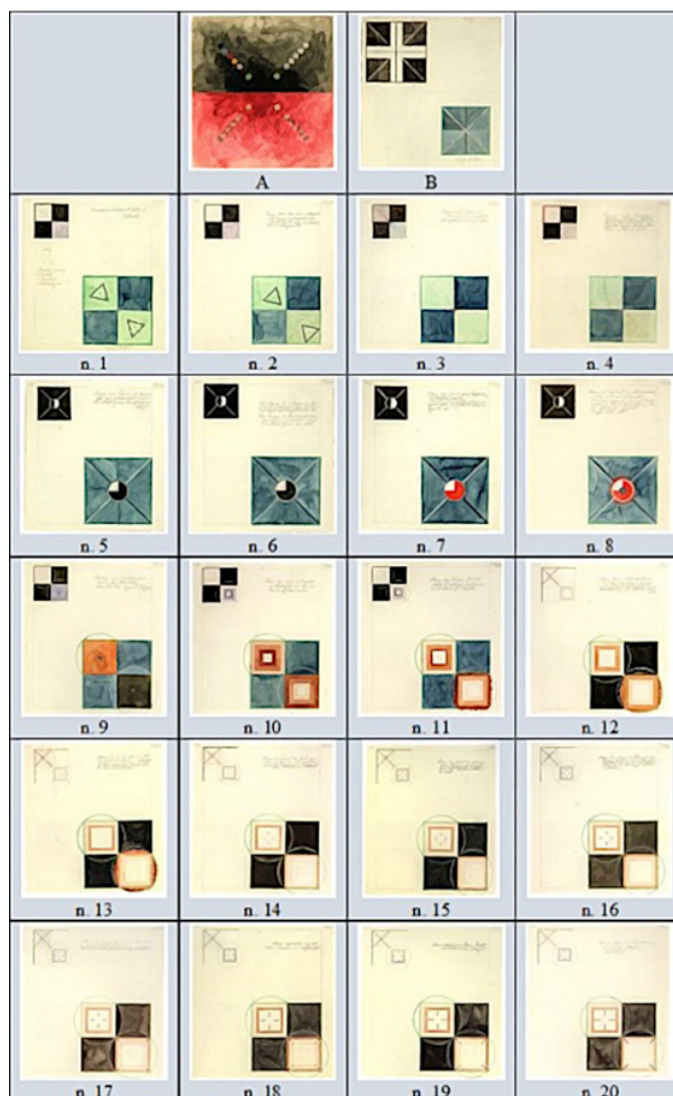
<sup>81</sup> É importante destacar que a presente dissertação não recorre à semiótica como fundamento teórico, mas apenas cita trechos relevantes de um dos poucos textos que abordam essa série sob essa perspectiva e que partem de uma análise semiótica.

<sup>82</sup> Mortimer, E. F. *Linguagem e formação de conceitos no ensino de ciências*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

<sup>83</sup> “A artista também exhibe uma percepção de que os átomos irradiam energia, ganham materialização e depois se tornam energia novamente, em correlação ao princípio da interconversão entre energia e matéria de Einstein” (Fernandes *et al.*, 2023, p. 9).

A série de aquarelas apresenta características não somente visuais, mas também textuais notáveis, com a presença de breves escritos. Esses textos funcionam como explicações do que está desenhado ou estabelecem uma relação imagem-texto que complexifica a compreensão das imagens? O texto não seria, portanto, meramente uma legenda da imagem, assim como a imagem não seria apenas uma ilustração do texto? Essas são questões que surgem ao analisar *Atomen*. Notamos que há uma tração entre texto e imagem, uma dinamicidade entre os elementos visuais e as frases, indicando uma relação dialógica; ou seja, embora estabeleçam um diálogo entre si, mantêm uma independência em relação um ao outro. Os desenhos, portanto, possuem autonomia, não sendo meramente ilustrativos em decorrência dos textos manuscritos que os acompanham.

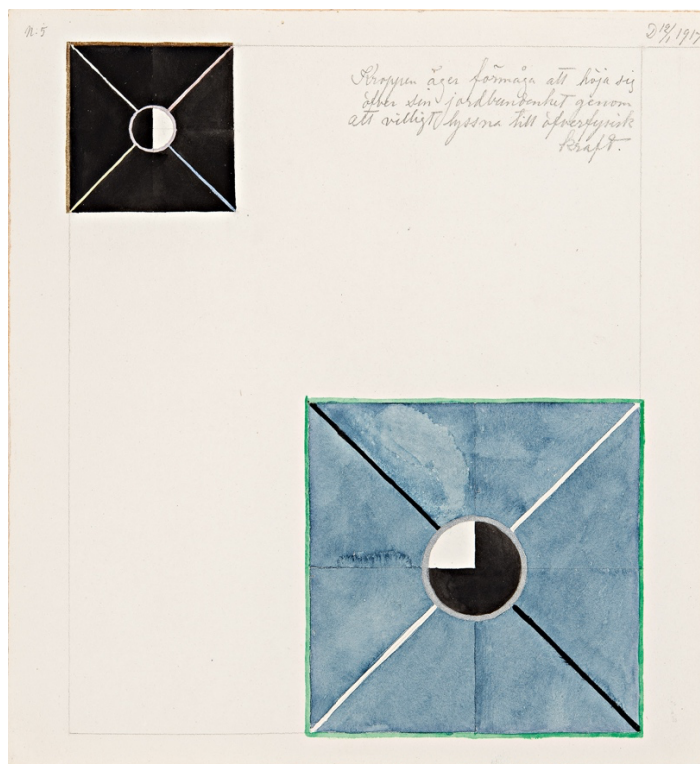
Das vinte e duas pinturas, vinte apresentam notas manuscritas da artista. Essas notas escritas descrevem o átomo como se incorporassem propriedades humanas (Bunyan, 2020, não paginado). As duas representações do átomo que aparecem na mesma folha de papel: uma grande no canto inferior direito, representando a energia de um átomo físico, e uma menor no canto superior esquerdo, representando o átomo em um plano etérico ou metafísico, sugerindo uma relação entre esses planos.



**Figura 35.** Hilma af Klint, *Serie Átomen* (*Série Átomo*), 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm cada.

Mais do que a simples coexistência de duas modalidades de comunicação, envolvendo imagem e texto, é explorada pela artista. Essa característica multimodal, embora as representações dos átomos estejam atravessadas por crenças de cunho espiritualista, é recorrente em produções artísticas diversas, desde ilustrações de manuscritos bíblicos até movimentos de vanguarda entre as duas guerras mundiais do século XX, além de se manifestar em trabalhos mais recentes, em criações na arte eletrônica, por exemplo (Martinec; Salway, 2005, p. 337<sup>84</sup>).

<sup>84</sup> Embora se trate de um artigo voltado para a comunicação visual, Radan Martinec e Andrew Salway enfatizam determinados elementos de maneira distinta da abordagem tradicional da história da arte. A citação tem como objetivo oferecer uma leitura objetiva, uma vez que os autores partem de um quadro teórico específico da comunicação visual.



**Figura 36.** Hilma af Klint, *Serie Atomen (Série Átomo)*, No. 5, 1917. Aquarela e lápis sobre papel, 26,9 x 24,8 cm. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet.

A composição com essa relação imagem-texto funciona como uma leitura integrada tanto em sua semântica como em sua forma. Ambos os elementos parecem funcionar de forma autônoma, mas colocando uma ênfase no diálogo entre a escrita e as formas geométricas produzidas em aquarela, engendra um sistema próprio que contribui para uma interpretação mais direcionada e específica.

A relação entre esses elementos gera uma repercussão recíproca entre eles; no entanto, no caso de *Atomen*, é difícil afirmar se tais elementos seguem algum tipo de hierarquia ou se a direcionalidade entre eles é equivalente. A conexão entre os elementos poderia estar atrelada a uma relação lógico-semântica (entre imagens e textos)? As relações de status entre elementos implicam uma direcionalidade de influência, sendo unidirecional em hierarquias e bidirecional entre iguais, com o estudo detalhando essas interações e as relações lógico-semânticas que conectam imagens e textos (Martinec; Salway, 2005, p. 340).

Neste sentido, ao considerar um efeito unidirecional, direcionamo-nos para a estrutura geométrica das aquarelas. Cada disposição pode ilustrar uma hierarquia entre diferentes planos: o físico e o etéreo, ou o material e o espiritual. Ao destacar as anotações da aquarela *número 3*, compreende-se que a ordem de prioridade entre os

elementos do conjunto ocorre das extremidades (quadrado) para o centro (círculo), conforme a descrição da artista: “O corpo deve ser mediado indo até seu centro e extraindo essas novas forças”. Já na aquarela *número 4*, percebemos que o direcionamento se inicia com manifestações no plano espiritual: “Através de seu desejo de criar formas cada vez mais belas primeiro no plano etéreo e depois na matéria, o corpo se torna capaz de ser penetrado pela luz”.<sup>85</sup>

Considerando uma direcionalidade entre iguais, a série também apresenta uma proposta de relação bidirecional. Nesse contexto, os elementos da composição interagem, coexistem e se definem mutuamente, ou seja, sem uma hierarquia rígida entre si. As formas geométricas e suas anotações sugerem, em conjunto, uma interconexão dinâmica, cujo diálogo entre os opostos é essencial para o equilíbrio da composição.

Quando comparado a uma frase, a série também exemplifica essas “interações lógico-semânticas” ao conectar forma e conteúdo. O manuscrito no topo da obra não é apenas uma adição visual, mas parte integrante da relação entre imagem e texto, funcionando como um elemento que esclarece ou aprofunda o significado da obra. Com tal característica, os elementos visuais da pintura (as formas geométricas) estão intimamente ligados à ideia abstrata do átomo, demonstrando como imagem e conceito interagem de maneira lógica e simbólica<sup>86</sup> para criar um todo coeso. Ao analisar *Atomen*, observa-se que a série recai sobre tensões entre opostos e na interdependência dos elementos, o que constrói o significado de sua produção como um todo, revelando uma plasticidade de interpretações.

Um “novo veículo”, um novo meio de se transportar para algo que se entrelaçou entre matéria invisível e personificação de aspectos espirituais, a artista passou a desenvolver em dezembro de 1916 uma série de aquarelas de uma matéria que “havia sido considerada por muito tempo a menor unidade de todo o universo, tão pequeno que se pensava ser indivisível” (Voss; Birnbaum, 2024, p. 114, tradução nossa<sup>87</sup>). O texto, “Das Geistige”, destaca uma frase registrada pela artista em um de seus

---

<sup>85</sup> As traduções das anotações das aquarelas se encontram no Anexo C.

<sup>86</sup> Nesse sentido, a interação proposta de maneira simbólica é empregada de um modo mais simples, operando de modo metafórico.

<sup>87</sup> Esse texto, sem autoria indicada, encontra-se no catálogo da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* (2024), sob curadoria de Julia Voss e Daniel Birnbaum. O título do texto da citação é “Das Geistige” e está localizado entre as páginas 114 e 123.

cadernos: “Eu sou um átomo no universo, que possui possibilidades infinitas de desenvolvimento, que tentarei revelar aos poucos” (*Ibidem*)<sup>88</sup>.

Em um pequeno espaço de tempo, cerca de um mês após a escrita dessa anotação, af Klint iniciou a produção da série de vinte e duas aquarelas sobre papel. Conforme mencionado anteriormente, cada folha contém duas representações de um mesmo átomo; sendo uma situada em um plano etéreo e a outra no físico. Ao discutir essa dualidade, o texto “Das Geistige” enfatiza que:

As mudanças que ocorrem dentro dos retângulos estão relacionadas entre si. Cosmos e corpo, céu e terra, o etéreo e o físico compartilham um espaço e dependem um do outro. O indivisível se duplica e se divide, repetidamente, para se dissolver em novas composições (Voss; Birnbaum, p. 114-117, tradução nossa).

Ao se autodenominar um átomo, af Klint inicia uma exploração das possibilidades de entrelaçar vocabulários que dizem respeito a uma nova ciência com as suas crenças espirituais, expandindo-se para uma leitura visual parecida com a série *Svanen (O Cisne)*, produzidas entre os anos de 1914 e 1915, a qual apresenta uma presença marcante de formas geométricas e simetria. O quadrado emerge como forma primordial, cuja duplicidade indica a coexistência de ambas as dimensões, reafirmando seus lugares em planos distintos.

Os manuscritos de af Klint narram um momento, uma trajetória. Suas cores sugerem um possível estado de existência simultânea dos gêneros, feminino e masculino, os quais, em certos momentos, se encontram e se mesclam, gerando uma androginia, conforme descreve Jadranka Ryle:

Como o preto e o branco também representam o masculino e o feminino, de acordo com seu código de cores, o sexo dual do átomo recebe expressão de gênero, com sua desmaterialização da matéria enfatizada pelo núcleo preto e branco, bem como pelas linhas diagonais do quadrado. As diagonais preto e branco, portanto, fazem com que cada triângulo do quadrado dividido do átomo terrestre consista em um lado branco-feminino, um lado preto-masculino e um lado verde-andrógino<sup>89</sup> (Ryle, 2019, p. 72, tradução nossa).

---

<sup>88</sup> Segundo o texto, a referência da citação é: “HaK 579, S. 38, am 5. Dezember 1916” (HaK 579, página 38, em 5 de dezembro de 1916).

<sup>89</sup> O verde-andrógino que Ryle se refere diz respeito a mistura das cores amarelo e azul, masculino e feminino respectivamente, as quais correspondem ao “código de cores idiossincrático de af Klint” (*Ibidem*, tradução nossa).

*Atomen* celebra a ciência ao incorporar seus conceitos, como foi o caso do átomo, mas também transcende essa referência ao entrelaçar questões de gênero, conforme observado por Ryle (2019). A artista, então, explora as dualidades presentes na natureza do átomo, associando, por exemplo, o preto e o branco à representação simbólica do masculino e do feminino, respectivamente. O núcleo preto ao lado do branco, tal qual a aquarela *Nº 5*, como as diagonais que dividem o quadrado, sugerem um equilíbrio entre os gêneros. Além disso, o triângulo verde, andrógino, como defende a autora da citação acima, que tange a margem do quadrado inferior direito, reforça a ideia de fluidez e interconexão, questionando as dicotomias tradicionais. Nesse sentido, a série não apenas dialoga com avanços científicos de sua época, mas também oferece uma reflexão crítica sobre a construção de gênero, manifestando uma complexidade da interação entre ciência e espiritualidade, além de apresentar uma relação intrínseca de imagem e texto.

A primeira e, por enquanto, única exposição das obras de af Klint no Brasil ocorreu em 2018, na Pinacoteca de São Paulo, marcando um momento significativo na difusão de sua obra tanto no cenário artístico brasileiro como também na América Latina; visto que foi a primeira vez nesta região do continente americano. A Pinacoteca abriu seu calendário expositivo do ano com uma individual da artista, cujo trabalho vem sendo “tardamente reconhecido como pioneiro no campo da arte abstrata, após passar despercebido durante grande parte do século XX” (Caixeta, 2018, p. 1). Entre as 130 obras exibidas, estava a *Serie Atomen*, que, ao lado de outros conjuntos, como *De tio största (As Dez Maiores)* (1907), a exposição buscou reforçar a relevância de af Klint como precursora da abstração. *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*, sob a curadoria de Jochen Volz e Daniel Birnbaum, permitiu ao público brasileiro o acesso a essas obras fundamentais que questionam os limites entre ciência, espiritualidade e arte abstrata. A série *Atomen*, em especial, se destaca por suas reflexões sobre a estrutura elementar da matéria e da energia, temas recorrentes que perpassam a totalidade de sua produção.

### Capítulo 3. Emancipação das cores e formas

“Luz, mais luz!”

(Goethe)

Depois de longos anos marcado por um *encobrimento* de suas obras, foi a partir da década de 1980, especificamente na mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*<sup>90</sup> (1986), realizada no Los Angeles County Museum of Art (LACMA), que passamos a (re)descobrir Hilma af Klint (1862-1944) e sua produção plástica. Tal velamento, como vimos no decorrer desta Dissertação, devido a uma série de motivos; entre eles, talvez um dos principais, foi o pedido da própria artista que, de acordo com seu testamento, desejava que sua produção e pertences fossem levados para Munsö, uma vila e antiga ilha no município de Ekerö, condado de Estocolmo, na Suécia, e que lá permanecessem pelo maior tempo possível (Voss, 2022, p. 302). Segundo Iris Müller-Westermann, em *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), a artista estaria preocupada que sua produção, por nós compreendidas como abstratas, não estivesse “pronta” para ser mostrada a um público mais amplo e internacional. Por esse motivo, voltou-se à sua família, pedindo que sua obra não fosse exibida durante os vinte anos subsequentes à sua morte (Müller-Westermann, 2018, p. 8, tradução nossa).

Foi pouco mais de quarenta anos após seu falecimento que parte de sua *oeuvre* finalmente foi exposta, dessa vez, como supramencionado, em solo estadunidense. A mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* foi um marco para o reconhecimento da obra entendida como abstrata de af Klint, sendo a primeira

---

<sup>90</sup> A mostra, com curadoria de Maurice Tuchman, foi exibida entre 23 de novembro de 1986 e 8 de março de 1987. Reuniu mais de 250 obras de aproximadamente 100 artistas, com o intuito de investigar a origem e o desenvolvimento da pintura abstrata na Europa e nos Estados Unidos em relação a sistemas de crenças místicas e ocultistas, bem como a ideias espirituais, a partir do movimento simbolista da década de 1890. O catálogo da exposição dispõe de 17 ensaios das seguintes autorias: Maurice Tuchman, Robert P. Welsh, Carel Blotkamp, Charles C. Eldredge, Sixten Ringbom, Åke Fant, John E. Bowlit, Charlotte Douglas, Rose-Carol Washton Long, Linda Dalrymple Henderson, Harriett Watts, John F. Moffitt, W. Jackson Rushing, William Moritz, Donald Kuspit, Geurt Imanse, Edward Kasinec e Boris Kerdimun. Após sua temporada em Los Angeles, a mostra seguiu para o Museum of Contemporary Art, em Chicago (17 de abril a 19 de julho de 1987), e para o Haags Gemeentemuseum, em Haia, Países Baixos (1º de setembro a 22 de novembro de 1987).

exposição registrada a realizar tal feito. Após 1986, sua produção passou a ser exibida com maior recorrência, ainda que, em um primeiro momento, de modo mais lento, porém gradual.

É digno de nota que, desde então, principalmente a partir de 2004, sua obra vem sendo incluída em exposições de arte, tanto individuais quanto coletivas, sem interrupções consideráveis na agenda<sup>91</sup>. As mostras individuais mais recentes, no ano de 2025, incluem: *Hilma af Klint: What Stands Behind the Flowers* no MoMA, *Hilma af Klint: Proper Summons* no 부산현대미술관 (Museu de Arte Contemporânea de Busan, Coreia do Sul), *Hilma af Klint: The Beyond* no 東京国立近代美術館 (Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio) e *Hilma af Klint* no Museu Guggenheim Bilbao — sendo essa última realizada em outubro de 2024 até fevereiro de 2025.

A exibição dessas obras, em especial aquelas que permaneceram por décadas na sombra, indica uma sorte de conquista e liberdade para a artista, mesmo postumamente, permitindo emergir no cenário artístico — no que se refere, principalmente, à divulgação e visibilidade de seu trabalho frente ao contexto artístico-histórico de seu tempo. É como se, após mais de quarenta anos de seu falecimento, a artista e sua obra finalmente se libertassem de um padrão que as mantinham restritas a um grupo seleto de pessoas com acesso àquelas produções; entre eles, o antroposófico Rudolf Steiner (1861-1925) e sua amiga também artista Anna Cassel (1860-1937).

Nesse sentido, aproveitando a atual onda de mostras a um grande público, a luz que recai sobre af Klint e sua produção parece ter um tom celebratório. As curadorias assumem uma postura de exaltação diante da artista e sua obra. Esse elogio enfatiza importância histórica, especialmente quando retomada ao abstracionismo no início do século XX na Europa.

Neste capítulo, dedicamo-nos, principalmente, à análise de exposições de arte realizadas no século XXI que contribuíram para uma maior consolidação da presença de af Klint no cenário artístico contemporâneo. Consideramos diferentes etapas da recepção de sua obra, associadas às mostras individuais e coletivas apresentadas em distintos países e continentes. Assim, o capítulo também aborda questões relativas às

---

<sup>91</sup> Essas informações podem ser encontradas no site oficial da Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint), que disponibiliza um levantamento atualizado das exposições, individuais e coletivas, que selecionam obras da artista. Disponível em: <https://hilmaafklint.se/exhibitions/>.

artes visuais: panorama histórico e discussões em torno da abstração moderna europeia; buscando compreender como a produção da artista se relaciona com esses elementos.

A partir desse percurso, tomamos atenção às tensões entre sua obra e o processo de formação da abstração nas primeiras décadas do século XX, privilegiando as leituras curatoriais que contribuem para esse debate. Com isso, são discutidas as maneiras de inserção mais recentes da artista, ressaltando como sua produção, embora pouco reconhecida em vida, passou a ser integrada, a partir da década de 1980, em um movimento de revisão histórica que vem sendo reiterado por curadorias em conjunto com suas exposições internacionais, sejam elas mostras individuais ou coletivas.

A produção visual de af Klint realizada no início do século XX parece se libertar de uma certa *obrigação* de imitar a realidade visível, do mundo fenomênico; como se passasse a existir de maneira independente, guiada por suas próprias leis internas e intenções expressivas — como notamos em seu caderno, posteriormente aqui abordado, intitulado *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint* (*Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint*). A emancipação das cores e formas em sua obra não se limita a um gesto estético de ruptura com a representação; é, antes, a libertação de uma linguagem que recusa a subordinação ao mundo visível. No entanto, *a posteriori*, numa percepção retroativa, podemos pensar até que ponto que seu gesto, sua produção artística, teria um teor ligado a pretensão moderna de um modo interligado.

Suas cores deixam de servir somente à *mimesis* da natureza para se tornarem portadoras de vibrações próprias, moduladas por uma simbologia que se desdobra entre o visível e o invisível. As formas, por sua vez, desprendem-se das amarras do reconhecimento imediato e se configuram como organismos autônomos, regidos por uma ordem interna — ou seria Superior?

Nesse movimento de emancipação, o espaço pictórico se tornaria, para af Klint, um campo de forças, onde cor e forma não apenas coexistem, mas se imantam mutuamente, operando como sinais de uma realidade outra — aquela que, segundo a artista, só se manifestaria a quem ousa atravessar os limites do tangível.

### 3.1. Entre silêncios e desdobramentos na trajetória expositiva de af Klint

Um esquecimento — ou, talvez, um quase apagamento — tornou mais difícil o conhecimento de um trabalho que intriga o campo das Artes Visuais. Em particular, essa quase privação prejudicou, de alguma maneira, o imparável desenvolvimento da Teoria e História da Arte. Nesse sentido, ainda parece permanecer menos acessível essa vasta *oeuvre* da artista estudada. Apesar da realização de exposições, tanto em vida<sup>92</sup> quanto póstumas, na tentativa de inserir Hilma af Klint (1862-1944) no mundo institucional das Artes Visuais e, conseqüentemente, em pesquisas acadêmicas e análises críticas que buscam estabelecer a obra da artista como parte da história da arte, ainda hoje há uma série de questões problemáticas, além do levantamento de eventuais novas considerações a serem exploradas no âmbito acadêmico das artes. A artista tem sido alvo de citações de modo mais frequente, no entanto, observa-se a escassez de análises mais aprofundadas quando comparadas a outros artistas de sua geração. Em outras palavras, há menções genéricas, mas muitas vezes sem investigações mais detalhadas, especialmente em pesquisas realizadas em países onde seu trabalho é pouco conhecido, como é o caso do Brasil.

O caminho em direção à abstração trilhado por af Klint parece ter tido como ponto de partida, conforme indicam textos sobre a artista e seu próprio trabalho, a literatura contemporânea a ela sobre espiritualidade — como a teosófica e, posteriormente, a antroposófica. Nesse sentido, a fortuna sugere que a principal motivação por trás de sua produção artística não se origina apenas de interesses no universo espiritualista, mas também da formulação a partir de um ponto de vista espiritual próprio.

Esse percurso, que contraria em alguns aspectos a figuração da tradição europeia<sup>93</sup> associada a uma artista da Academia, explora questões espirituais,

---

<sup>92</sup> Af Klint expôs, em vida, principalmente pinturas representacionais próximas da produção acadêmica.

<sup>93</sup> Especialmente quando relacionada ao Renascimento, no continente europeu, entre os séculos XIV e XVI, quando inaugurou uma tradição pictórica no Ocidente. O aspecto tradicional, por sua vez, foi incorporado na Academia onde a artista estudou, a Kungliga Akademien för de fria konsterna, onde “a representação da escultura clássica, do modelo vivo e da anatomia ocupava um lugar central”. Disponível em: <https://konstakademien.se/historik/>.

conforme indicam seus escritos pessoais. No início da presente pesquisa, questionávamos se suas pinturas e desenhos não-figurativos serviam como uma espécie de ferramenta, ou, em outras palavras, se havia intenção de ver suas obras como instrumentais para compreender, e até mesmo explorar, camadas do invisível — um papel semelhante àquele que as imagens desempenham na obra de linha teosófica de Annie Besant e Charles Webster Leadbeater, em *Thought Forms (Formas-Pensamento)* (1905<sup>94</sup>). No entanto, diferentemente de Besant e Leadbeater (1905), nosso estudo mais recente reconhece que af Klint não se restringia a isso: aqueles desenhos apresentados em *Formas-Pensamento* são meramente ilustrativos, ao passo que a sua produção visual não se limita a essa dimensão.

Sendo um livro fundamentado na Teosofia, são notáveis referências à teorização das cores<sup>95</sup> em outros artistas, como no caso de Wassily Kandinsky (1866-1944). Embora o artista não cite explicitamente a teorização de Besant e Leadbeater, ele se refere aos princípios teosóficos de Helena Blavatsky, bem como à sua constituição espiritualista, mencionando em *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte)* (1911) (Fernandes, 2023, p. 102).

É digno de nota que em *Formas-Pensamento* não há uma investigação plástica, mas sim um pequeno livro de cunho teosófico, produzido em colaboração. Nele, são apresentados desenhos e pinturas “observados” por Besant e Leadbeater, ora de modo individual, ora em conjunto, mas que foram realizados por três amigos dos teosóficos: sr. John Varley, sr. Prince e srta. Macfarlane, conforme apontado por Besant no prefácio da obra (Besant; Leadbeater, 2018, p. 9). A teosofista também ressalta a “tarefa árdua e ingrata” de transportar para o mundo físico, por meio dessas pinturas e desenhos, “as formas revestidas da luz viva de outros mundos” a partir da utilização de “cores terrenas” (*Ibidem*). De acordo com ela, o propósito do livro, revestido de “crença” e “esperança”, é servir como “uma lição de moral surpreendente a cada leitor, fazendo-o perceber a natureza e o poder de seus pensamentos, agindo como um estímulo à nobreza, um controle do abjeto” (*Ibidem*, p. 10).

---

<sup>94</sup> Data da primeira publicação sob o título original em inglês, *Thought Forms*. A tradução para o português, *Formas-pensamento*, pode ser considerada equivocada, uma vez que “*thought forms*” pode ser traduzido como “formas do pensamento”, indicando uma ideia de representações visuais ou manifestações tangíveis de pensamentos.

<sup>95</sup> Cabe destacar que essa teorização das cores parte de um fundamento teosófico que estabelece uma correspondência entre o plano físico e o espiritual, isto é, entre o comportamento da matéria e sua respectiva expressão espiritual.

Houve, não obstante, uma distância entre a consideração da *oeuvre* considerada abstrata de af Klint a partir de uma abordagem mais alinhada com a Teoria e História da Arte e em como ela seria avaliada na Arte Moderna. Isso ocorre, de certo modo, visto que sua obra dialoga com outros artistas contemporâneos a ela, os quais, por sua vez, recebem maior destaque. Dado que existem outros artistas cujas obras são consideradas pioneiras na abstração e que dialogam com matrizes espiritualistas, uma análise frequente é conduzida do ponto de vista da Teoria e História da Arte; como se observa no caso de Kandinsky, a partir, por exemplo, da pesquisa do historiador da arte Sixten Ringbom (1935-1992)<sup>96</sup>.

No entanto, esse padrão parece não se aplicar efetivamente a af Klint. A percepção dessa diferença apresenta um desafio, gerando questionamentos que envolvem como ela seria vista nesse cenário moderno. Poderia essa discrepância ser atribuída ao fato de que af Klint não participou ativamente do sistema e mercado das artes, ou, talvez, por ser do gênero feminino? Ela, nascida na Suécia no final do século XIX e formada pela Kungliga Akademien för de fria konsterna<sup>97</sup> (1882-1888), manteve sua atuação como artista durante toda a vida. Contudo, ao longo de sua carreira, não desfrutou de reconhecimento internacional<sup>98</sup>, devido à provável pouca interação com o meio artístico em países vizinhos; somente décadas após seu falecimento é que uma apreciação mais significativa começou a emergir.

Após entrar em contato com o meio espiritualista, af Klint se dedicou à criação de pinturas e desenhos majoritariamente abstratos a partir de um propósito espiritual, conforme sugerem indícios e evidências, especialmente em seus cadernos-diários. Como vimos no capítulo 01, ela incorporou elementos adquiridos durante sua formação acadêmica em sua obra posterior, estabelecendo, assim, um vínculo entre

---

<sup>96</sup> Publicado originalmente em 1970 pelo historiador da arte finlandês Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, parte de uma investigação sobre Wassily Kandinsky frente à relevância da Teosofia e de ensinamentos esotéricos para o desenvolvimento de suas pinturas abstratas. Sua reedição mais recente, publicada em 2022, foi enriquecida com um prefácio de Daniel Birnbaum e Julia Voss.

<sup>97</sup> Frequentemente referida de maneira coloquial como Konstakademien, a Kungliga Akademien för de fria konsterna, em sueco, pode ser traduzida para o português como “Academia Real de Artes Liberais”. Fundada em 10 de maio de 1735, a Academia opera sob esse nome desde 1810. Já na década de 2000, a denominação Konstakademien (“Academia de Artes”) foi incorporada ao logotipo da Academia sueca.

<sup>98</sup> Em vida, af Klint recebeu prêmios e alcançou certa notoriedade, principalmente com pinturas figurativas, especialmente durante sua atuação como aluna na Konstakademien, em Estocolmo. Uma de suas premiações pela Academia foi em 1888, por uma pintura a óleo que retrata um modelo humano, intitulada *Andromeda vid havet* (*Andrômeda à Beira-Mar*) [Figura 6].

sua produção plástica e aquilo que ela expressamente entendia como sua missão, até mesmo espiritual, de vida — conforme discutido no capítulo 02.

Nossa hipótese é que a artista utilizou recursos das artes visuais para investigar aquilo que acreditava ser um plano espiritual e buscar compreender o Incomensurável, ao menos em termos formais. A maneira como ela buscava uma compreensão, nesse sentido, deriva do uso de técnicas e recursos provenientes das artes visuais. Por esse caminho, a plasticidade inerente às artes proporcionaria um acesso ao espiritual que outros meios não conseguiriam oferecer com a mesma facilidade nesse caso.

Além do papel, ainda que instrumental, acreditamos que haveria até mais do que isso, desempenhado pelas artes plásticas nessa busca da artista pelo Incomensurável. Mais do que isso, interessa-nos compreender até que ponto af Klint colabora para um *corpus* formativo da abstração moderna. Mas, dito de outro modo, seu processo artístico teria outras propriedades no campo artístico em suas obras nos levando a pensar até que ponto af Klint teria colaborado para um *corpus* formativo da abstração moderna.

Embora af Klint não tenha contribuído diretamente para a formação do *corpus* da arte abstrata em seu tempo, a *posteriori*, a percepção de sua produção auxilia na construção de outra compreensão da arte moderna; uma maneira de tornar a visitar essa compreensão da arte moderna abstrata destacando sua conexão com um fundo espiritualista e esotérico. Mesmo que, no século XX, a artista não tenha alcançado grande notoriedade, a percepção de sua obra na época em que foi produzida contribui para instrumentalizar a historicização da arte abstrata moderna.

Já os poucos livros monográficos publicados e recentes mostras sobre a artista frequentemente a apresentam como uma figura pioneira na produção de arte abstrata, ou melhor, na emergência da abstração na arte do início do século XX, em território predominantemente europeu. Em 1989, o autor Åke Fant<sup>99</sup> (1943-1997) publicou o

---

<sup>99</sup> Åke Fant (1943–1997) foi um escritor sueco, professor universitário, historiador da arte e também escultor. É considerado por muitos como o principal especialista nas obras de af Klint, sendo o primeiro a conduzir um estudo abrangente sobre a artista, o qual resultou em seu livro publicado em 1989 sob o título *Hilma af Klint: ockult målarinna och abstrakt pionjär* (*Hilma af Klint: pintora oculta e pioneira abstrata*, em tradução). Ele contribuiu tanto para a academia como para aqueles interessados nos temas propostos por meio de outras publicações relacionadas à arte e arquitetura. Mais de cinco anos antes de publicar o livro sobre as obras de af Klint, ele lançou *The Goetheanum: Rudolf Steiner's architectural impulse* (*O Goetheanum: O impulso arquitetônico de Rudolf Steiner*, em tradução), de 1982, que abordava o contexto antroposófico que também guiou, de algum modo, o processo artístico de Hilma af Klint e serviu como fonte inspiradora para sua produção artística abstrata.

livro intitulado *Hilma af Klint: ockult målarinna och abstrakt pionjär*, considerado o primeiro a tratar integralmente da artista. Ele contribuiu para uma leitura que envolve também os aspectos que a artista apresentava em relação ao ocultismo e à espiritualidade em geral. Originalmente publicado em sueco, Fant, que foi professor de artes da escola Waldorf de Järna, conduziu o primeiro estudo abrangente sobre suas obras, possibilitado por uma parceria com o Moderna Museet<sup>100</sup>.

O museu sueco, por sua vez, recebeu uma proposta da família af Klint no final da década de 1960. Na época, Pontus Hultén (1924-2006), primeiro diretor do Moderna Museet, rejeitou a proposta de receber as obras no espaço da instituição. Desde 1945, a Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint), com sede em Estocolmo, detém a obra e as diversas peças de criação, embora tenha sido formalmente fundada apenas em 1972 pelo vice-almirante Erik af Klint, sobrinho da artista. Olof Sundström, que foi amigo da artista, catalogou suas obras após seu falecimento, ocorrido em 1945. Embora a Fundação possua uma vasta coleção, não dispõe de um espaço expositivo para disponibilizar essas produções ao público.

Ainda que tenha sido recusada naquele momento, atualmente a Fundação e o Moderna Museet possuem um acordo de cooperação de longo prazo, garantindo uma exibição recorrente das obras de af Klint e sua presença na coleção do museu. Hultén, que já conhecia o trabalho da artista, atuou como o primeiro diretor do Los Angeles County Museum of Art de 1980 a 1982, onde conheceu Maurice Tuchman (1936), que mais tarde trabalharia como curador no museu. Hultén foi o responsável por apresentar a produção artística de af Klint ao curador de arte estadunidense.

Um sussurro começou a ecoar no cenário artístico devido a exposição, dessa vez abraçando outros países além dos nórdicos, no Museu de Arte do Condado de Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art - LACMA) em 1986, sob o título *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*<sup>101</sup>, inaugurando o Robert O. Anderson Building, prédio que leva o nome do empresário estadunidense que apoiou o museu californiano, com curadoria de Tuchman. O ensaio de 1911 escrito por Wassily

---

<sup>100</sup> Moderna Museet, ou Museu de Arte Moderna em tradução, localiza-se na cidade de Estocolmo, na Suécia. Inaugurado no final da década de 1950, em 1958, exibe uma extensa coleção nórdica, especialmente sueca, e internacional de arte moderna e contemporânea, abrangendo obras em pintura, escultura e fotografia.

<sup>101</sup> A exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, ou “O Espiritual na Arte: Pintura Abstrata 1890-1985” em tradução, com curadoria de Maurice Tuchman, foi realizada no Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA) durante o período de 23 de novembro de 1986 a 08 de março de 1987.

Kandinsky (1866-1944), *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte)*<sup>102</sup>, que colocou em contraste a arte abstrata que expressa ideias profundas e, ao mesmo tempo, é capaz de transmitir diferentes sensações que se comunicam com os cinco sentidos, envolvendo o complexo contexto de sinestesia, foi a maior fonte de inspiração para o título da exposição de 1986. Essa exposição incluía dezesseis pinturas de af Klint [Figura 37] e foi a primeira vez que parte de sua produção ingressou em solo americano, ou melhor, em outro continente que não fosse a Europa.



**Figura 37.** Fotografia da exposição, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

No mesmo ano da abertura dessa exposição, o *The New York Times* publicou, na época em jornal impresso [Figura 38], uma matéria sobre, intitulado “How The

---

<sup>102</sup> *On the Spiritual in Art* (1946) foi a primeira edição completa traduzida e editada para o inglês por Hilla Rebay (1890-1967), que compartilhava uma relação próxima com o próprio Kandinsky, e foi publicada pela Fundação Solomon R. Guggenheim. Na edição em língua portuguesa, o livro de Kandinsky é encontrado sob o título *Do Espiritual na Arte*, com sua primeira publicação no Brasil em 1990 pela Martins Fontes.

Spiritual Infused The Abstract”<sup>103</sup>, na coluna “ART VIEW”<sup>104</sup>. Michael Brenson, autor do texto publicado, descreve uma exposição inaugural que almejava comunicar a concepção de ser “inclusivo” e, até mesmo, estabelecer uma “ponte” entre temas como o “moderno e o antimoderno”, desafiando diretamente a imagem do modernismo que o Museu de Arte Moderna (MoMA) havia “pintado” (“*painted*”) (Brenson, 1986, não paginado, tradução nossa).



**Figura 38.** Versão impressa do texto “How the Spiritual Infused the Abstract” de Michael Brenson na coluna ART VIEW do jornal *The New York Times*, 1986.

Nesse cenário de disputa entre os dois museus, a curadoria na Costa Oeste dos Estados Unidos “presta quase nenhuma atenção ao eixo Cézanne-Picasso-Matisse, em torno do qual agora gira grande parte da instalação permanente do Museu de Arte Moderna”, escreveu o crítico de arte do *The New York Times*, acrescentando que a exposição “tem pouco ou nenhum interesse em questões de história da arte

<sup>103</sup> Em tradução: “Como o Espiritual Infiltrou o Abstrato”.

<sup>104</sup> O artigo foi originalmente publicado em 21 de dezembro de 1986, na primeira página da seção 2 do jornal impresso. Ele pode ser encontrado digitalmente, juntamente com a transcrição do artigo, no próprio site oficial do *The New York Times*.

sobre quem veio primeiro ou quem influenciou quem” (*Ibidem*). Ele assinala uma posição mais sólida por parte do curador em relação a uma conexão mais enlaçada com questões espiritualistas. O autor do texto publicado no jornal, desse modo, discorre:

Seu foco não está na ruptura formal, mas em um tipo específico de conteúdo. Com base em um corpo de pesquisa que tem crescido constantemente nos últimos 25 anos, a exposição busca provar, nas palavras de seu curador, Maurice Tuchman, que a “gênese e o desenvolvimento da arte abstrata estavam inexoravelmente ligados a ideias espirituais em voga na Europa nos finais do século XIX e início do século XX”. Ela deseja demonstrar que essas ideias ainda estão em curso — que uma “porcentagem surpreendentemente alta de artistas visuais nos últimos 100 anos esteve envolvida com essas ideias e sistemas de crenças” (Brenson, 1986, não paginado, tradução nossa).

A busca por ideias que transmitiriam uma narrativa que não considerava a vida e a realidade como um todo em uma qualidade efêmera parecia estar em ascensão naquele momento. De certa maneira, a relação entre a alusão a essas ideias e a materialidade de uma produção artística tornou-se uma questão importante para os artistas envolvidos em correntes espiritualistas, como Teosofia, Antroposofia, Rosacruzianismo, e até mesmo filosofias orientais e outras religiões tanto orientais e como ocidentais.

Brenson continua seu texto em uma recorrente menção, principalmente a Mondrian, Kandinsky e Malevich, tornando-a uma leitura interessante sobre a exposição no LACMA e suas reverberações, desde o processo de criação dos artistas participantes até em um sentido mais amplo, evidenciando certo desafio entre instituições renomadas. Essa narrativa está profundamente envolvida em aspectos espiritualistas e ocultistas, conforme proposto pela própria curadoria.

Af Klint, por sua vez, foi mencionada no artigo para o *The New York Times*, embora de modo *periférico*. Nesse caso específico, o autor abarca um brevíssimo comentário sobre a artista sueca e, em suas palavras, resumindo-a em uma única frase, diz: “[...] af Klint, uma artista sueca previamente desconhecida, cujas pinturas abstratas um tanto mecânicas e desenhos de formas orgânicas e geométricas foram influenciados pela Teosofia e Antroposofia” (Brenson, 1986, tradução nossa).

Em contrapartida, a decisão e curadoria de Tuchman foram uma destemida e intrigante execução. Seu esforço em traçar um novo trajeto para discutir a história da abstração na pintura moderna e contemporânea sob uma outra óptica foi, aliás,

impactado por seu orientador de doutorado, Meyer Shapiro, durante uma observação feita em uma palestra na Universidade de Columbia. A ideia teve origem nessa semente plantada na mente de Tuchman por meio de seu orientador, emergindo de um contexto acadêmico, em vez de um âmbito mais pessoal, como poderia ser inferido ao considerar a exposição de 1986. O curador argumentou que aquele conjunto de produções “não poderia ser analisada ou discutida de maneira significativa sem centralizar as biografias, filosofias e discursos dos próprios artistas” (Tuchman, 2023, tradução nossa).

Conduzida no início de 2019 por Michael Carter (1975), a entrevista, publicada pela *East of Borneo*<sup>105</sup> em 2023, concentra-se na supramencionada exposição e traz lembranças do próprio curador durante a década de 1980. Tuchman compartilhou que o projeto já estava em sua mente por um tempo, havia pouco mais de dez anos, enquanto ainda trabalhava no Museu Solomon R. Guggenheim, mas a ideia “não recebeu nenhuma simpatia entre colegas e profissionais de museus”. Quando iniciou seu trabalho no LACMA, *ressuscitou* a ideia do projeto de exposição e começou o processo para realizá-lo, obtendo “financiamento suficiente para organizar um simpósio privado com vários grandes acadêmicos para estabelecer os termos de um argumento, e isso ganhou tração suficiente com o conselho para que eles considerassem uma fase preliminar de planejamento”. Esse movimento de estudos indica uma valorização de um pensamento não partidário, capaz de abordar questões que, na época, não eram tão bem-vistas, como a espiritualidade como fio condutor de certas produções abstratas. O curador, também historiador da arte, afirmou que queria abordar a questão da espiritualidade e a expressão artística materializada em pinturas abstratas modernas com base em sua formação acadêmica, enquanto historiador da arte, evitando indicar qualquer “interesse particular no assunto do ponto de vista pessoal”.

A entrevista explora a crescente aceitação da espiritualidade no mundo da arte contemporânea, embora haja uma aparente resistência, destacando o papel dos artistas e suas buscas pelo significado da existência, da vida. Tuchman observa que o preconceito contra temas espirituais atenuou desde então, e os artistas, longe de

---

<sup>105</sup> *East of Borneo* é uma revista online de arte contemporânea e que discute sua história. Com base em Los Angeles, busca realizar uma reavaliação colaborativa, publicando ensaios e entrevistas ao lado de um arquivo multimídia. Além de seu lado virtual, a revista também apresenta exposições, palestras, exibições e oficinas.

serem apenas contadores racionais — no sentido próximo às funções de um “contador” —, estão em busca de algo mais profundo na experiência humana. O diálogo também enfatiza o impacto póstumo da exposição de af Klint e sua lenta, mas crescente, aceitação no mundo da arte, especialmente nos Estados Unidos da América.

Mais recentemente, em 2013, Leah Dickerman<sup>106</sup> (1964) foi convidada pelo Moderna Museet para participar de um simpósio sobre af Klint, intitulado “Early Abstraction and the Image of Spirituality” (“Primórdios da Abstração e a Imagem da Espiritualidade”)<sup>107</sup>. O museu sueco convidou curadores e pesquisadores de diferentes nacionalidades para discutirem os diversos aspectos da obra da artista e da abstração na arte. Essa conferência, realizada no dia 19 de abril de 2013, fazia parte da programação do museu, que já estava apresentando a exposição, com curadoria de Iris Müller-Westermann, *Hilma af Klint — A Pioneer of Abstraction (Hilma af Klint — Pioneira da Abstração)*<sup>108</sup> [Figura 39], durante a primavera no hemisfério norte.

---

<sup>106</sup> Leah Dickerman ocupa, pelo menos até o estágio atual desta pesquisa, o cargo de diretora do departamento de programas de pesquisa no MoMA. Como historiadora da arte, ela possui um extenso e notável histórico curatorial, sendo responsável pela organização de exposições de significativa relevância em instituições de renome.

<sup>107</sup> Realizado em 2013, nas dependências do Moderna Museet em Estocolmo, o evento reuniu um seleto grupo de palestrantes, curadores e pesquisadores internacionais, cujas apresentações se dedicavam a abordar múltiplos enfoques no que diz respeito à obra de af Klint e à produção artística abstrata. Os conferencistas que participaram do simpósio incluíram Daniel Birnbaum, Jan von Bonsdorff, Leah Dickerman, Dan Karlholm, Ylva Hillström e Margareta Tillberg.

<sup>108</sup> A mostra de 2013 se consolidou como a exposição de maior visitação já registrada na história do Moderna Museet por um artista sueco até aquele momento.



**Figura 39.** Fotografia da exposição, *Hilma af Klint — A Pioneer of Abstraction*, 2013. Foto: Åsa Lundén/ Moderna Museet.

Dickerman foi uma das notáveis figuras que teceu comentários não tão favoráveis sobre a produção abstrata da artista. Pouco antes do simpósio em Estocolmo, o MoMA estava exibindo a exposição *Inventing Abstraction, 1910-1925*<sup>109</sup>, com curadoria da própria Dickerman, que sequer menciona af Klint, nem ao menos no catálogo da mostra. Em uma entrevista ao *Wall Street Journal*, a historiadora da arte e curadora da última exposição mencionada, comentou que o motivo para a exclusão se devia ao entendimento de que “[af Klint] pintou em isolamento e não exibiu suas obras, nem participou de discussões públicas naquela época. Acho que o que ela fez foi absolutamente fascinante, mas nem tenho certeza se ela via suas pinturas como obras de arte” (Dickerman, 2013, não paginado, tradução nossa). Em suas palavras, a curadora insinua que af Klint, em vez de se engajar em uma prática puramente artística, consideraria seu trabalho unicamente como uma prática espiritual, o que justificaria, portanto, desconsiderando-a no contexto da emergência da abstração na arte moderna.

---

<sup>109</sup> A exposição *Inventing Abstraction, 1910-1925* foi realizada no MoMA, Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, durante os dias 23 de dezembro de 2012 a 15 de abril de 2013, organizado com a curadoria de Leah Dickerman e Masha Chlenova, assistente curatorial.

Diante desse breve percurso histórico e crítico aqui apresentado, torna-se evidente que af Klint se encontrou, por muito tempo, em uma posição nas margens da arte moderna — seja, por exemplo, pela questão de gênero e sua falta no circuito da arte em seu tempo. Ainda que sua produção dialogasse com questões fundamentais à abstração, como a sua exploração formal, sua ausência em exposições e debates à época demonstrou uma resistência institucional em reconhecer trajetórias que escapam aos modelos canonizados, sobretudo quando atravessadas por gênero, isolamento de mercado e até mesmo o esoterismo atrelado a sua produção. A tentativa recente de (re)inscrevê-la no campo da arte moderna, embora promissora, permanece marcada por certas tensões interpretativas, como demonstram algumas recepções críticas de modo desigual, como a de Dickerman supramencionada. A artista e sua obra, nesse sentido, apontam para a necessidade de maiores revisões no âmbito historiográfico, desenvolvendo-se para novas pesquisas e leituras que ajudam a moldar o nosso entendimento a respeito da emergência da abstração.

### 3.2. Notas sobre sua obra revisitada e reinterpretada em contextos curatoriais recentes

Se, como vimos, Hilma af Klint (1862-1944) perseveraria na busca por algo além da aparência visível, qual seria a natureza desse aspecto constituinte de seu fazer artístico, que transcenderia a materialidade do mundo sensível? Apesar de seu inegável interesse por tópicos que abarcam o esoterismo e ocultismo, é viável sondarmos, ou até mesmo empreendermos uma busca mais aprofundada a respeito do que seria uma alusão ao Incomensurável, a fim de desvelar camadas que permeiam sua criação artística abstracionista. Os interesses, tanto pela espiritualidade quanto pela produção de obras de arte, se mesclam e demonstram afinidade. Por esse caminho, descartar a artisticidade da obra de af Klint com base em sua ligação com processos espirituais seria, no mínimo, incoerente, especialmente considerando a aceitação de outros artistas, em certa medida, espiritualistas, como Wassily Kandinsky (1866-1944), Kazimir Malevich (1879-1935) e, em certo ponto, Piet Mondrian (1872-1944).

Embora exista uma fortuna crítica que aponte questões de gênero e outros problemas associados à obra de af Klint, é necessário investigar como as instituições artísticas têm abordado sua produção. Não se trata de discutir teoricamente o estatuto das artes visuais ou tentar definir o que é arte, mas de observar como as exposições, acervos, textos curatoriais, entre outros, certificam sua obra como objeto de interesse artístico e não apenas como curiosidade histórica relacionada ao início da abstração moderna. É pertinente destacar, por exemplo, sua ausência na mostra organizada por Leah Dickerman em 2012<sup>110</sup> e considerar como a crítica e as instituições lidam atualmente com a institucionalização e legitimação de sua produção, seja por meio de curadorias, textos curatoriais ou acervamentos. Tal abordagem permite verificar em que medida a obra de af Klint tem sido reconhecida como parte do campo artístico e que lugar ocupa no contexto das revisões históricas sobre a abstração moderna.

---

<sup>110</sup> Exposição de arte realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, *Inventing Abstraction, 1910-1925* (2012-2013).

Em meio a um processo de contemplação, em profunda concentração em sua criação artística, af Klint atribuiu a ela — ou nela teria reconhecido — a capacidade de proporcionar um acesso ao Incomensurável, alcançado por meio de especificidades exclusivamente plásticas. Embora não seja um objetivo avaliar a legitimidade da crença sobre a capacidade da arte de transcender a matéria, importa investigar de que modo essa perspectiva tem sido mobilizada como uma forma de interdição à plena consideração de af Klint como artista. Tal investigação requer uma apreciação incontornável de que sua obra foi desenvolvida em um ambiente fortemente impregnado de espiritualidade e curiosidade a respeito de questões transcendentais à matéria.

Nesse sentido, considerando também os estudos atuais sobre af Klint e sua obra, uma hipótese auxiliar que se faz presente na dissertação é a de que, ao propor essa materialidade artística como suporte para a percepção do Incomensurável, ela desempenhe um papel na emergência da arte abstrata, fundamentada em critérios encontrados na história da arte. Ou melhor, os estudos hoje sobre sua obra lançam luz sobre uma percepção da historicização da abstração moderna europeia, podendo-se realizar um aporte aos estudos contemporâneos a nós a respeito do que era contemporâneo a ela. Por esse caminho, ao ponderar sobre sua obra, há um aporte significativo para investigações recentes acerca da abstração no início do século XX, destacando sua importância na compreensão desse período histórico.

Propor a exposição de af Klint em primeiro plano conduz a novas perspectivas relacionadas à complexa e diacrônica história da arte. Emily Rales, curadora, colecionadora de arte e historiadora canadense, comentou sobre esse contexto em um artigo para a *ARTnews*, após adquirir, em 2021, a série de oito aquarelas *Árvore do Conhecimento* (1913-15) para o museu Glenstone<sup>111</sup>:

A adição do trabalho de Hilma af Klint a este grupo é especialmente emocionante porque complica a narrativa tradicional. A sua inovação obriga-nos a reconhecer que a história da arte não é monolítica nem linear. É uma história complexa que está sempre pronta para ser reinterpretada (Rales, 2022, não paginado, tradução nossa).

---

<sup>111</sup> Glenstone é um museu idealizado e fundado por Emily e Mitch Rales, localizado próximo à capital Washington, D.C., nos Estados Unidos, reunindo principalmente obras do pós-Segunda Guerra Mundial.

Discorrendo brevemente sobre a temática de aquisição de obras da artista, é digno de nota que a soma da série para a coleção do Glenstone representa um marco significativo, especialmente considerando que foi a primeira instituição dos Estados Unidos a fazê-lo, antes mesmo do Museu Solomon R. Guggenheim e do Museu de Arte Moderna (MoMA). No entanto, pouco depois, foi recém-integrado à coleção do MoMA o portfólio de desenhos em aquarela intitulado *Estudos da Natureza*<sup>112</sup>.

Com essa nova integração à coleção do museu nova-iorquino, foi realizada uma mostra individual da artista, a *Hilma af Klint: What Stands Behind the Flowers*<sup>113</sup> (2025), que apresenta exclusivamente o portfólio supramencionado. A exposição trabalha com a ideia de “profusão de formas”, uma construção visual que a artista criou “rompendo com a arte botânica tradicional”, justapondo as flores a diagramas. A série é composta majoritariamente por flores nativas da Suécia, acompanhadas de desenhos geométricos, como círculos concêntricos, espirais e quadrados.

Com essa profusão de formas — uma expansão da linguagem abstrata pela qual é mais conhecida — af Klint visualiza “o que está por trás das flores”, demonstrando sua crença de que a observação atenta do entorno revela aspectos indizíveis da condição humana (tradução nossa)<sup>114</sup>.

Historicamente, as obras de af Klint exibidas no país norte-americano foram emprestadas pela Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint). Segundo o editor da *ARTnews*, essa lacuna nas coleções dos museus estadunidenses se deve, em parte, às restrições impostas pela própria fundação, que prioriza a aquisição de suas pinturas em séries completas, ao invés de vendê-las individualmente. Como resultado dessa política, é extremamente raro encontrar obras de af Klint disponíveis no mercado (Greenberger, 2022, não paginado).

---

<sup>112</sup> Na catalogação da Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint), essa série em aquarela é identificada como *HaK 457, Série I*, de 1919.

<sup>113</sup> Exposição individual realizada no MoMA entre 11 de maio e 27 de setembro de 2025. A mostra foi organizada por Jodi Hauptman, curadora sênior do Departamento de Desenhos e Gravuras (The Richard Roth Senior Curator), com a colaboração de Kolleen Ku, assistente de curadoria, em parceria com a Fundação da Obra de Hilma af Klint. De acordo com a ficha técnica, as obras adquiridas estão creditadas ao Committee on Drawings and Prints Fund (Fundo do Comitê de Desenhos e Gravuras) e doação de Jack Shear, colecionador de arte que atualmente integra o Comitê de Desenhos e Gravuras e o comitê executivo do Conselho Internacional do MoMA. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/432920?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2025&include\\_uncataloged\\_works=false&on\\_view=false&page=2&q=hilma+af+klint&recent\\_acquisitions=false&with\\_images=false](https://www.moma.org/collection/works/432920?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2025&include_uncataloged_works=false&on_view=false&page=2&q=hilma+af+klint&recent_acquisitions=false&with_images=false).

<sup>114</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5779>.

Em exibição por um período de pouco mais de quatro meses ao longo do ano de 2023, a exposição intitulada *Hilma af Klint & Mondrian: Forms of Life (Hilma af Klint & Mondrian: Formas de Vida)*<sup>115</sup>, na Tate Modern, em Londres, apresentou uma curadoria que enfatiza os processos de criação de ambos os artistas em destaque no título da mostra. O guia de exposição, disponível no website do Tate Museum, esboça uma linha de pensamento que se origina a partir de suas produções artísticas e suas maneiras individuais de “refletir sobre a natureza” (Tate Modern, 2023). Essa linha de raciocínio revelaria como cada artista, à sua própria maneira, empreendeu a construção e a formulação de “uma linguagem abstrata capaz de expressar a interconectividade da arte com todas as formas de vida” (*Ibidem*), vinculando-a, portanto, à temática que o título apresenta.

Além dessa exposição, no período de maio de 2021 a abril de 2024, uma pintura da referida artista pôde ser encontrada na Coleção do 2º andar do Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque. Cabe mencionar que o mesmo museu já recebeu obras de af Klint em ocasiões anteriores, como a individual intitulada *The Secret Pictures by Hilma af Klint (As Pinturas Secretas de Hilma af Klint)* (1989), bem como a coletiva *505: Circa 1903 (2021-2024)*, que abrange o abstracionismo da primeira década do século XX e reuniu obras de artistas como František Kupka, Kazimir Malevich, Marc Chagall, Natalia Goncharova, Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Umberto Boccioni, entre outros/as.

A presença de obras da artista em exposições, sejam elas individuais ou coletivas, contribui para estabelecer uma notoriedade de af Klint não apenas no âmbito do mercado artístico, mas também em outros domínios que repercutem sua crescente visibilidade e interesse do público geral. É notável, nesse cenário, que haja informações baseadas em suposições em relação à exibição de suas obras durante sua vida. Especulava-se, por exemplo, que a artista não teria exposto suas pinturas ou, ao menos, não demonstrava interesse em fazê-lo. Iris Müller-Westermann aponta, em *Hilma af Klint: Notes and Methods*<sup>116</sup>, ainda na introdução do livro, que “[...] af Klint optou por não compartilhar o trabalho que fez após 1906 com o mundo das artes [...]” (Müller-Westermann, 2018, p. 7, tradução nossa). Acredita-se que a decisão da artista

---

<sup>115</sup> A exposição esteve em exibição durante os dias 20 de abril a 03 de setembro de 2023 no Tate Modern, em Londres.

<sup>116</sup> Esse livro é uma compilação comentada de registros de cadernos da artista em destaque no título, com textos de Iris Müller-Westermann, curadora de arte no Moderna Museet Malmö, na Suécia, e conta ainda com um posfácio de Johan af Klint, sobrinho-neto da artista.

de não exibir suas obras abstratas em vida tenha origem na interpretação de um pedido feito a um parente próximo, no qual ela solicitou à sua família que suas pinturas não fossem exibidas até vinte anos após sua morte. Ela acreditava que “o mundo ainda não estava pronto para o conhecimento revelado em sua obra, mas sempre acreditou na evolução espiritual da humanidade” (*Ibidem*, p. 8, tradução nossa), confiando, portanto, em gerações posteriores para uma melhor compreensão de seu trabalho.

Calcada na ideia de uma evolução espiritual, explícita na Teosofia, a artista parecia fundamentar essa crença em seu trabalho. Tal crença não se restringe a af Klint, estendendo-se também a outros artistas, como Kandinsky, sendo particularmente evidente em *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte)* (1912). O artista expressa em seu livro a convicção de que, naquele momento, o mundo passaria por uma “evolução espiritual”. No início de “A Pirâmide”, ele comentou as peculiaridades das expressões artísticas, afirmando que “apesar de, senão devido a esta singularidade, nunca em tempos anteriores, diferentes expressões artísticas estiveram tão próximas umas das outras como nesta hora de evolução espiritual” (Kandinsky, 1946, p. 34, tradução nossa). Ao término desse mesmo texto, Kandinsky finaliza dizendo que “qualquer pessoa que absorva os tesouros mais íntimos da arte é um parceiro invejável na construção da pirâmide espiritual, que deve alcançar o céu” (*Ibidem*, p. 36).

Nesse sentido, a concepção de evolução espiritual presente no pensamento de Kandinsky dialoga com as proposições artísticas de af Klint, que também buscava ultrapassar os limites da materialidade. Nessa tentativa de desmanchar fronteiras do visível como matéria, ou seja, de contrariar a uma circunscrição, da limitação da extensão do corpo, af Klint propõe, com a sutileza do movimento em uma estrutura helicoidal, como um impulso iniciático para uma compreensão da vida, conforme a sua crença. O recurso simbólico da espiral convida à interpretação mística e poética. No primeiro ponto, indissociável de af Klint, é possível traçar um vínculo até às leituras teosófica e antroposófica, fontes amplamente consultadas por ela<sup>117</sup>.

Em 1915, a artista concluiu um conjunto de pinturas que compõem a abrangente série *Målningarna till templet (As Pinturas para o Templo)*, a qual reúne mais de 190 pinturas de diversas séries, todas destinadas a integrar o mencionado

---

<sup>117</sup> As referências da artista podem ser encontradas no compilado realizado por Voss em *Hilma af Klint: A Biography*, no apêndice 2, “The Library of Hilma af Klint”, nas páginas 315 a 323.

conjunto, no desejo de que fosse exibido em um templo que seria construído para essa finalidade<sup>118</sup>. O ciclo de produção das séries teve início quase dez anos antes, em 1906, com a série *Urkaos (Caos Primordial)* (1906-1907), culminando no encerramento do ciclo com *Altarbilder (Retábulos)* (1915). De modo quase comparável a um inventário, *As Pinturas para o Templo* também tem sua versão em pequeno formato, registrada em dez cadernos que constituem os denominados *Livros Azuis*, que contêm desenhos em aquarela e anotações referentes às séries de pinturas, incluindo fotografias em preto em branco (cada uma com 22,5 por 17,5 cm), além de apontamentos sobre a Antroposofia e seu fundador, Rudolf Steiner.

Em um exemplo específico, no caderno enumerado 1171, o primeiro do conjunto dos *Livros Azuis* iniciando com a série *Caos Primordial*, com seu conteúdo desenvolvido durante sete de novembro de 1906 a quinze de março de 1907, encontramos um pequeno relato escrito à mão pela artista: “Nº 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19 são descritos pelo Doutor Steiner como os melhores simbolicamente” (Müller-Westermann, 2018, p. 36, tradução nossa). Esses números estão registrados em cada página que apresenta versões em pequena escala de cada pintura, acompanhada por uma reprodução fotográfica [Figura 40]. Ademais, os desenhos mencionados apresentam elementos visuais coerentes entre si:

---

<sup>118</sup> As outras séries que compõem *Pinturas para o Templo* são *Urkaos (Caos Primordial)* (1906-1907), *Kunskapens träd (Árvore do Conhecimento)*, *Svanen (O Cisne)* (1914-1915), *Duvan (A Pombo)* (1915) e *Altarbilder (Retábulos)* (1915).



**Figura 40.** Hilma af Klint, 1171, *Inv.* 1-26, 1906-1907. Técnica mista, 22,5 x 17,5 cm.

A observação desses sete desenhos destacados naquela anotação da artista revela a presença de elementos visuais como espirais, círculos, letras e formas orgânicas, que evocam uma semelhança marcante com padrões de fluxo de rios a partir de uma visão aérea, por exemplo. Um aspecto adicional, que também é pertinente em diversas composições presentes no corpo de trabalho de af Klint, é a prevalência das cores primárias amarelo e azul. Cabe notar que, nos referidos desenhos, emergem outras cores, como as secundárias laranja e verde, manifestas nas composições numeradas 13, 14, 15, 16, 17 e 18. A composição enumerada 19 é a única que se diferencia do grupo quando se trata da paleta. Nesse último caso, há somente tonalidades de azul, mas, apesar dessa diferença, a obra em aquarela se assemelha ao grupo devido a suas qualidades formais. Os elementos e a estrutura de composição apresentam notável familiaridade visual, evidenciando coesão e harmonia em sua interação.

A análise formal desses desenhos e de sua estrutura visual abre caminho para compreender o papel das cores em seu sistema simbólico. Convém ressaltar, nesse sentido, a observação da dominância cromática manifesta no agrupamento, na qual se destacam o amarelo e o azul. Essas duas cores se fazem presentes em diversas

composições pictóricas da artista e carregam um significado importante, o qual ela busca transpor em suas obras. Elas integram um grupo de arranjos visuais baseados em dualidades e, nesse caso específico, as cores mencionadas se referem ao feminino e ao masculino, azul e amarelo respectivamente (Müller-Westermann, 2018, p. 34).

Há, portanto, uma aparente preocupação por parte da artista em desenvolver aquilo que não seria visível com os olhos físicos. Ela se dedicou a desenvolver um sistema de significações próprio sobre conteúdos invisíveis, e é nesse ponto que reside seu maior interesse e processo de pesquisa artística. Steiner, como uma referência que forneceu mais ferramentas de leituras para af Klint e, de certo modo, maior inspiração para seu trabalho visual, tornou-se progressivamente mais significativo.

Embora essa aproximação com a Antroposofia tenha marcado profundamente seu percurso criativo na primeira década do século XX, é importante notar que af Klint já possuía, desde a juventude, uma base sólida de observação e registro adquirida durante sua formação acadêmica. É de fato possível, como entende Müller-Westermann, em *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), que a artista nutrisse interesse subjacente pela validação por parte do antroposofista, no que tange as pinturas que estava elaborando e continuava a desenvolver a partir da virada para a década de 1920 em diante (*Ibidem*, p. 160). Além disso, a artista teve a oportunidade de apresentar esses trabalhos pessoalmente, uma vez que eles se conheciam e trocavam cartas desde, pelo menos, 1908 (Voss, 2022, p. 154-155). Não somente no comentário supramencionado de Steiner ao qual af Klint se referiu, a biografia escrita por Voss também aponta que a artista e sua amiga próxima, Thomasine Anderson, realizaram diversas transcrições de palestras do fundador da Antroposofia, das quais participaram como ouvintes, além de transcrever textos do mesmo autor, do alemão para o sueco (*Ibidem*, p. 232).

Esse período de imersão nas obras apontadas por Steiner ocorreu na segunda década do século XX, embora não fosse um conteúdo inteiramente novo para af Klint. Apesar de já experimentar, havia pelo menos dez anos, uma produção que buscava tornar o invisível em visível por meio da abstração, é possível que as colocações do antroposófico pareceram válidas para a artista. Ele argumentou que “nenhuma imitação da natureza jamais alcançou a natureza”, referindo-se a produções pictóricas naturalistas e composições baseadas na própria natureza e que, por sua vez, o que

seria a verdadeira arte é o que revelaria o mundo e o mundo do espírito, o mundo espiritual (*Ibidem*, p. 232-233, tradução nossa). Estaria af Klint, portanto, almejando realizar uma produção que se aproximasse de uma “verdadeira arte”?

A interação da artista com a natureza, mais especificamente sua prática de observação e mesmo de contemplação, remonta a um período significativo, tendo suas raízes estabelecidas durante seus estudos na Konstakademien, pelo menos muitos anos antes de sua conexão com a Antroposofia. Há, portanto, uma convergência de fundamentos de ordens diferentes em relação ao exercício de observação e contemplação, sendo o primeiro uma herança de seu período como estudante, durante sua formação artística e sua atividade como ilustradora científica, e o segundo baseado em suas leituras e práticas envolvendo princípios espirituais.

Sua atuação como ilustradora no Instituto Veterinário é uma manifestação de sua formação artística, caracterizada por uma observação minuciosa que é transferida para suportes, como papel ou tela, suas principais bases para produção. Levantamos a possibilidade de que não seria diferente transportar esses conhecimentos acadêmicos para o seu fazer artístico em sua fase mais madura e explorar, a partir disso, seus interesses pessoais advindos de um meio espiritualista e com uma inclinação mais esotérica. Ela, portanto, buscava, em sua produção artística, abordar de modo mais abstrato uma variedade de questões discutidas no contexto espiritualista, como aqueles da Teosofia, Antroposofia e até mesmo da Rosa Cruz, por exemplo. Essas questões, por sua vez, desempenham um papel fundamental em um processo artístico inquietante que visa rastrear, com base nas referidas literaturas e seus princípios, alusões ao invisível e a aspectos, nesse sentido, do Incomensurável.

Os recursos de seu processo poético, nesse caso, ocorreram durante seu contato espiritualista, na fase inicial de seu convívio com grupos nesse contexto desde 1879. Pode-se lançar uma hipótese, por conseguinte, de que esse interesse pessoal de af Klint não apenas contribuiu para suas investigações plásticas, mas também possivelmente serviu como uma fonte, ou até mesmo como entusiasmo, para sua pesquisa e exploração em direção a uma abordagem diferente. Abordagem essa que abrange o aspecto visual, referindo-se ao conjunto de conceitos teóricos e práticos utilizados e aprendidos em seu período como estudante para sua formação artística (1882-1888), mas que, nesse outro momento de sua vida, a partir de 1896 com o

grupo De Fem, utilizou dessas ferramentas para estudar e explorar uma diferente sintaxe visual.

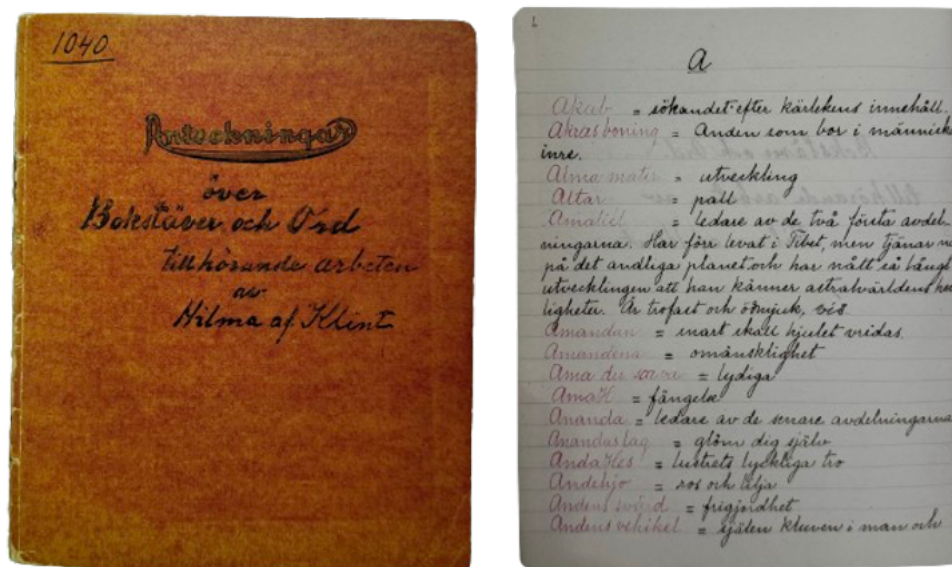
Ao buscar o Incomensurável nos primeiros anos do século XX, utilizando recursos provenientes das Artes Visuais e de sua formação artística, questionamos em que medida af Klint está integrada ao desenvolvimento da abstração moderna. Pode-se considerar que sua ligação com o mundo espiritual a levou a explorar recursos inovadores para além de sua formação acadêmica, levantando questões sobre sua integração no desenvolvimento artístico da abstração moderna ao longo desse período.

Embora a maior parte de sua produção consista em pinturas abstratas, não há indícios, até o presente momento desta pesquisa, de que ela as reconhecia estritamente como produções abstratas. Ou, pelo menos, não as indicava ou nomeava como tal. É importante destacar que, na época das produções das primeiras pinturas abstratas de af Klint e de outros artistas contemporâneos a ela, o conceito moderno de arte abstrata ainda não estava claramente definido ou plenamente construído.

No entanto, a artista expressava certas ideias, alinhadas a suas convicções, sugerindo uma construção de obras abstratas baseada em suas próprias percepções e entendimentos. Essas ideias podem ser encontradas em anotações tanto nos cadernos do De Fem quanto em seu caderno particular, intitulado *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint)*<sup>119</sup> [Figura 41].

---

<sup>119</sup> O título do caderno, em tradução nossa para o português, é: *Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint*. Esse caderno é enumerado pela própria artista como 1040. De acordo com Müller-Westermann, no livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), o caderno “descreve um sistema complexo de linguagem crucial para um conjunto de trabalhos visuais” e que “no frontispício aparecem os símbolos com os quais af Klint introduz todos os seus textos escritos: + x; [...] para af Klint, + representa 'pensamento suprafísico' e x 'imaginação suprafísica' (o símbolo do mundo astral)” (Müller-Westermann, 2018, p. 246, tradução nossa). Não há indícios de quando iniciou a preencher esse caderno nem quando o finalizou, pelo menos até o alcance das atuais referências desta pesquisa. No entanto, na página 30 há a primeira marca de uma data: 21/06/1907. Esta data é acompanhada da seguinte anotação: “Till utgångspunkt tages foljande tre begrepp: 00 0 00” (“Os três conceitos a seguir são tomados como ponto de partida: 00 0 00”, tradução por ferramenta eletrônica).



**Figura 41.** Hilma af Klint, *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint* (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint), caderno 1040, não datado. Tinta e lápis sobre papel, 20,5 x 17 cm.

Ao reconhecer eventos significativos na vida da artista, percebemos que o início de sua jornada para aquilo que seria conhecido como pintura abstrata se revelou a partir das atividades realizadas no grupo De Fem. Um exemplo disso é um texto manuscrito em quatro folhas soltas de papel encontradas em um dos cadernos do grupo [Figura 12], cujo destinatário não é especificado. Datado do dia 16 de setembro de 1903, também não há indicação de quem a escreveu. Uma passagem notável do texto que podemos encontrar é: “Você vê tudo informal e esquece que isso é um sinal de vida”<sup>120</sup> (Müller-Westermann, 2018, p. 246, tradução nossa). Seria a ausência de forma, referente ao seu sentido figurativo, uma característica dos desenhos produzidos durante as reuniões do grupo, à qual a mensagem se refere?

Já em seu caderno, *Anteckningar över Bokstaver och Ord tillhörande arbeten av Hilma af Klint* (Anotações sobre Letras e Palavras pertencentes aos trabalhos de Hilma af Klint), encontramos uma espécie de glossário que reúne um conjunto de termos, palavras e letras que compõem seu trabalho visual. O repertório de sua escrita

<sup>120</sup> O livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018) fornece as quatro folhas contendo a mensagem escrita à mão em sueco digitalizadas (Müller-Westermann, 2018, p. 28) e, na página seguinte às imagens digitalizadas, inclui uma tradução para o inglês que serviu de base para a tradução para o português nesta dissertação. A passagem destacada, traduzida do sueco para o inglês conforme a referência bibliográfica citada, é a seguinte: “You see everything as formless and you forget that this is a sign of life”.

revela um carácter profundamente esotérico e até mesmo ocultista, evidenciando traços da jornada de estudos e práticas da artista nesse contexto. Navegando entre espírito e matéria, ao classificar elementos ou ao guiar para um significado de seu trabalho, a artista apresenta naquele caderno uma interpretação que evidencia a interconexão desses dois planos.

Um dos símbolos identificados em suas obras é o “w”, o qual é descrito em oito variações distintas em seu caderno. Uma delas está descrita como: “w = o corpo, a sombra que encobre; tudo no mundo das formas” (Müller-Westermann, 2018, p. 283, tradução nossa). Ao examinar o conteúdo de seu glossário, observa-se uma repetição da referência à forma como matéria, similar ao caso mencionado anteriormente. Os verbetes organizados em ordem alfabética por af Klint possibilitam considerar diferentes caminhos de interpretação em seu trabalho, que vão além do aspecto puramente pictórico. Nesse sentido, a artista parece criar um mundo próprio, no qual integra sua formação artística e suas crenças espirituais — como se sua mediunidade e um certo compartilhamento de códigos que dialogam com esses dois campos, a arte e a espiritualidade, se entrelaçassem.

No verbete anteriormente citado, há espaço para interpretação do termo “corpo” como referente ao aspecto físico ou material das coisas, abrangendo o corpo humano e outras formas tangíveis do mundo físico. A alusão à sombra sugere algo que oculta ou esconde, indicando uma natureza oculta ou desconhecida por trás das formas visíveis. Já “tudo no mundo das formas” engloba tudo o que é perceptível ou tangível no mundo material. Isso sugere, de certa maneira, uma percepção das formas e da realidade material, onde o corpo se apresenta como a matéria visível, como o mundo como ele é, enquanto existe um aspecto invisível e obtuso que o encobre sob sombras.

Pensando na maneira como uma indicação ou representação de algo pode estruturar elementos, como linhas, mesmo que não seja necessariamente complexa, a linha, por sua vez, contribui para uma dinamicidade na formação de certos elementos ou aspectos que limitam a percepção de alguma coisa. No texto “How a Line Comes to Life” (“Como uma Linha Ganha Vida”) (2023), presente no catálogo da exposição *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life* (2023), o autor Michael Marder direciona seu olhar para a temática da linha, explorando suas características dentro do contexto das obras apresentadas na exposição. A linha, segundo Marder, é uma manifestação viva, dinâmica e transformadora que se desdobra a partir de um ponto,

estabelecendo conexões infinitas. Em suas análises, ele destaca como af Klint e Mondrian empregaram a linha não apenas como um elemento estrutural, mas como uma espécie de símbolo de vitalidade e transformação.

Nas obras de af Klint, as linhas interagem com formas geométricas e figuras florais, por exemplo, sugerindo uma interconexão entre o orgânico e o inorgânico, como nas pinturas *Nº 1* e *Nº 2 Infância* [Figuras 8 e 9], ambas de 1907, que fazem parte do *Grupo IV de As Dez Maiores*. Mondrian, por sua vez, utiliza a linha para representar a estrutura de algo ao mesmo tempo abstrato e tangível, como em *A Árvore Cinzenta* (1911) e *A macieira florida* (1912). A perspectiva de Marder revela que, para ambos os artistas, a linha é um ponto de partida para explorar a complexidade da existência e das formas de vida. Segundo o autor:

Antes das distinções entre orgânico e inorgânico, ideal e real, intencional e acidental, uma linha ganha vida na inquietação do ponto. A curvatura ou retidão da linha é irrelevante, pois o ponto está fora de si, em êxtase, relacionado a uma infinidade de outros pontos. É nessa condição liminar de uma linha ganhando vida, especialmente na restrição e precisão de figuras e grades geométricas, que Hilma af Klint e Piet Mondrian se concentram em sua arte (Marder, 2023, p. 32, tradução nossa).

Embora af Klint e Mondrian tenham abordagens distintas em suas obras, há uma convergência, como versou Marder, no uso da linha como um meio para explorar vitalidade e transformação, por exemplo. Ambos os artistas utilizam a linha não apenas como um elemento estrutural, mas como um veículo para transcender as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, o tangível e o intangível. Essa visão compartilhada, embora de modos diferentes, conduz a uma ponderação sobre uma profunda investigação sobre a natureza da existência e a interconexão de várias formas de vida.

Nessa direção, ambos os artistas também compartilhavam um interesse pela Teosofia, encaminhando para produções com uma tônica nesse seguimento. Para a Sociedade Teosófica, as flores têm um significado simbólico seguindo sua própria doutrina; como o lírio, que estabelece uma correspondência com a pureza e a divindade feminina, enquanto a rosa é vista como um símbolo do amor divino. Um exemplo desse traço teosófico em pinturas de Mondrian seriam as flores produzidas próximas do início da primeira década do século XX. Estas produções, “[...] com profundo teor teosófico, como *Flor azul* (1908-09) se tornam mais estilizadas e com contrastes cromáticos mais saturados” (Pugliese, 2018, p. 3866) e, em oposição à

coloração do artista, af Klint apresenta produções menos saturadas em comparação com a pintura mencionada de Mondrian<sup>121</sup>.

Contudo, enquanto af Klint ainda está, em certa medida, sendo descoberta pelo público, a nós contemporâneo, a obra de Mondrian já possui uma familiaridade maior e uma visibilidade significativa na história da arte, além de uma vasta fortuna crítica. Suas obras, como as famosas composições com linhas retas e cores primárias, tornaram-se grandes referências do modernismo e da abstração, contribuindo para uma percepção mais imediata e reconhecível de seu trabalho. Essa diferença na recepção pública pode ser atribuída tanto ao contexto histórico em que cada artista trabalhou quanto à forma como suas obras foram difundidas em sua época e ao longo do tempo.

Ainda no âmbito brasileiro, relacionado a exposições de arte, o artista holandês obteve repercussão, com obras participando em exposições como a 2ª Bienal Internacional de São Paulo (1953-1954), como também, mais recentemente, na mostra *Mondrian e o Movimento de Stijl* (2016-2017)<sup>122</sup>, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), o único espaço cultural da América Latina que participou da última lista que elenca as 100 instituições mais visitadas em 2023 ao redor do mundo<sup>123</sup>. Já

---

<sup>121</sup> Sobre o artista holandês, suas composições causaram uma reverberação em solos brasileiros, tornando-se uma referência para artistas do hemisfério sul. Foi o caso de Lygia Clark (1920-1988), a qual demonstrava uma forte admiração pelo artista, recorrendo a ele em “uma carta em tom confessional” poucos meses após a 1ª Exposição Neoconcreta e da publicação do manifesto no *Jornal do Brasil*, ambos de 1959 (Gontijo, 2023, p. 105). Clark continuou por longos anos mencionando o artista, como em 1986 em uma entrevista, referindo-se a uma aproximação de pensamentos de outros artistas com trabalhos desenvolvidos ao longo de sua carreira: “[...] O Duchamp e o Mondrian é que foram os dois grandes da época para mim: um no sentido de acabar o espaço fundo e figura, o Mondrian; o outro por trazer a arte para a vida, o Duchamp” (*Ibidem*, p. 108). É relevante destacar que a carta foi utilizada como um modo de se posicionar diante dos concretistas do Grupo Frente. No entanto, não foi enviada a Mondrian, uma vez que o artista já havia falecido.

<sup>122</sup> A exposição foi apresentada nos quatro Centros Culturais do Banco do Brasil: São Paulo (25 de janeiro a 4 de abril de 2016), Brasília (20 de abril a 4 de julho de 2016), Belo Horizonte (21 de julho a 26 de setembro de 2016) e Rio de Janeiro (12 de outubro de 2016 a 9 de janeiro de 2017). Esta exposição, descrita como a mais completa sobre o legado de Mondrian realizada na América Latina, apresentou uma mostra sobre o pensamento e a expressão de designers, arquitetos e artistas, destacando principalmente o artista holandês.

<sup>123</sup> A marca do Banco do Brasil tem se destacado no cenário cultural internacional, conforme apontado pela pesquisa *Art Newspaper's Visitor Figures*, uma referência em frequência de público em museus de arte no mundo. Em 2023, o CCBB Belo Horizonte alcançou a 41ª posição e o CCBB Rio de Janeiro a 46ª entre as 100 instituições mais visitadas globalmente, sendo os únicos representantes da América Latina no ranking. A matéria completa, em inglês, *The 100 most popular art museums in the world—blockbusters, bots and bounce-backs*, pode ser encontrada no website oficial da *The Art Newspaper*, disponível em: [theartnewspaper.com](https://theartnewspaper.com).

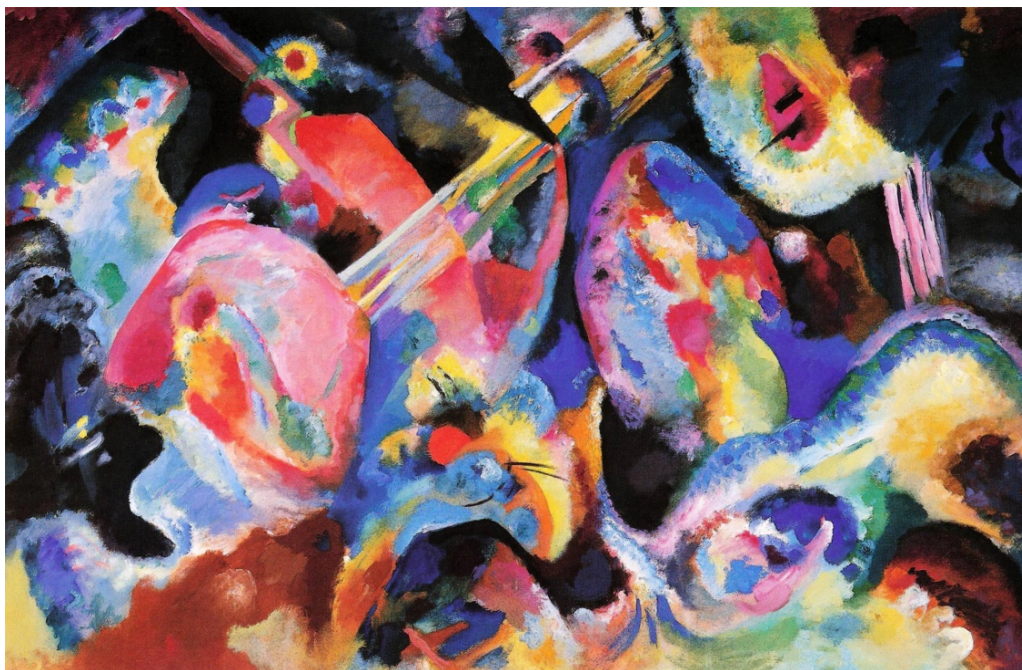
a obra da artista sueca esteve presente apenas em uma exposição, a individual *Hilma af Klint: mundos possíveis*<sup>124</sup> (2018), na Pinacoteca de São Paulo.

Maria Hirszman, autora do texto “Hilma af Klint: Uma artista adiante de seu tempo” para a matéria da revista digital *ARTE!Brasileiros*, destaca uma fala de um dos curadores da exposição realizada na Pinacoteca, informando que “ela [af Klint] é, nas palavras do curador Jochen Volz, “das primeiras e mais monumentais obras de arte abstrata do mundo ocidental””, indicando um pioneirismo da artista na arte abstrata moderna.

O Incomensurável, por sua vez e por definição, não pode ser representado. Consequentemente, a artista não se envolve inteiramente com a figuração ou até mesmo com a arte representacional, na maior fração de suas obras produzidas durante o século XX. Contudo, percebe-se que mesmo em obras que podem ser consideradas abstracionistas, podemos identificar certas imagens, ainda que de modo estilizado, ou figuras que fazem alusão a figuras biomórficas, por exemplo. Assim como na obra de Kandinsky, é possível identificar biomorfismos, por exemplo; tal qual a pintura de 1913, *Dilúvio* (também chamada *Composição VI* ou *Improvisação*) [Figura 42] que pode aludir a certos elementos razoavelmente reconhecíveis — como no lado esquerdo da pintura, onde é possível notar, de modo bem estilizado, contornos em manchas de pelo menos dois pássaros e um perfil de uma pessoa.

---

<sup>124</sup> A mostra individual da artista no museu da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, ocorreu durante os dias 03 de março a 16 de julho de 2018. Reuniu 130 obras, incluindo a série *As Dez Maiores* de 1907. Foi realizada pela primeira vez na América Latina uma mostra individual de af Klint, com a curadoria de Jochen Volz, diretor geral da instituição de São Paulo, em parceria com Daniel Birnbaum, diretor na época do Moderna Museet, Estocolmo, em colaboração com a Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Fundação da Obra de Hilma af Klint).



**Figura 42.** Wassily Kandinsky, *Improvisação. Dilúvio*, 1913. Óleo sobre tela, 95.0 × 150.0 cm.

Para alcançar um material mínimo de apresentação para uma alusão ao Incomensurável, af Klint encontra um modo de combinar os elementos visuais em uma sintaxe que seja construída fora dos limites da arte representacional. Ao fazer isso, a artista toca e alude a esses elementos, os quais são impossíveis de serem medidos e são simultaneamente invisíveis. A busca com a finalidade de aludir aspectos do Incomensurável seria o foco central de af Klint, e a linguagem visual se tornaria o meio através do qual ela exploraria questões que contribuem para a formação de aspectos de uma visualidade abstracionista. Em outras palavras, ao mesmo tempo que percorreu esses elementos, ela desenvolveu em seu trabalho um lado formal e sintático que derivam essa visualidade.

Ao buscar, manipular, organizar, criar e utilizar certos elementos das artes plásticas, muitas vezes à margem do universo mimético ocidental e de tudo o que o cerca, em direção ao Incomensurável, seja essa busca de natureza espiritual ou não, surge a seguinte indagação: até que ponto podemos afirmar que af Klint produziu uma obra pioneira na abstração moderna, cujas proposições poderiam, eventualmente, desencadear estudos sobre sua obra que oferecem uma perspectiva fundamental sobre a historicização do surgimento da abstração no início do século XX?

## Considerações finais

A presente Dissertação se dedicou em traçar, em princípio, em um percurso que se inicia em certos aspectos biográficos de Hilma af Klint (1862-1944) relacionados à sua formação. No primeiro capítulo, abordamos notas biográficas que tiveram potencial impacto em sua trajetória, incluindo aquelas que possibilitaram seu ingresso e posterior formação na Kungliga Akademien för de fria konsterna (Academia Real de Artes Liberais), comumente conhecida como Konstakademien, localizada na capital da Suécia, em Estocolmo.

Observamos que ela se dedicou integralmente às artes visuais, atuando não apenas como artista, mas também, por um breve período, como ilustradora científica no Veterinärinstitutet (Instituto Veterinário), também em Estocolmo. Foi entre 1900 e 1901, em parceria com Anna Cassel, que produziu ilustrações para um livro sobre cirurgia equina, escrito por John Vennerholm, então veterinário e diretor do Instituto Veterinário.

Paralelamente à sua carreira profissional, af Klint explorou, impulsionada por sua curiosidade no campo espiritual, diversos grupos e escolas esotéricas — naquilo que chamamos aqui de [o] Incomensurável. Nesse contexto, identificamos seu encontro com Anna Cassel, Cornelia Cederberg, Mathilda Nilsson e Sigrid Hedman, com quem formou o grupo De Fem (As Cinco). Foi por meio das atividades desenvolvidas com esse grupo que percebemos os primeiros indícios de abstração em suas produções, culminando, já no final do século XIX e início do século XX, na criação de diversas séries, em pinturas e desenhos, com caráter abstrato.

Antes da formação do grupo De Fem, a artista já se encontrava mergulhada em grupos espiritualistas que tinham como base a doutrina Teosófica, além de frequentar, claro, a própria escola esotérica, a Sociedade Teosófica, cofundada por uma das maiores escritoras do mundo ocultista, Elena Petrovna Blavatsky (1831-1891). A primeira vez que participou de sessões espíritas foi em 1879, quando tinha em torno de 17 e 18 anos de idade, provavelmente no círculo de Bertha Valerius (1824-1895), que também foi artista, trabalhando principalmente com fotografia. É digno de nota que, nesse mesmo ano, af Klint começou a frequentar um curso de desenho, em uma

escola preparatória particular da artista sueca Kerstin Cardon (1843-1924) antes de ingressar na Konstakademien.

Nessas últimas décadas do século XIX, adentrando as duas primeiras décadas do século XX, entre 1886 e 1914, af Klint expôs “pinturas convencionais em mais de duas dezenas de exposições, a maioria organizada pela Sveriges Allmänna Konstförening (Associação Geral de Arte da Suécia)” (Voss, 2022, p. 9, tradução nossa). Relembramos, aqui, embora abordado no “1.1. Notas biográficas”, que ela também recebeu prêmios, como um da própria Konstakademien, em 1888, por sua pintura a óleo intitulada *Andromeda vid havet (Andrômeda à Beira-Mar)* [Figura 6].

Entendemos que, a partir dos levantamentos biográficos realizados por Julia Voss, af Klint manteve vínculos com ciclos espiritualistas desde o seu primeiro contato, em 1879. A espiritualidade, como resultado, passou a integrar de maneira intrínseca na articulação de determinados elementos pictóricos necessários para a criação de suas obras, sobretudo a partir do início do século XX. Considerando tais aspectos, suponhamos que o caminho para a abstração não decorreu somente a partir de seu contato e ciclo social espiritualista, mas sim, em sua atuação em atividades conjuntas com o supramencionado grupo De Fem — abordado no subcapítulo “1.2. De Fem”.

Já na terceira seção do primeiro capítulo, intitulada “1.3. Mestres Superiores”, identificamos a relevância do contato que o grupo De Fem entenderia e acreditaria manter com guias espirituais. Esses, denominados De Höga — traduzido literalmente como “Os Elevados”, mas conhecidos como Mestres Superiores — constituíram o principal norte das atividades do grupo. Elas estariam buscando, por meio de uma ritualística própria, estabelecer comunicação com seres de uma outra dimensão; documentando cuidadosamente cada reunião. Os Mestres Superiores foram de suma importância no decorrer da produção de af Klint no início e decorrer do século XX por terem sido, segundo anotações em cadernos da própria artista, os *encomendadores* de pinturas; as que seriam, para ela, *pinturas astrais*.

A partir desse primeiro contato, que tem ponto de partida a vida da artista, caminhamos para sua produção já madura: aquela que abarca pinturas e desenhos abstratos. No segundo capítulo, optamos por nos concentrar em três séries específicas da produção visual de af Klint, dada a impossibilidade de abarcar toda a sua extensa obra. Para tanto, o capítulo foi organizado em três subcapítulos, cada um dedicado a uma das seguintes séries: *De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo*

IV), de 1907, *Svanen, serie SUW, grupp IX (O Cisne)*, de 1914-1915, e *Serie Atomen* (série *O Átomo*), de 1917.

Assim, observamos que a prática artística de af Klint esteve marcada por um processo de transição que a conduziu do aprendizado acadêmico para uma poética em que o abstrato emerge como linguagem visual central. Essa virada, intimamente ligada às atividades do grupo De Fem e às mensagens espirituais que recebia, consolidou-se nas chamadas *pinturas astrais*, que inauguraram um ciclo criativo na produção de af Klint. Elementos inicialmente esboçados em desenhos “mediúnicos” durante as atividades exercidas no De Fem, principalmente os formatos de flores e espirais, foram reelaborados, ou melhor, inseridos em séries posteriores, a exemplo de *As Dez Maiores* (1907), demonstrando um processo de continuidade e transformação formal e simbólica.

Em paralelo, ao considerar o caso de outro artista, em um comentário particularmente delimitado, ainda no início do segundo capítulo, que foi Henri Matisse (1869-1954), é possível reconhecer que af Klint também teria se apropriado, em circunstâncias distintas do artista francês, de referências externas, vindas das atividades do De Fem, reelaborando-as de modo singular em sua produção; configurando, em nosso entendimento, em sua virada poética. Esse movimento de absorção de elementos, vindos ora da tradição acadêmica, ora da prática espiritual, evidencia a amplitude de sua pesquisa artística que buscava ultrapassar fronteiras entre o visível e o invisível.

Essas produções, atualmente alvo de notoriedade e de um enfoque que busca estabelecer a artista como pioneira da arte abstrata moderna europeia por grande parte da fortuna crítica, especialmente em contexto curatorial, carregam um peso significativo nesta pesquisa, servindo tanto como fonte bibliográfica quanto como uma bússola que orienta a busca por responder à nossa principal hipótese. A obra de af Klint pode ser compreendida como uma tentativa de materializar, por mais paradoxal, o Incomensurável; por meio de recursos próprios das artes visuais, concebendo-se como um meio de uma manifestação espiritual capaz de suscitar deslocamentos sutis e elevação — em um sentido espiritualista, como uma elevação do espírito, ou da alma. Essa dimensão estética e espiritual, presente sobretudo em *Målningsarna till templet (As Pinturas para o Templo)*, sugere que a artista antecipou princípios da abstração moderna na Europa, estabelecendo diálogos com vertentes espiritualistas que também influenciaram Kandinsky e Mondrian, como foi o caso da Teosofia, ainda

que esses artistas tenham obtido maior reconhecimento histórico. No entanto, sua quase exclusão das narrativas canônicas da história da arte pode ser atribuída a fatores como gênero, contexto geográfico — já que a artista residiu principalmente na Suécia, embora haja indícios de viagens por outros países europeus<sup>125</sup> — e por não ter exposto sua obra abstrata em vida, o que dificultou seu reconhecimento.

Nesse sentido, tornou-se imperativo dirigir a investigação, já no terceiro capítulo, para exposições realizadas postumamente, principalmente as que ocorreram nos últimos anos face à produção desta Dissertação. Notamos que as perspectivas curatoriais traçam uma *narrativa* que relaciona a *oeuvre* de af Klint com a emergência da abstração moderna europeia, o que permite questionar — e investigar — como suas produções anteciparam ou desafiaram as concepções artísticas de sua época. Examinar a inserção mais recente da artista no cenário expositivo e as distintas maneiras pelas quais sua obra vem sendo reinterpretada em contextos curatoriais contemporâneos e seus devidos catálogos, enfatizou, assim, que sua produção passou a ser tanto revisitada quanto reinterpretada a partir da década de 1980, com a mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, momento em que exposições e suas respectivas curadorias desempenharam — e continuam a desempenhar — papel decisivo na consolidação de uma revisão histórica.

A obra da artista apresenta uma imponência tanto em seu aspecto e características formais quanto em suas pinturas de grande dimensão — como as séries *De tio största* (*As Dez Maiores*), de 1907, e *Altarbilder* (*Retábulos*), de 1915 [Figura 43]. Em 2024, visitei a exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: Träume von der Zukunft*, em Düsseldorf, Alemanha, e, ao longo do percurso expográfico, questionei-me repetidamente sobre como sua obra desafia a cronologia estabelecida do modernismo. Os questionamentos, cada vez mais imperativos, guiaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Esta Dissertação, portanto, buscou estabelecer diálogos com as interpretações presentes na fortuna crítica, sobretudo aquelas inseridas em catálogos de mostras individuais e coletivas, a fim de debater diferentes complexidades — culturais, históricas e biográficas — relacionadas à artista. Além disso, procuramos manter em evidência as questões espiritualistas, intrínsecas e ativas em sua produção, tal como a própria af Klint compreenderia. Nesse percurso, conjecturando possibilidades

---

<sup>125</sup> Ver em: Voss, Julia. *Hilma af Klint: A Biography*. University of Chicago Press, Chicago, 2022.

interpretativas face às considerações da fortuna crítica de af Klint, a pesquisa foi sendo movimentada na procura de contrastar e pontuar questões desenvolvidas por desdobramentos de sua própria fortuna.

Consideramos a dimensão espiritual intrínseca à produção de af Klint, porém não nos limitamos apenas a esse aspecto. Nesse sentido, no processo de desenvolvimento desta pesquisa, nos questionamos motivos pelos quais a sua *oeuvre* permaneceu por tantas décadas na *sombra*. Postulamos três fatores: (I) seu afastamento físico e falta de engajamento com correntes artísticas modernas da Europa; (II) questão de gênero; e (III) o modo distinto pelo qual af Klint articulou a relação entre arte e espiritualidade, em comparação com outros artistas contemporâneos a ela. As três questões nos pareceram pertinentes e factíveis. Não identificamos, durante a realização desta pesquisa, exposições de arte das quais af Klint tenha participado e que poderiam ter sido essenciais para sua permanência nos circuitos de mostras nacionais (na Suécia) e internacionais, integrando-a às vanguardas artísticas. O segundo fator permaneceu como plano de fundo, ainda que não tenhamos aprofundado a discussão a partir de teorias feministas, embora não descartemos que o distanciamento de af Klint do círculo artístico internacional se deva ao fato de ser uma artista mulher. Quanto ao terceiro fator apontado, notamos que, em princípio, houve resistência à inserção de sua obra em comparação com a de outros de sua geração — como nos casos, discutidos nesta Dissertação, da recepção negativa pontuadas por Hilton Kramer e Leah Dickerman em suas críticas. Nessa última questão, no entanto, foi reconhecido que sua produção, sobretudo no decorrer do século XXI, está em crescente aceitação no meio da arte, assim como na disputa, em âmbito curatorial, na tentativa de estabelecer af Klint como *pioneira* da abstração moderna.

No percurso desta pesquisa, salientamos a perspectiva sobre a virada poética de af Klint a partir das atividades desenvolvidas no grupo De Fem. Constatamos, no entanto, a falta de mais evidências de sua produção entendida em estruturas acadêmica e figurativa, evidenciada somente em uma única imagem: *Andromeda vid havet* (*Andrômeda à Beira-Mar*) [Figura 6]. Poucas imagens nesse contexto estão acessíveis, o que demonstra a dificuldade de localizar esse conteúdo específico.

Entendemos que a questão da virada poética diz respeito tanto aos processos formativos quanto aos processos de significação; isso pode estar relacionado a aspectos técnicos, ao suporte e aos materiais, mas também à busca de novas sintaxes

que permitam conjugar esses elementos — como círculos, manchas e linhas — de modo que seja capaz de se diferenciar, uma vez que uma sintaxe integralmente utilizada não pode ser adotada nesse sentido. A questão reside na *forma* como toda a obra se estrutura. A virada poética se configura, assim, como uma virada epistemológica: uma lógica alternativa de construção da imagem que implica ruptura com estruturas de formação de imagem anteriores. Af Klint, no percurso desta Dissertação, nos mostrou, por meio de sua produção visual, que foi capaz de gerir rupturas na ordem acadêmica, retirando elementos da figuração de suas pinturas e se apropriando de outros encontrados em sua prática espiritualista e ritualística junto ao De Fem. A artista, integrando sua crença espiritual à prática artística, desenvolveu seu próprio arcabouço literário e visual, compondo, portanto, uma sintaxe particular.



**Figura 43.** Hilma af Klint, *Altarbilder (Retábulos), grupp X (grupo X)*, 1915. Óleo e folha de metal sobre tela, 237,5 x 179,5 cm. Foto da exposição *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft* em Düsseldorf, Alemanha. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**About Daniel Crouch Rare Books.** Daniel Crouch Rare Books, não datado. Disponível em: <https://crouchrarebooks.com/about/>.

**About Glenstone.** Glenstone, não datado. Disponível em: <https://www.glenstone.org/about-glenstone>.

AF KLINT, Gustaf. **Hans Majt. Konungen egnas Sweriges Sjö-Atlas, Underdanigst af Klint Contre Admiral** [The first modern atlas of the Baltic Sea]. Estocolmo, cerca de 1830.

**Audio Guide: Learn more about the exhibition “Hilma af Klint – The Ten Largest” with our Audio guide.** Moderna Museet, 2022. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/audio-guide/>.

BASHKOFF, Tracey. **Hilma af Klint: Paintings for the Future.** The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2018, 244 p.

BASHKOFF, Tracey. **Temples for Paintings.** In: Hilma af Klint: Paintings for the Future. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2018, p. 17-31.

BATISTA, R. S.; BATISTA, R. S.; BRAGA, E. A.; NETO, J. A. H. **O atomismo de Lucrecio: física e descontinuidade.** *Physicae, [S. l.]*, v. 4, n. 1, p. 19-22, 2003. DOI: 10.5196/physicae.4.4. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/physicae/article/view/13465>.

BEHR, Shulamith. **Académie Matisse and its Relevance in the Life and Work of Sigrid Hjertén.** In: A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925. Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York, NY, 2012, p. 149-164.

BERRYMAN, SYLVIA. **Democritus.** The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/democritus/>.

**BÍBLIA,** N. T. João. In: Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª Edição. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999, 896 p.

**Biografi Hilma af Klint.** Moderna Museet, 2022. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/biografi/>.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. **A Doutrina Secreta, Síntese da Ciência, da Religião e da Filosofia, Volume I, Cosmogênese.** São Paulo: Editora Pensamento. Tradução de Raymundo Mendes Sobral, 1969, 570 p.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. **Glossário Teosófico.** São Paulo: Editora Ground. Tradução de Silvia Sarzana, 2000, 781 p.

BOMSDORF, Clemens. **Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?** The Wall Street Journal, 28 fev. 2013. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324338604578326243889075764>.

BORTOLUZZI, Marina Orofino. **Abstração espiritual: Hilma af Klint e a egrégora mística feminina na Arte Moderna.** 2024. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.93.2024.tde-14032025-133357.

BRENSEN, Michael. **ART VIEW; How the Spiritual Infused the Abstract.** *The New York Times*, 21 dez. 1986. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/art-view-how-the-spiritual-infused-the-abstract.html>.

BUNYAN, Marcus. **Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö.** Art Blart, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>.

CAIXETA, Gabriel. **Hilma af Klint: Mundos Possíveis.** Artequeacontece, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/hilma-af-klint-mundos-possiveis/>.

CALERSON, Robert; LEVANDER, Caroline. **Spiritualism in Sweden.** In: *Western Esoterism in Scandinavia.* Brill Esotericism Reference Library, Brill, 2016, p. 521-533. Disponível em: [https://brill.com/display/book/9789004325968/B9789004325968\\_067.xml](https://brill.com/display/book/9789004325968/B9789004325968_067.xml).

CARUS, Tito Lucretius. **De Rerum natura - Livro I** / Juvino Alves Maia Junior, Hermes Orígenes Duarte Vieira, Felipe dos Santos Almeida (tradutores do Latim para o Português). Bilingue. João Pessoa: Ideia, 2016.

**CCBB é o único museu da América Latina entre mais visitados do mundo: Unidades de Belo Horizonte e Rio de Janeiro estão entre as 50+.** Imprensa, Banco do Brasil, 02 abr. 2024. Disponível em: <https://www.bb.com.br/pbb/pagina-inicial/imprensa/n/67883/CCBB%20%C3%A9%20o%20%C3%BAnico%20museu%20da%20Am%C3%A9rica%20Latina%20entre%20mais%20visitados%20do%20mundo#/>.

CHESHIRE, Lee; SILVA, José da. **The 100 most popular art museums in the world—blockbusters, bots and bounce-backs.** The Art Newspaper, 26 mar. 2024. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2024/03/26/the-100-most-popular-art-museums-in-the-world-2023>.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** Rio de Janeiro: Editora José Olympio. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim, 2001.

**Church History: Svenska kyrkan.** Svenska kyrkan, 2022. Disponível em: <https://www.svenskakyrkan.se/church-history>.

CJSC Fernandes, BMS Pereira, WE Francisco Junior. **Representações artísticas e científicas: os Átomos de Hilma af Klint.** Ciência & Educação (Bauru), Vol. 29, e23054, 2023, pp.1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1516-731320230054>.

DAHLGREN, Per; STATENS, Herman Richter. **Swedish Hydrography (1644-1944).** The International Hydrographic Review, 1947.

**Early Abstraction and the Image of Spirituality.** Moderna Museet, 2013. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/hilma-af-klint-early-abstraction-and-the-image-of-spirituality/>.

**Erik af Klint.** Gustaf af Klint & Familjen Klint, não datado. Disponível em: <https://www.gustafafklint.se/erik-af-klint/>.

**Exhibition Guide: Hilma af Klint – The Ten Largest 22.09 2022 – 08.01 2023.** 9 faixas, duração total: 13:30, Moderna Museet, 2022. Disponível em: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/hilma-af-klint/>.

**Exhibitions.** The Hilma af Klint Foundation, não datado. Disponível em: <https://hilmaafklint.se/exhibitions/>.

FABRE ROLIM, José Henrique. **Hilma af Klint, complexidade filosófica da existência.** Arte ref, 8 mar. de 2018. Disponível em: <https://arteref.com/opiniaohilma-af-klint-complexidade-filosofica-da-existencia/>.

FERNANDES, Mayã Gonçalves. **Tornar visível o conteúdo interior: Kandinsky, um neoplatônico da arte moderna?**. 2023. 329 f., il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

**Fördjupning Hilma af Klint.** Moderna Museet, não datado. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/utställningar/hilma-af-klint/fordjupning/>.

GOMPERTZ, Will. **Hilma af Klint: Ver o invisível.** In: Como os Artistas Veem o Mundo. Tradução: Denise Bottmann. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 244-253.

GONTIJO, Bruno Henrique Fernandes. **Piet Mondrian e o neoconcretismo brasileiro: a constituição de uma narrativa através da crítica de arte de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.** Revista de História da Arte e da Cultura, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 104–121, 2023. DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18306. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/18306>.

GRAAF, Jacob de. **Bonad: A Swedish Wall Hanging.** Modern Folk Embroidery, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.modernfolkembroidery.com/product/bonad-a-swedish-wall-hanging-pdf-booklet/>.

GREENBERGER, Alex. **Glenstone Becomes First U.S. Museum to Acquire Work by Hilma af Klint.** ARTnews, 2022. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/glenstone-museum-hilma-af-klint-acquisition-1234619016/>.

GREENE, Vivien. **Hilma af Klint and the Swedish Folk Art Revival.** In: Hilma af Klint: Paintings for the Future. (The Solomon R. Guggenheim Foundation), New York, 2018, p. 98-103.

**Group IX/SUW, The Swan, No. 1 (1915) by Hilma af Klint.** Guggenheim, 25 out. 2018. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/audio/track/group-ix-suw-the-swan-no-1-1915-by-hilma-af-klint>.

**Gustaf af Klint (1771-1840).** Gustaf af Klint & Familjen Klint, não datado. Disponível em: <https://www.gustafafklint.se>.

HANEGRAAFF, Wouter J.. **From Imagination to Reality: An Introduction to Esotericism and the Occult**. In: Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible. The Authors and Bokförlaget Stolpe in association with Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation for Public Benefit. Denmark: Bokforlaget Stolpe, 2020, p. 59-68.

**Hilma af Klint**. Moderna Museet, 2020. Disponível em:  
<https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/>.

**Hilma af Klint**. Museu Guggenheim Bilbao, 2025. Exposição de arte realizada entre 18 de outubro de 2024 e 02 de fevereiro de 2025. Disponível em:  
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/hilma-af-klint>.

**Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction. 16.2 2013 – 26.5 2013 Stockholm**. Moderna Museet, 2013. Disponível em:  
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/>.

**Hilma af Klint: Mundos possíveis**. Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em:  
<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/hilma-af-klint-mundos-possiveis/>.

**Hilma af Klint: mundos possíveis**. Curadoria de Jochen Volz e Daniel Birnbaum. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Catálogo de exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 03 de março a 16 de julho de 2018, 268 p.

**Hilma af Klint, Papaver rhoeas (Corn Poppy). Sheet 21 from the portfolio Nature Studies, July 25, 1919**. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, não datado. Disponível em:

[https://www.moma.org/collection/works/432920?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2025&include\\_uncataloged\\_works=false&on\\_view=false&page=2&q=hilma+af+klint&recent\\_acquisitions=false&with\\_images=false](https://www.moma.org/collection/works/432920?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2025&include_uncataloged_works=false&on_view=false&page=2&q=hilma+af+klint&recent_acquisitions=false&with_images=false).

**Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible**. The Authors and Bokförlaget Stolpe in association with Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation for Public Benefit. Denmark, Bokforlaget Stolpe, 2020, 270 p.

**Hilma af Klint: The Beyond**. 東京国立近代美術館 (Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio), 2025. Exposição de arte realizada entre 04 de março e 15 de junho de 2025. Disponível em: <https://www.momat.go.jp/en/exhibitions/561>.

**Hilma af Klint: The Ten Largest. 22.9 2022 – 8.1 2023 Stockholm**. Moderna Museet, 2022. Disponível em:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.

**Hilma af Klint: Tree of Knowledge.** David Zwirner, 2021. Disponível em: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2021/hilma-af-klint-tree-of-knowledge>.

**Hilma af Klint: What Stands Behind the Flowers.** The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, não datado. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5779>.

HIRSZMAN, Maria. **Hilma af Klint: Uma artista adiante de seu tempo.** ARTE!Brasileiros, 04 abr. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/uma-artista-adiante-de-seu-tempo/>.

**Historik.** Konstakademien, sem data de publicação. Disponível em: <https://konstakademien.se/historik/>.

HOBBSAWM, Eric. **As Artes 1914-45.** In: Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. Título original: *Age of Extremes: The short twentieth century: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 143-158.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Título original: *Age of Extremes: The short twentieth century: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 478 p.

HOBBSAWM, Eric. **Morre a Vanguarda: As artes após 1950.** In: Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. Título original: *Age of Extremes: The short twentieth century: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 384-400.

**Inventing Abstraction, 1910-1925.** MoMA, 2012. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1273>.

**Jack Shear.** FAPE (Foundation for Art and Preservation in Embassies), não datado. Disponível em: <https://fapeculturaldiplomacy.org/artists/jack-shear>.

JOHANSSON, Peter. **Hilma af Klint: Entrevista com Johan af Klint e Hedvig Ersman.** Consulado da Suécia em São Paulo, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://swedeninsp.org.br/2018/02/28/hilma-af-klint-entrevista-com-johan-af-klint-e-hedvig-ersman/>.

JONAS, Michael. **'Time of Turmoil': Sweden, Undeclared Emergencies, and the Experience of Crisis and Transformation in and around the First World War**, *First World War Studies*, 14:2-3, 315-338, 2023, DOI: 10.1080/19475020.2024.2371878

KANDINSKY, Wassily. **On the Spiritual in Art**. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York City, 1946.

KERN, Stephen. **Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism**. In: Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible. The Authors and Bokförlaget Stolpe in association with Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation for Public Benefit. Denmark: Bokforlaget Stolpe, 2020, 29-44.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 2006.

LACHMAN, Gary. **Modernity and the Occult**. In: Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible. The Authors and Bokförlaget Stolpe in association with Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation for Public Benefit, 2020, p. 45-57.

LINDEMANN, Ricardo. **A Essência de "A Doutrina Secreta"**. In: Esoterismo Ocidental. Actas/Anais I Congresso Lusófono, Vol. XII, Teosofia Antiga e Moderna, 2016, 95 p.

LORECK, Hanne. **Spiritual Alphabetisation**. In: ALMQVIST, Kurt; BELFRAGE, Louise. *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. The Authors and Bokförlaget Stolpe in association with Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation for Public Benefit, 2020, p. 185-198.

LUNDGREN, Britt. **Action at a Distance: Did Physicist Thomas Young's 1807 Lectures Inspire Some of the Earliest Examples of Abstract Art?**. In: Leonardo, Volume 58, Issue 2, The MIT Press, April 2025, p. 200-208.

MACBRAYNE, Lillian. **Southern Swedish Painted Bonader**. In: Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 7. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1972, p. 85-122.

MARDER, Michael. **How a Line Comes to Life**. In: Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life. 1<sup>st</sup> ed. Londres: Tate Publishing, 2023, p. 32-33.

MARTINEC, R.; SALWAY, A. **A system for image-text relations in new (and old) media**. *Visual Communication*, London, v. 4, n. 3, 2005, p. 339-374.

MCNAB, Janice. **Our Spectral Gardens: Hilma af Klint's 'Ten Largest' as a template for our synthetic present.** Proceeding from the Art of Research Conference VIII, Research in Arts & Education, The Royal Academy of Art, The Hague, the Netherlands, 3 mai. 2024, DOI: <https://doi.org/10.54916/rae.142379>. p. 139-151.

**Mondrian e o Movimento de Stijl.** Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2016, 296 p.

MORTIMER, E. F. **Linguagem e formação de conceitos no ensino de ciências.** Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris (org.). **Hilma af Klint: Notes and Methods.** Introdução e comentários de Iris Müller-Westermann; tradução (para o inglês) de Kerstin Lind Bonnier, Elizabeth Clark Wessel, Anne Posten. Chicago: The University of Chicago Press; New York: Christine Burgin, 2018, 288 p.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris. **Introduction.** In: Hilma af Klint: Notes and Methods. 1<sup>st</sup> ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, p. 7-12.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris. **The Atom Series.** In: Hilma af Klint: Notes and Methods. 1<sup>st</sup> ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, p. 149-159.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris. **The Blue Books.** In: Hilma af Klint: Notes and Methods. 1<sup>st</sup> ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, p. 30-147.

MÜLLER-WESTERMANN, Iris. **The Five.** In: Hilma af Klint: Notes and Methods. 1<sup>st</sup> ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, p. 14-29.

NABI, Nabila Abdel; FER, Briony; STAMPS, Laura. **Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life.** 1<sup>st</sup> ed. Londres: Tate Publishing, 2023, 240 p.

NILSSON, Per-Erik; ENKVIST, Victoria. **Techniques of religion-making in Sweden: The case of the Missionary Church of Kopimism.** In: Critical Research on Religion. Volume 4, Issue 2, 2016, p. 141-155. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2050303215613145>.

NOCHLIN, Linda. **Why Have There Been No Great Women Artists?.** In: Women, Art, and Power. New York: Harper and Row, 1988, p. 145-178.

NORDSTRÖM, Charlotta. **Painting from the Turn of the Century 1900 to the Second World War**. In: QVARNSTRÖM, Ludwig. Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 18. Local: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences (Estudos em Artes e Ciências Culturais da Universidade de Lund), 2018, p. 245-272.

**Obra e público: A reação do público diante das obras da 2ª Bienal (1953-1954)**. Bienal, 06 mar. 2013. Disponível em: <https://bienal.org.br/obra-e-publico/>.

OLSSON, Nils William. **What's in a Swedish Surname?**. Swedish American Genealogist, Volume 1, Number 1, Article 6, 1981, p. 26-36.

**Ottilia Adelborg**. Ottilia Adelborgmuseet. Disponível em: <https://ottiliaadelborgmuseet.se/ottilia-adelborg/>.

PORTRAIT of Jennie. Direção: William Dieterle. Produção: David O. Selznick, David Hempstead. Estados Unidos da América, 1948. 86 min.

PUGLIESE, Vera. **Notas sobre a poética de Henri Matisse e sua relação com matrizes orientais**. In: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, Belém do Pará, 2013, p. 3907-3922.

PUGLIESE, Vera. **Notas sobre um retorno: a abstração moderna e suas condições de possibilidade**. In Anais do 27.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27.º, 2018, São Paulo. Anais do 27.º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018, p. 3856-3870.

**Quem somos**. Sociedade Teosófica no Brasil, não datado. Disponível em: <https://sociedadeteosofica.org.br/quem-somos/>.

**Receptionsstycken Sedan 1773**. Konstakademien, sem data de publicação. Disponível em: <https://konstakademien.se/konstsamlingen/>.

REPONEN, Anni. **Breaking Myths! Unveiling the storytelling processes in the reception of Hilma af Klint from the 1980s and 2010s**. 2020. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Department of Culture and Aesthetics (Departamento de Cultura e Estética), Stockholms Universitet (Universidade de Estocolmo), Estocolmo, 2020.

RINGBOM, Sixten. **The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting**. Bokförlaget Stolpe, 2022.

ROSENBERG, Susanne. **Kurbits-ReBoot: svensk folksång i ny scenisk gestaltning**. Royal College of Music in Stockholm, Department of Folk Music, Sibelius-Akademin, 2013.

RYLE, Jadranka. **Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings**. In: *The Idea of North: Myth-Making and Identities*. Helsinki: The Birch and the Star, 2019, p. 70-87.

RYLE, Jadranka. **Modern Woman: Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction**. 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of Humanities, The University of Manchester, Manchester, United Kingdom, 2022.

SHAOMIAN, Armen. **The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar on Swedish National Romanticism**. 2008. Tese de Doutorado. University of Miami.

SPARAVIGNA, Amelia Carolina. **The Vesica Piscis (Mandorla) and the Geometry of the Square Roots**. Politecnico di Torino, 25 nov. 2020. DOI: 10.5281/zenodo.4290813.

SUOMINEN-KOKKONEN, Renja. **Review of Ludwig Qvarnström (ed.), Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 18, 2018**. *Konsthistorisk Tidskrift (Revista de História da Arte)*, Estocolmo, Suécia, v. 88, n. 3, p. 156-159, 2019. In: QVARNSTRÖM, Ludwig. *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 18*. Local: *Lund Studies in Arts and Cultural Sciences (Estudos em Artes e Ciências Culturais da Universidade de Lund)*, 2018.

SZREMSKI, Ania. **Hilma af Klint**. 4Columns, 2018. Disponível em: <https://4columns.org/szremski-ania/hilma-af-klint>.

TEIXEIRA, Ricardo C.. **A Matemática da Natureza: *Spira mirabilis***, *Atlântico Expresso*, Repositório da Universidade dos Açores Comunidades & Coleções FCT - Faculdade de Ciências e Tecnologia Departamento de Matemática e Estatística DME - Jornal ou Revista, 6 de novembro de 2017, p. 17.

**Teman och centrala verk**. Moderna Museet, não datado. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-2013/teman/>.

**The first modern atlas of the Baltic Sea.** By AF KLINT, Gustaf, c.1830. Daniel Crouch Rare Books, não datado. Disponível em: <https://crouchrarebooks.com/product/atlas/the-first-modern-atlas-of-the-baltic-sea/>.

**The Foundation.** The Hilma af Klint Foundation, não datado. Disponível em: <https://hilmaafklint.se/the-foundation/>.

**The Secret Pictures by Hilma af Klint.** MoMA, 1989. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4507>.

**The Swedish inventor of abstract art? The mysterious Hilma af Klint, born in Stockholm in 1862.** Nordstjernen, não datado. Disponível em: <https://nordstjernen.com/news/arts/5317/>.

TOUCHART. **Exposição de Hilma af Klint é a mais visitada na história do Guggenheim.** Touch of Class - revista eletrônica, 24 fev. 2019. Disponível em: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2019/04/24/exposicao-de-hilma-af-klint-e-a-mais-visitada-na-historia-do-guggenheim/>.

TUCHMAN, Maurice. **The Spiritual in Art: An Interview with Maurice Tuchman.** [Entrevista concedida a] Michael Carter. East of Borneo, Los Angeles, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://eastofborneo.org/articles/the-spiritual-in-art/>.

**Urval av verk.** Stiftelsen Hilma af Klints Verk, não datado. Disponível em: <https://hilmaafklint.se/sv/urval-av-verk/>.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata.** São Paulo: Martins Fontes, 1986, 295 p.

VAN LEEUWEN, T. **Introducing social semiotics.** New York: Routledge, 2005.

VOLZ, Jochen. **Hilma af Klint: Mundos possíveis.** In: *Hilma af Klint: mundos possíveis*. Curadoria de Jochen Volz e Daniel Birnbaum. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Catálogo de exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 03 de março a 16 de julho de 2018, p. 51-59.

VOSS, Julia. **Hilma af Klint: A Biography.** University of Chicago Press, Chicago, 2022, 424 p.

VOSS, Julia. **Children's Books and Decorative Art.** In: *Hilma af Klint: A Biography*. University of Chicago Press, Chicago, 2022, p. 109-112.

VOSS, Julia. **The Five**. In: Hilma af Klint: A Biography. University of Chicago Press, Chicago, 2022, p. 84-93.

VOSS, Julia; BIRNBAUM, Daniel. **Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft**. 1<sup>st</sup> ed. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2024, 208 p.

VOSS, Julia; BIRNBAUM, Daniel. **Das Geistige**. In: Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft. 1<sup>st</sup> ed. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2024, p. 114-123.

VOSS, Julia; BIRNBAUM, Daniel. **Spirale**. In: Hilma af Klint und Wassily Kandinsky: träumen von der Zukunft. 1<sup>st</sup> ed. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2024, p. 143-145.

WALLIN, Claudia. **O país onde até os líderes da Igreja são escolhidos por voto direto**. BBC News Brasil, 18 set. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41304843>.

WHITE, Chloe; BOURGEOIS FELLOW, Louise. **Hilma af Klint – Swedish, 1862-1944**. The Museum of Modern Art (MoMA), New York, 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/71905-hilma-af-klint>.

**4Columns - About**. 4Columns, não datado. Disponível em: <https://4columns.org/about>.

**505 - Circa 1913**. MoMA, 2021. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5102>.

## **ANEXO A - Tradução do excerto “On the “Spiritual in Art” in Los Angeles” (“Sobre o “Espiritual na Arte” em Los Angeles”) de Hilton Kramer**

Tradução do excerto da matéria originalmente publicada no jornal impresso *The New Criterion* em abril de 1987, Volume 5 Número 8, na página 1.

O texto completo do autor Hilton Kramer (1928-2012), jornalista e crítico de arte estadunidense, intitulado “On the “Spiritual in Art” in Los Angeles” (“Sobre o “Espiritual na Arte” em Los Angeles”), enlaça uma crítica sobre a exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (*O Espiritual na Arte: Pintura Abstrata 1890-1985*) que ocorreu no Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA) entre 23 de novembro de 1986 e 8 de março de 1987.

O trecho em destaque corresponde à subseção do texto publicado no jornal, intitulado “Af Klint’s paintings are essentially colored diagrams.” (“As pinturas de Af Klint são essencialmente diagramas coloridos.”), cuja tradução, originalmente do inglês, segue abaixo em português:

“Antes de abordar esse problema, no entanto, é preciso falar sobre uma artista que está sendo aclamada como a grande “descoberta” da exposição — a pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944). Exceto em um aspecto crucial, essa artista poderia muito bem ter sido considerada uma candidata principal para uma exposição sobre esse tema. Diz-se que ela pintava em um estilo abstrato já em 1906, e sua arte aparentemente baseava-se em doutrinas espiritualistas. O problema é que as imagens exibidas na mostra “Espiritual” não são muito boas. Como documentos na história da abstração, elas têm certo interesse, com certeza, mas não é um interesse estético. As pinturas de af Klint são essencialmente diagramas coloridos. Colocá-las em um lugar de honra ao lado das obras de Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka, na seção da exposição dedicada aos pioneiros da abstração, é absurdo. Af Klint simplesmente não é uma artista da mesma classe que eles e — ousar dizer? — nunca teria recebido esse tratamento inflacionado se não fosse uma mulher.

A estrutura da mostra “Espiritual” e a instalação elaborada dada a ela em Los Angeles são extremamente complicadas — desnecessariamente complicadas, eu acho — e algo precisa ser dito sobre isso também, antes de abordarmos a questão dos outros

artistas que foram selecionados para representar o tema da exposição. Como já indiquei, a primeira seção é dedicada ao Simbolismo. Isso leva a uma sala circular — sem dúvida, simbólica em sua forma — contendo livros que se sabe terem influenciado o tipo de pensamento místico e oculto que desempenhou um papel na gênese da arte abstrata. Seguem-se, mais ou menos de maneira ordenada, as cinco galerias dedicadas a Kandinsky, Kupka, Malevich, Mondrian e Hilma af Klint (nessa sequência). Com a oitava galeria, no entanto, a exposição dá uma guinada abrupta. A partir de então, o foco não é mais em artistas individuais, mas em motivos temáticos — em outras palavras, iconografia — projetados para ajudar o espectador na tarefa (admitidamente nada fácil) de descobrir os “significados ocultos” a serem encontrados nas obras de arte restantes.

Há cinco motivos temáticos ao todo — “Imagética Cósmica”, “Dualidade”, “Vibração”, “Sinestesia” e “Geometria Sagrada” — e os artistas selecionados para iluminar esses motivos, ou para serem iluminados por eles (não se tem certeza da ordem aqui), são tão variados em estilo, tão diferentes em perspectiva intelectual e até, lamentavelmente, tão díspares em suas alianças espirituais que é extremamente difícil, senão impossível, fazer qualquer sentido consistente do que se vê nessas últimas cinco galerias. A maioria dos espectadores, suspeito, simplesmente desiste da tediosa tarefa de tentar discernir os traços da imagética cósmica em algumas imagens e os efeitos da sinestesia em outras, e se contenta com qualquer deleite estético e nutrição intelectual que a arte possa oferecer da maneira tradicional. Muito antes de chegarmos ao final desta exposição, seu tema principal já foi perdido em uma miscelânea de estratégias estéticas conflitantes.

Talvez a melhor maneira de compreender as variações da mostra “Espiritual na Arte” seja ver que ela não é uma única exposição, mas duas (pelo menos). A primeira é a dedicada ao Simbolismo e às origens da abstração no trabalho de Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka. De maneiras diferentes, esses quatro artistas estavam profundamente imersos em doutrinas espiritualistas e anti-materialistas, que serviram para inspirar e apoiar seus esforços árduos para eliminar de sua arte o tipo de representação pictórica da vida terrena que, aos seus olhos, havia se tornado um símbolo de um materialismo que temiam e desprezavam. O que ansiavam era a transcendência e a libertação espiritual, e a arte tornou-se seu principal meio de alcançá-las. Assim, seu sucesso em substituir a representação por formas pictóricas

suficientemente abstratas para incorporar o que era, para eles, a visão de uma realidade metafísica superior, constituiu o tipo de triunfo — um triunfo no campo das ideias, assim como no campo da expressão artística — que nunca poderia ser repetido da mesma maneira. Pois o que mudaram decisivamente e fatalmente não foram as ideias que os influenciaram — estas eles praticamente aceitaram como as encontraram e não fizeram nenhum esforço sério para modificá-las —, mas a maneira como seus próprios objetivos artísticos foram formulados e realizados. As ideias espiritualistas serviram bem a esses artistas, embora apenas por um tempo limitado na maioria dos casos, como um catalisador filosófico na criação de uma nova arte; mas elas não poderiam — e não sobreviveram — como um programa permanente para a arte. Após essa primeira geração de pioneiros, outros artistas poderiam adotar a teosofia, o ocultismo e vários outros sistemas de crença espiritualista como uma opção individual, mas o “espiritual” como tal nunca mais constituiria um movimento na arte e nunca mais desempenharia um papel tão fundamental na determinação das vicissitudes artísticas da pintura abstrata.

Isso, essencialmente, é o motivo pelo qual a exposição “Espiritual na Arte” dá uma guinada tão abrupta depois das primeiras galerias dedicadas ao Simbolismo e aos pioneiros da abstração, e, na verdade, se torna outra diferente exposição — uma pesquisa dedicada a opções individuais tanto em estilo quanto em crença. É uma vez que a exposição se despede daquela primeira geração, praticamente qualquer coisa no reino do irracional, do mítico ou do meramente subjetivo é permitida como um símbolo do “espiritual”. A ideologia dadaísta de Marcel Duchamp? A imagética neo-dadaísta de Jasper Johns? As travessuras de Yves Klein ou a luta de Jackson Pollock com a psicanálise? Todos estão presentes em força, e também estão figuras tão díspares quanto Georgia O’Keeffe e Mario Merz, Francis Picabia e Bruce Nauman, Adolph Gottlieb e Arnulf Rainer. Entre eles, é claro, estão artistas de uma sensibilidade mística genuína — Richard Pousette-Dart, por exemplo, e o falecido Mark Tobey —, mas o verdadeiro papel desempenhado pela crença mística em sua arte só pode ser obscurecido pela companhia que são obrigados a manter nesta exposição. Uma exposição dedicada ao “Espiritual na Arte” que concede ao trabalho de Duchamp um papel mais conspícuo do que o dado a Kandinsky ou Malevich é uma mostra que saiu completamente dos trilhos.

Se desejamos buscar uma explicação para essa virada curiosa na mostra “Espiritual”, não deve ser encontrada, penso eu, nem no campo das ideias nem no campo da estética — deve ser encontrada, antes, no mundo mundano do museu de arte contemporânea e nas pressões que agora exercem uma influência decisiva na maneira como grandes exposições são concebidas e organizadas. A mostra “Espiritual” foi concebida há anos e tinha, acredito, uma forma bastante diferente nas primeiras etapas de sua preparação. Provavelmente podemos obter algo dessa forma em vários dos artigos acadêmicos publicados no livro gigantesco que acompanha a mostra — especialmente os escritos por Robert P. Welsh, Sixten Ringbom, John E. Bowlit e Rose-Carol Washton Long. O que aconteceu ao longo do caminho, no entanto, foi a construção de uma nova ala no Museu de Arte do Condado de Los Angeles, e foi um grande infortúnio, acho, que uma exposição originalmente concebida para ser uma investigação séria e acadêmica sobre um capítulo crucial da arte moderna tivesse que se transformar em algo como um sucesso de público para servir como um evento adequadamente chamativo para a inauguração desta nova adição — o Edifício Robert O. Anderson. Dada essa circunstância atroz, é uma misericórdia, suponho, que algo da concepção original tenha sobrevivido. Muito sobreviveu, é claro — embora às vezes a substância seja mais facilmente acessível no livro que acompanha a mostra do que na própria arte. E qualquer que seja a crítica à “Espiritual na Arte” como exposição, todas as nossas futuras explorações desse importante tema terão, em um grau ou outro, que levar em séria consideração este evento. Mas que pena que teve que sucumbir a tanta confusão ao longo do caminho!”

## **ANEXO B - Tradução das quatro folhas soltas encontradas escondidas em um caderno do De Fem**

Este trabalho apresenta a tradução de um texto manuscrito original em sueco, escrito por uma das integrantes do grupo De Fem (As Cinco), um grupo espiritualista ao qual af Klint pertenceu. O manuscrito foi encontrado em quatro folhas soltas dentro de um caderno do grupo, onde também estão registradas outras ilustrações, mas não há indicação de autoria nem de destinatário. A tradução apresentada aqui, do inglês para o português, baseia-se na versão inglesa do original sueco publicada no livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018).

“16 de setembro de 1903

Você está perplexa com o que lhe dissemos, mas o fenômeno que tentamos explicar é verdadeiramente desconcertante. O que é este fenômeno, você pergunta? Bem, querida, é o que queremos chamar de o crescimento secreto. Quantas vezes ouvimos você dizer que tudo é inútil, que nada resulta de todos os seus esforços. No entanto, como brotos amorfos, seus esforços brotam em todas as direções.

Você vê tudo como informal [*formless*] e esquece que isso é um sinal de vida. Gradualmente, a falta de forma assume contornos mais precisos e as raízes que crescem constantemente alimentam uma planta cada vez mais forte, que um dia explodirá com uma abundância de folhas e flores. Você sabe que isso é verdade, mas deve perceber esse conhecimento com tanta vividez que ousa construir sobre ele.

Você tem que sentir com certeza que mesmo o menor esforço para crescer em bondade deixa uma marca clara dentro de você. Quando você não vê um resultado externo, isso não deve desencorajá-la ou cansá-la em seus esforços, pois assim como mãos invisíveis ajudam e cuidam de cada planta nesta Terra verde, todo broto de bondade também é cuidado, moldado e protegido por poderes invisíveis, e quando chegar a hora, seus olhos se abrirão e você também verá a bela planta que cresceu em segredo, o produto de seus nobres esforços e suas intenções puras. Aceite nosso relato como uma saudação nossa, para que você nunca se canse quando tudo parecer perdido.”

## ANEXO C - A série *Átomo*

A presente pesquisa propõe uma contribuição ao realizar a tradução dos textos presentes nos desenhos da série *Átomo*, originalmente manuscritos pela artista em sueco. Esta tradução foi inicialmente vertida para o inglês, para o livro *Hilma af Klint: Notes and Methods* (2018), a partir da qual a presente versão em português foi elaborada. Desse modo, a tradução proposta dos textos manuscritos busca preservar a integridade e o significado do material original, permitindo um acesso facilitado à obra de af Klint.

### Série *Átomo*

Nº 1:

O ponto central do universo consiste em inocência.

1. Verdade intransigente 2. Dignidade 3. Humildade 4. Misericórdia

Ampliado 4 vezes

Nº 2:

Cada átomo tem seu próprio ponto central, mas cada ponto central está diretamente conectado ao ponto central do universo.

Nº 3:

O corpo deve ser mediado indo até seu centro e extraindo essas novas forças.

Nº 4:

Através de seu desejo de criar formas cada vez mais belas primeiro no plano etéreo e depois na matéria, o corpo torna-se capaz de ser penetrado pela luz.

Nº 5:

O corpo é capaz de elevar-se acima de sua forma terrena ao ouvir os poderes suprafísicos.

Nº 6:

Quando o átomo está em repouso no plano etéreo, seu centro absorve a energia armazenada ali.

Quando o corpo está em harmonia, a energia irradia para fora do centro do átomo.

Nº 7:

O átomo é limitado e capaz de se desenvolver. Quando o átomo se expande no plano etéreo, a parte física do átomo terrestre começa a brilhar.

Nº 8:

No plano etéreo, o átomo alterna constantemente entre repouso e atividade.

Em repouso, ele se retrai para dentro. Isso faz com que o átomo terrestre emane energia. A energia é empurrada para dentro.

Nº 9:

O átomo tem 4 graus de desenvolvimento, que ele é capaz de alcançar no corpo.

Nº 10:

O átomo tem 4 graus de vigor, que são dependentes uns dos outros.

Nº 11:

O átomo tem a capacidade de emitir a resistência inerente à matéria.

Nº 12:

A força do átomo aumenta à medida que ele percebe e admite sua dependência da energia divina, ou seja: "a própria vida inesgotável e incompreensível."

Nº 13:

O átomo está a caminho de se transformar livre e deliberadamente em observância com o Senhor Jesus, que abriu o caminho para toda a humanidade.

Nº 14:

O átomo encontrou o primeiro meio de se libertar das forças que o puxam para baixo; são eles: "Confiabilidade e Dever."

Nº 15:

O átomo encontrou o segundo meio, "Ordem e Limpeza", que o liberta das forças que o puxam para baixo.

Nº 16:

O átomo descobriu que Paciência e Tolerância são condições absolutas para o progresso.

Nº 17:

O átomo descobriu a quarta qualidade, que avançará a humanidade.  
Sede apaixonada por atividade e tenacidade obstinada.

Nº 18:

O átomo encontra dentro de si mesmo Verdade e Justiça.

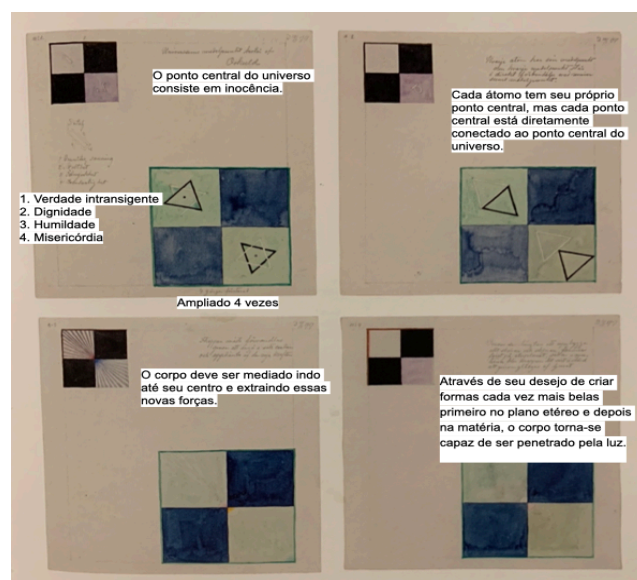
Nº 19:

O átomo libera Energia e repele a Fraqueza.

Nº 20:

A Inocência do átomo é protegida por Tudo que é sagrado e compassivo.

A tradução refere-se aos textos em composição com os desenhos, como exemplificado pela figura abaixo:



**ANEXO D - De tio största, grupp IV (As Dez Maiores, grupo IV)**

A série *De tio största* (As Dez Maiores), pertencente ao grupo IV, foi criada em 1907 e é composta por dez pinturas. Abaixo estão listadas com seus respectivos títulos:



Hilma af Klint, *De tio största, nr 1, Barnaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 1, Infância, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet.

Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 2, Barnåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 2, Infância, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet.

Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 3, Ynglingaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 3, Juventude, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 321 x 240 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 4, Ynglingåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 4, Juventude, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 5, Mannaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 5, Fase adulta, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 321 x 237 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



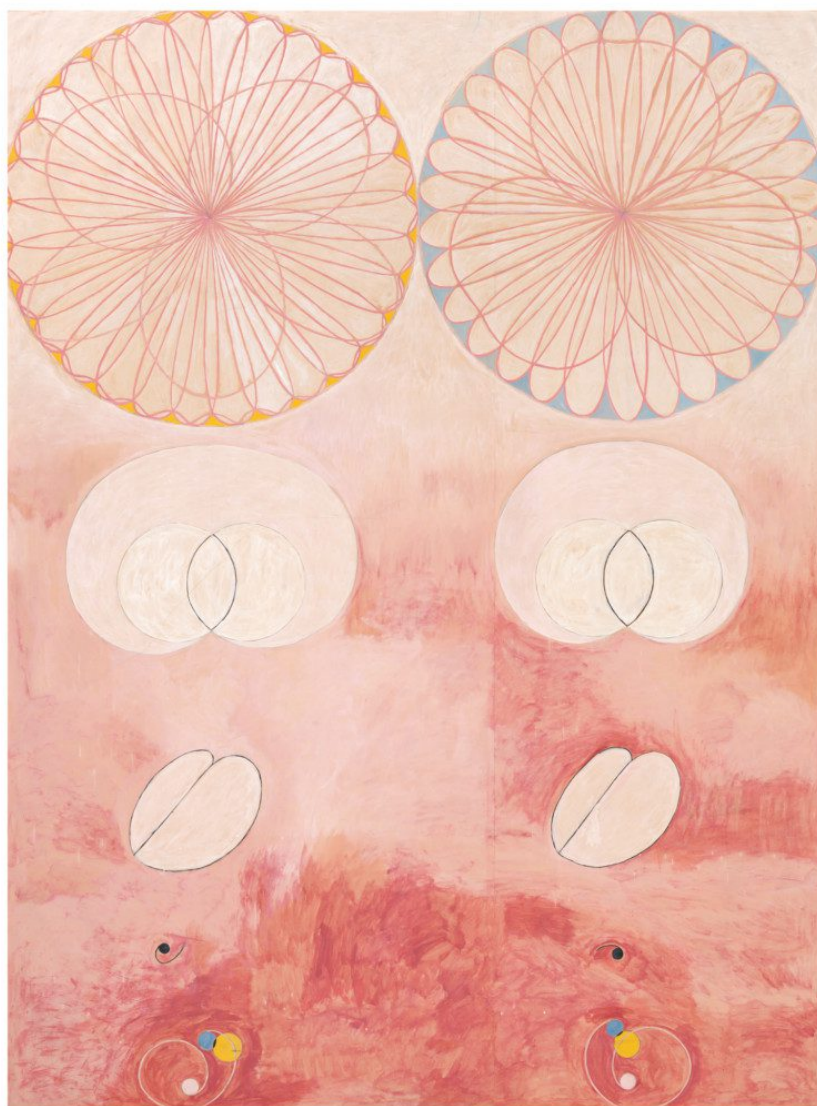
Hilma af Klint, *De tio största, nr 6, Mannaåldern, grupp IV* (*As Dez Maiores, n. 6, Fase adulta, grupo IV*), 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 234 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 7, Mannaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 7, Fase adulta, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 315 x 235 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



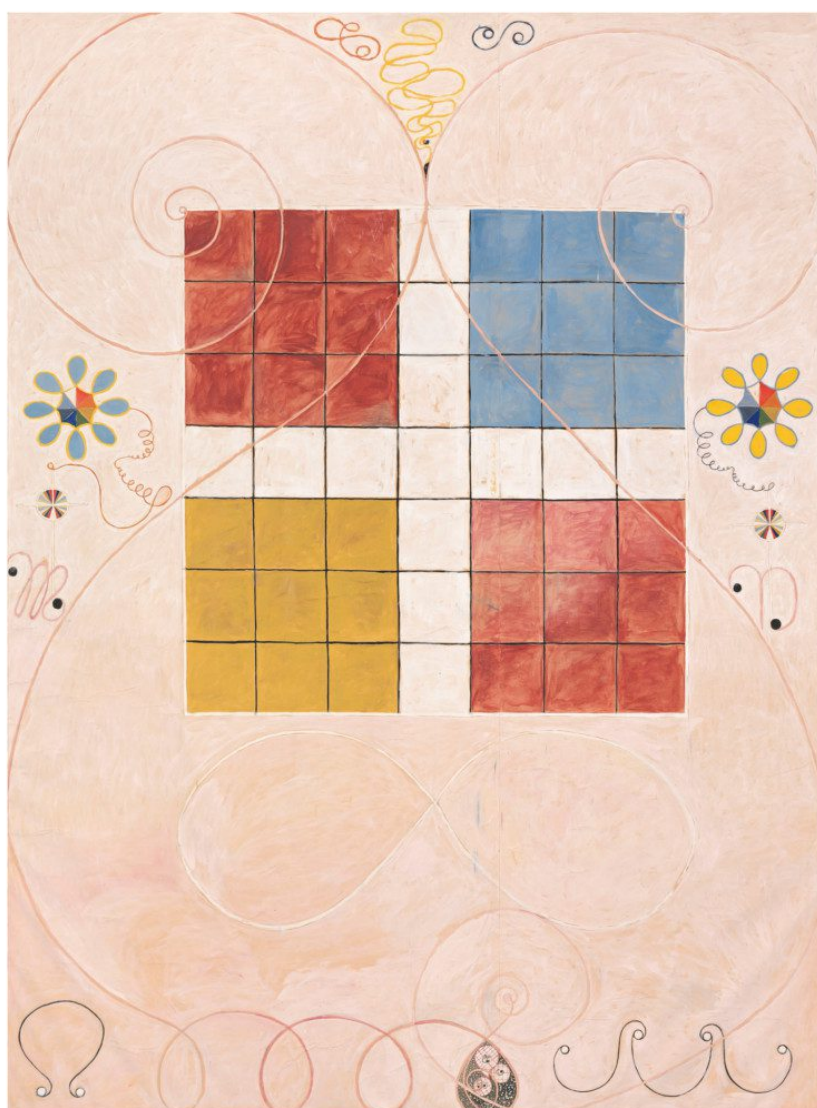
Hilma af Klint, *De tio största, nr 8, Mannaåldern, grupp IV (As Dez Maiores, n. 8, Fase adulta, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 322 x 239 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet. Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 9, Ålderdomen, grupp IV (As Dez Maiores, n. 9, Velhice, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 320 x 238 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet.

Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.



Hilma af Klint, *De tio största, nr 10, Ålderdomen, grupp IV (As Dez Maiores, n. 10, Velhice, grupo IV)*, 1907. Têmpera no papel, montado sobre tela, 320 x 237 cm. Foto: Albin Dahlström/Moderna Museet.

Acervo: Hilma af Klint Foundation. Fonte:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>.