



HILMA AF KLINT. ¿AHORA?

Hilma af Klint. Now?

Autores: Jesús Díaz Bucero¹ y M^a Dolores Sánchez Pérez²

¹ Universidad de Granada. Contacto: jdbucero@ugr.es

² Universidad de Granada. Contacto: doloressanchezperez@hotmail.es

Enviado: 17/11/2014

Aceptado: 12/12/2014

Resumen

A partir de la visita de la exposición de Hilma af Klint en el Museo Picasso de Málaga, los autores proponen una reflexión, desde la vivencia y experiencia del arte, en torno a problemas claves del arte contemporáneo. El texto se detiene sobre temas tan variados como el origen del arte, el valor de la obra de arte, el papel de la mujer en arte contemporáneo, la originalidad, la especulación del mercado o la actualización de la mirada. Con flexibilidad y sin respuestas fijas, supone un intento de comprensión del artista desconocido.

Palabras clave: Hilma af Klint, Origen del arte, Valor, Originalidad, Actualización, Mujer en arte.

Abstract

This text is an authors' reflection after their visit to Hilma af Klint in Picasso Museum, Málaga. They propose ideas about key art problems, ideas born from the direct experience of art. The text explores a variety of themes such as the origin of art, the roll of women in contemporary art, the concept of originality, art speculation, or the updating of the way of looking. This text, being flexible and without fixed answers, represents an attempt to understand the unknown artist.

Key words: Origin of art, value, originality, updating, women in art

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Hemos visitado la exposición del museo Picasso de Málaga de Hilma af Klint, que se realizó del 21/10/2013 al 21/02/2014. De esta visita, de su experimentación como espectadores, surge este artículo. Nace de la creencia de que solo desde la experiencia estética podemos acercarnos al arte, solo desde la emoción transformada en conocimiento podemos acercarnos a la pintura y solo desde allí podemos estudiarla. Abordamos la investigación desde este punto de vista. Somos creadores, planteamos nuestro estudio desde Bellas Artes y este enfoque lo marca y posiciona, no puede ser de otra forma.

Hilma af klint nace en 1862, estudió en la Real academia de Bellas Artes de Estocolmo de 1882 a 1887. Podría haber sido catalogada como pintora de paisajes, retratos y dibujos botánicos ya que su obra principal, el grueso de su carrera, su obra abstracta, no se comenzó a exponer hasta 40 años después de su muerte. No es hasta ahora cuando la obra se ha dado a conocer en profundidad gracias a la colaboración de los museos Moderna Museet de Estocolmo, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart de Berlin y el Museo Picasso de Málaga. La obra que legó a su sobrino consistía en más de un millar de trabajos, entre los que se encuentran cuadros, dibujos sobre papel y cuadernos de notas. Se trata de una investigación meticulosa sobre la espiritualidad en el arte, sobre la capacidad de la pintura para mostrar lo invisible, el mundo suprasensible y las relaciones internas del macrocosmos con el microcosmos.

Los cuadros para el templo los realizó de 1906 a 1915, Estas obras correspondían a un encargo realizado por entes superiores durante sesiones de espiritismo en las que ella ejercía como médium. Como nos explica la comisaria de la exposición Iris Müller-Westermann en el catálogo de la exposición (2013. pp. 33-51), Hilma af klint se vio atraída por el espiritismo desde joven, pero con la muerte de su hermana en la década de los 80 este interés se acentuó. De estas sesiones, que están anotadas y recogidas en ordenados y escrupulosos cuadernos, Hilma af klint recibe el encargo que le lleva a la abstracción en fechas que anteceden a Kandinsky. Sin embargo lo más impresionante, desde nuestro punto de vista, no es esa anticipación y originalidad, ni tampoco el hecho de su afirmación de que las obras son un encargo del más allá, lo mas chocante es la envergadura conceptual y formal de su obra, el impacto que produce y la rigurosidad y profundidad investigativa con la que está realizada. Sirva este pequeño resumen para situar a Hilma af Klint como una hija de su propio tiempo que, como nos dice Iris Müller-Westermann, *pintó cuadros para el futuro* (2013. p. 33)

La obra de Hilma af klint nos ha planteado preguntas que generan más y más preguntas. Preguntas sin respuestas cerradas, sin verdades fijas e inamovibles, que nos permiten reflexionar

sobre ciertos aspectos del arte contemporáneo, acercarnos a ellos intentando comprender cómo la obra de Hilma af klint afecta, ahora, a nuestra comprensión de los mismos. Marcamos este ahora, porque es ahora, después de más de 100 años, cuando su trabajo está logrando la repercusión que no tuvo en su momento. Este hecho, aunque a primera vista pueda resultar circunstancial a los cuadros, es crucial para la comprensión de qué es hoy la pintura abstracta, qué fue ayer e incluso la vigencia de la misma (tan cuestionada y debatida) en el presente inmediato. Hemos apuntado en una libreta las preguntas que nos iban surgiendo acerca del trabajo de Hilma af klint, las hemos analizado y agrupado por temas, tres bloques que se comunican y van a estructurar el presente trabajo: La importancia del origen de la obra de arte, el valor de la obra de arte y la actualización de la obra de arte.

I LA IMPORTANCIA DEL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE:

¿Cómo nosotros, que somos ajenos y escépticos con respecto al mundo de lo paranormal y el espiritismo, podemos experimentar la obra de Hilma af Klint? Cómo es posible que una obra que nace de un encargo de entes paranormales, jentes en las que nosotros no creemos!, nos produzca esta emoción.

Aventurémonos. Lo primero que surge es la certeza, de que experimentamos la obra de Hilma af klint, no las sesiones de espiritismo, ni los mensajes de los entes superiores. Su obra se presenta como sujeto de su propia representación y es desde su propio ser como consigue trascender, al margen de su origen. Es la emoción de su esencia, lo que nos impulsa a fundirnos con ella buscando un nuevo conocer en su interior. Es desde ella que nos habla de lo invisible, de su propia invisibilidad, de las relaciones del macro y el micro cosmos. Es como un espectador participativo donde nos encontramos con la obra de Hilma af klint, creándola y fundándola en nuestro conocer.

Toda obra de arte refleja el mundo en el cual se implanta, lo descubre, lo pone al descubierto. Eso no sucede con la obra que mimetiza la obra artística, o que pretende ser tal sin serlo, pero no lo es. En ella no hay tal descubrimiento del mundo; ni puede ser determinada como microcosmos. No ensancha genéricamente nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición mundana). (Trias, E. 1998, p. 109)

En esta certeza, o creencia utópica, el origen de las obras de Hilma af Klint carece de importancia. Lo que le llevó a pintar esos cuadros queda relegado a un segundo plano, pues lo importante es el producto resultante en su autonomía. Autonomía que le otorga capacidad de comprender lo conocido de una nueva forma, de abrir nuevos posibles. Tal como nos dice Jauss

(2012) *También el arte autónomo “nos muestra lo que conocemos de un modo que no lo conocíamos”*. (p.41)

Conocer el origen de la obra no es necesario, es en la emoción estética de la obra donde el espectador encuentra su actuación y donde responde al desafío que le lanza. Es el arte como juego que nos explicó Gadamer (1991), con su movimiento y vaivén continuado que alcanza su ser en la autorrepresentación del mismo juego. Debemos ver las obras de Hilma af klint dentro del juego. Es ahí donde nos emocionan a pesar de que en nuestra realidad no estén presentes los entes paranormales. Es ahí donde radica su verdad.

Pero ahora nos vemos obligados a matizar nuestra propia afirmación. ¿Realmente el origen de la obra de arte, su proceso y porqué de su aparición carece de importancia? Hemos dicho que ese origen queda relegado a un segundo plano en las obras de Hilma af klint en nuestra percepción de la obra de arte, en nuestra función de espectadores ante una obra autónoma. Pero para el surgimiento de esa obra, la experiencia y realidad de Hilma af Klint es esencial. Sin su mirada, sin su conocer no existiría ese nuevo mundo que nos presenta, que nos desvela. ¿Cómo entonces decimos tan a la ligera que no es importante?

Nos damos cuenta de que hasta ahora hemos enfocado estas reflexiones solamente desde el punto de vista del espectador, de cómo leer las obras, de cómo ejercer el rol de la contemplación activa. Sabemos, con el conocimiento que proporciona las horas de taller, que el origen de la obra marca todo el desarrollo de la misma y también sabemos, porque somos espectadores, que lo expuesto hasta ahora es cierto. ¿Nos estamos contradiciendo? Resumamos: no es necesario conocer, o (como en el caso que nos ocupa) comprender, la emoción original para la experimentación de la obra de arte, pero su importancia es extraordinaria pues marca lo que la obra es. Tenemos suerte de que Heidegger escribiera *El origen de la obra de arte*. (1996) Comienza de la siguiente manera:

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. (p. 7)

Ante esto queda claro que el origen de la obra de arte es fundamental para su comprensión. Si el origen de las obras de Hilma af Klint son su propia esencia no podríamos pasarlo por alto en su experimentación. Deberíamos llegar a comprender las sesiones de espiritismo y el mundo paranormal al penetrar en sus cuadros. Pero esto se enfrenta radicalmente al discurso que desarrollábamos hasta ahora y en el que nos afirmamos porque, sin creer en los espiritismos, experimentamos la obra de Hilda af Klint. Creemos que el problema radica en que se marca un origen de la obras de arte externo a ellas y que no es el origen real de

las mismas. Esta referencia externa puede existir, pero es circunstancial, no es el origen y esencia de la obra de arte. Es lo que Gadamer (2000) definió como el carácter ocasional.

Entonces ¿cuál es el origen de la obra de arte? Heidegger nos dice que el origen de la obra es el propio arte. El propio arte genera el arte. Chantal Maillard (1997) en *Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira* nos dice que es la experiencia estética la que genera y mueve el arte. Podríamos continuar. Podríamos mostrar el origen de la obra de arte como experiencia estética. Como una experimentación del artista que produce una respuesta creativa, que crea un nuevo mundo, que a su vez debe ser experimentado desde sí mismo. Podríamos decir que la experiencia estética inicia un nuevo proceso de desocultamiento. Podríamos decir que cada jugador del juego reinicia el juego y que siempre y en todo momento, la emoción primigenia debemos buscarla en el arte, y no en valores circunstanciales. Pero concebimos el arte en su condición de posibilidad y solo ofrecemos estas afirmaciones teniendo presente que cada posible encierra su contrario como viable, como parte de sí mismo.

En ningún caso estamos negando la importancia de los temas o conceptos en la obra de arte que acuden a referencias externas a la obra en sí, siempre y cuando las emociones que despierten sean intrínsecas a su propia representación, siempre que no nos lleven al engaño de la emoción estetizada. (Ver Maillard, CH. 2000) Pero pensamos que al igual que los entes paranormales no son el origen del arte, tampoco lo son estos temas o conceptos... De lo contrario no acudiríamos al arte, ese gran misterio, para tratarlos.

Hilma af Klint negaba la autoría de sus obras, pues afirmaba que eran guiadas por unos entes superiores. Como nos hace ver Pascal Rousseau en *Abstracción premonitoria: mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af klint* (2013, pp. 161-175), hay que ubicar esta afirmación en el contexto de finales del siglo XIX y principios del XX. El espiritismo era algo común entre intelectuales o artistas y a la mujer le estaba vedada la invención o la creatividad en el arte. Se consideraba que la mujer podía formarse y repetir formulas, pero no podía ser "genial". En el caso de Hilda af Klint lo podemos resumir como que ella no podía llevar la pintura a la abstracción, pero sí podía hacerlo un grupo de entes superiores (entre los cuales solo había uno femenino y el encargo lo recibió Hilma af Klint del ente Amaliel, ente masculino).

Claramente para Hilma af Klint, el reto era escapar al determinismo biológico sin contravenir completamente los preceptos sociales de su provinciano entorno, extremadamente estricto y conservador. Ése es el contexto cultural en el que hemos de releer su práctica mediúmnica. (Rousseau, P. 2013, p. 163)

No es nuestra labor cuestionar la verdad de las sesiones mediúmnicas que llevaron a Hilda af klint al planteamiento de su trabajo. Desde nuestra situación personal nos gusta pensar

que utilizó esos entes para poder realizar su trabajo desde el conocimiento de su propia realidad, como un medio de cambiarla o manipularla, que el hecho de que habitara en ella sin cuestionarla. Pero nuestra función como espectadores, y la única importante ante su trabajo, es ser partícipes de las verdades desveladas en su obra y desde ellas, variables y únicas, revivir sus cuadros.

II EL VALOR DE LA OBRA DE ARTE

¿Por qué Hilma af Klint decidió que su obra no podía ser comprendida hasta 20 años después de su muerte? ¿Por qué ha tardado tanto en salir su trabajo, mucho más de lo que ella predijo? ¿Por ser mujer? ¿Por qué ahora sí puede valorarse su obra, es realmente la pintura lo que miramos o es el hecho de ser mujer artista en el 1900 y las dificultades que a ello se le añaden lo que valoramos desde el ahora? ¿Podría una mujer actual con un trabajo similar acceder ahora a un reconocimiento semejante?

Hace tiempo que sabemos que en arte podemos encontrar tres cosas: una obra de arte, un producto de mercado y una obra de arte que es producto de mercado. Nos explicamos. Si una obra de arte debe leerse desde sí misma alcanza su ser, entonces su Valor (ponemos este Valor con mayúscula para diferenciarlo del mero valor económico o de reconocimiento externo a ella) está al margen de todos los elementos que se tratan en este bloque de preguntas y carecen de sentido. En un mundo ideal ambos valores irían de la mano. La obra posee Valor en sí y si Hilma af Klint es mujer, si realizó o no abstracción o incluso si lo hizo antes que Kandinsky son solo cuestiones circunstanciales que nada tienen que ver con su Valor. Pero sabemos que esto, lamentablemente, no es así.

Nuestra pregunta se convierte en una reflexión acerca de si una obra de arte que no es producto de mercado es realmente obra de arte. El contrario es claro, un producto del mercado del arte no tiene por qué tener ese carácter de obra de arte, es decir, puede haber alcanzado el valor sin poseer Valor. Resumamos ¿Eran los cuadros de Hilma af Klint una obra de arte cuando los pintó? ¿Lo eran hace 50 años? ¿Lo son ahora?

Una obra de arte se aparece ante nosotros como espectadores y es en nuestra mirada donde se crea. Si la obra de arte no posee espectador está muerta. En este sentido las obras de Hilma af Klint no habrían sido obras de arte mientras han permanecido en sus cajas, solo ahora que se nos *aparecen* lo son. Para que una obra se nos aparezca son necesarias una serie de circunstancias externas, que pueden ir desde la negación de la mujer artista, hasta que nuestra mirada no esté preparada. Ahora bien sin esas circunstancias que llegan a crear y dar valor, la obra no se nos aparece y no alcanza su posición de obra de arte. Estaríamos afirmando que Valor y valor se corresponden. Admitiríamos la sabiduría del necio, confundir calidad con precio. Como

nos dice Sampedro *Más que en la economía de mercado vivimos en una sociedad de mercado, donde todo tiene su precio en vez de considerarse su valor.* (2011, p. 6)

Hilda af Klint sabía que las circunstancias no le eran favorables. Decidió esperar a que las circunstancias cambiaran. ¿Estamos ante una contradicción? Hemos escrito hasta ahora que la obra nos habla desde sí misma, y es en ella donde se encuentra la verdad que desvela. Hemos afirmado que la obra de arte se crea en cada mirada y que en ese aparecerse es donde se realiza. Hemos dicho que solo en ese aparecer es realmente obra de arte, pero que el hecho de que se aparezca o no, es circunstancial.

Si... nos estamos contradiciendo. Y lo hacemos porque de nuevo estamos dejando de lado el papel del creador, solo miramos el del espectador. La creación como parte de la experimentación estética, nos da la mano para salir de nuestro pequeño lío. La obra de arte se aparece, nos sale al encuentro, pero al primero que le sale al encuentro es al artista. La experiencia estética es una experiencia transformadora en la que él es el primer actuante de su propia obra. A partir de ahí ese nuevo mundo llegará a nuevas miradas, pero su labor de desocultamiento comienza en la creación. Si la cadena se ha iniciado, si el juego ha comenzado, hay obra de arte. Si la obra encierra en sí esa verdad propia, será obra de arte aunque esté en una caja, dormida, esperando que las circunstancias externas permitan que se ponga en valor.

Pensamos que debemos detenernos dentro del Valor del arte, ante dos males del arte contemporáneo: el mal de la especulación y la originalidad mal comprendida.

a) El mal de la especulación:

El caso de Hilda af Klint debería de servirnos para replantearnos el funcionamiento del mercado del arte, del mundo del arte. Hay muchos más ejemplos, algunos de los cuales se han puesto en valor hace tiempo, otros aún no lo han hecho y otros jamás lo harán. Hoy por hoy el Valor de la obra se confunde con lo que puede llegar a valer, se convierte en un valor especulativo y externo, se asocia al nombre del artista, y se hacen los estrepitosos ridículos de pagar millonadas por obras menores de "grandes" artistas y nada por grandes obras de artistas "menores". Se ha dado de lado el Valor de la obra para potenciar los elementos circunstanciales. Un disparate. Un disparate que crea casos como los de Hilda af klint, donde el hecho de ser mujer o de vivir en Estrasburgo en vez de en París, hacen que su pintura se convierta en una obra de su futuro, no de su presente. Su trabajo se nos aparece y nos produce una conmoción, y a la vez la profunda satisfacción de que se haya puesto en valor su Valor. Pero también nos atemoriza que lo que haga que se ponga en valor sean precisamente esos elementos circunstanciales: que se

mercantilice el hecho de ser mujer y haber pintado esas obras pese a las circunstancias. No dejaría de ser otro modo de discriminación, lo que posee Valor es la pintura, no lo olvidemos.

Habrá quien lea estas líneas y piense que es una exageración extrapolar los casos de primeros del siglo pasado a la contemporaneidad y crear, a partir de una visita a una exposición, una crítica tan acusada al mercado como causante de todos los males. Nos dirán que lamentablemente se dieron muchos casos en los que la obra no se puso en valor pero que la historia se ha encargado de ponerlos en su sitio, como está pasando con Hilda af Klint. Habrá quien piense que es cierto que las mujeres lo podían tener más difícil, aún, que los hombres en el arte, pero que eso ha cambiado porque las leyes del mercado ponen en valor lo que tiene Valor.

Solo hay que acudir a la web de MAV (mujeres artistas visuales) que recogen los datos objetivos de la participación de la mujer en el arte contemporáneo para percatarse de una situación dramática y agónica. Datos que hay que leer, tal como nos hace ver Alba Morales (2014) en el informe *MAV #12: exposiciones individuales en 21 centros de arte en España (2000-2013)*, con la conciencia de que una presencia de la mujer inferior al 40% es considerada como discriminación.

Las denuncias de este problema, a la luz de los datos, llevan realizándose muchos años, con movimientos tan potentes como la *guerrilla girl*. Sin embargo no parece que las cosas mejoren, o al menos no a la velocidad deseada. Hace casi 10 años Celia Díez escribía para Exit Express el artículo *Lo que valen las mujeres*. Nos hemos encontrado con frases como estas:

Actualmente parece que todo eso está superado y vemos como en las facultades de Bellas Artes hay más alumnas matriculadas, son más las que se licencian y más las que consiguen las mejores notas, pero al final, las cifras demuestran que las galerías tienen en su cantera a más hombre que mujeres (...) sin olvidar, por supuesto, que en las colecciones de las instituciones siempre cuentan en sus índices con más nombres de hombres que de mujeres.(Díez, 2005, p. 36)

Puede pensarse que si dejamos al margen el tema de la mujer, el mercado solo valora lo que tiene Valor, nos repetirán las gastada e irritante frases: el mercado se regula a sí mismo. Esto es incorrecto, otra vez, no solo porque hay que dejar de lado a la mitad de los creativos, también por el hecho de que no todo lo que tiene mercado tiene Valor, ya lo hemos dicho. Pero a pesar de esa incoherencia de base, sigue siendo incorrecto y creemos que es importantísimo tomar conciencia del daño que hace al arte, a la obra de arte y a los artistas, el carácter especulativo del arte.

Imaginémonos a un artista emergente. Nos gusta pensar en ellos como jóvenes idealistas que no comprendemos, trabajando en sus estudios y cuestionándose la sociedad en cada paso. Hay ocasiones en que esta descripción se ajusta a la realidad, pero por artista

emergente se entiende mucho más. Desde jóvenes a no tan jóvenes, desde caracteres rebeldes y apasionados, a más pausados y racionales y a todos les mueve el arte, como origen de la obra... Eso si, se encuentran por ello un poco margen de la sociedad. Pero la realidad es que es en esa sociedad donde tiene que conseguir poner en valor su obra. Pero su obra no vale salvo por una posibilidad de precio especulativo de mercado. Si se pliega al mercado pierde la libertad, si pierde la libertad pierde la verdad, si pierde la verdad ya no es obra de arte, claro que con un poco de suerte es producto de mercado.

¡Dónde queda el Valor de la Obra! ¡Qué importa quién sea el artista, su edad, sexo, religión o raza en la verdad desvelada por la obra! ¡Qué importa el nombre del artista en el precio de la obra! El arte contemporáneo, que desde nuestra utopía creativa consideramos libre en su expresión, sigue estando marcado por el dinero, dinero que impone las tendencias, dinero que indica el valor camuflando el Valor. Pero aún más triste es que se mercantilice a los artistas, y no nos engañemos, cuando lo que vende es el nombre, la persona se ha convertido en producto.

Justo ahora la burbuja parece que se ha roto. La crisis del mercado del arte es el nuevo tema. Desde nuestro punto de vista hay dos opciones, solo dos. Coger el pompero y crear una nueva burbuja o cambiar las reglas del juego. Imaginamos que será el arte, y sus jugadores, quien decida. Mientras que las reglas del juego no cambien existirá el artista desconocido, cuyo nombre hoy y aquí es Hilda af Klint, creando obras de arte, gracias o pese a sus circunstancias, y solo si las circunstancias lo permiten su Valor será puesto en valor. Y mientras que las reglas del juego no cambien existirá el artista desconocido, hoy y aquí sin nombre, que debido a las circunstancias no podrá crear obras de arte.

Después de una larga batalla de pujas (...) sobrevino el aplauso sostenido de los presentes. ¿Qué se celebraba? ¿La opulencia petrolífera del corredor? ¿El triunfo de su ego? ¿Su gusto estético? ¿Un nuevo récord de precios, a menudo muy superior al de una obra análoga hasta ese mismo día en la galería del otro extremo de la calle? (Thompson, D. 2009, p. 216.)

b) La originalidad mal entendida.

La obra de Hilda af Klint anticipa la abstracción. Se adelanta a Kandinsky. En un mundo del arte donde se valora la originalidad, la obra de Kandinsky perdería todo su valor. Por suerte no pierde el Valor.

Aunque el Valor de la obra de kandinsky sea incuestionable, el caso que nos ocupa pone de manifiesto un problema en la concepción actual de la obra de arte: en los últimos 150 años los cambios conceptuales y los avances tecnológicos han creado la conciencia de que la obra de arte

debe ser original. Pensamos que la palabra original en arte posee tres acepciones que deben quedar claras:

- 1) La de no reproducibilidad de la obra, original en el sentido de única.
- 2) Original en cuanto a rompedora con algo anterior, en cuanto a la novedad.
- 3) Original en lo que respecta al origen.

Las dos primeras acepciones de original en arte son circunstanciales a la obra y no afectan al Valor solo a su valor. En precio de mercado no es lo mismo una obra única que múltiple, ni lo es si su autor ha sido el primero en emplear, por ejemplo, los neones como material expresivo. Solamente la tercera, original en lo que respecta al origen, es intrínseca a la obra y a su Valor. La obra de arte nos desvela un nuevo mundo en cada mirada. Su factor de originalidad no depende entonces de circunstancias externas a ella, su originalidad radica en ese desvelar, nacer (al que nos lleva su etimología, del latín origo;-inis) o crear un nuevo mundo. Volvemos a Heidegger y el origen de la obra de arte, al arte como origen de la obra. *Lo que se debe dar a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento de lo ente y que en su calidad de eso acontecido sigue aconteciendo por primera vez.* (1996, p. 54) Es, en nuestra opinión, esta originalidad la que nos permite experimentar hoy las Meninas, un templo griego, el Hercules Farnasio, una Iglesia de Borromini, una pintura china...

Es la originalidad de la verdad desvelada la que nos da pie a mirarlas desde el ahora y experimentarlas a pesar de los cambios en la concepción del arte. Pero al detenernos en ellas nos damos cuenta que en su experimentación existe el asombro y el asombro va unido a la novedad. Esto nos indica que en el tercer carácter de original está incluido el segundo. Continuemos: Si la obra se hace completa en su unión con el espectador cada experiencia es única, al margen de la unicidad de la obra como objeto, lo que lleva a que el tercer carácter de original contenga también al primero, así la obra se trate de un cuadro, de una fotografía, de un video, de una obra digital o de una película que se proyecta a la vez en cines de todo el mundo. Podemos decir que una obra de arte que posee en su aparecer lo original en cuanto origen, lo posee también en cuanto a unicidad y en cuanto a novedad.

La obra de Hilda af klint posee su Valor en ella misma no en anticiparse a Kandinsky, Mondrian, Malevich y compañía. En el mismo sentido la obra de estos pioneros de la abstracción no pierde su Valor ante la aparición en la escena del arte de Hilda af Klint y no lo hace porque la originalidad que dota de Valor es la no circunstancial. Lo que viene a nuestra mente ante las obras de Hilma af Klint y la poca relevancia de la originalidad en cuanto a novedad externa, es el suceso

del arte, su acontecer como diría Heidegger (1996) al margen de nombres, al margen de modas. La abstracción aconteció.

III LA ACTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

La pregunta que sirve de hilo conductor a este último punto es la que titula todo el trabajo. Hilda af Klint ¿Ahora? Parece que si, que ahora es cuando estamos preparados para su obra. Ahora, cuando la abstracción se cuestiona una y otra vez y los creativos que se dedican a ella deben justificar su uso. Ahora, que la pintura lleva bastantes años muerta. Ahora, que el arte lleva bastantes años muerto...

Es ahora cuando los espectadores podemos unirnos a su trabajo, hacernos uno con sus obras y actualizarlas. Porque antes no quisimos comprenderlas o quizás solo no pudimos. *No se puede comprender sin querer comprender, es decir, sin querer dejarse decir algo.* (Gadamer, H.G. 1996, p. 8). Al experimentar las obras de Hilda af Klint las actualizamos y al hacerlo las hacemos presentes, las traemos hasta el hoy.

La experiencia estética procura placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando así la obligación del tiempo en el tiempo, echa mano de formas futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. (Jauss, H.R. 1992, p. 40)

Al actualizar en nuestra experiencia las pinturas de Hilda af Klint se hacen contemporáneas, reviviendo sus tiempos y trayéndolos desde el pasado. Al actualizarlas volvemos a poner en marcha la cadena, el juego en su autorrepresentación, su experiencia estética completa, en todas sus fases incluida la poética o creativa. La experiencia del artista y del espectador se convierte en parte de un mismo suceso. Suceso que comenzó hace más de 100 años y que continúa. *La pintura es un suceso, un íntimo suceso que se manifiesta (...) Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda.* (Zambrano, M. 1989, pp. 93-94)

Hay algo en sus cuadros, en sus pinturas, que nos hacen vivirlas desde el hoy. Quien sabe si será su concepto de infinitud, reflejado en la serialidad de sus trabajo, los formatos inmensos que nos envuelven o el carácter profundo e investigador, lo que convierte el trabajo de Hilda af klint en obras en las que podemos re-conocernos. Son obras de arte que actualizamos, que continúan con su suceso, a pesar del tiempo, de la diferencia de mirada, de los cambios culturales. Sin embargo existe el caso contrario a las obras de Hilda af Klint: Obras que eran experimentadas por sus coetáneos y que nuestra mirada ya no reconoce. Podemos pensar que el problema es que fueron puestas en valor a pesar de carecer de esa original verdad desvelada, que no había Valor en ellas. Es posible, pero el arte no es tan cerrado, no es tan lineal. También es

posible que aquello que desvelaban hayamos dejado de percibirlo. Que ya no encontremos la llave para poder actualizarlas porque nos resulten totalmente ajenas, y las dejemos morir... o dormir hasta que la encontremos.

Si el suceso, el vaivén y movimiento, la experiencia de las obras de Hilda af Klint continúa quiere decir que al actualizarla la experimentamos en todas sus fases, ya lo hemos dicho, también la creativa. Si podemos experimentar la obra de Hilda af Klint desde la contemplación en cuanto a su des-ocultamiento, en el mismo sentido se puede afrontar la creación desde el des-ocultamiento, pues es ahora cuando estamos preparados para ello. Esto no quiere decir que al actualizar las Meninas, por ejemplo, ensalcemos la mimesis, o que se pinten cuadros de reyes e infantes al modo del siglo XVII. Precisamente estos puntos son los de carácter ocasional, no son su origen como des-ocultamiento. Si podemos actualizar las obras desde la contemplación por su Valor como verdad desvelada, al margen de su ocasionalidad, es porque creamos obras cuyo Valor radica en la verdad desvelada, al margen de herramientas, medios, o temas. Volvemos así al principio: el Valor de la obra está en su origen y su origen, el real, está en el arte.

A MODO DE CIERRE

Este artículo ha nacido con el propósito de responder a nuestras dudas sobre la pintura de Hilda af Klint. Dudas que abarcaban desde la temática de las obras, la originalidad o el mercado, hasta la viabilidad de la abstracción como posibilidad creativa hoy. Hemos acudido a la palabra para que nos ayude a comprender. Comprender precisamente todo lo circunstancial, ocasional, que rodea sus cuadros. Su obra se comprende en su experimentación, desde el sentir, desde su origen. La pintura de Hilda af Klint se siente haciéndonos uno con ella y dejándonos llevar, dejando que nos transporte hacia mundos desconocidos, aunque, cuando volvamos, necesitemos reflexionar y meditar sobre cómo es posible que esa emoción ante la obra haya acontecido.

Hemos establecido un discurso que nos tranquiliza, que nos permite racionalizar esa emoción, un discurso con el que nos encontramos “a salvo” en nuestro conocer. Imaginamos que habrá a quien le ayude y quien lo descarte por utópico. A nosotros nos sirve, por lo menos hasta que otra experiencia tan fuerte como la de la pintura de Hilda af Klint vuelva a romper lo que conocemos y cómo lo conocemos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Díez, C. (2005) “Mercado. Lo que valen las mujeres”. *Exit Express. Periódico Mensual de Información y debate sobre Arte*, nº 12, p. 35. Madrid.

- Durán, M. A. (1997) "Sobre ciencia, arte y movimientos sociales". *Arte, individuo y sociedad* nº 9, 107-128. Madrid: Universidad Complutense.
- Gadamer, H.G. 2000, *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.G. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós
- Gadamer, H.G. (1996) "Estética y hermenéutica" *Daimón*. Revista de filosofía nº 12, pp. 5-10. Murcia; Universidad de Murcia.
- Heidegger, M. (1996) *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza.
- Jauss, H.R. (2012) *Caminos de la comprensión*, Madrid: La balsa de la medusa
- Jauss, H.R. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Maillard, CH. (2003) "Una cuestión de lenguaje". *Lectora: revista de dones i textualitat* nº. 9, pp. 1-8. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Maillard, CH. (2000) "Emociones estéticas". *Thémata* nº25, 49-53. Málaga: Universidad de Málaga.
- Maillard, CH. (1997) "Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira". *Revista interdisciplinar de filosofía*. Vol. II, pp. 177-191. Málaga: Universidad de Málaga.
- MAV. Asociación de Mujeres en las artes visuales Contemporáneas (2014) Web institucional. <http://www.mav.org.es>. (Fecha de consulta: 08/05/2014).
- Müller-Westermann, I. (2013) "Cuadros para el futuro". En *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, Málaga: Museo Picasso.
- Pardo Skoug, E. (2011) "De emergentes a sumergidos. Nuevos artista y mercado del arte", *Asri, Arte y sociedad, Revista de investigación, nº 0*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rousseau, P. (2013) "Abstracción premonitoria: mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af klint" En *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.
- Sampedro, J. L. (2011) "Bajo la alfombra" En Artal, R. M. (Cord.) *Reacciona*, pp. 20-21. Madrid: Santillana.
- Thompson, D. (2009) *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona: Ariel.
- Trias, E. (1998) "El laberinto de la estética. En Jiménez, J (ed.); Buchloh, B; Criado, N; Guidiere, R; Hanhardt, J.G.; Jauss, H.R. Trias, E. *El nuevo espectador*, pp. 107-121. Madrid: Fundación Argenteria-Visor.
- Zambrano, M. (1989) *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe