

BRIC-A-BRAC

& VISIONARY WOMEN ART



DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN DE BRIC-Á-BRAC:

- Giada Carraro.

VICEDIRECTORA:

- Giulia Pettinari.

MAQUETACIÓN:

- Giada Carraro.

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO:

- Graciela García, Gorka López de Munain, Phil Thomas Röske, Jo Farb Hernandez, Daniela Rosi, Eva di Stefano, Marina Giordano.

ISSN: 2605-1559

www.arteoutsider.com

FOTOGRAFÍA DE PORTADA:

Mapi Rivera (Huesca, 1976). *Dibujos canalizados*, 2021-2022.

www.arteoutsider.com

ÍNDICE

Pilar Bonet Julve y María José González, <i>Visionarias ellas, visionarias nosotras</i>	5
Andrea Graus, <i>Teresa Romero Domingo (1883-1974), la «pintora insospechada y misteriosa» y el espiritismo científico</i>	15
Jo Milne, <i>Spot the difference. A reinterpretation of Lily Kolisko's Stiegbildmethode as a creative methodology for capturing the unseen</i>	31
Alexa Jade Frankelis, <i>The Ghostly Other: A Study of the Relationship between Spiritualism, Psychoanalysis, and Surrealism Through Reflections of Mortality</i>	44
Ester G. Mecías, <i>Investigación expandida. Descubriendo la obra de Hilma af Klint y Emma Kunz</i>	55
Mapi Rivera, <i>Atravesadas por vórtices de inspiración</i>	75
Alba Sauleda, <i>Aprendiendo del arte de las mujeres visionarias para la colectivización del sufrimiento</i>	88
Maia Creus, <i>Símbolos ancestrales en la obra de Fina Miralles</i>	101
Mariona Vilaseca, <i>Camino de acción, amor y contemplación</i>	117
Entrevista de Nekane Aramburu a Pilar Bonet, <i>ALMA rimaba con PALMA</i>	133

ARTÍCULOS

1

VISIONARIAS ELLAS, VISIONARIAS NOSOTRAS

Pilar Bonet Julve y María José González Madrid

Currículum académico: Pilar Bonet y María José González son doctoras en Historia del Arte y profesoras en la Universidad de Barcelona. Comparten espacios de investigación acerca de la creatividad de mujeres clarividentes y sobre los exilios impuestos o buscados como estrategias de emancipación para artistas conocidas o por rescatar del olvido. Pilar Bonet es especialista en la vida y obra de la médium y artista Josefa Tolrà, y de otras autoras europeas sobre las que escribe y reunió en la exposición *ALMA* en el Museo Es Baluard de Palma en 2019, anticipándose a la enorme expansión de estas creativities espirituales en el mundo del arte de los últimos años. María José González es experta en la vida y obra de Remedios Varo y otras autoras cercanas a esta artista y su exilio en México. Escribe desde el feminismo y las prácticas liberadoras de la magia y la disidencia política. Ambas conducen el grupo de investigación Visionary Women Art y son las coordinadoras de esta edición de *Bric-à-brac* dedicada a artistas y mujeres visionarias, su contexto y sus procesos creativos a principios del siglo XX.

Resumen: El texto, a la manera de prólogo, presenta y valora las intenciones y contenidos de esta edición a partir de los textos científicos, políticos y esotéricos de autoras integradas en el grupo de estudios Visionary Women Art.

Palabras clave: Arte visionario, feminismo, espiritualidad, espiritismo, teosofía, antroposofía, anarquismo, psicología, misticismo, sanación, exilio.

Abstract: The article presents and evaluates the intentions and contents of the edition based on the scientific, political and esoteric texts of authors who are members of the group Visionary Women Art.

Keywords: Visionary art, feminism, spirituality, spiritualism, spiritualism, theosophy, anthroposophy, anarchism, psychology, mysticism, healing, exile.

Esta edición de la revista *Bric-à-brac* reúne artículos de investigación sobre historia de la ciencia, psicología, arte y espiritualidad acerca de mujeres creativas vinculadas a la experiencia visionaria en la Europa de entre siglos (XIX-XX). Las autoras de los textos formamos parte del grupo de investigación independiente *Visionary Women Art*, vinculadas a la Fundación Josefa Tolrà-Arte Visionario de Barcelona. La invitación para generar los contenidos de esta edición ha sido un precioso encargo del equipo de *Bric-à-brac* y su directora Giada Carraro.

Celebramos y agradecemos esta oportunidad

relacional y de cooperación.

Las aportaciones de los textos, desde diversas perspectivas, recorren caminos de análisis e interpretación que dan a conocer, en lectura de género, la creatividad de mujeres vinculadas al automatismo psíquico, la experiencia mística o formas de reparación del alma en exilios domésticos o clínicos. Desde 2014, seguimos atendiendo y dando valor a formas de creatividad que son fruto de una experiencia conectada con los orígenes más ancestrales del arte: la inspiración visionaria y la misión sanadora de la creatividad. Producciones sin ánimo de lucro que



1. Minnie Evans (1892-1987). *La Biennale di Venezia*, 2022.



2. Georgiana Houghton (1881-1962), *The Eye of God*, 1862. La Biennale di Venezia, 2022.

analizamos a partir de las imágenes y los debates de su época y en la dimensión de una vocación de reparación holística (unión cuerpo-mente-espíritu) para el mundo que ahora recuperamos con la esperanza de un nuevo futuro. Esta recuperación forma parte de la hipótesis de trabajo de la reciente Biennale di Arte en Venecia, bajo el estudio de Cecilia Alemani y con obras de artistas vinculadas a las visiones interiores y la comunicación con los espíritus (fig. 1).

Más allá de la abstracción o la figuración que tanto se ha debatido en los espacios de la historia oficial o la historia que necesitamos reescribir, todas nosotras abordamos un nuevo relato sobre el arte y la experiencia visionaria

de mujeres europeas en el tránsito de la modernidad sin apriorismos de marginalidad (fig. 2).

Los contenidos de los artículos han sido revisados y editados por la investigadora del grupo Marta Miró, pieza fundamental en este proyecto editorial sobre mujeres creativas, visiones y arrebatos místicos, automatismo gráfico, esoterismo, psicografías, espiritualidades laicas y reencarnación.

Visionarias ellas, visionarias nosotras

El origen embrionario del grupo de investigación Visionary Women Art se inició a partir de 2014 con motivo de la primera exposición dedicada a una artista desconocida,

de difícil clasificación y profunda experiencia psíquica: Josefa Tolrà (1880-1959), nacida en la pequeña población de Cabrils (Barcelona). Sobre ella sabíamos muy poco, más bien casi nada. Pero a pesar de la ausencia de datos y documentos, los dibujos, dietarios y bordados que se reunieron en las salas de Can Palauet de Mataró iluminaron espacios olvidados de la creatividad y del mundo espiritual que no dejaron a nadie indiferente. Miles de visitantes atendieron las obras y la prensa se hizo eco del acontecimiento repitiendo la clave del subtítulo de la exposición: *Médium y artista* (fig. 3).

Iniciamos, de la mano de Josefa Tolrà, un peregrinaje a las fuentes del talento mediúmnico y su contexto filosófico que nos llevó a rastrear la importancia de las corrientes

espirituales de la primera mitad del siglo XX en Europa: espiritismo, teosofía y antroposofía, entre otras doctrinas laicas y sociales que formaban parte de una lenta y frustrada revolución social que ahora queremos recuperar. En palabras del utopista ilustrado Saint-Simon: «Una revolución social no puede existir sin un cambio espiritual y moral». En ese camino, encontramos objetivos de estudio que reunían la creatividad visionaria, las revueltas sociales y las relaciones entre ciencia y esoterismo a finales del XIX. Explorar el contexto de la época, minar en la biografía de la artista (*Herstory*), aprender sobre «aquello que los ojos no pueden ver, pero el espíritu percibe» se convirtió en herramienta fundacional del grupo: unir el arte con la



3. Exposición Josefa Tolrà. *Médium y artista*. Mataró, 2014.

ciencia y la espiritualidad, las poéticas sobre la configuración del alma con una revisión de la psiquiatría o realizar estudios sobre anarquismo, utopía y comunidades libres. Así mismo, la decisión de trabajar en perspectiva feminista y la recuperación de la cultura y las tradiciones artesanales de las mujeres: tejidos, bordados, dibujo y dietarios.

Josefa Tolrà también nos guía hacia otras autoras similares en talento y contexto europeo, confirmando la sospecha de que era imprescindible anudar historias de mujeres para saber más de lo poco que ellas han dejado documentado y de lo mucho que la historia oficial esquivó o desatendió. Con esta metodología que la astrofísica denomina «planetología comparada», se investigaron los contenidos de la exposición *ALMA. Médiums y Visionarias* en el Museo Es Baluard de Palma, en 2019. Reunimos por primera vez a 17 mujeres creativas nacidas a finales del XIX que dibujan, escriben y tejen en sus exilios personales, domésticos o clínicos, sin ánimo de notoriedad y en pos de una cura de sus heridas del alma. El éxito de público fue, una vez más, enorme y profético (fig. 4). Esta exposición también fue la presentación inicial de las investigaciones del grupo de estudios de la Fundación Josefa Tolrà.

La médium y artista Josefa Tolrà impulsó el principio de nuestro propósito para nuevas lecturas y relatos. Del mismo modo, seguimos la estela luminosa de vida y autoras en la genealogía de la artista y espiritualista sueca Hilma af Klint, las creaciones sanadoras de



4. Obras de Nina Karasek en la exposición *ALMA. Médiums y Visionarias*.

Emma Kunz, los viajes marcianos de Hélène Smith, las canalizaciones con los espíritus de Madge Gill (fig. 5), las tablas para la oración de Olga Fröbe-Kapteyn o los símbolos sagrados de Fina Miralles, entre otras muchas autoras visionarias que nos guían, animan y acompañan en este recorrido: «visionarias ellas, visionarias nosotras».

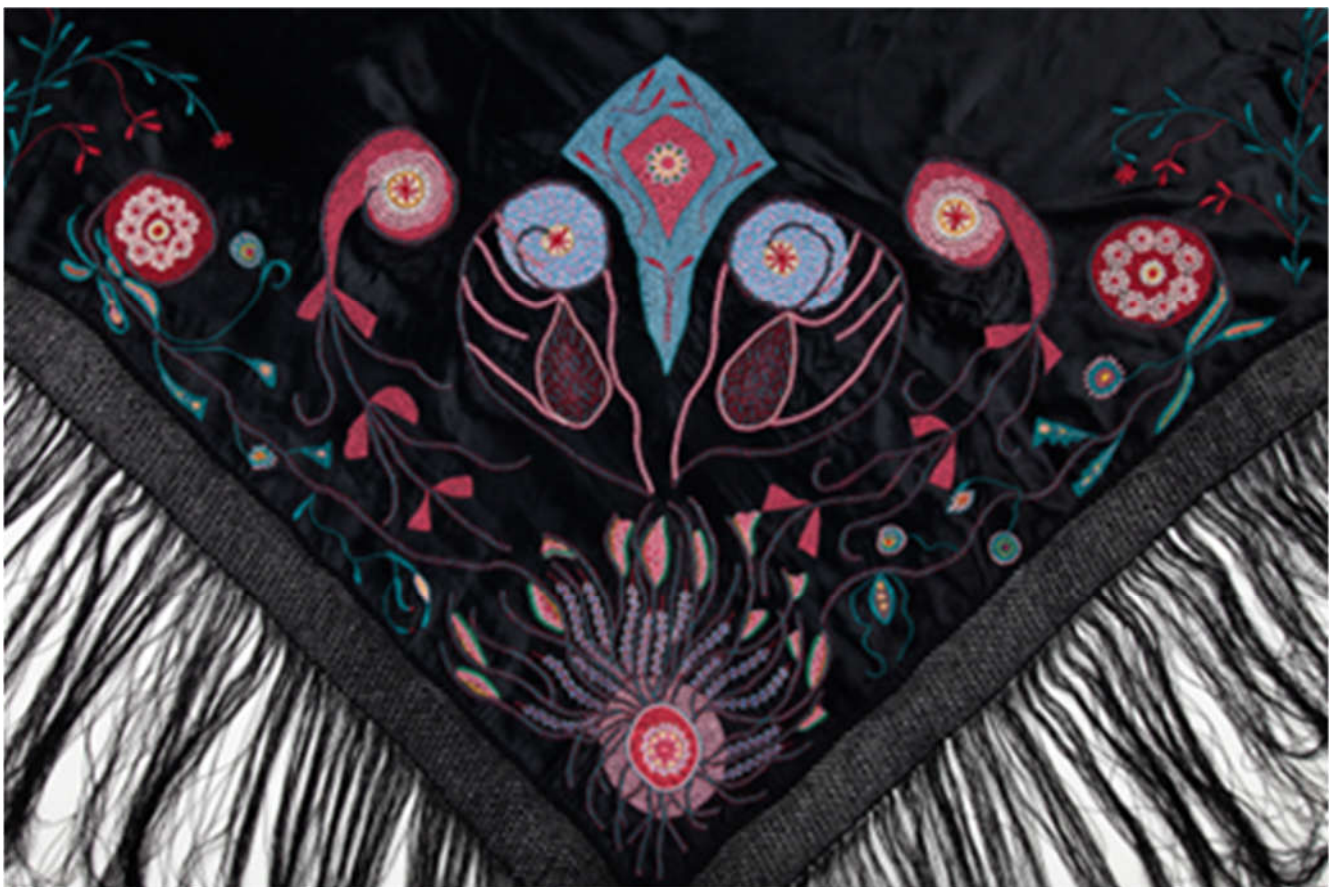


5. Dibujo de Madge Gill (1882-1961).

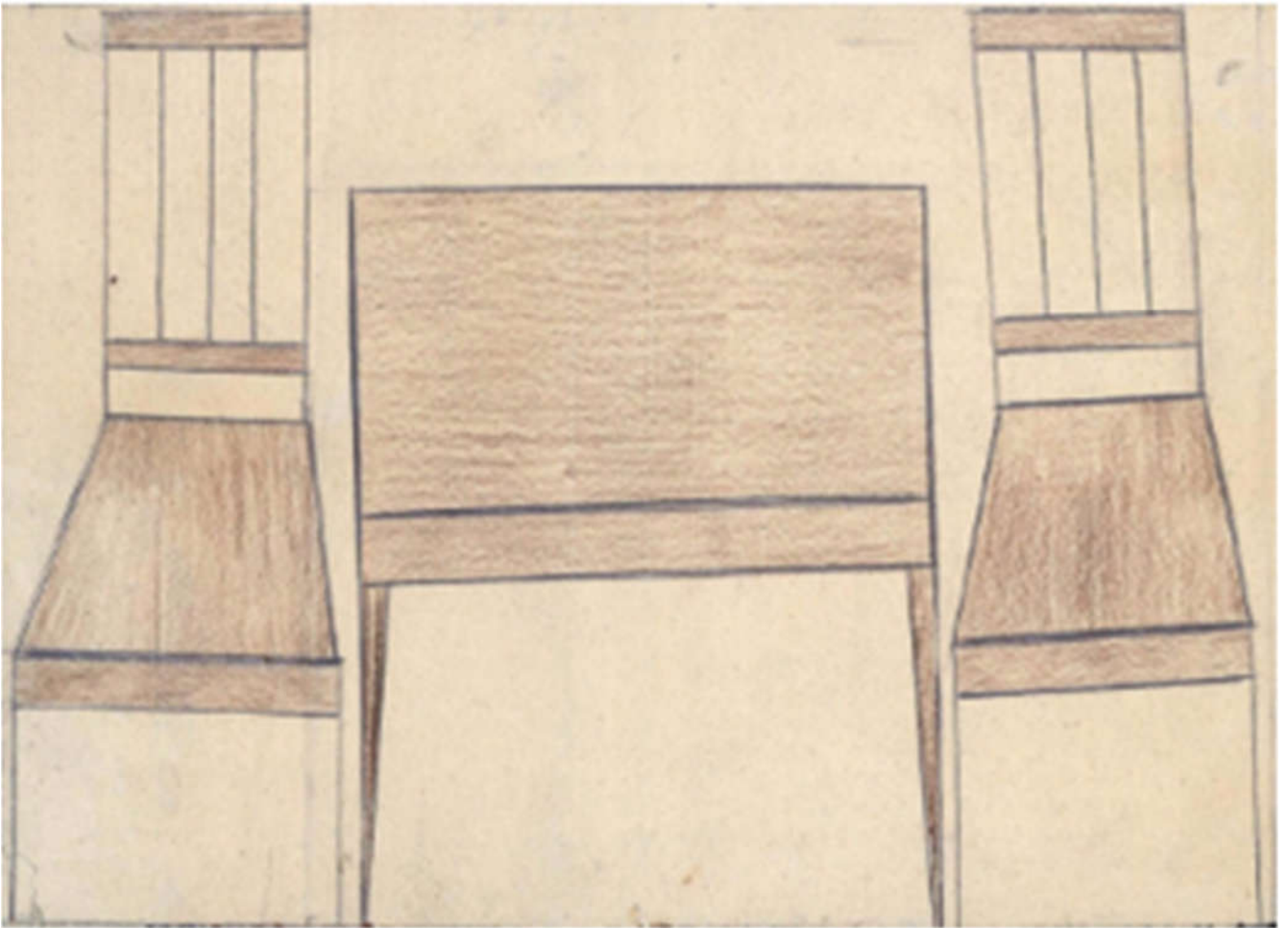
Nunca antes se había puesto en círculo de relación esta tipología de creaciones heterodoxas sin hacer uso de los términos *art brut*, *outsider art* o el lamentable *arte de locos*. En cambio, nuestra investigación convocaba la atención hacia el contexto social y cultural de nuevas formas de espiritualidad de entre siglos y las experiencias psíquicas de unas autoras en su condición de ser mujer. Términos como *mystical art*, *mediumistic art*, *extraordinary art* o *visionary art* activaron otras dimensiones de lectura e interpretación de la creatividad de mujeres fuera del canon y eludidas por la historia oficial. Sus obras son dibujos, pinturas, escritos y textiles que visualizan aquello que no es literal sino poético y visionario, como las

botánicas siderales que bordaba la médium Josefa Tolrà (fig. 6).

La exposición condensaba estudios y lecturas sobre la importancia del contexto de la época y la expansión de filosofías espirituales vinculadas a las necesidades de los cambios sociales. La urgencia de una nueva fraternidad universal basada en la ciencia y la caridad convocaba la aparición de nuevas fuentes de vida espiritual fundamentada en el cristianismo social y actitudes morales y filosóficas del mundo asiático, como el budismo e hinduismo. El espiritismo, la teosofía o la antroposofía aportaron a las clases más populares, entre ellas las mujeres, auxilio moral estableciendo patrones filosóficos sobre la existencia de una



6. Josefa Tolrà, mantón de seda bordado, 1953.



7. Hélène Reimann (1893-1987). *Exposición ALMA*, 2019.

vida más allá de la muerte, la creencia en la reencarnación o la posibilidad de poder conectar con los espíritus de los muertos a través de las médiums. En este contexto, las autoras protagonistas de la exposición *ALMA* nos aportaban elementos de profundidad histórica y creaciones sin patrones académicos que era necesario leer en nuevas pautas hermenéuticas (fig. 7).

La jornada de estudio que acompañó la exposición *ALMA* tuvo un gran éxito de público, personas vinculadas o interesadas en el arte contemporáneo, también el arte textil, psicología, arte terapia, ocultismo, simbolismo, feminismo o teología de las mujeres.

Constatamos que en pleno siglo XXI se hacía realidad la afirmación de la investigadora, sanadora y artista suiza Emma Kunz (1892-1963) cuando vaticinó: «Mi obra está destinada al siglo XXI». Ahora, en plena consciencia de la agonía final del mundo moderno, la sabiduría de estas mujeres, sus labores creativas y la opción de una vida que germina en la política del afecto nos conducen hacia un nuevo humanismo.

Siguiendo nuestro camino, en 2022 presentamos en la Universidad de Barcelona el primer Seminario Internacional dedicado al estudio de la creatividad gráfica –dibujo– de mujeres visionarias conectadas a nuevas

formas de espiritualidad, laica y feminista, que se difunden en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX. El propósito era y es recuperar el espíritu vindicativo y emancipador de estas filosofías utopistas, poniendo atención en el contexto cultural y sus procesos creativos. También considerar el dibujo sobre papel, el pequeño formato, con total autoridad estética y no subordinado a la pintura.

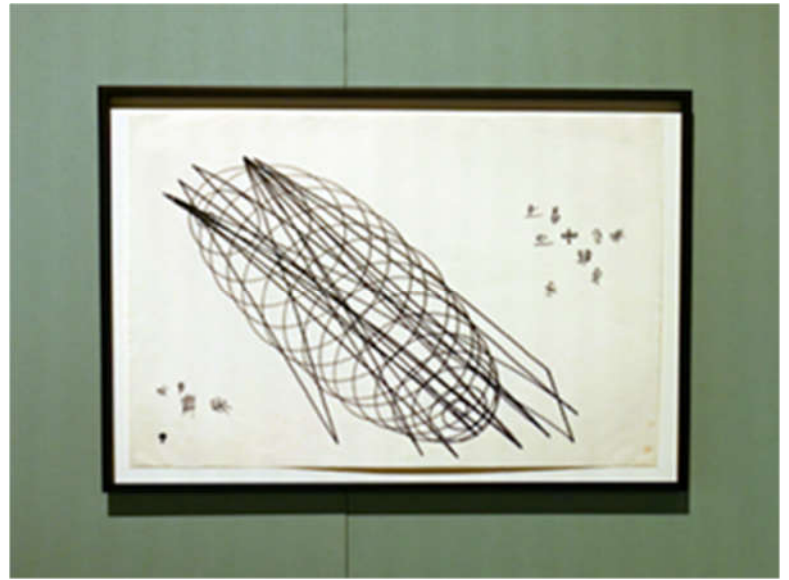
Las conferencias, todas ellas de estudiosas integradas en el grupo, examinaron prácticas espirituales y políticas desde finales del XIX, formas de revolución social y espiritual de gran recepción entre las mujeres obreras y sufragistas conectadas al socialismo utópico y el anarquismo: *modern spiritualism*, *spiritisme*, espiritismo, teosofía o antroposofía, entre otras formas de trascendencia no reglada. Ahora, el legado de artistas como Hilma af Klint

impulsan a las nuevas generaciones hacia relatos artísticos, científicos y humanistas que agitan una nueva ola del feminismo. En el seminario la propuesta de las aportaciones era atender el origen místico de su creatividad, los procesos de trabajo holístico y la «misión de vida» que ellas asumieron. Las conferencias pueden consultarse en Instagram de Visionary Women Art (fig. 8).

Los contenidos de las investigaciones que se reunieron en las jornadas convocaron un amplio campo de estudios e intereses ofreciendo el giro político en la historiografía moderna, un vector de fuerza en las posiciones de una nueva ola del feminismo. En los últimos años, este ámbito de estudios es de gran actualidad y atención por parte de investigadoras, museos y artistas. El Seminario en la Universidad de Barcelona contó con



8. Imágenes del Seminario Internacional Visionary Women Art. Barcelona, 2022.



9-10. Dibujos de las médiums Josefa Tolrà (1880-1959) y Milly Canavero (1920-2010). La Biennale di Venezia, 2022.

especialistas en áreas fundamentales para abordar el estudio de la vida y el legado artístico de mujeres no integradas a las vanguardias históricas que debemos analizar desde la retaguardia del espacio doméstico y la gran cultura de las mujeres.

Cecilia Alemani, comisaria de la Biennale di Venezia (2022), confirmó estas perspectivas uniendo la vida y obra de la artista visionaria Leonora Carrington (1917-2011) con las nuevas generaciones: «¿Cómo está cambiando la definición de lo humano? Muchos artistas vislumbran el fin del antropocentrismo y celebran una nueva comunión con lo no humano, con el mundo animal y con la Tierra». Y en el contexto de la Biennale di Venezia, nuestro grupo ofreció una conferencia dedicada a las dos artistas españolas presentes en la selección de los espacios *Corpo Orbita* (Josefa Tolrà) y *La Culla della Strega* (Remedios Varo), escenarios mediúmnicos y mágicos proyectados por Cecilia Alemani (fig. 9-10).

Una vez más, el interés por este tipo de experiencia creativa reunió un numeroso grupo de asistentes en el edificio patrimonial de la Università Ca' Foscari di Venezia, frente al Gran Canal.

Las artistas que nos ocupan, las de antes y las de ahora, ahondaron en su interior para sanar las heridas del alma guiadas por la sororidad como una forma de reparación al servicio de la humanidad. Sabían que la esfera del espacio doméstico es el lugar primordial de conocimiento y autogestión de los saberes, conscientes de que la ciencia, las artes y la filosofía eran herramientas fundamentales, pero no pedestales de poder ni territorios prohibidos. Queremos seguir desbordando el presente a través de las visionarias de la primera mitad del siglo XX y sus descendientes, apuntando intempestivamente hacia otros futuros posibles; más éticos y menos antropocéntricos. Tenemos la misión de liderar y aportar nuevos estudios y giros humanísticos

en este ámbito del arte de mujeres nacidas antes (y después) de 1950, con talento clarividente y vocación mística. Todo ello contribuye a generar nuevos modos de pensamiento en campos sin duda complejos en su profundidad simbólica y política.

Nuestro grupo de estudio, independiente y nómada, recibió el Premio de Investigación que concede la asociación de crítica de arte ACCA, en Barcelona (2022). Somos más de veinte investigadoras y queremos aportar registros, documentos y relatorías sobre el arte visionario en una historia vedada a las mujeres y las culturas primordiales.

Otras actividades y exposiciones han tejido nuevos relatos alrededor de estas formas de creatividad visionaria. El grupo Visionary Women Art acaba de presentar un Foro en la Casa de Espiritualidad Sant Felip Neri de Barcelona y ultima una gran exposición dedicada a Josefa Tolrà y Madge Gill en el museo MNAC, en Barcelona: *La Mano Guiada*.

El futuro ya llegó.



FUNDACIÓ
JOSEFA TOLRÀ

BRIC-À-BRAC

2

TERESA ROMERO DOMINGO (1883-1974)

La «pintora insospechada y misteriosa» y el espiritismo científico

Andrea Graus

Currículum académico: Andrea Graus es investigadora Ramón y Cajal en la Institución Milà i Fontanals (CSIC). Es autora de *Ciencia y espiritismo en España, 1880-1930* (Comares, 2019) y su actual proyecto de investigación aborda la historia de los niños prodigio y el talento infantil (financiación: RYC2020-029488; 20221AT0006).

Resumen: La figura y la obra de la pintora tarrasense Teresa Romero Domingo (1883-1974) son prácticamente desconocidas. Aquí recuperamos parte de su historia a través de la relación que la artista y su familia mantuvieron con el movimiento espiritista a principios del siglo XX. El inesperado despertar de la pasión de Romero por la pintura, su falta de estudios artísticos y la calidad de su obra dieron lugar a múltiples interpretaciones, tanto por parte de la crítica como dentro del espiritismo. Su caso nos acerca a las relaciones entre mediumnidad y arte, y al rol ejercido por el contexto en el cual las artistas visionarias se desarrollaron.

Palabras clave: Espiritismo, pintora, médium, arte floral y paisajístico, Terrassa .

Abstract: The figure and work of the painter from Terrassa Teresa Romero Domingo (1883-1974) are practically unknown. This article recovers part of her history through the relationship that the artist and her family maintained with the spiritist movement in the early twentieth century. The unexpected awakening of Romero's passion for painting, her lack of artistic education and the quality of her work gave rise to multiple interpretations, both by art critics and within spiritism. Her case allows to explore the relationship between mediumship and art, and to analyze the context in which visionary women artists developed.

Keywords: Spiritism, female painter, medium, floral and landscape art, Terrassa.

Las relaciones entre mediumnidad, espiritualidad y arte han tenido varias representantes conocidas, desde pintoras como Hélène Smith (1861-1929) y Hilma af Klint (1862-1944), a escritoras como Amalia Domingo Soler (1835-1909). En los últimos años se ha logrado recuperar la figura de artistas visionarias que permanecían olvidadas, cuyas creaciones habían quedado en manos de familiares y particulares y cuya historia permanecía, en gran medida, oculta. Pensamos en casos como el de Josefa Tolrà (1880-1959), médium y artista a quien la historiadora del arte Pilar Bonet ha contribuido a restituir para el disfrute y asombro del mundo del arte y el público en general¹.

Nuestro trabajo pretende recuperar parte de la historia de la pintora de Terrassa Teresa Romero Domingo (1883-1974). La repentina revelación del talento de Romero en 1917 y su falta de estudios artísticos la convirtieron en objeto de conversación de la crítica. Además, el movimiento espiritista, muy presente en su ciudad natal, se interesó por su caso y la asoció al arte visionario y las teorías de la reencarnación. Con tal de analizar estas cuestiones, empezaremos por presentar el ambiente espiritista que gobernó Catalunya, y muy en especial ciudades industriales como Terrassa, a principios del siglo XX. Expondremos el contexto familiar, de gran amor al arte y a espiritualidades alternativas, en el que creció Teresa Romero y el cómo inició su carrera artística. Tras analizar la recepción que hizo la crítica catalana de su primera

exposición en las Galerías Laietanas de Barcelona a finales de 1917, mostraremos cómo el movimiento espiritista abordó el caso de Romero a través de una serie de artículos sobre ella publicados por Quintín López, director de la revista de «espiritismo científico» de Terrassa *Lumen*.

El espiritismo en Catalunya y Terrassa

La moda del espiritismo llegó a Europa a principios de la década de 1850 y alcanzó una gran popularidad. Sin embargo, el espiritismo que llegó a España no fue propiamente el espiritismo victoriano, sino su reinterpretación francesa a manos de un pedagogo e intelectual conocido mediante el pseudónimo de Allan Kardec (1804-1869). Kardec dotó las distintas prácticas espiritistas de un cuerpo teórico y fundó la doctrina espiritista. Publicó las bases de esta doctrina en *Le livre des esprits* (1857) y *Le livre des médiums* (1861), obras que serían traducidas y difundidas ampliamente. Cabe destacar que el espiritismo de Kardec cuajó especialmente en los países de tradición latina, tanto en el sur de Europa como, más tarde, en América Latina, sobre todo en Brasil, donde continúa teniendo un peso muy importante.

La doctrina espiritista de Kardec combinó pensamientos políticos en boga, como el socialismo utópico, con teorías orientales sobre la reencarnación. La reencarnación para el espiritismo no estaba ligada a la noción del karma, sino que era progresiva, es decir, que en cada nueva vida la persona entraba en un estado superior de la moral y la justicia social.

Además, uno no dejaba de ser uno mismo, sino que la personalidad y la conciencia personal quedaban preservadas gracias a la existencia del «periespíritu». Esta concepción liberadora de la muerte logró atraer miembros de la clase obrera que no lograban hallar consuelo en los dogmas del catolicismo, o que eran anticlericales, como la mayoría de espiritistas. Lejos de considerar la existencia de los espíritus como un acto de fe, la doctrina espiritista se presentaba como racionalista y científica. Según Kardec, los espíritus eran entidades naturales. Comunicarse con ellos a través de un médium era un fenómeno natural, no sobrenatural o paranormal, como asumimos hoy en día. Según esta lógica, las sesiones espiritistas podían servir para obtener pruebas «científicas» de la supervivencia del espíritu tras la muerte, de ahí que el espiritismo se considerara como una «religión científica»². La propagación del espiritismo por Catalunya empezó de forma clandestina y asociativa, a través de centros y fraternidades espiritistas que florecieron, ante todo, en ambientes urbanos. El auto de fe contra el espiritismo de 1861, donde el arzobispo de Barcelona ordenó quemar libros y panfletos espiritistas que habían sido introducidos de forma ilegal a través del puerto, ayudó a propagar este movimiento entre los círculos anarquistas, librepensadores y masones. El espiritismo cuajó especialmente en poblaciones que más tarde se anexionarían a Barcelona, como Sants y Gràcia. Gràcia en particular acogió a una de las grandes personalidades del espiritismo, la

médium Amalia Domingo Soler. Domingo fue editora de la revista *La Luz del Porvenir*, donde publicó muchos de sus escritos dictados por espíritus. Sus cuentos y artículos trataron sobre cuestiones como la no sumisión de las mujeres al matrimonio y la Iglesia, o sobre la necesidad de la educación universal laica y gratuita³. El caso de Domingo nos muestra que la mediumnidad sirvió como práctica de liberación femenina. Mediante la comunicación con los espíritus, muchas médiums lograron versar sobre temas filosóficos, políticos, espirituales y sociales en los que las mujeres estaban normalmente excluidas.

Terrassa, ciudad industrial de la periferia de Barcelona, fue uno de los focos más activos del espiritismo. Prueba de ello es que a finales del siglo XIX se fundaron al menos cuatro centros espiritistas que estén documentados. Entre ellos, dos de renombrada importancia: el Centro Espiritista Fraternidad Humana y la Federación Espiritista del Vallés, presidida por el médium Miquel Vives (1842-1906). En Terrassa, Sants, o Gràcia, los centros espiritistas compartían locales con sociedades teosóficas, grupos de librepensadores, anarquistas y defensores de la emancipación de la mujer, como la Sociedad Autónoma de Mujeres – luego Sociedad Progresiva Femenina –, de la cual Amalia Domingo fue una de sus fundadoras en 1891. Organizaban juntos iniciativas de caridad y propaganda, como banquetes para los pobres o la fundación de escuelas nocturnas gratuitas para niñas y mujeres. Muchos de sus actos tuvieron un

marcado carácter anticlerical y desafiaron las tradiciones católicas; por ejemplo, se organizaron matrimonios y funerales civiles. Terrassa fue la sede de varias revistas espiritistas de gran peso, entre las cuales destaca *Lumen*, revista de «espiritismo científico» fundada y dirigida por Quintín López Gómez (1864-1934), periodista, escritor y gran propagador de la doctrina espiritista en España y América del Sur. *Lumen* se fundó a finales del siglo XIX y continuó publicándose hasta 1926. Tenía una periodicidad mensual y recibía el subtítulo de «Revista científico-filosófica de estudios psicológicos». En este sentido, quería imitar la mítica *Revue Spirite*, fundada por Allan Kardec con el subtítulo de «Revista de estudios psicológicos y de espiritualismo experimental». Para los espiritistas no existía una separación entre el espíritu y la mente, de ahí que consideraran que el espiritismo contribuía a la todavía emergente psicología científica. De hecho, muchos centros espiritistas se hacían llamar «psicológicos», como el Centro Barcelonés de Estudios Psicológicos, uno de los más importantes de la Ciudad Condal. Como veremos más adelante, fue Quintín López quien dio a conocer el caso de la pintora Teresa Romero al movimiento espiritista a través de *Lumen*. Su revista se convirtió en un órgano de referencia del espiritismo en su carácter más «experimental» y atrajo numerosos y destacados colaboradores del mundo científico, como los médicos Abdón Sánchez Herrero, Humbert Torres –devoto

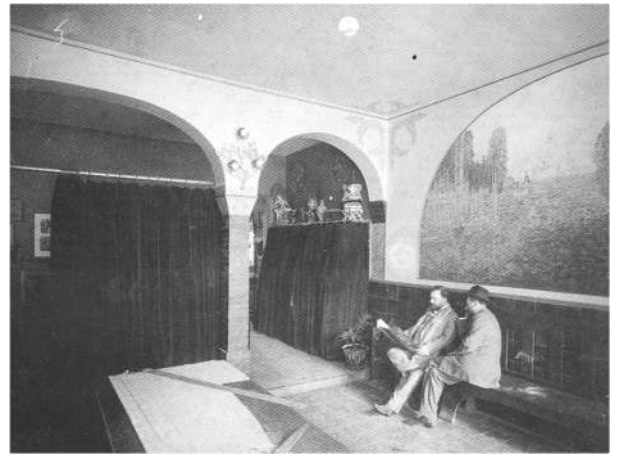
espiritista– y el doctor Víctor Melcior i Farré, íntimo amigo de Quintín López. Entre otras cuestiones, Melcior fue conocido en Terrassa por «curar» a una médium llamada Teresa Esquiús (1876-?). Alrededor de 1900, Esquiús, una trabajadora de una fábrica textil, empezó a experimentar fenómenos como la levitación de objetos a su alrededor y la aparición de grabados en las paredes del domicilio familiar, producidos, según decía, por el espíritu de Teresina. Como conocedor de la psicología y la psiquiatría modernas, el doctor Melcior pensaba que los fenómenos de mediumnidad eran el resultado de trastornos de la personalidad. Según relató en su libro *Los estados subconscientes y las aberraciones de la personalidad* (1904), mediante el uso de la hipnosis logró eliminar el supuesto espíritu de Teresina de la mente de Esquiús⁴. El caso de Teresa Esquiús es un ejemplo más de cómo la experiencia visionaria fue medicalizada sin tener en cuenta la opinión de las afectadas. En lo que sigue nos ocuparemos detenidamente de otra mujer visionaria de Terrassa, la artista Teresa Romero Domingo, de quien se especuló que pintaba bajo la influencia de los espíritus.

La artista (¿y médium?) Teresa Romero Domingo (1883-1974)

Hasta hace poco, la vida y la carrera artística de Teresa Romero eran prácticamente desconocidas. Al trabajo de recuperación de su biografía contribuyó en gran medida la exposición del Museu de Terrassa «Dona i

artista» (2019), cuyo extenso catálogo incluía unas páginas dedicadas a nuestra protagonista de la mano de Ana Fernández Álvarez⁵. Para nuestro estudio nos hemos basado en este trabajo y en la serie de artículos publicados bajo el título «Pintora insospechada y misteriosa» en la revista *Lumen*. Cabe señalar que solo existen cuatro números consultables en España de esta revista, concretamente en la Biblioteca Nacional de España para el período de 1923 y 1926. En este sentido, mi investigación sobre Teresa Romero parte de mi colección particular de la revista *Lumen*, constituida por diez volúmenes entre 1905 y 1920, siendo el año 1918 el que contiene más información sobre la pintora.

Teresa Romero fue la hija de Bonifaci Romero Vallejo (1861-1926) y de Lluïsa Domingo Maurí (1862-1920), ambos sastres y residentes de Terrassa. En 1904, Teresa se casó con Joan Solà Mestres (1878-1922), pionero del mundo del cine en Catalunya. La familia de Teresa estuvo vinculada a los círculos republicanos y laicos. Su padre fue presidente de la Unión Republicana de Terrassa y era conocido simplemente como «Faci». El establecimiento donde ejerció de sastre fue frecuentado por la flor y nata de la ciudad. Además, acogió un gran número de tertulias culturales. La pasión de Faci por la pintura fue tal que llegó a cobrar a muchos de sus adinerados clientes con cuadros de sus colecciones particulares. De este modo, logró formar su propia colección, la cual se deleitaba en exhibir en su local y su hogar. La colección de Faci Romero, hoy



1. La sastrería del padre de Teresa Romero en Terrassa, lugar de tertulias culturales. En Joan Morral, «Bonifaci Romero. Conferència de Joan Morral a Amics de les Arts», *Terme*, n. 6 (1991): 52-57.

perdida tras la venta del patrimonio familiar, llegó a estar constituida por quienes devendrían grandes nombres de la pintura catalana de los siglos XIX y XX, como Isidre Nonell y Ramón Casas, además de incluir a muchos artistas de Terrassa, como Joaquim Vancells, quien decoró su establecimiento con dos grandes murales paisajísticos (fig. 1)⁶.

En el prospecto de la exposición que Teresa Romero hizo en las Galerías Laietanas de Barcelona en diciembre de 1917, el músico y maestro Joan Llongueras Badia describió el ambiente de la sastrería paterna en que creció la pintora.

Silenciosa y sagaz observadora, [Teresa Romero] seguía con intensa atención la formación de la notable galería de notas y pinturas de pintores modernos que realizaba pacientemente su padre, el típico *Faci* Romero; y ella asistía de presencia, llena de inexplicables vibraciones, a todas las conversaciones apasionadas y discusiones violentas que se suscitaban frecuentemente, en el cenáculo del

maestro sastre, a propósito de atrevidas, innovadoras e incomprensidas pinturas que este, contento y satisfecho de la última adquisición, mostraba con entusiasmo a sus clientes, y que generalmente excitaban la hilaridad, y a veces hasta la ira y la indignación de los tranquilos y apacibles materialistas industriales tarra-senses⁷.

Además de ser amante del arte, la familia de Teresa Romero fue amante de espiritualidades alternativas. Fueron practicantes del espiritismo, como buena parte de los habitantes de Terrassa. Con el tiempo se vincularon más estrechamente a la teosofía, que compartía muchas creencias con el movimiento espiritista, como la creencia en la reencarnación. De la madre de Teresa, Lluïsa, decía Quintín López que de joven había sido médium al estilo de la famosa Eusapia Palladino (1854-1918), es decir, que experimentaba fenómenos físicos del espiritismo como la levitación.

Un hermano de la madre tuvo fama de magnetizador y sensitivo, dedicándose al hipnotismo de espectáculo en España, América y las Filipinas bajo el sobrenombre de «Profesor Maurí, el hombre misterioso»⁸. El padre de Teresa, además de coleccionista de arte, fue amante del ocultismo y gran amigo de Climent Terrer, un conocido teósofo y traductor de Orison Swett Marden.

Según Faci Romero, el don por la pintura de su hija provenía del «espíritu errante de un pintor japonés» que la había poseído⁹. La historia del despertar tardío de la vocación de Teresa

Romero por la pintura fue descrita por Quintín López en la revista *Lumen* en 1918. Su versión coincide con la que daría décadas más tarde Joan Morral, un amigo del padre de Teresa.

Al parecer, todo partió de una visita que hizo el pintor andaluz César Lagar Arroyo (1891-1966) a la sastrería de Faci a mediados de 1917. Lagar había oído hablar del sastre que cambiaba cuadros por trajes y se presentó en Terrassa desde Barcelona con una de sus obras. Conocido por experimentar con el cubismo y el fauvismo, Lagar pagó su traje con una pintura que, para algunos, fue juzgada de «gran simplicidad y escasa materia»¹⁰. Mientras Faci defendió el valor artístico de la obra, otros le dijeron que Lagar lo había estafado, e incluso hubo quien admitió poder ejecutar una pintura semejante.

Teresa Romero estuvo presente durante la discusión y, según escribió Llongueras en el prospecto de la exposición de las Galerías Laietanas (1917), «se sintió súbitamente removida, despierta, situada en una condición nueva e impelida hacia un destino irresistible, al contemplar aquella obra que tanta inquietud y algarabía había promovido»¹¹. Esa misma noche, Romero soñó que era artista y se despertó al día siguiente con una necesidad imperiosa de pintar, y así lo hizo. En tres meses, y sin ningún conocimiento previo, produjo cerca de cuarenta cuadros al óleo (uno cada dos días), sobre todo paisajes y motivos florales, con un trazo naif y una gran predilección por el color¹².

A pesar de que fue ante todo una pintora

autodidacta, más tarde se formó en la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Terrassa, una de las primeras en aceptar mujeres (fig. 2)¹³ –lamentablemente no dispongo, por el momento, de una fotografía de frente–. Su primera exposición notoria fue en las Galerías Laietanas, entre el 15 y el 31 de diciembre de 1917. En ella se presentaron sus cuadros centrados en la naturaleza y los conjuntos florales (fig. 3). La recepción de la obra de Romero fue desigual, pero en ningún caso neutra. Las críticas de periódicos obreros como *La Publicidad* y *El Diluvio* atacaron a Romero por su falta de técnica y educación artística.



2. Teresa Romero en la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Terrassa. Parte de una fotografía del Archivo Tobella reproducida en Gemma Ramos i Serra, Carlos Sánchez Márquez, eds., *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrassa* (Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, 2019), 202.



3. «Natura morta: flors», 1916, de Teresa Romero (MdT 15255). Reproducida en Ferran Domènec, ed., *Art local. La col·lecció del Museu de Terrassa: 1883-1936* (Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 2001), 26.

«¿Pero no es el arte de Teresa Romero un arte primitivo, ingenuo, perfumado de puerilidad? No: el arte de Teresa Romero está influido de pseudo-primitivismo; no es ingenuo, sino torpe y, por fin no está perfumado, sino mancillado de puerilidad», argumentó el pintor y dibujante Feliu Elias o «Apa», que ejercía como crítico de arte mediante el pseudónimo de Joan Sacs¹⁴.

Más entusiasta fue la crítica de *La Ven de Catalunya*, donde se consideró que si bien las obras expuestas no deberían de haber salido todavía del estudio de la artista, en ellas se intuía el nacimiento de una pintora innata que no debía desfallecer en sus esfuerzos¹⁵. El periodista y dibujante Josep Maria Junoy le dedicó un gran elogio en las páginas de *Lo Poble Català* y argumentó que su obra resultaba «un hecho plástico de un valor extraordinario», comparándola con las decoraciones florales de Rubens¹⁶. Igual de entusiasmado se declaró el crítico de arte Carles Junyer Vidal en *La*

Revista. Al contrario de otros críticos, Junyer elogió la falta de estudios de pintura de Teresa Romero como fuente de arte. En sus palabras:

Ante todo, hay que tener en cuenta que en la obra de esta señora el «saber» no entra en juego. ¿No han pensado en ello? Es que es un tanto *embrionario*, se nos podría contestar. A esto objetaremos que, siendo al fin y al cabo arte, lo preferimos así que a un arte definitivo que no sea arte. Lo preferimos así, porque campa libremente, sin estorbos, porque no es hijo de ningún «credo» pictórico, que a fuerza de extremar el cultivo, mata, al fin, a la planta humana¹⁷.

A pesar del desacuerdo de la crítica¹⁸, la carrera de Teresa Romero siguió desarrollándose de manera notable. En julio de 1918 inauguró su primera exposición individual en Terrassa.

Le siguieron otras muestras en la Sala Parés (1919), el Salón de Artistas Vascos de Bilbao (1920), donde volvió a recibir los elogios de Junoy, las Galerías Dalmau (1920) y el Real Círculo Artístico de Barcelona (1921).

La prematura pérdida de su marido en 1922 le supuso un parón de dos años y no fue hasta 1924 que retomó las exposiciones hasta 1934, momento en que su labor política como presidenta del grupo femenino de Esquerra Republicana de Catalunya pasó a ocupar la mayor parte de su tiempo (fue encarcelada en Valencia en 1938). Para profundizar en la recepción de sus exposiciones en los años 1920 remitimos al lector al citado trabajo de Ana Fernández¹⁹.

En lo que sigue nos ocuparemos de aquello

que intrigó al espiritista Quintín López Gómez y a otros de sus contemporáneos, a saber, si Teresa Romero podía considerarse una médium y sus obras eran por lo tanto representantes del arte visionario. Que el origen del talento de Romero era un misterio era una cuestión conocida por la crítica.

En *Lo Poble Català*, Junoy ya había comentado que una «fuerte anécdota» envolvía la obra de Romero —la historia sobre cómo se había puesto a pintar tras un sueño revelador—. Sin posicionarse, Junoy admitió que cada uno otorgaría al «misterio» que rodeaba a la pintora la veracidad que creyera conveniente. Junyer, en cambio, fue mucho más explícito.

Nos encontramos delante de un «caso», nada vulgar, dentro de nuestra pintura; «caso» de intuición o de lo que se quiera. Tal vez, adentrándonos más, encontraríamos como analogía y hasta como punto de partida ciertos fenómenos psíquicos que nos explicarían el porqué de este «caso»²⁰.

En esa época, hablar de fenómenos psíquicos era otra forma de referirse a los fenómenos mediúmnicos y espiritistas. Sin conocer las inclinaciones de Junyer respecto a este asunto, su cita deja claro que era conocedor tanto del espiritismo como de la «fuerte anécdota» que circulaba sobre el origen del talento de Teresa Romero, y no descartaba que la artista pudiera ser considerada una médium.

En su crítica, Junyer adujo que no era aquella la ocasión para discutir el origen psíquico o mediúmnico del talento de Romero, pero

consideró que estas cuestiones eran dignas de tenerse en cuenta. Como veremos seguidamente, fue Quintín López quien indagó en el asunto.

Mediumnidad, arte y espiritismo científico

El movimiento espiritista se empezó a interesar por Teresa Romero Domingo tras su primera exposición en las Galerías Laietanas en diciembre de 1917.

Quintín López anunció la exposición en la revista de espiritismo científico *Lumen* y, como hemos avanzado, a lo largo de 1918 le dedicó al caso una serie de artículos titulados «Pintora insospechada y misteriosa».

Antes de iniciar la serie, invitó a los lectores a que fueran a ver la exposición, pues «de este modo estarán más preparados para apreciar lo que tenemos que decir, no precisamente de la pintura como valor artístico, sino del hecho del pintado como valor criptopsíquico»²¹.

El caso interesó a Quintín López porque, como era sabido, Teresa Romero había empezado a pintar de un día para otro sin experiencia previa. López conocía a la familia de la pintora al frecuentar las tertulias de la sastrería paterna. Según Faci Romero, cada vez que se hablaba de espiritismo y metapsiquismo —una de las formas de referirse a las investigaciones científicas sobre fenómenos espiritistas en esa época—, su hija abandonaba la tertulia, no se sabe si molesta o desinteresada. Alguna vez, Quintín López le propuso, sin éxito, «provocarle el trance», pues no le cabía duda de que Teresa Romero era «de

condición apropiada para el mediumnismo». Entre otros adjetivos, la describió como «nerviosa, abstraída, “excepcional”».

Recordó sus antecedentes familiares, que incluían la mediumnidad de su madre y un tío magnetizador, y remarcó que el hecho de que Teresa se hubiera casado con un artista denotaba su idealismo y su carácter soñador²².

Antes de analizar la obra de Romero desde el punto de vista criptopsíquico, López publicó la crítica de la exposición que hizo Carles Junyer en *La Revista*, donde se afirmaba que «la fuerza intuitiva puede producir maravillas» y se especulaba con la posibilidad de que los «fenómenos psíquicos» pudieran explicar tal caso²³. Para profundizar en la cuestión, Quintín López fue al domicilio de Teresa Romero para verla pintar. Ese día, la artista se enfrentaba a una tela de 100 x 150 cm que contenía el boceto de un jarrón de porcelana.

Con frenesí y alegría, Romero empezó por pintar el jarrón, al cual añadió un ramo de rosas con su follaje en diecinueve minutos cronometrados.

En el mismo espacio de tiempo pintó el cortinaje de la parte superior del cuadro y el fondo. Otras flores y adornos terminaron la obra, realizada en un total de dos horas y quince minutos (la fig. 4 muestra un cuadro del mismo estilo).

Según las observaciones de Quintín López, la potente intuición de Teresa Romero, a la cual había aludido Junyer en su crítica, se manifestaba de manera evidente en la forma de pintar de la artista.

En sus palabras: «Abrigamos la persuasión de que si Teresita tuviera que pensar lo que pinta, no preconcebiría ningún cuadro; y si tuviera que retocar alguna flor, algún cortinaje, alguna figura... rompería los pinceles con despecho»²⁴. Sin esclarecer todavía si se trataba de un caso de mediumnismo, López concluyó que Teresa Romero pintaba «en un estado pronunciado de hiperestesia, en un estado que necesitaría poco para caer en las fases de la hipnosis»²⁵. La hiperestesia se define como un estado de sensibilidad aumentada, una agudeza extrema de los sentidos. Fue descrita por aquellos que experimentaron con el hipnotismo en su época dorada dentro de la medicina, a finales del siglo XIX. López

comparó el estado de Romero al pintar con aquel experimentado por artistas visionarios, como Victorien Sardou (1831-1908), y otros casos de dibujo automático descritos en la literatura médica, o provocados por hipnotizadores profesionales.

Para López era indiscutible que «para producir cosas extraordinarias, hay que estar en un estado extraordinario; para producir cosas geniales, en un estado genial»²⁶. Dispuesto a indagar en la cuestión, hizo un repaso de los principales casos de médiums artistas, entre los cuales nombró a la inglesa Mme d'Espérance (1855-1919), el franco-canadiense Henri Ault (muerto hacia 1912) –cuyo caso ha sido desmentido²⁷–, la suiza Hélène Smith (1861-



4. «Crisantems», 1918, de Teresa Romero (MdT 15251). Cortesía del Museu de Terrassa.

1929), la belga Aline Tonglet (1887-?) y el escocés David Duguit. De entre los nombrados, el caso más conocido en la actualidad es el de Hélène Smith (pseudónimo de Catherine-Élise Müller), médium estudiada durante cinco años en Ginebra por parte del psicólogo suizo Théodore Flournoy (1854-1920), autor del libro *Des Indes à la planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* [*De la India al planeta Marte. Estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia*] (1899) —el sonambulismo era otra forma de referirse a los estados de hipnotismo en esa época, y la glosolalia hace referencia al hecho de hablar lenguajes inventados—. Durante el estado de trance, Hélène Smith llegó a encarnar varios seres, desde a una princesa india a Marie-Antoinette, viajó espiritualmente a Marte y escribió en «lenguaje marciano», de ahí el título de la investigación de Flournoy. Su arte visionario incluyó varias acuarelas que



5. Aline Tonglet en 1913. En Fernand Girod, «Les médiums dessinateurs: Mlle Aline Tonglet», *Le Fraternaliste*, 29 de agosto de 1913.

representaban la flora, los paisajes y los habitantes de Marte. Tras un conflicto con Flournoy, quien no reconoció el carácter mediúmnico de sus obras, continuó con su carrera como pintora mediante el mecenazgo de una mujer norteamericana. Hoy en día, sus cuadros forman parte de las principales colecciones de arte moderno del mundo, como la del Centro Pompidou de París.

Los círculos científicos interesados en las investigaciones psíquicas en Europa estudiaron otros médiums dibujantes, como la belga Aline Tonglet. Entre otras experiencias, Tonglet ejecutó muchos retratos con los ojos vendados o en la oscuridad utilizando pasteles, sumida en un estado que recordaba al de la hipnosis²⁸. La mayoría eran retratos de espíritus, pero también ejecutó otros cuadros más simbólicos (fig. 5). Como Teresa Romero y otras muchas mujeres artistas no recibió instrucción en el dibujo. Al verla dibujar a ciegas, los profesores de la Academia de Bellas Artes de Bélgica se quedaron asombrados al comprobar que Tonglet procedía mediante el «método francés», no enseñado en el país de la médium²⁹.

Otro caso de «médium dibujante» a quien Quintín López dedicó unas páginas fue el de Mary Karadja (1868-1943), de origen sueco, casada con un príncipe otomano, que escribió sobre el espiritismo y la gnosis. La princesa Karadja desarrolló muchos retratos de personas desencarnadas que no conocía, al parecer coincidiendo con momentos en que sus espíritus estaban siendo invocados en

alguna parte del mundo (fig. 6). Al terminar el retrato firmaba con la dirección de aquel a quien tenía que enviarse el dibujo, también sin tener, supuestamente, un conocimiento previo del lugar y la persona³⁰.

Tras hacer un repaso de algunos de estos casos, y visitar otra pintora y retratista de Terrassa de quien no quiso revelar el nombre («L...»), Quintín López llegó a la conclusión de que Teresa Romero, a pesar de tener claras disposiciones para la mediumnidad, no era propiamente una médium dibujante. El motivo era que, desde que empezó a pintar, Romero había hecho progresos, los cuales se reflejaban en su arte. «Esto nos dice que debemos descartar la hipótesis de la mediumnidad, o rebajarla mucho», concluyó López, «Elena Smith no hizo ningún progreso pictórico durante el tiempo que ejerció la mediumnidad: tan hábil fue el primer día como el último; tan admirable y admirada resultó su primera obra como la última». La inmutabilidad de las obras y la ausencia de progreso en la técnica eran pues señales de que el artista pintaba a través de los espíritus. En palabras de López, «si el médium es simplemente un instrumento, no hace falta que progrese para que la obra que por él se obtenga resulte cada vez mejor»³¹.

Todo esto no anulaba, sin embargo, la posibilidad de explicar el caso de Teresa Romero mediante la doctrina espiritista. Al parecer de López, Romero era una pintora innata. Las habilidades que había demostrado para la pintura, las cuales se revelaron (literalmente) de la noche a la mañana, le



6. Dibujo automático de Mary Karadja el 3 de diciembre de 1899. En Mary Karadja, *Spiritistiska fenomen och spiritulistiska vyer* (Estocolmo: Aktiebolaget Svanbäcks Förlag, 1900).

recordaban los casos de precocidad y niños prodigio que, de forma asombrosa, dominaban la técnica sin conocimientos previos. Los espiritistas explicaban estos casos mediante la teoría de la reencarnación, uno de los grandes pilares de la doctrina de Kardec. Por ejemplo, el talento de un niño virtuoso se explicaba porque había sido músico en otra vida. Según López, si la aptitud pictórica no se había manifestado de forma precoz en Teresa Romero era porque no se había presentado aún su «punto crítico». La discusión surgida en torno al cuadro de César Lagar representó ese punto de inflexión que hizo que los

conocimientos supuestamente adquiridos en vidas pasadas remontaran hasta el presente. Según sentenció Quintín López:

La aptitud pictórica tan de súbito desarrollada en Teresita es una prueba más de la realidad de la reencarnación. [...] ¿Nos ha dado de pronto, sin preparación ninguna, cuadros y más cuadros, precisamente de una fecundidad pasmosa? Pues señal es que tenía medios, aptitudes para darlos; y como éstas no las ha conquistado en la existencia presente, de necesidad es pensar en existencias pasadas para darles el adecuado origen³².

Es de suponer que, como asistente a las tertulias de la sastrería de los Romero, López llegó a transmitir sus conclusiones a Teresa y

su familia. Ignoramos cómo reaccionaron, si bien, como hemos visto, el padre solía bromear con la supuesta posesión de su hija por parte del espíritu de un pintor japonés. De Romero no sabemos si aceptó o rechazó dicha interpretación, a pesar de que fue próxima a corrientes como la teosofía, que también creían en la reencarnación.

Como conclusión a este artículo, cabría resaltar que la posibilidad del arte visionario, sea o no admitido como tal por el artista, también se debe al contexto. Parte de la crítica vio en la falta de estudios artísticos y el talento de Teresa Romero un hecho maravilloso e inexplicable. El espiritismo quiso indagar en la cuestión y terminó por llevar el caso a su



7. Dibujo de los paisajes de Marte por Hélène Smith. En Olivier Flournoy, *Théodore et Léopold: de Théodore Flournoy à la Psychanalyse* (Chêne-Bour: À la Baconnière, 1986).

propio terreno, transformándolo en una prueba de que la doctrina espiritista estaba en lo cierto. Médium o no, artista reencarnada o no, Teresa Romero experimentó un período de frenesí, de «furor divino», con la pintura, el cual parece que se apagó tras el desarrollo de su activismo político y su encarcelación durante el final de la guerra civil. Lamentablemente, apenas dos obras suyas -(las aquí reproducidas) forman parte del patrimonio público hoy en día, hecho que nos lleva a destacar de nuevo la importancia del contexto, un contexto dedicado ya no a explicar el origen del talento artístico, como intentaron hacer los espiritistas, sino a recuperar la figura y la obra de tantas artistas olvidadas, cuando no borradas, de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

-Bonet, Pilar, ed. *Josefa Tolrà, mèdiom i artista: Cabriels, Barcelona, 6 de gener de 1880-15 d'octubre de 1959*. Mataró: ACM, Associació Josefa Tolrà, 2013.

-Correa Ramón, Amelina. *Amalia Domingo y el espiritismo del fin de siglo*. Madrid: Archivos Vola, 2021.

-«Exposición de pinturas». *Lumen*, diciembre (1917): 285.

-Fernández, Ana. «Teresa Romero i Domingo o la dissidència naïf». En *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrassa*. Editado por Gemma Ramos i Serra y Carlos Sánchez Márquez. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, 2019, 206-225.

-Ferran, Domènec, ed. *Art local. La col·lecció del*

Museu de Terrassa: 1883-1936. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 2001.

-Girod, Fernand. «Les médiums dessinateurs: Mlle Aline Tonglet». *Le Fraterniste*, 29 de agosto de 1913.

-Graus, Andrea. «Hypnosis lessons by stage magnetizers: medical and lay hypnotists in Spain». *Notes and Records*, nº 71 (2017): 141-156.

-Graus, Andrea. *Ciencia y espiritismo en España, 1880-1930*. Granada: Comares, 2019.

-Junoy, Josep Maria. «Exposició de na Teresa Romero». *Lo Poble Català*, 30 de diciembre de 1917.

-Junyer, Carles. «Exposicions. Teresa Romero». *La Revista IV*, nº LVII (1918): 46-47.

-Karadja, Mary. *Spiritistiska fenomen och spiritualistiska wyer*. Estocolmo: Aktiebolaget Svanbäcks Förlag, 1900.

-«Les Exposicions». *La Veu de Catalunya*, 24 de diciembre de 1917.

-López, Quintín. «Pintora insospechada y misteriosa». *Lumen*, nºs de enero a diciembre (1918): 24-26; 51-53; 77-80; 107-108; 161-163; 193-195; 218-220; 276-277; 323-325.

-Morrall, Joan. «Bonifaci Romero. Conferència de Joan Morrall a Amics de les Arts». *Terme*, nº 6 (1991): 52-57.

-Mülberger, Annette, ed. *Los límites de la ciencia. Espiritismo, hipnotismo y el estudio de los fenómenos paranormales (1850-1930)*. Madrid: CSIC, 2016.

-Nickell, Joe. «Mystery Painting: “The Shadow of the Cross”». *Skeptical Inquirer*, enero/febrero (2005): 15-21.

-«Notas de arte». *El Diluvio*, 21 de diciembre de 1917.

-Oltra Esteve, Consol. *Quan les dones havien de pintar flors. El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Salvatella, 2022.

-Sacs, Joan. «Notas de arte». *La Publicidad*, 19 de diciembre de 1917.

-Sánchez Márquez, Carles. «Terrassa: col·leccionistes i col·leccions. Els orígens del col·leccionisme vuitcentista a Terrassa: excursionisme científic, arqueologia i tertúlies». En *Gabinet del col·leccionista*. Editado por Carles Sánchez Márquez y Gemma Ramos i Serra. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, 2018, 81-128.

NOTAS

1. Véase, por ejemplo: Pilar Bonet, ed., *Josefa Tolrà, mèdiom i artista: Cabriels, Barcelona, 6 de gener de 1880-15 d'octubre de 1959* (Mataró: ACM, Associació Josefa Tolrà, 2013).
2. Annette Mülberger, ed., *Los límites de la ciencia. Espiritismo, hipnotismo y el estudio de los fenómenos paranormales (1850-1930)* (Madrid: CSIC), caps. 1 y 2.
3. Amelina Correa Ramón, *Amalia Domingo y el espiritismo del fin de siglo* (Madrid: Archivos Vola, 2021).
4. Andrea Graus, *Ciencia y espiritismo en España, 1880-1930* (Granada: Comares, 2019), cap. 3.
5. Ana Fernández, «Teresa Romero i Domingo o la dissidència naïf», en *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrassa*, eds. Gemma Ramos i Serra y Carlos Sánchez Márquez (Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, 2019), 206-225.
6. Carles Sánchez Márquez, «Terrassa: col·leccionistes i col·leccions. Els orígens del col·leccionisme vuitcentista a Terrassa: excursionisme científic, arqueologia i tertúlies», en *Gabinet del col·leccionista*, eds. Carles Sánchez Márquez y Gemma Ramos i Serra (Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, 2018), 124.
7. Llongueras citado en: Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Presentación», *Lumen*, enero (1918): 24.
8. Ibid., 25. Sobre el hipnotismo de espectáculo en España ver: Andrea Graus, «Hypnosis lessons by stage magnetizers: medical and lay hypnotists in Spain», *Notes and Records*, n° 71 (2017): 141-156.
9. Joan Morral, «Bonifaci Romero. Conferència de Joan Morral a Amics de les Arts», *Terme*, n° 6 (1991): 55.
10. Ibid.
11. Llongueras citado en: López, «Pintora insospechada y misteriosa. Presentación», 26.
12. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Fecundidad febril», *Lumen*, febrero (1918): 51-53. Sobre el arte floral en pintoras catalanas del Modernismo ver: Consol Oltra Esteve, *Quan les dones havien de pintar flors. El Modernisme a Catalunya* (Barcelona: Salvatella, 2022).
13. Fernández, «Teresa Romero i Domingo», 202-203.
14. Joan Sacs, «Notas de arte», *La Publicidad*, 19 de diciembre de 1917. Véase también: «Notas de arte», *El Diluvio*, 21 de diciembre de 1917.

15. «Les Expositions», *La Veu de Catalunya*, 24 de diciembre de 1917.
16. Josep Maria Junoy, «Exposició de na Teresa Romero», *Lo Poble Català*, 30 de diciembre de 1917.
17. Carles Junyer, «Exposicions. Teresa Romero», *La Revista* IV, nº LVII (1918): 46.
18. *Lumen* reprodujo buen parte de las críticas en Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Prosigue la crítica», *Lumen*, marzo (1918): 77-80.
19. Fernández, «Teresa Romero i Domingo», 214-225.
20. Junyer, «Exposicions», 46.
21. «Exposición de pinturas», *Lumen*, diciembre (1917): 285.
22. López, «Pintora insospechada y misteriosa. Presentación», 24-26.
23. Junyer, «Exposicions», 46. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Último recorte», *Lumen*, abril (1918): 107-108.
24. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. “Remembrance”», *Lumen*, junio (1918): 161.
25. *Ibid.*, 162.
26. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Mediumnismo y genio», *Lumen*, julio (1918): 193.
27. Joe Nickell, «Mystery painting: “The Shadow of the Cross”», *Skeptical Inquirer*, enero-febrero (2005): 15-21.
28. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Mlle. Tonglet», *Lumen*, octubre (1918): 276-277.
29. Fernand Girod, «Les médiums dessinateurs: Mlle Aline Tonglet», *Le Fraternaliste*, 29 de agosto de 1913.
30. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. Líneas fronteras», *Lumen*, agosto (1918): 218-220.
31. Quintín López, «Pintora insospechada y misteriosa. David Duguid», *Lumen*, diciembre (1918): 324.
32. *Ibid.*, 325.

3

SPOT THE DIFFERENCE

A reinterpretation of Lily Kolisko's Stiegbildmethode as a creative methodology for capturing the unseen

Jo Milne

Currículum académico: Jo Milne es artista e investigadora en EINA, Centre Universitari de Disseny i Art (UAB). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Edimburgo y con un máster en grabado del London Institute, le fue otorgado un PhD en Bellas Artes de la Universitat de Barcelona en 2016 por su tesis doctoral sobre *Estructuras Invisibles*. Su investigación está orientada hacia los metodologías utilizados por científicos y artistas en la visualización de lo invisible, y forma parte de los grupos de investigación Visionary Women Art, IMARTE (UB) y ARE (Art, Resilience & Economy). Actualmente es artista en residencia en el Departamento de Medicina y Ciencias de la Vida de la Universitat Pompeu Fabra (PRBB) con una beca en colaboración con la Fundació Vila Casas.

Resumen: *Spot the difference* (Encuentra la diferencia) revisita las prácticas experimentales de la científica Lily Kolisko como una metodología creativa para generar una mayor comprensión de las fuerzas vitales que nos rodean, traduciendo la tierra y la savia en delicadas cartografías. Considera los experimentos desarrollados por Lily Kolisko, utilizando el método de dinamólisis capilar para manifestar las fuerzas formativas dentro de la savia de plantas o extractos de tierra. Establece la resonancia de estas figuras dentro de un linaje de «diagramas naturales» líquidos como las «flores de voz» de Margaret Watt Hughes y el *Musterbilder* de Friedlieb Ferdinand Runge¹. Para Kolisko, su *Stiegbildmethode* (método de la imagen ascendente) era una forma de «mirar detrás del velo de la materia» para penetrar en la naturaleza interna de los vivos. Sus experimentos ofrecieron un medio directo y visual para mapear alteraciones químicas y revelar las «fuerzas vitales» que surgen en su interior. Si bien las preguntas sobre el éter o las fuerzas formativas pueden estar lejos de las consideraciones científicas contemporáneas, el *Stiegbildmethode* de Kolisko ofrece una manera simple de reconsiderar las voces internas de las plantas o la tierra y traer a la vista lo que de otro modo podría permanecer

más allá de lo visible. Este artículo resitúa el trabajo de la científica Lily Kolisko, demostrando cómo la adopción de la metodología de Kolisko puede proporcionar un medio para las prácticas creativas simpoiéticas con las que trazar nuevas cartografías, para guiar comportamientos más simbióticos.

Palabras clave: *Stiegbildmethode*, dinamólisis capilar, Lily Kolisko, fuerzas formativas.

Abstract: *Spot the difference*² revisits the experimental practices of the scientist Lily Kolisko as a creative methodology to engender a greater understanding of the life forces that surround us, by translating soil and sap into delicate cartographies. It considers the experiments developed by Lily Kolisko, using the capillary dynamolysis method to make manifest the formative forces within the sap of plants or soil extracts. It establishes the resonance of these figures within a lineage of liquid “natural diagrams”³ such as the “voice flowers” of Margaret Watt Hughes and the *Musterbilder* of Friedlieb Ferdinand Runge. For Kolisko, her *Stiegbildmethode* (rising picture method) was a way to “look behind the veil of matter”⁴ to penetrate the inner nature of the living. Her experiments offered a direct and visual means to map chemical alterations, and reveal the “life forces” arising within. While questions of ether or formative forces might lie far from contemporary scientific considerations, Kolisko’s *Stiegbildmethode* offers a simple way to reconsider the inner voices of plants or soils and to bring what otherwise might lie beyond the visible into view. This article resituates the work of the scientist Lily Kolisko, by demonstrating how experimentation with Kolisko’s experiments can provide a means for sympoietic creative practices with which to chart new cartographies, to guide more symbiotic behaviours.

Keywords: *Stiegbildmethode*, capillary dynamolysis, Lily Kolisko, formative forces.

The research of Lili Kolisko (September 1, 1889–November 20, 1976⁵) at the Goetheanum in Stuttgart is often overlooked or sidelined in the histories of chromatography, relegated to the “unruly margins”⁶ of scientific history, even though she was a contemporary of Ehrenfried Pfeiffer and greatly respected by her mentor Rudolf Steiner. Nevertheless she faced reticence within her community, an anthroposophic doctor removing her book about the spleen function from an exhibition, placing it and thus also her research out of sight. Silenced or derided perhaps because of her beliefs, for being a woman, or for her lack of a formal university training, scepticism and ignorance of her research persists even though

her research led her into various fields, including the activity of the spleen, planetary influences on metals and germination, the possibilities of potentizing the smallest entities for enhanced agricultural practices, aside from the experiments with capillary dynamolysis considered here. Her *Stiegbildmethode* (rising picture method, fig. 1) offers a powerful pedagogical tool to visualise some of the perils of contemporary farming. For, as she stated in 1939, we are currently “in the midst of destruction; the powers of war are relentless, they are destroying the life of man; ... [and at] such a moment it’s imperative to acknowledge the immense need of constructive and regenerative powers”⁷. In considering how her work can be



1. The *Stiegbildmethode*. Left: Infiltration with lemon juice and citric acid. Right: Filter rolls drying after second infiltration with silver nitrate. Samples include leaf sap, lemon juice and below elderberry and blackberry. Photography: Z46.

used as a creative methodology to capture the unseen I will first introduce her practice within a genealogy of self-grown picture methods, before focussing on how her *Stiegbildmethode* offered a creative methodology to reconsider the voices of the plant life that surrounds us, through the experiments generated in three different creative workshops.

Lili Kolisko and the formative forces

Lili Kolisko was a disciple of the founder of anthroposophy, Rudolf Steiner. She first came into contact with his ideas in 1914, when working as a volunteer in a hospital, through her future husband, Eugene Kolisko (an anthroposophic doctor and physician to the Stuttgart Waldorf School) who gave her Rudolf Steiner's "Knowledge of the higher worlds and its attainment"⁸. For Steiner "behind the 'visible' there exists an invisible world, concealed at the outset from the senses and the thinking bound up with the senses; and second, it is possible for man, through the development of capacities slumbering within him, to penetrate into this hidden world"⁹. He proposed that life was brought into the physical world by the etheric, that "formative" or shaping forces caused forms to arise¹⁰. As if a life force supplemented, in the living body, the physical substances and forces, just as the magnetic force supplements the mere iron in the magnet. At the time as Kolisko was embarking on her research, in his lecture cycle on Thomas Aquinas, Steiner advocated that the natural sciences of the future should abridge the

duality of the material world on earth and the spiritual world in the heavens. Her pursuit of this aim led Kolisko to stress the importance of revising "our conceptions of Matter based on a completely materialistic point of view. Matter is not, as we too often think, a dead, inert mass, or a whirl of atoms and electrons, which we split again and again and use for the destruction of mankind. Matter can become a vehicle for the Spirit... Let us redeem Matter from its present state, where it has fallen into the abyss of materialism, and lift it up again into the realm of spirit"¹¹.

Kolisko's references to formative forces, echo those made by Ehrenfried Pfeiffer, who was a contemporary of Kolisko at the Goetheanum in Stuttgart¹². Ehrenfried Pfeiffer (1899–1961), who had a university training as a chemist, developed similar experiments with capillary attractions and has come to be considered the inventor of paper chromatography. The process of paper chromatography bears his name, although its development benefitted from the inputs of multiple scientists, including Lili Kolisko and her husband, or Rudolf Hauschka. Kolisko tied her experiments to planetary influences and the impact of great festivals of the year¹³ and how these days and the pull of the moon could affect the different reagents used in her experiments. Her investigations went beyond the merely chemical, as she proposed that, "Strange as it may sound, it seems permissible to speak of a mood expressed in Matter...Year after year, something happens in nature... which cannot

be explained scientifically with changes of temperature, or humidity in the atmosphere, or differences of light”¹⁴.

A genealogy of self-grown pictures

Kolisko’s *Stiegbildmethode*, known also as capillary dynamolysis, used capillary attraction “to lift the veil of matter” forms part of a corpus of experimental procedures developed by scientists to capture unseen forces or entities during the nineteenth and twentieth century in the form of “natural diagrams”¹⁵. Tracings or vestiges where invisible forces or constituent entities revealed themselves as if ‘painted by nature’. Figures where Kolisko warned that “the scientist has to know when and with what substances he has to work, to come a step nearer the great cosmic secrets”¹⁶. Well documented examples of these ‘natural diagrams’ or self-grown figures include, amongst others, the sand registers or sound figures of E. Chladni, the precipitate rings registered in transparent gelatine by Raphael Eduard Liesegang¹⁷ or within the field of chromatography the *Musterbilder* of the chemist Friedlieb Ferdinand Runge, or the chalk chromatograms of M. S. Tswett.

There are strong correlations in the practices of Runge and Kolisko in their use of capillary attraction and in their reference to life forces, although their place in the history books is very different. Runge developed his *Musterbilder* by spotting dyes onto filter paper to which, once dry, he added a reagent to reveal the constituent components of dye samples.

The adsorption of the liquids into the filter paper and the interaction with reagent caused concentric circles or irregular jellyfish forms to appear. Although the final appearance could be varied at will, with the introduction of intrusion agents or *Sörsubstanzen*, Runge emphasised the rigor of his method by incorporating duplicates of the original within his publications, to underline their reproducibility. Runge’s *Musterbilder* (1850-1855) mapped the interaction of the substances with the reagent, and are recognised as precursors to chromatography, but these figures for Runge, were embedded in his belief in a driving force, as the title of his publication *Der Bildungstrieb der Stoffe* (1855) or *The Driving Force of Formation of Substances, visualised by Self-Grown Pictures*, suggests. Runge cites how:

...in the formation of these pictures a new, until now unknown, force is active. It is excited or attacked from the outside, but it is living with the substances and becomes active when the interactions equalize in their chemical opposition; that means it binds and separates through attraction and repulsion... I consider [this force] as a sign of the vitality working in plants and animals¹⁸.

The importance of this force is underlined by a second frontispiece, pasted over the original of one of the copies, renaming it *The Od as the Driving Force of Formation of Substances, Visualized by Self-Grown Pictures*. The Od being a force originally referred by Karl von Reichenbach, as a hypothetical force that pervaded all of nature. This altered frontispiece emphasises to

how Runge considered his scientific experiments as an endeavour to reveal invisible life forces. In the work of another recognised precursor of paper chromatography, it is not so much a life force that is revealed as a law. M. S. Tswett describes how in the components are separated, responding, “Like light rays in the spectrum, the different components of a pigment mixture, obeying a law”¹⁹. In his experiments, Tswett used the adsorption qualities of calcium carbonate to separate plant pigments into zones or bands of pigment within glass columns filled with chalk. The method like Kolisko’s is a form of rising picture method, but here the bands formed could be qualitatively and quantitatively determined.

While Kolisko’s *Stiegbildmethode* resonates with the experiments of Runge or Tswett, and with Runge’s belief in a hidden life force, her feminine voice is strangely absent from the histories of chromatography. This invisibility resonated, in my mind, with the, until recently, overlooked experimental practices of the Welsh opera singer, Margaret Watts Hughes. Watts Hughes used an eidophone to make sound visible as expanding “voice flowers”²⁰. The visual similarity of these “voice flowers” and the figures generated by Kolisko with her *Stiegbildmethode* led me to consider how Kolisko’s research could be used to give a voice to the plants or soils of today. The simplicity of what has come to be known as Pfeiffer chromatography, for instance, continues to be used as a method to indicate soil quality²¹ or health in the case of urine samples²². I was interested

in how by resituating the silenced voice of this female scientist I could let plants and soils of these Anthropocenic times speak through her *Stiegbildmethode*.

Capillary dynamolysis or Stiegbildmethode

Kolisko first developed her *Stiegbildmethode* (fig. 1) in the 1920s at the Biological Institute of the Goetheanum (Stuttgart), continuing her research later in England. Like Runge, she believed the scientific methodology could reveal invisible qualities about the substances considered and that the principle of capillary attraction “enables us to find the various forces hidden in substances... An attraction we find everywhere in nature, in the sap of plants as it rises through all the vessels or in the blood that circulates through capillary vessels”²³. Her method expanded upon the filter-paper procedure designed by Friedrich Boppelsroder and experimented with different reagents, in correlation with the reaction of different metals according to the seasonal movements of the planets.

The process involved is simple. “All we need is filter paper, glass dishes, (preferably round) about 4 ins. in diameter, and the substances we wish to study. These are dissolved in rainwater or distilled water in various concentrations. The filter paper is folded cylindrically and is held in position by a metal clip”²⁴. The paper is placed into a glass dish of about 4 ins. in diameter, with about 10 cc. of the solution. The liquid rises up through the filter paper, with the speed and height varying according

to the substance used and temperature. After a while, the liquid stops rising and a characteristic border line is formed, that may be straight, or wavy. The filter paper is then immersed in a 1% solution of a reagent, such as silver nitrate or iron sulphate, which is allowed to rise until it comes to a stop of its own accord. After the rising activity has come to an end, as the filter paper dries, from the border line downwards, it slowly turns a light and then darker brown²⁵. The treatment of the samples with AgNO_3 (silver nitrate) brings it into the terrain of an almost photographic register, as the light-sensitive silver nitrate oxidates to silver hydroxide turning almost immediately a yellowish

-brown silver oxide when exposed. The process was scientific and repeatable, and she asserted “with this type of experiment we remain in the sphere of measure, number and weight. This is a sphere where we feel completely safe. We think we can control every detail perfectly. But the various substances are not only rising in the filter paper, they form a definite pattern”²⁶ (fig. 2).

The patterns respond to the moving or separating of AgNO_3 and its oxidation produced by the interaction with the separated compound extract as they move through the filter paper. These interactions are manifested as strange landscapes of irregular forms, or con-



2. Two examples of Kolisko's Stiegbildmethode used to manifest the 'formative forces' with filtrations of lemon juice. Capillary Dynamohysis workshop, Cal Franciscano, September 2022. Photography: Z46.

centric and radial pattern differentiations if developed using a central filter wick on circular filter. In both forms, vertical and circular, the complexity of the patterns, as in other picture developing methods (e. g. copper chloride crystallisation, droplet evaporation method) is considered to be indicative of a sample's high quality. Strong radial differentiation and intense coloration can be indicative, for example, of good soil quality, whereas concentric pattern differentiation or blurred, deadened colours point to soil infertility.

The visual impact of these figures and their importance as records is underlined by Kolisko's inclusion, for example, of 150 photographs documenting her experiments in her early publication *Das Silber und der Mund (Silver and the Moon)* and her frustration that for economic reasons she couldn't include more. For Kolisko, the visual results of her *Stiegbildmethode* enabled a glimpse of the hidden forces in the mineral, plant, and animal kingdoms and she emphasised the method's potential to function as a precursor of disease, "to show the beginning of a disturbance in the equilibrium of forces very early, much earlier than is possible with a chemical or microscopical test. The equilibrium of the forces is disturbed before we can see it in actual disease: that means it is possible to prevent the outbreak of a disease in time"²⁷. For as Kolisko suggested, "Matter seems to come alive and talks to us in a wonderful language. We cannot fully understand or interpret these phenomena from the pedestal of a scientist, we must look at them with the

loving eye of an artist, to be able to grasp at least something from the 'open secret' (*Offenbares Geheimnis*) to use an expression of Johann Wolfgang Goethe"²⁸. It was this abridging of visions and the potential of the method to act as a portent that led me to introduce Kolisko's ideas and *Stiegbildmethode* as a creative methodology for a series of experimental workshops.

A contemporary reinterpretation - tuber conversations and liquid cartographies

In each of the workshops, both vertical and circular self-grown pictures were generated using Kolisko's method. Plant and soil samples were sourced from the surroundings, with participants involved in the extraction of the sap or substances sampled. As in Runge's and Kolisko's experiments, multiple copies of the figures were made, to emphasise that the results were reproducible and not merely happenstance. The visual appeal of the forms traced by the samples drew participants into her experimental practices as they watched the colour and pattern differentiation of the samples as they moved through the filter paper, and interacted with the reagents, in this case silver nitrate.

In the first workshop at Fundació Sa Llabor²⁹, the focus was on the visual enchantment of the process, on the rich colours and patterns that were made manifest. The process was used to generate landscapes and circular vibratory forms, with the focus placed on the aesthetic wonder of these figures drawn by the

hand of nature. However, this visual enchantment of the process had concerned Kolisko, who wrote, “I have watched how the public reacts when seeing such striking results. It happens often that the eye gets caught by some unimportant detail which appeals to the aesthetic sense... For the interpretation of these experiments we need sober judgement”³⁰. Consequently, in the following workshops the approach shifted to experiment with how her methods could be used to reflect on



3a. *Cartografia territorial A*. Capillary Dynamolisis workshop, Cal Franciscano, 10 September 2022. Above: Cartography with filter wicks, during first infiltration with samples taken from river bank and arable land including: leaf sap, elderberry, blackberry, asparagus berry and various soils. X indicates soil taken from wheatfield. Below: Cartography documented on day 1 after second infiltration with silver nitrate. Photography: Z46.



3b. *Cartografia territorial A* documented two months later having been kept in a light sealed box. Photography: Z46.

current ecological concerns. The aim being to highlight how Kolisko’s research –she had already expressed concern about the dangers of intensive farming practices in the 1930s– and her *Stiegbildmethode* could function as a conduit for the plants that surround us to express themselves. A means to make us reconsider how we might look anew at something as familiar as a potato.

As a result, in the second workshop, at Cal Franciscano³¹ the participants were invited to use her method to develop cartographies that charted the plants and soils of the surrounding area. These (fig. 3, 4a, 4b) were generated using samples of berries, plants and soils extracted from the neighbouring river banks and wheat fields. The wicks distributed, on the sheet of filter paper, to echo the geographic location from where the samples had been sourced, with the source indicated in pencil. Here, as well as the wonder at the forms and shifting patterns that arose, it was the lack of patterning in certain areas that led participants to question what samples had triggered such



4a. *Stiegbildmethode Cartography*. Figure with filter wicks, during secondary infiltration with iron sulphate. Capillary Dynamolisis workshop, Cal Franciscano. The colours manifested with iron sulphate are softer but not as fugitive as those filtered through silver nitrate. Photography: Z46.



4b. *Cartografia Territorial B*. Manifested with iron sulphate (documented day 30). Capillary Dynamolisis workshop, Cal Franciscano. The colours manifested with iron sulphate are softer but not as fugitive as those filtered through silver nitrate. Photography: Z46.

lifeless results. A thoughtful silence following the realisation that the dull, empty circle marked “camp” was from one of the wheat fields; its dullness seeming to suggest that the soil itself had been silenced by the impact of the pesticides or intense farming practices.

The third workshop³² was developed in response to, and as part of, the exhibition *Affatus* dedicated to the work of Eve Ariza at Espai Caldes, where *trufes* (tubers) harvested from the fields of Antonia Parramon one of the few organic farmers still growing potatoes high in the mountains of Andorra formed an integral part. Here, the experiments were directed at lending a voice to the humble potato, to capture the different resonances that could arise from organically or industrialised farmed potatoes (fig. 5). Here it was the richly patterned, undulating forms of the organic potato that held sway over the muted forms of supermarket samples.

In all three workshops, Kolisko’s practice offered a visual means to reflect upon what plants or soils might tell us, her scientific method used in this case to generate foci for reflection. Where the fugacity of the method seemed to add an urgency to their messages. For the figures remain light-sensitive, active, and deteriorate even when wrapped in black paper or are kept in a dark room, as Kolisko remarked, “After some time we looked again and found completely unknown pictures. ... What has happened to the experiment? The beautiful, delicate structure of the feathery, fan-like pattern has disappeared. The colours have become darker, and powerful forms have developed”³³. The ephemeral nature of these contemporary interpretations (fig. 3b and fig. 6) added poignancy to their potential as portents of the fragility of our planetary cohabiters.



5. *Una conversa entre trufes. Dialogue between an organically farmed (left) and an industrially farmed potato (right), manifested through silver nitrate using Kolisko's Stiegbildmethode. Workshop Espai Caldes, Andorra. Photography: Z46.*

Conclusion

The engagement in the workshops and the amazement at how or why these figures could appear point to how Kolisko's methods can offer a creative methodology with which to reconsider aspects of the natural world that lie beyond the naked eye. As Kolisko suggested, "Let us abandon this destructive path and turn to the source of life. Let us create a new science of life which really understands the interaction of the whole cosmos with earth and Man"³⁴. For "mankind stepped down from the realm of spirit into the world of matter; and now the time has come when the way must again be found from the realm of matter back into the spiritual world. Mankind must again wander through the world of the stars to the realms of Spiritual Beings, if it wishes to find the way to its origin"³⁵. Although she began her work a century ago, her proposals serve as a timely reminder of the risks of current agri-

cultural practices. The response to the workshops highlighted the importance of simple, hands-on approaches and the need to revisit the unruly edges of scientific investigation, to rediscover voices, like that of Lili Kolisko or Margaret Watt Hughes. To find new approaches to establishing more symbiotic relations with our surroundings and pay heed to the premonitory metaphor of the fugitive forms of Kolisko's *Stiegbildmethode*.



6. *Cartografia Territorial C. Documentation of the deterioration of a figure developed with silver nitrate using Kolisko's Stiegbildmethode at Cal Franciscano, La Segarra, on day one and two months later. Photography: Z46.*

BIBLIOGRAFÍA

- Bischof Pain, Livia. Chromatography of Pfeiffer: Principles, Method and Use in Perception of Soils. Annual Project 2016/7, Landbauschule Dottendfelderhof, Fachschule für Biologisch-Dynamische Landwirtschaft, 2017. Accessed 31/12/2022. https://www.dottenfelderhof.de/fileadmin/images/landbauschule/projektarbeiten/Projektarbeit_Livia_Pian2016-17_ingles.pdf.
- Bussemas, Heinz, and Ettore, Leslie, S. "Forerunners of Chromatography". LC GC North America, March (2004). Accessed 31/12/2022. https://www.researchgate.net/publication/286655730_Forerunners_of_Chromatography_Runge's_Self-Grown_Pictures/link/58d1601eaca2720cd05ecbb0/download.
- Daston, Lorraine, and Galison, Peter. Objectivity. London: Zone Books, 2007.
- Ettore, Leslie. S. "M. S. Tswett and the Invention of Chromatography". LC-GC North America 21, 5 (2003): 458-467. Accessed 23/1/2023. <https://www.chromatographyonline.com/view/ms-tswett-and-invention-chromatography>.
- Kokornaczyk, Maria Olga et al. "Analysis of soils by means of Pfeiffer's circular chromatography test and comparison to chemical analysis results". Biological Agriculture & Horticulture, 1016 (2016): 143-157. Accessed 23/1/2023. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01448765.2016.1214889>.
- Kolisko, Eugene and Lili. Agriculture of

- Tomorrow. Stroud: Kolisko Archive Publications, 1946.
- Kolisko, Lili. *Das Silber und der Mund*. Stroud: Kolisko Archive, 1929.
- Kolisko, Lili. *Spirit in Matter. A Scientist's Answer to the Bishop's Queries*. Stroud: Kolisko Archive, 1948.
- Ristrepo Rivera, Jairo, and Pinheiro, Sebastiao. *Cromatografía. Agricultura Orgánica* (2011). Accessed 23/1/2023. <https://morrallcampesino.wordpress.com/2016/03/08/cromatografia-en-papel-el-manejo-del-suelo-en-manos-campesinas-libro/>.
- Runge, Friedlieb Ferdinand. *Der Bildungstrieb der Stoffe*. Oranienberg: self-published, 1855.
- Steiner, Rudolf. *An Outline of Occult Science*. New York: Anthroposophic Press, 1922.
- Steiner, Rudolf. *Agriculture Course* (1924). Accessed 31/12/2022. <https://rsarchive.org/Lectures/GA327/>.
- Tsing, Anna. «Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species», *Environmental Humanities* 1 (2012): 141-154.
- Watts Hughes, Margaret (Megan). "Visible Sound". *The Century Magazine* [online], May (1891): 37-39. Accessed 2/1/2015. <https://www.unz.com/print/Century-1891may-00037>.

WEBSITES

- In Silico Home. "The Liesegang Phenomenon". Accessed 31/12/2022. <http://www.insilico.hu/liesegang/>.
- Lili Kolisko Institute. Accessed 31/12/2022. <https://www.koliskoinstitute.org/about-us/lili-kolisko/>.

NOTAS

1. Friedlieb Ferdinand Runge, *Der Bildunstrieb der Stoffe* (Orienberg: self-published, 1855), accessed 31/12/2022, <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00091011&pimage=42&v=100&nav=&l=es>.
2. This article expands upon the work of Lili Kolisko introduced in the talk “Capturing the Unseen” presented at the FEMeeting, Evora, September 2022, <https://femeeting.com/full-program-2/>, adapting it to serve as a creative methodology.
3. Lorraine Daston, and Peter Galison Daston, *Objectivity* (London: Zone Books, 2007), 20.
4. Eugene and Lili Kolisko, *Agriculture of Tomorrow* (Stroud: Kolisko Archive Publications, 1946), 168. The public was published under the names of both Eugene and Lili, although much of the writing was undertaken by Lili after Eugene’s death. Generally, for alphabetical reasons only Eugene’s name appears, hence why here the emphasis is placed on her authorship and development of capillary dynamolysis.
5. The spelling of Lili’s name appears in different formats, including Lily and Lilly. Here, the German version Lili, that appears in the Institute, has been adopted.
6. Anna Tsing, «Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species», *Environmental Humanities* 1 (2012): 141-154.
7. Kolisko, *Agriculture*:vii.
8. Kolisko Institute, accessed 31/12/2022, <https://www.koliskoinstitute.org/about-us/lili-kolisko/>.
9. Rudolf Steiner, *An Outline of Occult Science* (New York: Anthroposophic Press, 1922), 20.
10. Steiner, *Ibid.*, 27.
11. Lili Kolisko, *Spirit in Matter. A Scientist’s Answer to the Bishop’s Queries* (Stroud: Kolisko Archive, 1948), 27.
12. Livia Bischoff Pain, *Chromatography of Pfeiffer: Principles, Method and Use in Perception of Soils*, Annual Project 2016/7 (Landbauschule Dottendfelderhof, Fachschule für Biologisch-Dynamische Landwirtschaft), 2-4, accessed 31/12/2022, www.dottenfelderhof.de/fileadmin/images/landbauschule/projektarbeiten/Projektarbeit_LiviPian2016-17_ingles.pdf.
13. Kolisko, *Spirit in Matter*.
14. Kolisko, *Ibid.*, 10-11.
15. Daston, and Galison, *Objectivity*, 20.
16. Kolisko, *Spirit in Matter*, 22.
17. In Silico Home, “The Liesegang Phenomenon”, accessed 31/12/2022, <http://www.insilico.hu/liesegang/>.
18. Friedlieb Ferdinand Runge, *Der Bildunstrieb der Stoff* (Oranienberg, self-published, 1855), cited in Heina H. Bussemas & Leslie S. Ettore, “Forerunners of Chromatography”, *LC GC North America*, March (2004), accessed 31/12/2022, www.researchgate.net/publication/286655730_Forerunners_of_Chromatography_Runge's_Self-Grown_Pictures/link/58d1601eaca2720cd05ecbb0/download.

19. Tswett, 1906, cited in Leslie S. Ettre, “M. S. Tswett and the Invention of Chromatography”. *LC-GC North America* 21, 5 (2003): 463, accessed 23/1/2023, <https://www.chromatographyonline.com/view/ms-tswett-and-invention-chromatography>.
20. Margaret Watts Hughes, “Visible Sound”. *The Century Magazine* [online publication], May (1891): 37-39, accessed 2/1/2015, <https://www.unz.com/print/Century-1891may-00037>.
21. Maria Olga Kokornaczyk et al., “Analysis of soils by means of Pfeiffer’s circular chromatography test and comparison to chemical analysis results”, *Biological Agriculture & Horticulture*, 1016: 143-157, accessed 23/1/2023, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01448765.2016.1214889>; Jairo Ristrepo Rivera & Sebastiao Pinheiro (2011), *Cromatografía Agricultura Orgánica* [online publication] (Coas Ediciones, 2016), accessed 23/01/23, morrallcampesino.wordpress.com/2016/03/08/cromatografia-en-papel-el-manejo-del-suelo-en-manos-campesinas-libro/.
22. Kolisko, *Agriculture*, 194.
23. Kolisko, *Ibid.*, 166-167.
24. Kolisko, *Spirit in Matter*:vi.
25. Kolisko, *Ibid.*, 1.
26. Kolisko, *Ibid.*:vi.
27. Kolisko, *Agriculture*, 185.
28. Kolisko, *Spirit in Matter*, 8.
29. The workshop *Lo invisible: visualiza estructuras invisibles a través de experimentos científicos y artísticos* was held on 6 March 2022 at the Fundació Sa Llabor, Mallorca, Spain as part of the Arte, Ciencia y Espiritualidad course organised by the Escuela Cultura. For more information see, <https://www.sallavor.es/arte-ciencia-y-espiritualidad/>.
30. Kolisko, *Agriculture*, 194.
31. The second workshop, called *Cartografies territorials*, took place on 10 September 2022, at Cal Franciscano, La Segarra, Spain.
32. The workshop *Una conversa líquida amb trumfes i altres plantes* was held on 22 October 2022, at Espai Caldes, Andorra. For information about the exhibition of Eve Ariza *Affatus* see, <https://museus.ad/es/exposiciones/affatus>.
33. Kolisko, *Agriculture*, 6.
34. Kolisko, *Ibid.*, 415.
35. Kolisko, *Spirit in Matter*:vi.

4

THE GHOSTLY OTHER

A Study of the Relationship Between Spiritualism, Psychoanalysis, and Surrealism Through Reflections of Mortality

Alexa Jade Frankelis

Currículo académico: Alexa Jade Frankelis es investigadora y artista visual afincada en Nueva York. Se licenció en Historia y Crítica de Arte (con honores) por la Universidad Stony Brook. Trabaja actualmente en uno de los mayores archivos fotográficos privados de Norteamérica. Como investigadora, ha presentado y publicado sus trabajos e imágenes sobre brujería, fotografía de espíritus y otros temas ocultistas en LIFE.com, A*Desk y The Association for Art History. Sus principales temas de interés son el misticismo y el ocultismo en la cultura visual y la teoría de los siglos XIX a mediados del XX.

Resumen: Durante el siglo XIX, la muerte fue un tema presente en los escritos sobre espiritismo y médiums, que reavivaron el interés por los textos metafísicos debido al rápido desarrollo de los medios y las tecnologías de la comunicación durante la segunda revolución industrial. Con tecnologías que suspendían el tiempo visualmente o permitían a las personas comunicarse con otras casi instantáneamente a través de mensajes eléctricos codificados, se desarrolló un nuevo sistema de creencias como respuesta a estos nuevos modos de comunicación. En lugar de utilizar estas tecnologías en su práctica, los espiritistas adaptaron a sí mismos algunos de los principios de estos dispositivos, de modo que sus cuerpos pudieran servir de conducto autónomo entre los vivos y los muertos. Fue esta indagación en lo siniestro lo que primero atrajo a Breton a acceder al inconsciente mediante prácticas automáticas adaptadas de la metodología de las tecnologías de telecomunicación. Esta utilización de técnicas automáticas, en los ámbitos del espiritismo, el psicoanálisis y el surrealismo, giraba en torno a la producción de un otro siniestro o fantasmal: el "otro" reprimido dentro del individuo (yo). Lo siniestro de la muerte, inducido por las peculiaridades científicas de las nuevas tecnologías de telecomunicación, condujo a una amplia exploración de los fenómenos fantasmales en la religión, la ciencia y el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Ya se trate de fotografías de espíritus, ataques de histeria o mensajes automáticos, todo lo compartido debe considerarse tanto alucinaciones de la imaginación como represiones de la mente inconsciente. Nuestra preocupación por las nociones posmodernas de espectáculo y desencarnación despierta nuestra fascinación por las actividades disociativas de nuestra

conciencia, y esta exploración continua define la verdadera concepción de los recovecos de nuestra mente.

Palabras clave: Surrealismo, histeria, hipnosis (psicología), fotografía de espíritus, automatismo, espiritismo y fotografía, Jean-Martin Charcot, psicoanálisis freudiano.

Abstract: During the nineteenth-century, death was a present theme in writings about spiritualism and mediums, which revived interest in metaphysical texts due to quickly developing media and communication technologies during the Second Industrial Revolution. With technologies that either suspended time visually, or allowed people to communicate with others almost instantaneously through coded electrical messages, a new belief system developed as responses to these new modes of communications. Instead of using these technologies in their practice, spiritualists adapted some of the principles of these devices into themselves, so their bodies could serve as an autonomous conduit between the living and dead. It was this inquiry into the uncanny that first attracted Breton to access the unconscious through automatic practices adapted from the methodology of telecommunication technologies. This utilization of automatic techniques, in the areas of spiritualism, psychoanalysis, and surrealism, revolved around producing an uncanny or ghostly other: the "other" being repressed within the individual (self). The uncanny of death induced by scientific peculiarities of new telecommunications technologies led to widespread exploration of ghostly phenomena in religion, science, and art of the late nineteenth and early twentieth centuries. Whether it is spirit photography, hysterical fits, or automatic messages, all shared must be regarded as both hallucinations of the imagination and repressions of the unconscious mind. Our preoccupations with the postmodern notions of spectacle and disembodiment sparks our fascination with the dissociative activities in our consciousness, and this ongoing exploration defines the true conception of the recesses of our minds.

Keywords: Surrealism, hysteria, hypnosis (Psychology), spirit photography, automatism, spiritualism and photography, Jean-Martin Charcot, Freudian psychoanalysis.

I. Paraphysical Communications

The subject of death and the technological development of photography are closely linked, and the niche subject of spirit photography and spiritualism are also inextricably integrated¹. Ten years following the first photograph being produced in France in 1838, The Modern Spiritualist Movement is thought to have begun the same year as the Suffragist Movement, in 1848. In the rural town of Hydesville, New York, two sisters, Maggie and Kate Fox, were reportedly able to communicate with the ghost of a dead peddler through rapping on the surfaces of their room. These “Rochester Rappings” may be considered the first forms of automatic writing, although no pencil or paper were used². While the practices of Victorian Mourning were more concerned with materialism, photography of the 1860’s offered an outlet for the “immaterial” parts of death, like “...auras and apparitions... and the spirits of the deceased,” and capturing the communications with these spirits during seances, being attributed to being the “...material manifestation of spiritualism.” Differing from William H. Mumler’s first spirit photographs in 1861, spirit photography would later transform the photo studio into a subliminal, pictorial (dream-like) space by others (with no clear distinction between the sitter and the apparition) or into an extension of the uncanny space of the seance room (fig. 1).

With photography supplementing the visual evidence of spectral existence, it only offered one type of proof of a medium’s capabilities,

but did not showcase any communications with the spirits. Rhodri Hayward writes on automatic writing that:

[...] spiritualists relied on a series of practical techniques, using their bodies to try and demonstrate the distance between the inspired message and their personal concerns. In practices like automatic writing and trance speech, the inspired words of the speaking mouth or the moving hand could only be distinguished from the medium’s subjective responses through a rhetorical performance which severed the familiar relationship between mortality and the body.

Automatic processes served as “a miniature representation of death” because, based on recounts from mediums at the time, when entering a subliminal state they were giving up all



1. J. R. Klausser, *Clinton Langley*. 1916, *Gelatin Silver Print*. From text: Alison Ferris, *The Disembodied Spirit* (Brunswick: Bowdoin College Museum of Art, 2003), 48.

consciousness, as they acclaim, to a deceased's soul. Or perhaps they entered the unconscious, unknown to them in the mid- to late nineteenth-century, with neurology still developing as a medical science. For this reason, spiritualism was viewed both as a new belief, and as a new mode of science, since séances were frequently conducted for scientific and mystical purposes, while spirit photography was consistently reproduced. As argued by Stephen Andriopoulos, the word 'medium' itself was firstly associated with recent devices like the telegraph, since it serves as a mode of audible contact between people separated by long distances. A clairvoyant individual is correlated to these technologies by presenting "...messages from the (temporal and spatial) beyond..." through their own bodies and by exploring uncanny qualities/effects with their mind. It is for these grounds that both the séance room and photography became enmeshed with scientific studies, blurring the lines of what would be considered a laboratory and conducting otherworldly transmissions.

II. Spiritualism or Hysteria: The Séance as a Laboratory

Neurologists and psychologists, such as Jean-Martin Charcot, had no interest in the supernatural workings of spiritualism, but rather *studied* the automatic techniques of mediums.

It appeared to doctors that these clairvoyants were able to access unknown parts of the mind, which might promote the understanding of, or create a future cure for, certain

neurological diseases. Scientists had viewed automatism as a return to primal instincts, laying the foundations for psychoanalysis, which would later be discovered by Sigmund Freud as repressed traumas in an unconscious mind due to its being conditioned by society and authority figures during its development. Although Charcot adapted the techniques used by spiritualists, he believed there was nothing more detrimental to the already fragile state of a predisposed hysteric mind than to entertain it with "the belief of the marvelous" or subject it to supernatural forces through "excessive religious experiences." In his first lecture at the Salpêtrière on nervous diseases, he went into great depth on the case of one family living on a secluded military base. The whole family became engrossed in performing séances, which first started with the wife who was looking for a way to break up the tedium of military life, but then extended to her husband and children. The children, who were predisposed to nervous tendencies, reached their breaking point once actively participating in weekly séances, and they unleashed into hysterical fits both during and following the séance. Charcot believed that the séance environment induced these hysteric tides, and, although it is known that men were mediums too, the majority were women, so hysteria was defined as a disease that affected the minds of young women. Similarly, as spiritualists wished to capture their interactions with spirits in photographs, Charcot (along with photographer Paul-Marie-Léon Regnard) created an entire catalogue of images

categorizing patients' various somnambulant states induced by hypnosis in order to try to cure their hysterics. These images eerily resonate with images from early séances in which the patients' automatic gestures and empty stares imitated the same uncanny quality as spirit photography (fig. 2). Due to Charcot's idea that the act of conducting a séance was connected to the health of one's mind, it would lead his contemporaries to research séances in the laboratory. Théodore Flournoy, Edmund Gurney, and Frederic Myers would be some of the first researchers to explore the *connections* between subliminal consciousness and its relation to parapsychology. Myer established the séance to be a transformatory space, being "...a theatre of the spirits into a laboratory of the subliminal." Gurney and Myer viewed mediums "hysterical" communication and visions of spirits to be "crisis apparitions" brought on by trauma of high mortality rates of the mid- to late nineteenth-century in both Europe and North America, and lesions on the brain inducing literal hallucinations. Gurney had gone even further by stating that automatic writing was activated by subdued memories/emotions of deceased loved ones that are always within us, but not necessarily present in our conscious mind. Building upon Gurney's and Myers' studies, Flournoy attributed this trance-like expression of repressed thoughts to what he coined as *cryptomnesia*; the entry of hidden knowledge from the subliminal part of the mind during the moment of trance. In the 1880's taking all this research into account,



2. Planche XXI: *Léthargie*. From text: Désiré Magloire Bourneville, and Regnard, Paul-Marie-Léon, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière (Service de M. Charcot)* (Paris: Aux Bureaux du Progrès Médical, 1879-1880), 320.

Pierre Janet tried to cure patients of this psychological trauma by utilizing automatic writing to uncover the suppressed memories, in the hopes of preventing hysteric fits.

The "occult methodologies" of trance and automatic writing appropriated from spiritualism were used by these scientists to cure spiritualists and other patients of their "hysterics". The fits that their patient would break out in was believed to be brought on by repressed reflections on contemplating mortality. This belief and methodologies laid the basis for what Freud would later adopt into his development of the field of psychoanalysis, and in turn greatly influencing the surrealists.

III. A Surrealist Exploration into the Occult and Science

Throughout his career, André Breton strongly objected to the notion of communing with the dead through automatic techniques, but he did believe in the creative outcomes by utilizing these techniques, borrowing from psychoanalysis to access the unconscious. On the contrary, Walter Benjamin believed that surrealism had taken its work “...into the humid backroom of spiritualism” since surrealists were dealing with states of mind between consciousness and unconsciousness, and had adapted the techniques of image and word (both spoken and written) from parapsychical studies; to Benjamin, specifically the texts produced, were more demonstrations than works of literature³. Despite Benjamin’s comments, surrealism continued to work to strip automatism of both its clinical and spiritual frameworks, using it purely as a tool for creative practice. Through automatism, the surrealists opened themselves up to the “ghostly experience” of one’s psyche, which evoked the repressed emotions, traumas, etc., of the unconscious mind. In *Le Manifeste du Surréalisme*, Breton defines ‘Pure Psychic Automata’ as a means to:

express, either verbally or in writing, the true function of thought. Thought dictated in the absence of all control exerted by reason, and outside all aesthetic or moral preoccupations (aesthetically speaking, not sociological).

In writing this, Breton defines automatism purely as a mental state and as the exploration of the creative abilities of the unconscious.

Even though he attempted to remove supernatural connotations from surrealism, Breton himself does not deny the fact that he adopted automatic techniques from parapsychology’s exploration of mediumship. In *The Automatic Message*, Breton credits to mediums the technique of automatic writing during which only an unknown force guided their hand. In surrealism, a hand is guided by a person’s unconscious thoughts. Specifically, he admired the artwork of the medium Hélène Smith, who worked extensively with Flournoy in séance experiments, during which she produced a multitude of paintings, drawings, and even new languages. Breton did care for her supposedly supernatural abilities, but he revered her strictly for being a “creative automaton” since both she and Flournoy operated outside the constructs of the bourgeois cultural sphere.

Soon Breton was conducting his own versions of surrealist séances with René Crevel, Robert Desnos, and Man Ray, among others. Rather than calling them séances, the surrealists termed them as “sleeping-sessions” or “waking dream séance”, where they would begin to explore the unconscious through hypnotic and trance-like states in order to generate bouts of “unrestrained creativity.” Crevel, like Breton, rejected any spiritual connotation to mediumship, however he was the only surrealist trained by an actual medium to transition into subliminal states. She even expressed to him

that he held great clairvoyant gifts. Man Ray documented one of these sessions, or “sleeping fits” as some would call them, with the infamous photo, *Waking Dream Séance* from 1924 (fig. 3)⁴. Similar to images of mediums seated at a séance table, Breton’s wife Simone sits at the typewriter and is surrounded by the tensed surrealist participants. As with a real séance, the surrealist members at the table are completely enthralled by the medium. Not only did Simone act as a medium in that way, but also she acted as being the “conduit for automatic text” and, in doing so, she assumed the role of the “modest recording instrument.”

In comparing the parallels between this photo-

graph and images of séances, W. H. Mumler is often given most of the credit for the images, and although sometimes mentioned, his wife is often overlooked as an equal collaborator in most of his work. While Mumler took all the credit as being the conduit for the spirits, his wife was also known to be present at every studio session. Hannah Mumler was a spiritualist and medium herself. She originally worked in the photo studio where Mumler made his “discovery”. At these photo shoots she often placed her hand on his camera, playing an extremely “vital” role in his process as labeled by some scholars. This key role of her placing her hand on the camera can possibly be compared



3. *Waking Dream Séance*, Man Ray, 1924. From text: T. M. Bauguin, *The Occultation of Surrealism: a Study of the Relationship between Bretonian Surrealism and Western Esotericism* (Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing, 2012), 94.

to the actions taken by mediums during a Victorian séance, and also Breton's wife here, as "recording instruments". The medium, which was more often a female and yielded ultimate control for the duration of the séance, would use their hands as a form of communication with the spirits. She would often communicate by either grasping hands with those surrounding them at the table, or by placing their hands on a planchette to enable automatic writing. So, it was significant that Hannah would place her hand on the camera to use it as an invocation of some sort. During these shoots, photography was used as the medium in placement of the spoken word or writing/drawing used in a traditional séance.

Of all the surrealists, it would be Desnos that Breton acknowledged as bringing these sleep states to the most heightened awareness of the unconscious, thereby epitomizing the language of pure psychic automata and according to Breton, he went so deep into the recesses of his mind that it was potentially deadly⁵. He was also the only surrealist to claim to telepathically communicate with another person, Marcel Duchamp's alternate identity Rrose Sélavy. According to Baudin, it is obvious that surrealist automatism was "inherited by mediums," but is a "second hand connection" adapted from psychiatry. Also Breton contradicts himself in the text, *The Automatic Message*, by featuring the spiritual art of Smith: who he had earlier invalidated in his article "The Medium Enter", and in doing so, validating Benjamin's critique.

IV. Realms of The Uncanny

Freud first defines the uncanny when using a Friedrich Schelling quote: "...everything that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light." As mentioned previously, developing from the context of theories of the nineteenth century psychiatrists and parapsychical researchers, the Freudian uncanny results from repressions of unconscious material that are supposed to remain separate from consciousness. This can be attributed to why the earlier psychiatrists believed that their patients would break into hysterics due to repressed trauma, which were brought closer to their conscious experiences. The surrealists wanted to access these repressions, while Freud believed people needed to improve in repressing these traumas. This "uncanny response" applies attitudes that developed towards "electrical phenomena" which caused "...a sense of disembodiment in electronic technologies." When people are introduced to any technology that they have never experienced before, they try to account for it in abstract ways. Spiritualists tried to cope with death and justify a possible afterlife by communing with deceased individuals based on the same disembodied experience associated with an invention like the telegraph. In a similar way, the surrealists tried to reconceptualize science and the recesses of the mind through creative endeavours; also using the self as a conduit for unconscious forces. Freud explains this interest in the exploration of repressions due to our "conservatism" towards death or anything

unknown. Specifically stating that, “the strength of our original emotional reaction to it (death), and the insufficiency of our scientific knowledge about it” is why we considered death and the uncanny to be taboo. In doing so people have the tendency to manifest these uncanny symptoms, whether that be the séance room, spirit photography, a spectacle of hysterics, or the visual and written elements of automatic artworks.

The fear of the uncanny is *not only* a fear of the repressed thoughts in one’s mind, *but also* a fear of unexpected voices of others. Alex Owen has stated that a female medium, when channeling a spirit, was able to “assume masculine authority” and was also “granted a certain sexlessness” both of which a woman of the Victorian era did not have the dominion to do in a life ruled by strict social etiquette, such during mourning. Furthermore, contemporary artist Mike Kelley explored these themes in a series of works from the 1970s, which were inspired by the excretory nature of ectoplasmic photographs. Charcot had exploited his female patients as medical spectacles, and similarly, early surrealists further suppressed any voice or venerated expression that women may have gained through spiritualism. Contemporary artist Susan Hiller has found that the early surrealists appropriated femininity when using the techniques of automatic writing; which was a metaphor for the intangible or “unarticulated speech of women”⁶. The early surrealists seem to contradict themselves with respect to the automatic processes as practiced in spiritualism

and psychiatry, given that women were presumed to have greater accessibility to the unconscious and were thought to be closer to the self. Like suffragists, the spiritualists gave a voice to the “radical other”, which was considered to be a rejection of bourgeois values. By the surrealists imitating/borrowing of the early tactics used by women to produce a radical voice, they contradicted, since they wished to channel a “radically other” creative voice through purely psychic automatism against the bourgeois trends of the academy and conservative political regimes of the time.

On the other hand, Charcot used photography as a laboratory tool, in his book *Iconographie* and he turned the images into what Georges Didi-Huberman refers to as a “Museological procedure (scientific archive).” It is also viewed that this “archival impulse” exhibited by Charcot transpired in surrealist artistic production, with its “ghostly structures” and “barely repressed awareness of death.” Meditating on Freud, Jacques Derrida ascribes “archive fever” as a reaction of the death drive, due to one’s fear of the unconscious self and a sense of one’s own mortality.

V. Conclusion

The uncanny of death induced by scientific peculiarities of new telecommunications technologies led to widespread exploration of ghostly phenomena in religion, science, and art of the late nineteenth and early twentieth centuries. Freud also described it as part of the human condition to engage in a “constant negotiation

with our own mortality,” and the spiritualists reflected on this sentiment by communing with apparitions, and the surrealists contemplate through purely psychic creative endeavours. Whether it is spirit photography, hysterical fits, or automatic messages, all shared must be regarded as both “artifacts of the human imagination” and repressions of the unconscious mind. Our preoccupations with the postmodern notions of spectacle and disembodiment sparks our fascination with the dissociative activities in our consciousness, and this ongoing exploration defines the true conception of the recesses of our minds.

BIBLIOGRAFÍA

- Apraxine, Pierre, et al. *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflection on Photography*. New York: Hill and Wang, 2010.
- Bauduin, T. M. *The Occultation of Surrealism: a Study of the Relationship between Bretonian Surrealism and Western Esotericism*. Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing, 2012
- Bazin, André, and Gray, Hugh. “The Ontology of the Photographic Image.” *Film Quarterly* 13, no. 4 (Summer, 1960): 4-9. <http://links.jstor.org/sici?sici=00151386%28196022%2913%3A4%3C4%3ATOOTPI%3E2.0.CO%3B2-0>.
- Benjamin, Walter. *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*. Translated by Edmund Jephcott. 1929.
- Bourneville, Désiré Magloire, and Regnard, Paul-Marie-Léon. *Iconographie Photographique de La Salpêtrière (Service de M. Charcot)*. Paris: Aux Bureaux du Progrès Médical, 1879-1880.
- Breton, André. *The Automatic Message*. Translated by David Guysuone, Anthony Melville, and Jon Graham. 1933.
- Breton, André. “First Surrealist Manifesto”. *Le Manifeste du Surrealisme*, 1924.
- Cadwallader, Jen. “Spirit Photography and the Victorian Culture of Mourning.” *Modern Language Studies* 31, no. 2 (Winter 2008): 8-31. <https://www.jstor.org/stable/40346958>.
- Charcot, Jean-Martin. *Clinical Lectures on Certain Diseases of The Nervous System*. Translated by E. P. Hurd. Detroit: George S. Davis, 1888.
- Cloutier, Christa. “Mumler’s Ghost.” In *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. Edited by Pierre Apraxine et al., 20-28. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Conley, Katherine. “Surrealism Ghostly Automatic Body.” *Contemporary French and Francophone Studies* 15, no. 3 (June 2011): 297-304.
- Conley, Katherine. *Surrealist Ghostliness*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Translated by Alisa Hartz. Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 2003.
- Ferris, Alison. *The Disembodied Spirit*. Brunswick: Bowdoin College Museum of Art, 2003.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny.” Translated by Alix Strachey. *Imago V* (1919): 1-21.
- Gunning, Tom. “Ghosts, Photography, & The Modern Body: Haunted History, Uncanny

3. According to Tom Gunning, Karl Marx had also written on spiritualism, stating ghosts to be a “lingering” of something “unsettling”, but they do not settle in space rather “haunt” it.
4. This photo was actually a restaging of these sessions.
5. The French author Dumas has compared the relationship between Breton and Desnos to be similar to the relationship shared between Charcot and his patient, Augustine. Some have called into question the authenticity of Desnos’ trances, similarly as those have questioned the performative nature of Charcot’s patients. Both relationships can be viewed as an appeasement of a father figure. Not only that, but also both Desnos (by Man Ray) and Augustine (by Regnard), have been greatly photographed by the orders of both Breton and Charcot, an ‘archival fever’ or somesort.
6. Lucy Lippard has said that in “...Hiller’s automatic writing she finds the final reversal of the appropriation of femininity by the first male surrealists: ‘Automatic writing, in which unfamiliar signs rise to the surface of consciousness, is a metaphor for the unarticulated or unintelligible speech of women’”.

5

INVESTIGACIÓN EXPANDIDA

Descubriendo la obra de Hilma af Klint y Emma Kunz

Ester G. Mecías

Currículum académico: Artista visual e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, beca Bilateral en MassArt, Boston, USA, entre otras becas, ayudas y residencias. Ha cursado Estudios Internacionales en Antroposofía en el Goetheanum, Suiza. Forma parte de Visionary Women Art - Research Group, investiga sobre Hilma af Klint y Emma Kunz. Parte de su metodología de investigación es a través de talleres teórico-prácticos de las artistas.

Resumen: El encuentro de la artista visual e investigadora de espiritualidades heterodoxas Ester G. Mecías con las artistas e investigadoras Hilma af Klint y Emma Kunz sucede en el Goetheanum, Dornach, en 2019. De ese encuentro retoma una metodología de investigación expandida forjada en sus años como salonnère –colectivo artístico indisciplinar *Les Salonnères* (2006-2018) del que fue cofundadora–, que parte de lo individual a lo colectivo donde coloca el cuerpo, la experiencia, el diálogo, el proceso artístico y la experimentación como eje central de su investigación, realizando coloquios, procesos artísticos y charlas-talleres.

Palabras clave: Hilma af Klint, Emma Kunz, antroposofía, investigación expandida, procesos artísticos, mundo suprasensible, espiritualidad, arte.

Abstract: The encounter of the visual artist and researcher of heterodox spiritualities Ester G. Mecías with the artists and researchers Hilma af Klint and Emma Kunz occurred at the Goetheanum, Dornach, in 2019. From this encounter she takes up an expanded research methodology forged in her years as salonnère –undisciplinary art collective *Les Salonnères* (2006-2018) of which she was co-founder–, which starts from the individual to the collective where she places the body, experience, dialogue, artistic process and experimentation as the central axis of her research, organising colloquiums, artistic processes and talks-workshops.

Keywords: Hilma af Klint, Emma Kunz, anthroposophy, expanded research, artistic processes, supersensible world, spirituality, art.

Preludio. El encuentro con las artistas

En 2019 las fuerzas del destino me guiaron hacia un paisaje inesperado –puedo intuir que esa guía fue impulsada por el anhelo en sumergirme en los enigmas que envuelven al ser humano y la misteriosa relación entre el mundo sensible y el suprasensible–. Un enclave geopolítico que tiene unas peculiaridades destacables, un país que se designa como neutro, en el que entre paisajes alpinos y lugares fronterizos se gestó en una colina el edificio emblemático del primer Goetheanum a principios del siglo XX, sede de la antroposofía en Suiza, ciencia espiritual creada en 1913 por Rudolf Steiner.

Es ahí, en el Goetheanum, donde empiezo mis Estudios Internacionales en Antroposofía y llego al encuentro con las artistas e investigadoras Hilma af Klint (Suecia, 1862-1944) y Emma Kunz (Suiza, 1892-1963), e inicio mi travesía como investigadora de espiritualidades heterodoxas –sin dejar de lado mi búsqueda previa en Latinoamérica– con Visionary Women Art - Research Group.

Después de un periodo de investigación, descubro que el Goetheanum había sido relevante para las dos artistas. Hilma af Klint se hizo miembro de la Sociedad Antroposófica en 1920 y a partir de ese periodo pasa largas temporadas en Dornach. A principios del siglo XX, Estocolmo recibía la visita de los principales representantes de diversos movimientos espirituales. Hilma asistió a conferencias de los teósofos Annie Besant (1847-1933) y Rudolf Steiner (1861-1925), y su

biblioteca contenía los principales escritos teosóficos de Madame Blavatsky (1831-1891) y un gran número de obras de Steiner. La relación con el mismo enclave fue distinta para Emma Kunz. Harald Szeemann cuenta que Emma no leyó las obras de Steiner, sino que envió a Charlotte Gugelmann –una amiga– a Dornach. Se habían conocido en los años 30; juntas buscaban fuentes subterráneas de agua y de radiación terrestre con la ayuda de un péndulo en su indagación de fuerzas internas y rayos curativos dentro de la materia. Charlotte fue a Dornach a recabar información sobre la antroposofía¹. Así que su relación con el enclave no fue directa, pero compartimos paisajes del territorio suizo alemán.

Pioneras y visionarias

Hilma af Klint y Emma Kunz fueron pioneras de su tiempo. Sus investigaciones, creaciones y descubrimientos germinan de una raíz profunda y brotan como compromiso que trasciende las barreras estéticas de su tiempo. Ambas artistas se sumergieron en los grandes misterios de la humanidad convirtiéndolos en su misión de vida. Consiguieron crear algo nuevo, un lenguaje que emana de un lugar donde no hay una representación previa, como oportunidad de visualizar la esfera suprasensible en la esfera sensible.

Sus predicciones se han hecho realidad. Hilma af Klint dejó escrito en su testamento que su obra espiritual señalada con una +X no podría ser mostrada hasta después de veinte años de su muerte. Entendía que tras pasados esos años

la humanidad habría trascendido y/o evolucionado lo suficiente para poder entender sus mensajes. Su obra se mostró por primera vez después de cuarenta años de su muerte en la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, en Los Angeles County Museum of Art, en 1986, y desde entonces su obra no ha dejado de exhibirse a nivel global con exposiciones individuales y colectivas en importantes museos. En otoño de 2018, *Hilma af Klint: Paintings for the Future* en el museo Guggenheim de Nueva York se convirtió en la exposición con mayor asistencia de público de la historia de la institución. En la actualidad es una de las artistas suecas más apreciadas y es reconocida a nivel mundial.

Por su parte, Emma Kunz vaticinó: «Mi obra está destinada al siglo XXI»². Transcurridos diez años de su muerte fue el comisario Heiny Widmer quien en 1973-1974 exhibió por primera vez su legado en la exposición *Der Fall Emma Kunz* en Aarau y consideró los dibujos de Kunz como «auténticas obras de arte»³. Le siguieron retrospectivas en la Kunsthalle de Düsseldorf y el Musée d'Art Moderne de París, así como exposiciones colectivas como *Jungesellenmaschinen*, *Visionäre Schweiz* y, en 1999, *Biennale Lyon*, comisariada por Harald Szeemann, dándola a conocer a un público más amplio. Ese mismo año, la exposición principal en la Kunsthaus Zurich, *Richtkräfte für das 21. Jahrhundert*, estuvo dedicada a Emma Kunz, Joseph Beuys y Rudolf Steiner, entre otros. En la actualidad la bibliografía sobre ella no ha dejado de crecer. Ha adquirido fama

internacional como artista y hasta la fecha se ha expuesto su obra en más de cincuenta museos de todo el mundo. De esta forma se confirman sus profecías.

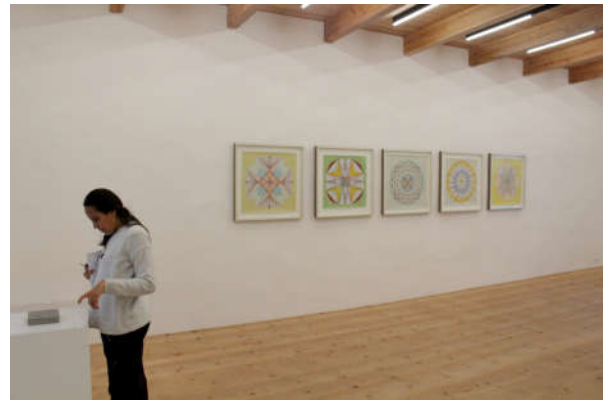
Su legado

Fueron precisas en no dejar rastro de sus vidas personales. Hilma af Klint destruyó su correspondencia una década antes de su muerte y Emma Kunz no dejó nada escrito sobre su vida; solo encontramos testimonios visuales de la época. Su legado son sus creaciones, que están ahí para ser vistas, experimentadas, vivenciadas.

Hilma af Klint dejó como heredero de su obra a su sobrino Erik af Klint, unos 1.300 cuadros y 124 cuadernos con más de 26.000 páginas manuscritas y mecanografiadas. En 1917, dictó a Anna Ljungher su entendimiento de la vida espiritual en «Estudio de la Vida del Alma». Posteriormente, en 1941-1942 Hilma af Klint y Olof Sundström mecanografiaron el manuscrito y quedó un documento de 2.000 páginas⁴. La artista continuamente reelaboraba sus notas manuscritas y anotaciones interpretativas sobre su arte, preparándolas para la futura humanidad que esperaba que las entendiera, incluyendo la creación de índices para ayudar a descifrar los numerosos símbolos que había recibido en sus obras creadas desde el plano astral. Su misión era llegar a la esencia de las cosas, volver a la unidad de este mundo polarizado, como dice en uno de sus cuadernos: «Transmitir el conocimiento de la unidad de todo lo que existe»⁵. Representó el

aspecto inmortal del ser humano y pintó un mensaje para la humanidad⁶.

Emma Kunz nos dejó más de 400 dibujos de gran formato, un cuaderno de dibujos con construcciones geométricas y notas científicas, y además tres publicaciones: un poemario titulado *Leven* (Vida), de 1930, y dos folletos que contienen las únicas explicaciones escritas conocidas de su trabajo de dibujo –*Neuartige Zeichnungsmethode* (Nuevo Método de Dibujo) y *Das Wunder Schöpfender Offenbarung* (Milagro de la Revelación Creativa), con el subtítulo *Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* (Diseño y Forma como Medida, Ritmo, Símbolo y Transformación de Números y Principio), autopublicados en 1953⁷–. Kunz creó sus dibujos de gran formato desde 1938 hasta su muerte en 1963, en los que desarrolló un deslumbrante lenguaje geométrico. Sus dibujos están inseparablemente enlazados a su búsqueda de conocimiento sobre el ser humano y la naturaleza, su visión holística del mundo, su exploración de la relación entre la enfermedad y la salud, el microcosmos y el macrocosmos, la humanidad y Dios. Los patrones energéticos inscritos en sus dibujos tienen una función mediadora en los diagnósticos de sus pacientes y están destinados a servir a la curación. Los dibujos de Emma son también las huellas de un aparente contacto entre el mundo suprasensible y el mundo sensible, y sirven de meditación y como imágenes perceptivas.



1. Visita a la exposición con Kelly Miranda, Emma Kunz, *Visionary Drawings*, Susch Museum, 23 noviembre 2019.

Método de investigación expandido

Durante la investigación visito la exposición *Emma Kunz. Visionary Drawings* en el Museum Susch en Suiza en noviembre de 2019, una de las exhibiciones individuales privadas más grandes que se habían realizado hasta el momento, tuve la oportunidad de compartir la visita con Kelly Miranda, maestra de jardín de infancia y clarividente. Al situarnos delante de las obras íbamos descubriendo capas de significado que se nos iban desvelando. Dilucidamos cualidades en los dibujos de entidades superiores, ancestrales, futuristas, tensionantes, armoniosas, etc. La inmersión en sus creaciones fue tal que el tiempo desapareció; el flujo durante el recorrido iba marcado por la atracción y, en algunos casos, repulsión de los dibujos. Fructíferas conversaciones se desataron, abriendo nuestra mirada y adentrándonos con más profundidad y detalle en las complejas creaciones de los multiversos creados por Emma Kunz (fig. 1). Este suceso marca un punto de inflexión en el modo de investigar; esta experiencia me hace retomar una de las prácticas de investigación

forjada en mis años como salonnière que siempre partía de lo individual a lo colectivo y de la creación del conocimiento a través de las prácticas artísticas atravesadas por la vivencia y el cuerpo.

A partir de este momento de reconexión, empecé a reunirme regularmente con personas de diferentes ámbitos y culturas para compartir las preguntas, deducciones y aproximaciones a la obra de las artistas Hilma af Klint y Emma Kunz, con la intención de obtener una mirada oblicua sobre sus creaciones, descifrar los mensajes herméticos de las obras, entrar en sus espacios multidimensionales a través del pensamiento y experiencias colectivas (fig. 2).

En estos encuentros aparecieron grandes

preguntas: ¿qué relación existe entre el Arte, las Matemáticas y la Espiritualidad?, ¿qué hace que las representaciones pictóricas de estas dos artistas se materialicen de forma «abstracta» i/o geométrica?, ¿qué relación tienen los ejercicios planteados en las clases de antroposofía a través de la construcción de figuras geométricas con esa dimensión suprasensible?, ¿es el arte abstracto la materialización de lo suprasensible?, ¿transformaron el espíritu en materia y quizás nuestra tarea sea trascender ese material y elevarlo al espíritu? Con todos estos cuestionamientos me acerco a mi colega Charlie Cross, astrólogo, acuarelista, explorador de las fronteras científico-espirituales y, en ese momento, miembro de la



2. Selma Lea Bach, participante en el proceso de investigación expandida, Dornach, Suiza, 2019.

Sección de Matemáticas y Astronomía del Goetheanum. Con la idea de obtener alguna respuesta a estas preguntas desde el área de Matemáticas, nos reunimos con el Dr. Oliver Conrad, director de la Sección de Matemáticas y Astronomía del Goetheanum. Tras la primera reunión se abrió la posibilidad de crear un espacio de discusión, debate y creación para explorar los mensajes inscritos en las obras de Hilma af Klint y Emma Kunz. Ideamos una serie de coloquios: *Arte, Matemáticas y Espiritualidad. Siguiendo los pasos de Hilma af Klint y Emma Kunz*, durante los meses de noviembre y diciembre de 2020. La propuesta fue acogida por la Sección de Matemáticas y Astronomía del Goetheanum y apoyada por la Sección de Artes Visuales.

La pulsión y deseo que nos llevó a la creación del coloquio fue generar un espacio abierto de encuentro y reunión, de exploración y aprendizaje. Sesiones inmersivas en universos de individualidades que abrieran espacios fructíferos para seguir manteniendo las preguntas latentes, explorar las obras de las artistas Hilma af Klint y Emma Kunz, elaborar y compartir nuestras propias creaciones a lo largo de las sesiones.

Planteamos siete encuentros semanales de dos horas, cada uno de ellos guiado por una persona especialista en uno o varios de los temas propuestos, arte, matemáticas y espiritualidad, para crear un clima pertinente para la discusión y la práctica. El espacio físico pretendía reunir a un grupo estable de personas interesadas en la temática del

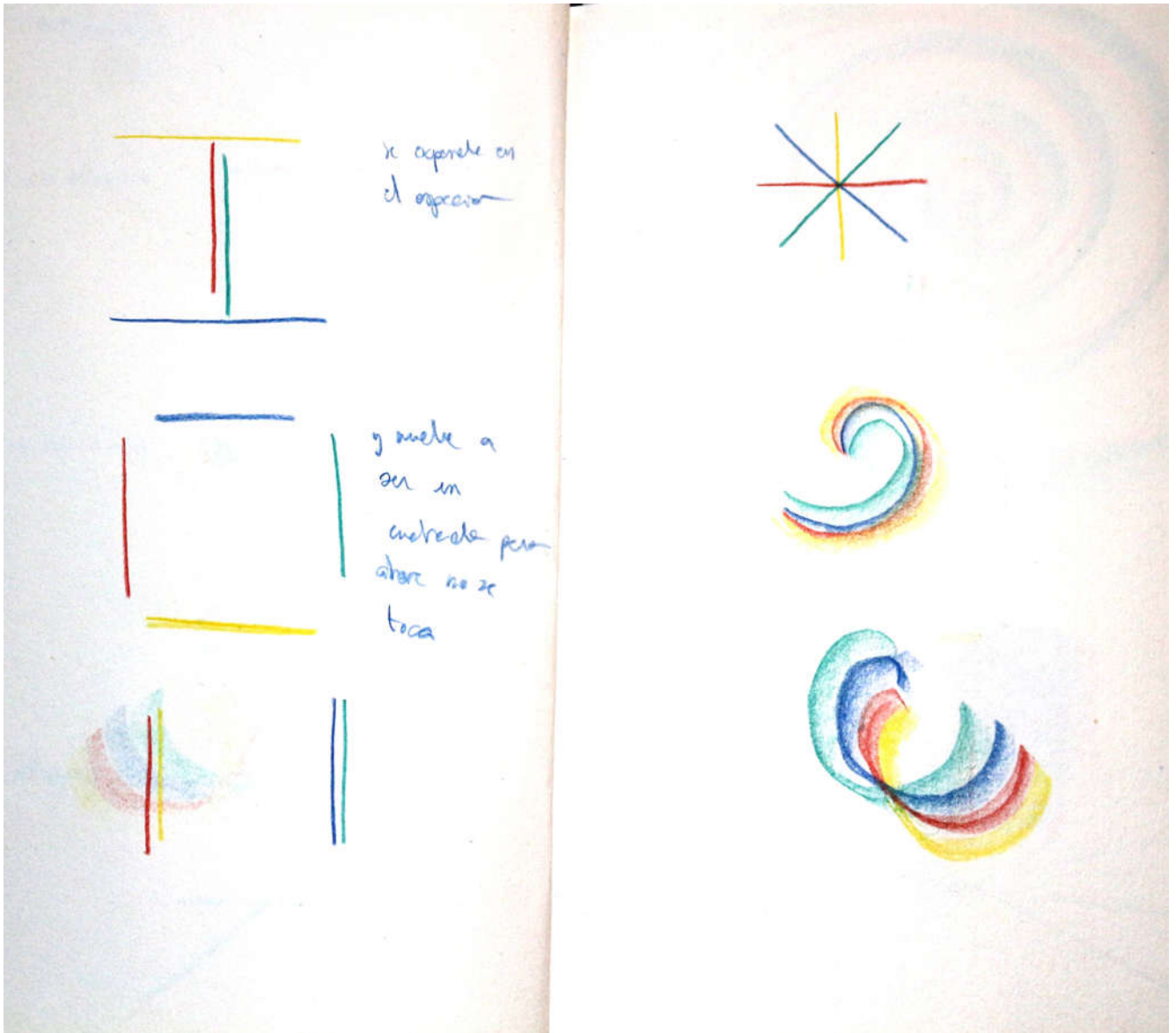
coloquio. Se iba a realizar en la nueva sede de la Sección de Artes Visuales del Goetheanum, gracias a la colaboración de Barbara Schnetzler del equipo de dicha sección. Esta propuesta se vio agitada por las restricciones sanitarias del COVID-19. Bajo ese primer impacto nos replanteamos la dirección del coloquio y nos adentramos en nuevos desafíos. Entre otros tantos, uno de ellos fue pasar de lo micro a lo macro, de lo local a lo global. Esto nos abrió la posibilidad de expansión y puso en riesgo ese espacio tan preciado que se genera cuando un grupo de seres humanos se reúnen en un espacio físico para crear. Atentos a ese riesgo, y a modo de experimento, planteamos un espacio híbrido entre lo presencial y lo virtual, con el reto de crear dos espacios que pudieran dialogar y yuxtaponerse.

Siete caminos de exploración. Mapa de las sesiones

La recepción del coloquio superó nuestras expectativas y ratio de impacto, creando un espacio diverso, plural e intergeneracional, donde personas de diferentes procedencias, lenguas y culturas, nos juntamos para explorar una temática común.

Uno

Inauguramos la serie de coloquios con *La investigación rítmica en la contemplación y la creatividad*, dirigido por Ester G. Mecías y Charlie Cross. Presentamos nuestra visión, misión y los recursos técnicos que íbamos a utilizar. Cronológicamente dimos paso a las



3. Primera sesión del coloquio Arte, Matemáticas y Espiritualidad. Siguiendo los pasos de Hilma af Klint y Emma Kunz. La investigación rítmica en la contemplación y la creatividad, ponencia de Charlie Cross y Ester G. Mecías. Ilustración de la participante Miguela Gómez, 9 noviembre 2020.

biografías de Hilma af Klint y Emma Kunz. Abrimos la parte práctica del coloquio con la propuesta de visualizar la serie *El Cisne*, Grupo IX, SUW/US, 1914-1915, a modo de meditación. Esta serie nos alentó a transitar por la metamorfosis de dos polaridades, en este caso representadas por la imagen de dos cisnes, uno blanco y otro negro, sumergiéndonos en un viaje a través de veinticuatro pinturas al óleo. Se podría decir

que estos dos cuerpos transitan en diferentes esferas hasta volver al plano físico en unidad.

Otro de los apartados del primer coloquio, a modo de declaración de intenciones, se enfocó en abrir un espacio de libre expresión que, a través de impulsos creativos, pretendía atraer a la exploración, inspiración, adivinación, contemplación y meditación de las y los participantes, para profundizar en preguntas sobre las prácticas artísticas utilizadas por

Hilma af Klint y Emma Kunz. Como propuesta artística trabajamos con el número cuatro explorando sus múltiples posibilidades de composición, utilizando la línea recta y los colores básicos. Finalizamos el coloquio abriendo el espacio al diálogo e intercambio entre las y los participantes sobre sus creaciones (fig. 3).

Dos

La meditación, la práctica artística, la frontera del arte y las matemáticas por John F. Simon, Jr., artista, programador y meditador, con más de veinte años de trayectoria artística. Sus obras han sido expuestas en museos como el Museum of Modern Art, Solomon R. Guggenheim Museum, Whitney Museum of American Art, en Nueva York, entre otros.

Navegamos durante más de dos horas utilizando diferentes técnicas de dibujo como herramienta meditativa para transitar en cuestiones como: ¿de dónde viene la creatividad?, ¿por qué elijo dibujar de esta forma o de esta otra?, ¿por qué muevo la mano de esta manera?, ¿de dónde viene este trabajo? Simultáneamente a su presentación íbamos dibujando.

En la sesión trazó una línea sobre su trayectoria artística a través de la programación, sus experimentos con la inteligencia artificial y sus prácticas meditativas. La primera época de su carrera artística se vio permeada por su afán de conquistar todas las imágenes que se pueden generar en un plano. Esto lo llevó a explorar profundamente estas

tecnologías. Después de largos años de investigación y experimentación se dio cuenta de que no llegaría a un fin. Sus elecciones creativas, en ese vasto espacio, forman un conjunto único de propiedades y trayectorias distintivas para todas las elecciones posibles, un espacio de autoafirmación. En ese periodo, alrededor de los años noventa, descubrió que esta experiencia de configuración en la que todos estamos influenciados cuando hacemos elecciones creativas son parte de la ecuación e incluso son parte del algoritmo —cuando la inteligencia artificial fue creada, siempre al final había una persona—. En consecuencia se le reveló la importancia de las personas que hacen elecciones creativas en el mundo. En paralelo a esta búsqueda desde lo tecnológico, lo acompañaban otras prácticas espirituales como la del budismo.

Seguimos tres líneas de dibujo. Primero el dibujo realista, apuntando a la observación del objeto como práctica meditativa. El segundo, el dibujo sistemático, categorizado bajo cuatro puntos: mantra —basado en la repetición de una imagen—; conceptual y espacio de imágenes diagramáticas, algorítmico y, por último, arte generativo e imágenes combinatorias. En el apartado de los espacios de imágenes diagramáticas hizo una comparativa con la obra de Hilma af Klint, ya que no veía esos espacios creados por Hilma como paisajes terrestres, ni como espacio abstracto, sino como espacios diagramáticos que presentan símbolos, como si en sus cuadros estuviera explorando y trazando diagramas de sus

espacios interiores, sus ideas sobre el movimiento y la energía en el mundo. El tercer apartado fue para el dibujo de improvisación, dejando desatar nuestra creatividad por medio de dibujar la música (fig. 4).

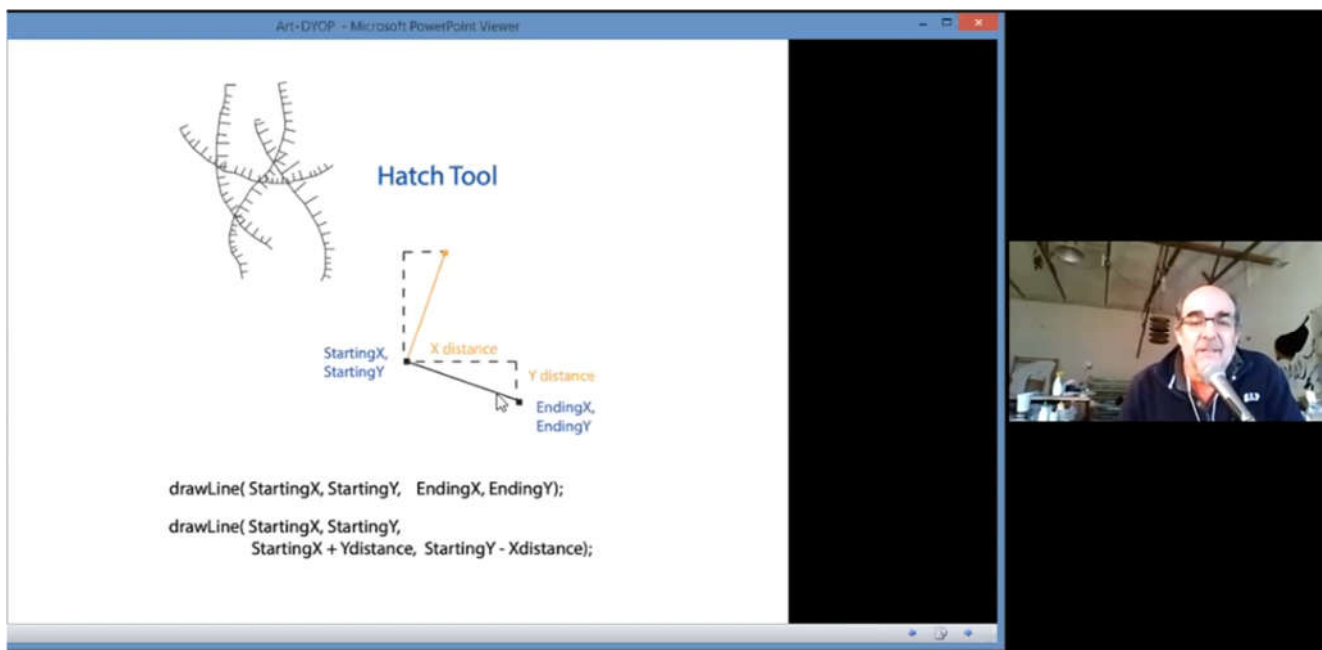
Tres

Hilma af Klint y la Antroposofía: un enfoque científico-espiritual del arte por Anne Weise, editora en el archivo Rudolf Steiner, y Barbara Philomena Schnetzler, escultora independiente que forma parte del equipo de la Sección de Artes Visuales del Goetheanum.

El coloquio se abrió con la escultora Barbara. Nos introdujo en uno de los mayores impulsos que Rudolf Steiner entregó a las artes: la metamorfosis, proceso intrínseco en todo aquello que está vivo, que tiene ritmo y movimiento. Como ejemplo, a modo de meditación a través del dibujo, nos

sumergimos en el proceso de crecimiento de una planta, desde el recogimiento de las fuerzas cósmicas en la semilla, hasta el florecimiento, polinización y expansión de las semillas que vuelven a caer a la tierra para empezar un nuevo ciclo. Este proceso se encuentra en todos los edificios que hay en el Goetheanum y también está en los seres humanos; a través de estos podemos transformar nuestra vida interior. Goethe fue uno de los primeros en traer a la vida este pensamiento de metamorfosis y también esto es lo que Rudolf Steiner le dijo a Hilma af Klint: «Observa la naturaleza, mira en la naturaleza, para pasar del mundo sensorial al suprasensible».

Concluimos este ejercicio meditativo y dimos paso a Anne Weise. Anne ha investigado durante los últimos años sobre la relación entre Hilma af Klint, Rudolf Steiner y la antroposofía.



4. Segunda sesión: La meditación, la práctica artística, la frontera del arte y las matemáticas, ponencia de John F. Simon, Jr., 16 noviembre 2020.

Su impulso nace de algunos artículos escritos en catálogos sobre Hilma af Klint, donde hay una tendencia a crear una mirada superficial y desmerecedora sobre esta relación. Destaca que el 13 de marzo de 1908 Rudolf Steiner visita Estocolmo. Durante ese tiempo todavía era secretario general de la Sección Teosófica en Alemania. Hilma af Klint le enseña las obras que ha creado. Hilma anota en uno de sus cuadernos que a Steiner particularmente le gusta *Caos Primordial*, nº 13, 15, 16, 17, 19, Grupo I, WU/Serie Rosa, 1906–1907, llamándolos los mejores, en términos de simbolismo. En junio de 1913 Steiner fundó la Sociedad Antroposófica. Af Klint no se hace miembro inmediatamente, así que en un principio solo asistía a las conferencias que eran públicas. En 1920 crea la Serie II, un grupo de obras sobre diferentes religiones del mundo. En enero su madre muere y, en octubre, visita por primera vez Dornach con su compañera Thomasine Anderson y participan en el primer curso científico. El 20 de octubre Af Klint se convierte en miembro vitalicio de la Sociedad Antroposófica. Durante una de sus estancias en Dornach le enseña los diez Libros Azules a Steiner y anota sus comentarios. Los libros contienen una miniatura en acuarela de todas sus obras de *Pinturas para el Templo*, cada una acompañada de una fotografía en blanco y negro del cuadro. Desde entonces viaja a Dornach casi todos los años, nueve veces en total, usualmente con estancias de larga duración, destacando la más prolongada de seis meses. Otro de los eventos

destacados en su biografía con relación a la antroposofía es que estuvo en Dornach en la muerte de Steiner y cuando se quemó el primer Goetheanum. Su última y más corta estancia en Dornach se fecha en 1930. Asistió a una de las asambleas generales donde surgieron fuertes dificultades entre los miembros, cinco años después del fallecimiento de Steiner. En sus cuadernos se puede percibir su decepción ante la Sociedad Antroposófica, pero no hay indicios de que lo mismo sucediera con Rudolf Steiner o la antroposofía.

Finalizamos este tercer encuentro con uno de los cuadernos de notas original: *Blumen, Moose, Flechten* que Hilma af Klint donó a la biblioteca del Goetheanum (fig. 5).

Los siguientes encuentros siguieron abriendo perspectivas, miradas, posibilidades. Tuvimos la oportunidad de estar acompañados por personas excepcionales. Para no extenderme mencionaré el título de las sesiones –con el que se puede imaginar el posible contenido– y la persona invitada: **Cuarto.** *Explorando múltiples infinitos* por la Dra. Constanza Kaliks, matemática, filósofa y pedagoga con doctorado en Ciencias de la Educación, con una disertación sobre Nicolás de Cusa, miembro de la dirección del Goetheanum y directora de la Sección de Jóvenes del Goetheanum.

Cinco. *Recapitulación de las prácticas de Emma Kunz* por Sara Petrucci, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Ginebra y autora del catálogo y exposición *Zahl, Rhythmus, Wandlung. Emma Kunz und Gegenwartskunst* (Número, Ritmo, Transformación. Emma



5. Tercera sesión: Hilma af Klint y la Antroposofía: un enfoque científico espiritual del arte, ponencia de Anne Weise y Barbara Schneltzer. Ilustración del participante Koka Ramishvili, 23 noviembre 2020.

Kunz y el Arte Contemporáneo), en la Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 2020⁸.

Seis. *Introducción a la geometría proyectiva* por Alex Janecek, profesor de Geometría Proyectiva en Suiza, e *Introducción a los fractales* por la Dra. Kerri Welch, que enseña Física Moderna, la ciencia de la percepción temporal, y Arqueoastronomía en el Programa de Filosofía, Cosmología y Conciencia, así como Geometría Sagrada, Arquetipos Matemáticos e Infografía en la Escuela de Estudios de Grado del CIIS. Es autora de *A Fractal Topology of Time. Deepening Into Timelessness*.

Siete. *Paseando por la línea. Rastrear lo invisible* por Jo Milne, artista visual, que trabaja entre Edimburgo, Londres y Barcelona. Doctorada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona en 2016. Su reflexión sobre la visualización de lo invisible la ha llevado a formar parte de los grupos de investigación IMARTE (UB), ARE (Arte, Resiliencia y Economía) y Visionary Women Art - Research Group, dirigido por la Dra. Pilar Bonet (fig. 6-10).

En el último encuentro del coloquio, que tuvimos la oportunidad de compartir con Jo Milne, concluimos esta apasionante travesía donde se creó una pequeña comunidad —en total participaron en los encuentros más de sesenta personas—, compartida en muchas ocasiones desde los hogares de las y los participantes, atravesada por territorios y culturas diversas, donde el aislamiento que muchas de las personas sufrieron por las restricciones de la pandemia fue suprimido durante unas horas de creatividad.

Algunos de los asistentes resaltaron el ambiente caluroso, distendido y abierto que se generó durante las sesiones, y la cantidad de conocimiento y creaciones que se llegaron a realizar y compartir.

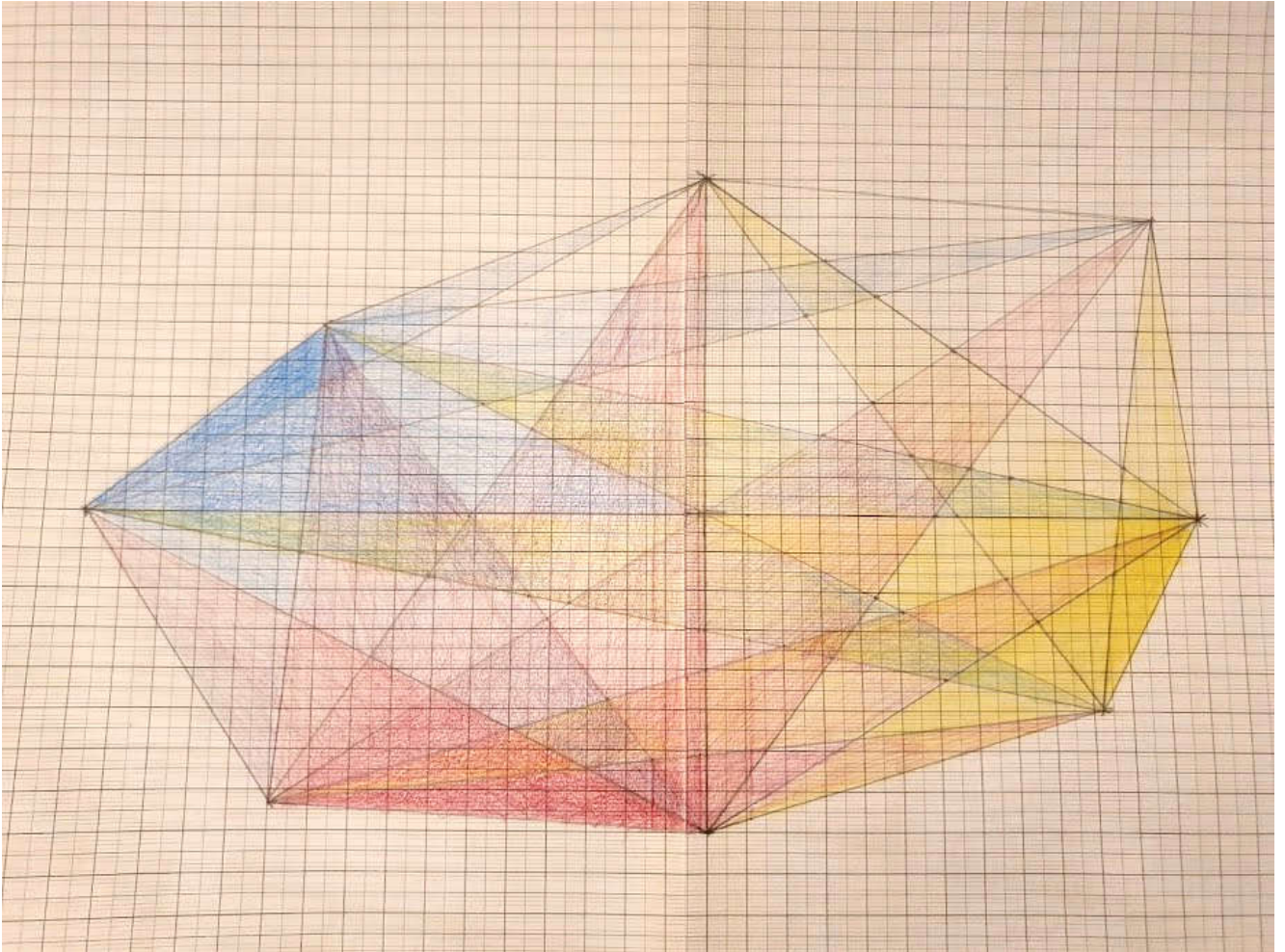
De este primer coloquio brotaron más semillas y esta vez germinó en territorio mediterráneo, con la voluntad de seguir explorando las obras de Hilma af Klint y Emma Kunz desde un proceso participativo y abierto.

En esta ocasión se impulsó en conjunción con la Fundació Sa Llabor en Mallorca y Visionary Women Art - Research Group. Para esta ocasión creamos el *Primer Ciclo de Procesos Artísticos y Sanadores: Arte, Ciencia y Espiritualidad. Un acercamiento a la cartografía esotérica de las artistas Hilma af Klint y Emma Kunz*. En este ciclo exploramos la relación entre el arte, la ciencia y la espiritualidad en constelación con las obras de Hilma af Klint y Emma Kunz.

Abrimos un espacio de experimentación, creación y pensamiento crítico a través de prácticas artísticas, experimentos científicos creados a principios del siglo XX, observación goetheana, movimiento y palabra.

Este espacio de siete sesiones de cuatro horas cada una fue dinamizado por personas especialistas en uno o varios de los temas propuestos, con la intención de abrir puertas a espacios liminales.

Las invitadas fueron la Dra. Pilar Bonet, directora de V-W, Raphaela Fritsch y Olga de Jenaro, euritmistas, la Dra. Jo Milne y la Dra. Mapi Rivera, artistas visuales e investigadoras.



6. Cuarta sesión: Explorando múltiples infinitos, ponencia de la Dra. Constanza Kaliks. Ilustración de la participante Elsa Gisla, 30 noviembre 2020.

EMMA KUNZ
(Brittnau 1892- 1963 Waldstatt)

« My work is meant for the 21st Century ».

Emma Kunz at 61 years old in her house-workshop
Photo taken By Werner Schoch sommer 1953

7. Quinta sesión: Recapitulación de las prácticas de Emma Kunz, ponencia de Sara Petrucci, 7 diciembre 2020.

T1: Among all P s of a g (as row of P s) there is a singular P , the infinitely distant P of the g (P_{∞}).
 All g s passing through a P_{∞} (as sheath of g s) are parallel.

T2: Among all g s of a E (as field of g s) there is a singular g , the infinitely distant g of the E (g_{∞}).
 All E s passing through a determined g_{∞} (as sheath of E s) are parallel.

T3: Among the E s of the space (\emptyset) there is a singular E , the infinitely distant E of the space (E_{∞}).
 Its position in space is arbitrary, but the P_{∞} s and g_{∞} s lying in this E_{∞} determine the direction of all g s and the position of all E s in space.



8. Sexta sesión: Introducción a la geometría proyectiva, ponencia de Alex Janecek, 14 diciembre 2020.

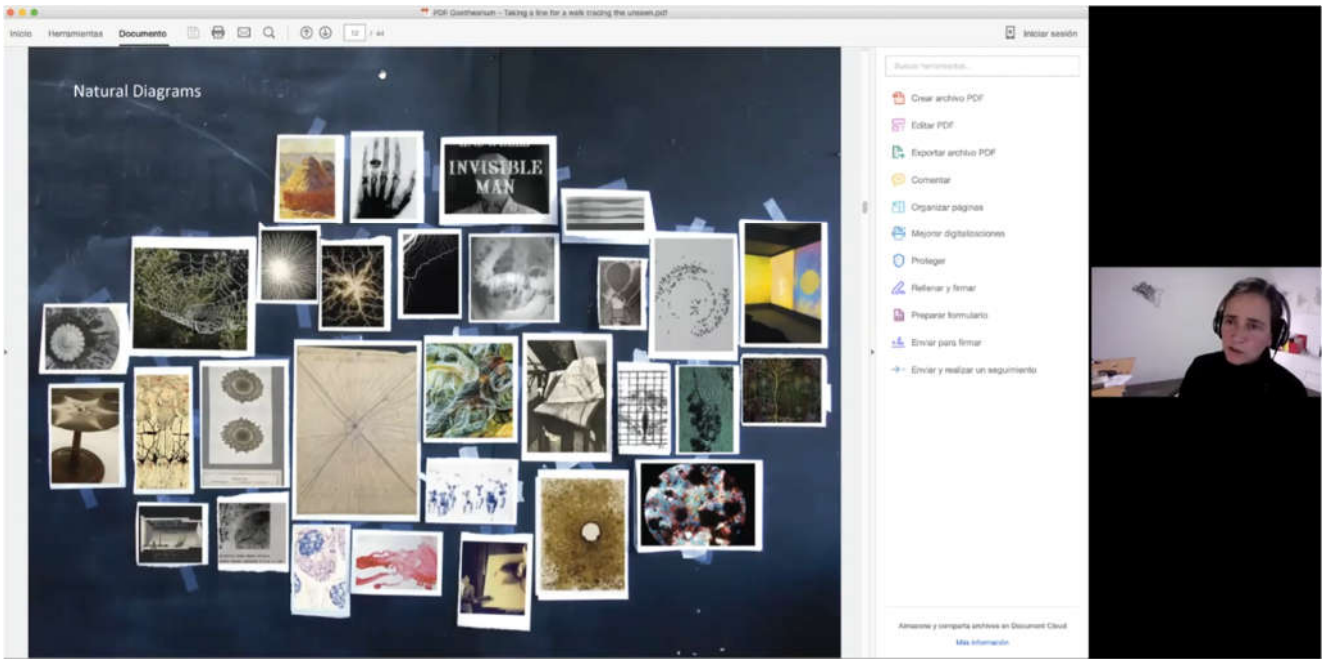




Mandelbrot, Kunz, Cardoid Catacaustics



9. Sexta sesión: Introducción a los fractales, ponencia de la Dra. Kerri Welch, 14 diciembre 2020.



10. Séptima sesión: Paseando por la línea. Rastrear lo invisible, ponencia de la Dra. Jo Milne, 21 diciembre 2020.



11. Resultados del segundo encuentro del Ciclo de Procesos Artísticos y Sanadores. La contemplación: creamos láminas a partir de la experiencia de observación goetheana del mundo vegetal, inspirados en las libretas de notas que Hilma af Klint creó durante su residencia en el Goetheanum, Dornach, Suiza, para descubrir las leyes geométricas que laten en la esencia de la Naturaleza.

Los procesos artísticos que realizaron las y los participantes se llevaron a formato expositivo como forma de clausura del proceso de creación (fig. 11-13).

En el transcurso de esta última experiencia de investigación expandida, contacta conmigo Alma Perlic, coordinadora del Espai Chin, Centro Cultural Antroposófico de la Val d'Aran que tiene como ejes la educación, el arte, la naturaleza y la salud. La atención, diálogo, mediación, prevención y humor son sus herramientas. Este espacio acoge propuestas de diferente índole con base antroposófica en Betren, un pequeño pueblo inmerso en la exuberante naturaleza de la Val d'Aran. Para esta ocasión ideé la charla-taller *Anhela, cree, sigue y olvida. Una mirada introspectiva sobre la vida y obra de Hilma af Klint*, en mayo de 2022, una propuesta abierta para todos los públicos de tres horas. Esta pretende acceder a la obra de Hilma af Klint desde la vivencia y la esencia de su trabajo a través de uno de sus cuadernos: *Flores, Musgos y Líquenes*, creado entre 1919-1920, en Dornach. Este cuaderno es un estudio científico-espiritual, que nos conduce a la deriva de lo primigenio, lo evolutivo, lo simbiótico, la metamorfosis intrínseca en las plantas que se nos desvela como posibilidad de llegar a su esencia. Goethe nos anunciaba: «Cuando la naturaleza está a punto de revelarle a uno su secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte»⁹.

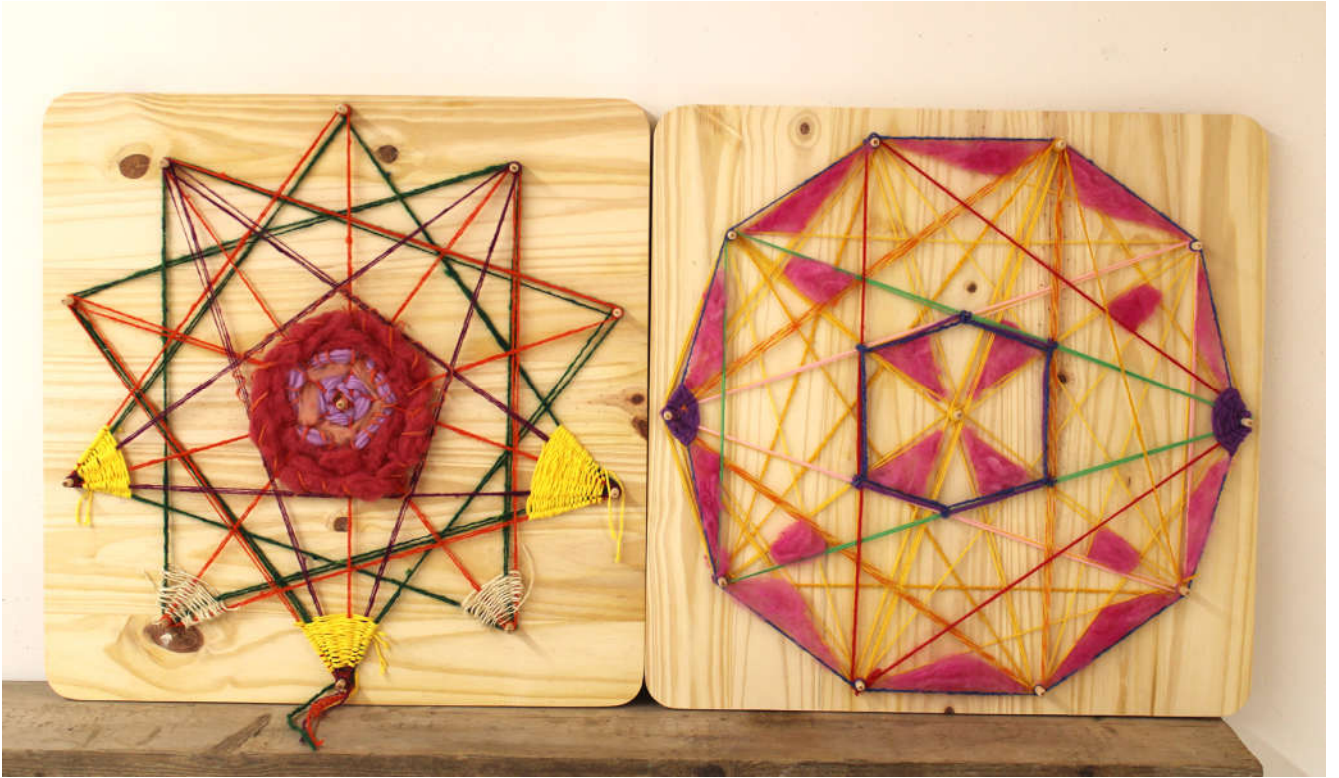
Activamos el proceso con el resonar de nuestras voces, sintonizamos nuestro

instrumento, el cuerpo, para habitar en el presente individual y colectivo. Nos acercamos a la naturaleza con ese sentimiento de admiración, veneración, devoción. Fuimos al encuentro de algo, con la mirada atenta, serena, activa para abrir las puertas al diálogo con la Naturaleza. Creamos con nuestras manos, que son las que hablan desde el corazón. Después de ese momento de recogimiento vino la pausa. En la segunda parte del encuentro, las preguntas tomaron protagonismo. Creamos una narrativa a través de la observación de una de las series de Hilma para indagar sobre su personalidad y obra (fig. 14-16).

La sustancia

Este método de investigación expandida parte de la práctica artística que he desarrollado durante diecisiete años en mi trayectoria como artista. En estos encuentros se abre un camino individual de exploración que trasciende la barrera de lo tangible, inspirada en los métodos científico-espirituales de las investigaciones transgresoras de Hilma af Klint y Emma Kunz. En estos espacios se incluye el resonar de la palabra que una vez fue creadora.

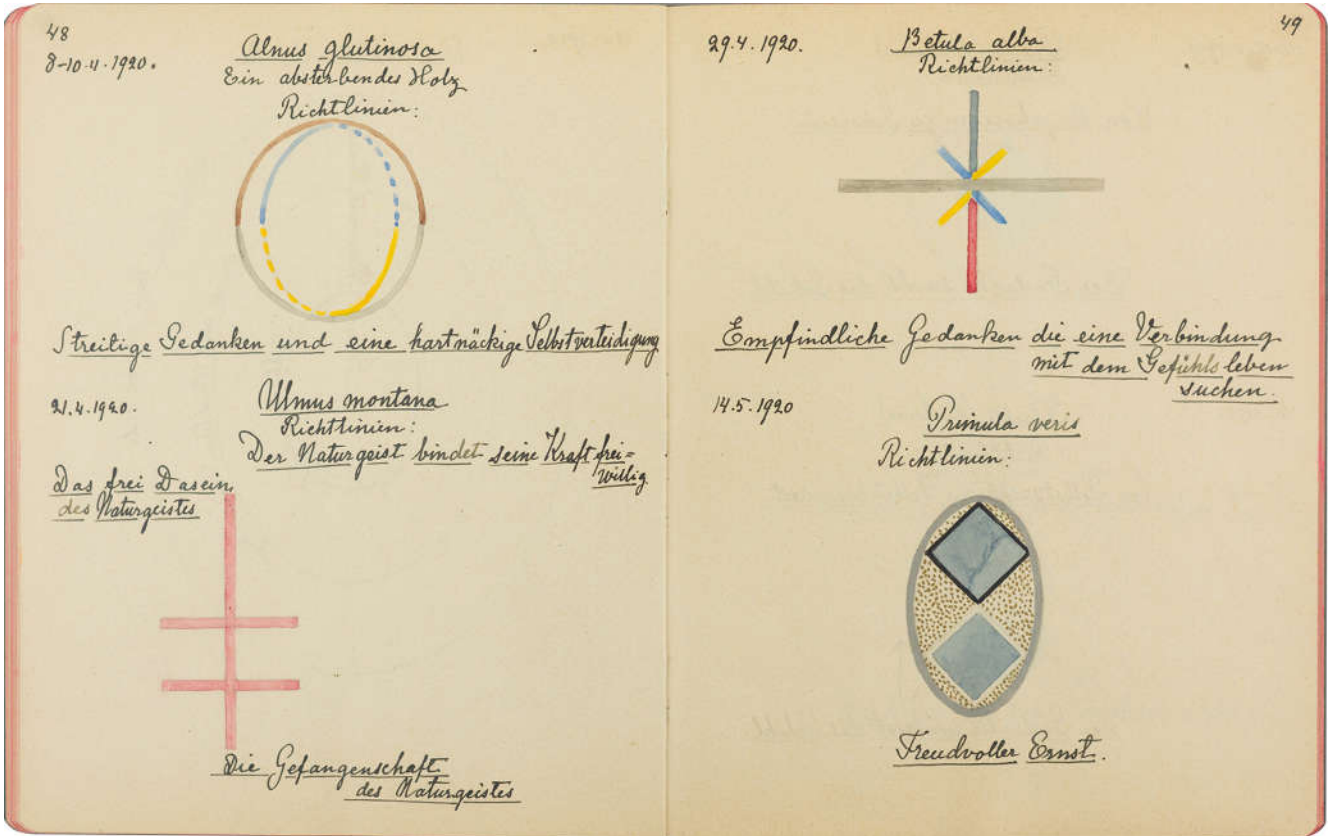
El cuerpo se entona para ser receptor y transmisor. El silencio, la meditación y la observación emergen para crear entre todos esa sustancia que se genera en el encuentro, un tipo de sustancia que nutre, enriquece, abre puertas inesperadas y provoca que se expanda la mirada. Son propuestas que instan a cohabitar en las creaciones de Hilma af Klint y Emma Kunz. Un postulado para compartir



12. Resultados del tercer encuentro del Ciclo de Procesos Artísticos y Sanadores. El número: utilizamos estructuras inspiradas en el uso artesano del telar, para desvelar el símbolo que nace del número, haciendo visible el movimiento de las series numéricas matemáticas inspirados en las combinaciones numéricas de Emma Kunz.



13. Resultados de los experimentos científicos realizados en el quinto encuentro del Ciclo de Procesos Artísticos y Sanadores. Lo invisible: impartido por la Dra. Jo Milne, se revisó las prácticas experimentales de la científica Lily Kolisko como una metodología creativa para entender las fuerzas vitales que nos rodean, traduciendo el suelo y la savia en delicadas cartografías.



14. Hilma af Klint. Flores, musgos y líquenes. 1919-1920, p. 48-49. Tinta, acuarela, grafito sobre papel, desplegado: 22 x 35 cm. Cortesía de Albert Steffen-Stiftung, Dornach, Suiza.

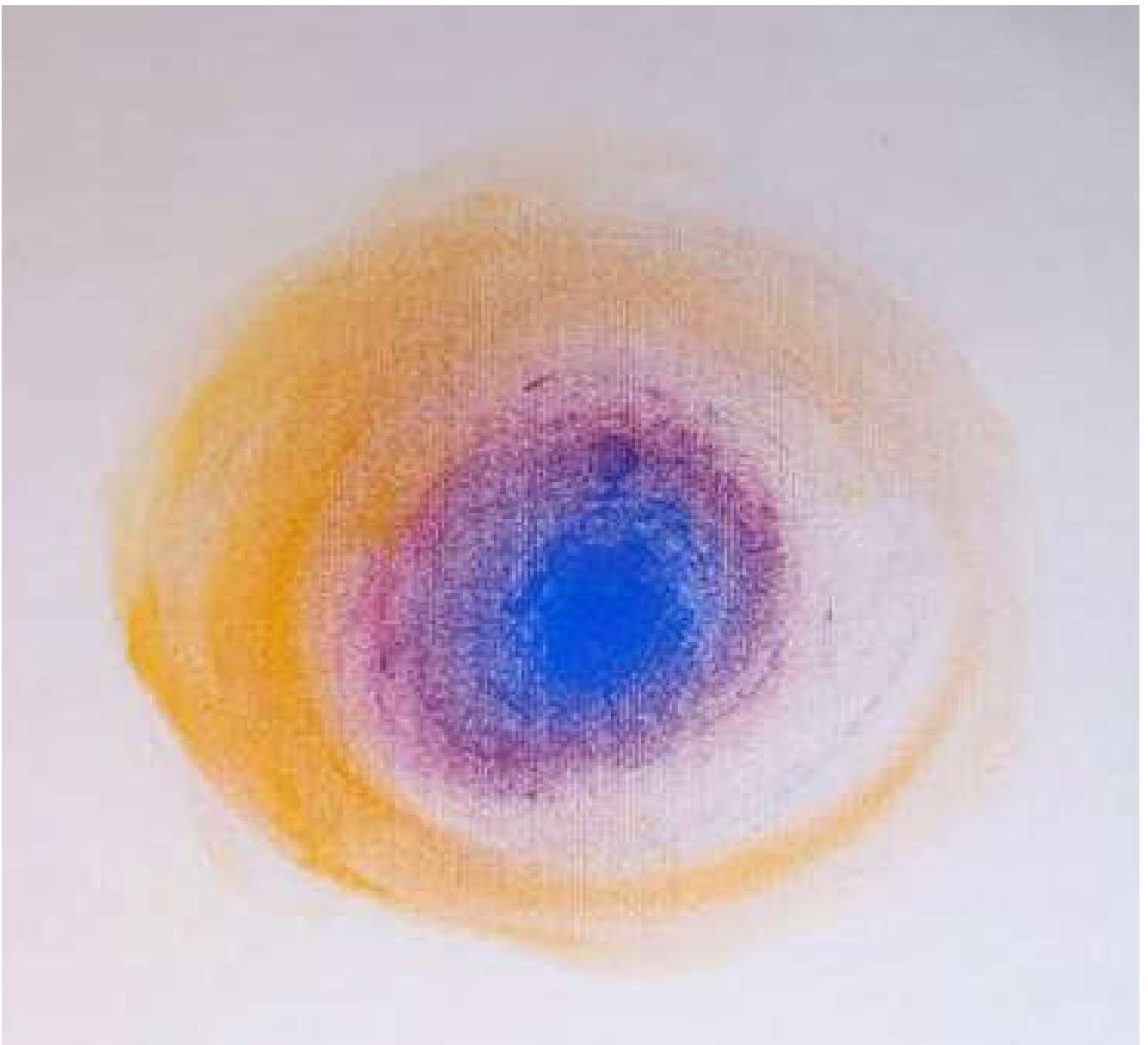


15. Ilustración de Carmen, participante de la charla taller Anbela, cree, sigue y olvida. Una mirada introspectiva sobre la vida y obra de Hilma af Klint, mayo 2022.

conocimiento, transitar de lo individual a lo colectivo y reunir a aquellas personas que tienen la inquietud de conocer desde un ámbito que no es exclusivamente teórico, donde colocamos el cuerpo, la experiencia, el diálogo, el proceso artístico y la experimentación como eje central.

¡Ahora es el tiempo que ellas pronosticaron!

¡Su futuro es nuestro presente inminente!



16. Ilustración de Terrier, participante de la charla taller *Anbela, cree, sigue y olvida*. Una mirada introspectiva sobre la vida y obra de Hilma af Klint, mayo 2022.

BIBLIOGRAFÍA

-Bonnefoit, Régine, Petrucci, Sara, Gamboni, Dario, Scotti, Roland. *Zahl, Rhythmus, Wandlung. Emma Kunz und Gegenwartskunst. Nombre, rythme, transformation: dialogues contemporains avec Emma Kunz*. Editado por Régine Bonnefoit y Sara Petrucci. Göttingen: Steidl, 2020.

-Bauduin, Tressel M. et al. *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. Editado por Tracey Bashkoff. New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.

-Kunz, Emma. *Das Wunder Schöpfender Offenbarung. Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Hermann Schläpfer, 1953.

-Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode. Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* [1953]. Lenzburg 2011.

-Meier, Anton C. et al. *Emma Kunz—Artist, Researcher, Healer*. Würenlos: Emma Kunz Zentrum, 1998.

-Rivera Guiral, María Pilar. *El sentido numinoso de la luz. Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria*. Barcelona: Herder, 2018.

NOTAS

1. Harald Szeemann, «More than Art: Tied into Primal Mud and Mystic Lyght», en *Emma Kunz. Artist, Researcher, Healer*, ed. Anton C. Meier (Würenlos: Emma Kunz Zentrum, 1998), 70.

2. Anton C. Meier, «Emma Kunz. Life and Work», en *Kunz, Artist, Researcher, Healer*, 28.

3. Heiny Widmer, en el catálogo de la exposición *Der Fall Emma Kunz*, Aargauer Kunsthau, Aarau (Zurich: Meier, 1973), 9.

4. Julia Voss, «The Traveling Hilma af Klint», en *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2018), 51.

5. Rivera Guiral, María Pilar, *El sentido numinoso de la luz* (Barcelona: Herder, 2018), 729.

6. David Adams, «Hilma af Klint. A Beginning Antrhoposophical Comentary», 5, consultado el 9/11/2022, https://www.rudolfsteiner.org/fileadmin/user_upload/being_human/bh-articles/adams/DAdams-HilmaafKlint-Commentary.pdf.

7. Emma Kunz, *Neuartige Zeichnungsmethode. Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* (Lenzburg, 2011). Emma Kunz, *Das Wunder schöpfender Offenbarung. Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* (Waldstatt: Hermann Schläpfer, 1953).

8. Régine Bonnefoit y Sara Petrucci, eds., *Zahl, Rhythmus, Wandlung. Emma Kunz und Gegenwartskunst. Nombre, rythme, transformation: dialogues contemporains avec Emma Kunz* (Göttingen: Steidl, 2020).

9. Rudolf Steiner, *Arte y Ciencia del Arte* (Argentina: Editorial Antroposófica, 2005), 49.

6

ATRAVESADAS POR VÓRTICES DE INSPIRACIÓN

Mapi Rivera

Currículum académico: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Recibe la beca Erasmus Saint Martins School, Londres. Doctora en Bellas Artes con la tesis *El sentido numinoso de la luz*, publicada por la Editorial Herder, 2018. Su principal motivación es sostener y evidenciar el vínculo entre la experiencia visionaria y la creación. Con este fin, ha participado en numerosas conferencias, clases y seminarios. Forma parte del grupo de investigación Visionary Women Art. Sus obras y textos han sido catalogados a través de 53 publicaciones diversas, que recogen una trayectoria de 38 exposiciones individuales y más de 100 exposiciones colectivas. Su práctica artística puede considerarse el resultado experiencial de esta indagación sensitiva que contempla una percepción aumentada de la realidad. El dibujo, la escritura y la fotografía son las herramientas que trenzan de forma única una manera de testimoniar y traducir lo que ve, escucha y siente, en estados inspirados de meditación. www.mapirivera.com

Resumen: La sensibilidad, la capacidad de captar la realidad de forma porosa y dilatada, permite a creadoras como Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz y Josefa Tolrà percibir y comunicar con dimensiones espirituales. La intensidad de estas experiencias, la sobreabundancia perceptiva, es la que les empuja a transcribir, transmitir y traducir sus visiones y audiciones en un corpus de escritos, dibujos, pinturas y bordados, que se avanzaron a su tiempo y que nos han allanado el camino para «salir del armario espiritual». Estas «exploradoras del infinito», en palabras de la estudiosa de la mística Evelyn Underhill, transitaron los

vórtices de la atemporalidad, como si pudieran inspirar y expirar el tiempo, invocaron el futuro desde el pasado y, en un gesto de pura generosidad, nos ofrecieron la avanzada y reveladora naturaleza de sus visiones y creaciones.

Palabras clave: Vórtices de inspiración, sensibilidad, clarividencia, percepción cordial, canalización, creación.

Abstract: Sensitivity, the ability to capture reality in a porous and expanded way, allows creators such as Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz and Josefa Tolrà to perceive and communicate with spiritual dimensions. The intensity of these experiences, the perceptive superabundance, is what pushes them to transcribe, transmit and translate their visions and hearings into a corpus of writings, drawings, paintings and embroidery, which were ahead of their time and which have paved the way for us to “get out of the spiritual closet”. These “explorers of infinity”, in the words of mystic scholar Evelyn Underhill, traversed the vortexes of timelessness, as if they could breathe in and out of time, they invoked the future from the past and, in a gesture of sheer generosity, they offered us the advanced and revealing nature of their visions and creations.

Keywords: Vortexes of inspiration, sensitivity, clairvoyance, cordial perception, channeling, creation.

Girar la mirada hacia la Luz

El instante eterno es un rayo de la luz eterna.
La tarea del ser humano es abrir una brecha en la esfera que vive. El rayo penetra solo.
Es inútil derribar una casa para que haya claridad.
Basta una ventana. Entonces seguro que la luz penetra.

Gitta Mallasz. *Conversaciones con ángeles*

Estamos acostumbrados a percibir con nuestros cinco sentidos, aprendemos a enfocar y a delimitar la realidad, aprendemos a «ver» igual que aprendemos a «hablar». Nombramos aquello que percibimos y, así, demarcamos la existencia separada de los seres y objetos que conforman el mundo, el universo, el cosmos. Sin esta demarcación, y su consecuente nomenclatura, todo sería uno; una gran maraña de vida; elementos vivos que no acaban ni empiezan, totalmente interconectados, en el gran tapiz de lo manifiesto.

Cuando un infante recién nacido abre los ojos por primera vez, solo percibe luz, no ha aprendido a ver los contornos, no sabe enfocar los límites de lo aparente, todo es un entramado vibrante de energía. Aprendemos a ver enfocando y diferenciando, demarcando y separando los elementos de la realidad. De la misma manera, aprendemos a nombrar y así resaltamos nuestras particularidades de las de los demás, olvidamos esa forma porosa, vibrante y abarcadora de «ver».

Es como si estuviéramos en un océano de energía, luz y vibración, nadando en esas aguas nutritivas que nos sustentan, y solo nos fijáramos en las especies y seres que, como nosotros, habitan ese lugar abisal. La luz nos

permite ver, pero olvidamos ver la propia luz que permite la visión. Compramos una entrada para el espectáculo de la vida, nos sentamos en la butaca y nos perdemos en la percepción de los sucesos y anécdotas que se proyectan en la gran pantalla, nos identificamos con esas imágenes fluidas y cambiantes. Hemos aprendido a ver e interpretar las escenas que se desarrollan en nuestro entorno, aquello que percibimos como real, pero solo algunos osan girar la mirada para ver el halo de luz que surge del proyector.

Como cuenta la moraleja del mito platónico de la caverna, quien osa ver más allá de lo aparente no siempre es bien recibido y apreciado. Quien se atreve a mirar directamente a la Luz no solo queda momentáneamente cegado, sino que esa sobreexposición a la Fuente de la luminosidad cambiará para siempre su manera de percibir el mundo. Si intenta transmitir su experiencia, su nueva cosmovisión, la certeza que le atraviesa, topará con versiones encontradas, pues aquellos que permanecen inamovibles, contemplando las sombras de su existencia, defenderán sus inercias y, en muchas ocasiones, preferirán perpetuar sus hábitos a dar cabida a la más minúscula posibilidad de cambio. Por ello, las personas sensitivas¹, las que se han atrevido a ver con su mirada esencial, a menudo prefieren pasar desapercibidas.

Tal es el caso de Georgiana Houghton (1814-1884) que, en estado de mediumnidad y profunda visión interna, realizó unos dibujos

en los que captaba finos hilos, espirales de energía, complejas corrientes vibratorias y espirituales. Estas grafías, que fueron totalmente incomprendidas en su época, se adelantaron por medio siglo al denominado arte abstracto. Años más tarde, también guiada por los espíritus, Hilma af Klint (1862-1944) dibujó en sus cuadernos y pintó obras de gran formato; hermosas combinaciones de color y formas seminales, floridas, primigenias. La sanadora y visionaria Emma Kunz (1892-1963) dibujaba ininterrumpidamente hasta finalizar sus composiciones, creando mediante un péndulo unas geometrías mandálicas que ordenaban las energías de sus pacientes y

operaban como un portal para la sanación. La médium, sanadora y creadora Josefà Tolrà (1880-1959) preservó sus dibujos y escritos, que solo fueron conocidos por personas de su entorno.

Todas ellas supieron que sus visiones, audiciones, y las traducciones que hicieron a través de la pintura, el dibujo y la escritura, serían plenamente comprendidas por futuras generaciones. Y si, en la actualidad, estas obras inspiradas, nacidas del gesto valiente de girar la mirada y el corazón hacia el origen de toda visión, son acogidas, aceptadas, incluso —como afirma la doctora y comisaria Pilar Bonet—



1. Georgiana Houghton (*Las Palmas de Gran Canaria, 1814-Londres, 1884*).

necesitadas, será que el momento ha llegado y será que el futuro es ahora.

Sensitividad y clarividencia

Según la neuropsiquiatra Shafica Karagulla (1914-1986), las personas sensitivas son aquellas que saben alternar una doble visión: la que podemos denominar externa, que aprendemos y ejercitamos para desenvolvernos en el mundo, y la que denominaremos interna, que correspondería a una percepción ampliada de la realidad. La sensitividad es nuestra percepción original sin el filtro del aprendizaje limitador, un don natural con el que venimos al mundo, pero que, al no practicarlo, va quedando aletargado, como un músculo no ejercitado. Así, las personas sensitivas tienen la capacidad de modular el foco de su percepción de un estado externo focalizado a un estado interno dilatado.

Hay algunos procesos que comparten la mayoría de sensitivos. Las personas clarividentes experimentan una cierta relajación del foco normal de los ojos que acompaña su percepción de lo que aparenta ser una frecuencia de dimensión superior. Esta relajación de los músculos de los ojos físicos está siempre acompañada por cambios observables en la apariencia de los ojos. Las pupilas se dilatan ligeramente, incluso en un día luminoso, y la mirada aparece atenta y ligeramente rígida².

Según Karagulla, cualquier observador podría deducir, mirando los ojos de la persona sensitiva, si está percibiendo con sus sentidos

internos o con su sensibilidad externa. Las personas sensitivas que Karagulla investigó con rigor científico conservan la capacidad de ver, sentir, percibir campos energéticos que envuelven a las personas, también conocidos como auras³.

Hay muchos grados y tipos de sensitividad. Una persona clarividente puede ver campos de fuerza alrededor de las personas y los objetos y descubrir por experiencia que esos campos de fuerza están asociados con unos fenómenos que pueden ser observados. Un clarividente puede ser capaz de ver a través de objetos opacos, como el cuerpo humano, y describir la condición de sus órganos internos. Algunos clarividentes tienen la habilidad de ver eventos pasados. Estos serían sucesos históricos o sucesos en la vida de un individuo. Cuando la persona sensitiva es capaz de ver el futuro, la clarividencia se fusiona con la precognición. A veces, la precognición es un instante sencillo de saber con claridad más que ver imágenes de eventos⁴.

Estas personas abarcan un espectro de percepción sensitiva que va desde la clarividencia, la clariaudiencia, la clarisentencia, la telepatía, la precognición, la retrocognición, la psicoquinesis, la psicometría, la radiestesia, a la capacidad de diagnosticar y sanar...⁵

Karagulla descubrió que, a menudo, estas personas con capacidades perceptivas ampliadas tienen algún familiar en su linaje con este mismo o parecido don, lo cual favorece su aceptación y facilita su desarrollo durante la niñez. Cabría preguntarse si todos hemos



2. Hilma af Klint (Solna, Suecia, 1862-Danderyd, Suecia, 1944).

nacido con capacidades sensibles; además de los sentidos que hemos llamado externos, ¿acaso no sería posible que también tuviéramos sentidos internos aletargados desde la infancia por falta de reconocimiento y práctica?

El despertar de la sensibilidad

Si ejercitamos nuestra sensibilidad, damos cabida a la intuición y nos predisponemos al

estado receptivo de la inspiración, es muy probable que esta empiece a sensibilizarse, como una semilla que ha estado dormida durante un tiempo y, de pronto, recibe luz, atención, humedad y cariño. De forma natural, si nos regalamos un espacio y un tiempo para la sensibilización de nuestra sensibilidad, esta puede empezar a reverdecer. Cualquier tipo de práctica meditativa o introspectiva nos

predispone a la escucha y a la visión atenta de una realidad que es mucho más profunda y amplia que la superficie siempre delimitadora que la percepción externa nos muestra. Si ampliamos el marco de nuestra visión, empezamos a intuir que el mundo que habitamos es como una cebolla, en la que capas de multidimensionalidad están íntimamente trenzadas con nuestra realidad aparente. Entonces, comenzamos a darnos cuenta de que, en verdad, es difícil diferenciar dónde empieza lo que denominamos «yo» y dónde comienza lo que llamamos «otro». Con nuestros sentidos ordinarios, vemos solo la capa más superficial, pero cuanto más ampliamos nuestra visión, más capas o dimensiones somos capaces de percibir y abarcar.

Respiramos y el mero hecho de respirar, de llenar nuestros pulmones con esa corriente de aire, nos muestra un dibujo mucho más poroso y fluido de nuestro ser. El aire que inspiramos y expiramos ¿forma parte de nuestro ser? ¿Empezamos y acabamos en una bocanada?⁶ Y los alimentos que ingerimos y excretamos ¿forman parte de nosotros? El alimento que sacia nuestra hambre, el agua que evapora nuestra sed ¿son parte intrínseca de nosotros?, ¿o nosotros de ellos? Quizás, esa primera visión del infante que acaba de abrir los ojos al mundo y lo percibe todo interconectado por flujos palpitantes de luz está más próxima a la versión de una percepción original de lo Real. También es cierto que, sin delimitaciones, sin clasificaciones, sin nomenclaturas, no podría

escribirse este texto, no podríamos hacer alusión a la riqueza y variedad de vida que habita este Planeta. Pero, al practicar la sensibilidad, al abrir nuestros sentidos a una dimensión más porosa de la realidad, esta se vuelve mucho más líquida; es posible ver los hilos que conforman la trama, es posible percibir la luz del proyector, la substancia primordial del océano y, al mismo tiempo, todos los seres que lo habitan. Si no fuéramos capaces de enfocar la realidad, seríamos disfuncionales en este nuestro mundo. Pero al alternar una visión más estrecha y focal con una percepción dilatada y abarcadora, las personas sensitivas aumentan su capacidad cognitiva, su capacidad para acceder a un saber que nos trasciende, un saber esencial y original. De este acceso al saber que no caduca, al saber que une y origina, surgen las obras originales, las creaciones genuinas, porque fluyen de esa Fuente de sabiduría perenne.

El corazón, el asiento de la visión

Canalizar es el proceso de revelar información y energía no limitada por nuestras nociones convencionales de espacio y tiempo que pueden ser receptivas y expresivas.

Helané Wahbeh. *The Science of Channeling*

El órgano de percepción sensitiva y canalizadora por excelencia es el corazón. La visión cordial, la sede de nuestra esencia, la cavidad donde nuestros dones y capacidades se asientan, es el corazón⁷. Los místicos y místicas de todas las tradiciones han reconocido «el ojo del corazón» como un sentido enaltecido de percepción. La sede de todo misterio, y el

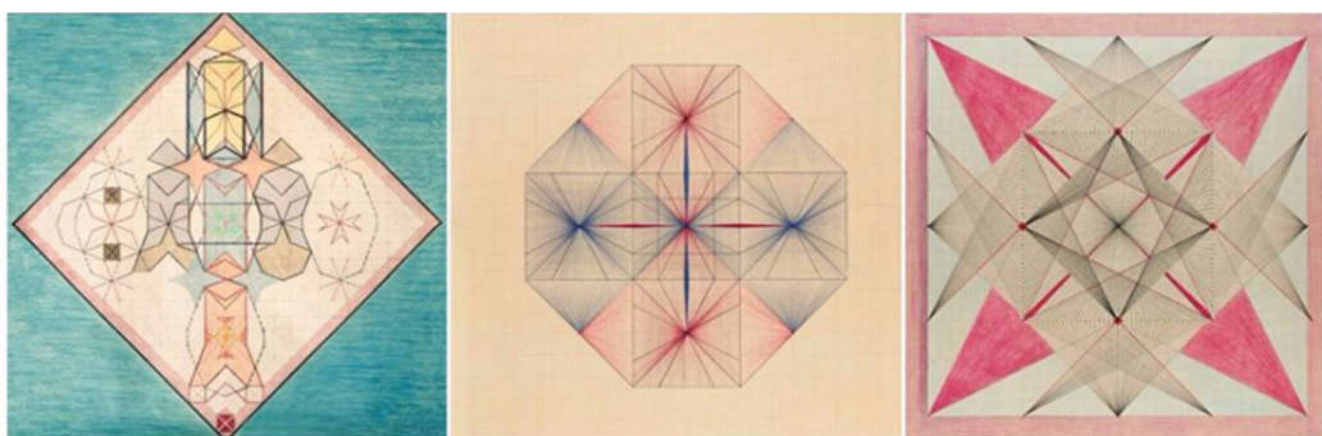
asiento de toda revelación, es el corazón. La conexión con la Fuente u Origen de sabiduría se da a través del corazón. El corazón, motor y canal, es capaz de acceder a ese núcleo inspirado y reverberarlo. Por ello, en toda tradición mística, se potencian valores como la compasión, la bondad, la ternura y el amor incondicional, porque son emociones dilatadoras, y es precisamente ese ensanchamiento emotivo el que mueve, conmueve y amplía la percepción.

En la reciente serie documental *Channeling: A Bridge to the Beyond*, Matías De Stefano, considerado niño índigo porque creció con una capacidad exacerbada para recordar vidas pasadas y periodos históricos olvidados, se refiere al corazón como «un lugar permeable a otras realidades, porque el corazón está abierto a canalizar todo el tiempo y a nutrir nuestro cuerpo»⁸.

El conocimiento intuitivo, la capacidad de captar información más allá de la razón que el mismo lenguaje popular atribuye al corazón, «la corazonada», tiene que ver con nuestra capacidad para percibir sin filtros, de una

forma mucho más directa, con una certeza que, a menudo, no podemos explicar racionalmente. Según la doctora Helané Wahbeh, hay todo un espectro de sensibilidad para experimentar la canalización: «En un lado del espectro, están las intuiciones y las corazonadas. La percepción extrasensorial, incluyendo la telepatía, la comunicación de mente a mente, la clarividencia, la precognición para percibir que trasciende tiempo y espacio, estarían en el medio del espectro. Y en el otro lado del espectro se encontrarían experiencias más inusuales como las de canalización en estado de trance»⁹.

Sabemos, por los testimonios que dejaron Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz y Josefa Tolrà, que una fuerza espiritual las empujaba a pintar, dibujar y escribir sin descanso; guiaba compulsivamente su mano, les dictaba conocimientos y saberes, les revelaba los motivos del malestar o de la patología de sus consultantes y pacientes. En el extremo de la sensibilidad, en el que la persona entra en un trance profundo, esta puede llegar a perder la conciencia de lo que dice, o hace,



3. Emma Kunz (Brittnau, Suiza, 1892-Waldstatt, Suiza, 1963).

pues su cuerpo se convierte en un canal total para la manifestación y expresión de una dimensión espiritual¹⁰. En otros casos, puede mantener una conciencia testigo, percibiendo lo que acontece desde fuera de su cuerpo, y en estados de trance más leves el recuerdo de lo canalizado se conserva de forma parcial o total. Por ello, los registros visuales o escritos devienen un testimonio valioso de la experiencia al que se puede volver una y otra vez.

Estírar la antena de la percepción

En correspondencia al espectro perceptivo que va de los estados ordinarios de percepción a los estados abiertos y dilatados de la sensibilidad extrema, obtendremos cosmovisiones variadas, descripciones alternas de nuestro entorno y del mundo que habitamos. Casi podríamos afirmar que hay tantas versiones de la realidad como personas que miran. Si recuperamos de nuevo el mito platónico, quien vive absorto en la pantalla de su existencia, ensombrecido por sus rutinas e inercias, contemplando un día y otro el mismo desenlace, tiene un enfoque parcial y limitado de la realidad. La ampliación perceptiva requiere un gesto de valentía, un giro de la mirada similar al del heliotropo que siempre busca la luz, un compromiso íntimo con la esencia que cada uno es. La sensibilidad abraza nuestra sensibilidad, amplía e incluye los sentidos que nos son conocidos, otorgándonos una dimensión elástica, más profunda y abarcadora.

Ser sensitivo es de alguna forma ser canal o receptáculo de un radio más amplio de conocimiento y saber. Ceñidos a nuestros sentidos externos, percibimos solo la emisora local de nuestros pensamientos más próximos; con la sensibilidad ampliada es como si captáramos una señal wifi universal. Para entender el paso de la sensibilidad a la sensibilidad, podemos imaginar, en primera instancia, que somos un aparato de radio, con la antena muy replegada, y percibimos nuestros propios pensamientos, esos que circulan en bucle muy cercanos a nuestro cerebro. Si estiramos un poco más la antena, podemos sintonizar una frecuencia más amplia, podemos percibir el entorno que nos rodea, la belleza de la naturaleza, somos más capaces de empatizar con otras personas, porque vemos más allá de nuestros pensamientos egocéntricos. En este estadio, el corazón gana poder, sus neuronas se activan, se sincronizan con el cerebro para comprender el mundo. El corazón empieza a ser un asidero perceptivo que tenemos presente. La empatía despierta la inteligencia desatendida de nuestro centro cordial. Si todavía desplegamos y estiramos más la antena de nuestra percepción, seremos capaces de percibir radios más amplios de la realidad, dimensiones más sutiles, lugares imaginales, seres luminosos, maestros, guías, protectores, incluso ancestros que, puntualmente, comunican con nosotros. Todo un gran magma de saber, conocimiento sutil, imaginal, arquetípico, simbólico, se abre a nosotros a través de nuestra sensibilidad de banda amplia,

el wifi akáshico¹¹ de todos los registros de saber.

Si nos atrevemos a desplegar al máximo nuestra capacidad perceptiva, comunicaremos directamente con la Fuente, con la Luz pulsante y viva que lo inunda todo. Se trata del Saber original, que los místicos han denominado apofático, pues ninguna palabra, ninguna imagen, es capaz de aproximarse a su descripción. Es entonces cuando el conocimiento se vuelve experiencia y cuando la experiencia se reconoce como la única forma de saber. Ya no se trata de saber, sino de ser. Nuestros corazones se verán inundados por esa corriente amorosa incondicional y

comprenderemos que somos semilla y somos árbol, que somos gota y somos manantial, que nuestra percepción se ha enfundado en el olvido de nuestros sentidos, pero que, en la medida que los desnudamos, podemos recordar quién somos, porque podemos percibirlo, porque lo sabemos, no como un acto de fe, sino como un acto de «visión» y de reconocimiento.

La creación como práctica sensitiva

Estos momentos de comunión, que tantos místicos, chamanes y personas con aperturas visionarias espontáneas han relatado, son los que las personas creadoras atisbamos,



4. Josefa Tolrà (Cabrils, Cataluña, 1880-1959).

reconocemos, sabemos, experimentamos, y es su abrumador influjo el que nos conmueve y nos mueve a traducir, expresar, comunicar, lo que vemos. La creación genuina es pues un testimonio de visión vívida y vivida.

El ámbito de la creación artística es un medio que ha permitido a muchas personas sensibles practicar y desarrollar su sensibilidad. La creatividad es uno de los resquicios que nos queda para reconectar con nuestra esencia, ejercitar la cordialidad de la visión interna, acceder a imágenes de saber, conectar y comulgar con su sabiduría perenne. Y en esa abundancia que sobreviene en los estados dilatados de percepción, las personas creadoras sentimos la auténtica necesidad de traducir esa experiencia, de compartir la visión. El arte, la

creación imaginal, compositiva y musical, poética, es uno de los reductos que nos queda para desarrollar nuestra sensibilidad y recordar nuestro ser esencial.

Así, acabo este artículo dando las gracias a todas las personas sensitivas; místicas, visionarias, sanadoras y creadoras que, con su coraje, valor y entusiasmo, se atrevieron a crear en comunicación y comunión con el mundo espiritual, allanando el camino para que hoy nos resulte más sencillo «salir del armario espiritual»¹². Estas «exploradoras del infinito», en palabras de la estudiosa de la mística Evelyn Underhill, transitaron los vórtices de la atemporalidad, como si pudieran inspirar y expirar el tiempo, invocaron el futuro desde el pasado y, en un gesto de pura generosidad, nos



5. Mapi Rivera (Huesca, 1976). Dibujos canalizados, 2021-2022.

ofrecieron la avanzada y reveladora naturaleza de sus visiones y creaciones.

Por ello, estas personas sensitivas son las que, al girar la mirada hacia el origen de la Luz, dilatando sus capacidades cordiales y agudizando su discernimiento, fueron atravesadas por vórtices de inspiración, remolinos del tiempo sin tiempo, que engarzan

pasado y futuro en la eterna pulsación del presente continuo.

Su regalo, su presente, fue un legado de obras imaginales, escritos originales, vestigios atemporales, testimonios de una experiencia inspirada, sensible y sensitiva.



6. Mapi Rivera (Huesca, 1976). Dibujos canalizados, 2021-2022.

BIBLIOGRAFÍA

-Cirlot. Lourdes y Manonelles, Laia (coords.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.

-Corbin, Henry. *La imaginación creadora*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.

-*Channeling: A Bridge to the Beyond*. Serie documental. Gaia, 2022.

-Eden, Dona y Feinstein, David. *Medicina energética*. Barcelona: Obelisco, 2022.

-Gelder van, Dora. *The personal aura*. Londres: Quest Books, 1991.

-Hastings, Arthur. *With the Tongues of Men and Angels. A Study of Channeling*. Florida: Holt, Rinehart and Winston. The Institute of Noetic Sciences, 1991.

-«Incerta via». *Àgora 5: El Sentit Numinós en l'Experiència Creativa*. Televisió de Girona, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mpor1Hoo4ww>.

-Karagulla, Shafica. *Breakthrough to Creativity*. Marina del Rey: De Vorss & Company, 1990.

-Laszlo, Ervin. *La experiencia akásica*. Barcelona: Obelisco, 2014.

-Muller-Westermann, Iris y Wifoff, Jo (eds.). *Hilma af Klimt. Pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso de Málaga, 2013.

-Rivera, Mapi. *El sentido numinoso de la luz*. Barcelona: Herder Editorial, 2018.

-Underhill, Evelyn. *La mística*. Madrid: Trotta, 2006.

-Wahbeh, Helané. *The Science of Channeling*. Canada: New Harbinger Publications-Institute of Noetic Sciences, 2021.

-Zegher de, Catherine y Teicher, Hendel (eds.). *3 x Abstraction. New Methods of Drawing. Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. Nueva York y New Heaven: The Drawing Center-Yale University Press, 2005.

-Zuckav, Gary. *El asiento del alma*. Barcelona: Obelisco, 2021.

NOTAS

1. El término «sensitivos» fue utilizado por primera vez por Reichenbach en 1842 en sus experimentos con personas que podían sentir o ver el campo de energía alrededor de los imanes. Shafica Karagulla, *Breakthrough to Creativity* (Marina del Rey: De Vorss & Company, 1990), 57.

2. Mapi Rivera, *El sentido numinoso de la luz* (Barcelona: Herder Editorial, 2018), 153.

3. «El campo energético que envuelve el cuerpo se midió científicamente por primera vez en el Harold Burr's Laboratory en la década de los años 30. Conocido en el ámbito científico como «biocampo», coincide con las nociones más antiguas de un «aura» que rodea al cuerpo, que no solo aparece representada en imágenes religiosas, sino también en numerosas tradiciones curativas. Dona Eden y David Feinstein, *Medicina energética* (Barcelona: Obelisco, 2022), 218.

4. Karagulla, *Breakthrough*, 233.

5. Clarividencia quiere decir «ver claro» y clariaudiencia «oír claro». Un exceso de olfato correspondería a la clariestencia, un exceso de gusto a la claritencia, un exceso de tacto al claritacto... Y más allá de estas capacidades de

sentir claramente, se añade la capacidad de precognición (augurar acontecimientos futuros), telepatía (sentir lo que otra persona siente), psicometría (obtener información a través de los objetos), psicoquinesis (capacidad de influenciar los objetos a través de la focalización y la concentración mental), radiestesia (capacidad de sentir a través del cuerpo agua, metales o petróleo; a estas personas también se las denomina «zahoríes»), la capacidad de leer con los ojos vendados, y la capacidad de diagnosticar patologías y sanar. Para más información ver: Rivera, *El sentido numinoso*, 148-155.

6. Reflexión sobre la inspiración planteada por el doctor Josep Maria Jori en: «Incerta Via», *Àgora 5: El sentit numinós en l'experiència creativa*, Televisió de Girona, 2021, minuto 50, <https://www.youtube.com/watch?v=mpor1Hoo4ww>.

7. Gary Zukav denomina a la capacidad de percibir que va más allá de los cinco sentidos sensoriales «multisensorialidad». «Las experiencias del ser humano multisensorial están menos limitadas que las experiencias del ser humano de cinco sentidos sensoriales. Proporcionan más oportunidades de crecimiento y desarrollo». Gary Zukav, *El asiento del alma* (Barcelona: Obelisco, 2021), 11.

8. Matías De Stefano, «Channeling & The Heart Connection», *Channeling: A Bridge to the Beyond*, Gaia, 2022, minuto 24, <https://www.gaia.com/video/channeling-the-heart-connection>.

9. Helané Wahbeh, *The Science of Channeling* (Canada: New Harbinger Publications-Institute of Noetic Sciences, 2021), 14.

10. Tal era el caso bien conocido y documentado del sensitivo Edgar Cayce (1877-1945), quien tras el trance no recordaba nada de lo que había dicho en la sesión. Cayce entraba en estados de profundo sueño y, sin albergar conocimientos médicos, era capaz de diagnosticar acertadamente y a distancia la enfermedad del paciente, recetar remedios sanadores, a menudo tradicionales y desconocidos por los propios médicos que le acompañaban en el proceso.

11. Término original de la tradición hindú que hace referencia a las esferas supremas de la vida y la existencia. Era considerado el primero y fundamental de los cinco elementos y conservaba los vestigios de todo cuanto había sucedido en el espacio y en el tiempo. Para los sabios y videntes hindúes, Akasha era la memoria perdurable del cosmos. Ervin Laszlo, *La experiencia akásica* (Barcelona: Obelisco, 2014), 9.

12. Expresión utilizada en la investigación de Mapi Rivera (tesis en red, Universidad de Barcelona, 2016), Rivera, *El sentido numinoso*, 470.

7 APRENDIENDO DEL ARTE DE MUJERES VISIONARIAS PARA LA COLECTIVIZACIÓN DEL SUFRIMIENTO

Alba Sauleda

Currículum académico: Alba Sauleda es graduada en Bellas Artes (Universidad de Barcelona) y forma parte del grupo Visionary Women Art, donde pone su interés en el devenir de las visiones interiores. Partiendo de lo que la psiquiatría occidental trata como una fragilidad, propone investigar otras concepciones culturales, místicas o mitológicas sobre estas para, así como lo hace el arte visionario, poner en valor otra forma de entender tanto la creación como la gestión de un duelo. Desde Barcelona y para reapropiarnos del concepto del malestar, puntualmente participa en actividades que llevan a cabo los colectivos organizados para una salud comunitaria y de apoyo mutuo. En 2018 comisarió la exposición *XVII* de la artista visionaria Amor Estadella (Museu de Pintura de Sant Pol de Mar), a quien llega por el interés en su contexto de vida, empujada por la simpatía hacia los senderos del Art Brut desde 2017. En 2019 cursa un Erasmus en Arte en Besançon, por su proximidad con la ciudad de Lausanne y sus vínculos con la colección de Jean Dubuffet.

Resumen: Este texto parte de la participación de Visionary Women Art en la Biennale di Venezia 2022, donde el grupo pone en contexto el arte de una serie de mujeres que comparten la práctica visionaria como una herramienta de gestión del duelo, influenciadas por las creencias místicas del espiritismo. Entendiendo su obra como una práctica performativa, quiere señalar como esta pone en cuestión el relato dominante de la psiquiatría occidental sobre el inconsciente, posibilitando otras miradas para reapropiarnos del concepto de salud o para repensar el malestar. Así mismo, entendiendo que la cultura es una ventana a través de la cual poder ampliar nuestro contexto compartido, este texto llama a las instituciones culturales

a incorporar en su actividad, por un lado, a las referentes que aquí tratamos en el relato de la historia y, por otro, a las formas de autoorganización social que, con sus referencias en prácticas organizativas también invisibilizadas, generan acciones de responsabilidad mutua, en un intento de hacer visible la dimensión común que nos proponen la reproducción, la naturaleza y la política.

Palabras Clave: Visiones, arte y psicología, arte y psiquiatría, espiritismo, malestar psíquico.

Abstract: This text is based on the participation of Visionary Women Art in the Biennale di Venezia 2022, where the group puts into context the art of a series of women who share the practice of visionary art as a tool for managing grief, influenced by the mystical beliefs of spiritism. Understanding their work as a performative practice, it aims to point out how it questions the dominant western psychiatric discourse of the unconscious, enabling other views to reappropriate the concept of health or to rethink suffering. Likewise, understanding that culture is a window through which we can broaden our shared context, this text calls on cultural institutions to incorporate in their activity, on the one hand, the referents we are dealing with here in the narrative of history and, on the other, the forms of social self-organisation that, with their references in organisational practices that are also invisibilised, generate actions of mutual responsibility, in an attempt to make visible the common dimension that reproduction, nature and politics propose to us.

Keywords: Visions, art and psychology, art and psychiatry, spiritism, psychic unrest.

Magia y clarividencia

A finales del pasado octubre, un grupo de mujeres se ponía de acuerdo para encontrarse en Venecia, en el contexto de la Biennale di Arte 2022. El objetivo era asistir a la conferencia «Magia y clarividencia».

Como grupo de investigación independiente, Visionary Women Art, nos organizamos para cubrir nuestro propio evento: la conferencia de Pilar Bonet y María José González sobre la espiritualidad de dos artistas presentes en la exposición central proyectada por Cecilia Alemani, las catalanas Josefa Tolrà y Remedios Varo (fig. 1-2).

Así, participé por primera vez del evento internacional de la Biennale, empujada por varias coincidencias y en nombre de, justamente, la magia y la clarividencia. ¿Cómo visualizamos y reflexionamos sobre nuestro tiempo quienes hemos nacido en una generación que constata que nuestro planeta se va al declive espiritual, económico y ecológico? Una respuesta nos la ofrece Alemani, que

quiere señalar claves de lectura necesarias para un futuro con futuro. Por ejemplo, en su relato expositivo se disuelven las categorías binarias y especistas en favor de un mundo común.

Al igual que las artistas visionarias, entiende que el devenir pasa por el cuidado y la confianza en el planeta y en todos sus cuerpos. También cabe señalar su decisión de reunir obras de 213 artistas en perspectiva de género, un relato unificado que enlaza constantemente el tiempo presente con el futuro y el pasado: un pasado materializado en las cinco salas concebidas como *Cápsulas del Tiempo*.

En la exposición cohabitaban seres híbridos, mezclas entre mundos, especies y máquinas. Una propuesta para seguir el hilo invisible que une el creer que todo tiene alma y palpita al unísono con el universo: aquello que nos susurran tanto las artistas visionarias como el ambiente de las salas. Una voz confortable, o quizás una luz tenue allá donde había oscuridad u olvido. Sea como fuere, las imágenes que se



1-2. Conferencia «Magia y clarividencia. Josefa Tolrà y Remedios Varo». Venecia, 2022.

nos presentan a modo de constelación apaciguan nuestra existencia (fig. 3).

«*I have been to hell and back. And let me tell you, it was wonderful*» es la frase que bordó Louise Bourgeois en un pañuelo que nos puede acompañar en este recorrido. Mi generación, nacidos a principios de los noventa, crecimos sabiendo que no tendríamos acceso al mundo laboral. Estudiamos viendo que muchos tenían que renunciar a su formación para sostenerse. Vivimos la eclosión del 15-M como una ahogada esperanza para lo que tenía que ser una Revolución, mientras se iba privatizando el espacio público y agravando las alertas por el cambio climático. Nos dimos cuenta de que

todas las comodidades eran fachada y vimos que se desataba en falso la tercera guerra mundial, después de una infancia donde cualquier guerra parecía tan lejana como el detrás de una pantalla. Es por eso que, donde el camino parecía una caída, los relatos que hacen arqueología del bienestar común y la colectivización nos señalan que sigue siendo posible vivir una vida digna. En Venecia, entre las cinco secciones históricas del pabellón central, había dos salas –la dorada y la azul– que desde la transformación de la materia y la comunicación con lo oculto, respectivamente, hacen visible las creencias en el bienestar común, unidas por el hilo de la armonía, y que



3. Sala Corpo Orbita (*Capsulas del Tiempo*). Biennale di Venezia, 2022.

ya fueron reivindicadas en un pasado cercano desde la experiencia de ser mujer y en «la retaguardia de la esfera doméstica»¹.

Esas imágenes nos amplían los límites de la representación vinculándose a cada una de nuestras dos artistas destacadas: Remedios Varo y Josefa Tolrà. La conferencia, y una posterior visita guiada, nos permitieron centrar

Cecilia Alemani en las mencionadas *Cápsulas del Tiempo* de esta Biennale, atiende a una serie de mujeres visionarias y artistas nacidas en la segunda mitad del siglo XIX (fig. 4). En la conferencia celebrada en la Universidad Ca' Foscari, González y Bonet nos hablaron de la experiencia vital y artística de dos casos concretos que nos sirven de referencia para



4. Sala Corpo Orbita. Dos dibujos de Unica Zürn (izda.) y dibujo de Josefa Tolrà (dcha.).

la mente sobre formas de pensar y actuar que nos ofrecían un sentido de estar-en-el-mundo, ellas y los seres que no tienen cuerpo.

La retaguardia doméstica

La genealogía que estudia Visionary Women Art, incluida en la hipótesis que presenta

contextualizar la obra plástica de esta genealogía de mujeres. Sus vidas se enmarcan en los tiempos de la revolución de las ideas, la sindicalización de la clase obrera y la lucha por los derechos civiles también de las mujeres. Cuando la industrialización pone de relieve el concepto de privilegio y la secularización

cuestiona el autoritarismo clerical. La industrialización y la pérdida de identidad fueron dos factores que acercaron la creencia que la transformación social ocurriría si era en comunión con la naturaleza. La crisis de confianza en el catolicismo tradicional, junto con la influencia colonial de religiones hasta entonces desconocidas que provenían de culturas asiáticas, permitieron la aparición de alternativas para una idea espiritual ligada a la posibilidad de una utopía futura². La alternativa era una espiritualidad que no fuese autoritaria sino igualitarista y socializadora³. En todas sus ramificaciones, aparecen formas de espiritualidad laica como el espiritismo, que más tarde compartiría sus bases en doctrinas como la teosofía y la antroposofía.

La idea de la transmigración del alma que atraviesa el espiritismo es una creencia que, en un contexto de guerras y luchas coloniales, podía pacificar el trauma de la muerte. Como señala Dolors Marín, era una idea validada entre aquellas personas que querían entrar en contacto con los familiares muertos. A partir de estos deseos y con el espejo de las mujeres que empezaron a reivindicar sus derechos civiles —como la instrucción, el matrimonio libre o el voto—, las agrupaciones, reuniones y sesiones espiritistas permitieron a las mujeres pasar a la acción y el activismo en la calle. Alternativas más rebeldes que rezar el rosario, ir a misa o pasar las tardes y noches solas, o en compañía del devocionario. Personajes como las médiums o pitonisas encarnaron en las veladas espiritistas su papel de transmisoras de

mensajes del otro mundo. Y aunque el mercado del espectáculo hizo aumentar el descrédito hacia estos movimientos, la idea de un invisible relacionado con el pasado, el presente y el futuro del mundo ayudó a reforzar un papel autónomo para la mujer, fuera —y/o dentro— del hogar.

Estas prácticas espirituales heterodoxas y eclécticas sirvieron para el consuelo y la esperanza entre muchas mujeres que habían perdido hijos o familiares; sin duda la situación de duelo activó su creatividad. En tiempos de dolor existencial, la actividad contemplativa de la creación será una herramienta para superar el malestar del alma. Médiums como Julia Aguilar, Madge Gill, Cecilie Marková, Jane Ruffié, Clara Schuff, Hélène Smith o Josefa Tolrà dibujaban, tejían y transcribían mensajes —en ocasiones indescifrables—, dictados por voces interiores a las que se refieren como ángeles, espíritus o presencias⁴. Mientras tanto, Mary Frances Heaton o Aloïse Corbaz, diagnosticadas con un cuadro psicopatológico, dibujaron y bordaron compulsivamente hasta el final de sus días, aunque en asilos mentales y apartadas de la sociedad. A pesar de que no todas fueron etiquetadas como «enfermas mentales», estrecha fue la relación que tuvieron con psicólogos, psiquiatras y neurólogos, en un intento de racionalizar sus habilidades, buscando relaciones entre sus destrezas performativas con enfermedades mentales y nerviosas.

Como explica Amor Estadella, artista visionaria guiada por ángeles: «Fluir se trata de estar muy

consciente, mientras que tiene una connotación inconsciente»⁵. Desde su casa o en asilos mentales, desde el margen donde se luchan los poderes del mundo, desde el interior del cuerpo-casa⁶, estas mujeres ven, se comunican y hacen visible, mediante el dibujo o la escritura, el ente que habitamos oculto a la visión. Como señala Pilar Bonet, el hecho de crear desde la retaguardia doméstica nos indica que sus actos nacen de la necesidad y no de la vanidad, ni para comercializar su obra. Muchas de ellas regalaban sus dibujos. Entretanto, las que sí tuvieron formación académica encuentran en la acción pictórica una forma de reafirmación personal y un espacio de empoderamiento donde revisar nociones de identidad y sexualidad⁷. Mientras sus obras quedaban en el umbral de la historia del arte, la vanguardia artística –masculina– de principios de siglo XX seguía desarrollando sus imaginarios, influenciados por las mismas filosofías y prácticas espirituales heterodoxas que las médiums y las brujas.

En busca de la paz interior

Las artistas que ocupan el nuevo escenario que relatamos, vivieron el dolor y el duelo como acceso al origen, las pérdidas como experiencia de sentido, y la soledad como un Edén⁸.

Las mujeres que referenciamos crean sus obras a raíz de una experiencia de sufrimiento. La necesidad de sanar ese malestar las llevó a experimentar estados alterados de conciencia. En un estado repetitivo de productividad

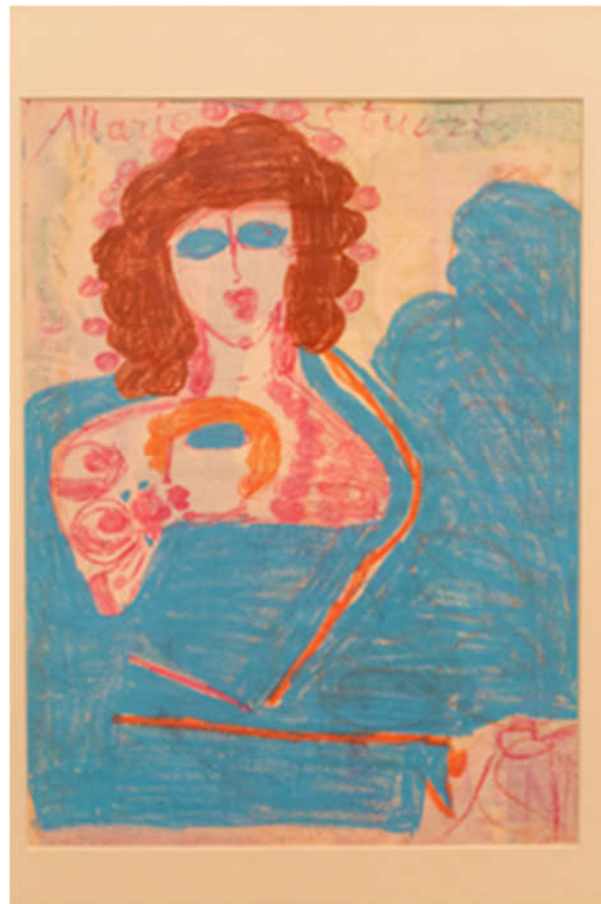
gráfica o textil, el pensamiento fluye y se libera. Si intuimos que Alemani pone la convivencia y el cuidado en el centro, no podemos evitar pensar en el carácter sanador que interiorizaban las mujeres visionarias. Quizás sanaban duelos en primera persona, pero recordemos que algunas también eran requeridas para sanar el malestar de los demás. Como comenta Amor Estadella, en una consulta quiromántica: «Quien ha estado en el infierno, puede ayudar a los demás a salir de él»⁹.

Recordemos a Vieira Schmidt en el documental sobre la colección Prinzhorn¹⁰, que encerrada en un asilo se dedica a pintar los órganos de los niños a quienes les faltan órganos, o la lluvia cuando hay sequía. Como si se tratara de un proceso alquímico, la persona convierte un material bruto en un gesto luminoso. Similar a cómo las mujeres «arpilleras» juntando pedazos de materiales activan el relato de un duelo personal y, a través de este, el del propio país. Estas acciones se proyectan en el aceptar la propia herida, con la austeridad de los medios de los que se dispone, cartones, cajas de cerillas, o lo que se consideraba labores artesanales. Las artistas visionarias que dibujan, en todas sus formas y a partir del duelo, encarnan ese sentido autosanador y reparador.

En asilos mentales, Aloïse Corbaz pintaba escenas románticas fantaseando con su amor hacia el káiser, mientras soñaba en ser una cantante de ópera. Unica Zürn esperaba al «hombre jazmín» mientras insistía en ser

escritora; o Leonora Carrington tenía deseos sexuales con el médico que creía haber reencarnado a su padre, mientras su carrera artística quedaba marginada por el falocentrismo del grupo surrealista. De ese modo, a través de su acción creativa —una forma de contemplación interior— se identificaban a sí mismas para ellas mismas, desde la autonomía y la fe interior, en un intento de mostrar su individualidad. Mientras Carrington y Zürn, por sus lazos con grupos artísticos, pudieron comercializar su obra, nos queremos centrar en la figura de Aloïse Corbaz (fig. 5), para explorar las relaciones entre el arte psíquico y el misticismo.

Cuentan que Aloïse dejó de dibujar en el momento en que su psiquiatra, interesada por los dibujos, le aconsejó firmar su obra: en la esquina inferior derecha, igual que hacen los artistas. Si en vez de observar su acto desde un cuadro psicopatológico, lo hacemos desde una búsqueda interior, diríamos que la culminación de su obra ocurre por el hecho de *ser-vista*. Por un lado, entendemos el hecho de *ser-vista* como la toma de consciencia de la propia existencia. Por otro, creemos que el recurso para gestionar una frustración no superada pasa por imaginarla. Viviendo en el borde de la imaginación, cualquier relación con la realidad material vuelve a hacer visible la frustración y la justifica en culpa. Una culpa como la que describe Silvia Plath en *La campana de cristal*, derivada del sentir que su vida no le corresponde, como si de un avatar se tratara entre abrigo de piel y sombreros, mientras que



5. Aloïse Corbaz (1886-1964). *Exposición ALMA*, Museo Es Baluard, Palma, 2019.

no le dan la beca a la que aspira. Jung llamaría a esta disociación «disolverse en la psique colectiva», lo que comporta la «pérdida del alma», y nosotras definimos el plano del alma como lo expresa la visionaria Amor Estadella: «El canal que vincula nuestro cuerpo con el Todo» —a lo que llama el plano del espíritu—. Por ello, si el dibujo es la manera de *ser-vistos*, sugerir firmar a Aloïse con el nombre que la vincula a un estado pasado significa devolverla al mundo del miedo-a-la-muerte, en contra de su frustración. A partir de ese consejo, Aloïse dejó de dibujar para siempre.

Teniendo en cuenta que otras culturas significan su línea existencial con la muerte

como objetivo, no relacionada con el miedo, pensamos que a través de otras espiritualidades se pueden abrir perspectivas sobre los «estados alterados de conciencia», así como su relación con el arte. En este sentido, las espiritistas cambiaron las reglas del juego validando y estableciendo vínculos con el mundo invisible y los no vivos. Un espacio intangible que a su vez puede ser lugar de colectivización; lo que Amor Estadella define como «espíritu», lo que Merleau-Ponty o Marina Garcés entienden como «un campo relacional que nos envuelve y nos implica»¹¹.

Poner el cuerpo

*La piel es una mediación entre nosotros y otras cosas, temperaturas, contactos, sensaciones y emociones. Es una de las maneras que tenemos de aprender la medida en la desmedida, una proporción de aquello vivible en la desproporción del universo en el que vivimos. Sin piel, solo queda la representación indemorable de la complejidad, la velocidad y la incerteza de aquello que llamamos mundo, y que por eso mismo ha dejado de serlo*¹².

Nuestras experiencias de malestar están vinculadas a la debilidad de nuestros lazos sociales, una cuestión que desde la pandemia se ha puesto en el punto de mira. Como apunta el psicoterapeuta James Davies, la productividad en el sentido económico necesita de una alta movilidad de los cuerpos, lo que relaja los lazos comunitarios, y en consecuencia vivimos el malestar como una causa de responsabilidad individual y estigmatizada¹³. La pérdida de fe

está marcada por las crisis de valores tradicionales, como la familia –la proliferación de separaciones en unidades familiares y el desinterés por reproducirla–, la religión –y en consecuencia un apogeo del individualismo–, y el estado –la desconfianza en la política y su gestión de lo público–. Con la pandemia del COVID-19, a través del fallecimiento de seres queridos y la pérdida de confianza en el contacto físico, los mitos y rituales que fortalecían nuestros lazos comunitarios quedan aún más alterados. En palabras de Cecilia Alemani: «La pandemia enjauló gran parte de la interacción humana tras las pantallas de los dispositivos electrónicos, acentuando la brecha entre el optimismo y el pesimismo tecnológicos»¹⁴. Desde este salto la relación con nuestra medida, el plano físico, se ha convertido casi en intangible. Y en los periódicos ha ido apareciendo una sutil preocupación en torno a la salud mental, en términos de depresión, suicidio o ansiedad; sobre todo entre los jóvenes y, como consecuencia tanto del confinamiento como por causa de la emergencia climática, la llamada ecoansiedad.

La artista Lygia Clark, en sus prácticas relacionales, daba una importancia primordial al cuerpo. Referenciándonos en su práctica artística, creemos que al ser el cuerpo la primera unidad de medida respecto al mundo –humano, animal, vegetal y planetario entendidos como uno–, es donde merecería poner atención para tolerar los malestares psíquicos. En algunas instituciones y/o centros

culturales se va filtrando el tema del malestar psíquico, revisando históricamente el papel de la psiquiatría¹⁵ para incorporar, tanto a nivel discursivo como performativo, referencias sobre las prácticas y metodologías que pueden influir al bien común en un contexto afectado por el malestar. Aun así, nos faltan propuestas ligadas a colectivos que se autogestionen para poner en marcha prácticas colectivas que difundan y reivindiquen los derechos en primera persona, como los ingresos no voluntarios, las contenciones mecánicas, los despidos improcedentes o la prevención del suicidio. Como apunta Sánchez de Serdio, la dificultad de la cultura para articularse con luchas externas a su propia esfera, para construir una lucha común, sigue siendo su talón de Aquiles¹⁶. Recordando que las transformaciones sociales pasan por la presión hecha desde la autogestión, las redes de apoyo mutuo y la acción directa, poner en cuestión el relato dominante a través de formas de organización invisibilizadas, puede darnos pistas para no creer que empezamos desde cero. Poner el cuerpo es entonces la manera de *estar-juntos* después de la privatización de todo el resto; pensar y obrar «juntas», sea poniendo nombre o actuando, para resolver la cuestión pendiente de nuestra sociedad: la colectivización del sufrimiento. Se trata de reconocerla, renombrarla, tratarla como categoría identitaria¹⁷ o cuestionable en sus definiciones impuestas por la ciencia. El papel de las mujeres, como representantes históricas del estereotipo histérico o «doco», es

apropiado para coger las riendas de este cambio¹⁸. Por eso, volver a poner el arte de personajes como las brujas y las clarividentes bajo el foco puede ser un trampolín para revisar cuestiones identitarias, un espacio de empoderamiento como lo fue para ellas. Desde la retaguardia del hogar, las visionarias se transforman en pioneras, en tanto que sanadoras de ellas mismas y de los demás a través de la performatividad del dibujo o la escritura. Conectando con su cuerpo, reivindicaron el hecho de sentirse mal, simbolizaron las emociones o materializaron el trauma para hacer fluir el pensamiento. En un plano esotérico, tenían recursos para aterrizar: pidiendo ayuda a los ángeles o relegando el control sobre las cosas a una fuerza externa que es el cosmos. Ponían el cuerpo representándolo con sus saberes, como es el caso de Remedios Varo; o bien abriéndolo a quienes no lo tenían, como es el de Josefa Tolrà. Poniendo el cuerpo y con la idea del todo, las *Cápsulas del Tiempo* de Alemani es un intento de «celebrar las interdependencias que ligan lo orgánico y lo inorgánico, lo inanimado y lo animado»¹⁹.

La leche de los sueños

La artista surrealista Leonora Carrington pintaba escenarios en los que convivían todo tipo de cuerpos, dialogando entre ellos y con la materia. Como Remedios Varo, entre otras, plasmó estos imaginarios recuperando conocimientos sobre la magia, la brujería, la cábala, la adivinación y la alquimia²⁰. *La leche de*



6. Hélène Smith (1861-1929). *Exposición ALMA, Museo Es Baluard, Palma, 2019.*

los sueños es el título que la exhibición central de la Biennale 2022 toma de un libro de Leonora Carrington, donde la *imaginación* es el motor para un viaje «a través de las metamorfosis de los cuerpos y las definiciones de lo humano»²¹. La imaginación es un terreno que desde una perspectiva tanto física como esotérica se sitúa en un *entre*. Garcés, que desde una perspectiva biológica considera que la conciencia no tiene lugar propio entre los pliegues del cerebro, define la imaginación como el impulsor a ese lugar, como lo que activa los contextos compartidos, que es a la vez un punto de vista sobre el mundo²². Por otro lado, sabemos por Gonzalo-Carbó que en el esoterismo islámico, revisado por María Zambrano, el «mundo

imaginable» es esa zona intermediaria entre lo inteligible y lo sensible: «Un lugar dominado por la Imaginación activa, donde las ideas y las revelaciones se convierten en imágenes sensibles, y donde lo sensible se espiritualiza»²³. Así, entendemos la imaginación como las puertas entre la memoria y la contrapartida secreta del mundo, la que nos envuelve en

tanto «la sostiene y la hace visible»²⁴. Es por eso que reconstruyendo la memoria, según Garcés un ejercicio de imaginación que pasa por revisar el pasado, podemos documentar relatos históricos invisibilizados; recuperar individualidades excluidas; indagar en corrientes que influyeron en la construcción del mundo que creemos vivir. Podemos abrir las puertas de la imaginación para discutir, entre todas, el sentido de una vida vivible (fig. 6). Creemos que una de las tareas pendientes de nuestra sociedad occidental es la gestión de la frustración o el duelo, en tanto que enraizados a un fuerte individualismo surgido de las creencias católicas de salvación personal. Y es gracias a las creaciones de las mujeres que



7. Josefa Tolrà (1880-1959). *Biennale di Venezia*, 2022.

tratamos que obtenemos testimonio de esas creencias espirituales emancipadoras. Si el efecto de la espiritualidad y el arte es la paz interior, ambos crean canales sanadores o acontecimientos sanadores. Como visionarias, sibilas, pitonisas y comunicadoras con lo invisible, poner sus mensajes de relieve nos ayuda a vislumbrar un futuro donde prime lo colectivo para estudiar las diferentes concepciones sobre el plano espiritual –las relaciones entre la muerte y la salud mental en diferentes culturas– y dialogar en un punto de vista múltiple. Así podemos encontrarnos en los cuerpos para ejercitar la «práctica de renombrar»²⁵, volver a poner nombre a todo aquello que hasta ahora ha sido dictado por los expertos de la comunidad científica. Por último, desde Visionary Women Art queremos

convocar a la cultura para que, como mediadora que quiere ser, tome su posición de difusora para dar a conocer los contenidos de esos encuentros, en vez de promover su mercantilización. Si la artista es una difusora por su capacidad de síntesis, que su casa sirva para establecer los puntos de encuentro donde obtendrá su materia prima, en términos pedagógicos, para la acción social, individual y colectiva (fig. 7). Hacer pedagogía significa entrar en diálogo. Aprender, como dice Garcés, es relacionarnos con lo que no sabemos²⁶. Podríamos decir que todos estamos enfermos, o podríamos decir que no existe la enfermedad mental. Los psicólogos la tratarían desde el duelo o el trauma, y los teósofos apuntarían a la iluminación o la guía interior. En cualquier caso, pretendemos que estos también colectivicen su sufrimiento. Porque sufrir forma parte de la experiencia del vivir y las maneras de trascenderlo son aquello que podemos poner en común para vivir el mundo que, atravesado por la solidaridad, quiere representar *La leche de los sueños*.



8. Grupo de investigadoras de Visionary Women Art. *Venecia*, 2022.

BIBLIOGRAFIA

-Aisa, Ferran. *La cultura anarquista a Catalunya*. Barcelona: Edicions 1984, 2006.

-Alemani, Cecília. *The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022 (Short Guide)*, La Biennale di Venezia, 2022.

-Barnes, James. «Las políticas de la angustia: un diálogo con el Dr. James Davies sobre su nuevo libro, *Sedados*». *Mad in (S)pain*, 2022. <https://madinspain.org/las-politicas-de-la-angustia-un-dialogo-con-el-dr-james-davies-sobre-su-nuevo-libro-sedados/>

-*Between Insanity and Beauty: The Art Collection of Dr. Prinzhorn*. Icarus Films: Neue Visionen, 2008.

-Bonet, Pilar. «Esoterismo y feminismo. Hilma af Klint y la danza de los planetas». En López Arnaiz, Irene y López Fernández, Raquel (eds.). *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*. Vitoria: Sans Soleil, 2023.

-Bonet, Pilar. «Vestidos para sanar la vida». *Bric-à-brac*, nº 4 (2021).

-Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013.

-Garcés, Marina. *Escola d'aprenents*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.

-Garcés, Marina. «El contratemps de l'emancipació». En *Pedagogies i emancipació*. Barcelona: Arcadia, 2020.

-González, María José. «Surrealismo y videncia: la obra de Remedios Varo». En *Josefa Tolrà: mèdiem i artista*. Mataró: Associació Josefa Tolrà, 2020.

-Gonzalo-Carbó, Antonio. «María Zambrano y la gnosis: “don celeste”, cielo interior». En *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº 4 (2002): 44-56.

-Gonzalo-Carbó, Antonio. «El ver que excede la vista en Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Godard». *Convivium. Revista de Filosofía*, nº 24 (2011): 139-162.

-Graham, Janna. «Tècniques per viure d'una altra manera». En *Pedagogies i emancipació*. Barcelona: Arcadia, 2020.

-Marín, Dolors. *Espiritistes i lliurepensadores: dones pioneres en la lluita pels drets civils*. Barcelona: Angle, 2018.

-Sánchez de Serdio, Aida. *Una educación imperfecta: apuntes críticos sobre pedagogías del arte*. Madrid: PROAP, 2021.

NOTAS

1. Pilar Bonet, «Esoterismo y feminismo. Hilma af Klint y la danza de los planetas», en Irene L. Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX* (Vitoria: Sans Soleil, 2023).

2. Dolors Marín, *Espiritistes i lliurepensadores: dones pioneres en la lluita pels drets civils* (Barcelona: Angle, 2018), 24.

3. Ferran Aisa, *La cultura anarquista a Catalunya* (Barcelona: Edicions 1984, 2006), 93.

4. Pilar Bonet, «Alma», dossier con las biografías de las autoras expuestas en la exposición *ALMA*, Museo Es Baluard, Palma, 2019.

5. Alba Sauleda, «Conversando con Amor Estadella», apuntes de un encuentro con la artista el 1 de octubre de 2022.
6. En referencia al lenguaje de Lygia Clark.
7. María José González, «Surrealismo y videncia: la obra de Remedios Varo», en *Josefa Tolrà: mèdiu i artista* (Mataró: Associació Josefa Tolrà, 2020).
8. Bonet, «Esoterismo y feminismo».
9. Alba Sauleda, «Aprendiendo de Amor Estadella», notas de una consulta en casa de la artista el 29 de enero de 2018.
10. *Between Insanity and Beauty: The Art Collection of Dr. Prinzborn*, Icarus Films, Neue Visionen, 2008.
11. Marina Garcés, *Un mundo común* (Barcelona: Bellaterra, 2013), 131.
12. Marina Garcés, *Escola d'aprenents* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020), 148. [Traducción del catalán].
13. James Barnes, «Las políticas de la angustia: un diálogo con el Dr. James Davies sobre su nuevo libro, *Sedados*», *Mad in (S)pain*, 2022, consultado el 12/4/2023, <https://madinspain.org/las-politicas-de-la-angustia-un-dialogo-con-el-dr-james-davies-sobre-su-nuevo-libro-sedados/>.
14. Cecilia Alemani, *The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022 (Short Guide)* (La Biennale di Venezia, 2022), 44.
15. Pensamos en las exposiciones en Barcelona: *Tosquelles* (CCCB, 2022); *Miratges de l'Art Brut* (La Model, 2018); o *Art i Follia* (Fundació Brossa, 2018); y el proyecto becado «Plástica institucional. Una investigación clínica, estética y política» (La Escocesa, 2022).
16. Aida Sánchez de Serdio, *Una educación imperfecta: apuntes críticos sobre pedagogías del arte* (Madrid: PROAP, 2021), 123.
17. Alba Sauleda, «Insania #1», apuntes de una asamblea en primera persona el 13 de noviembre de 2022.
18. Pilar Bonet, «Vestidos para sanar la vida: Amor Estadella», *Bric-à-brac*, 4 (2021): 6-7, consultado el 5/1/2023, <http://www.arteoutsider.com/wp-content/uploads/2021/06/Bric-a-brac-N.-4.pdf>.
19. Alemani, «The Milk of Dreams», 45.
20. González, «Surrealismo y videncia».
21. Alemani, «The Milk of Dreams», 43.
22. Garcés, *Escola d'aprenents*, 20 y 85-86.
23. Antonio Gonzalo-Carbó, «María Zambrano y la gnosis: “don celeste”, cielo interior», *Aurora, Papeles del Seminario María Zambrano*, 4 (2002): 46.
24. Antonio Gonzalo-Carbó. «El ver que excede la vista en Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Godard», *Convivium. Revista de Filosofía*, 24 (2011): 143.
25. Janna Graham, «Tècniques per viure d'una altra manera», *Pedagogies i emancipació*. (Barcelona: Arcadia, 2020), 52-60.
26. Marina Garcés, «El contratemps de l'emancipació», *Pedagogies i emancipació*. (Barcelona: Arcadia, 2020), 36.
27. Alba Sauleda, «Insania #1».

8

SÍMBOLOS ANCESTRALES EN LA OBRA DE FINA MIRALLES

Maia Creus Castellana

Currículum académico: Dra. en Historia del Arte (Universidad de Barcelona). Miembro de ACCA (Asociación de Críticos de Arte de Cataluña) y de Visionary Women Art - Research Group. Ha realizado diversos proyectos curatoriales y editoriales de relectura histórica sobre arte contemporáneo y de rescate y relectura feminista de artistas del siglo XX, en particular sobre Fina Miralles con proyectos expositivos, curatoriales y audiovisuales realizados y en curso.

Resumen: Pensar la actualidad de los símbolos tradicionales en la escritura y la obra visual de Fina Miralles y su valor de ejemplaridad para un futuro de la humanidad capaz de aceptar y comprender el mismo origen sagrado de la naturaleza y la persona.

Palabras clave: Símbolos ancestrales, cosmovisión, espiritualidad, árbol cósmico, cosmocentro, palabras fértiles, Fina Miralles.

Abstract: Think of the actuality of traditional symbols in the writing and visual work of Fina Miralles and its exemplary value for a future of

humanity capable of accepting and understanding the same sacred origin of nature and the person.

Keywords: Ancestral symbols, cosmovision, spirituality, cosmic tree, cosmocenter, fertile words, Fina Miralles.

Introducción

Antes de entrar en el tema central de este artículo creo necesaria una breve presentación del itinerario creativo de Fina Miralles (Sabadell, 1950), artista internacionalmente reconocida sobre todo por su obra inscrita en las corrientes del denominado arte conceptual de los años 70 del pasado siglo. Sin embargo, ella reivindica su itinerario creativo en su totalidad, incluyendo su extensísima obra pictórica y dibujos sobre papel, realizados entre 1984 y 1996. Una obra en su mayoría todavía inédita que actualmente está en proceso de estudio y revisión. En este sentido cabe destacar el impacto causado entre la crítica y la historiografía la publicación de su archivo textual en cuatro volúmenes¹. Hablamos de 45 años de escritura íntima donde se funden las palabras y las imágenes. Un corpus de obra creado en conexión con las energías del cosmos y desde la experiencia de ser mujer, tal como trataremos de mostrar a lo largo de las páginas que siguen.

El símbolo es la cifra de un misterio

En una de sus libretas manuscritas Fina Miralles escribe: «El arte es simbólico como el sueño, como el inconsciente, debe hacer visibles las realidades primordiales, para mí es el alma humana»². El respeto hacia las tradiciones culturales, a formas de saber milenarias y al valor intemporal y universal del lenguaje de los símbolos, están presentes en el itinerario creativo de Fina Miralles desde sus inicios en los años 70, si bien alcanzan un alto

grado de intensificación y conocimiento a partir de 1984³. Por el relato autobiográfico, así como por su íntima y sincera escritura del «yo» que la artista anota de forma dispersa en sus múltiples libretas manuscritas, sabemos que lo que descubre en las antiguas sabidurías son propuestas o vías de conocimiento para alcanzar una conciencia superior; un acceso a complejas y espléndidas cosmologías, así como la asunción del valor de la ascesis y de la contemplación para una vivencia trascendente de la naturaleza del universo y lo humano⁴. Es en esta tesitura de experiencias que el símbolo queda inscrito de forma consciente y a la vez intuitiva en su lenguaje visual. En las páginas que siguen nos acercaremos a tres de los múltiples espacios simbólicos en la obra de Miralles: El árbol cósmico; El soplo o energía vital; La vibración matricial. Tres miradas necesariamente sintéticas adaptadas al espacio de este texto.

El árbol cósmico

La imagen de Fina Miralles (fig. 1) captura un instante sublime de comunicación espiritual con el paisaje y encarna aquel modo propio de ver el mundo en los albores de la civilización, cuando Naturaleza designaba no lo que precede a la actividad humana ni lo opuesto a la cultura, sino lo que permite a todo nacer u devenir: «En el mundo antiguo el hombre era naturaleza como los árboles y los ríos, las flores y las estrellas»⁵. Estas palabras de Miralles, escritas 22 años después de convertir la mitad de su cuerpo en raíz, iluminan otra



1. *Translacions. Dona-arbre (Translaciones. Mujer-árbol)*, 1973. Documentación de la acción de noviembre de 1973 en Sant Llorenç de Munt, Barcelona. Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

lectura posible de aquella imagen histórica, ahora *mujer-universo* que, como el árbol, fluye entre los tres niveles del cosmos: subterráneo, terrenal y celeste, consciente de que todo lo que vive es de naturaleza astral. «Unida al viento, a cada hora, cada árbol, cada tierra, soy con la Vida, la Vida toda, soy toda Uno» (fig. 2).

En las *Upanisads*, una de las obras sagradas más importantes del hinduismo, esta experiencia de comunión cósmica se relata con estas palabras. «El espacio en el interior del corazón humano es tan vasto como todo el universo. En su interior caben el cielo y la tierra, el fuego y el viento, el sol y la luna, el relámpago y las

estrellas»⁶. En esta cosmovisión, son las fuerzas de la naturaleza vivenciadas como energías psíquicas las que mueven las cosas. Una teología natural próxima al materialismo fisiológico que hallamos también en Fina Miralles. «Tierra mi cuerpo, Agua mi sangre, Aire mi aliento, Fuego mi espíritu, Éter mi ser» (fig. 3-4).

En un texto en torno a la simbología del árbol y la persona, Fina Miralles⁷ reafirma la inmemorial analogía entre cuerpo, árbol y cosmos. El cuerpo vegetal formado por raíz, hoja, flor y fruto define, a la vez, las propiedades del cuerpo humano, el cosmos y el mundo que comienzan en un centro, en su centro. «Es el nacimiento del primer árbol lo que me emociona y me hace sentir que vengo de ahí, de la esencia de la vida, del origen de todo, de la raíz común». Vivencia cosmológica, iluminación y conocimiento sutil de que todo lo que sucede en el mundo es un acontecimiento celeste; todo lo que pasa es un



2. *El cor sagrat (Corazón sagrado)*. Memorial, Sabadell, 13 de marzo de 1996. Óleo sobre tela (46 x 55 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



3. Naixement del primer arbre (Nacimiento del primer árbol), Barcelona, 1984. Làpiz y guache sobre papel (31,8 x 23,7 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



4. Déu arbre (Dios árbol). Cuaderno de dibujo, 1990-1991. Làpiz sobre papel (32 x 24 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



5. Els ocells perden les plomes quan arriben al sol (Los pájaros pierden las plumas cuando llegan al sol), Barcelona, verano de 1986. Óleo y lápiz sobre tela (27 x 41 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



6. Bebus, 28 de marzo de 1991. Óleo sobre tela (92 x 73 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

hecho divino, puesto que Dios no está en él más allá, sino que coincide con la realidad. «Dios es la luz del sol, la pureza de la nieve, la claridad del árbol, la alegría del corazón, la verdad del alma, el espíritu del cielo y del agua» (fig. 5-6). Somos fluidez cósmica: clima y atmosfera. Vivimos en ella en estado de

inmersión⁸, así nos lo recuerda Miralles. «No olvidar qué somos, quiénes somos y de dónde venimos. Nosotros SOMOS la unión vital con la vida y con todo lo que es vivo». La fuente última de nuestra existencia es el cielo. Los paisajes y figuras de la artista dibujan esta reciprocidad o correspondencia entre humanidad y cosmos. «En el universo existe un equilibrio, desde las órbitas de las estrellas hasta el nacimiento de una hormiga. Cuando tú estás en equilibrio interno, entras en el equilibrio universal». En la obra, *L'origine de la vie* (fig. 7), Fina Miralles reinterpreta desde el cuerpo de su ser mujer el mito primigenio y universal del Árbol cósmico. La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico en la tierra *mater*, la *genitrix* universal. La naturaleza es, pues, femenina y desde este conocimiento matricial, ella misma



7. *L'origine de la vie* (El origen de la vida), París, 30 de mayo de 1990. Óleo sobre tela (130 x 89 cm). Colección particular.

se describe como semilla generadora de vida y de saber. «El árbol somos nosotras y la semilla su origen. No hay dioses sino Vida. Madre agua, madre árbol, madre tierra, madre semilla, la madre que engendra, gesta, pare, cría, nutre y educa» (fig. 8).

Hablamos de correspondencias entre destino y pensamiento; entre cuerpo vivo y memoria, entre materia y espíritu, entre dioses y humanos, entre el ritmo interior de la vida y el ritmo exterior de las esferas celestes, entre gnosis y astronomía. Hay un mundo porque todos los seres comparten un único origen que se articula en la pluralidad del ser, o porque los diferentes seres comparten una similitud ontológica entre sí. Los paisajes y figuras míticas de Fina Miralles dan forma a esta visión cosmocéntrica del universo y dibujan la belleza



8. *La Polaire. L'étoile du Nord* (La polar. La estrella del Norte), París, 1990. Óleo sobre tela (108 x 85 cm). Colección particular.

de un mundo de analogías donde la Naturaleza sigue siendo, como en las culturas antiguas, la madre universal, la energía femenina de la creación.

El soplo o energía vital

El 2 de abril de 1990 Fina Miralles dibuja sobre un lienzo blanco la figura que lleva por título *Le souffle des Dieux* (fig. 9), que nos llega como un eco de la doctrina de Anaxímenes, según la cual los elementos que dan lugar al mundo empírico se forman por un proceso de transformación del *hálito* primero, el *pneuma*, en latín *spiritus*. Denominado (*qi*) en el pensamiento hindú⁹, es la causa y origen de todos los elementos naturales. Posteriormente nombrado *prakerti* (concepto que en Occidente se traduce de forma poco sutil por materia) está emparejado al término *purusa* asociado al movimiento¹⁰. De la actividad de estos dos

principios complementarios, *prakerti-purusa*, surgen todas las categorías. Primero las categorías psíquicas, las más sutiles: la conciencia superior o *Hatman*, el sentido del yo y la mente, cuya función es producir la síntesis entre las formas de aprehensión que dan lugar a los cinco sentidos u órganos de percepción, los cinco órganos de acción y los cinco elementos (éter o espacio, aire, fuego, agua, tierra) que hacen posible la experiencia perceptiva. Estar en el mundo significa compartir, no una identidad, sino un mismo soplo (*pneuma*). Fina Miralles participa de esta visión de la naturaleza expansiva, cambiante, cíclica, estructural del cosmos.

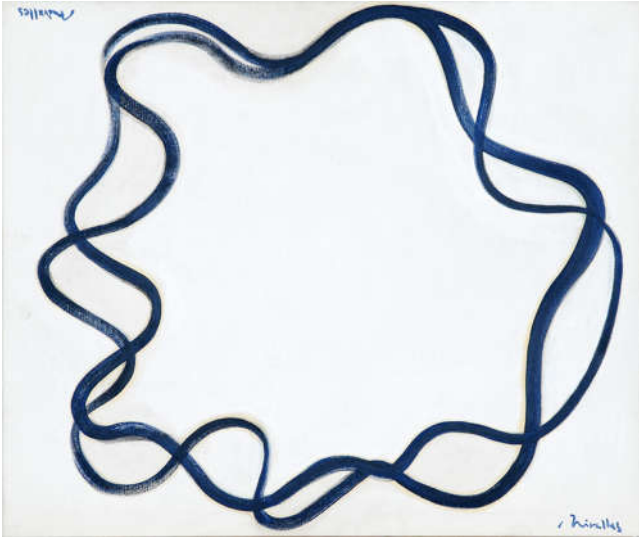
«*Asthénosphère* es la esfera más profunda, lo interno. Entrañas, materia viscosa; *lithosphère* es la esfera formada por los continentes y los océanos, tierra rígida, intermedia; *biosphère* es la esfera del conjunto de seres vivos (esfera ideal);

noosphère es la esfera de lo inmaterial. La divinización del universo, del plomo al oro, de la materia al espíritu, de lo duro y rígido al movimiento dulce y elástico, a la pérdida de materia. Sublimar, energía, espíritu».

No hay, pues, dioses de la creación, sino modos de la energía cósmica en perpetuo acontecer y mutación. En sus años de



9. *Le souffle des Dieux* (El soplo de los dioses), París, 2 de abril de 1990. Óleo sobre tela (89 x 130 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



10. *Alga. Memorial, Sabadell, 13 de març de 1996. Óleo sobre tela (55 x 46 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.*



11. *Ouroboros. Memorial, Sabadell, 12 de març de 1996. Óleo sobre tela (45 x 55 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.*

estancia en París y Normandía, años de exilio interior, de exilio físico y estético, Fina Miralles va alejándose de la formación propia de su cultura para acercarse al pensamiento oriental.

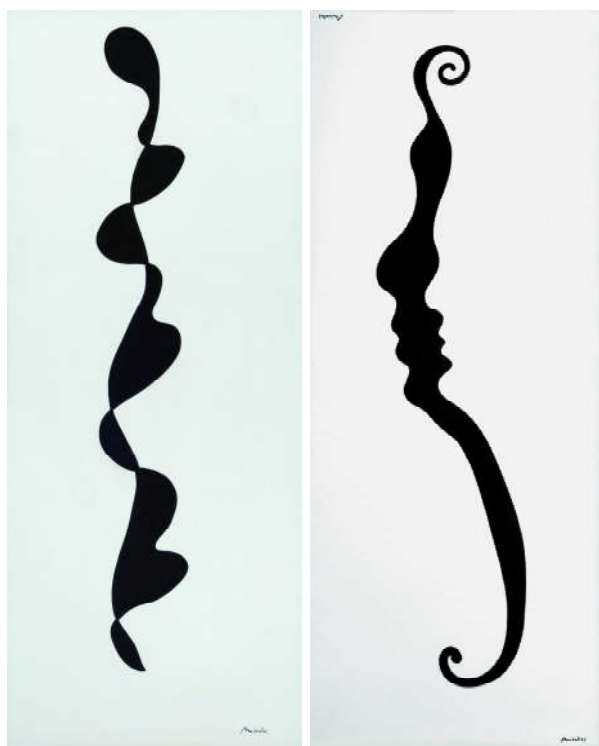
«Oriente centra su atención en el movimiento de las cosas. Lo vital es un hecho de relaciones, una cosa impulsa la otra por la ley de la mínima resistencia y fluye porque todo tiene memoria. Movimiento, una cosa es consecuencia de otra. El agua apaga el fuego, el fuego funde el metal, el metal corta la madera, en el bosque la madera cubre la tierra, la tierra absorbe el agua. El viento puede mover la superficie del agua porque penetra dentro de sus intersticios» (fig. 10-11). Fina aprende que conocer es un proceso orgánico. Que la inteligencia es física, el pensamiento es cuerpo. Y que el universo es Uno. «Todo viene del cielo y todo mira. Sin el espíritu del cielo, nada es posible».

Durante años, el libro de las mutaciones *Y Ching*, primer texto prefilosófico y a la vez precientífico de China, fue, para Fina Miralles,

un método de inducción que le permitía poner en comunicación las decisiones que iban permeando su propia vida con los fundamentos de la metafísica y la cosmología, así como de una ética entendida como un proceso de conocimiento y floración interior. A diferencia del pensamiento griego, en las cosmologías orientales, el universo no es un conjunto de entes, sino el resultado de dos líneas de fuerzas complementarias (*yin yang*) que intercambian cíclicamente su prevalencia. De la actividad de estas dos fuerzas surgen todas las formas posibles. Principio de diferencia que crea la atracción, el devenir y la multiplicidad que nace a partir de sus combinaciones. Esta unidad subyacente del mundo queda expresada en estas palabras de Miralles: «El 0, el centro, el vacío, lo eterno. El 1, la unidad, el uno. El 2, el yin-yang, la contemplación, los contrarios, el efecto». El universo entero es el resultado de estas dos fuerzas contrarias que intercambian sus propiedades y nunca permanecen estables.

Dinamismo, circularidad (retorno), relatividad y complementariedad, conceptos vivientes en la obra de Miralles. «El movimiento circular del cosmos, principio y fin, son la misma cosa, así como arriba y abajo, dentro y fuera. Hay un espacio físico-externo-material y un espacio inmaterial y metafísico, yo vivo en los dos».

Para el pensamiento hindú, que haya correspondencia entre todos los órdenes del ser no es una quimera especulativa, sino la médula de la experiencia cotidiana presente en el movimiento de la respiración, en el latido del corazón, en el acto de ver y escuchar. Fina Miralles participa de esta experiencia y la sitúa en el origen y floración de un nuevo arte.



12. *Flora, moviment serpentí (Flora, movimiento serpentino)*. Memorial, Sabadell, 14 de junio de 1996. Óleo sobre tela (200 x 80 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

13. *Tot és un (Todo es uno)*. Memorial, 19 marzo de 1996. Óleo sobre tela (200 x 80 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



14. *Retorn a l'origen (Retorno al origen)*. Memorial, Sabadell, 22 de marzo de 1996. Óleo sobre tela (146 x 146 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

«La percepción va más allá de lo que ven tus ojos, se hunde en la conciencia. Este es el gran cambio, hay que dejar de representar a partir de nuestra propia visión del mundo. Entremos dentro de la estructura y formemos parte de lo esencial universal. Impregnémonos de la vibración, del movimiento, del latido de la tierra, del aliento de la Vida».

Este era, precisamente, el significado de la antigua palabra *dao*; el *dao* era la vida; el camino, el caminar y también el habla. Para Fina Miralles es la práctica del arte como camino interior, «una historia de amor que te transporta porque está inseparable e íntimamente unida a la vida».

En las imágenes-símbolo de Fina Miralles (fig. 12-14), así como en sus palabras, pervive la sacralidad de las antiguas escrituras¹¹, un medio inmemorial que permite a mujeres y hombres descubrir lo divino en su interior y en el mundo en que viven. Experiencia trascendente

que ilumina el *vinculum*¹² entre realidad y símbolo. Imágenes que comunican la realidad corporal y material del ahora y el aquí, con una realidad *otra* de carácter intemporal; símbolos cosmológicos por donde circula el *soplo*, el *germen*, la *semilla*, la *magia* transformadora de la energía astral y el fuego volcánico. «De los confines de la existencia es este rayo de sol. El infinito penetra dentro, iluminaciones que los ojos miran. Todo te lleva al Centro. El Centro es 0 y 1, vacío y todo, inicio y fin, espíritu y materia, Dios e infinito». Imágenes que plasman la alternancia de fuerzas que emergen del vacío y dan lugar al mundo de las diferencias en un movimiento circular de nacimiento y muerte.

«La Vida nos lleva a la muerte y somos sembrados de nuevo en el cosmos, en el agua primordial, de allí nacerá un nuevo ser que ya no será humano. Todo en la naturaleza y en la



15. *El centre és el sol (El centro es el sol)*. Memorial, Sabadell, 26 de marzo de 1996. Óleo sobre tela (180 x 180 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

vida sigue tres etapas: La cueva, el útero, el fruto. Éste es el ciclo de la Vida Eterna: materia - esencia - sustancia. Y todo está poseído por el mismo aliento de Vida» (fig. 15). Nada es, sino que todo está aconteciendo. No hay cosas, sino trayectorias, intercambios, transformaciones de la misma energía. El origen del mundo no hay que buscarlo en un lugar y un tiempo remotos, está en todas partes y existe en todo momento, un proceso perpetuamente en curso. Para Fina Miralles la naturaleza es cosmos y se expresa en todo lo que es. Ella misma, en cuerpo y alma, es naturaleza, por ello su máximo deseo es retornar a aquella unidad primera. «Yo ya no soy de este mundo, de este ahora. El mundo que me atrae es un mundo sin márgenes, ni límites, ni caminos. Mi destino es devenir ola. Sorda, muda y ciega, ya no volveré a nacer, viviré en el lago de la memoria, para ser vibración viva».

La vibración matricial

Mā: la gran diosa, la Madre del universo. *Matrka*¹³: sonidos matriciales que en su conjunto forman la matriz sonora del universo. Ocho madres o matrices, ocho modulaciones de la energía o modos de proceder de la fuerza cósmica. El universo es esa vibración: *vāc*. Sonido primordial. Espíritu abisal, útero en el que nada aún se diferencia invocado por el mantra *Aum*¹⁴. Nuestra primera experiencia del mundo es sonora, vibraciones del aire; la estructura más profunda del universo es musical, experiencia arcana expresada por Fina



16. *La musique donne la vie à la sirène (La música da la vida a la sirena)*, París, noviembre de 1989. Óleo sobre tela (146 x 114 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

Miralles con estas palabras (fig. 16).

«Oigo el sonido de las olas, cada una tiene un sonido, un color y una forma única e irrepetible. Nosotros somos olas en el Mar de los Océanos. Cuando me adentro en las profundidades de la Naturaleza, siento lo Sagrado dentro de mí y la maravilla de la Vida, la armonía de las esferas, la música cósmica, como el movimiento de las estrellas, entiendo su lenguaje y me siento como ellas, como la vibración primera» (fig. 17).

En un principio fue el sonido. Luego la oscuridad del agua primordial, materia primera (prima), indiferenciada. Origen y vehículo de toda vida, océano originario. Fina Miralles convoca este símbolo universal de fecundidad y fertilidad. «Vibración viva. El agua es nuestra

primera madre. Profundidades sin límites ni confín, humanidad dentro del mar, amor marino, universo sin caminos, eterno movimiento de las aguas, alimento del alma humana». Por su comunicación espiritual y sensitiva, la artista sabe que la vida es un fenómeno posible exclusivamente en un medio fluido. «Soy del Agua y voy al Agua, yo soy de Dios y voy a Dios»¹⁵.

Dios es el Caos original o, en palabras de Miralles, «el Lotus o universo indiferenciado». Materia líquida originaria donde mezclaban sus aguas Apsu, principio masculino, y Tiamat, principio femenino; aguas dulces del abismo y aguas saladas de la superficie, padre y madre, progenitor y procreadora de todas y todos. El mundo físico, la materia que constituye el mundo habitado, es ontológicamente unitario. La vida en la Tierra es de origen marino.

El medio primordial de toda forma de vida es la mar¹⁶ (fig. 18-19).

Fina Miralles proyecta su mirada hacia el fondo de la mar un verano en Cadaqués. Inmersa e



17. *Aum. Memorial*, Sabadell, 18 de marzo de 1996. Óleo sobre tela (46 x 55 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

ingrvada dentro del agua salada viaja a lo más profundo y oscuro de su ser, al origen de todo. «El pez nos devuelve a casa dentro del mar para formar parte de las criaturas espontáneas de las aguas primordiales». Vivencia inmersiva de unión y comunión, sentimiento oceánico de donde surgen sus sirenas y mujeres de agua. En estos años su escritura también se transforma. Miralles habla de su escritura como una corriente que llega de muy lejos. Una escritura que recoge los saberes de toda la humanidad. Una escritura sin ego que viaja

Tiamat¹⁷, la diosa de la fertilidad, la que sabe de los misterios y de los lazos invisibles y eternos, para recordarnos que venimos del reino de las aguas, de un universo sin límites donde coexistían todos los elementos. Y que este es nuestro origen, de ahí venimos, nos recuerda Miralles, de cuando éramos seres unidos cuidadores y protectores, «sin yo; el yo somos nosotros, en aquel tiempo sin historia, sin rastro, tiempo sin memoria, cuando andábamos todos juntos como los pájaros o los peces dentro la mar». Recolocando a



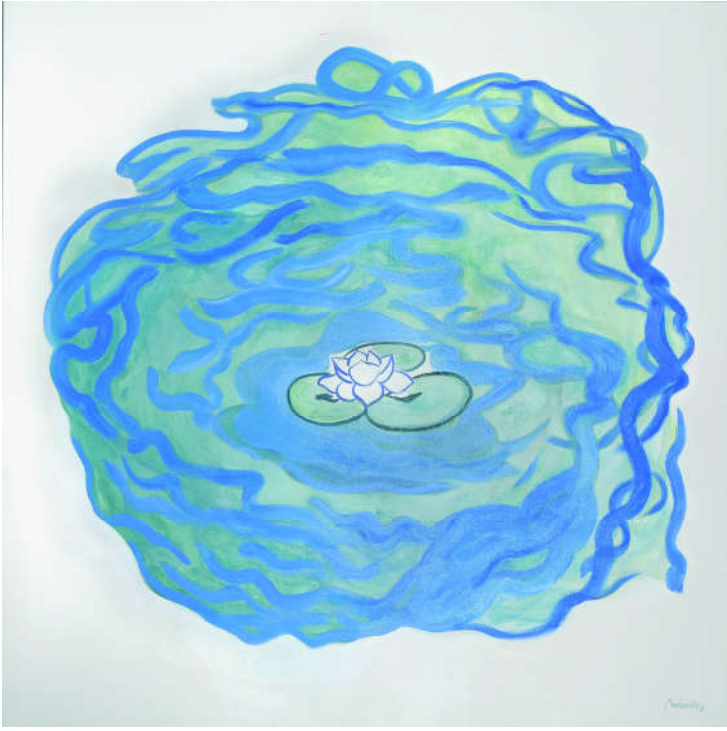
18. *L'aigua primordial (El agua primordial). Memorial, Sabadell, 3 de mayo de 1996. leo sobre tela (80 x 200 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.*

desde los confines del tiempo. Fina ya es la niña que tiene el corazón como los peces cuando escribe estas palabras. «El agua es nuestra primera Madre, el primer Amor, de la luz al reflejo. Quiero ser arroyo, fuente, laguna, ondulación marina» (fig. 20).

Frente a las sociedades patriarcales y la misoginia de sus construcciones culturales, Fina Miralles nos devuelve al caos original, a

Tiamat en el origen, la artista nos retorna a la Gran Madre, la armonía del Caos, la concordia del amor materno que sostiene y teje relaciones y colapsa el orden del padre¹⁸.

«Si quieres alcanzar la luz y nacer a la vida sin morir es necesario caminar en la oscuridad hasta llegar a lo más profundo de tu ser, allí donde vive la criatura, a la vida plena, al amor que viene de la madre, del agua profunda, del



19. *El centre és el lotus o l'univers no diferenciat (El centro es el loto o el universo indiferenciado)*. Memorial, Sabadell, 5 de abril de 1996. Óleo sobre tela (180 x 180 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.



20. *Primer bany de la sirena (Primer baño de la sirena)*, París, novembre de 1989. Óleo sobre tela (130 x 97 cm). Museu d'Art de Sabadell. Ajuntament de Sabadell.

líquido amniótico, del útero, de la primera célula, del Amor Divino».

En estas palabras, «útero» es la clave que abre el espacio simbólico de significación, pues establece una analogía entre las aguas primordiales y el acto femenino de «traer al mundo», de ser progenitoras en el doble sentido, fisiológico y espiritual. Pues de la madre no tan solo recibimos nuestro cuerpo, sino también nuestra primera experiencia de relación, así como una forma de mirar, una forma de ver, de hablar, de transmitir.

«En el vientre de la madre se crea la mirada, unión de lo inconsciente, cuna de la existencia. Mujer libertad interna, íntima, indomable por el poder de engendrar, de gestar, parir, criar, de dar, de amar, de construir el alma y el espíritu de cada hijo y de cada hija, de cada casa, de

cada día y de cada noche».

El poder extraordinario de lo sagrado alcanza un alto grado de belleza y plenitud en las obras de Fina Miralles dedicadas al vínculo entre vida y medio fluido, en una relación cosmológica necesaria y de auténtica significación simbólica. Memoria viva y latente vinculada a verdades primordiales de la experiencia mística y espiritual. «De la mano de la verdad he aprendido a amarme y amar respetando mi libertad y la de los demás. He perdonado, abro mi corazón a la Verdad simple y única de la vida y del Amor»¹⁹.

El giro espiritual en la escritura y obra de Fina Miralles esconde una verdad simbólica, significa renunciar a la preeminencia del yo para abrirse, acoger, exponerse a la realidad *otra* fuera de sí. Adriana Cavarero²⁰ propone la

forma o imagen curvada de la *inclinación* para describir esta condición ontológica del ser, en el sentido de que nuestra plenitud tan solo se da en relación con la otredad. En su sentido ético y político significa desplazar la subjetividad del lugar en el que lo ha instalado la filosofía y el arte en la modernidad: el lugar de la autonomía radical convertido en el lugar de la indiferencia. Miralles, como tantas otras mujeres artistas, pensadoras y escritoras, se sabe incompleta, material y simbólicamente hablando. Es decir, se piensa y se sabe a sí misma en relación constitutiva con el mundo, experimentado como fluido cósmico donde todas estamos en relación con todas y con todo. La vulnerabilidad es la forma ontológica del ser por su interdependencia material y simbólica, dada la imposibilidad de ser sujetos completos por nosotros mismos. Así, frente al *Homo erectus*, su filosofía egocéntrica y su canon patriarcal sustentado en la verticalidad del poder y la autoridad, la inclinación o la flexión, sitúa la relación y la reciprocidad como referente de la acción afectiva, la que siembra semillas fructíferas de transformación. El arte y la escritura de Fina Miralles dibujan el valor ontológico de la inclinación como alternativa a la rectitud recta y erecta. «El artista está predestinado. El artista es quien hace de su vida una historia de Amor, una verdadera aventura amorosa que le transforma (a él y la sociedad)»²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Karen. *El arte perdido de las escrituras. Recuperar el sentido y el valor de los textos sagrados*. Traducido por Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Barcelona: Paidós Contextos, 2020.
- Cavarero, Adriana. *Inclinacions. Crítica de la rectitud*. Traducido por Anna Carreras Ubets. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2022.
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017.
- Creus, Maia, ed. *Fina Miralles. Paraules fèrtils 1972-2017*. 4 vols. Sabadell: Fundació Ars, 2018.
- Creus, Maia. «Ara comprenc quin és el meu treball. Us prometo que en ell hi ha la meva vida». En *Germinal. Sobre l'obra de Fina Miralles*. Editado por M. Lluïsa Faxedas. Girona: Documenta Universitaria, 2020.
- Eliade, Mircea. *Diccionari de símbols*. Editado por Ioan Petru Couliano. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2022.
- Feliu, Lluís y Millet, Adelina, eds. *Poema Babilònic de la Creació*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2018.
- Miralles, Fina. *Testament vital*. Sabadell: Edicions Gràfic Set, 2008.
- Maillard, Chantal. *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

-Maillard, Chantal. *Las venas del dragón. Confucionismo, taoísmo y budismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

-Maillard Chantal et al. *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.

-*Quadern de les idees, les arts i les lletres*, nº 214 (4 de noviembre de 2018). Sabadell: Fundació Ars. <https://www.quaderndelesidees.press/numeros/214/>.

-Vercini, Barbara. *La madre en la mar. El enigma de Tiamat*. Traducido por María Milagros Rivera Garretas. Las Vegas, NY: Colección A mano, 3, 2021.

NOTAS

1. Maia Creus, ed., *Fina Miralles. Paraules fèrtils 1972-2017*, 4 vols. (Sabadell: Fundació Ars, 2018). Las libretas y textos manuscritos de Fina Miralles están depositados en el Museu d'Art de Sabadell y en la Fundació Ars (Sabadell).

2. Todas las citas están extraídas de Creus, *Paraules fèrtils*. La traducción al castellano es de la autora de este artículo.

3. Entre 1984 y 1986 Fina Miralles realiza diversos viajes a Sudamérica, Europa y París, ciudad donde se instala definitivamente entre los años 1987-1992. Es durante este periodo que su vivencia del arte en fusión con su modo de vida entra en una profunda metamorfosis. En sus memorias, Miralles cita cinco libros fundamentales en este proceso: *I Ching o Libro de las mutaciones*; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (París: Robert Laffont, 1969); Jacques Brosse, *La magie des*

plantes (París: Éditions Albin Michel, 1979); Martine Vallette-Hémery, trad., *Les formes du vent. Paysages chinois en prose*, col. Le sourire d'un arbre (Amiens: Le Nyctalope, 1987).

4. La escritura autobiográfica, los movimientos del alma, las motivaciones y cambios creativos, así como los aprendizajes recibidos del pensamiento y las teorías del arte oriental, están recogidos en *Paraules fèrtils*, vol. 1. He analizado esta escritura del yo autorreflexivo de Fina Miralles en Maia Creus, «Ara comprenc quin és el meu treball. Us prometo que en ell hi ha la meva vida», en *Germinal. Sobre l'obra de Fina Miralles*, ed. M. Lluïsa Faxedas (Girona: Documenta Universitaria, 2020), 21-47.

5. La escritura de Fina Miralles en torno a la simbología del árbol, la vivencia de la naturaleza y el paisaje como espacio de memoria y de pertenencia queda recogida en *Paraules fèrtils*, vol. 2.

6. Óscar Pujol, «Naturaleza y culto», en *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, ed. Chantal Maillard (Barcelona: Editorial Kairós, 2001), 56.

7. *Paraules fèrtils*, vol. 2, 97.

8. Emanuele Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017), 45.

9. Chantal Maillard, *Las venas del dragón. Confucionismo, taoísmo y budismo* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021), 35.

10. Chantal Maillard et al., *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India* (Barcelona: Editorial Kairós, 2001), 17-18.

11. Karen Armstrong, *El arte perdido de las escrituras. Recuperar el sentido y el valor de los textos sagrados* (Barcelona: Paidós Contextos, 2020).
12. Jacques Vidal, «A la descoberta del símbol», en Mircea Eliade, *Diccionari de símbols*, ed. Ioan Petru Couliano (Barcelona: Fragmenta Editorial, 2022), 9-28.
13. Chantal Maillard, *La compasión difícil* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019), 24.
14. En la tradición hindú el mantra AUM es un sonido dotado de una energía extraordinariamente eficaz en el orden de la transformación espiritual. «La sílaba *Aum* está compuesta por tres letras: *A U M*. *A* es el sonido fundamental, la clave, que se pronuncia sin contacto con parte alguna de la lengua ni el paladar [...] *U* se sopla desde la base misma de la placa de resonancia de la boca hasta su extremidad. Representa el movimiento hacia delante de la fuerza, que comienza en la raíz de la lengua y va a terminarse sobre los labios. *M* corresponde al último sonido de la serie labial, pues se produce con los labios cerrados [...] Pronunciado correctamente *Aum* representa todo el fenómeno de la producción del sonido, es pues el símbolo natural de todos los sonidos diversificados [...] es la mejor manifestación de lo divino. Atravesando todas las palabras y todos los seres, se despliega en un movimiento creador perpetuo, universal, ilimitado. Es la traducción más sutil del Universo manifestado». Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 2018), 151.
15. La escritura cosmológica y mitográfica de Fina Miralles en torno a las aguas primordiales está recogida en *Paraules fèrtils*, vol. 3.
16. Visión metafísica de la naturaleza propia de la gran tradición del saber espiritual, de la cual participa la nueva Filosofía de la Naturaleza. Coccia, *La vida de las plantas*, 40.
17. El *Enuma Elish*, el mito babilónico de la creación, narra que antes de la tierra y el cielo, el primer estadio del cosmos está representado por dos divinidades personificadas, una masculina Apsu, las aguas dulces, y otra femenina, Tiamat, las aguas saladas, mezcladas en una única masa. La teogonía entra en conflicto con las sucesivas generaciones de dioses jóvenes, que será excusa para entronizar a Marduk, quien, como rey total, dará muerte a Tiamat. *Poema Babilònic de la Creació*, eds. Lluís Feliu y Adelina Millet (Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004), 23.
18. La lucha contra Tiamat narrada en el poema babilónico de la creación no es otra cosa que una reforma histórica del mito original con intencionalidad política e ideológica: elevar la autoridad masculina al trono de dios. «Separada de Apsu, Tiamat deja de ser la mar primordial en la que bañarse, agua fértil que genera vida, para ser convertida en una malvada monstrua marina de boca amenazadoramente abierta de par en par, advertencia de muerte y destrucción». Barbara Vercini, *La madre en la mar. El enigma de Tiamat*,

trad. María Milagros Rivera Garretas (Las Vegas, NY: Colección A mano, 3, 2021), 63.

19. La palabra-pensamiento de Fina Miralles tocada por la llamada de la compasión humana y la experiencia del amor como energía de crecimiento interior y apertura al mundo está recogida en *Paraules fèrtils*, vol. 4.

20. Adriana Cavarero, *Inclinacions. Crítica de la rectitud*, trad. Anna Carreras Ubets (Barcelona: Fragmenta Editorial, 2022).

21. Fina Miralles, *Testament vital* (Sabadell: Edicions Gràfic Set, 2008), 8.

9

CAMINO DE ACCIÓN, AMOR Y CONTEMPLACIÓN

Mariona Vilaseca Arimany

Currículum académico: Mariona Vilaseca es una artista que trabaja en diferentes medios. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Como artista-investigadora, forma parte del grupo Visionary Women Art - Research Group. Vive de su arte y enseñanza personalizada, tanto en la isla de Menorca como en la península.

Resumen: Este artículo desvela el posicionamiento vital, actitud o voluntad espiritual y metodología en su arte. Presenta el camino de la acción, de la acción tratada como acto ritualístico, de la actitud amorosa con los elementos que utiliza, así como de la contemplación como puerta de acceso a un estado fuera del ordinario que apunta a una ventana abierta para la creadora, que a la vez presenta una invitación más allá de las obras realizadas. Se presentan los referentes de tradición indoeuropea como el alimento espiritual que da soporte y linaje a la autora.

Palabras clave: Contemplación, arte, yoga, silencio, tradición hindú, acción, ritual, kumbhaka.

Abstract: In this article, the author reveals the vital position, attitude or spiritual will and methodology in her art. It presents the path of action, of action treated as a ritualistic act. She tells us about the loving attitude with the elements she uses, and explains how contemplation is for her a gateway to a state out of the ordinary. His hypothesis points to an open window, which at the same time presents an invitation to go beyond works of art. The author presents her referents of Indo-European tradition as the spiritual food that supports her work.

Keywords: Contemplation, art, yoga, silence, Hindu tradition, action, ritual, kumbhaka.

La investigación como una entrada o paso a otro mundo

Acción y contemplación son los dos ejes que rigen mi vida, que trabajo dentro y fuera del estudio y se plasman en mi obra. El ingrediente que da sentido y aromatiza la acción como mujer-artista-yoguini es el amor, en su sentido más poderoso. Este posicionamiento se nutre de una voluntad templada del sujeto, que también absorbe contenido de ámbito filosófico, metafísico. De toda la experiencia desde la acción a la contemplación queda cristalizada una vibración en las diferentes obras que he ido realizando. Presento en este artículo una destilación de algunas obras, procesos abiertos, imágenes fotográficas que narran los recorridos de investigación, elementos, materiales que utilizo y los espacios donde se generan (fig. 1). En este texto desarrollo los tres caminos que son para mí los más relevantes: el camino de la acción (en el contexto de las residencias artísticas vividas en



1. *Mariona contemplando la montaña del Canigó, 2022.*

el último año); el camino de contemplación como el acto ritual diario (cómo el arte es yoga, camino de autoconocimiento); y el último camino, el alimento que me nutre de la sabiduría (del *Yoga* y la filosofía del *Sámkhya*) con actitud de entrega absoluta y amor. Este último es el que provoca una atmósfera que me enfoca a un camino de contemplación e investigación cíclica, tanto en mi intimidad como en el arte. Me gusta designar mi proceso creativo como un camino, una búsqueda en presente continuo. Dejar y ver la ventana abierta, para ir más allá de la propia obra o mirada, que cada persona pueda acercarse a ella, indagar o navegar a donde su aroma le guíe. Mi voluntad es la de participar en el arte e invitar a los otros a su propia experiencia, a ir más allá de la misma obra. Ojalá para algunas personas «esta página o ventana que se puede abrir con el arte» pueda dirigirlos a otro mundo, el sutil, fuera de lo común, *outsider*. En realidad, solo con tocar el corazón-alma de una persona mi oficio habrá culminado su propósito, y también este artículo.

De la acción a la contemplación

El 2022 fue un año de residencias de artista (fig. 2). Un tránsito que me ha llevado a salir del propio estudio, fuera de la zona de confort, y ocupar un espacio donde nutrirme y abrir otras miradas, nuevas ventanas. Este «exilio voluntario» siempre me ha impactado en el estado mental y creativo, y esto resuena en mis diferentes dimensiones y formas de concebir la vida y el arte. Quizás algunos no estén



2. *Atelier La Providence, Francia, 2022.*

familiarizados con lo que significa hacer una residencia de artista o se preguntarán: ¿qué sucede durante una residencia de artista? Lo describo brevemente. Hay diferentes formatos de residencias de artista: algunas son peticiones directas de la organización misma al artista; otras, convocatorias en las que hay un jurado y se hace la elección a partir de los proyectos; y otro modelo es la residencia que contempla un espacio de investigación, creación o producción para que los artistas nos «retiremos» o, mejor dicho, «intensifiquemos durante un tiempo determinado» nuestro proyecto, en un lugar fuera del habitual y en más o menos intensidad, aisladas-exiliadas.

Para mí este tipo de experiencia es una revolución, tanto por poner un «calendario de tiempo concreto», porque me genera una presión mental «de resolver el enigma del

proyecto planteado a realizar» y por estar en un entorno absolutamente diferente al habitual. También casi siempre me genera nuevas sinapsis, conexiones neuronales, y trato de dejarme vivir la situación con una actitud permeable, que nuevas formas, métodos o propuestas no «imaginadas o dibujadas», evoquen en mí y en mi obra cambios, y que las ideas pensadas o proyectadas al inicio de la residencia tiemblen. Este año mis residencias han sido como un retiro, un «retirarte» (nombre creado de la palabra-concepto retiro, habitual en mi práctica espiritual, y la palabra arte). Convivir voluntariamente en un entorno rodeado de campos, bosques de acebuches, corderos, vacas, y con la sábana del cielo neto y puro, apartada de los grandes núcleos urbanos, me permite desarrollar el ritual de andar por la

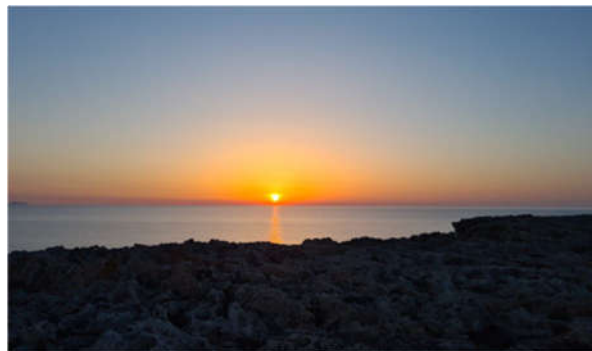
naturaleza fácilmente, poder estar y crear más cercana a la inspiración primordial: la madre naturaleza y el Silencio (fig. 3).

Del acto ritual interno al externo

Cada día realizo una serie de actividades con un *rtam*¹ (orden) con la misma repetición: sentarme en silencio, realizar mi *sadbana* (práctica espiritual), encender una vela, inhalar una gota de aceite esencial, respirar con retención de pulmón para ejercitar mi concentración, preparar un té; en definitiva, me preparo para el día que vendrá. Lo vivo como un acto ritual, con la conciencia atenta de los distintos *koshas* (cuerpos) que me conforman: el cuerpo físico, energético, mental, espiritual, y me abro a la bienaventuranza. Cuando el tiempo exterior me lo permite salgo a caminar, respirando conscientemente y viendo el amanecer. Esta contemplación hipnotiza mi mirada y mente; el cambio sutil de la luz, los colores que se levantan, desde el azul índigo a cadmios amarillos hasta rojizos, van quedándose en mi retina y en mi cámara fotográfica (fig. 4).



3. Taller en la casa de artistas Es Far Cultural, Menorca.



4. *Surya mar*, fotografía, 2022.

Otra confesión o secreto de mi modo de trabajar o concebir vida y arte es una doble metodología que surge para la creación. Una es la de dejar que la mano dibuje espontáneamente, y la otra es dejar que las imágenes que proceden desde el intelecto más refinado (captadas en los espacios de contemplación) se plasmen en el soporte o que la cámara fotográfica las «capte». De esta experiencia interior, con los ojos cerrados, lo complejo es después que la mano las dibuje, y ciertamente el tiempo de creación-manifestación es mucho más largo. Observar a la vez esa no experiencia física, de cuando el *abam*² (yo) no se identifica, y poder descender este tipo de experiencias, me resulta una práctica conmovedora y difícil. Estoy todavía aprendiendo a mantener la puerta abierta entre el estado de vigilia y el estado de consciencia de ensueño (sin sueño obviamente), aunque esas dos maneras se entrelazan y dialogan desde mis inicios.

Caminar, contemplar, dibujar

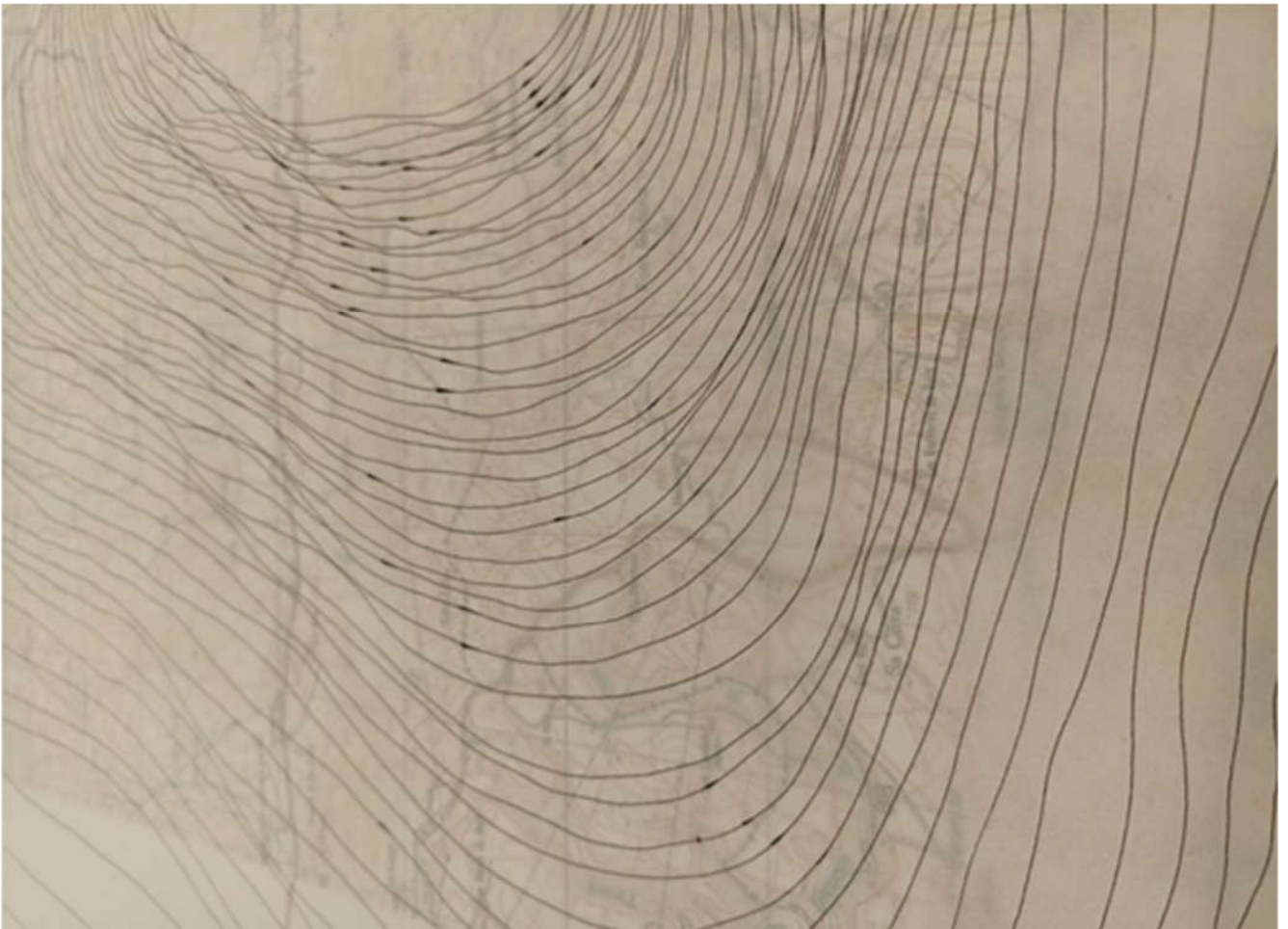
*Tat savitur varenyam Bhargo devasya dhimahi Dhiyo
yo nah pracodayat.*

Gayatri Mantra³

En la primavera del 2022 abrí una carpeta que tenía cerrada desde enero del 2017, la del proyecto *Cartografía emográfica* que concebí por primera vez en el 2004 en Argentina. Consistía en dibujar todos los recorridos que realizaba cada día (a pie y en coche) en la isla de Menorca. Dentro de la carpeta recuperé los mapas de la isla, así como planos de sus recintos prehistóricos, talayóticos, y también

algunas ideas de performance para realizar en el entorno natural y en los espacios sagrados ancestrales. Volví a desplegar los largos *scrolls* realizados en el método performático de andar-dibujar-escuchar música o recitar las melodías que tarareaba espontáneamente mientras caminaba. Esta reapertura de carpeta fue un *input* muy poderoso, como un renacer. Rescaté una energía que tenía enterrada (fig. 5).

Recuperar el acto ritual de caminar y dibujar, permitiendo que el ritmo de la propia respiración sea el que guía y dirige la mano que dibuja la línea, fue transformador. También revelador y activador de una experiencia nueva, aunque ya conocida. Esta vez se desveló una



5. *Cartografía emográfica (detalle), dibujo superpuesto al mapa de Menorca.*



6. *Kumbakba (detalle)*, scroll de 300 x 50 cm, 2022.

fuerza interior y sentí que la energía no era dirigida por mí, ni siquiera por mi mano, sino que procedía de la matriz de la tierra o del cielo. Una fuerza psíquica que he reconocido en otra parte de mi vivir y que también ha dado forma a diferentes obras. Una experiencia muy íntima, y que a la vez todas las personas vivimos desde el primer al último instante de vida, pero quizá nos pasa desapercibida.

La respiración, la que fecunda

Una de las formas más visibles en mi obra, en los últimos veinte años, ha sido la línea. En todas estas obras en las que uso la línea como recorrido, como trazo, bien sea en pequeños bloques de viaje, en hojas de dibujo, en lienzos o en largos rollos de papel o tela, tiene la fuerza o presencia psíquica a la que hago referencia. En el acto ritual de dibujar, de desplegar, de

dar vida a la línea, la que realmente es la protagonista es la «respiración». Es la acción de la respiración la que dirige el proceso. El tiempo en la respiración es el que fecunda el trazo con tinta en el papel, en la madera o en la piedra. Os explico. Sabemos que la respiración consta de 4 tiempos: la inspiración, el tiempo que tenemos el aire en los pulmones, la exhalación y el tiempo que somos capaces de mantener los pulmones vacíos antes de volver a iniciar el ciclo de inspiración.

Dentro de estos cuatro tiempos, hay un momento en el que la quietud, tanto física como mental puede tener más presencia, y este tiempo es el de la sensación cuando tenemos el pulmón vacío. En términos yóguicos lo nombramos *kumbakba*⁴. Este camino de conexión entre cuerpo respirado, mente concentrada, mano disponible me lleva a una

acción, pero al mismo tiempo a un espacio muy largo de contemplación, de quietud, de escucha y abrazo a la naturaleza del Ser; de entrar en la experiencia del gran silencio. La acción se transforma en acto ritual o contemplación en acción. Pero es «otra consciencia» o *yo-ham* la que dirige el camino, experiencia de retención-absorción (fig. 6).

La acción diaria como acto ritual

Conociendo, perfectamente, las relaciones de armonía existentes entre los distintos mundos, los visibles y los invisibles, así, por medio de los rituales, podemos provocar resonancias análogas a las que se producen en los instrumentos de cuerda a través de los armónicos. El ritual puede definirse como la aplicación de la ciencia de las sutiles correspondencias. El valor no puede apreciarse en términos de apariencia material, sino solo por un resultado interno que produce y despierta energías interiores y en algunos casos palpables en el exterior.

La acción del dibujar se convierte en un acto ritual. Como describo, una de las formas más visibles en mi obra en los últimos años ha sido la línea. Pero hay otra que es lo que más he



7. *Anusthana AUM (detalle), obra en proceso, 2022.*

reiterado, de forma más íntima: la repetición de un vocablo o mantra (palabra o frase sagrada de poder espiritual). Este uso del mantra en la tradición yóguica se emplea para «protegerse del movimiento de la propia mente». Sobre esta voluntad de aquietar la mente, hay un verso en los *Yoga Sutras* de Patañjali que explica el verdadero proceso o sentido de la práctica espiritual del yoga tradicional: *Yogas citta vrtti nirodah*, que el sánscrito Óscar Pujol traduce como «el yoga es el cese de los movimientos mentales». Justamente esta acción es la que realizo diariamente para vaciarme como receptáculo, y así disponerme para ser eje entre las aparentemente dualidades.

En los últimos años, he estado escribiendo de forma continuada y repetida el mantra *AUM*, en diferentes momentos del día y con métodos diferentes (fig. 7). Por ejemplo, con pincel y en tinta coránica concibiendo la letra como dibujo, o escribiendo el mantra en papeles gruesos de algodón orgánico hechos a mano; también en las libretas de algodón realizadas a mano pensadas para dibujar-escribir con tinta. Este año, por primera vez, he hecho visibles y he mostrado esta repetición como acto ritual y como obra final, sin concebirla solo como un proceso de purificación y concentración mental. Respirar, escribir, contar las veces que está escrita, el espacio entre ellas, cómo se unen haciendo un mar de letras, una línea continua, en realidad es de nuevo todo lo mismo: Uno. Finalmente, he desvelado mis libretas o autobiblioteca espiritual.

El camino de la cueva

En la última residencia desarrollé el proyecto *Chemins*, inicialmente vinculado a una gruta creada por el artista Wolfgang Laib, titulada *Groute de les Certitudes*, situada en la montaña del *Roc du Maure*, a unos treinta kilómetros de Perpignan. En este contexto natural he estado meditando durante semanas dentro y fuera de la gruta. Cuando supe de esta cueva creada «por el hombre», tenía la intención de permanecer en ella durante la noche y, aunque todavía no conocía el ritual de sanación de la *incubation*, algo sutil-energético no me dejó ejecutar la acción. A pesar de ello, quiero hacer referencia a la *incubation* por ser muy afín a mí y a mi visión ritual de la existencia:

La *incubation* es el acto de dormir en un lugar sagrado a la espera de obtener una revelación [...]. En su base está la creencia de que en la periódica interrupción somnial de las actividades de la vigilia el hombre tiene acceso a una escala óptica superior. Su alma, desvinculada temporalmente del mundo fenoménico, libre de las solicitudes y de los engaños del cuerpo, recobra por breve tiempo la plenitud de sus facultades espirituales: remonta el vuelo a las alturas, conversa con otras almas definitivamente separadas de sus envolturas corpóreas, recibe mensajes de los dioses. [...] La práctica de la *incubation* presupone un alto grado de evolución de las creencias animistas y al propio tiempo una profunda religiosidad.

Entiendo aquí la religiosidad con el origen de la palabra *religare*, religar, o en términos sánscritos *yug-yoga*, unir (fig. 8). Conociendo este ritual,



8. *Groute de les Certitudes*, fotografía del acceso a la cueva, realizada por el artista Wolfgang Laib en el año 2000.

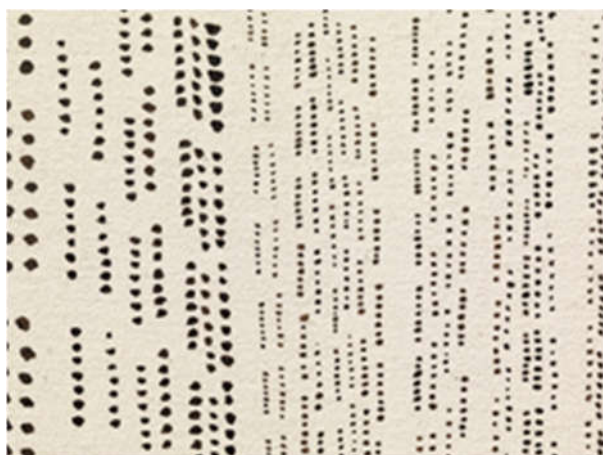
me he dado cuenta de que es muy próximo a una práctica tántrica que realizo todos los mediodías, tratando de descender del estado de vigilia al estado de ensoñación sin dormirme. Con ella consigo que mi mente baje del estado mental-activo a un estado relajado, cambiar los estados del cerebro de *Delta* a *Beta*. Dialogar entre los estados de la conciencia es algo que practico a diario. Ciertamente, también están muy próximas las dos prácticas anteriores a la experiencia que me sucede al percibir imágenes con los ojos cerrados. Claramente el origen y los conceptos originales siempre vienen de la dimensión sutil, colectiva e inconsciente, traspasando fronteras, lenguas o doctrinas.

El arte como yoga. El arte como ofrenda

He expresado mi vínculo con la tradición del *Yoga*⁵, con mi actitud vital y método, pero me gustaría hacer una puntualización en relación con ello. Utilizo el término *Yoga* a lo largo del artículo haciendo referencia al *Yoga* tradicional, que contiene en sí un poderoso conjunto de métodos, prácticas y medios que ayudan a la

persona a un camino de autoconocimiento, para alcanzar el estado de no dualidad. No hago referencia al *yoga de moda*, malentendido y superficial. Me refiero a una concepción de *yug* como unificación de los diferentes estados: Cuerpo, Materia y Consciencia. El arte para el pensamiento tradicional hindú es muy importante y se erige como eminentemente religioso, entendiendo la palabra «religioso» a partir de su etimología latina: *religare*, re-unir. Desde este punto de vista, el arte se encamina a la reunificación del individuo con la divinidad y también al reconocimiento de sí mismo como algo no diferenciado del Universo. Por eso afirman que el arte es un yoga. El arte es así una vía importante para recuperar la auténtica naturaleza del Ser, que no es otra cosa que un proceso de autoconciencia, de autoconocimiento.

El arte está estrechamente ligado a la metafísica, como su práctica lo está a la teoría. El arte para mí es una vía de reunificación con el Absoluto. Un Absoluto que ha sido definido con los conceptos sánscritos: *Sat Cit Ananda*,



9. *Recorridos conscientes (detalle)*, tinta coránica sobre lienzo 195 x 130 cm, 2009-2012. Colección OAO Arrendart.

traducido como *Sat* (Ser-Realidad), *Cit* (Conciencia pura) y *Ananda* (Bienaventuranza). Es decir: un Absoluto esencialmente dinámico, como la imagen de la rueda-cíclica. Esta visión del Absoluto ha sido definida por la tradición filosófica del *Samkhya*, el *Darsana Vedanta* o el *Sivaísmo de Cachemira*. Es el contexto espiritual que nutre mi concepción personal de vida, como camino interno de práctica espiritual y de contemplación, así como camino de acción y de manifestación en las diferentes obras que presento en este artículo o los realizados a lo largo de los últimos años.

Cuando pinté durante tres años, día a día, la obra *Recorridos conscientes*, o al escribir cientos de veces un *mantra*, se fecunda mi experiencia interna; en aquellos miles de puntos de tinta coránica, alineadas en la tela de algodón como una línea o hilo que une una perla con la otra (fig. 9). Estas constituyen una obra o tipología de rito o *sadhana* (práctica espiritual) dispuesta para mi alimento del alma y tal vez para los que la verán. Este hacer que la mente esté en quietud o más allá del pensamiento ordinario me permite acceder a «otra dimensión, mirada o mundo»; pero también la vivo como ofrenda para los futuros contempladores (espectadores) de la obra. En realidad, mi propuesta es una invitación a que los «otros» accedan a la misma vivencia. Esta tipología de obra podría tomar su concepción del ritual-*puja* por su concepción y razón espiritual. Es en esta concordancia que existe entre el macrocosmos y el microcosmos que todos los rituales ejercen un efecto simultáneo en las energías que gobiernan las



10. *Acción de la artista junto con los participantes al taller, finca Montpalau, Menorca, 2022.*

funciones del cuerpo humano y aquellas que también gobiernan las funciones del cuerpo del Universo, que bien podríamos llamar superiores o, como nuestros ancestros occidentales dirían, proceden de los «dioses». Al margen de su efecto beneficioso en las dimensiones sutiles, los rituales también ejercen un efecto físico y psicológico de gran calado que podemos llamar psicofísico.

Una invitación a participar del camino de la artista

Al finalizar otra de las residencias de artista, en *Es Far Cultural* de Menorca, hice un taller abierto del proceso vivido. Conjuntamente con

los visitantes, caminamos por la montaña y contemplamos en silencio la acción del caminar (fig. 10). Aquella era una invitación a vivir el proceso que realizo para estar en sintonía antes de entrar en el estudio. Hicimos una pausa, una mirada contemplativa a la naturaleza. Al volver entramos en el estudio, donde mostré un video del proceso creativo del caminar, de dibujar, de los sonidos de la naturaleza y de mi voz tarareando, así como una selección de imágenes fotográficas y obras sobre papel. Este acto de desvelar mi proceso creativo más íntimo era inédito en mi presentación al público; siempre había formado parte de un camino interno y no visible en mis

presentaciones o exposiciones. Revelar, desvelar, mostrar los fundamentos de mi proceso es también uno de los propósitos de este artículo, en el contexto de una revista que da voz a todos los posicionamientos o márgenes del arte y a las personas que lo creamos, desde ese lugar no tan habitual. En otra presentación que realicé sobre la residencia *Inmaterial 2022*, terminé la visita guiando a los participantes con una experiencia psicofísica. Se sentaron cómodamente en una silla, miramos un punto fijo de la llama de una vela (*tratak*) y después permanecimos unos minutos en quietud y silencio, para que la mente y el cuerpo se relajaran. Seguidamente hicimos respiraciones conscientes durante unos minutos con la inhalación de un aceite esencial macerado por mí misma. Durante unos minutos acompañados por mi voz, envueltos del espacio expositivo, visualizaron el recorrido/ camino mental/ emocional/ energético de la experiencia de esa misma mañana vivida por cada uno de ellos (fig. 11). Muchos confesaron al terminar que aquella experiencia había sido como «reveladora», «iniciática», «sanadora», «relajante». De manera muy natural realizamos una pequeña acción o práctica ritual, en la que cada persona se llevó consigo misma una experiencia concreta: dirigir la concentración, utilizar la respiración, la visualización, y propiciar el recuerdo mental-emocional son parte de prácticas tántricas⁷ que nuestros antepasados ya conocían y que el *Sanatana Dharma* ha mantenido vivas gracias a la tradición oral.



11. *Tatrak*, fotografía, 2022.

Para mí, esta acción de compartir mi camino como mujer-artista-yoguini es la voluntad de unir la vida con el arte, sacralizar cada acción que hacemos, poniendo atención, conciencia, en el instante presente; por este propósito es el que me atrevo a definir que el arte es un camino de yoga. Busco hacer participar desde el arte al espectador, no como pasatiempo, sino como experiencia vívida, transformadora, unitiva. Es por ello que siento esa conexión y resonancia en el ritual hindú. Ahora bien, soy plenamente consciente de que es por la orfandad espiritual de mi propia tradición. Gracias a este cobijo, he podido integrar en mí, en mi obra, un camino procesual de forma ordenada, serena y llena de coherencia. Aunque no ha sido hasta ahora que he empezado a compartirla, a desvelarla, también con aquellas

personas que desean conocer el fondo de mi sentir y oficio. Recuerdo las palabras en el *Atelier de la Providence* de Josep Maria Gràcia, en relación con el oficio como camino iniciático:

Un oficio es iniciático cuando es el desarrollo de tu propia naturaleza. A través de tu oficio que se desarrolla, te realizas y construyes a ti misma. Este oficio te permite conocerte a ti misma, de lo más pequeño a lo más grande. Quizá, si habláramos más de eso, las personas lo reconocerían... Cualquier acción que hacemos relacionada con nuestro trabajo se puede convertir en una práctica de oficio; hay oficios nuevos que son muy interesantes, como el de fotógrafo, cuando hablas de revelación, del negativo al positivo, de revelar, de sacar... Hay toda una dinámica. Cualquier actividad, si es ritual y sagrada, con un orden y una conciencia, se convierte en un oficio iniciático.

Con esta reflexión me siento absolutamente identificada.

Alimento espiritual, mi corpus digestivo

En mi obra, la acción como acto ritual y este como elemento de proceso vital y creativo tiene mucho que ver con las tradiciones espirituales que me han precedido. Encuentro en esta explicación de un rito que, en principio, nada tiene que ver con la acción artística, un referente muy preciso de cómo vivo el proceso artístico:

El rito fundacional de la ciudad en la tradición etrusco-latina [...] consta de un doble tiempo que se plasma en una doble acción ritual. En primer lugar [...] el rito de la *Contemplatio* [...]

efectuado por un magistrado: el *Augur* [...]. El *Augur* era el vehículo, «puente» o «canal» mediante el cual los tres niveles cósmicos se unían y se materializaban en una figura o gesto al que se llamaba *templum* [...]. En tanto que «Hombre Universal» el *Augur* es «mediador» entre el Cielo (que no debemos confundir con el cielo visible) y la Tierra (que no debemos confundir con el planeta Tierra). El Hombre Universal es propiamente en el sentido más elevado el «hijo del Cielo y la Tierra», siendo «hijo de la Tierra» en tanto que mediador e «hijo del Cielo» en tanto que transmisor del «mandato del Cielo» [...]. La magistratura ejercida por el *Augur* es en realidad un pontificado. Mediante la práctica ritual se cristaliza la realidad cósmica y esta cristalización se resuelve en una geometría que es una imagen invertida de lo intemporal, es el Ser «corporizado». El rito es la inteligencia de acción⁸.

Podríamos decir que la verdadera artista también hace esta función de «puente» o «canal» entre los distintos niveles de realidad, entre el Cielo y la Tierra, y ella misma en tanto que persona permanece en el eje, en el bello medio del centro, espiritualizando la materia y materializando el espíritu», como dice una máxima hermética, que a la vez me transporta a lo que decía la médium Josefa Tolrà al hablar sobre su dedicación al dibujo: «*Només quan dibuixo em sento en pau*» (Solo cuando dibujo me siento en paz).

Mi práctica espiritual busca situarse más allá de la mente, más allá de las palabras, para fundirse en el símbolo que la puede abrir, como una puerta que me dirija al estado de

contemplación. Para mí, el *templum* es el espacio del *atelier*, donde desarrollo el proceso de concentración, de respiración consciente, donde desde un estado de contemplación se manifiestan algunas imágenes y símbolos. El lugar en el que la experiencia interna se manifiesta en materia.

Concebir que la vida es como un gran ritual según la concepción hindú fue para mí un importante descubrimiento. Saber que, por una tradición indoeuropea de la misma raíz que la nuestra, en la existencia no hay separación entre actividades sagradas y actividades profanas ha sido un referente muy importante de vida y de obra, ya que he encontrado comprensión en mi manera de concebir vida-arte. La vida puede ser entendida como una participación en la sinfonía cósmica. La vida es como un sacerdocio en el que no hay acciones indiferentes; todo dibuja un círculo perfecto, tejiendo una vida plena. Todos los gestos, todos los actos tienen consecuencias y, por consiguiente, deben regularse bien para conformar el diseño armónico en el Universo. Con esta comprensión, puedo concebir mi obra como una particular tipología de ritual-*puja* a través de la cual se crea un lenguaje para lograr «una forma armoniosa que induzca a un estado meditativo» (fig. 12).

Esta concepción de unión, también la comparto en mi faceta como docente, transmitiendo los conocimientos desde la actitud y voluntad de dar a conocer ciertas técnicas, metodologías, pero después dejar el espacio para que cada persona vaya



12. Elementos para la performance *Tat Tvam Asi*, Capella de Gràcia, LOAC, Alaior, 2023.

encontrando y experimentando su propia forma de concebir, respirar, moverse. Sea arte, sea un acto cotidiano, es Uno entre espíritu y materia. Como en la meta del tantra, lo que nos interesa es el reconocimiento pleno de la Realidad Suprema. En el capítulo catorce del *Mahanirvana Tantra* se explica: «El ser humano se libera cuando reconoce que él mismo es el Absoluto».

A modo de conclusión creo que el proceso de recogimiento que nos propone el *Yoga* y que

nos lleva a la absorción es el mismo que se puede vivir en todo acto cotidiano e incluso con la experiencia contemplativa y estética. Podríamos usar el símbolo de la escalera: el individuo voluntariamente se entrega y se dispone a ascender en el proceso de concentración, meditación y contemplación hasta quedar absorto. Los textos antiguos ya exponen que la mente se purifica por medio de un gesto externo de adoración de una imagen o de la repetición de un vocablo o mantra para que la mente se absorba en el silencio. Eso mismo vivo en mi proceso creativo. Una vez absorto en el silencio, la escalera deja de tener utilidad, ni como símbolo ni cómo método. Aunque para los más avanzados no es necesariamente un acto ritual externo, puede ser una adoración interna, sin acción visible, sino en la actitud. Si este camino lo trasladamos a la experiencia cotidiana del individuo, el proceso es exactamente el mismo; toda acción, por pequeña que sea, se convierte en una herramienta para que el instrumento de la



13. Taller de la artista, trabajando en la exposición *Llànties de foc*, 2023.

mente se mantenga enfocada, y esta atención es la que transforma la acción ordinaria en acción consciente, trascendiendo la acción a un acto sagrado.

Definiendo este proceso, ¿por qué no aplicarlo en los términos de la experiencia estética? Como el *Zanja*, la estética india, el degustar el arte, con la alegoría del sentido del gusto, con todos sus matices, en el paladar, en el intelecto, cuerpo y emoción, permite a la persona vivir una experiencia unitiva. Tal vez resulta pretencioso, pero lo que realmente yo quisiera es aproximar al espectador a la misma experiencia de contemplación que he vivido y lo que esta visión lleva implícita. Tal vez, solo haya una persona que pueda oler, percibir o intuir esa experiencia, pero con esa sola persona ya tiene sentido desarrollar mi vocación, mi oficio (fig. 13). No siento que cree nada nuevo. Solo abro una posibilidad, una ventana a través de un lienzo, foto o dibujo. Propongo dirigir la mirada a «otra cosa» que no es la que vivimos en el estado ordinario, en el estado de vigilia, ni en el sueño. Me acogería al pensamiento de «no es una idea, yo no he hecho nada [...] ¡Es la gracia la que desciende!». La voluntad de que la dualidad cese (ya que es una apariencia, una ilusión), que objeto y sujeto se fundan y que todo sea lo que es, deviene un camino hacia el reconocimiento del Uno. La lectura, la contemplación de los textos han sido un alimento necesario para mí, así como el caminar. Es como activar el sistema digestivo interno, espiritual, invisible, pero que hace una acción alquímica vital,

nutriendo todos mis cuerpos, dándome una mirada clara para discernir y permanecer en el verdadero silencio, absorta. Tal vez este sea un camino poco frecuente entre otras artistas coetáneas, aunque cada vez somos más las que salimos del armario «artístico-espiritual». Para mí este es el único y verdadero sentido de mi oficio. Este eje entre abajo y arriba, como la actividad que realiza la *yogini*, la sacerdotisa, la mujer, construye puentes de conexión entre los seres, arriba y abajo, o los aparentemente opuestos, que nos permiten una experiencia de Unicidad íntima y en «com-unidad».

BIBLIOGRAFÍA

-Gil, Luis. *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid: Editorial Triacastela, 2004.

-Gràcia, Josep M. «El rito fundacional de la ciudad». *Symbolos* 5 (1993): 55-71. Consultado el 21/11/2022. <http://www.arkho.com>.

-Pujol, Òscar. *Yogasûtra. Els aforismes del ioga*. Lleida: Edicions Pagès, 2004.

ENLACES

Web de la autora: www.marionavilaseca.com.

CREDITOS FOTOGRÁFICOS

©Mariona Vilaseca, de todas las fotografías.

©Marina E. G., 3, 10 y 11.

©Federique Cerdan, 13.

NOTAS

1. *Rtam*, de la raíz sánscrita *rtā*: la verdad, el orden. El eterno orden cósmico.

2. *Aham*, del sánscrito: la noción del yo. El yo como reflejo de la conciencia. En este caso la experiencia del *yo-aham* hace referencia a que el *yo* vuelve a un estado no manifestado, donde la totalidad del mundo o cosmos regresa también a un estado no manifestado.

3. *Gayatri Mantra*. *Mantra*: frase o palabra sagrada de poder espiritual. Himno védico. Una traducción del *Gayatri Mantra* sería: «Que nuestra meditación sea dentro de la luz gloriosa de Savitri, que esta ilumine nuestros pensamientos». Este es probablemente el mantra que más población hindú repite en todo el mundo. Este mantra es una oración que encontramos en los Veda, conocida hace más de 3000 años. En la tradición se inicia a los jóvenes a partir de los 7 años para que tengan una protección y un elemento para proteger y dirigir su mente a un estado elevado de consciencia. La cito porque forma parte de mi ritual diario.

4. *Kumbakha*: término en sánscrito que hace referencia al proceso de retención del pulmón durante la respiración. Puede suceder de forma voluntaria o espontánea.

5. *Yoga*, proveniente de la raíz sánscrita *yuj*, que tiene el mismo significante de *religare*. *Yug*: unión, la acción de poner en dirección, como la acción de juntar los bueyes en un carro.

6. *Sâmkhya*: es uno de los sistemas ortodoxos o *darsanas* (filosofías) del hinduismo. Es dualista porque considera que hay dos realidades

eternas, *Purusa*: Consciència y *Prakrti*: materia primordial.

7. *Tantra*: norma, ritual, escritura. Textos sagrados a menudo considerados como el quinto *Veda*. Escrituras reveladas que normalmente toman la forma de diálogo entre *Shiva* y *Shakti*.

8. Este verso 1,2 es conocido para los verdaderos yoguis de todos los tiempos, porque pertenece al texto *Yoga Sûtra* de Patañjali. Hablar de los *Yoga Sûtra* es hablar del ser humano; es hablar y comprender los espacios que existen en el individuo, los distintos estados de conciencia que existen en él, es comprender la mente, y también comprender lo que estamos más allá de la mente. Lo que estamos más allá de la mente, todas las nociones que tenemos de nosotros mismos, son mente, pasado, futuro, presente es mente. Lo que estamos más allá de la mente, este es el enfoque de los Aforismos del yoga y es el motivo por el que lo hemos citado, porque teje un camino de sabiduría en mí. Óscar Pujol, *Yogasûtra. Els aforismes del ioga* (Lleida: Edicions Pagès, 2004).

Currículum académico: Nekane Aramburu es gestora cultural, museóloga y comisaria. Licenciada en Historia del Arte y Máster en Museología, cuenta con una amplia trayectoria internacional vinculada a la creación contemporánea. Desarrolla proyectos temáticos desde la dirección de programas culturales, la gestión de centros de arte y museos o la investigación centrada en prácticas transmedia y ecosistemas culturales, así como un fuerte compromiso feminista y con la educación: *Mujeres Santas*, un gran proyecto en América Latina centrado en las santas populares, es un estudio en curso sobre postcolonialismo que profundiza en cuestiones de género y responsabilidad ambiental y social. Forma parte del grupo de investigación Visionary Women Art.

Resumen: Nekane Aramburu dialoga con Pilar Bonet, comisaria especializada en creatividad de mujeres visionarias. El texto reflexiona sobre aspectos destacados de la exposición *ALMA. Médiums y Visionarias* que se presentó en el museo Es Baluard de Palma en 2019, con la dirección de Nekane Aramburu, y que germinó en la posterior creación del grupo de investigación Visionary Women Art. Una muestra de trabajos gráficos, bordados y textos de 17 autoras europeas nacidas antes de 1918 y vinculadas a las nuevas espiritualidades laicas que gestionaron las filosofías espirituales y sociales del espiritismo, la teosofía y la antroposofía, entre otras formas de creencias y prácticas emancipadoras. Mujeres creativas que, en su gran mayoría nunca se habían expuesto en España, ofrecían a los visitantes maravillosas visiones de mundos ocultos y saberes ancestrales.

Palabras clave: Arte visionario, espiritualidad, mujeres artistas, espiritismo, teosofía, antroposofía, arte textil.

Abstract: Nekane Aramburu talks with Pilar Bonet, curator specialized in the creativity of visionary women. The text reflects on highlights of the exhibition *ALMA. Médiums y Visionarias* that was presented at the Es Baluard museum in Palma in 2019, under the direction of Nekane Aramburu, and which germinated in the subsequent creation of the research group Visionary Women Art. An exhibition of graphic works, embroideries and texts by 17 European women authors born before 1918 and linked to the new secular spiritualities that managed the spiritual and social philosophies of spiritualism, theosophy and anthroposophy, among other forms of emancipatory beliefs and practices. Creative women, most of whom had never before been exhibited in Spain, offered visitors marvelous visions of hidden worlds and ancestral knowledge.

Keywords: Visionary art, spirituality, women artists, spiritualism, theosophy, anthroposophy, textile art.

Exposición “Alma. Médiums y visionarias”, 2019

En las *Memorias del Padre Germán*, un texto canalizado por la escritora y activista feminista Amalia Domingo Soler en 1884, leemos: «Se puede decir que lo ignoráis todo, pero llegará un día, cuando la mediumnidad esté más extendida, que sabréis episodios de la historia universal que os parecerá imposible que haya habido hombres y seres que hayan podido sufrir años y años un tormento superior a todos los cálculos». Si lo espiritual ha estado presente en las teorías del arte desde digamos oficialmente el libro *De lo espiritual en el arte* de Vasili Kandinsky en 1911, los ejercicios sobre las realidades paralelas desde prácticas artísticas *outsiders* han sido impulsados mayoritariamente por mujeres. Este es el caso de Georgiana Houghton (1814-1884) y su complicidad con el

fotógrafo Frederick Hudson con quien desde 1872 colaboró en fotografías espíritas pre-*Photoshop* con tanta audacia como fe en que podían hacer trascender con sus imágenes, de depurada estética, las interacciones entre vivos y muertos. La independencia y arrojo victorianos de Georgiana son coetáneos a los de otras mujeres de vidas menos públicas pero igualmente premonitorias en el desarrollo de prácticas creativas irregulares. Se trata especialmente de un periodo que comprende desde finales del XIX y primeros del siglo XX y que recientemente está adquiriendo un nuevo impulso a través de un círculo cada vez más extenso de artistas y escritores contemporáneos.

En mi labor como investigadora curatorial ya había realizado muestras colectivas que abordaban la relación entre arte y energías



1. *Exposición ALMA, Museo Es Baluard, Palma, 2019.*



2. *Exposición ALMA, Museo Es Baluard, Palma, 2019.*

sobrenaturales en la línea de *Resonancias* (MUVIM. Valencia, 2002) y *Otras Resonancias* (Edificio de Correos, ahora CCK. Buenos Aires, 2006). Posteriormente como directora del museo Es Baluard en Palma de Mallorca decidí impulsar un gran proyecto que vinculara desde el epicentro de Mallorca el sentido de las energías telúricas de la isla con las investigaciones y teorías que se estaban desarrollando sobre mujeres y mediumnidad (fig. 1-2).

Al conocer la existencia de obras de la médium Josefa Tolrà en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, como *La diosa del fuego* (1959), decidí contactar con la investigadora y profesora de la Universidad de Barcelona Pilar Bonet Julve, presidenta de la Asociación Cultural Josefa Tolrà y rigurosa teórica que ha presentado diversas exposiciones y ediciones

sobre la creatividad de mujeres visionarias, por ejemplo: *Josefa Tolrà. Médium y Artista* (2013), *Médium y Rebelde. Josefa Tolrà y Julia Aguilar* (Les Bernardes, 2019), *La médium y el poeta. Una conversación astral entre Josefa Tolrà y Joan Brossa* (Fundació Brossa, 2020), *La Mano Guiada. Josefa Tolrà y Madge Gill* (MNAC, 2023).

La idea era realizar una exposición colectiva con el título de «Alma», comisariada por ella en base a sus investigaciones acerca de mujeres europeas coetáneas de la médium catalana Josefa Tolrà. Creo recordar que nuestras primeras conversaciones datan de finales de 2017, extendiéndose la producción del proyecto expositivo a lo largo de todo el año 2018 e inaugurando la muestra en 2019.

La exposición reunió creaciones fruto del mundo interior de artistas muy desconocidas. Sus canales de mensajes recibidos revelaban

universos paralelos a través de experiencias y frases tan enigmáticas como desveladoras de sus visiones, tales como: «Mi extraordinario jardín», «Esos ojos que me miran sin ver», «Un ser de luz me llevó la mano», «Es mi gran amor», «Solo cuando dibujo me siento en paz», «Mi planeta es Marte», «Estoy en el microcosmos», «El sueño florido que llevo en el alma», «Vendré a saludarte, soy tu vidente», «Adiós mi ángel bien amado», «En mi pobre corazón», «Tú eres un ángel de luz», «Nuestra misión es crear obras eternas», «Vamos a remontarnos con alas o sin alas, sobre el todo y la nada», entre otras. Igualmente, frases y consignas que surgen de los nuevos feminismos e ideologías sociales como el anarquismo y el espiritismo en el siglo XIX y

principios del XX (fig. 3).

Aun con la dificultad de acceder a diferentes piezas de compleja localización, las artistas internacionales seleccionadas por Pilar Bonet, todas ellas nacidas antes de 1918, fueron: Josefa Tolrà (1880-1959), Julia Aguilar (1899-1979), Hélène Smith (1861-1929), Jeanne Tripiet (1869-1944), Madge Gill (1882-1961), Mary Frances Heaton (1801-1878), Margarethe Held (1894-1981), Jane Ruffié (1887-1965), Aloïse Corbaz (1886-1964), Emma Kunz (1892-1963), Nina Karasek –Joële– (1873-1933), Agatha Wojciechowsky (1896-1986), Anna Zemánková (1908-1986), Hélène Reimann (1893-1987), Cecilia Marková (1911-1998), Käthe Fischer (1870-?) y Clara Schuff (1893-1987).



3. Obras de Margarethe Held, exposición ALMA, 2019.



4. *Exposición ALMA, Museo Es Baluard, 2019.*

Uno de los aspectos sobre el que Pilar Bonet incidió, y considero muy relevante, es que «Ellas arbitran un lenguaje esférico, liberado de jerarquías y tiempos que accede al escenario de una nueva visualidad sin fronteras, la verdadera episteme de ‘la muerte del autor’». La muestra *ALMA. Médiums y visionarias* presentó dibujos, textos y tejidos de 17 artistas europeas procediendo las obras del Museo del Prado (transferidas las del MNCARS), LaM Lille Métropole Musée d’Art Moderne, d’Art Contemporain et d’Art Brut (Francia), Galerie Delmes&Zander (Alemania), Centre Emma Kunz (Suiza), Mental Health Museum (Reino Unido), así como fundaciones e importantes

colecciones particulares nacionales e internacionales: Fundación Josefa Tolrà, The Collection of Mediumistic Art (CoMA), Colección Gerhard y Karin Dammann (fig. 4).

Entrevista de Nekane Aramburu a Pilar Bonet

Pilar, nuestra primera reunión presencial fue en el MNAC, Museu Nacional d’Art de Catalunya. Entonces también había la idea de involucrar a este museo pensando en una segunda cuestión fundamental además de «la muerte del autor»: a ambas nos interesaba la circularidad del tiempo y la no existencia de líneas temporales rígidas para la creación artística de

estas visionarias. ¿Crees que los museos han comenzado a entender la necesidad de producir nuevas historiografías y otras secuencias de diálogos museográficos?

Por supuesto que sí. A partir de 2019 son varias las exposiciones internacionales en museos y espacios de arte que apuestan por autoras fuera del sistema convencional, revisando todo aquello que se ha camuflado o lateralizado entre los pasajes históricos. El MNAC, por ejemplo, presenta este año 2023 una exposición dedicada a Josefa Tolrà y Madge Gill, dos artistas visionarias que he comisariado con gran afecto. Sin duda las autoras «visionarias» nos prestan herramientas para estudiar un intersticio histórico no valorado (arte espiritual laico) y así preparar nuestro futuro trabajando por «el mundo que necesitamos»: Hilma af Klint, Emma Kunz, Nina Karasek, Madge Gill, Aloïse Corbaz, Josefa Tolrà... Todas ellas, sumergidas en sus exilios personales, voluntarios o impuestos, nos prestan claves para recuperar aquello que es fundamental: la protección de la vida.

Insististe mucho en introducir tejidos en la exposición, junto a los dibujos y textos. Poco después se ha desarrollado una especie de moda por recuperar a artistas de arte textil. ¿Consideras que se está entendiendo todo lo que hay alrededor de este significativo para las mujeres de la búsqueda de soportes de producción pobre por sus propias dificultades?

Tenemos evidencias de este interés por el arte de los tejidos, desde la producción y la investigación, siempre en clave de género.

Cecilia Vicuña ha sido galardonada en la reciente Biennale di Venezia. Un maravilloso ejemplo de creatividad conectada a las tradiciones del lenguaje textil y la cultura de las mujeres que ejemplifica el hecho, no modal sino político, de enaltecer las labores ancestrales desde una cosmovisión inscrita en la ecosofía. En la exposición *Alma. Médiums y Visionarias* estas formas de creatividad estaban presentes en los exquisitos bordados sobre seda de la médium Josefa Tolrà, con filigranas que evocan espacios siderales y visiones celulares; en otra actitud, la británica Mary Frances Heaton nos ofrecía una carta de denuncia, un *dechado* con texto bordado, donde asume la potencia de su voz en un centro asilar que la aliena, un trabajo de gran vigencia entre sufragistas y feministas (fig. 5). Me fascinan los dibujos de la checa Anna Zemánková, cuando integra en un mismo papel líneas de colores y puntadas de hilos para parir floraciones de una botánica absolutamente extraterrestre y preciosa. Como afirma Rozsica Parker, las labores textiles no son un lenguaje más,



5. Mary Frances Heaton, mensaje bordado dirigido a la Reina Victoria, exposición ALMA, 2019.

considerado dialecto de segunda categoría, sino que son el «lenguaje primordial». Las mujeres que investigo, en su mayoría no tienen estudios artísticos; por lo tanto, observo con fascinación que son capaces de abandonar lo más canónico o bien incorporar sus saberes textiles a los dibujos sin ningún reparo. Para ellas, la academia a seguir no es la historia del arte ni las jerarquías estéticas, sino la verdadera «Academia del Amor». ¡En esencia, sus dibujos son como los bordados, y no al revés! (fig. 6).

Igualmente, de una manera muy rápida se ha producido un giro a otras maneras de valorar el art brut u outsider art. ¿Crees que desde la dirección que abordamos en Alma se ha podido ayudar a abrir nuevos campos o expectativas?

La exposición fue muy valiente al renunciar a etiquetajes referidos a este tipo de producciones. Conceptos como *arte marginal*, *outsider art* o *art brut* han servido durante un tiempo como sinónimo de aquello que el arte canónico decide que «no es arte». Pero ahora se desgajan en otras nomenclaturas que quieren mirar con atención obras y vidas de fuerte experiencia psíquica y altas capacidades sanadoras, sin considerarlas subsidiarias del arte más oficial. Nos es muy útil dirigir la mirada e interpretaciones hacia perspectivas menos secuestradas por el patrón historiográfico del todo masculino y bucear en términos, experiencias de vida y procesos creativos más asociados al misticismo y la espiritualidad, la sanación y la bondad de la cultura de los cuidados que practican las



6. Obra gráfica y textil de Anna Zemánková, exposición ALMA, 2019.

mujeres. Quiero destacar un giro de atención desde la vanguardia militante hacia la retaguardia doméstica, investigando en un territorio poco estudiado que enlaza el siglo XIX con el XX. Un mundo habitado y activado por mujeres vinculadas a duelos y filosofías espirituales laicas y de autogestión como el espiritismo, la teosofía, la antroposofía y otras variantes entre el cristianismo social y espiritualidades asiáticas. Y, fundamental, atender sus producciones más frágiles, sin olvidar que no son productos de mercado ni pretensiones de reconocimiento, sino herramientas para sanar el «Alma» del mundo. Muchas de estas autoras, desde el espacio doméstico, producen obras al tiempo que ayudan a las personas que requieren sus saberes de forma colaborativa.

Practicaban y valoraban la investigación

científica, la astrología, la lectura del tarot, el uso del péndulo, el dibujo automático, las visiones canalizadas, la imposición de manos, la naturopatía, la quiromancia, la lectura del aura, la meditación, la clarividencia y otras visiones de lo invisible desde lo micro y lo macro. Para ellas, buen ejemplo son Madge Gill y Josefa Tolrà, el tiempo y el espacio eran mundos cuánticos (fig. 7). Estoy segura de que la exposición *ALMA* ha abierto caminos y perspectivas, observo cómo estamos cambiando palabras y relatos. Ya Michel Thévoz y Roger Cardinal emitieron maravillados el uso del concepto «visionario» y «mediúmnico» en el *art brut* y *outsider art*, algo que hemos tomado como palabras clave en nuestra investigación. *ALMA* fue la primera gran exposición con mujeres (europeas) visionarias de entre siglos en un museo de arte contemporáneo, artistas poco o nada conocidas. Un proyecto desde perspectiva

política que ahondaba en sus vidas sin vincularlas a tendencias de la vanguardia europea ni a las técnicas específicas del arte. Saber sobre ellas implica releer contextos agitados de época y formas sociales en tiempos de trauma y revuelta.

Ahora, en este siglo pandémico y cercano a la tragedia climática, hablar de aprender de la naturaleza, proteger la vida, activar formas de espiritualidad holística y desterrar los sistemas binarios en una pacificación más relacional, colaborativa, inclusiva y de fraternidad-sororidad, son propuestas y giros que ellas, estas artistas de las que hablamos, ya practicaban y predicen en vida: «Mis obras son para el siglo XXI», vaticinó Emma Kunz. Por eso inspiran y enamoran a las nuevas generaciones del XXI, habilitando el lugar para una nueva ola del feminismo: si el «cuerpo» fue en los setenta y ochenta un campo de batalla, ahora el «alma» es un campo de batalla.



7. Dibujo de Madge Gill y dibujo de Josefa Tolrà, exposición *ALMA*, 2019.

Tras la inauguración de la exposición el 14 de febrero de 2019 organizamos al día siguiente una jornada especializada. La idea era presentar y expandir nuevas historiografías del arte, pero también te volcaste en desarrollar un grupo de estudios independiente para ampliar el análisis y revisión del trabajo creativo de mujeres visionarias y sanadoras. ¿Qué recuerdas de aquella jornada del 15 de febrero?

Poner en escena una exposición tan potente y a la vez indiferente con el sistema comercial y espectacular del arte (obras de pequeño formato que nunca se comercializaron, por determinación de sus autoras), se convirtió en el pálpito que me guía a trabajar desde otras angulaciones estéticas y simbólicas, por lo menos a salir del modelo productivista dominante. Tampoco ponía el énfasis morboso en destacar si su fragilidad psíquica estaba diagnosticada o no; de hecho, sus creaciones son autoreparadoras, liberadoras de cuerpo y alma, y no debemos despistarnos de esa naturaleza tan bella y luminosa invocando mundos cloaca, cuerpos satánicos o los turbios asilos lunáticos de la época.

Por eso, me di cuenta de la necesidad de crear un grupo de estudios independiente y riguroso que sorteara estas imposiciones hermenéuticas en pos de unas relatorías de contexto y de «sus historias de vida» más poéticas, y por ello más políticas. Fue una jornada preparada con entusiasmo y acudió mucho público (fig. 8). Veía la necesidad de crear espacios de estudio y difusión de estas creatividades heterodoxas y emancipadoras (liberadoras para ellas, las autoras, y ahora liberadora para nosotras); es



8. Victoria de Lorenzo y Albert Salvador, sobre obras textiles, jornada ALMA, 2019.

evidente que existe poco estudio y publicaciones en castellano.

Nosotras queremos mirar con atención sus dibujos y textos, línea a línea, trazo a trazo, palabra a palabra, estudiar los contextos espirituales y sociales de la época imaginando vidas y arrebatos místicos. No se trataba de exponerlas como casos excéntricos y anecdóticos de arte marginal o singular, sino de apreciar el valor de su lenguaje oblicuo y experiencias paranormales. Saber que ellas forman parte de la gran enciclopedia del arte y la cultura, y que nos enseñan nuevas maneras de atender lo invisible y perseguir la utopía social.

Tal como lo constata y mostró Cecilia Alemani en su exquisita propuesta de la Biennale di Venezia 2022, donde la presencia de Josefa Tolrà, Remedios Varo, Georgiana Houghton, Hélène Smith, Unica Zürn o Milly Canavero representaron con luz propia a las artistas visionarias y médiums europeas.

En un correo electrónico del 10 de abril de 2019 pones en marcha una comisión inicial en la que están Irene

Llàcer, Sandra Martínez, Albert Salvador, Victoria de Lorenzo y nosotras dos como grupo motor de Visionary Women Art. ¿Cómo ha ido creciendo este grupo de investigación a partir de aquel primer germen?

Ahora somos un grupo muy activo. Visionary Women Art reúne a 27 investigadoras que proceden de la antropología, psicología, historia del arte, historia de la ciencia, arte, literatura y gestión cultural. Nos identificamos como grupo independiente y nómada. No estamos vinculadas a ninguna institución académica, aunque nos ubicamos en la Universidad de Barcelona; sí estamos afiliadas al proyecto de investigación de la Fundación Josefa Tolrà, la artista que nos impulsa. Colaboramos y aportamos los contenidos de nuestras lecturas y relatorías en otras sedes de estudio o publicaciones cuando lo creemos necesario o nos invitan. Los campos de cultivo son maravillosos y casi inéditos en español, por eso queremos favorecer los estudios de Dolors Marín sobre los vínculos entre anarquismo y espiritismo en clave feminista en España; la revisión científica que Andrea Graus aplica a las relaciones entre los



9. Núria Navarro leyendo los textos en lenguaje marciano de Hélène Smith, jornada ALMA, 2019.

psicólogos y las médiums a finales del XIX; también lecturas sobre simbolismo sagrado en los dibujos de Fina Miralles que produce Maia Creus; la atención sobre mujeres vinculadas al surrealismo que rastrea y pone en nuevo relato María José González al respecto de Remedios Varo; las aportaciones sobre las artistas espiritualistas británicas que investiga Vivienne Roberts; la actividad artística y literaria acerca de la visión mística que nos da a conocer Mapi Rivera; los análisis de Sara Petrucci sobre artistas teósofas suizas; la lectura sobre Hilma af Klint o Emma Kunz que relata Ester G. Mecías; también mi dedicación a estudiar el origen, proceso e impacto de la obra visual y escrita de Josefa Tolrà, por ejemplo. Trabajamos desde nuestro territorio en visiones cosmológicas universales, siguiendo los pasos de los viajes astrales de autoras como Nina Karasek o Hélène Smith y su lenguaje marciano (fig. 9). En octubre de 2021 presentamos en la Universidad de Barcelona el primer seminario internacional de Visionary Women Art, con una enorme participación de público. La primera experiencia en Palma sirvió de palanca, ahora ya en vuelo libre. Las intervenciones de las ponentes fueron puntos clave en esta nueva cartografía que queremos dibujar, más allá de convenciones estéticas, mercantiles o de espectáculo visual. Los ideales del socialismo utópico y el anarquismo, las nuevas formas de socialización del mundo industrial, las germinaciones de un feminismo republicano y abolicionista, los avances científicos hacia el encuentro de una realidad

invisible a los ojos físicos, o las teorías morales de la reencarnación son realidades que anticipan una verdadera revolución. A todas ellas, «la espiritualidad» y la creatividad las acompañan aprendiendo a ser libres.

Las experiencias que generó la exposición *ALMA* fueron fundacionales. Seguimos viajando por el pasado para reconocer contextos místicos y estudios de mujeres en esa «fortaleza de la fragilidad» que las caracteriza y nos propone futuros más habitables. Queremos presentar un segundo seminario en octubre. Mientras tanto, preparamos un foro sobre espiritualidad y creatividad de mujeres en Casa de Espiritualitat Sant Felip Neri de Barcelona. Y estamos a punto de publicar dos libros sobre nuestros campos de estudio.

Nos intriga y seduce saber más sobre ellas y su legado: «Grande es la ciencia Universal, grande es el progreso Espiritual» (Josefa Tolrà); «Nuestras obras son para la Eternidad» (Julia Aguilar). En el sitio web podéis encontrarnos y reconocer algunas de las artistas y experiencias visionarias sobre las que trabajamos. Os invitamos a formar parte de este círculo.



10. Seminario Internacional Arte de Mujeres Visionarias. Sara Petrucci, Ester G. Mecías, Universidad de Barcelona, 2021.



11. Seminario Internacional Arte de Mujeres Visionarias. Judit Vidiella, Graciela García, Universidad de Barcelona, 2021.

CONSULTAS

www.visionarywomen-art.com

visionarywomen.art@gmail.com

<https://www.instagram.com/visionarywomen.art/?hl=en>

<https://www.instagram.com/josefatolra/?hl=en>

<https://www.esbaluard.org/exposicion/alma-mediums-visionarias/o>

<https://www.josefatolra.org>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

©Museu Es Baluard y ©Deliris



JOSEFA TOLRÀ 1880 _ 1959
MADGE GILL 1882 _ 1961

THE GUIDED HAND

06.07 _ 05.11.23

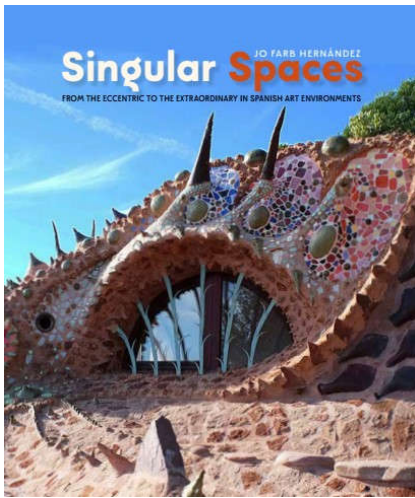
MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Visionary women
beyond art history:
drawing, embroidery
and writing.

BRIC-A-BRAC

SINGULAR SPACES II FROM THE ECCENTRIC TO THE EXTRAORDINARY IN SPANISH ART ENVIRONMENTS

Jo Farb Hernández



Arte outsider

24 x 28,5 cm

532 páginas cada volumen

1.050 ilustraciones en color

tapa dura

los dos volúmenes irán en un estuche

edición en inglés

ISBN 979-12-5460-018-4

300,00 euros + gastos de envío

Esta edición solo está disponible en la editorial

En colaboración con la Collection de l'Art Brut, Lausana, Suiza

El volumen *Espacios Singulares II* completa el exhaustivo e innovador estudio de entornos artísticos creados por artistas autodidactas de toda España, documentado por Jo Farb Hernández, directora emérita del archivo más importante del mundo sobre estos monumentales lugares. Presenta y examina a noventa y nueve artistas y sus fascinantes e idiosincrásicas esculturas, casas y jardines, la mayoría de los cuales nunca han sido documentados en profundidad ni publicados anteriormente. La autora ha tendido una amplia red para asegurarse de que todas las regiones de España estén representadas, así como todo tipo de espacios construidos con todo tipo de materiales.

Estos lugares se desarrollan de forma orgánica y aditiva, sin planes formales de arquitectura o ingeniería: son a la vez evolutivos y completos. A menudo muy fantásticas y quijotescas, las obras se caracterizan frecuentemente por yuxtaposiciones incongruentes, resultado de un enfoque dinámico de la creación que puede parecer impulsivo y espontáneo. Pero estos artistas y sus obras tienen mucho que enseñarnos sobre el proceso de creación y también sobre la confianza necesaria para emprender un camino radicalmente distinto del que siguieron durante la plenitud de su vida laboral.

Hernández combina estudios de casos detallados de los artistas y sus obras con referencias históricas y teóricas contextualizadas en una amplia gama de campos interrelacionados, como son el arte, la historia del arte, la antropología, la arquitectura vernácula, los estudios regionales españoles y el folclore. Sus textos se complementan con atractivas imágenes en color de cada uno de los artistas y sus obras. Rompiendo la compartimentación estándar de géneros, la autora revela cómo la mayoría de los creadores de entornos artísticos, construyendo dentro de sus propios espacios personales, fusionan sus creaciones con su vida cotidiana de una forma que no tiene paralelo en ninguna otra circunstancia artística, ofreciendo de este modo en el proceso una autorreflexión abierta sobre su vida y sus preocupaciones. La universalidad de la necesidad de crear y los problemas que se plantean cuando se hace de forma pública y no aprobada son relevantes para el arte y los artistas de todo el mundo.

Jo Farb Hernández, directora emérita de SPACES y de la Natalie and James Thompson Art Gallery de la Universidad Estatal de San José (California), es una académica reconocida internacionalmente en este campo, además de autora galardonada, comisaria y fotógrafa. Su trabajo ha iluminado –y preservado a través de la documentación– tanto las vidas creativas de personas que, trabajando fuera de las esferas comerciales, de otro modo podrían haber pasado desapercibidas, como los corpus de trabajo que a menudo dejan de existir cuando el artista ya no está vivo para ocuparse de ellos. En un campo en el que el trabajo de cada artista es continuo, orgánico y acumulativo, pero también está influido por elementos del mundo real, este tipo de estudio a largo plazo es fundamental –y rara vez se realiza–. Hernández lleva cinco décadas dedicada al campo de los artistas autodidactas y de los creadores de entornos artísticos vernáculos, y es una de los pocos estudiosos que dedican su carrera a esta comunidad de creadores poco reconocida. Fue una de las primeras pioneras en Estados Unidos y ha llegado a ser una especialista sin parangón en su trabajo sobre los artistas autodidactas de España. Junto con su primer volumen sobre este tema (*Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments*, Raw Vision 2013), *Singular Spaces II* ofrece un tratamiento ecinlopédico de este campo.

BRIC-A-BRAC

www.arteoutsider.com

<https://www.facebook.com/bricabracrevista>