

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

El principio de la necesidad interior de kandinsky en algunos artistas médiums, místicos y visionarios.

AUTORA *Franca María Impallari*

DIRECTOR/ES *Aurora Alcaide Ramírez*
Pedro Ortuño Mengual

2025

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

El principio de la necesidad interior de Kandinsky en algunos artistas médiums, místicos y visionarios.

AUTORA *Franca María Impallari*

DIRECTOR/ES *Aurora Alcaide Ramírez*
Pedro Ortuño Mengual

2025

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO DE DOCTOR/A

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19 de octubre de 2022.

Yo, Dª. Frana María Impallari, habiendo cursado el Programa de Doctorado Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (EIDUM), como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a titulada:

EL PRINCIPIO DE LA NECESIDAD INTERIOR DE KANDINSKY EN ALGUNOS ARTISTAS MÉDIUMS, MÍSTICOS Y VISIONARIOS

y dirigida por:

Dª.: AURORA ALCAIDE RAMÍREZ
D.: PEDRO ORTUÑO MENGUAL
D.:

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Murcia, a (15/02/2025)

(firma)

Franca Maria Impallari

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados:	
Responsable	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la quinta hoja, después de la portada de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a.

Resumen

El presente trabajo de investigación doctoral trata el tema de la espiritualidad del arte expresada por algunos autores contemporáneos —Kandinsky, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, entre los más famosos— y otros menos conocidos como Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canaver o, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, los cuales, de distintas maneras y en una nueva visión de la conciencia, buscan una conexión con el potencial divino y espiritual del hombre.

Fueron los pintores modernos quienes, aún sin ser plenamente consciente de ello, iniciaron este enfoque hacia el interior, renunciando a los logros estilísticos de la pintura clásica. Entre ellos, el máximo exponente es Kandinsky, quien a través de su arte trató de llevar la conciencia humana del plano de la mente inferior al plano del alma.

Wassily Kandinsky, el pintor ruso cuyos cuadros inauguraron un tipo de arte que podría definirse como arte sinestésico, esto es, en el que las emociones son evocadas por los sonidos que fluyen de los colores y las evoluciones de las líneas, es considerado universalmente como el fundador del arte abstracto, el que anuló la forma y liberó a las imágenes de cualquier referencia objetiva.

El arte abstracto proporcionaba al espectador una experiencia de trascendencia, más allá de lo empírico, a través de un paisaje de líneas y colores capaz de transportar las sensaciones hasta el plano interior de la psique.

Antes de Kandinsky, varios artistas mediúmnicos del siglo XIX como Annie Besant, Georgiana Houghton y Augustin Lesage, que compartían técnicas de "automatismo creativo", son considerados los precursores del arte abstracto típico del siglo XX; asimismo, algunas de las prácticas de alteración de los estados de conciencia que utilizaron para sus propias composiciones también serían retomadas por artistas posteriores.

Lo que se transforma con Kandinsky es la organización de estas prácticas dentro de una "teoría de la creación" que toma forma en su obra *Concerning the Spiritual in Art* (De lo espiritual en el arte), un texto en el que se superponen y entrecruzan elementos del misticismo, la filosofía del arte y las meditaciones

metafísicas. Según Kandinsky, el arte no debe considerarse una mera "imitación de la realidad", sino un vehículo para comunicar la verdad espiritual.

Con Kandinsky, por tanto, el arte redescubre su alma y el artista se libera de la idea de ser el único creador de la obra de arte, convirtiéndose más bien en un "canal" a través del cual se expresa lo que está más allá de él. En consecuencia, el proceso creativo artístico está inspirado por una inteligencia superior, por una fuente universal de inspiración.

Así pues, en esta tesis doctoral se estudian las expresiones artísticas de estos artistas y sus motivaciones para crear obras de arte impregnadas de un profundo impulso creativo hacia lo Absoluto, un proceso que puede calificarse de "alquímico". La fase final de la investigación consistió en un contacto directo con algunas artistas vivas: Roseline de Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa. El objetivo fue explorar cómo sus obras de arte encarnan elocuentemente la esencia del alma, siguiendo el principio de la necesidad interior tal y como lo concibió Kandinsky. Además, investigamos cómo se guían por un proceso creativo que puede compararse con la alquimia y cómo perciben el impulso creativo, una fuerza que parece trascenderles y manifestarse no a través de automatismos, sino de una profunda resonancia interior.

Abstract

The doctoral research work delved into the theme of the spirituality of art expressed by some contemporary authors - Kandinsky, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, among the most famous - and less famous ones such as Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magali Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, who, in different ways and with a new vision of awareness, seek to tune in to the divine and spiritual potential of man.

Modern painting, without being fully aware of this, has initiated this attention to the interior, renouncing the stylistic achievements of classical painting. And among these the greatest exponent is Kandinsky, who through his art sought to bring human consciousness from the plane of the lower mind to that of the soul.

Wassily Kandinsky, a Russian painter whose paintings inaugurated a type of art that could be defined as synaesthetic art, in which emotions are evoked by the

sounds that flow from colours and the evolutions of lines, is universally considered the founder of abstract art, the one who annulled form and freed images from any objective reference.

Abstract art gave viewers an experience of transcendence, beyond the empirical, through a landscape of lines and colours capable of transporting sensations to the inner stage of the psyche.

Prior to Kandinsky, 19th century mediumistic artists such as Annie Besant, Georgiana Houghton and Augustin Lesage, who shared techniques of 'creative automatism', are considered the forerunners of abstract art typical of the 20th century, and some of the practices of altering states of consciousness that they used in their compositions would also be taken up by artists who followed them.

What is transformed with Kandinsky is the organisation of these practices within a 'theory of creation' that takes shape in his book The Spiritual in Art, a text in which elements of mysticism, philosophy of art and metaphysical meditations overlap and intertwine. According to Kandinsky, art should not be considered a mere 'imitation of reality', but rather a vehicle for communicating spiritual truth.

With Kandinsky, therefore, art rediscovers its soul, and the artist frees himself from the thought of being the sole creator of the work of art, becoming rather a 'channel' through which that which is beyond him is expressed. Consequently, the artistic creative process is inspired by a higher intelligence, by a universal source of inspiration.

Therefore, a study was made of the artistic expressions of these artists and their motivations for creating works of art imbued with a profound creative drive towards the Absolute, a process that can be described as 'alchemical'. The final phase of the research involved a direct approach with some artists who are still relevant today: Roseline de Thèlin, Dana Lynne Andersen and Laura Teresa Costa. The aim was to explore how their works of art eloquently embody the essence of the soul, following the principle of inner necessity as conceived by Kandinsky. In addition, we investigated how they are guided by a creative process that can be compared to alchemy and how they perceive the creative impulse, a force that seems to transcend them and manifest itself not through automatisms, but rather through a deep inner resonance.

Sommario

Il lavoro di ricerca dottorale ha approfondito il tema della spiritualità dell'arte espressa da alcuni autori contemporanei - Kandinsky, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, tra i più famosi - e quelli meno famosi come Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magali Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, i quali, in diverso modo e in una nuova visione di consapevolezza, cercano di sintonizzarsi con il potenziale divino e spirituale dell'uomo.

La pittura moderna, senza averne piena coscienza, ha iniziato questa attenzione all'interiore, rinunciando alle realizzazioni stilistiche della pittura classica. E tra questi il maggiore esponente è Kandinsky, che con la propria arte ha cercato di portare la coscienza umana dal piano della mente inferiore a quello dell'anima.

Wassily Kandinsky, pittore russo i cui dipinti inaugurano un tipo di arte definibile arte sinestetica, in cui le emozioni sono evocate dai suoni che sgorgano dai colori e dalle evoluzioni delle linee, è universalmente considerato il fondatore dell'arte astratta**,** colui che ha annullato la forma, e liberato le immagini da qualsiasi riferimento oggettivo.

L'arte astratta ha dato agli spettatori un'esperienza di trascendenza, al di là dell'empirico, attraverso un paesaggio fatto di linee e di colori capaci di traghettare le sensazioni fino allo stadio interiore della psiche.

Prima di Kandinsky, gli artisti medianici del XIX secolo come Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, accomunati da tecniche di "automatismo creativo", sono considerati i precursori dell'arte astratta tipica del Novecento, e alcune delle pratiche di alterazione degli stati della coscienza da loro utilizzate per le proprie composizioni saranno riprese anche dagli artisti a loro successivi.

Ciò che si trasforma con Kandinsky è l'organizzazione di queste pratiche all'interno di una "teoria della creazione" che prende forma nel suo libro "Lo spirituale nell'arte", un testo in cui elementi di misticismo, filosofia dell'arte, meditazioni metafisiche si sovrappongono e si intrecciano. Secondo Kandinsky, l'arte non dovrebbe essere considerata una semplice "imitazione della realtà", ma piuttosto un veicolo per comunicare la verità spirituale.

Con Kandinsky, quindi, l'arte riscopre la sua anima, e l'artista si libera dal pensiero di essere l'unico creatore dell'opera d'arte, trasformandosi piuttosto in un 'canale' attraverso il quale si esprime ciò che va oltre di lui. Di conseguenza, il processo creativo artistico è ispirato da un'intelligenza superiore, da una sorgente universale di ispirazione.

Pertanto, si è effettuato uno studio delle espressioni artistiche di questi artisti e delle loro motivazioni per realizzare opere d'arte intrise di un profondo slancio creativo verso l'Assoluto, un processo che può essere descritto come “alchemico”. La fase finale della ricerca ha coinvolto un approccio diretto con alcuni artisti ancora attuali: Roseline de Thèlin, Dana Lynne Andersen e Laura Teresa Costa. L'obiettivo è stato quello di esplorare in che modo le loro opere d'arte incarnino in maniera eloquente l'essenza dell'anima, seguendo il principio della necessità interiore, come concepito da Kandinsky. In aggiunta, abbiamo indagato su come essi si facciano guidare da un processo creativo che può essere paragonato all'alchimia e su come percepiscano l'impulso creativo, una forza che sembra trascenderli e manifestarsi non attraverso automatismi, ma piuttosto grazie a una profonda risonanza interiore.

Palabras claves / Key words / Parole chiavi

Spagnolo: Kandinsky, arte visionario, pintura abstracta, espiritualismo, arte alquímico, misticismo, alma, conciencia, conocimiento, arte mediúmnico, interioridad, metafísico.

Inglese: Kandinsky, visionary art, abstract painting, spiritualism, alchemical art mysticism, soul, awareness, consciousness, mediumistic art, interiority, metaphysical.

Italiano: Kandinsky, arte visionaria, pittura astratta, spiritualismo, arte alchemica, misticismo, anima, consapevolezza, coscienza, arte medianica, interiorità, metafisico.

Dedicatoria / Dedicated / Dedicato

A mi hijo Rubén

El artista no sólo debe entrenar sus ojos,
sino también su alma.
Wassily Kandinsky

Agradecimientos

Quiero dar las gracias por esta tesis doctoral a mi hijo Rubén, que me animó y me apoyó para que me matriculase en la Universidad de Murcia. Estando próxima a la jubilación, con problemas de salud y poco familiarizada con la tecnología, siempre me decía: "¡Mamá, tú puedes!". Así que me aventuré en esta búsqueda espiritual sobre Kandinsky, que me llevó a un mayor conocimiento de mí misma.

A la hora de seguir adelante, se ha revelado fundamental la ayuda de mi directora, la Dra. Aurora Alcaide Ramírez, quien, con profesionalismo y sensibilidad, debido a mi edad, me acompañó con empatía y minuciosidad durante estos tres años.

También quisiera expresar un agradecimiento especial a mi codirector, el Dr. Pedro Ortuño Mengual, por su paciencia y confianza y por animarme a seguir adelante en los momentos de desánimo por los que pasé. A pesar de mis dificultades lingüísticas, de salud y familiares, estuvo presente y acogió mi trabajo con entusiasmo.

Por último, me gustaría recordar a los queridos amigos que han estado a mi lado y que han colaborado conmigo a lo largo de este viaje: Rosaria Antona, Sara Di Vita y mi familia, a quienes he quitado parte de mi tiempo para dedicarlo a esta investigación.

Franca Maria Impallari

ÍNDICE

Resumen / Abstract / Sommario 5

Palabras clave / Keywords / Parole chiavi 10

Índice 13

1. INTRODUCCIÓN 18

1.1 Organización de la tesis 23

1.2 Justificación de la investigación 26

1.3 Preguntas y objetivos de la investigación 30

1.4 Metodología de la investigación 32

2. APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS DE MISTICISMO, VIDENCIA, ESPIRITUALIDAD, RELIGIOSIDAD, MEDIUMNIDAD Y ALQUIMIA EN EL ARTE 35

2.1 Espiritualidad, religiosidad y misticismo en el arte 36

2.2 Los conceptos de misticismo y visionarismo 42

2.3 Esoterismo y ocultismo en el arte moderno 45

2.4 Mediumnidad y arte mediúmnico 49

2.5 Inspiración alquímica 52

2.5.1 Conexiones entre la alquimia y el arte 55

2.6 El artista como alquimista creativo 60

2.7 Características básicas de la pintura mediúmnica 63

2.8. La obra de arte como herramienta para el usuario del diálogo interior 66

3. ARTISTAS MEDIÚMNICOS Y ABSTRACCIONISMO ANTES DE KANDINSKY 74

3.1 La influencia de la teosofía en el arte abstracto 75

3.2 Primer estudio sobre mediumnidad y espiritismo de Pierre Janet 77

3.3 Estudio de Roger Cardinal sobre la artista médium Madge Gill 78

3.4 Los artistas mediúmnicos y visionarios precursores del abstraccionismo de Kandinsky 82

3.5 Annie Besant: pionera del arte abstracto, feminista y progresista **87**

3.5.1. El significado de la Alquimia Espiritual de Annie Besant **93**

3.6 Georgiana Houghton: precursora del arte abstracto **95**

3.6.1 Los dibujos espirituales de Georgiana Houghton **98**

3.7 Augustin Lesage: el estudio científico de Eugéne Osty **102**

3.7.1 El arte automático de Augustin Lesage **106**

3.7.2 Las pinturas mediúmnicas de Augustin Lesage **108**

4. VOCES DESDE EL MÁS ALLÁ: ALGUNAS ARTISTAS MÉDIUMS DEL SIGLO XX **115**

4.1 Magalí Herrera: pintora de utopías **116**

4.2 Laure Pigeon y el automatismo rápido **118**

4.3 Milly Canavero Serra y los dibujos automáticos **121**

4.4 Agnes Lawrence Pelton: la trascendentalista del desierto **128**

4.5 Josefa Tolrà i Abril: la artista que hablaba con los espíritus **130**

5. EL ARTE ESPIRITUAL DE KANDINSKY Y EL PRINCIPIO DE LA NECESIDAD INTERIOR **137**

5.1 Lo espiritual de Wassily Kandinsky **138**

5.1.1 Apuntes biográficos y características principales de la poética expresiva de Kandinsky **140**

5.1.2 El principio de la necesidad interior **149**

5.1.3 Kandinsky y el despertar del alma **155**

5.1.4 El arte nuevo de Kandinsky: transición de la exterioridad a la interioridad **160**

5.1.5 La influencia de las teorías de Kandinsky en el arte abstracto contemporáneo **162**

6. ARTISTAS PIONERAS DEL ARTE MÍSTICO Y ESOTÉRICO: HILMA AF KLINT Y EMMA KUNZ **181**

6.1 Hilma Af Klint, precursora del arte abstracto **182**

6.1.1 Teosofía y ciencias ocultas en la obra de Klint **191**

6.1.2 La espiritualidad de Hilma af Klint más allá de lo visible **197**

6.1.3 El significado metafísico de las obras de Hilma af Klint: simbolismo, formas y colores **201**

6.1.4 El principio de la necesidad interior en las obras de Klint **214**

6.2 Emma Kunz, artista y curandera **216**

6.2.1 Dibujos y obras de Emma Kunz **217**

6.2.2 Aion A y el Centro Emma Kunz **226**

6.2.3 El arte visionario de Emma Kunz **230**

6.2.4 El principio de la necesidad interior de Kandinsky en Emma Kunz **235**

7. EL PRINCIPIO DE LA NECESIDAD INTERIOR DE KANDINSKY EN ALGUNOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS **238**

7.1 Preguntas generales y específicas para los artistas objeto de estudio **240**

7.2. Alex Grey: apuntes biográficos y obras principales **241**

7.2.1 Conciencia psicodélica y arte moderno **249**

7.2.2 La visión mística y visionaria del arte de Alex Grey **253**

7.2.3 Alex Grey, escultor de la luz **259**

7.2.4 La espiritualidad del alma en una entrevista con Alex Grey **262**

7.2.5 El principio de necesidad de Kandinsky en Alex Grey **266**

7.3 El arte luminoso de Roseline De Thèlin **267**

7.3.1 Entrevista con Roselin De Thèlin **271**

7.3.2 El principio de la necesidad interior en la obra de Roselin De Thèlin **274**

7.4 El arte transformador de Dana Lynne Andersen **276**

7.4.1 Entrevista con Dana Lynne Andersen **280**

7.4.2 Experiencia artística personal con Dana Lynne Andersen **284**

7.4.3 El principio de la necesidad interior en la obra de Dana Lynne Andersen **288**

7.5 La armonía interior y la obra de Laura Teresa Costa **289**

7.5.1 La entrevista con Laura Costa **296**

7.5.2 El principio de la necesidad interior en la obra de Laura Teresa Costa **300**

8. CONCLUSIONES **302**

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS **310**

10. ÍNDICE DE FIGURAS **326**

CAPÍTULO 1

1. INTRODUCCIÓN

Todo artista sumerge su pincel en su propia alma
y pinta su propia naturaleza en sus obras.
Henry Ward Beecher

En los últimos años, hemos asistido a un renovado interés por la espiritualidad en el mundo del arte. En los museos, los artistas que más recientemente se han sumergido en el misticismo y la religión atraen cada vez más atención. El resurgimiento de la espiritualidad es más evidente que nunca en el arte contemporáneo. Situaciones de conflicto, guerras y la cultura del consumismo parecen haber desencadenado un creciente deseo de trascendencia, refugio y autenticidad. Los periodos de turbulencia fomentan la búsqueda de nuevas interpretaciones de la realidad. Esta tendencia estaba tan presente hace un siglo como lo está hoy en día. El auge del capitalismo moderno conllevó la erosión de los sistemas sociales establecidos, mientras que los recientes descubrimientos científicos terminaron por en tela de juicio creencias religiosas largamente arraigadas. Entonces, como ahora, aquellos que están insatisfechos con las explicaciones mecanicistas de la vida y la sociedad tenían dos opciones: refugiarse en teorías filosóficas ya desacreditadas o buscar nuevas formas de entender las fuerzas que conforman la vida humana. A finales del siglo XIX, de esta confusión surgieron dos tendencias significativas. Muchos de los principales pensadores de la época abrazaron la nueva ciencia, rechazando una visión puramente materialista de la existencia humana. Al mismo tiempo, los artistas rompieron con las formas convencionales de representación y adoptaron un enfoque del arte radicalmente nuevo, centrándose en la esencia de la espiritualidad en sus obras. Independientemente de sus creencias religiosas personales, los artistas recurrieron a filosofías espirituales e iconografía teológica para explorar sus creencias y dar sentido al momento presente. En el pasado, se consideraba que la espiritualidad se limitaba al ámbito de la religión, pero con el tiempo esta concepción ha experimentado una importante transformación. Muchos artistas han cambiado su

enfoque hacia la búsqueda de la espiritualidad a través del arte, implicando todas las formas artísticas, incluidas la poesía, la música y la interpretación.

Además, los conceptos y símbolos espirituales han adquirido un papel importante en la exploración de temas profundos, como la relación entre el ser humano y su entorno. A través de la espiritualidad, un artista puede profundizar en el sentido de pertenencia y conexión de la humanidad, explorando el vínculo con "algo" superior a uno mismo, que puede interpretarse como Dios, la conciencia del universo o la relación con la naturaleza. El reto al que se enfrentan muchos artistas contemporáneos es la percepción de una sociedad y un mundo caracterizados por una profunda ansiedad y caos. La espiritualidad se convierte en un medio para hacer frente a esta realidad. A través de sus obras, los artistas intentan establecer una conexión con el espectador con el que comparten esta sensación de malestar, ofreciendo así una oportunidad para expresar sentimientos comunes. La mayoría de las realizaciones artísticas están impregnadas de un impulso de naturaleza espiritual, y en todas las épocas los artistas han plasmado este impulso de formas distintas, dándole expresión y poder. Un ejemplo de ello es Wassily Kandinsky, que dedicó su arte a elevar la conciencia humana del plano mental inferior al del alma. Las chispas espirituales que alimentaron el arte abstracto en el que Kandinsky fue pionero tuvieron su origen en una profunda inmersión del artista en temas relacionados con el espiritismo y el ocultismo, incluidas experiencias de misticismo como la teosofía, la antroposofía, el rosacrucismo, la filosofía oriental y diversas tradiciones religiosas tanto de Oriente como de Occidente. Las concepciones espirituales no fueron un aspecto periférico en la vida de Kandinsky, ni algo que solo surgiera mientras estaba frente a su lienzo. Por ejemplo, participó activamente en reuniones privadas relacionadas con la magia, las ceremonias paganas y los rituales. Kandinsky, pintor ruso cuyos cuadros inauguraron un tipo de arte que podría definirse como arte sinestésico, en el que las emociones son evocadas por los sonidos que fluyen de los colores y las evoluciones de las líneas, es considerado universalmente como el fundador del arte abstracto, el que anuló la forma y liberó las imágenes de cualquier referencia objetiva. El arte de las primeras décadas del siglo XX estuvo fuertemente marcado por diversas vanguardias que dirigieron su atención a la forma de representar la realidad, tanto a través del uso del color como de la deconstrucción de las formas. El abstraccionismo, por su parte, abandonó por

completo el interés por la representación de la naturaleza y la figura humana. Era un arte basado en la luz, los colores puros y las formas elementales, desprovisto de referencias a las figuras tradicionales. Esta forma de arte ofrecía al espectador una experiencia de trascendencia que le conducía más allá del mundo empírico. Muchos artistas se inspiraron en la teosofía, interpretando la disposición de los elementos formales como una relación entre opuestos: entre lo uno y lo múltiple, entre lo vertical y lo horizontal, entre el materialismo y la espiritualidad. El objetivo último era desvelar las esencias espirituales que se esconden tras el mundo cotidiano. La abstracción requería contemplación para revelar su significado más profundo. Kandinsky es generalmente reconocido como el primer artista moderno en crear obras de arte abstractas, desprovistas de objetos o narrativas reconocibles. Sin embargo, esta narrativa ha sido cuestionada, especialmente en el siglo XXI, a raíz del renovado interés por la artista sueca Hilma af Klint. Esta pintó su primera obra abstracta en 1906, pero con un objetivo distinto al de perseguir la abstracción pura. Aunque a menudo se considera a Kandinsky como el "padre del abstraccionismo", es importante señalar que hubo otros artistas anteriores a los que hoy se denomina "precursores del abstraccionismo". Entre ellos, algunos artistas del siglo XIX conocidos como "artistas médiums", como Annie Besant, Georgiana Houghton y Augustin Lesage. Más tarde, hubo artistas, aunque no estrictamente abstractas, como Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton y Josefa Tolrà entre otras, que compartieron el recurso a técnicas de "automatismo creativo" y la manipulación de los estados de conciencia para crear sus obras. El punto de inflexión con Kandinsky reside en la formulación de estas prácticas dentro de una "teoría creativa". Para Kandinsky, el arte espiritual emergente marca el comienzo de una nueva era, la del espíritu. Por ello, en su libro *De lo espiritual en el arte*, el objeto central no es el arte, sino la espiritualidad. El libro comienza con la afirmación de Robert Schumann: "Illuminare la profondità del cuore umano è il compito dell'artista[1]" (Kandinsky, 1989 p. 19).

Su objetivo es despertar la capacidad de reconocer el elemento espiritual tanto en lo material como en lo abstracto, permitiendo así una amplia gama de

[1] Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

experiencias. Para Kandinsky, el artista no debe desconectarse de la realidad, sino restablecer una nueva conexión con ella. Se inspira en las enseñanzas del psicoanalista suizo Jung, el cual considera las depresiones, neurosis y psicosis humanas como manifestaciones de verdades profundas e interiores. Estas manifestaciones representan señales valiosas que indican la necesidad de cambio y evolución hacia las profundidades del espíritu y las necesidades interiores.

Los primeros años del siglo XX marcan el comienzo de un giro cultural, caracterizado por el declive de la religión y la crisis de la ciencia. Es un periodo en el que el ser humano contemporáneo está llamado a buscar la certeza ya no en el mundo exterior, sino dentro de su alma.

Con Kandinsky, el artista abandona la idea de ser el creador absoluto de su obra y se convierte más bien en un "canal" a través del cual se expresa algo más grande, una inteligencia superior o un manantial universal. Este paso de la estética al arte introspectivo da lugar al arte alquímico, que utiliza distintos procesos y materiales como el papel, la pintura y las texturas para explorar dilemas interiores. Los artistas alquímicos buscan desentrañar el inconsciente y el alma a través de un proceso en el que el artista no siempre mantiene el control pleno de sus facultades, sino que se deja guiar por la inspiración y las sugerencias del momento. En esencia, el artista se convierte en un "medio" a través del cual se expresa algo más grande que él mismo. La creatividad parece estar influida por estados mentales que se sitúan entre lo onírico y lo real, en lugar de ser el resultado de un pensamiento consciente. Estos estados mentales favorecen a menudo la aparición de soluciones procedentes de un plano diferente del de la experiencia, vinculadas al pensamiento inconsciente. Estos fenómenos se conocen comúnmente como "automatismos", que pueden ir desde acciones simples, como el balanceo de un péndulo, hasta estados más complejos, como el estado de *trance.* En muchos casos, el proceso creativo comienza con un detalle aparentemente insignificante y continúa sin un plan predefinido. No se realizan cambios ni correcciones durante el proceso, por lo que la obra surge ya perfecta y completa. En algunos casos, el cuadro puede estar compuesto inicialmente por partes aparentemente inconexas, que llegan a conectarse entre ellas solo al final, revelando la existencia de un plan bien definido que estaba presente desde el principio, aunque fuera desconocido para el artista. Esto pone de relieve la influencia de dimensiones inconscientes y misteriosas en el

proceso creativo. "Chi approfondisce i segreti tesori interiori della sua arte collabora ammirevolmente a costruire la piramide che giungerà al cielo[2]" (Kandinsky, 1989, p. 40).

Todos estos elementos, que se resumen en el concepto de "necesidad interior", están presentes en las artistas visionarias y místicas "médiums" que he explorado durante este viaje de investigación. Entre estas artistas se encuentran Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa. Cada una de ellas ha explorado formas abstractas en el arte, utilizando diferentes medios y herramientas (como el péndulo, en el caso de Emma Kuntz) para acceder a su interioridad y volcarla en sus obras, creando así una conexión especial con los espectadores. Su arte no es simplemente un vehículo para expresar lo que hay dentro de sus almas, sino también una herramienta para ayudar al espectador a explorar lo más profundo de sí mismo. Cada una de estas artistas ha creado un lugar sagrado en su mundo interior, un entorno de inspiración creativa interior y alquímica donde se funden con su "yo" y lo transforman. En resumen, algunos estudiosos creen que el arte puede representar una posibilidad de elevar la conciencia humana, un camino hacia la metafísica. Esto implica que el artista, a través de su expresión creativa, puede llegar a unirse con una dimensión espiritual formada por lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno, aspirando a convertirse en una especie de divinidad con lo más íntimo de sí mismo, llamado Espíritu. Entre los artistas visionarios destaca Alex Grey, especializado en arte psicodélico. Sus obras, ricas en detalles anatómicos, están realizadas con precisión médica, de modo que representan una dimensión sin precedentes en la que interactúan y se generan la sustancia y la apariencia, la ilusión y la materialidad, la experiencia y la imaginación, lo real y lo sobrenatural. Sus "visiones" de artista también son inducidas por el uso de sustancias alucinógenas como el LSD, lo que le permite acceder, y representar, aspectos que se revelan a la mente de pocos: la energía, el aura, el resplandor, los fenómenos, que se desprenden de y entre las personas. Además de Alex Grey, las

[2] Quien profundiza en los tesoros interiores escondidos de su arte colabora admirablemente en la construcción de la pirámide que un día llegará hasta el cielo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral).*

artistas vivas Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa, que amablemente accedieron a responder a una serie de preguntas sobre su arte, han experimentado con formas y medios para producir composiciones en las que la interioridad encuentra voz y posibilidad de expresarse con resultados apasionantes. Conocida internacionalmente como artista de la luz, Roseline De Thèlin crea obras con fibra óptica. Ve el arte como un espejo de la cultura y la conciencia, así como un lugar que le permite trascender sus propios límites y contar la historia de su propia relación con el mundo.

Dana Lynne Andersen, fundadora de la Academia de Arte, Creatividad y Conciencia cerca de Asís (Italia), a uno de cuyos cursos tuve la oportunidad de asistir personalmente, utiliza sus propias creaciones artísticas como catalizador para sembrar ideas evolutivas. Para ella, como para Kandinsky, cualquier modalidad artística se convierte en un vehículo para elevar el espíritu humano de cualquier individuo, no solo del artista formalmente reconocido, y para despertar una conciencia superior, para abrir canales que permitan que la creatividad fluya, discurra, de manera que la energía resultante pueda impulsar cualquier forma de acción. Para Dana, además, el arte tiene un "poder curativo", en el sentido de que permite crear una conexión con el propio interior y, a partir de ahí, indagar en uno mismo en profundidad.

Por último, Laura Teresa Costa crea obras con una paleta de colores que transmite armonía y paz interior, que dan forma a su "sentir" como artista, transmitiendo esa armonía que establece consigo misma y con todo el universo.

1.1 Organización de la tesis

El plan de trabajo describe las fases y la organización de las distintas etapas del que se han seguido en el desarrollo del proyecto, ilustrando los diferentes aspectos tratados: teórico, contemplativo y empírico. El objetivo de la investigación es indagar cómo el artista, en su experiencia de realización, se entrega a nuevas aberturas y partes desconocidas de sí mismo, y cómo consigue modular, a través de su técnica personal, una producción artística que presenta un aspecto trascendental o espiritual en conexión con su Yo Superior o alma. El trabajo de investigación aplica

empíricamente el principio de necesidad de Kandinsky y comprueba su eficacia en algunos artistas del pasado —Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, Hilma Af Klint, Emma Kunz—, y en otros artistas actuales —Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa—.

En el segundo capítulo de la presente tesis doctoral se explora el significado de conceptos como espiritualidad, religión, misticismo, visionarismo, religiosidad, mediumnidad y alquimia en el arte. En particular, se explora la diferencia entre religión y espiritualidad, dos conceptos que a menudo se confunden pero que presentan matices significativos. Estos términos se utilizan con frecuencia indistintamente, a pesar de que cada uno hace hincapié en perspectivas diferentes.
En el tercer capítulo, iniciamos el análisis de algunos artistas médiums que introdujeron el abstraccionismo con anterioridad a Kandinsky. Por lo general, estos artistas carecían de educación artística formal. Moviéndose de forma casi "automática" más allá de su voluntad consciente, produjeron extraordinarias obras de arte de carácter abstracto. Entre estos "pintores médiums" destacan Madge Gill, Annie Besant, Georgiana Houghton y Augustin Lesage, que empezaron a crear arte abstracto en una época en la que aún no había nacido el abstraccionismo. Fue alrededor de 1910, con el auge del abstraccionismo, cuando Wassily Kandinsky empezó a desempeñar un papel significativo. Por lo tanto, es apropiado considerar a estas numerosas artistas mediúmnicas y visionarias, cuyas obras son anteriores a esta fecha, como las "Madres del Abstraccionismo".

En el cuarto capítulo, nos centramos en conocer a algunas de las extraordinarias artistas médiums del siglo XX. Estas artistas transmiten la inspiración de sus almas en cada cuadro y van mucho más allá del concepto de "necesidad interior" de Wassily Kandinsky. Entre ellas se encuentran Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnese Pelton y Josefa Tolrà.

La perspectiva de la mediumnidad de estos artistas médiums visionarios está íntimamente ligada al tema romántico de la inspiración. Para ellos, el acto creativo no sigue un proceso de planificación arquitectónica, sino que implica una profunda conexión con fuerzas externas al individuo. Esta experiencia se manifiesta como una especie de "guía" misteriosa, que empuja a los artistas hacia una dimensión más romántica y expresionista en su creación artística.

En el quinto capítulo de esta investigación, nos sumergimos en el arte espiritual de Wassily Kandinsky y exploramos el principio de la "necesidad interior". Este capítulo comienza con una visión general de la biografía de Kandinsky, destacando las principales características de su poética expresiva. Exploramos el concepto de "necesidad interior" como fundamental en su obra y como elemento clave en el despertar del alma a través del arte.

En concreto, se analizan los aspectos distintivos del "nuevo arte" de Kandinsky, centrándose en el paso de la exterioridad a la interioridad en su producción artística. Por último, el capítulo examina la influencia de las teorías de Kandinsky en el arte abstracto contemporáneo, mostrando cómo su pensamiento ha contribuido a modelar e influir en el arte abstracto de la era moderna.

En el sexto capítulo, nos sumergimos en el fascinante mundo de las artistas pioneras del arte místico y esotérico, centrándonos en Hilma Af Klint y Emma Kunz. Comenzamos con Hilma Af Klint, explorando su biografía y los fundamentos conceptuales y formales de sus obras. Analizamos cómo la teosofía y las ciencias ocultas influyeron en su trabajo, dando lugar a la creación de obras cargadas de significado metafísico, con símbolos, formas y colores ricos en profundidad y misterio. También examinamos cómo surgió en las obras de Klint el principio de la "necesidad interior", que guio su exploración artística y espiritual. Seguimos con Emma Kunz, explorando su biografía y analizando sus obras más significativas, en particular "Aion A" y el concepto del "centro Emma Kunz". Nos adentramos en el arte visionario de Emma Kunz y en cómo este se entrelaza con el principio de "necesidad" de Kandinsky, destacando el modo en que la inspiración interior guio su creación artística. En este capítulo, descubriremos cómo estos dos extraordinarios artistas contribuyeron significativamente al arte místico y esotérico, desarrollando el concepto de "necesidad interior" y explorando dimensiones más profundas de la existencia a través de su arte visionario y espiritual.

En el séptimo capítulo terminamos el estudio con entrevistas fruto de experiencias de contacto directo con algunos artistas que aún viven. El objetivo de estos encuentros era investigar cómo sus obras de arte reflejan la expresión del alma, siguiendo el principio de la "necesidad interior" de Kandinsky. Se intentó comprender cómo estos artistas se dejan guiar por un proceso creativo que parece

trascenderles, como si fuera algo que está por encima de ellos mismos, generándose sin esfuerzo ni automatismo, sino como una profunda resonancia interior. Durante estos encuentros, también se exploraron las técnicas o prácticas meditativas utilizadas por cada artista para abrirse a las percepciones de lo sobrenatural y prepararse para la creación artística. Estos artistas se consideran "alquimistas creativos" en el sentido de que tratan de transformar sus experiencias interiores en obras de arte significativas y profundas. Concretamente, en el octavo capítulo se intenta desvelar la visión alquímica de Alex Grey y profundizar en esta perspectiva. Además, se mantuvieron conversaciones telefónicas con Roseline De Thèlin y se participó personalmente en cursos de pintura con artistas como Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa. Estos encuentros y conversaciones con las artistas nos permitieron explorar en detalle cómo aplican el principio de la "necesidad interior" y su visión mística y alquímica que manifiestan en sus obras de arte, añadiendo más profundidad a nuestra comprensión de cómo se expresa el alma a través del arte contemporáneo.

1.2 Justificación de la investigación

La presente investigación doctoral trata el tema de la espiritualidad en el arte contemporáneo, centrándose en la posibilidad de profundizar en una visión existencial mediada por la creatividad artística de Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage y artistas contemporáneos como Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa. Estos artistas, de diferentes maneras, consiguen manifestar el potencial divino y espiritual del ser humano, penetrando profundamente en la naturaleza humana en todas sus facetas. El objetivo específico de este proyecto es indagar sobre estos artistas y su creatividad para permitir que sus obras "hablen" y ofrezcan una respuesta adecuada: establecer contacto con lo Absoluto.

A este respecto, Kandinsky habla de un despertar del alma que va más allá de una visión materialista, avanzando hacia una perspectiva más interna, una especie de "luz tenue" que permite vislumbrar y que puede conducir a un arte

completamente nuevo. Este "nuevo arte" se comunica a través del lenguaje del alma e hizo de Kandinsky el pionero de la pintura abstracta, avanzando hacia la pintura de la "psique". En este sentido, Kandinsky afirma que "l'armonia delle forme si basa unicamente su un principio fondamentale: il contatto efficace con l'anima[3]". (Kandinsky, 1989, p. 48) Esto representa un punto de inflexión fundamental en el arte, al pasar de la exterioridad de la "materia" a la interioridad del "espíritu". Es precisamente en esta dialéctica en la que se ha centrado nuestra investigación, buscando una posible solución en esta lucha entre objetividad y subjetividad mediante la aplicación del principio de "necesidad interior" entendido como código interpretativo para comprender a los artistas con los que hemos establecido un diálogo artístico. En palabras de Sergio Della Puppa: "La spiritualità è vista come un'operazione alchemica, che in ascolto dell'accadere, sfocia in una composizione artistica. L'espressione artistica che sgorga da questo accadere, senza mente o io razionale, segna il passaggio dall'estetica alla introspezione dell'arte[4]" (Della Puppa, 2009, p. 68)

El componente más práctico y experiencial consiste en una serie de entrevistas a algunos artistas actuales, con el propósito de entrar realmente en contacto con su extraordinario mundo, aún es tan poco conocido.

En este sentido, en un mundo y una sociedad materialistas que tienden a alejarnos de nuestra verdadera naturaleza, el arte redescubre su peculiaridad: nos invita a reconocernos y a mirar en nuestro interior, a activar nuestras virtudes espirituales y terapéuticas, resonando en las obras que el alma del artista ha creado, y al mismo tiempo a descubrir el aspecto más introspectivo del propio arte, el dejar acontecer, un arte que definiremos como Alquimia creativa.

Esta investigación quiere ofrecer esta aportación de volver a uno mismo para dar más espacio al acontecer, que no consiste en un "hacer", sino que es más bien un no hacer sabiendo que el auténtico poder humano se encuentra entregándose al Ahora (Tolle, 2013).

[3] La armonía de las formas debe basarse únicamente en un principio fundamental: el contacto adecuado con el alma. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[4] La espiritualidad es vista como una operación alquímica que, al escuchar el acontecer, da como resultado una composición artística. La expresión artística que fluye de este acontecer, sin mente ni ego racional, marca el paso de la estética a la introspección del arte. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

A partir de la combinación de todos estos elementos, un aspecto innovador de la investigación reside en introducir una nueva perspectiva del arte en sí, a saber, la resonancia interior que la obra de arte suscita en el espectador y, si se transmite, el sentido de la belleza. ¿Qué despierta en la persona del espectador la producción artística utilizada como instrumento para despertar una nueva conciencia? Esta pregunta implica una respuesta en el sentido de que el arte puede convertirse en una vía evolutiva para poder dialogar con el propio interior. Los dos movimientos, uno de salida y otro de entrada, uno partenogénico y otro transmisivo, están profundamente entrelazados.

Una obra de arte alumbrada con su potencial, re-englobada por el visitante, por aquel que solo mira, engullido por la obra que le atrae hacia sí, hacia su alma.

En esta visión amplia, la obra de arte, en el momento en que se crea, al principio, pertenece al artista, pero después se convierte en una estatua, adquiere vida propia. El artista ya no está, la obra sin su autor incluso se convierte en un personaje. Ni que decir tiene que la obra sigue siendo eterna, pero lo interesante es que esta energía, extrovertida fuera del artista, es una vez, y otra vez, y cien veces, y mil veces recapturada, en el sentido de reincorporada, re-penetrada en el alma de todos los espectadores que la contemplarán.

Estas dos energías, una creativa y otra contemplativa, entran en contacto a través de la obra de arte, por lo que la obra de arte se convierte en el catalizador, y los dos, el artista y el espectador, aunque nunca se encuentren, vibrarán de la misma manera. Además, y como confirmación de lo mencionado anteriormente, una reflexión estimulante sobre el arte es la de Grey, según el cual la obra de arte conduce a un encuentro directo con nuestra alma y nos guía hacia un nivel superior de iluminación (Grey, 2001). Esta investigación pretende, en última instancia, ayudar a demostrar la influencia entre la obra de arte y el espectador. Todas las expresiones artísticas o melodías, por hablar al estilo de Kandinsky, del pasado, presente o futuro, están potencialmente dentro de cada uno de nosotros, aunque esto parezca impensable, porque es del corazón de la Creación de donde proceden. Y como dice un dicho budista: "Todo lo que es proviene del único Corazón". Esta exploración del principio de interioridad de Kandinsky en algunos artistas médiums místicos y visionarios es innovadora por varias razones:

- la evidente interconexión que se establece entre Kandinsky y estos artistas médiums místicos y visionarios: en efecto, el estudio vincula el principio de "necesidad interior" propuesto por Kandinsky con los artistas médiums místicos y visionarios contemporáneos. Esta conexión ofrece un análisis en profundidad de cómo el concepto de interioridad ha sido reinterpretado y aplicado de manera singular por estos artistas.
- El enfoque interdisciplinar adoptado: se aborda un amplio abanico de disciplinas, como el arte, la espiritualidad, la psicología, la filosofía y la teología, para comprender mejor las motivaciones profundas y las claves internas que mueven a los artistas. Este enfoque interdisciplinar es innovador, ya que hace hincapié en las conexiones entre distintos campos de estudio.
- La panorámica de los estudios actuales sobre arte místico y visionario: la investigación se basa en contribuciones actuales y entrevistas con artistas contemporáneos vivos. Esto significa que el tema propuesto aborda un área del arte que está emergiendo y recibiendo cada vez más atención. La investigación contribuye a la comprensión de esta tendencia artística en auge.
- La experiencia personal: la participación en cursos de pintura creativa y meditativa en la Academia de Arte de Asís añade un elemento único a nuestra investigación. La experiencia personal proporciona una perspectiva auténtica y profunda sobre cómo el arte y la espiritualidad se entrelazan en la práctica artística, estableciendo una diferencia significativa entre nuestra investigación y otras basadas únicamente en datos y conceptos teóricos.

En resumen, esta investigación doctoral se diferencia de otros estudios por su análisis en profundidad de la interconexión entre Kandinsky y los medios místicos y visionarios contemporáneos, su enfoque interdisciplinar, su actualidad y la inclusión de la experiencia personal. Estos elementos contribuyen a que la investigación sea innovadora y única, convirtiéndose en un lugar de reflexión sobre los métodos de creación artística que va a permitir apreciar las similitudes y semejanzas del proceso creativo entre el propio artista y su espectador. Una invitación a revisitar el arte en una dimensión transformadora del ser humano. " Chi

approfondisce i segreti tesori della sua arte collabora ammirevolmente a costruire la piramide spirituale che giungerà al Cielo[5]" (Kandinsky, 1989, p.48).

1.3 Preguntas y objetivos de la investigación

Comenzando por un análisis de las características de las obras de algunos de los pintores de arte espiritual, esotérico y ocultista del siglo pasado - desde Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, hasta Wassily Kandinsky, Hilma Af Klimt, Emma Kunz, pasando por Magali Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, y concluyendo con algunos pintores aún vivos como Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa. Uno de los elementos clave que definen el alcance de la investigación es la inclusión en ella de numerosos artistas contemporáneos, aún vivos, cuyas obras se analizarán en relación con las enseñanzas de Kandinsky para comprender cómo ha evolucionado el abstraccionismo, qué elementos se han mantenido y cuáles se han cambiado o sustituido por otros nuevos.

Al clasificarlos según los aspectos más destacados de su producción artística, esto es, en abstraccionistas, artistas figurativos, espiritualistas, así como una selección de artistas emergentes, se muestra cómo el principio de necesidad interior de Kandinsky toma forma en sus obras, poniendo de manifiesto cómo este puede actuar como *hilo conductor* en obras aparentemente tan diferentes. El principal objetivo de esta investigación es indagar en los factores "alquímicos" que motivan a un artista a crear una obra de arte de inspiración creativa y mística. Al mismo tiempo, nos proponemos evaluar la eficacia del principio de "necesidad interior" en el arte y cómo este influye en la creación artística.

Los objetivos perseguidos son los siguientes:

1. Seleccionar algunos artistas contemporáneos y llevar a cabo una reflexión teórica sobre el camino hacia la espiritualidad y la trascendencia en el arte contemporáneo a partir de Kandinsky.

[5] Quien profundiza en los tesoros secretos de su arte colabora admirablemente en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el Cielo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral).*

2. Comprobar el principio de necesidad interior de Kandinsky en los cuadros de algunos artistas contemporáneos y en sus expresiones artísticas: Annie Besant, Georgiana Houghton, Augustin Lesage, Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnes Pelton, Josefa Tolrà, Hilma Af Klint, Emma Kunz, Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa.
3. Detectar cuáles han sido los elementos o "claves interiores" que han alentado al artista a crear una obra de arte con el impulso creativo o alquímico hacia lo absoluto.
4. Identificar las técnicas o prácticas meditativas a las que el artista ha recurrido para abrirse a una percepción de lo sobrenatural antes de realizar la expresión creativa, convirtiéndose él mismo en un alquimista creativo.
5. Detectar la correlación entre el arte y el proceso alquímico mediante la identificación de los elementos de la combinación alquímica: la experiencia del artista y el conocimiento de su mundo interior. Análisis del elemento energético o interior que se mueve en la persona del artista en su percepción de la belleza y la armonía con el Cosmos.
6. Descubrir los reflejos y las resonancias interiores que la obra de arte suscita en el espectador. Evaluar con la técnica del espejo o *mirroring* los aspectos espirituales y de plenitud tanto del artista como del espectador, es decir, si el sentido de la belleza se transmite al ojo del espectador. El *mirroring* es una técnica que pretende mejorar la comunicación, fomentar la empatía y apoyar el desarrollo personal mediante la repetición y la comprensión cuidadosa de las expresiones y sentimientos de los demás. El reflejo ayuda a crear un entorno en el que las personas se sienten escuchadas y comprendidas. Esto puede fomentar la comunicación abierta y la colaboración para alcanzar soluciones o superar dificultades.
7. Explorar hasta qué punto una producción artística puede servir como herramienta para despertar una nueva conciencia en la persona del usuario. Y cómo el arte puede convertirse en un camino evolutivo para que este sepa dialogar con su interior.

1.4 Metodología de la investigación

En la metodología que se ha empleado para llevar a cabo la investigación, incluidas las fases que la conforman, se adopta un sistema ordenado de normas. Tras definir el tema, los objetivos y el plan de trabajo, pasamos a la organización de los distintos momentos del proceso de formación.

La primera fase metodológica tiene un componente teórico dedicado al estudio y la profundización del conocimiento. En este contexto, se seleccionaron una serie de expresiones pictóricas de artistas contemporáneos y vivos. Se definieron una serie de conceptos temáticos que sirvieron para estructurar el índice de investigación. Se recopiló información sobre el tema consultando libros, revistas, catálogos de exposiciones, periódicos y páginas web. Estas fuentes nos ayudaron a fundamentar la investigación. Se elaboraron notas, esquemas y resúmenes para centrar el discurso, desarrollar los contenidos pertinentes y comenzar la redacción de los distintos capítulos.

La investigación se centra en la exploración de aspectos científicos, psicológicos, filosóficos, teológicos, estéticos y espirituales para comprender mejor las "claves internas" que influyen en el Yo personal del artista. En una segunda fase de la investigación, más orientada a la experiencia práctica, la atención se centró en preparar las entrevistas con artistas contemporáneos vivos seleccionados mediante la creación de un cuestionario. El objetivo era recoger los testimonios y experiencias vitales de los artistas, así como explorar en profundidad sus valores humanos y éticos, ya que su arte trasciende su individualidad. Durante estas entrevistas, se intentó comprender el estado de ánimo interior del artista y los elementos que influyen de manera significativa en la realización de su obra de arte. El empleo de cuestionarios y pruebas tipo test aporta una base científica a este proceso de la investigación. Era importante recabar información directa de los propios artistas para profundizar en la comprensión del arte metafísico como una "evolución de la Conciencia humana", concepto destacado por Alex Grey en *The Mission Art* (2001). Esta fase permitió explorar en profundidad el alma humana y el proceso creativo como un auténtico viaje espiritual. También se incluyó en esta fase de investigación nuestra experiencia personal de pintura creativa y meditativa en la Academia de Arte de Asís con la artista Dana Lynne Andersen. Esta experiencia nos brindó una

oportunidad única de comprender las motivaciones más profundas que impulsan su forma de arte y de adquirir una comprensión más completa y eficaz de este mundo artístico. El arte es realmente una herramienta poderosa para expresar la belleza y la armonía, a menudo olvidadas, que todos los seres humanos llevamos dentro, y que nos hacen verdaderamente humanos.

La investigación también analiza algunas prácticas y técnicas utilizadas por algunos artistas antes de crear. De ahí la correlación entre el arte y el proceso alquímico. La parte teórica del trabajo pretende entender y detectar cómo el arte y el artista se liberan de todos esos aspectos canónico-religiosos del arte clásico, sacando a la luz todos los aspectos interiores más auténticos, todo el sentimiento libre de esquemas e ideas preconcebidas, y cómo el arte contemporáneo expresa bien esta necesidad interior. La belleza del arte contemporáneo supera todos estos cánones de la cultura místico-religiosa dominante y se inscribe en la esencia de la Naturaleza. En última instancia, la pintura moderna, sin ser plenamente consciente de ello, ha iniciado este enfoque hacia lo interior, renunciando a las expresiones estilísticas de la pintura clásica. Y entre los artífices de este cambio, el máximo exponente es Kandinsky. Utilizando la "técnica del espejo", se evalúan los aspectos espirituales y de realización personal tanto del artista como del espectador, llegando a la conclusión de que una producción artística puede utilizarse sin duda como instrumento para despertar una nueva conciencia en la persona del espectador, ya que el arte es un medio para iniciar un camino evolutivo y poder dialogar con nuestro propio interior.

CAPÍTULO 2

2. APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS DE MISTICISMO, VIDENCIA, ESPIRITUALIDAD, RELIGIOSIDAD, MEDIUMNIDAD Y ALQUIMIA EN EL ARTE

La posición del artista es humilde.
Es esencialmente un canal.
Piet Mondrian

Espiritualidad y religión son dos conceptos muy similares, pero a menudo se confunden, cuando en realidad difieren en matices significativos. Estos términos se utilizan con frecuencia indistintamente, aunque cada uno hace hincapié en perspectivas diferentes. A veces convergen en una visión amplia, otras veces difieren marcadamente, mostrando rasgos opuestos. Religión y espiritualidad comparten el elemento común de una búsqueda orientada hacia algo profundo y trascendente, que está más allá del mundo físico y de la naturaleza humana, encarnando el espíritu fundamental que impregna la esencia del cosmos. Esta idea se traduce en la figura de un Dios como fuerza creadora o de seres divinos dignos de adoración y respeto. Otras veces, esta idea se encuentra en el alma entendida como esencia humana, en el espíritu que anima la naturaleza e impregna los objetos del mundo. En resumen, es un concepto que trasciende la naturaleza y las limitaciones físicas. Un concepto que hay que buscar cada día a través de acciones y estados interiores, encaminados a comprender y responder a las "grandes preguntas" sobre el sentido de la vida y la existencia en la Tierra. Estas preguntas siempre han estimulado la mente humana, encontrando expresión a través de manifestaciones espirituales, reflexiones filosóficas, creencias religiosas y diversas corrientes de pensamiento como el misticismo, la mediumnidad y la alquimia. Estos diferentes modos y estructuras se han entrelazado a lo largo de la historia, ganando adeptos apasionados. Representan enfoques distintos para buscar la serenidad interior y la paz, y para afrontar preguntas a las que la ciencia y el conocimiento humano se esfuerzan por responder satisfactoriamente.

2.1 Espiritualidad, religiosidad y misticismo en el arte

El concepto de "religiosidad" engloba un sistema estructurado de ideas, normas, fundamentos éticos, valores y comportamientos, todo ello centrado en un profundo respeto por algo que va más allá de la dimensión física, a menudo centrado en una o varias deidades dignas de veneración. Independientemente de la forma que adopte, proporciona una representación de la deidad y de las doctrinas que deben seguir, abrazar y practicar los devotos, aquellos que se adhieren a esta fe y comparten las mismas creencias. Las disposiciones, los rituales, las celebraciones y todas las prácticas a realizar, como súplicas y ofrendas, tienen como objetivo alcanzar el equilibrio interior, la iluminación y asegurar un futuro mejor después de la muerte. Por lo general, la religión se profesa y comparte en el seno de un colectivo, a menudo dirigido por un individuo con un profundo conocimiento de los principios y las normas y que acompaña a los creyentes en su manifestación completa. La comunidad presenta a veces una estructura con roles variables y más o menos definidos.

La "espiritualidad", por el contrario, representa un aspecto más íntimo y personal, manifestándose como una exploración interior. Esta exploración tiene lugar a través de la meditación, diversas técnicas, momentos de reflexión u otras prácticas personales, con el fin de sondear las profundidades de la esencia del cosmos**.** Es un viaje interior**,** no siempre sujeto a reglas y normas compartidas por otros, sino más bien un camino individual y unificador.

> La ricerca di sé e del trascendente è qualcosa che viene agito al fine di trovare la pace e la serenità in una realtà materiale e fisica, con limiti e vincoli. È qualcosa che anima lo spirito, dona senso di pienezza e permette il contatto con la parte più profonda e nascosta di sé, conoscendola e accettandola pienamente e consapevolmente. Si distingue dalla religiosità perché non vi è la venerazione di una divinità o entità superiore definita, regole precise e rituali, ma è la ricerca pura e interiore dell'essenza e di qualcosa che va oltre l'umana conoscenza e fisicità[6] (Rota, 2019).

[6] La búsqueda del yo interior y de lo trascendente es algo que se realiza para encontrar paz y serenidad en una realidad material y física, con límites y restricciones. Es algo que anima el espíritu,

Occidente fundó su investigación filosófico-religiosa en un modelo dualista y contrapuesto, iniciado por los pensadores atomistas que trazaron una frontera bien definida entre el Espíritu y la Materia. Este enfoque fue posteriormente estructurado y organizado por Aristóteles, que otorgó mayor importancia a las cuestiones relativas al Alma y a la Contemplación de Dios que a la búsqueda y al estudio del mundo material (Ferrini, 2017).

La Espiritualidad Oriental, en cambio, enseña que Mente y Cuerpo, Naturaleza y Cultura, Eternidad e Historia, Humanidad y Divinidad constituyen un Uno, un gran Todo, donde los conflictos, esas contradicciones que para Occidente parecen insuperables, pueden en cambio recomponerse en una Armonía Cósmica superior: no hay división entre Conciencia Individual y Conciencia Cósmica.

Todas las grandes religiones orientales tienden a la experiencia de la Unidad con el Todo, que a menudo se representa con un Círculo o una Esfera, y que se realiza a través de estados de meditación profunda: técnicas de Yoga, Tao, Dharma, Nirvana, Samadhi, son formas de indicar un estado de Realización no dual (Ferrini, 2022).

La relación entre arte y religión en el arte occidental anterior al siglo XX era profunda e intrínseca. La religión desempeñó un papel fundamental a la hora de inspirar y guiar la producción artística durante ese periodo. Las obras de arte se creaban a menudo para expresar la fe, difundir el mensaje religioso y conmemorar acontecimientos sagrados.

Podemos afirmar que en la historia del arte occidental anterior al siglo XX, la espiritualidad se incluía a menudo en la religión. La relación entre arte y religión era inseparable. A veces se reforzaban mutuamente, mientras que otras veces había desacuerdos por la falta de unanimidad sobre la imagen. El núcleo de las controversias iconoclastas de los siglos VIII y IX, y más tarde de la Reforma protestante, residía no tanto una negación de la importancia de las imágenes como, por el contrario, se refería a cuánto poder tenían esas imágenes. Los iconoclastas creían que el uso de imágenes distraía de los objetivos principales de la práctica

---

da sensación de plenitud y permite el contacto con lo más profundo y oculto de uno mismo, conociéndolo y aceptándolo plena y conscientemente. Se diferencia de la religiosidad porque no hay veneración a una deidad o entidad superior definida, ni reglas y rituales precisos, sino que es la búsqueda pura e interior de la esencia y de algo que está más allá del conocimiento humano y de lo físico. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

religiosa y podía conducir a la corrupción moral y religiosa. El profesor Vincenzo Trione, catedrático de Historia del Arte Contemporáneo, profundizó en el tema "Lo espiritual en el arte contemporáneo", partiendo de la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* y llevando a cabo un repaso de algunos artistas contemporáneos que se han interesado por el tema de lo sagrado. Por ejemplo, para Bill Viola, «todo arte es representación de cosas invisibles». El verdadero problema», afirma el profesor Trione, "es que el arte religioso corre el riesgo de seguir ligado a la iconografía y, por tanto, a las imágenes, mientras que los artistas más interesantes optan sin imágenes". [7] (Trione, 2017).

Partiendo de esta premisa, Trione se inspira por tanto en la conciencia de que en el arte contemporáneo lo sagrado nunca puede definirse rígidamente, sino más bien puede expresarse como una alusión, como un espacio inmaterial. Puede comunicarse a través de sugerencias, como una esfera que toca lo inasible.

En resumen, el arte religioso en el arte occidental anterior al siglo XX era un vehículo esencial para la expresión de la fe, la transmisión de mensajes religiosos y la creación de un vínculo emocional entre el individuo y lo divino.

Antes del siglo XVII, muchos logros importantes del arte occidental se realizaron principalmente al ámbito del arte religioso; podemos observarlo en el desarrollo de la perspectiva lineal en las grandes obras del Renacimiento, como *La última cena* de Leonardo da Vinci (1495-1498) y *La Trinidad* de Masaccio (c. 1427). El arte religioso pretendía elevar el espíritu humano hacia lo divino. Muchas obras buscaban crear un sentimiento de contemplación y devoción, estimulando una profunda experiencia espiritual en los fieles.

La Ilustración desarrolló una visión crítica del cristianismo institucional y su exaltación de los milagros, lo sobrenatural y la autoridad divina. En el pensamiento filosófico, la idea de Dios entendido como un fundamento a priori de nuestro sistema de creencias también fue sustituida por un aumento del conocimiento científico que hizo recaer en la investigación y no en la revelación la base del pensamiento.
La creencia en Dios se afirmaba en el deísmo, conocido como religión "racional". Menos de un siglo después, Nietzsche dio un giro aun más radical al articular la insostenibilidad de la existencia de Dios, plasmada en su declaración de que "Dios

[7] El arte religioso corre el riesgo de permanecer atado a la iconografía, mientras que los artistas más interesantes optan por el aniconismo. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

ha muerto" en 1882. Las filosofías basadas en la idea de la muerte de Dios pueden haber problematizado las convenciones culturales, pero no eliminaron la omnipresente necesidad de expresar la espiritualidad, que surgió de una supuesta necesidad humana de enfrentarse a la existencia (Trione, 2017).

La visión de Dios es un concepto muy complejo y varía enormemente entre las distintas religiones y tradiciones espirituales. La percepción o comprensión de Dios está influenciada por las creencias e interpretaciones personales de cada individuo o grupo religioso. Los aspectos espirituales se buscaban fuera de los conceptos convencionales de las narraciones y representaciones cristianas, a menudo expresados mediante un lenguaje codificado o velado.

En contra de la idea predominante de que el arte desde la Ilustración no se ha ocupado de la religión, son numerosos los artistas, adscritos a diferentes tradiciones y estilos, que trataron temas religiosos y que trabajaron a menudo por encargos de tipo religioso, como Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, William Blake, Eugène Delacroix, la Hermandad Prerrafaelita y Paul Gauguin. Una de las contribuciones más importantes a la investigación de la idea de lo sublime fue el tratado del joven irlandés Edmond Burke (1729-1797) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello), publicado en 1757. Burke fue un filósofo, político y escritor británico, conocido sobre todo por su pensamiento político y filosófico. Las ideas de Burke sobre el concepto de "sublime" y las emociones asociadas a él tuvieron un impacto significativo en la filosofía estética y la literatura, y muchas de sus ideas han sido discutidas y desarrolladas por otros filósofos y críticos a lo largo de los siglos. Su obra también influyó en el arte, la arquitectura y la literatura del Romanticismo, donde lo sublime se convirtió en un tema recurrente.

Esta obra se considera uno de los primeros intentos de analizar el concepto de lo sublime de forma sistemática. Sin duda se ha calificado como uno de los documentos estéticos más importantes producidos por la Inglaterra del siglo XVIII. Burke ofreció un análisis sistemático de lo sublime y lo bello, acompañado de una terminología específica. El concepto filosófico y estético de lo sublime proporcionó a los artistas una base para llevar las ideas religiosas al plano secular en forma de nuevos motivos propios del mundo natural (Burke, 1968).

En febrero de 1961, Rosenblum (1927-2006) causó un gran revuelo en el mundo del arte al acuñar el término The Abstract Sublime (Lo sublime abstracto), título de un artículo que escribió para *Art News*. El término se utilizó para caracterizar los sentimientos y las emociones que evocaban las obras de artistas como Rothko, Pollock, Still y Newman. "Nel numero di febbraio 1961 di ARTnews Robert Rosenblum affronta la tradizione del sublime, guardando all'arte che instilla sentimenti di paura e stupore negli spettatori, travolgendo i sensi[8]" (ARTnews, 1961).

Lo sublime apareció por primera vez en el arte con la pintura romántica alemana del siglo XIX, especialmente en los vastos paisajes abstractos de artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840), un importante pintor romántico alemán. Sin embargo, antes de 1961 se pensaba que lo sublime había terminado con el Romanticismo, con algunas excepciones como Joseph Mallord William Turner, conocido como J.M.W. Turner (1775-1851), precursor del arte moderno, y Vincent van Gogh (1853-1890), uno de los pintores más famosos e influyentes de la historia del arte, cuyo estilo contribuyó de forma significativa al arte postimpresionista, dejando una huella duradera en el arte del siglo XIX y posterior. La tesis de Rosenblum sostenía, por tanto, que el concepto de lo sublime podía evolucionar a través de la obra de los expresionistas abstractos. Estos artistas renovaron el interés por los misterios más profundos de la vida a través de sus obras (Rosenblum, 2006). Durante gran parte de finales del siglo XIX y principios del XX, la preocupación por la religión quedó marginada de la historia del arte; la religiosidad codificada del romanticismo dio paso al realismo, que se centraba en la realidad física del *aquí y ahora* más que en los misterios subyacentes del universo.

El Modernismo exaltaba los valores formalistas —pureza, autonomía— y depuraba la obra de arte de referencias externas. Esta estética se plasmó en la abstracción, una forma practicada por muchos artistas interesados en idear un lenguaje que fuera más allá de lo particular, hacia lo universal (Greenberg, 1962).
Aunque el estridente esteticismo del modernismo era antitético con las interpretaciones que iban más allá de las contenidas en la obra de arte, hubo unos

[8] En el número de febrero de 1961 de ARTnews, Robert Rosenblum aborda la tradición de lo sublime, con la mirada puesta en el arte que infunde sentimientos de temor y sobrecogimiento en los espectadores, abrumando los sentidos. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Barnett Newman y Ad Reinhardt cuya producción utilizó motivos formales como vehículo para expresar sus perspectivas de espiritualidad.

Las principales obras escritas de Kandinsky, en especial *Concerning the Spiritual in Art* (1911) y *Der Blaue Reiter Almanac* (1912), defendían el arte abstracto y revelaban cómo las formas no objetivas podían evocar lo inexpresable a través del compromiso con sus cualidades formales. En su obra de 1911, Kandinsky subrayaba su firme creencia en las "cualidades redentoras" de lo espiritual. "La nostra anima si sta svegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiuse in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta[9]" (Kandinsky, 1989, p. 17). Imaginó el Reino de Dios como un dominio artístico al que puede acceder el artista como profeta, capaz de atravesar la pesadilla del materialismo para alcanzar la utopía espiritual a través del arte.

> In ogni quadro è misteriosamente racchiusa un'intera vita, una vita piena di dolori e di dubbi, di ore di entusiasmo e di luce. "Illuminare la profondità del cuore umano è il compito dell'artista" dice Schumann. […] L'armonia d'insieme è la strada che conduce all'opera d'arte[10]. (Kandinsky, 1989, p. 19)

Es posible hablar de la obra de los artistas mencionados haciendo referencia únicamente a la trayectoria estética de la eliminación de la representación figurativa y la progresión simultánea de la abstracción y el minimalismo, donde el objetivo último implicaba el vacío (o vaciado) de la forma. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malevich (1789-1935) se creó en 1915 y se considera un icono del arte abstracto. Esta obra representa un cuadrado negro sobre fondo blanco. Malevich explicó que quería representar la pureza del arte, liberándolo de la representación objetiva y de la narrativa. El arte abstracto proporcionaba los medios para hacerlo, y la creencia que se defendía era que cuanto más abstracta fuera la forma, más claro

[9] Nuestra alma está despertando de un largo periodo de materialismo, y contiene en sí misma los gérmenes de esa desesperación que nace de la falta de una fe, de un propósito, de una meta. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*).

[10] En cada cuadro se encierra misteriosamente toda una vida, una vida llena de dolor y duda, de horas de entusiasmo y luz. "Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista", dice Schumann. [...] La armonía del conjunto es el camino que conduce a la obra de arte. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

y directo sería su atractivo. La abstracción proporcionaba a los espectadores una experiencia de trascendencia, hacia aquello que está más allá de lo empírico. En términos teosóficos, que era la tradición en la que se inspiraban muchos de estos artistas, la relación de los elementos formales se interpretaba como una relación de contrarios —entre lo uno y lo múltiple, entre lo vertical y lo horizontal, y entre el materialismo y la espiritualidad— y el objetivo último implicaba revelar o desvelar las esencias espirituales que se esconden tras el mundo cotidiano. La abstracción requiere contemplación para revelar su significado.

2.2 Los conceptos de misticismo y visionarismo

Antes de embarcarnos en un diálogo artístico que pretende explorar el "principio de la necesidad interior" de Kandinsky en algunas obras de pintores contemporáneos y modernos, es necesario reflexionar sobre algunos conceptos sobre los que se fundamenta la espiritualidad y la visión interior del ser humano de todos los tiempos. Los sustantivos "mística" y "misticismo" se refieren a ese estado profundo de contemplación, reverencia o adoración hacia la esfera sagrada o la divinidad, que implica una experiencia directa que supera la dimensión del razonamiento lógico y discursivo. A lo largo de los siglos, ha surgido como aquella doctrina que defiende la capacidad potencial humana para alcanzar lo Absoluto, sin basarse en procedimientos lógicos ni en datos procedentes de la experiencia sensorial. En su lugar, recurre a capacidades secretas y sobrenaturales que parecen residir misteriosamente en el interior del ser humano (Smith, 1991).

La palabra "místico" procede del latín *mystĭcus*, a su vez derivado del griego antiguo *mystikós* utilizado para indicar los misterios propios de los cultos iniciáticos, ya que *mýstēs* significaba precisamente "iniciado". Así pues, la etimología de *místico* está relacionada con los antiguos rituales de iniciación (en latín *initiatio*), y con los términos griegos *mystikós*, *mystèrion*, *mýstēs,* que en el contexto de las religiones mistéricas se referían a los correspondientes cultos iniciales y a su carácter secreto. "I misteri erano cerimonie di iniziazione, culti nei quali l'ammissione e la partecipazione dipendono da qualche rituale personale da celebrare sull'iniziando.

La segretezza e, nella maggior parte dei casi, un'ambientazione notturna sono elementi concomitanti di questa esclusività[11]" (Burkert, 1991).

Sin embargo, la referencia a la contemplación de lo divino y a su secreto iniciático se la debemos por primera vez a Plotino: "Non divulgare nulla ai non iniziati. Proprio perché il Divino non dev'essere divulgato, fu proibito di manifestarlo ad altri, a meno che questi non abbia già avuto per sé stesso la fortuna di contemplare[12]". (Plotino 2004, pp. 1360-1361)

Con otras connotaciones, el misticismo se considera la actitud espiritual que tiende a la unión con lo divino mediante la superación de las limitaciones naturales o la aniquilación de la personalidad individual.

Para Charles André Bernard, el misticismo representa el concepto de unidad con Dios alcanzado mediante el rechazo de una comprensión abstracta de la Divinidad y la adopción de un camino basado en la experiencia directa. Este camino unitivo implica el desapego de todos aquellos contenidos predeterminados que impiden la consecución completa de la unión mística (Bernard, 1996).

La perspectiva mística que recorre el camino al éxtasis, vinculado a la práctica de la vía unitiva del amor, evoluciona a partir de Agustín y Dionisio, que insisten en la necesidad de conocer a Dios más allá de la razón, abandonando así la idea de la mística oriental de un progreso que conduce a la divinización del alma mediante el ejercicio del éxtasis amoroso, que a menudo implica la participación del propio ser en el de Dios: significa llegar a ser lo que Dios es, pero no implica ser Dios. Entonces, cabe preguntarse: ¿cuál podría ser la diferencia entre místico y visionario? El visionario no es necesariamente un místico. El místico establece una conexión con lo trascendente, con lo sobrenatural religioso o espiritual, busca entrar en relación con la divinidad. El visionario puede ser completamente antirreligioso y tener una visión transfigurada y onírica; véase los surrealistas con su creatividad innovadora: son laicos que tienen una perspectiva imaginativa, son visionarios de su propio

[11] Los misterios eran ceremonias de iniciación, cultos en los que la admisión y la participación dependían de algún ritual personal que se realizara sobre el iniciado. El secreto y, en la mayoría de los casos, un entorno nocturno son elementos concomitantes de esta exclusividad. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[12] No reveles nada a los no iniciados. Precisamente porque lo divino no puede revelarse, no se ha de divulgar entre aquellos que no han tenido la suerte de contemplarlo. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

inconsciente, es decir, entran en contacto con su inconsciente. Siempre representan una perspectiva diferente, una conexión con la parte más profunda del ser que está evertida.

En el pasado, el término visionario se utilizaba como adjetivo y como sustantivo, y tenía significados estrechamente relacionados, y con frecuencia remitía a su origen etimológico, derivado del latín *visio,* de *vidère.* Expresaba a la persona que tiene percepciones, alucinaciones, que considera verdaderas o verosímiles cosas improbables inviables; y también creativo, prospectivo. La escritora Roberta Tosi ve en los artistas visionarios un *hilo conductor*, es decir, ese sentimiento del arte que escapa a cualquier clasificación de tiempo, espacio y lugar. Tosi afirma que la mirada visionaria es como una llama ardiente en el encuentro con el universo, y toda la obra se convierte en una nave a la que recurren los supervivientes en su búsqueda de un puerto seguro para la vida, resurgiendo y reconstruyéndose cada vez en mundos posibles. La expresión artística visionaria siempre tiene el poder de asombrar y conmover, desafiando las convenciones para crear algo nuevo, cuestionando la existencia y escuchando atentamente sus susurros, llamadas y gritos. Es un viaje tan visionario como arriesgado (Tosi, 2022). En general, un individuo se convierte en visionario si considera plausibles o verosímiles construcciones de su imaginación, conceptos que no son reales o que son irrealizables. Un visionario puede definirse como alguien que persigue un proyecto revolucionario sin una lógica intrínseca.

Además, puede decirse que un artista o una obra artística son visionarios si evocan visiones oníricas, incluso alucinatorias. El adjetivo inglés *visionary*, en cambio, sugiere una connotación extremadamente positiva, que ha arraigado rápidamente. Representa a quien posee una cierta percepción del futuro, de cómo abarcarlo y conducirlo, con una cualidad casi profética; representa a quien manifiesta una imaginación excepcional, un impulso creativo notable (Hancock, 2022).

De este modo, los principales innovadores y los más reconocidos líderes políticos, así como los artistas más excéntricos y creativos, se transforman en individuos con un enfoque visionario. Una mutación transcendente, de la que pocos individuos son conscientes. De las reflexiones anteriores se desprende que el arte visionario, caracterizado por perspectivas innovadoras, se convierte en un intento

de percibir y concebir, tanto recurriendo al lenguaje expresivo de nuestro inconsciente a través de imágenes y visiones, como. de forma más evolucionada, recurriendo a nuestra Esencia Superior o Mente Superior.

2.3 Esoterismo y ocultismo en el arte moderno

El término esoterismo alude a doctrinas cuya característica común es el carácter secreto de su contenido: el ritual iniciático posibilita el acceso. Las obras de Aristóteles se denominaban esotéricas y solo se dirigían a personas iniciadas en la ciencia y su lenguaje. Alrededor de la era cristiana, el término esoterismo adquirió un significado más técnico, destinado a indicar doctrinas religiosas y filosóficas, como el gnosticismo, que pretendían poseer la clave de la sabiduría total, la cual solo podía comunicarse a personas dispuestas a someterse al aprendizaje que conduce a la verdadera iniciación.

Los elementos del esoterismo están presentes en muchas religiones y bajo diversas formas. En las religiones primitivas, son frecuentes los ritos de iniciación a la madurez, tanto en lo que se refiere a actuar como a conocer, estudiados por la antropología cultural. Las llamadas ciencias ocultas, u ocultismo, magia, alquimia, también se refieren a principios esotéricos, y se fundaron basándola en el "Secreto" llevado hasta la misma incomunicabilidad, con un lenguaje metafórico cuyos significados se entrecruzan y oscilan para permanecer oscuros para cualquiera.

Por su parte, el mencionado término ocultismo, surgido en el siglo XIX, se refiere al estudio y dominio de la naturaleza que elude la explicación científica. Una larga línea de tradiciones ocultistas, que debería designarse más propiamente dentro del fenómeno del esoterismo, acompaña, en el plano de la especulación erudita, a todas las religiones históricas, dando lugar a menudo a formaciones secretas y con puntos en común con el ámbito religioso. Otra línea esotérico-ocultista se encuentra en la alquimia, la astrología y las investigaciones relativas a la Magia, que entre la Edad Media y los siglos XVII-XVIII elaboraron un cuerpo doctrinal sobre el que se desarrollaron las singulares formas religiosas de los Rosacruces y la Francmasonería. Retomando temas de la teosofía y el espiritismo, las doctrinas esotérico-ocultistas contemporáneas acentúan enormemente la importancia de las tradiciones sagradas y el simbolismo (es decir, la correspondencia entre el orden sobrenatural y la realidad natural que se considera

una exteriorización del mismo) y se caracterizan por un eclecticismo acrítico que retoma temas religiosos y místicos de los más diversos contextos históricos en su búsqueda de supuestas verdades primordiales.

El espiritismo engloba diversas posturas filosóficas surgidas principalmente en Francia e Italia a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Sus características constantes pueden resumirse en: la centralidad de la conciencia como fuente de las experiencias de la realidad, tanto en el contexto gnoseológico (los datos de la conciencia —a priori, espontáneos o producidos por la iluminación divina— están en el origen del conocimiento), como en el contexto moral (la moralidad de la conciencia se encuentra en la tensión hacia la trascendencia hacia Dios); la polémica contra todas las formas de materialismo, positivismo e idealismo, en la medida en que cada una de estas doctrinas tiende a situar los principios absolutos fuera de la conciencia finita; la adhesión a la tradición cristiana, que motiva el principio divino implícito en la conciencia y hace posible su trascendencia en el orden providencial divino (Flournoy, 1971).

En el contexto del arte abstracto, el impacto de las ideas esotéricas y ocultistas en las prácticas artísticas se viene observando desde la exposición de 1986, *The Spiritual in Art: Abstract Painting* 1890-1985, cuyo comisario fue Maurice Tuchman (Los Angeles County Museum). La exposición y su catálogo estaban profundamente influidos por el estudio de Sixten Ringbom, titulado *The Sounding Cosmos* (1970). El argumento de Ringbom sobre la gran importancia del ocultismo para la génesis del arte abstracto causó inicialmente controversia y fue en gran medida rechazado por la comunidad académica, aunque fue retomado de forma significativa por Linda Dalrymple Henderson en su obra *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983). Tras la exposición de 1986, la conexión entre ocultismo y arte moderno fue ganando aceptación y el tema se abordó en exposiciones y publicaciones que también ampliaron su alcance más allá del abstraccionismo, incluso más allá del arte visual.

El ocultismo y el esoterismo han tenido un impacto considerable en el arte moderno, influyendo tanto en la estética como en los nodos conceptuales de numerosos artistas. Estas influencias han ido desde la reinterpretación de símbolos esotéricos hasta la integración de temas espirituales y místicos en las obras de arte. Al igual que la Teosofía, el ocultismo y el esoterismo también influyeron en el arte

moderno en términos de símbolos e iconografía: los artistas influidos por el ocultismo incluían con frecuencia en sus obras símbolos esotéricos como pentáculos, estrellas, lunas, ojos que todo lo ven o de la providencia, entre otros. Estos símbolos daban a las obras de arte una atmósfera enigmática y un significado oculto, estimulando a los espectadores a buscar una comprensión más profunda. Asimismo, impulsaron la búsqueda de los conceptos de misticismo y espiritualidad: el ocultismo y el esoterismo suelen centrarse en la búsqueda de verdades espirituales ocultas y de una conexión más íntima con lo divino (Greer, 2022). Los artistas modernos exploraron con frecuencia estos temas a través de obras de arte que reflejaban una búsqueda espiritual interior, una sed de transformación y una experiencia mística. En referencia a la exploración del Inconsciente, son varias corrientes artísticas modernas, como el Surrealismo, que se inspiraron en el esoterismo para indagar en el inconsciente y el mundo onírico. Estas obras a menudo mezclaban realidad e imaginación, revelando capas ocultas de la psique humana (Parisi, 2018).

El interés por la geometría sagrada y las teorías esotéricas sobre la forma y la estructura del universo influyeron en el arte abstracto y geométrico. Artistas como Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich trataron de representar dimensiones espirituales a través de la forma y el color. Algunos artistas adoptaron directamente prácticas mágicas, rituales o disciplinas espirituales del ocultismo en sus procesos creativos. Esta inmersión en el ocultismo influyó en su visión artística y en la producción de obras que reflejaban la experiencia mística.

Breton (2003) definió el surrealismo como un "automatismo psíquico puro" a través del cual "si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia con altri mezzi, il reale funzionamento del pensiero. Dettato dal pensiero, nell'assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica e morale[13]".

[13] [...] se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o por otros medios, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

¿Por qué el surrealismo se interesó tanto por la magia? Entre las múltiples razones, la más importante fue sin duda el deseo de sustraer la imaginación al control de la razón (Subelytė, 2022).

Se puede entender, por tanto, por qué para Breton el surrealismo (y en particular la práctica surrealista) tenía un carácter mágico, y la presencia de la magia y la alquimia, además de surgir con frecuencia en el arte de los surrealistas, tienen una importancia crucial para el propio concepto de "surrealismo". El ocultismo suele ofrecer interpretaciones más profundas de los símbolos y los fenómenos naturales. Los artistas que se inspiraban en el ocultismo buscaban crear obras que revelaran significados ocultos y misterios profundos a través de su iconografía y contenido.

En su libro *The Secret Doctrine* (1888), Helena Petrovna Blavatsky, figura clave del ocultismo y la teosofía del siglo XIX, presenta una visión de la evolución humana alternativa a la aceptada por la ciencia convencional de la época. La autora sostiene que los seres humanos tienen raíces espirituales más profundas y que su evolución no es sólo biológica, sino también espiritual (Blavatsky, 2009).

Es importante señalar que las aproximaciones de los artistas al ocultismo y el esoterismo han sido variadas y únicas. Algunos han adoptado estas influencias de forma más explícita, mientras que otros han introducido sutilmente temas relacionados con el ocultismo en sus obras. Además, la influencia del ocultismo en el arte puede variar enormemente en función del periodo histórico, la cultura y el contexto del artista. En la Europa de finales del siglo XX, una extendida sensibilidad "espiritual" fomentó el interés por los antiguos cultos de misterio y las filosofías orientales, difundiendo una nueva serie de relatos que fascinaron a artistas, intelectuales, escritores, filósofos y viajeros. Este clima cultural en expansión coincidió con el descubrimiento del inconsciente y las teorías del psicoanálisis propuestas por Freud, e influyó en las investigaciones de los artistas simbolistas y de las primeras vanguardias. Figuras como Wasily Kandinsky, Franz Marc, Johannes Itten, pero también Giacomo Balla, Arnaldo Ginna y Julius Evola fueron más allá de las fórmulas ya habituales del Art Nouveau para desarrollar nuevas representaciones iconográficas (Parisi, 2018).

2.4 Mediumnidad y arte mediúmnico

En el apartado anterior, vimos cómo el arte visionario en general puede surgir de un extraordinario contacto espiritual y meditativo con uno mismo. Mientras que en el arte mediúmnico, la persona es guiada por una entidad, ni siquiera quiere dibujar, se siente "atravesada", se convierte en instrumento controlado por otra entidad.

Los artistas médiums afirman estar poseídos por otra entidad. Los visionarios pueden ser místicos, aunque no necesariamente; Kandinsky tenía una visión muy espiritual, sus obras eran bastante intencionadas. En cambio, las obras de los artistas médiums están creadas por un automatismo. También Kandinsky cambió de estilo al cabo de veinte años, puede que inconscientemente. Fue evolucionando, experimentó muchos caminos. El arte mediúmnico es un fenómeno psíquico de automatismo creativo que tiende a manifestarse en ciertos sujetos considerados específicamente "hipersensibles" al dato estético.

La idea de la inspiración artística como un enigma fascinante y sin resolver ha sido objeto de reflexión de muchos pensadores y artistas a lo largo de la historia. Muchos creen que el arte es en parte un proceso misterioso que escapa a la racionalidad y la conciencia del artista. La idea de que el artista no dispone del control de sus facultades a su gusto, sino que está sujeto al capricho y la inspiración del "momento feliz" es un concepto común en la estética artística. Sin embargo, cuando se trata de fenómenos del ámbito de lo paranormal que implican producciones artísticas sin la participación consciente del autor, entramos en un terreno más controvertido y debatido. Estos fenómenos podrían incluir la *automatic writing* (escritura automática), la pintura o el dibujo automáticos, u otros tipos de manifestaciones artísticas que parecen surgir de una fuente externa a la conciencia del individuo. Estos fenómenos se asocian a menudo con creencias en lo sobrenatural, lo oculto o lo paranormal. Tales creencias pueden basarse en testimonios personales de individuos que afirman haber experimentado tales fenómenos. Sin embargo, desde una perspectiva científica y racional, es importante señalar que estas afirmaciones suelen ser objeto de escepticismo y crítica. Los escépticos tienden a buscar explicaciones más racionales para estos fenómenos, como la influencia subconsciente del artista, el efecto del entorno o la cultura que le

rodea, o incluso un posible engaño o autoengaño. La ciencia no ha demostrado de forma convincente la existencia de fuerzas externas o paranormales que impulsen el arte más allá de la conciencia del artista. En definitiva, el arte y la inspiración artística siguen siendo temas complejos y fascinantes, pero la idea de producciones artísticas completamente ajenas a la conciencia del autor es objeto de controversia y escepticismo en el contexto científico y racional (Giovetti, 1982). Se trata de individuos, que generalmente carecen de cualquier habilidad, experiencia o destreza artística o técnica, que se revelan capaces, una vez inmersos en un estado alterado de conciencia, de crear obras de arte como pinturas, esculturas, textos literarios, partituras musicales, coreografías de danza y más, de una manera aparentemente inexplicable. Este proceso creativo se caracteriza por movimientos mecánicos automáticos, falta de conciencia y extraordinaria velocidad de ejecución. Este fenómeno se produce cuando el individuo se encuentra en un estado alterado de conciencia, a menudo durante un estado de trance o absorción disociativa. Durante este estado, las acciones ejecutivas se realizan de forma ritualizada y mecánica, produciéndose fuera del control consciente del individuo. Una vez recuperado el estado normal de conciencia, el individuo no recuerda lo sucedido y no se reconoce como autor de la obra.

Allan Kardec (1804-1869), cuyo verdadero nombre era Hippolyte Léon Denizard Rivail, fue un educador, escritor y filósofo francés conocido por ser el fundador del movimiento espiritista moderno y autor de varias obras fundamentales para esta doctrina, entre ellas *El libro de los espíritus*[14] y El *libro de los médiums*. La noción de mediumnidad ha sido retomada recientemente por grupos espiritistas inspirados en las enseñanzas de Kardec y especialmente activos en Brasil, país de donde procede la mayoría de los médiums vivos. La obra más famosa de Allan Kardec es el ya mencionado *Il libro degli spiriti* (2007), publicado por primera vez en 1857, el cual constituye uno de los textos fundamentales del movimiento espiritista. El atractivo concepto de una vida después de la muerte o de una dimensión espiritual más allá de la vida, junto con la posibilidad de que los

[14] Este texto desempeña un papel central en la doctrina espiritista, ya que se basa en las comunicaciones de los espíritus. En esta obra, Kardec planteó una serie de preguntas a los espíritus a través de médiums y documentó las respuestas recibidas, dando forma a un sistema de creencias que abarcaba la comunicación con entidades fallecidas y la idea de la reencarnación. El libro contiene más de mil preguntas sobre la vida de los espíritus encarnados y desencarnados, con respuestas y explicaciones (Kardec, 2007).

espíritus de los difuntos puedan comunicarse con individuos designados como intermediarios o “canalizadores” por su comunidad, fue cobrando fuerza y credibilidad debido al hecho de que los artistas de la mediumnidad también suelen vivir otras experiencias. Estas experiencias se han estudiado tradicionalmente en parapsicología e incluyen fenómenos como la percepción extrasensorial (PES), la psicoquinesis, la telepatía, la precognición, etc. Sin embargo, podría ser más exacto sustituir el concepto de "arte mediúmnico", que incorpora elementos de naturaleza parapsicológica, por el término "automatismo psíquico". Esta última definición es científicamente más precisa y pertinente en el contexto de nuestra investigación. El arte mediúmnico, a menudo erróneamente clasificado como una forma de expresión pictórica psicopatológica, conocida como *Outsider Art*, parece ser un fenómeno psíquico capaz de producir expresiones de creatividad "poco común", manifestándose mediante formas que divergen de las convenciones social y culturalmente reconocidas para el arte creativo (Hughes & Drew, 1984).

A menudo se describe al artista médium como una especie de "canal", ya que actúa como intermediario entre el mundo tangible y una dimensión espiritual o sobrenatural, con la que supuestamente puede establecer una conexión. Guiado por hipotéticas entidades espirituales, el creador es capaz de concebir obras de considerable valor estético, incluso sin una formación o habilidades artísticas convencionales. Por esta razón, el arte mediúmnico se considera a menudo una forma de comunicación con el más allá, un medio de transmitir mensajes a los vivos con fines benéficos como la curación mental, el renacimiento espiritual y otros objetivos similares. Desde una perspectiva parapsicológica (o metapsíquica), esta forma de comunicación entre el mundo material y el reino espiritual se ha denominado "canalización" o *channeling.* Según la imagen común propagada en los círculos espiritistas y por los medios de comunicación, el artista suele considerarse como un "canalizador" o *channeler*, que actúa como intermediario entre la realidad física y una dimensión trascendente o "espiritual". La "posesión" por parte de una entidad espiritual o una fuerza ajena a la voluntad del sujeto ha sido la interpretación más común hasta la fecha para explicar este tipo de fenómeno psíquico (Hastings, 1991).

De hecho, el concepto de "canalización" se utiliza en el contexto metapsicológico y parapsicológico para describir la entrada de un individuo en una

dimensión paralela distinta de la realidad tangible y material. A través de esta canalización, se afirma que la persona puede adquirir habilidades artísticas y recibir instrucciones en el uso de técnicas pictóricas, o ser guiada (sin participación consciente) en la creación de obras de arte de indudable relevancia estética, hasta tal punto que se atribuyen erróneamente, en términos de estilo y calidad, a artistas famosos del pasado (Servadio, 1970; Eisenbeiss & Hassler, 2006).

Desde la Edad Antigua, si el "médium" era visto como un puente entre la realidad de los vivos y el más allá, la inspiración y la creatividad en el ámbito artístico, al proceder del reino de lo trascendente y la inmaterialidad, se consideraban manifestaciones de una dimensión divina. En consecuencia, el artista era percibido como un intermediario entre el mundo humano y el de los dioses o Musas, según las creencias de la antigua Grecia (Campbell & Moyers, 1991). De hecho, en la Antigüedad no existía una separación clara entre arte y religión; la distinción tradicional entre las categorías racionales y estéticas era inexistente, ya que estas esferas estaban unidas en la dimensión mitológica.

2.5 Inspiración alquímica

La alquimia era, y sigue siendo, mucho más que el intento de convertir los metales en oro. Para un alquimista, todas las cosas materiales maduran hacia la perfección a menos que algo se interponga en su camino. La misión del alquimista es eliminar los obstáculos que impiden que las cosas materiales alcancen su perfección. Para los metales, esa perfección es el oro; para el cuerpo humano, la salud; para el espíritu humano, la unión con lo divino; todos estos y muchos más son objetivos apropiados para el trabajo alquímico (Greer, 2010). La alquimia, término derivado del árabe *al-kīmiyā,* ya presente en el latín medieval como *chimia* en el siglo XIII, relacionado con la antigua palabra griega *chymeia* que se refería a una mezcla de líquidos, la misma raíz de la que procede el término "química", representa un antiguo sistema de pensamiento filosófico y espiritual esotérico. A lo largo de la historia, esta disciplina ha encontrado expresión en diversos ámbitos, como la química, la física, la astrología y la medicina. Otra etimología relaciona la palabra con *Al Kemi,* que significa *arte egipcio*, ya que los antiguos egipcios llamaban *Kemi* a su tierra y eran considerados poderosos magos en todo el mundo antiguo. La palabra

también puede derivar de *kim-iya,* término chino que significa *jugo para fabricar oro*[15].

En su *Libro dell'Occulto* (2022) (Libro sobre el ocultismo), John Michael Greer explora una variedad de temas intrigantes: los antiguos sabios egipcios, la misteriosa Piedra Filosofal, la Cábala, las raíces del Tarot, los templarios, la creación del disoluto Club del Fuego Infernal de Dashwood, el club más conocido por sus escándalos en la Inglaterra del siglo XVIII, *El Libro de la Ley* (1904) de Aleister Crowley, uno de los filósofos, magos y ocultistas más controvertidos e influyentes del siglo XX. y mucho más. Greer es un autor y erudito con intereses muy diversos, como el ocultismo, la espiritualidad, la ecología y el arte de la alquimia. En su obra examina el concepto de alquimia desde distintas perspectivas, destacando la importancia de considerarla una tradición filosófica y espiritual más que una simple práctica de transformación química de metales en oro. Greer subraya que la alquimia es una disciplina profunda que trasciende la simple transmutación de metales, centrándose más bien en la transformación interior del individuo. Desde este punto de vista, la alquimia representa un proceso simbólico a través del cual el alquimista busca alcanzar la iluminación espiritual, la sabiduría y la perfección interior (Giovetti, 1991).

Un elemento clave de la obra de Greer es la idea de que la alquimia puede considerarse una especie de *tecnología del alma* que hace uso de símbolos, alegorías y rituales para facilitar el crecimiento espiritual y la comprensión profunda del mundo. También explora la importancia de la meditación, la contemplación y el trabajo simbólico en la alquimia moderna como medios para alcanzar el objetivo de la transformación interior. En conclusión, John Michael Greer ha contribuido a ampliar la visión de la alquimia, considerándola una disciplina filosófica, simbólica y espiritual más que una mera práctica química. Sus obras ahondan en el significado más profundo de la alquimia y en su potencial para la evolución personal y espiritual (Greer, 2022).

[15] Los primeros alquimistas de los que tenemos noticia a través de textos históricos, los eruditos del arte divino de los siglos III y IV de nuestra era, utilizaban con mayor frecuencia el término "arte sagrado" para describir sus prácticas. La referencia a la "química" era poco frecuente en sus escritos. Como sugiere el prefijo "al", el término empezó a arraigar entre los árabes, que tomaron prestados y desarrollaron los conocimientos de los primeros alquimistas griegos y egipcios (Greer, 2022).

En sus orígenes, la alquimia era una mezcla de magia y ciencia. Su objetivo era encontrar la piedra filosofal para conseguir la vida eterna o para acabar con todos los males y convertir los metales en oro. En ese sentido, la alquimia fue precursora de la ciencia. Muchos científicos estudiaron tanto la ciencia como la alquimia para comprender el Universo. En Occidente, la alquimia no empezó a desarrollarse hasta el siglo XII, para alcanzar su periodo de mayor auge en el siglo siguiente, cuando se concibieron los textos latinos destinados a ser los principales puntos de referencia de esta práctica.

El *Liber de compositione alchimiae* (Libro de la composición de la alquimia) es considerado como el primer libro sobre alquimia traducido del árabe al latín. El traductor inglés Roberto de Chester, matemático, astrónomo y arabista, fue uno de los primeros traductores en trasladarse a España para aprender árabe y traducir algunas de las obras árabes. Terminó su trabajo de traducción el 11 de febrero de 1144, fecha en la que se cree que nació la alquimia medieval europea Robert de Chester. Este manuscrito se encontró en Segovia, al norte de Madrid. Durante aproximadamente un siglo, los alquimistas europeos se dedicaron principalmente a aprender, traducir y comentar textos árabes (Migliore, 2018). El restablecimiento de los fundamentos platónicos y herméticos llegó con el Renacimiento, cuando Marsilio Ficino (1433-1499), médico y filósofo florentino, tradujo al latín los diálogos de Platón y la colección de tratados conocidos como *Corpus Hermeticum* (1471), atribuido a Hermes Trismegisto, texto básico del pensamiento humanístico-renacentista, y fundó la Academia Platónica de Florencia. "El alma, mientras sostiene los cuerpos, se adhiere a lo divino [...] Éste es el mayor milagro de la naturaleza" (Marsilio Ficino, *Theologia platonica,* 1469-74).

Marsilio Ficino es el principal representante del platonismo renacentista italiano, movimiento que influyó en el cambio de enfoque en Europa de la física al ser humano. El padre de Ficino era el médico personal de Cosme de Médicis e inició a su hijo en el estudio de la medicina. Marsilio estudió en Florencia, Pisa y Bolonia hasta cumplir aproximadamente los treinta años. Cosme de Médici se percató de su talento humanístico y le hizo dono de la villa de Careggi a Florencia para que pudiera proseguir sus estudios platónicos y devolver el lustre a la vida filosófica de la ciudad. Ficino consiguió transformar la villa en una Academia, un lugar donde reunirse con otros intelectuales (filósofos, poetas, humanistas en general, políticos y juristas)

para debatir, asistir a conferencias y recitar oraciones. Entre los nombres históricos que se interesaron por la alquimia durante este periodo figura Francesco I de Medici, Gran Duque de Toscana, que incluso instaló un "laboratorio de alquimia" en los Uffizi, conocido con el nombre de Fonderie Medici.

Por su parte, Mark Stavish, experto en el campo de la alquimia, en su extraordinario libro titulado *Introduction to Hermeticism* (2016), proporciona instrucciones claras y detalladas sobre cómo llevar a cabo experimentos alquímicos personales, demostrando cómo la alquimia puede utilizarse como una vía para el crecimiento interior y espiritual. Explora la transformación interior del individuo ofreciendo un enfoque contemporáneo e iluminador de la alquimia con prácticas y experimentos, recurriendo a la meditación, la visualización, el trabajo con hierbas o sustancias naturales, u otros medios, a través de los cuales el individuo puede tratar de transformarse a sí mismo y su percepción del mundo (Stavish, 2016).

2.5.1 Conexiones entre la alquimia y el arte

Sorprende ver cómo los pintores se vieron influidos por la alquimia: el Bosco (1450-1516) o las obras de Pieter Brueghel el Viejo (¿1525?-1569), y más tarde Jan Steen (1626-1679) y David Teniers el Joven (1610-1690). Una de las razones reside en el hecho de que los pintores estaban bien formados en química y artesanía. Mientras que en las representaciones nórdicas las narraciones didácticas muestran cómo la alquimia conduce a la pobreza y la locura, como en el grabado de Philips Galle (1537-1612), en la corte de los Médici ese moralismo negativo se sustituye por glorificaciones de la ciencia. Los aspectos prácticos y teóricos de la alquimia también influyeron en los artistas para que experimentaran con la pintura y contribuyeron a su evolución.

El historiador John Moffitt, en la revista *Arte Lombarda* (1990), también relaciona la aparición de formas abstractas en las últimas décadas del siglo XIX con el creciente interés del público por prácticas como la antroposofía, el espiritismo, la teosofía y el budismo. La profesora Urzula Szulakowska es una estudiosa de la alquimia en el arte contemporáneo y ha escrito mucho sobre el tema. Su trabajo se centra en el análisis del uso simbólico y conceptual de la alquimia por parte de los artistas contemporáneos. Estos artistas suelen incorporar elementos y símbolos de

la alquimia en sus obras para explorar temas de transformación, evolución espiritual y búsqueda de sentido. En su libro *Alchemy in contemporary art,* Szulakowska (2011) analiza cómo los artistas del siglo XX, empezando por los surrealistas franceses de la década de 1920, se apropiaron de conceptos e imágenes de la tradición alquímica occidental.

Este estudio examina la producción de algunos nombres conocidos como André Breton, Salvador Dalí, Yves Klein, Joseph Beuys y Anselm Kiefer, así como de muchos artistas poco conocidos de finales del siglo XX. Ofrece una visión crítica de la tradición alquímica en el arte del siglo XX y del uso de la imaginería ocultista, y es el primer estudio que examina la influencia de la alquimia y la tradición surrealista en el arte australiano, de Europa del Este y mexicano. El trabajo de Szulakowska y otros estudiosos ha contribuido a arrojar luz sobre cómo la alquimia ha sido reinterpretada y reelaborada por los artistas contemporáneos, y cómo esta antigua disciplina sigue influyendo en el arte y la cultura modernos. Su investigación podría incluir el análisis de obras de arte, artistas o movimientos específicos que incorporan temas alquímicos en sus creaciones (Szulakowska, 2011).

El siglo XX estuvo marcado por la fascinación por la alquimia, los artistas redescubrieron la alquimia desde su perspectiva. Entre ellos están los surrealistas, impulsados por un autor que, en 1925 y bajo el seudónimo de Fulcarelli, hizo publicar a su alumno Eugène Canseliet (1899-1982) el libro *Il mistero delle cattedrali* (El misterio de las catedrales) (Fulcarelli, 1983).

Rudolf Steiner (1861-1925) y la Sociedad Teosófica influyeron en artistas de vanguardia como Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Marcel Duchamp y Francis Picabia. Estos se centraron en el orden espiritual y en cómo puede alcanzarse a través del objeto de arte talismánico y la visión artística, inspirándose en las espiritualidades alternativas propuestas por los alquimistas. Este fundamento esotérico de sus obras fue posteriormente oscurecido por los escritos de Clement Greenberg y Michael Fried, que hicieron hincapié en las cualidades formales de su producción. Incluso Yves Klein (1928-1962), famoso artista francés asociado al movimiento de arte abstracto y al *Nouveau réalisme,* tras la fase monocroma azul, en la que domina el azul como color de la flor azul de los románticos. Una obra de Klein titulada*: El silencio es oro,* 1960, fue realizada con pan de oro (Charlet, 2000, p. 186).

La alquimia representa un antiguo y enigmático complejo de teorías y creencias que implican la transmutación de materiales básicos en algo más precioso, como la transformación de metales en oro o la búsqueda del *elixir de* la inmortalidad. Esta disciplina hunde sus raíces en la antigüedad y ha evolucionado a lo largo de distintas épocas y culturas. A menudo se relaciona con el simbolismo esotérico, la espiritualidad y la búsqueda de conocimientos secretos. Esta práctica requería una experimentación metódica y una observación escrupulosa por parte del alquimista (Hall, 1994).

Además de la práctica de transmutar metales comunes en oro, la alquimia representa un sistema de simbolismo cósmico que puede interpretarse como un vehículo para alcanzar la armonía con el mundo. El alquimista aprende a construir un modelo del universo o de la psique humana en el que las fuerzas opuestas complementarias —representadas por Masculino y Femenino, Azufre y Mercurio, Tierra y Aire, Fuego y Agua— convergen hacia una síntesis perfecta, simbolizada por el oro como emblema (Klossowshi De Rola, 2013).

La alquimia y el arte son dos disciplinas que, aunque tienen orígenes y finalidades diferentes, a menudo comparten simbolismo, filosofía y conceptos. La alquimia, el noble arte de convertir las piedras en plata y los metales comunes en oro, ha fascinado al imaginario popular durante siglos y ha sido fuente de inspiración para muchos artistas. La alquimia se centra en la transformación de materiales y la búsqueda de conocimientos secretos, mientras que el arte expresa la creatividad y la emoción a través de formas visuales, sonoras o literarias. En *Il libro rosso* (El libro rojo), Carl Gustav Jung (2012), el famoso psicólogo suizo, aplicó conceptos alquímicos, entre ellos *Nigredo, Albedo* y *Rubedo,* como parte de su trabajo sobre el análisis psicológico y la transformación personal. En el simbolismo alquímico, los animales forman parte de ella, en particular el cuervo**,** *Nigredo*, el cisne *Albedo* y el fénix *Rubedo*. Los símbolos, como la serpiente que se muerde la cola *Uróboros* o *Mercurio*, también suelen estar presentes en el arte, ya que pueden evocar significados profundos y universales.

Carl Jung interpretó la alquimia como una representación simbólica del proceso de transformación del alma. La base o "materia prima" de la vida cotidiana, como la tristeza, los conflictos internos, los retos emocionales, pueden abordarse conscientemente y transmutarse en sabiduría, la Piedra Filosofal, *Sophia,* el Oro

interior. Al abordar activamente nuestras ansiedades, activamos el potencial que nos permite alcanzar una mayor conciencia y plenitud, ayudando así a crear una vida más plena (Jung, 1983).

Otro paralelismo entre el arte y la alquimia: ambos implican una forma de metamorfosis creativa. En la alquimia, el metal se transforma en oro mediante procesos químicos, mientras que en el arte los materiales se transforman en obras artísticas gracias a la creatividad del artista. Del mismo modo, la alquimia suele incluir una dimensión interna y emocional, ya que también simboliza la metamorfosis del alma y la búsqueda de una comprensión más profunda del mundo (Calvesi y Gabriele, 1986). Los artistas contemporáneos pueden incorporar este deseo de descubrimiento y comprensión en sus obras, creando obras de arte que inviten al espectador a reflexionar y buscar significados más profundos. En resumen, la conexión entre el arte y la alquimia se basa en conceptos y simbolismos compartidos, así como en un deseo común de explorar la transformación, la espiritualidad y la búsqueda de sentido. Los artistas contemporáneos se inspiran a menudo en esta rica tradición alquímica para crear obras que desafían e inspiran (Steiner, 2009).

La alquimia desempeñó un papel significativo en la evolución de la pintura. Las primeras ilustraciones aparecieron en obras tempranas como la *Crisopea de Cleopatra*, pero estuvieron ausentes en gran medida en las obras medievales hasta mediados del siglo XIII. A principios del siglo XV, empezaron a aparecer elementos artísticos relevantes en obras alquímicas como el *Pergamino de Ripley.* Este Pergamino debe su nombre a George Ripley, un monje y alquimista inglés que vivió en el siglo XV, aunque su verdadero autor sigue siendo desconocido. Al mismo tiempo, el *Mutus Liber* (Libro mudo) presentaba una fusión similar entre el arte y la alquimia[16]. En el libro *Alchemy: The Great Secret* (2000), de Andrea Aromatico, el autor explora las obras alquímicas tradicionales, incluidos el *Pergamino de Ripley* y

[16] El *Pergamino* de *Ripley* y el *Mutus Liber* son dos importantes obras alquímicas históricas anónimas que se remontan a periodos históricos anteriores en los que la alquimia era una práctica muy extendida. El *Pergamino de Ripley* es una serie de pinturas o manuscritos alquímicos que representan distintas etapas del proceso alquímico, incluida la búsqueda de la piedra filosofal, que se creía capaz de transmutar el metal en oro y conferir la inmortalidad. El *Mutus Liber* es otra antigua obra alquímica que incluye una serie de enigmáticas imágenes y textos que describen el proceso alquímico. Esta obra se publicó en Francia en el siglo XVII. Ambos textos son importantes en el contexto de la historia de la alquimia y las representaciones visuales de este campo (Aromatico, 2000).

el *Mutus Liber,* y ofrece una visión de su importancia en la historia de la alquimia, junto con un análisis de sus influencias culturales e históricas (Aromatico, 2000).

Esta tendencia se desarrolló aún más en los emblemas del siglo XVI. Inspirada en la obra de Horapollo, esta forma de arte alegórico fue adoptada por los alquimistas y utilizada en grabados de Matthäus Merian, Lucas Jennis, Johann Theodor de Bry, Aegidius Sadeler y otros (Klossowski de Rola, 1988).

Algunos artistas contemporáneos se inspiran en la alquimia o integran símbolos alquímicos en sus obras. Aunque la alquimia no es un tema predominante en el arte visual contemporáneo, el pensamiento alquímico conserva su relevancia. Artistas menos conocidos como Brett Whiteley, Krzysztof Gliszczynski y Thérèse Oulton adoptan abiertamente símbolos alquímicos en sus obras. Por otra parte, las influencias alquímicas en las obras de artistas famosos como Jackson Pollock, Marcel Duchamp y Salvador Dalí pueden ser más superficiales y no constituyen necesariamente el núcleo de sus obras. Más bien, es la idea misma de la alquimia, y no la alquimia en sí, la que ha ejercido una influencia en estos artistas (Elkins, 2003). Por último, aunque nunca se ha elevado a la categoría de ciencia, la alquimia ha contribuido significativamente a la investigación química. La alquimia representa una práctica milenaria que fusiona elementos del conocimiento científico, la astrología, la semiótica, la medicina, el misticismo, la religión y el arte. Además de ser una disciplina semicientífica, surgida de la convergencia de la física y la química, la alquimia es una forma de arte mágico que explora la búsqueda de la verdad a través de la metamorfosis de la materia. Supone una experiencia de crecimiento personal y un proceso de purificación y liberación espiritual para quienes realizan estas prácticas (Bonacossa, 2008).

Los alquimistas inventaron una amplia gama de instrumentos de laboratorio que más tarde utilizaría Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) en sus investigaciones científicas. Lavoisier fue un químico francés conocido como el "padre de la química moderna". Es famoso por sus importantes contribuciones a la química, en particular sus trabajos sobre la conservación de la masa y la formulación de la teoría química que revolucionó el campo de la química en el siglo XVIII. Entre sus aportaciones más notables destaca la obra *Tratado elemental de química*, escrita por Lavoisier y publicada en 1789, en la que introdujo un novedoso sistema de

nomenclatura química basado en teorías atómicas, lo que supuso un paso crucial en la unificación de la química.

Marco Beretta, profesor de Historia de la Ciencia, ha dedicado un volumen entero al análisis de la vida y la obra de Lavoisier. En su libro *Scienza e rivoluzione* (Ciencia y revolución), Beretta (2019) presenta la química como una disciplina que, en estrecha interacción con las necesidades y la cultura de la sociedad del siglo XVIII, anticipó los nuevos desarrollos económicos y políticos que estaban tomando forma durante la Revolución Francesa. Beretta destaca cómo a menudo se consideró a los químicos como figuras menos influyentes y fascinantes que Galileo, Newton, Darwin, Einstein y muchos otros nombres ilustres de la historia de la ciencia convencional. Esta actitud de marginación hunde sus raíces en la propia naturaleza de la química, una disciplina en la que resulta extremadamente difícil separar los conceptos teóricos de los aplicados y experimentales (Beretta, 2019). Además, se desarrollaron y perfeccionaron técnicas como la destilación, la sublimación, la calcinación y la filtración a través de un número considerable de experimentos[17]. Por último, los alquimistas también descubrieron y estudiaron las propiedades de elementos como el azufre, el arsénico, el mercurio, el plomo, el estaño, el cobre, el níquel, el carbón, el bórax, el hierro, la plata, el oro, el platino, el agua, el carbón, el tártaro, la sosa, el ácido nítrico y el ácido clorhídrico.

2.6 El artista como alquimista creativo

La creación de una obra de arte representa un enigma fascinante, un proceso durante el cual el artista difícilmente dispone de sus facultades a su gusto y voluntad: más bien está sujeto a la inspiración, a la sugestión del momento feliz, que hacen que ciertas horas o ciertos días sean más propicios y fructíferos que otros. La creatividad, además, no parece ser fruto del pensamiento consciente, sino parece estar favorecida por diferentes estados mentales, en la frontera entre lo onírico y lo

[17] La vida de Lavoisier se vio dramáticamente interrumpida en plena Revolución Francesa, cuando fue detenido y condenado a muerte acusado de vínculos con el *ancien régime*. El 8 de mayo de 1794, Lavoisier fue ejecutado en la guillotina, un acontecimiento que supuso una pérdida considerable para el panorama científico. Sin embargo, su obra y su legado perduran, ejerciendo una influencia duradera en la química y la ciencia hasta nuestros días (Beretta, 2019).

real, como si las soluciones llegaran desde otro plano de la experiencia, aquel en el que opera el pensamiento inconsciente.

> Le creazioni che siamo abituati a considerare "normali" presentano sempre un carattere di imprevedibilità e anche di maggiore o minore indipendenza dalla volontà e dalla coscienza dell'autore, nel capriccioso e bizzarro mondo del paranormale i fenomeni ci imbattiamo in fenomeni sconcertanti, in produzioni artistiche che sgorgano senza la partecipazione cosciente dell'autore e che presentano caratteristiche assolutamente fuori dalla norma, prima fra tutte quella di insorgere improvvisamente per mano di persone ignare di arte, in condizioni sovente impossibili. L'autore vive passivamente questa sua particolare vena artistica e produce l'opera attraverso un processo psichico definito "automatismo". Sull'automatismo occorre fermare la nostra attenzione. La normale accezione di automatismi è "azione non controllata della volontà", che si svolge cioè senza controllo cosciente, o con controllo cosciente molto ridotto[18]. (Giovetti, 1982, p. 16)

Los automatismos van desde el simple péndulo hasta formas más complejas, como el estado de trance. A menudo, la obra parte de un detalle insignificante y se completa sin trazar ningún plan previo. No se realizan cambios ni correcciones, por lo que la obra sale ya perfecta y acabada. En algunos casos, pues, el cuadro se compone inicialmente de partes separadas, aparentemente sin relación entre sí, que solo se conectan al final, revelando la existencia de un proyecto bien definido, evidentemente existente desde el principio, pero desconocido para el artista. "Nei sensitivi più dotati l'automatismo si presenta spontaneamente, senza un particolare

[18] Las creaciones que estamos acostumbrados a considerar como "normales" presentan siempre un carácter de imprevisibilidad y también de mayor o menor independencia de la voluntad y la conciencia del autor. En el caprichoso y extraño mundo de lo paranormal, nos encontramos con fenómenos desconcertantes, producciones artísticas que surgen sin la participación consciente del autor y que presentan características absolutamente fuera de la norma, siendo la más relevante la de surgir repentinamente de manos de personas ajenas al arte, en condiciones a menudo imposibles. El autor vive pasivamente esta peculiar vena artística y produce la obra a través de un proceso psíquico definido como "automatismo". Sobre el automatismo debemos detener nuestra atención. El significado normal de automatismo es 'acción involuntaria', es decir, que tiene lugar sin control consciente, o con un control consciente muy limitado. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

esercizio [19]" (Giovetti, 1982, p. 16). El dibujo y la pintura representan, junto con la escritura, las expresiones artísticas más comunes en lo que se refiere a la producción creativa automática, un fenómeno de gran fascinación. El profesor E. Osty los denominaba "artistas prodigio", es decir, individuos que resultaban ser artistas incluso antes de haber aprendido a utilizar los colores y los pinceles (Osty, 1928). Es como si la experiencia artística procediera de un plano superior inconsciente.

Los artistas tienen la capacidad de trabajar con notable rapidez, completando su obra en un breve espacio de tiempo, o pueden dedicarle incluso meses. Esto se debe a que comienzan un proyecto artístico cuando sienten la inspiración inicial, se detienen cuando esta se desvanece y reanudan el trabajo cuando vuelven a sentir la necesidad de seguir (Giovetti, 1982). Pintores y escultores suelen anticipar el resultado final de la obra, como demuestra la famosa afirmación de Miguel Ángel, quien aseguraba que la estatua ya existía en el bloque de mármol y, para el artista, parecía ya terminada.

Los automatismos llamaron la atención de algunos surrealistas como André Breton en la década de 1920. El líder del movimiento surrealista declaró en su primer Manifiesto de 1924 que, a través del automatismo, el ser humano puede alcanzar una especie de emancipación del pensamiento y la racionalidad, logrando una auténtica autoexpresión. "Attraverso l'automatismo psichico, l'uomo può raggiungere una sorta di liberazione dal pensiero e dalla razionalità, andando oltre ogni preoccupazione estetica o morale[20]" (Breton, 2003). La cuestión más debatida y embarazosa parece ser nuestro distanciamiento del surrealismo al no ser capaces de comprender esta especie de liberación de la racionalidad excesiva[21].

El manifiesto surrealista de vanguardia de Breton fue publicado por Francis Picabia y Max Ernst, junto con los poetas Paul Eluard y Robert Desnos, en la revista *Revolution Surrealiste* el 1 de diciembre de 1924, marcando el inicio de la era

[19] En los psíquicos más dotados, el automatismo se produce espontáneamente, sin ninguna práctica especial. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[20] A través del automatismo psíquico, el hombre puede alcanzar una especie de liberación del pensamiento y de la racionalidad, yendo más allá de toda preocupación estética o moral. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*).

[21] En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) de André Breton, movimiento en cuya fundación colaboró, las reflexiones del poeta e intelectual francés se basan en consideraciones sobre la actividad psíquica del inconsciente. Muchos artistas, fascinados por las posibles expresiones que ofrecía la "surrealidad", intentaron comunicar esta experiencia a través de un examen profundo y personal de su interior, a menudo con resultados muy diferentes (Breton, 2003).

surrealista. Los autores se oponían a la sociedad de su tiempo, dominada por los principios racionales de la Ilustración y el positivismo, con una fe acrítica en la ciencia y la lógica, relegando así a un segundo plano el mundo de los sueños, la imaginación y la creatividad.

2.7 Características básicas de la pintura mediúmnica

Hemos visto cómo la pintura automática representa una forma de arte muy sugestiva. De las manos de un médium en trance nace una obra notable ajena a las facultades conscientes del autor. Los pintores, generalmente en la edad adulta, se ven dominados por un fuerte impulso de pintar y producen pinceladas de colores que jamás se les habrían ocurrido. Características similares se repiten en el arte de estos pintores psíquicos, aunque pertenezcan a estratos culturales y sociales diferentes y actúen en épocas y países distintos. Encontramos en el arte figurativo mediúmnico una verdadera "estructura" básica. Es precisamente esta estructura básica la que da importancia y sentido a los distintos casos en cuestión.
Las características básicas de la pintura mediúmnica pueden resumirse del siguiente modo:

> La spinta a produrre è in generale improvvisa, irresistibile, e viene vissuta dal sensitivo in maniera passiva, come una sorta di possessione. Quando cominciano un'opera queste persone non hanno la minima idea di ciò che ne uscirà, e se ne rendono pienamente conto solo una volta che il lavoro è terminato. Spesso non viene mai operata nessuna modifica o correzione, l'opera sgorga già perfetta e rifinita. Alcuni lavorano a grandissima velocità e completano il quadro in brevissimo tempo. Altri impiegano mesi perché l'impulso a completare viene a mancare e riprendono quando ne avvertono di nuovo le necessità. Alcuni artisti operano in trance più o meno profonda, altri lavorano, i più, lavorano in quello stato di coscienza che è per altro proprio, di ogni produzione artistica: attenzione

a volte ipnotica, estrema concentrazione, distacco da tutto quanto è loro intorno, stato di serenità e di gioia[22]. (Giovetti, 1982, p. 20)

Las obras se crean en circunstancias extraordinarias: en total oscuridad, con lienzos invertidos, con pinceles de tamaño y calidad inusuales, o los colores se aplican directamente con los dedos, incluso con la mano no dominante, aunque el artista no sea zurdo por naturaleza.

Un ejemplo de este fenómeno es Luis Antonio Gasparetto (1949-2018). Practicaba el arte en condiciones únicas, como la oscuridad total o incluso con los ojos cerrados, utilizando las manos e incluso los pies para pintar. Afirmaba contactar con pintores fallecidos mientras trabajaba, una facultad que descubrió a la temprana edad de siete años, cuando comenzó a explorar sus dotes como médium y *canalizador*.

> Luiz Antônio partecipava a incontri spiritisti tra medium ben addestrati, la signora Dubugras racconta che quando iniziavano ad accadere cose strane: Una medium iniziò a parlare in una lingua a lei sconosciuta, mentre Luiz Antônio, in trance, disegnava rapidamente e rispondeva nella stessa lingua… Uscì dalla trance solo due ore dopo[23]. (Dubugras, 1979, p. 94)

En 1978, su experiencia fue documentada en directo durante una emisión de televisión mientras creaba veintiún cuadros, algunos al mismo tiempo. Su forma de arte se denominó "pintura extraordinaria". En 1988, realizó varias demostraciones

[22] El impulso de producir suele ser repentino, irresistible, y el psíquico lo experimenta de forma pasiva, como una especie de posesión. Cuando comienzan un trabajo, estas personas no tienen ni idea de lo que saldrá de él, y solo se dan cuenta plenamente de ello una vez que el trabajo está terminado. A menudo no se hacen cambios ni correcciones, la obra fluye ya perfecta y acabada. Algunos trabajan a gran velocidad y terminan el cuadro en muy poco tiempo. Otros tardan meses porque les falla el impulso de terminar y lo retoman cuando vuelven a sentir la necesidad de seguir. Algunos artistas trabajan en un trance más o menos profundo, otros, la mayoría, trabajan en ese estado de conciencia que es, por otra parte, propio de toda producción artística: atención a veces hipnótica, concentración extrema, desapego de todo lo que les rodea, un estado de serenidad y alegría. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[23] Luiz Antônio solía asistir a reuniones espiritistas entre médiums bien entrenados, cuenta la señora Dubugras que cuando empezaron a ocurrir cosas extrañas: una médium empezó a hablar en un idioma desconocido para ella, mientras Luiz Antônio, en trance, dibujaba rápidamente y contestaba en el mismo idioma... No salió del trance hasta dos horas después. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

de esta técnica en California: en solo quince minutos, consiguió replicar seis obras de artistas como Manet, Toulouse-Lautrec, Renoir y Modigliani[24].

> Il gruppo di disincarnati che dipingono attraverso Luiz Antônio comprende Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Delacroix, Portinari, ‘‘Aleijadinho’’ che fu un famoso pittore e scultore brasiliano. Anche Lasar Segall, Modigliani, Anita Malfatti, Raphael, Rembrandt, Botticelli, Van Gogh, Matisse, Manet, Monet e altri che dipingono occasionalmente[25]. (Dubugras, 1979, p. 108)

En un periodo de tiempo relativamente corto, Gasparetto, en su arte mediúmnico, fue capaz de crear una amplia gama de dibujos, desde representaciones de personas hasta paisajes y composiciones abstractas; en su producción artística se pueden encontrar más de 5000 obras de arte. Otro ejemplo de creación mediúmnica es el caso de Augustin Lesage. El profesor Osty, relata lo siguiente sobre Augustin Lesage:

> Quando lavoro ho l’impressione di essere in un’atmosfera diversa da quella ordinaria. Se sono solo entro in una specie di estasi. Mi sembra che tutto vibri intorno a me, sento delle campane, un carillon armonioso, ora vicino, ora lontano. Questo dura per tutto il tempo che dipingo[26]. (Osty, 1928)

Por lo general, muchos artistas con capacidades mediúmnicas comparten la experiencia de que el acto creativo les proporciona una notable sensación de

---

[24] Luis Antonio Gasparetto, psicoterapeuta brasileño, no solo no tenía experiencia en pintura, sino que ni siquiera había utilizado nunca un pincel sobre un lienzo. A pesar de ello, se hizo famoso por crear numerosos cuadros caracterizados por una asombrosa diversidad de estilos artísticos. ¿La clave de su "singular" talento? Los espíritus. Eran las almas de pintores fallecidos que habían elegido a Gasparetto como conducto para continuar la creación de sus obras. Creaba cuadros a la manera de artistas como Goya, Van Gogh, Picasso y muchos otros (Dubugras, 1979).

[25] El grupo de incorpóreos que pintan a través de Luiz Antônio incluye a Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Delacroix, Portinari, ''Aleijadinho'', que fue un famoso pintor y escultor brasileño. También Lasar Segall, Modigliani, Anita Malfatti, Rafael, Rembrandt, Botticelli, Van Gogh, Matisse, Manet, Monet y otros que pintaron ocasionalmente. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[26] Cuando trabajo tengo la impresión de estar en una atmósfera distinta de la ordinaria. Si estoy solo, entro en una especie de éxtasis. Todo parece vibrar a mi alrededor, oigo campanas, un carillón armonioso, que se acerca y se aleja. Esto dura durante todo el tiempo en el que estoy pintando. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

gratificación, alegría y liberación. El pintor psíquico experimenta una intensa sensación de ligereza y rara vez se siente fatigado (Koestler, 1975).

2.8 La obra de arte como herramienta para el usuario del diálogo interior

En el contexto de un enfoque tradicional del arte, tendemos de forma natural y convencional a conectar con el artista a través de sus creaciones. A través de estas obras, el artista comparte acontecimientos históricos, ideas y pensamientos interiores, con el objetivo de transmitirlos y que sean celebrados por la memoria colectiva presente y futura. En este sentido, queda claro que el eje central de la comunicación entre el artista y el espectador es la obra de arte. Esta última puede ofrecer múltiples claves de lectura interpretaciones y está abierta a diferentes interpretaciones, que dependen del público presente, del contexto histórico y de la formación cultural y vivencial de cada individuo.

Los artistas, que por definición son "visionarios" capaces de captar de antemano las cuestiones políticas y sociales de su tiempo y *más allá* de su tiempo, son muy conscientes de ello. Y entre estos, aquellos que mejor dominan las herramientas expresivas y técnicas de las que disponen, son capaces de manipular a quienes se reconocen en las dinámicas emocionales y culturales que el autor destacar. El arte, en todas sus manifestaciones, es la máxima expresión humana de la creatividad y la imaginación, y es el único momento que permite al hombre exteriorizar su interioridad. El significado de la palabra "arte" no puede definirse de forma unívoca y absoluta. Su definición ha variado de un periodo histórico a otro y de una cultura a otra. Para recuperar el significado que tradicionalmente atribuimos a la palabra "arte", debemos hacer una consideración. Cuando utilizamos la palabra 'arte', su significado original, en griego, era *téchne*. Arte era cualquier disciplina que hiciera uso de una técnica, por lo que incluía el arte de dirigir ejércitos, el arte del carpintero, etc. También englobaba el significado actual de técnica. Sólo con Charles Batteux (1713-1780), filósofo, escritor y crítico de arte francés del siglo XVIII, conocido por su libro de 1746 *Las bellas artes reducidas a un único principio,* el término "arte" empezó a adquirir el significado que tiene actualmente. El texto dejó

huella en la estética y la crítica de arte durante el periodo de la Ilustración. Influyó no solo en la pintura, sino en todas las bellas artes: pintura, escultura, poesía, música, danza. El sistema de las bellas artes, formalizado por Charles Batteux, identifica así la música, la danza, la pintura, la escultura y la poesía como "artes propiamente dichas", a las que añade la elocuencia y la arquitectura, se basa en la imitación de la bella naturaleza: el verdadero genio artístico consigue captar la belleza intrínseca de la realidad fenoménica y reproducirla a través del arte visual, escrito o sonoro, manifestándola así al público. La búsqueda de la belleza coincide con el intento del individuo de votar su vida hacia la consecución de la felicidad, del placer. Se trata de una tarea muy ardua, ya que es difícil encontrar preceptos válidos y viables que nos ayuden a orientarnos hacia una "belleza suprema", a alcanzar el verdadero placer, la felicidad pura. En su libro, Batteux intentó establecer un único principio común que pudiera aplicarse a todas las artes, incluidas la pintura, la escultura, la poesía, la danza y la música. Su principio básico era que todas las artes debían imitar a la naturaleza y suscitar emociones en el público. Batteux también intentó clasificar las artes de acuerdo con esta idea, estableciendo una jerarquía en la que las artes imitativas, como la pintura y la escultura, se consideraban superiores a las artes no imitativas, como la música y la poesía (Verri, 2001). Según Verri, por un lado están el placer y el dolor del cuerpo, y por otro las percepciones del alma, de las que el arte es una representación. La interioridad humana se manifiesta a través de las expresiones artísticas, dando lugar a artistas y espectadores. Para afirmar su individualidad, como creador y como observador, el sujeto se ve obligado a exteriorizarse, saliendo de la oscuridad en la que le había confinado el racionalismo del siglo XVII, y sobre todo a definir qué es arte y qué no lo es.

¿Qué es la belleza y qué razones hay detrás de ella? ¿Por qué este cuadro me fascina, mientras que esa escultura no me impresiona, pero en cambio puede gustar a otros? ¿En qué se inspira un artista? En este contexto, Verri subraya la importancia de la pasión y la opinión personal, junto a la racionalidad cartesiana predominante en el siglo anterior. Esta estricta racionalidad siguió influyendo en el siglo XVIII: el legado del siglo XVII, con su necesidad de encontrar un principio unificador, impulsó a la Ilustración a refugiarse en el concepto aristotélico de la "bella naturaleza", redescubriéndolo como canon universal para las artes (Zanzi, 2016). Antes de hablar de la contribución de Verri, vimos cómo Batteux identificaba la música y la

danza, que consideraba inseparables, como las formas artísticas más atractivas porque eran capaces de comunicar emociones más intensas que la pintura, la poesía, la arquitectura y la retórica. La música tiene el poder de fascinar. El universo sonoro deja al receptor extasiado y lo transporta a otro mundo, estimulando la imaginación y la creatividad de compositores, intérpretes y oyentes. El ser humano puede plasmar sus emociones a través de la música; este es el gran poder de la dimensión musical: hacer de cada individuo un artista del sonido, aunque solo sea por breves instantes. En conclusión, podemos afirmar que Verri identifica en la fugacidad de la belleza y el placer el principio que une la percepción del placer en cada uno de nosotros. Necesitamos la belleza y la felicidad para olvidar la tristeza, pero al mismo tiempo no podemos prescindir del dolor, sin el cual no podríamos apreciar el placer (Fubini, 1995).

En la actualidad, lo más frecuente es referirse al arte en términos de "arte visual", pero se trata de una simplificación que puede dar lugar a malentendidos, haciendo creer que cualquier actividad que produzca pinturas o esculturas se puede considerar como artística, lo cual no es correcto en absoluto. Un cuadro no es necesariamente una obra de arte; solo se convierte en tal cuando se realiza con maestría (Casale, 2012).

La producción artística genera una obra inmutable que puede provocar importantes cambios en la interioridad del espectador. Ante la observación de una obra de arte, el espectador se enfrenta a infinitas posibilidades memorísticas y emocionales, y es invitado a pintar las paredes de su mente con sus propias historias, experiencias y recuerdos. Se convierte así en el protagonista de la obra, cuya narración revela las representaciones del Yo, en un monólogo interior basado en la percepción interna de la existencia. El artista dirige su mensaje a la multitud, ofrece su mano y espera la respuesta de su público, pues es innegable que el Arte pierde su función social y su capacidad de comunicación sin el público. Por ejemplo, en la elocuente pintura de Bartolomeo Schedoni, incluso un individuo inexperto percibe la presencia, aunque inmóvil y silenciosa, de alguien delante de él, que lo observa con expectación: el espectador, paradójicamente, se convierte en objeto de observación. La imagen se aprovecha de ello, se expresa (Figura 1). En las épocas medieval, renacentista y barroca, muchas obras de arte, por ejemplo, estaban

concebidas para generar una experiencia estética tan intensa que conllevara un cambio en la forma de pensar del individuo.



Figura 2.1 Roberto Schedoni. *La Caridad.* 1611. Óleo sobre lienzo, 180 cm x 128 cm. Galería Capodimonte, Nápoles.

Existe un lenguaje artístico universal, comprensible para todas las personas, que se manifiesta a través de la investigación creativa y la dimensión espiritual. Este lenguaje conecta el pasado, el presente y el futuro, a través de un sentimiento intrínseco compartido por individuos de todas las edades y los lugares. De Oriente a Occidente, la búsqueda espiritual es intrínseca de las dimensiones teológica y artística en todas las culturas. Orientales, aborígenes y africanos ven en el arte un medio para comunicarse con la Deidad, la Madre Tierra y la naturaleza en general. En el simbolismo de culturas separadas por miles de kilómetros podemos rastrear las mismas formas, símbolos y significados, lo que pone de manifiesto la presencia de arquetipos compartidos.

Por ejemplo, en el cristianismo, las representaciones de los actos de las manos de Cristo, los santos y los apóstoles muestran notables similitudes con los

"mudras" de las deidades hindúes de la India. El símbolo de la esvástica se encuentra en la decoración de los laberintos de los templos griegos, en los mosaicos de los suelos romanos, en la rueda de la vida y las estaciones del Tíbet y en la simbología nórdica y católica. A este respecto, en 1989 se organizó en París una exposición de arte titulada "Magiciens de la Terre", comisariada por Jean-Hubert Martin, que destacó por su visión integradora del arte mundial.[27] El objetivo era representar a artistas de diferentes culturas y partes del mundo, tanto de Occidente como de Oriente, dando voz a una pluralidad de perspectivas y tradiciones artísticas. La exposición se consideró un punto de inflexión en la historia del arte contemporáneo, ya que desafiaba las jerarquías culturales y geográficas tradicionales del mundo del arte. Trató de romper con la concepción eurocéntrica del arte al incluir obras de artistas de África, Asia, América Latina y otras regiones del mundo, subrayando la importancia de la diversidad cultural en el arte contemporáneo y contribuyó a redefinir el panorama artístico internacional. No se impuso ningún tema específico por parte de los organizadores de la exposición y los artistas tuvieron libertad para crear obras que exploraran cualquier concepto. Sin embargo, surgió de forma natural un tema común: la tierra, los orígenes, el nacimiento, la muerte, la vida, las raíces y el universo. La esencia de la existencia humana estaba en el centro de la investigación artística. Por este motivo, la gran mayoría de los artistas participantes optaron por incorporar elementos similares en sus obras, a menudo utilizando figuras circulares, que simbolizaban el ciclo de la vida, el infinito y el cosmos (Noto, 2014).

Esta tendencia se consolidó definitivamente con las dos ediciones de la Bienal de Venecia dirigidas por Harald Szeemann, el gran comisario suizo, tituladas *Apertutto* (1999) *y Platea dell'Umanità* (Poli, 2021). El arte es una búsqueda existencial que se refiere al ser en general y a sus estructuras inmutables, objetivas y reales, similar a la investigación espiritual y científica. En el Occidente contemporáneo, el arte ha superado la antigua visión del arte religioso o sagrado y se ha convertido en una cuestión individual de exploración de uno mismo y del mundo que nos rodea. Esta exploración encuentra su expresión en la intimidad del

[27] La exposición se celebró en París, en el Centro Pompidou y en la Grande Halle de la Villette, de mayo a agosto de 1989. Comisariada por Jean-Hubert Martin, la exposición presentó a 100 artistas, de países occidentales y no occidentales, con un enfoque intercultural que hizo historia (Art'usi. Arte in Formazione, 19 de agosto de 2019).

artista, sin estar sujeta a límites, obligaciones o deberes, y se expone al público. Hay un sentimiento común a todos los artistas, que es el motor de la creación: parte del corazón del artista y apunta directamente a la emoción del espectador. Lo más probable es que las analogías y la reutilización de formas similares se deban a la universalidad del lenguaje artístico interior, compartido por todos (Casale, 2012).
En última instancia, todo artista emprende una búsqueda interior que puede considerarse, en cierto sentido, un camino espiritual, tanto consciente como inconscientemente. En todas las formas de arte, independientemente del lugar o la época, los artistas siguen un camino similar, aunque sujeto a diferencias culturales y temporales, pero con el mismo objetivo.

En *Verità e metodo*, la filosofía hermenéutica de Gadamer (1983) emerge como una teoría del proceso de comprensión que examina al menos tres dimensiones diferentes que sin embargo se consideran intrínsecamente interrelacionadas: el arte y la estética, la historia y las humanidades, y el lenguaje. Cabe la relación entre el espectador y la obra de arte en tres planos distintos (Gadamer, 1983): la representación de la obra abarca las reacciones que la obra genera en el espectador en términos de redefinición del mundo de la experiencia.

> In seguito nel 2004, Gadamer dedica una sezione al recupero dei "concetti-guida umanistici", al trascendimento della "soggettivizzazione dell'estetica" avvenuta secondo Gadamer con Kant e i suoi successori, al "recupero del problema della verità dell'arte" ed all'esplicazione di una "ontologia dell'opera d'arte[28]. (Grondin & Gadamer, 2004, p. 420)

Otro propósito de la obra de arte es revelar las preocupaciones y los tormentos, las alegrías y expectativas del ser humano, de modo que, al observarlas, cada persona pueda detectar un reflejo o recuerdo de su propio Yo.
Básicamente, el artista tiene la extraordinaria tarea de unir el Cielo y la Tierra. En verdad, creo que en la sociedad actual, estamos abriendo "la puerta al espíritu", a

[28] Más adelante, en 2004, Gadamer dedica un apartado a la recuperación de los "conceptos rectores humanísticos", la trascendencia de la "subjetivización de la estética" que se produjo según Gadamer con Kant y sus sucesores, la "recuperación del problema de la verdad del arte" y la exploración de una "ontología de la obra de arte". (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

una "nueva era" para construir una nueva civilización más acorde con las necesidades humanas. Sin embargo, para dar este "paso evolutivo", es necesario abrir la puerta a una Mente Superior, más inclusiva y activa: la de la Conciencia individual, es decir, la fusión de pensamiento, inteligencia y cariño, cuyo equivalente es la Conciencia Universal o Cuántica, o aquella Conciencia que guía a la Unidad con el Todo.

CAPÍTULO 3

3. ARTISTAS MEDIÚMNICOS Y ABSTRACCIONISMO ANTES DE KANDINSKY

El arte no reproduce lo visible,
sino que hace visible lo que no siempre lo es.
Paul Klee

El fenómeno histórico del espiritismo, muy extendido sobre todo entre mediados del siglo XIX y la década de 1920, fue una práctica ampliamente aceptada y generalizada en todas las clases sociales. En aquellos años, sorprendentemente, el fenómeno se convirtió en objeto de fascinación, investigación y finalmente experimentación por parte de eminentes figuras del mundo científico (entre ellas Cesare Lombroso y Pierre Janet). En este contexto, surgió lo que se denomina "arte mediúmnico", una forma de expresión artística practicada por individuos, principalmente mujeres (muchas de las cuales eran médiums, como Laura Pigeon, Georgiana Houghton y, más recientemente, Megalí Herrera) que, por lo general, carecían de competencia artística. Estos individuos, movidos por una especie de "automatismo" y, por tanto, al margen de su voluntad consciente, crearon extraordinarias obras de arte de carácter abstracto. En este capítulo, analizaremos algunos de los "fenómenos automáticos que se manifestaron el arte abstracto" a través de los estudios de Pierre Janet y Roger Cardinal, y de "pintores médiums" como Madge Gill, Annie Besant, Georgiana Houghton y Augustin Lesage, que comenzaron a pintar arte abstracto en una época en la que aún no había nacido el Abstraccionismo. Hacia 1910, con la aparición del abstraccionismo, Wassily Kandinsky (1866-1944) desempeñó un papel importante. Por lo tanto, es apropiado considerar a las numerosas artistas mediúmnicas y visionarias que habían creado obras antes de esta fecha como las "madres del abstraccionismo".

A partir de 1910, con el nacimiento del abstraccionismo, le tocaría a Kandinsky (1866-1944) tomar el relevo. El tema del arte mediúmnico siempre ha sido objeto de controversia, como suele ocurrir con las cuestiones relacionadas con la mediumnidad. Sin embargo, es innegable que este tema ha desempeñado un papel importante en el arte moderno, especialmente en la historia del abstraccionismo. Su

influencia es reconocida y sigue siendo un tema relevante, ya que refleja la intersección del espiritismo, el espiritualismo y la mediumnidad en la historia del arte moderno y en la evolución de la emancipación femenina (Di Stefano, 2023).

3.1 La influencia de la teosofía en el arte abstracto

El término griego "teosofía" tiene su origen en *theos*, que significa "Dios", y *sophia*, que significa "sabiduría". En esencia, la teosofía es la búsqueda de un conocimiento profundo y sabio sobre Dios. En un sentido más amplio, la teosofía se refiere a una amplia gama de filosofías ocultas o místicas, a menudo de inspiración panteísta. Vinculada al hermetismo renacentista y postrenacentista, la tradición teosófica occidental hace hincapié en el conocimiento oculto heredado de los antiguos, que revela la verdadera naturaleza de la humanidad y su papel en el universo. La teosofía es una doctrina espiritual basada en la idea de un conocimiento divino o trascendente accesible a través de la experiencia personal, la meditación y la investigación interior. Este movimiento espiritual se originó en el último cuarto del siglo XIX e influyó en diversos aspectos de la cultura, incluido el arte. En concreto, el término "teosofía" se refiere a la Sociedad Teosófica, incluyendo sus ramificaciones y las doctrinas promovidas por sus miembros. La Sociedad Teosófica, fundada en Nueva York en 1875 por Helena Petrova Blavatsky (1831-1891), H. S. Olcott (1832-1907) y W. Q. Judge (1851-1896) contaba con numerosos miembros en todo el mundo. Blavatsky escribió muchos libros sobre el tema, entre ellos los famosos *Isis sin velo* y *La doctrina secreta*. Afirmaba haber aprendido de los grandes Maestros *Mahatma* de la antigua India y hacía hincapié en los aspectos de la experiencia mediúmnica y metapsíquica.

La teosofía moderna ha tenido una influencia considerable en la obra de los artistas plásticos, sobre todo en los pintores. Artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Luigi Russolo eligieron la teosofía como principal base ideológica y filosófica de su obra (Davis, 2003).

A principios del siglo XX, Charles W. Leadbeater y Rudolf Steiner desarrollaron enseñanzas teosóficas sobre el aura humana. Para ambos, los "clarividentes" están dotados de la capacidad de ver las llamadas "formas-pensamiento" y las "auras humanas"; también creen que las "impresiones" que

reciben de los "mundos superiores" son similares a los "fenómenos cromáticos observados en el mundo físico" (Hammer, 2003).

Gracias a Leadbeater y Steiner, el "misticismo teosófico del color" se convirtió en un tema que interesaba especialmente a los artistas modernos. Además, se sintieron atraídos por el concepto teosófico de "una armonía universal subyacente al caos aparente" del mundo físico (Davis, 2003). La influencia de la teosofía en el arte ha sido variada y compleja, con efectos que pueden rastrearse en diversos aspectos del arte moderno y expresionista.

He aquí algunas formas en que la teosofía ha influido en el arte:

- Exploración de la esencia espiritual: la teosofía promovía la búsqueda de la verdad espiritual más allá de las apariencias materiales. Los artistas que se inspiraron en la teosofía se esforzaron por representar la esencia interior de las cosas y las personas a través de su arte, yendo más allá de la realidad visible para investigar lo invisible y lo místico.
- Arte abstracto y geométrico: algunos artistas teosóficos estaban fascinados por la geometría sagrada y la naturaleza abstracta de la realidad. Estos conceptos influyeron en el arte abstracto y geométrico del siglo XX, en el que se utilizaron formas y estructuras geométricas para explorar dimensiones espirituales y universales (Blavatsky, 2016).

Por encima de todo, la teosofía promovía la idea del despertar espiritual y la conexión profunda con el universo. Este concepto influyó en el arte que buscaba capturar momentos de transformación, iluminación y crecimiento espiritual.

En última instancia, la exploración y el interés por el inconsciente y las profundidades de la psique humana, a menudo asociados con la teosofía, se reflejaron en el arte surrealista y en la investigación de lo irracional y lo sobrenatural.

Sin embargo, es crucial señalar que el impacto de la teosofía en el arte no ha sido constante ni homogéneo. Los artistas han interpretado y personalizado las enseñanzas teosóficas de diferentes maneras, y el efecto de la teosofía difiere de un artista a otro. Además, mientras que algunos artistas se han visto profundamente influidos por la teosofía, otros pueden haberse inspirado en otras fuentes espirituales o filosóficas (Blavatsky, 2009).

Helena Blavatsky esbozó los conceptos principales *en La doctrina secreta* (1888), que incluía los principios de una antigua sabiduría que existía mucho antes del comienzo de la historia. En su libro titulado *Esoteric Tradition*, G. de Purucker (1874-1942), líder espiritual de la Sociedad Teosófica desde 1929 hasta su muerte, explica que esta doctrina constituye la base de las tradiciones globales y de la enseñanza de la sabiduría. Esta edición actualizada del libro ofrece una introducción completa y detallada a la teosofía, integrando la filosofía, la ciencia y la religión de un modo que permite al lector percibir los universos, los mundos, la humanidad y toda la naturaleza como diversos aspectos de un único tejido cósmico en constante evolución. A través de este tejido, se desarrolla el tema del altruismo y el servicio como únicos medios para elevar la vida en general (De Puruker, 2021).

3.2 Primer estudio sobre mediumnidad y espiritismo de Pierre Janet

Pierre Janet (1859-1947), eminente médico, filósofo y psicólogo de su época, enseñó en la Sorbona y más tarde en el *Collège de France*. Fue pionero en el estudio experimental de la mediumnidad y el espiritismo. En su ensayo titulado *L'automatisme psychologique* (1889), examinó por primera vez en detalle los fenómenos de la mediumnidad, el espiritismo y la escritura automática, reconociéndolos como manifestaciones patológicas de una mente policéntrica y disociada. En sintonía con otros estudiosos de la época, como Frederic Myers (1843-1901), eminente psicólogo e investigador británico conocido por sus estudios sobre las experiencias paranormales y la psicología de la conciencia, Janet sostiene que la mediumnidad y la escritura automática pueden abrir regiones inexploradas dentro y fuera de la conciencia (Janet, 2016).

Janet, consideraba la mediumnidad como un recurso disociativo vital, no como un problema patológico. La veía como una forma de disociación psíquica enriquecida por elementos vitales y creativos. Además, Janet introdujo, por primera vez, el concepto de "disociación" en el campo de los estudios sobre la mediumnidad, anticipándose así al psicoanálisis. También aplicó estos conceptos a la escritura automática. Sus ideas tuvieron una influencia duradera, y el concepto de

inconsciente que introdujo en sus estudios sobre la mediumnidad se impuso antes de que se desarrollara el psicoanálisis. La práctica de la escritura automática que promovió se convirtió en un elemento central del movimiento surrealista del siglo XX, ya que ofrecía una forma de entrar en contacto con el inconsciente y expresar pensamientos y sentimientos más profundos (Janet, 1889).

Aunque el concepto de disociación se había introducido con anterioridad, Pierre Janet fue el primero en presentar de forma clara y sistemática cómo este proceso representaba una defensa psicológica primaria frente a experiencias traumáticas extremadamente desestabilizadoras. Demostró que los fenómenos disociativos desempeñan un papel importante en las diversas respuestas al trastorno de estrés postraumático, una posición que se incorporó en el diagnóstico de la histeria en el siglo XIX (Janet, 2013).

Su teoría de la disociación se basa en nueve conceptos desarrollados o elaborados por el mismo Janet: automatismo psicológico, conciencia, subconsciencia, campo restringido de conciencia, disociación, amnesia, sugestionabilidad, idea y emoción (Van Der Hart & Horst, 1989).

3.3 Estudio de Roger Cardinal sobre la artista médium Madge Gill

Retomando las tesis de Janet, el antropólogo y psiquiatra Cesare Lombroso (1835-1909), considerado uno de los fundadores de la criminología moderna, se hizo famoso por defender la idea de que algunas personas nacen con predisposiciones biológicas al delito. Sus teorías han sido debatidas y criticadas a lo largo de los años, pero han influido en el desarrollo de la criminología como disciplina científica. Lombroso planteó la cuestión de cómo podemos acercarnos los profanos a estos fenómenos que tanto eluden la racionalidad.

La respuesta está en dos citas célebres. Una es de Oliver Sacks London, (1933-2015), un neurólogo muy famoso, que escribió un libro sobre las alucinaciones auditivas, es decir, oír voces que otros no oyen. Sacks sostiene que "Nell'antichità le

voci erano il modo di manifestarsi degli dei, poi con l'affermarsi dell'io individuale si sono ridotte a fenomeno psichiatrico[29]" (Sacks, 2013).

La otra cita es de Roger Cardinal, que sugiere un enfoque pragmático y fenomenológico: "Dovremmo evitare di giudicare automaticamente o accogliere acriticamente le credenze spiritualiste riflesse in queste immagini. Invece, dovremmo riconoscere la sincerità della visione metafisica degli autori come un fatto innegabile. Non dovremmo immediatamente etichettare tali credenze come follia o imbroglio[30]".

Deberíamos esforzarnos por adoptar el punto de vista de los autores, sin compartirlo necesariamente en su totalidad, para garantizar la corrección metodológica. Este principio también es válido para el estudio del arte religioso de los siglos XV o XVI, donde es importante dejar de lado las convicciones personales e intentar comprender el contexto histórico y las creencias religiosas que reflejan estas pinturas. Hay que evitar emitir juicios precipitados y, sobre todo, tener en cuenta el contexto (Cardinal, 1972). Roger Cardinal es el principal estudioso de la historia del arte que ha investigado el caso de una artista médium, Madge Gill. En el libro: *The Drawings of Madge Gill,* Cardinal presenta una colección de dibujos de Madge Gill, acompañados de textos introductorios que aportan contexto y análisis de la obra. Madge Gill (1882-1961) fue una de las más célebres entre las "artistas espiritualistas" y a menudo se la considera la encarnación del arte autodidacta. Esta artista británica es famosa por su obra realizada mediante la práctica de la escritura automática. Gill ha estado afiliada al movimiento de arte mediúmnico, que implica la creación artística bajo la influencia de fuerzas o entidades espirituales. Su obra artística llamó la atención tanto por su estilo único como por las circunstancias en las que se creó (Wojcik, 2016). Madge Gill era una "médium espiritual" que afirmaba recibir inspiración y guía de un espíritu llamado Myrninerest, es decir, mi descanso interior. Creía que este espíritu la guiaba mientras creaba sus obras de arte. Gill realizaba elaborados dibujos y pinturas utilizando la técnica de la "escritura

[29] En la Antigüedad las voces eran el modo que tenían los dioses para manifestarse, luego con el surgimiento del ego individual se redujeron a un fenómeno psiquiátrico. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[30] Deberíamos evitar juzgar automáticamente o aceptar acríticamente las creencias espiritualistas reflejadas en estas imágenes. Por el contrario, deberíamos reconocer la sinceridad de la visión metafísica de los autores como un hecho innegable. No debemos tachar inmediatamente esas creencias de locura o superchería. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

automática". Se trataba de un estado de trance en el que creaba obras sin pensar conscientemente, dejando que influencias intuitivas o espirituales guiaran su mano. Para llevar a cabo su trabajo, Madge Gill dibujaba sobre largos rollos de papel que luego envolvía. Contaba con la ayuda de su hijo para preparar estos rollos, sobre los que tejía intrincadas formas y figuras. Es importante destacar que gran parte de su trabajo lo realizaba de noche y en la oscuridad (Tibet & Boxer 2013).

Las obras de Madge Gill se caracterizan a menudo por elaborados detalles, complejos motivos y representaciones de seres humanos y entidades espirituales. Las imágenes suelen ser monocromas o en blanco y negro, y se caracterizan por un estilo decorativo único. Varias de sus creaciones se han presentado en exposiciones de arte mediúmnico y han despertado interés tanto por su calidad artística como por el contexto de inspiración espiritual en el que se crearon (Cardinal, 1972).

Durante los primeros años de su vida, Madge Gill se enfrentó a importantes adversidades, y entre 1918 y 1921 su existencia se vio aún más afectada por traumas, sufrimientos y enfermedades graves. En 1918, su segundo hijo, Reggie, de ocho años, falleció durante la epidemia de gripe española. Al mismo tiempo, a Gill le extrajeron todos los dientes debido a una infección séptica de las encías. En 1920 le extirparon el ojo izquierdo debido a un sarcoma que le habían diagnosticado. En 1921, cuando esperaba una hija y tenía esperanzas en el futuro, dio a luz a una niña que, por desgracia, nació sin vida. Durante este turbulento periodo, Gill sufrió profundamente y estuvo a punto de perder la vida debido a complicaciones durante el parto. Estuvo gravemente enferma durante meses, luchando contra la depresión y probablemente enfrentándose a un colapso nervioso. Como resultado de estas dificultades, en 1922 Gill estuvo tres meses ingresada en el Lady Chichester Hospital debido a "problemas mentales", entre los que se incluía experimentar oír voces y tener visiones continuamente (Ayad, 2013).

Como muchos otros artistas *outsiders* o marginales, la fama Madge Gill fue creciendo de forma constante tras su muerte en 1961. Su obra forma parte ahora de la colección permanente de la “Collection de l'Art Brut” de Lausana (Suiza), una de las principales instituciones de exposición y apoyo al arte *outsider* (Lucienne, 2001). En 2013, el artista *outsider* y admirador David Tibet editó un libro, cuyo diseño recuerda a obras a la antigua usanza, con las postales de Gill, titulado *Myrninerest.* Este libro fue el primero de este tipo y enteramente dedicado a la obra de Madge Gill

(Tibet & Boxer 2013). La producción artística de Madge Gill ha suscitado debate y atención crítica. Mientras que algunos la consideran un ejemplo significativo de arte mediúmnico, otros la interpretan como una manifestación de cómo el arte puede verse influido por factores psicológicos, emocionales y espirituales. Las obras de Gill se han expuesto en galerías de arte y se encuentran en colecciones privadas, y su historia sigue suscitando interés tanto en el mundo del arte como en el de la espiritualidad.

El arte de Gill fue elogiado posteriormente como "Art Brut" o "arte bruto" por numerosos admiradores, entre ellos Jean Dubuffet (1901-1985), que creó la Compagnie de l'Art Brut en París en 1948. La organización de Dubuffet tenía como objetivo coleccionar y preservar este arte, más tarde denominado "arte outsider", que incluía obras creadas por individuos sin formación artística tradicional (Colin, 2000).

Estos artistas producían obras "incontaminadas" por la cultura académica y se expresaban de forma auténtica al margen de las convenciones culturales. Dubuffet incluyó el arte de Gill en su colección, junto con el de otros espiritualistas como Augustin Lesage, Laure Pigeon, Jeanne Tripier y Raphaël Lonné.

En los últimos años, la obra de Gill se ha mostrado en varias exposiciones internacionales de *art brut* y *arte outsider* y ha inspirado a numerosos artistas y músicos. Su obra ha recibido el apoyo no sólo de Jean Dubuffet, sino también de André Breton y diversos defensores del arte "crudo" (término más amplio que hace referencia al arte creado fuera de las instituciones artísticas tradicionales), el automatismo psíquico y la creatividad sin mediación. Aunque otros espiritistas habían producido obras mediúmnicas con anterioridad, como Victor Hugo, Victorien Sardou, Georgiana Houghton, David Duguid, Hilma af Klint o Augustin Lesage, la prolífica producción artística de Gill ha sido ampliamente reconocida, con exposiciones y publicaciones a nivel internacional (Cardinale, 2017).

Las obras de Magde Gill han ido adquiriendo notoriedad con el paso del tiempo y se han hecho un hueco en numerosas exposiciones de arte contemporáneo. Sus obras son admiradas por su excepcional complejidad y profundidad emocional. A lo largo de su vida, Gill creó unas mil obras mientras se encontraba en estado de trance mediúmnico. Su producción artística se caracteriza por intrincados patrones geométricos, diseños con zigzags, espacios a cuadros, espirales y laberintos, así

como escaleras y estructuras arquitectónicas. Rostros femeninos flotantes asoman entre las formas ectoplasmáticas que pueblan sus composiciones. La obra de Gill revela los reinos ultraterrenales que imaginaba y posteriormente transformaba en obras de arte en sus estados de encantamiento. Estas obras no se consideraban principalmente manifestaciones artísticas, sino más bien pruebas de comunicación con otros planos, ya que los diseños se inspiraban en la intervención de entidades espirituales. Al igual que otros espiritistas, Gill no atribuía su arte a sus propias habilidades, sino que se veía a sí misma como un medio físico a través del cual el mundo espiritual podía manifestarse. En esencia, su producción artística consiste principalmente en visiones del mundo espiritual (Wojcik, 2018).

3.4 Los artistas mediúmnicos y visionarios precursores del abstraccionismo de Kandinsky

Los artistas mediúmnicos y visionarios fueron precursores del abstraccionismo de Wassily Kandinsky en el sentido de que contribuyeron a allanar el camino de la evolución del arte hacia la abstracción. Estos artistas solían tener experiencias místicas, visiones o estados de trance que los llevaban a explorar nuevas formas de expresión artística, avanzando hacia un lenguaje visual más abstracto y simbólico. Puede decirse que el arte mediúmnico es un fenómeno psíquico de creatividad espontánea que tiende a manifestarse en ciertos individuos "muy sensibles" a la dimensión estética. El término "arte inspirado" también alude a un presunto origen trascendental de tales procesos creativos. En efecto, hacia mediados del siglo XIX, época en la que el movimiento espiritista se extendía ampliamente por Europa, se empezó a creer que ciertos individuos, llamados "mediadores", podían actuar como intermediarios o "canales" entre el mundo de los vivos y el de los muertos (Merra, 2000).

La edad de oro de las personas con capacidades mediúmnicas se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando comenzaron las prácticas mediúmnicas, especialmente en los círculos anglosajones, hasta la década de 1920. En los años veinte, la mediumnidad se generalizó, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, y también en los años treinta, aunque comenzó a surgir una visión

más racionalista. No obstante, las prácticas mediúmnicas seguían siendo aceptadas. Posteriormente, con el auge del "positivismo", surgieron conceptos despectivos como parapsicología y paranormalidad, quedando relegados a un ámbito irracional y no merecedor de especial atención. Algunas de las obras de estos artistas con capacidades mediúmnicas y visionarias se consideran precursoras del abstraccionismo de Kandinsky (Lipsey, 1996).

Diversos estudios han demostrado que Kandinsky estuvo influenciado por su época, frecuentando círculos relacionados con la teosofía y la Antroposofía, desde Blavatsky hasta Steiner, que lo inspiraron de manera significativa. En concreto, parece que le influyó considerablemente un libro publicado en 1905 titulado *Formas del pensamiento*, escrito por Annie Besant y William Leadbeater. Estos dos autores sostenían que nuestros pensamientos y nuestras emociones se materializan en forma de luces invisibles, similares al aura que rodea a las personas, que solo es visible para los ojos de los psíquicos. Incluso los pensamientos obsesivos pueden adoptar formas coloreadas que los psíquicos son capaces de percibir. Los dos autores publicaron un catálogo de estas formas: por ejemplo, una forma roja podría representar el ansia de alcohol de un alcohólico, mientras que una forma amarilla podría expresar el placer de escuchar música o una sensación similar (Besant y Leadbeaters, 2005).

A menudo coexisten formas de progresismo y racionalismo. Kandinsky consultaba este volumen, de hecho, podríamos decir que era su breviario, lo consultaba constantemente. El ejemplar que se conserva en la biblioteca del museo "Emma House" está lleno de sus notas, y la primera fase de su abstraccionismo está claramente influenciada por esta obra.

En el libro *Concerning the Spiritual in Art* (De lo espiritual en el arte), Kandinsky expone su perspectiva espiritual del arte, en la que emerge claramente un nuevo periodo de desapego del materialismo y la racionalidad excesiva. Desde esta perspectiva, la abstracción emerge como el arte espiritualmente más profundo (Kandinsky, 1989). Es fundamental comprender que el concepto de espiritualidad en el arte o espiritualismo abarca un contexto amplio, en el que intervienen tanto artistas con capacidades mediúmnicas como artistas sin dichas capacidades, todos los cuales se dedicaron a diversas formas creativas durante ese periodo. Las "formas del pensamiento" ejercieron una influencia considerable en artistas como Hilma Af

Klint y Wassily Kandinsky, entre muchos otros, aunque durante mucho tiempo estas circunstancias se ha pasado por alto como pilar fundamental de la historia del arte (Besant, 1905). Todos los temas relacionados con la percepción extrasensorial han desempeñado un papel significativo en el arte moderno, especialmente en la narrativa del abstraccionismo. Se trata de una historia que se ha reconocido y que que perdura, a saber, la influencia de lo paranormal, el espiritismo y los médiums en la historia del arte moderno, junto con la historia de la emancipación de la mujer (Di Stefano, 2023).

Por ello, Kandinsky es considerado como uno de los pioneros del arte abstracto, pero su trayectoria no transcurrió de forma aislada. Entre los artistas mediúmnicos y visionarios que influyeron en su obra figuran los que se detallan a continuación.

- Georgiana Houghton (1814-1884). Su periodo de actividad artística se desarrolló principalmente durante el siglo XIX. Es conocida sobre todo por su trabajo en el campo del arte espiritual y el arte automático. Artista y médium inglesa, Houghton creaba pinturas abstractas durante sus sesiones espiritistas, afirmando ser guiada por espíritus guías. Sus obras se caracterizaban por colores vibrantes y dibujos intrincados.
- Annie Besant (1847-1933). Su actividad abarcó desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Annie Besant fue una figura destacada de la teosofía, el activismo social y la promoción de los derechos de la mujer.
- Hilma af Klint (1862-1944). Esta pintora sueca fue una de las primeras en crear obras de arte abstracto a principios del siglo XX. Sus obras solían inspirarse en comunicaciones espirituales y experiencias místicas que afirmaba tener con entidades inmateriales. Af Klint exploró la conexión entre la dimensión espiritual y el arte de forma profunda e innovadora. Vivió durante la época conocida como la Belle Époque y su obra se asocia estrechamente con el simbolismo y los primeros desarrollos del abstraccionismo.
- Emma Kunz (1892-1963). Su actividad artística se desarrolló principalmente durante la primera mitad del siglo XX. Visionaria y sanadora suiza, Kunz creaba intrincados diseños geométricos y simbólicos en estado de trance. Sus

obras se asocian a menudo con teorías de geometría sagrada y curación espiritual.

- Augustin Lesage (1876-1954). Su principal etapa artística tuvo lugar principalmente en la primera mitad del siglo XX. Lesage, artista francés autodidacta, afirmaba inspirarse en voces procedentes del "mundo de los espíritus". Sus pinturas se caracterizaban por complejas estructuras geométricas y simbólicas (Lipsey, 2011).

Estos artistas, entre otros que examinaremos más adelante, investigaron la relación entre el mundo espiritual y el arte a través de experiencias mediúmnicas y visionarias. Sus obras e ideas sentaron las bases para la aceptación del arte abstracto, similar al de Kandinsky. El mismo Kandinsky estaba fascinado por los aspectos espirituales del arte y tenía una visión mística del acto creativo, elementos que se entrelazaban con las influencias visionarias de artistas como los mencionados anteriormente. En los siguientes apartados examinaremos cómo estos artistas incorporaron a su obra el "concepto de interioridad" de Kandinsky, una noción fundamental en el arte abstracto y el arte moderno en general. Esta idea se centra en la noción de que el arte debe representar directamente el interior del artista, captando sus emociones, pensamientos y sentimientos personales, en lugar de buscar una mera reproducción realista del mundo exterior. Kandinsky creía firmemente que, a través del arte abstracto, los artistas podían comunicarse de una forma más profunda y espiritual, creando una experiencia emocional inmediata en el espectador. Muchos artistas posteriores adoptaron el "principio de interioridad" de Kandinsky, utilizando el arte como vehículo para explorar y manifestar su mundo interior.

Pasamos ahora a mencionar a algunos de los artistas más famosos que se adhirieron a este "principio de interioridad" de Kandinsky.

- Jackson Pollock (1912-1956). Famoso pintor abstracto estadounidense, es conocido por su estilo de *action painting* (pintura de acción), en el que aplicaba pintura al lienzo de forma espontánea y gestual, vertiendo y salpicando. Sus obras se perciben a menudo como manifestaciones directas de las emociones y estados de ánimo más profundos que le recorrían. Su singular técnica pictórica y su contribución al arte moderno le convirtieron en una figura icónica del mundo artístico del siglo XX.

- Mark Rothko (1903-1970). Importante pintor estadounidense de origen letón, conocido por sus obras caracterizadas por campos de color difuminados y superpuestos. Sus creaciones suelen describirse como meditativas y espirituales, creando una atmósfera emocional que invita al espectador a contemplar su universo interior. Rothko está considerado uno de los principales representantes del expresionismo abstracto, un importante movimiento artístico del siglo XX. Su obra ha tenido una influencia duradera en el arte contemporáneo.
- Joan Miró (1893-198). Famoso pintor, escultor y artista surrealista español, concibió obras que desafían la realidad objetiva e incorporan símbolos y formas abstractas. Sus producciones suelen considerarse representaciones de sus sueños y visiones más profundos. Su carrera artística abarcó distintas fases y estilos, pero se le conoce principalmente por sus obras abstractas y surrealistas. Miró ha influido en el arte moderno y en la obra de muchas generaciones de artistas.
- Willem de Kooning (1904-1997). Influyente pintor holandés-estadounidense y uno de los principales exponentes del expresionismo abstracto. Sus obras se caracterizan a menudo por pinceladas enérgicas y gestuales, y contribuyeron significativamente al desarrollo del arte moderno en el siglo XX. Su carrera artística abarcó varias etapas, pero es especialmente conocido por sus pinturas figurativas y abstractas. A menudo, sus creaciones se consideran expresiones directas de sus emociones y luchas interiores.

Estos son solo algunos ejemplos de artistas que han adoptado el "principio de interioridad" de Kandinsky en sus obras. El arte abstracto y el arte moderno en general han brindado muchas oportunidades a los artistas para explorar y transmitir sus mundos interiores de formas diferentes e innovadoras.

3.5 Annie Besant: pionera del arte abstracto, feminista y progresista

Annie Besant (1847-1933) fue una figura importante del movimiento teosófico. Besant fue una teósofa y activista británica que desempeñó un papel importante en la difusión de las ideas teosóficas durante los siglos XIX y XX. La teosofía es una tradición que mezcla elementos de filosofía, religión y misticismo de diferentes culturas y tradiciones, y las interpretaciones varían ampliamente. A través de la teosofía, Besant trató de unir precisamente ciencia, filosofía y espiritualidad. La Sociedad Teosófica se extendió rápidamente por Europa y Estados Unidos, y entre sus exponentes más influyentes Annie Besant recogió el legado de Blavatsky y Rudolf Steiner.

En el apartado anterior, vimos cómo Besant fue una de las primeras especialistas en plantear el concepto de "alquimia espiritual" como un camino de autotransformación, autoconocimiento y trabajo interior para lograr una mayor conciencia y conexión con lo divino.

Besant escribió varios libros y ensayos en los que analizaba estos conceptos, entre ellos *The Ancient Wisdom* (La sabiduría antigua) y *The Path of Discipleship* (El sendero del discipulado). Trató de interpretar y promover las doctrinas teosóficas de una manera accesible y significativa para el público occidental. Cabe señalar que las ideas de Besant y el movimiento teosófico fueron recibidos de diferentes maneras y a veces criticados (Besant, 2018). Podemos decir que Annie Besant fue una figura importante tanto en el ámbito espiritual como social. Mujer culta y brillante, dejó enseñanzas de considerable importancia y relevancia. Fue inspirada e influenciada por los ideales teosóficos que afirman que la Verdad constituye la religión más elevada. Su vida estuvo intensamente dedicada a la búsqueda de la Verdad, sin permitir que nada se interpusiera en su camino, y siempre vivió esta búsqueda con pasión y determinación, sin condicionamientos. Las cualidades de Besant le granjearon el respeto y la admiración de mentes excepcionales, entre ellas la de Jiddu Krishnamurti, destinado a convertirse en el nuevo Mesías según su megaproyecto de crear una Religión Mundial, una Universidad Mundial y un Gobierno Mundial. En 1902, sin embargo, se produjo un enfrentamiento entre ella y Rudolf Steiner, secretario de la sección alemana de la Sociedad, que condujo a su

separación de la Sociedad Teosófica y al nacimiento de la Antroposofía. Ciertamente, detrás de este conflicto estaban también las dificultades asociadas a la coexistencia de dos personalidades muy influyentes. Para Besant, la política, la educación, la amistad y el amor siempre habían estado estrechamente entrelazados, pero no fue hasta 1889, después de recibir un libro para reseñar para la *Pall Mall Gazette*, cuando se sintió de nuevo profundamente conmovida por percepciones espirituales. Esta vez, estas percepciones no provenían de los dogmas de la iglesia, sino que fueron dictadas por la autora Helena Blavatsky, una mística rusa, considerada la madre del movimiento de la Nueva Era y la fundadora del movimiento teosófico (Besant, 2021). En cuanto a su estrecha amistad con Blavatsky, Annie Besant, aunque también afirmaba recibir comunicaciones especiales, no poseía habilidades mediúmnicas ni realizaba milagros, pero destacaba en la orientación intelectual, espiritual y política debido a su excepcional habilidad en el arte de la oratoria, su elocuencia en la escritura y su personalidad carismática (Besant, 2002). Annie Besant compartió ampliamente las enseñanzas teosóficas a través de sus escritos y discursos. Uno de los principales pilares de la teosofía es la doctrina de la reencarnación, según la cual todo el progreso humano está guiado por la ley del karma, y el alma pasa por múltiples vidas. La teosofía contempla un principio inmutable llamado "Súper Alma Universal" o "Logos", que conecta todas las almas individuales y todas las manifestaciones de la vida. Cada individuo es considerado una Chispa Divina, un fragmento de esta Súper Alma Universal, y las almas buscan evolucionar a través de las reencarnaciones hacia una mayor conciencia y una conexión más profunda con ella. La Fraternidad Universal es fundamental en la teosofía, ya que todas las almas están conectadas a través de esta Súper Alma Universal, promoviendo la compasión y la solidaridad entre los seres humanos (Besant, 2018).

Los poderes mediúmnicos predominaban entre las mujeres más que entre los hombres, lo que les otorgaba un papel social y un espacio de libertad y expresión. Estas mujeres médiums, que de otro modo habrían pasado desapercibidas en la época en la que vivían, fueron capaces de generar interés a su alrededor gracias a sus poderes. En consecuencia, la práctica de la mediumnidad en el pasado se consideraba un instrumento de "emancipación femenina". Recientemente, un grupo de investigación de la Universidad de Barcelona centrado en las "mujeres videntes"

ha analizado este fenómeno. Este grupo de investigación se centra no solo en figuras artísticas visionarias, sino también en artistas femeninas que estuvieron influidas por una "fuerza superior". El papel de estas figuras se estudia en conferencias y también en la Bienal de Venecia.

La Universidad de Barcelona organizó 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 difundieron en Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX. El objetivo fue recuperar el espíritu revolucionario y emancipador de estas filosofías utópicas, prestando atención al contexto cultural y a los procesos creativos. Prácticas espirituales y políticas que establecen conexiones entre el cristianismo social y las tradiciones orientales, muy valoradas por trabajadoras y defensoras de los derechos de la mujer: espiritualismo contemporáneo, espiritismo, teosofía y Antroposofía, entre otras formas de búsqueda de sentido no convencional. En la actualidad, el legado de artistas como Hilma af Klint, Emma Kunz, Madge Gill, Nina Karasek o Josefa Tolrà inspira a las nuevas generaciones a explorar historias artísticas, científicas y humanísticas que promueven una nueva ola de feminismo. El seminario examinó el origen místico de su creatividad, sus procesos de trabajo holísticos y la "misión vital" que estas artistas abrazaron (Universidad de Barcelona, 2021).



Figura 3.1 - Universidad de Barcelona. 2021. "Internacional Seminar Art Of Visionary Women".

En 1907, Annie Besant fue elegida presidenta de la Sociedad Teosófica y miembro de la obediencia masónica de la Gran Logia Unida de Inglaterra; un caso extraordinario, ya que no se permitía la admisión de mujeres en ella. Besant fue, para su época, una mujer notable, una figura extremadamente progresista que apoyó la ciencia, criticó la moral victoriana, fue defensora de los derechos femeninos, fue una mujer independiente que ganó dinero escribiendo para periódicos, fue defensora del socialismo y ayudó a crear los sindicatos. La teosofía

fue el primer grupo esotérico que acogió a mujeres y *Formas del pensamiento* nos recuerda que la historia de la abstracción modernista y la contribución de las mujeres a ella aún se está definiendo (Besant, 2018).

En el libro *An Autobiography se* narra abiertamente la extraordinaria vida de Annie Besant, desde su lucha inicial hasta convertirse en una destacada reformadora social, teósofa, activista por los derechos de la mujer, escritora y oradora pública. Ejerció como una poderosa fuerza de difusión de las religiones y la filosofía orientales. Esta autobiografía revela su viaje espiritual, su participación en el movimiento independentista de la India y su compromiso con la educación de la mujer. Besant, como promotora del cambio, creía que el cristianismo de su época estaba marcado por una hipocresía de base, ya que los creyentes veneraban el sufrimiento de su salvador, pero no hacían nada por aliviar la difícil situación de las clases trabajadoras pobres de sus comunidades. Tras negarse a comulgar en la iglesia de su marido, que era pastor, se encontró en un punto de inflexión crucial: tenía que decidir si obedecía o se marchaba.

La vida de Besant fue tumultuosa: siendo una joven esposa de pastor y madre de dos hijos, sufrió una separación y abrazó la vida pública como activista y librepensadora. En Londres, desarrolló notables dotes como oradora pública y activista social, abogando por el autogobierno irlandés e indio y escribiendo extensamente para la National Secular Society sobre temas sociales que iban desde los derechos de la mujer hasta el control de la natalidad.

Se vio envuelta en un juicio por obscenidad debido a su valentía al publicar información sobre el control de la natalidad, lo que finalmente la llevó a perder la custodia de sus hijos. Su exmarido alegó que sus ideas la incapacitaban para ser madre, por lo que renunció a sus hijos en nombre de la maternidad para toda la humanidad. A pesar del profundo dolor que le causaron estas disputas legales, Besant se volvió aún más decidida a denunciar las arraigadas actitudes sociales negativas que rodeaban a la libertad de pensamiento.

Decepcionada por los comportamientos sociales occidentales y abierta a la innovación intelectual de estas nuevas ideas, sus concepciones filosóficas se enriquecieron con una ética humanitaria de origen espiritual. Más tarde, sin embargo, Besant abandonó su pensamiento secular para adoptar un enfoque

dirigido a comprender las causas ocultas de las costumbres invisibles que rigen la vida social (Briggs, 2000).

Besant, además de activista política, fue un ejemplo de mujer muy progresista para su época, como artista y como pensadora. Además de ser por emprender reformas sociales, culturales y espirituales en Inglaterra y Extremo Oriente, también colaboró con el ocultista y compañero teósofo Charles William Leadbeater, y juntos ejercerían una influencia considerable en la teoría del arte en toda Europa Central. Su libro *Thought-Forms* (Formas del pensamiento), publicado en 1905, era un medio para clasificar las formas no figurativas que poblaban el mundo interior de los arquetipos sensoriales. Estas entidades del reino imaginario, estados visibles y vibrantes de lo que generalmente permanece invisible, podían comprenderse a través de la conciencia intensa, la meditación y la atención (Besant & Leadbeaters, 2005).

En sus obras, Besant hizo visible una serie de emociones, como la ambición, la simpatía, la renuncia, el afecto, los pensamientos prácticos y la apreciación de una idea. Besant creía que los pensamientos tenían una realidad, una realidad o cosas que influyen en la vida. La singularidad de las representaciones de Besant de lo invisible podía residir en su abstracción, en su manifestación como color y forma, lo que a la vez también constituía su significado. Por ello, Besant es reconocida como una de las primeras teóricas del arte abstracto moderno (Di Raddo, 2020).

En conclusión, las obras de Annie Besant suelen interpretarse como expresiones visuales de pensamientos y emociones. Besant y Leadbeater exploran el concepto de cómo los pensamientos y las emociones humanas pueden representarse a través del color y las formas astrales. El objetivo de Besant era transmitir conceptos complejos y espirituales de forma tangible a través del arte. Las obras de Besant son un intento de traducir la experiencia interior en expresiones visuales que puedan comunicar ideas más profundas y espirituales. El significado exacto de cada obra de arte puede variar dependiendo de la interpretación personal del espectador y de su comprensión de las influencias teosóficas y espirituales que inspiraron al artista. Sin embargo, las obras de Besant suelen considerarse un ejemplo de "arte abstracto y simbólico", que trata de representar el mundo interior y espiritual del individuo a través de formas y colores. La obra *Thought-Forms* de Annie Besant y Charles William Leadbeater se publicó en

1905 como libro, no como obra de arte tradicional. No se trata propiamente de una obra de arte con medidas físicas, sino de una colección de ilustraciones y descripciones que exploran el tema de las formas astrales de los pensamientos humanos. Por lo tanto, no hay dimensiones físicas específicas asociadas a estas obras, ya que se trata básicamente de representaciones simbólicas de experiencias interiores humanas. Esta obra se considera precursora del arte abstracto, ya que contribuyó a introducir la idea de que las emociones y los pensamientos pueden visualizarse a través de formas no figurativas. Por último, podemos decir que Annie Besant puede considerarse una figura pionera del arte abstracto por su participación en *Thought-Forms* junto con Charles Leadbeater. Este libro dejó huella en artistas y filósofos que siguieron explorando el concepto de representar emociones y pensamientos a través del arte abstracto.



Figura 3.2 - Annie Besant, Charles William Leadbeater. 1905. *Thought-Forms*.
Fuente: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/besant1905/0001/image,info,thumbs

3.5.1. El significado de la Alquimia Espiritual de Annie Besant

El arte alquímico es un proceso que utiliza los principios de la alquimia —experimentación y observación— para la exploración y el desarrollo interiores. La creación del arte alquímico implica diversos procesos y materiales como el papel, la pintura y las texturas para explorar dilemas interiores. Los artistas alquímicos, a través de la investigación personal, buscan revelar el inconsciente y el alma.
Besant, una de sus principales representantes, fue una de las primeras estudiosas en hablar del concepto de "alquimia espiritual" como un proceso de transformación, aludiendo al trabajo del alquimista que transmuta el metal vil en metal noble, cambiando, por ejemplo, el cobre en oro. La idea de "alquimia espiritual" era una metáfora utilizada por Besant para expresar el concepto de transformación interior y crecimiento espiritual. Besant creía que, de forma similar al proceso alquímico que convierte el plomo en oro, los individuos pueden transformar su naturaleza inferior y material en cualidades espirituales superiores. Este concepto reflejaba un deseo de evolución espiritual y de alcanzar un estado superior de conciencia. Así, del proceso alquímico pasamos a la alquimia espiritual.

> Il concetto di alchimia spirituale può essere considerato, nel senso più lato della parola, come una trasmutazione di forze. La frase “Alchimia spirituale” presa come mezzo che conduce alla libertà allude alla grande Legge dell’Universo manifestato che sta alla base di tutto e continuamente esprime se stessa[31]. (Besant, 1947, p. 76-78)

Annie Besant escribe sobre las siete etapas de la transformación o alquimia. Cada individuo posee vitalidad, energía y determinación en su interior, y estos son los recursos con los que debe trabajar para alcanzar sus objetivos. En última instancia, Besant afirma que a través de un proceso alquímico consciente, el ser humano transmuta estos recursos, elevándolos de un nivel inferior a otro superior,

[31] El concepto de alquimia espiritual puede considerarse, en el sentido más amplio de la palabra, como una transmutación de fuerzas. La frase "alquimia espiritual" tomada como un medio que conduce a la libertad alude a la gran Ley del Universo manifestado que subyace a todo y se expresa continuamente. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

convirtiendo las energías brutas en energías más sutiles y espirituales (Besant, 1947).

El concepto de alquimia espiritual también procede de Carl Jung, psiquiatra suizo que estudió numerosos textos religiosos, sagrados y míticos para comprender la psicología de la humanidad. Jung (1929) describe las etapas de transformación en relación con el proceso de análisis en su artículo profesional titulado *Problems of Modern Psychotherapy* (Problemas de la psicoterapia moderna) (1929).

Mientras que la alquimia física se ocupa de alterar y transformar las propiedades de la materia, la "alquimia espiritual" se ocupa de liberar el yo espiritual que está atrapado en nuestro interior de las partes no refinadas de nosotros mismos, como los miedos, las creencias personales o el odio hacia nosotros mismos.

Simbólicamente, no es posible convertir el plomo en oro si el alma y la psique no están alineadas con el proceso material. La psique *mental* debe estar en armonía con el funcionamiento de la alquimia espiritual, que representa la integración de la sombra dentro de uno mismo. Puede haber desafíos que se produzcan en relación con el carácter, los intereses, la carrera, la familia, las relaciones o incluso traumas de la infancia que aún no se han abordado. Por medio de esta transformación, el artista avanza a través de las siete etapas, explorando profundamente su propio ser para encontrar la curación, la liberación, el amor propio y, en última instancia, un despertar espiritual.

> Il fine dell'Alchimia spirituale non consiste soltanto nella trasmutazione delle forze, benchè questa sia la sua parte essenziale, ma esiste un lato sussidiario di essa che non si deve trascurare. Le anime sono legate alla vita terrena, alla ruota delle nascite e delle morti, a causa dei loro desideri; sono trattenute in quelle condizioni dall'ignoranza; sono incatenate dalle loro aspirazioni verso i godimenti materiali, verso gioie separative ed egoistiche[32]. (Besant, 1947, p. 77)

[32] El propósito de la alquimia espiritual no consiste solo en la transmutación de las fuerzas, aunque esa es su parte esencial, sino que hay un lado subsidiario que no debe pasarse por alto. Las almas están atadas a la vida terrenal, a la rueda de nacimientos y muertes, y esto a causa de sus deseos; están retenidas en esa condición por la ignorancia; están encadenadas por sus aspiraciones hacia los goces materiales, hacia las alegrías separativas y egoístas. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

3.6 Georgiana Houghton: precursora del arte abstracto

Georgiana Houghton (1814-1884) fue una espiritista y médium victoriana que afirmaba haber sido guiada por los espíritus para desarrollar sus obras de arte abstracto. De hecho, fue una artista inglesa del siglo XIX conocida como figura pionera del abstraccionismo, precisamente por sus pinturas abstractas. Estas obras se caracterizaban por intrincados patrones, motivos y colores vibrantes, muy diferentes de las representaciones figurativas tradicionales. Georgiana es conocida por ser una de las primeras artistas en crear pinturas abstractas, mucho antes de que el arte abstracto se convirtiera en un movimiento reconocido. Explicaciones detalladas ubicadas en el reverso de las obras afirman que su mano fue guiada por diversos espíritus, entre ellos varios artistas del Renacimiento, así como seres angélicos superiores. La exposición realizada en la galería Courtauld en 2016 exhibió una sorprendente serie de acuarelas victorianas en gran parte abstractas y ofreció a los visitantes una oportunidad única para ver obras extraordinarias que no se habían expuesto en el Reino Unido desde hacía casi 150 años (Grant, Bang Larsen y Pasi, 2916).

Houghton, figura destacada del primer movimiento espiritista de la Inglaterra victoriana, fue reconocida por haber desempeñado un papel importante en diversas esferas de la cultura del siglo XIX y posteriormente recibió el apoyo de figuras influyentes como el autor de *Sherlock Holmes,* Sir Arthur Conan Doyle. El espiritismo surgió de la creencia de que el contacto con un reino espiritual era posible y que dicha comunicación podía acercar a la persona a Dios. Houghton, artista y médium experta, fue pionera en el uso del dibujo como método para canalizar y expresar la comunicación con entidades espirituales. Durante las décadas de 1860 y 1870, produjo una serie de acuarelas abstractas sin precedentes, como parte de su práctica como médium espiritual. Houghton denominó a estas obras "dibujos espirituales". Estos dibujos espirituales son acuarelas extraordinariamente complejas y estratificadas. Se trata de obras técnicamente muy logradas, cuyos colores vivos y formas fluidas tienen un efecto fascinante y profundamente cautivador. Las detalladas inscripciones ubicadas en el reverso de

las obras afirman que su mano fue guiada por diversos espíritus, entre ellos miembros de su familia, varios artistas del Renacimiento, como Tiziano y Caravaggio, y seres angélicos superiores. Estas inscripciones, que son una forma de escritura automática, también dejan claro que las composiciones de Houghton, ricamente modeladas, pretenden ser fieles visualizaciones de aspectos del reino espiritual y están diseñadas para inspirar y fortalecer la vida espiritual de sus espectadores (Grant & Bang Larsen, 2016).

Por todo ello, también Georgiana Houghton es considerada una auténtica pionera del arte abstracto, especialmente en su fusión con elementos espirituales y mediúmnicos. En su producción podemos observar estrechos vínculos con el modo en que los artistas del siglo XX desarrollaron lenguajes artísticos abstractos para trascender el ámbito cotidiano de la representación y la conciencia. Los dibujos espirituales de Houghton son acuarelas increíblemente intrincadas y estratificadas, en las que la artista utiliza con audacia la paleta de colores y da vida a formas fluidas que tienen un efecto hipnótico y envolvente (De Lafayette, 2017).

En definitiva, podemos afirmar que las "artistas médiums" femeninas fueron extraordinarias precursoras del arte moderno. Este papel de la mediumnidad como factor anticipador del abstraccionismo es objeto de estudios recientes y también de varias exposiciones. En la figura 3.3. puede verse la portada del catálogo de una exposición de 2019 en Múnich titulada: *World Receivers*, en la que estas artistas femeninas de la portada —Georgiana Houghton, Hilma Af Klint, Emma Kunz— son como antenas sensibles a fuerzas energéticas de otra dimensión. Wassily Kandinsky es considerado como el primer artista que creó obras basadas exclusivamente en formas y colores, sin referencia a los temas visibles del mundo. Sin embargo, incluso antes de los experimentos de Kandinsky con el arte abstracto, ya existían pinturas abstractas. A mediados del siglo XIX, en Inglaterra, Suecia y Suiza, tres artistas —Georgiana Houghton, Hilma af Klint y Emma Kunz, como veremos más adelante— desarrollaron cada una su propio lenguaje pictórico abstracto. Aunque trabajaron cada una de forma independiente, compartían el objetivo de visualizar las leyes de la naturaleza, el intelecto y lo sobrenatural. Inmersas en los movimientos espirituales de su época —Houghton en el espiritismo, Af Klint en la teosofía y Kunz en la naturopatía— cada una de ellas creó obras abstractas que eran el resultado de una práctica "mediúmnica". *Receptores del mundo* explora este fascinante pero poco

estudiado "capítulo del modernismo", rindiendo por fin homenaje a estas tres extraordinarias artistas expresivas (Houghton, Af Klint & Kunz, 2019).

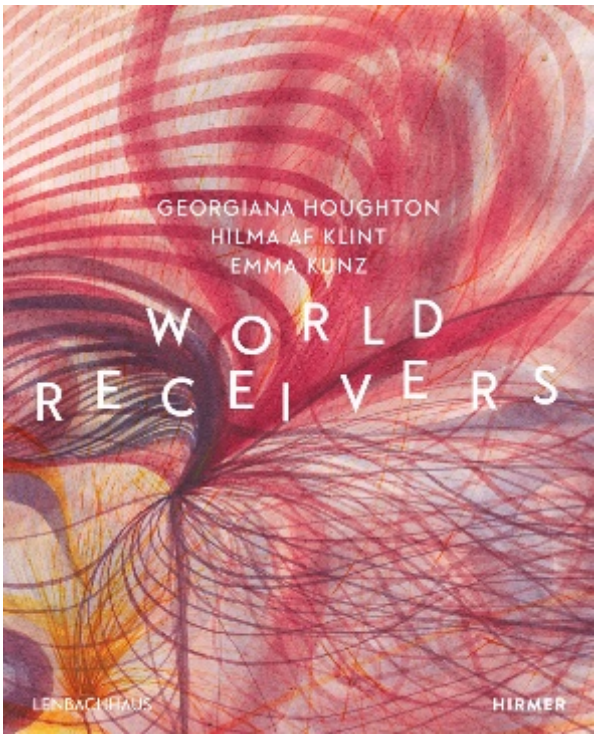


Figura 3.3 - Georgiana Houghton. Hilma Af Klint. Emma Kunz. *World Receivers.* 2019. Portada del catálogo. Exposición Lenbachhaus, Múnich.

En la exposición "World Receivers", se comprende la singularidad de las artistas expuestas, que se veían a sí mismos como catalizadoras de una energía especial que tenían que traducir en pintura o grafismo, para comunicarse con las almas del más allá, para enviar un mensaje de armonía entre la humanidad y la naturaleza, la Tierra y el Cielo, en un intento de salvar a la humanidad de la crisis moral en la que ya había caído en la segunda mitad del siglo XIX. ¿Locura, sugestión, utopía? En cualquier caso, el resultado es un itinerario artístico ingenioso e innovador que, si se redescubre con cuidado, reescribe un capítulo de la historia del arte. El cuadro llama la atención porque representa estos arabescos de energías abstractas, fechado en 1868, y es una anticipación del arte abstracto (Houghton, Af Klint & Kunz, 2019).

Georgiana, una mujer del siglo XIX, residió en Londres durante la época victoriana. Perteneciente a la clase media, procedía de una familia numerosa con problemas económicos. Decidió no casarse y siguió viviendo con su familia. En 1859, a la edad

de 45 años, en un momento inesperado, Georgiana asistió a sesiones espiritistas, una práctica creciente en la época, y durante una de esas sesiones se revelaron sus habilidades mediúmnicas. Comenzó entonces a sumergirse activamente en este mundo. Su objetivo inicial era establecer contacto con los espíritus de los muertos, pero pronto se convirtió en la búsqueda de una conexión con otra dimensión. En 1861, Georgiana empezó a dibujar automáticamente mientras se comunicaba con varios espíritus. Recurriendo al dictado, anotaba el significado espiritual y simbólico de esos dibujos. Cada obra se fechaba cuidadosamente en el momento exacto de su revelación. Las sesiones con espíritus se celebraban los domingos por la noche en su casa y a ellas asistían personalidades de la cultura londinense, como el inventor del telégrafo Samuel Morse (1791-1872). Esta conexión entre la comunicación inalámbrica del telégrafo y la comunicación a través de espacios espirituales resultaba llamativa (Di Stefano, 2023).

3.6.1 Los dibujos espirituales de Georgiana Houghton

Las obras creadas entre 1860 y 1870 por la artista se denominan "dibujos espirituales". En su mayoría son acuarelas abstractas. Las formas reproducidas por el artista son fluidas y perfiladas por matices armoniosos. Espirales hipnóticas, líneas curvas, puntuaciones en agradables combinaciones de colores se superponen como velos transparentes y traslúcidos. Houghton domina un lenguaje visual único e innovador, que en ocasiones cita claramente el simbolismo cristiano. En el reverso de cada obra, la artista ha anotado información sobre los espíritus que guiaron su mano durante la ejecución de la obra, identificados como miembros de la familia, seres angelicales, pero también artistas del pasado. Georgiana Houghton realizó más de ciento cincuenta dibujos, muchos de los cuales, sin embargo, se han perdido. Algunos de los que han sobrevivido hasta nuestros días se conservan en el *College of Psychic Studies* y en la Victorian *Spiritualist Union* de Melbourne (Zennaro, 4 de marzo de 2022).

Georgiana Houghton, artista espiritual del siglo XIX, es conocida por sus pinturas abstractas inspiradas en el mundo espiritual. Hemos elegido algunas de sus obras más famosas: *The Eye of God* (El ojo de Dios), *Samuel Warrand's Flower* (La Flor de Samuel Warrand), *Glory to be God* (La Gloria del Señor) y *The Eye of the Lord*

(El ojo del Señor). Otras obras famosas suyas: *The Beauty of Holiness* (La belleza de la santidad)*; The Heavens Declare* (Los cielos declaran); *The Wonders of the Universe* (Las maravillas del universo). Estos son solo algunos ejemplos, porque Georgiana Houghton creó muchas otras obras a lo largo de su carrera artística, se cree que fueron alrededor de 1200. Las primeras obras de Georgiana fueron comunicaciones, según ella, con miembros de su familia, bajo la dirección de un hombre llamado Henry Lenny, descrito como un "artista sordomudo". Después de unas primeras imágenes semirrealistas de flores y frutas, Georgiana evolucionó hacia lo que llamaríamos abstracción, con un sorprendente derroche de líneas arremolinadas, seguras, luminosas y convincentes (Cook, 2016).



Figura 3.4 - Georgiana Houghton. *Flower of Samuel Warrand.* 1862.
Dibujos abstractos a lápiz acuarelable, 32,6 x 23,7 cm.

En este cuadro podemos ver cómo las energías cósmicas de la creación se entrelazan y las células gravitan de algún modo en el espacio.



Figura 3.5 - Georgiana Houghton. *The Eye of God.* 1862.
Dibujos abstractos a lápiz acuarelable, 23,7 x 32,6 cm.

Al cabo de un tiempo, Georgiana añadió a la témpera blanca finas líneas en forma de telaraña y perlas blancas nacaradas que añadieron otra dimensión a estos intensos remolinos de energía, pasión y convicción. Estas pinturas revelaban corrientes de energía cósmica en una época victoriana en la que el arte tendía a ser clasicista y muy figurativo, mirando al pasado. Georgiana, sin embargo, desafió por completo a su época.



Figura 3.6 - Georgiana Houghton, *Glory to be God.* 1864.
Dibujos abstractos a lápiz acuarelable, 23,7 x 32,6 cm.

Todo es abstracto; sin embargo, según parece, para Georgiana todo representaba lo que sus espíritus le decían que hiciera. Afirmaba mantener conversaciones complejas con los espectadores mientras trabajaba "automáticamente" en su dibujo, y su guía la utilizaba como medio para crear la obra. En 1870, Georgiana creó otra obra que hoy sorprende por su modernidad.



Figura 3.7 - Georgiana Houghton. 1870. *The Eye of the Lord*.
Dibujos abstractos a lápiz acuarelable, 25,3 x 35,6 cm.

Es un retrato fiel, porque quienes movieron su mano desde el más allá fueron colaboradores que conocen muy bien a Dios. En el reverso del cuadro se lee:

> L'attività di Georgiana Houghton, londinese, affascinata dalle esperienze medianiche vissute durante le sedute del suo circolo, scelse di diventare una medium e vide nella pittura la maniera di "tradurre" in concetti ciò che le veniva comunicato dall'aldilà. A tratti inquietanti, a tratti affascinanti, i suoi enigmatici dipinti e disegni sono spesso realizzati in trance, con un procedimento che ricorda l'automatismo dei surrealisti. La sua iconografia frequenta dapprima il mondo animale e vegetale, evolvendo gradualmente verso l'astrazione della forma, metafora di un universo che è specchio dell'anima e incontro con Dio. Opere enigmatiche, difficili ancora oggi da interpretare, tuttavia eleganti nel tratto e brillanti nei colori. Determinata a esporre le sue opere, disposta ad accettare qualsiasi critica, di fatto non ebbe particolare successo di pubblico, ma innegabilmente i suoi disegni destavano curiosità. E il linguaggio critico per descrivere e analizzare l'arte astratta nacque quando le sue opere giunsero all'attenzione degli addetti ai lavori, i quali furono costretti a inventare una terminologia adeguata. E ciò basta a spiegare la portata della novità artistica introdotta dalla Houghton. Pressoché sconosciuta in Europa perché dimenticata all'indomani della scomparsa, le sue opere sono state casualmente riscoperte in Australia, presso la Monash University di Melbourne, dove l'artista ha sempre goduto

di una certa considerazione nel settore, e dove con molta probabilità aveva esposto presso un circolo spiritualista, lasciandovi numerose opere[33]. (Lucarelli, 2018)

Los historiadores del arte ignoraron su obra durante más de un siglo. Solo en 2015, el Museo de Arte de la Universidad Monash de Melbourne montó una exposición itinerante de su obra.

3.7 Augustin Lesage: el estudio científico de Eugéne Osty

El caso de Augustin Lesage podría sugerir un trastorno de identidad disociativo caracterizado por la manifestación de personalidades múltiples y alucinaciones auditivas, pero los estudios de Eugéne Osty (1874-1938), médico y parapsicólogo francés conocido por sus investigaciones en el campo de lo paranormal y lo sobrenatural, demuestran lo contrario. Augustin Lesage se sometió a experimentos con algunos especialistas y aceptó pintar en público delante de científicos.

Nel 1927 è invitato all'*Institut Métapsychique International* (IMI), nella persona del prof. Eugène Osty, a dipingere alcune tele sotto il controllo degli studiosi dell'Istituto. Lesage chiede consiglio alle sue guide che lo sollecitarono ad accettare. All'IMI dipinge due tele lavorando con regolarità

[33] Georgiana Houghton, londinense, fascinada por las experiencias mediúmnicas que vivía durante las sesiones de su círculo, eligió convertirse en médium y vio en la pintura la forma de "traducir" en conceptos lo que se le comunicaba desde el más allá. Sus enigmáticas pinturas y dibujos —a veces inquietantes, otras fascinantes— se producen a menudo en trance, en un proceso que recuerda el automatismo de los surrealistas. Su iconografía se centra primero en el mundo animal y vegetal, evolucionando gradualmente hacia la abstracción de la forma, metáfora de un universo que es espejo del alma y encuentro con Dios. Obras enigmáticas, aún hoy difíciles de interpretar, pero elegantes en el trazo y brillantes en el color. Decidida a exponer sus obras, dispuesta a aceptar cualquier crítica, de hecho, no tuvo mucho éxito entre el público, pero sus dibujos despertaron innegablemente la curiosidad. Y el lenguaje crítico para describir y analizar el arte abstracto nació cuando sus obras llamaron la atención de los expertos en arte, que se vieron obligados a inventar una terminología adecuada. Esto basta para explicar el alcance de la novedad artística introducida por Houghton. Prácticamente desconocida en Europa porque había caído en el olvido tras su muerte, sus obras fueron redescubiertas accidentalmente en Australia, en la Universidad Monash de Melbourne, donde la artista siempre había gozado de cierta consideración en su ámbito, y donde muy probablemente había expuesto en un círculo espiritista, dejando allí numerosas obras. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

> 6-7 ore al giorno, e poiché il soggiorno si protrae dal 6 aprile al 13 maggio egli può essere seguito a più riprese sia da Osty e dagli altri membri dell'IMI che da critici d'arte e giornalisti[34]. (Giovetti, 1982 p. 31)

En estas circunstancias, trabajó ante un público numeroso, pintando un lienzo de tamaño considerable, de 2 x 1,50 metros. Una vez terminada esta obra, comenzó inmediatamente una segunda, más pequeña. Las entrevistas realizadas durante este periodo se publicaron en el *Psychic Journal* en 1928. Su forma de arte se conoce como "arte automático", lo que significa que pinta en un estado de automatismo, visible para cualquiera que le observe. No está en estado de trance, sino que permanece constantemente concentrado. Sigue la corriente, guiado por una fuerza interior que le dicta sus movimientos sin conocer el resultado final. Las investigaciones experimentales confirmaron que Lesage no era un charlatán y que su mano no estaba guiada por nadie más que por su propia voluntad (Osty,1928).

A finales de 1938, Augustin Lesage pintó un cuadro titulado *The Egyptian Harvest* (La cosecha en Egipto), que representaba diversas figuras y escenas del antiguo Egipto. Curiosamente, unos años antes, en 1922, Lesage declaró haber oído una voz que le decía: "Cuando pintes la cosecha de trigo en Egipto, el camino hacia el Nilo estará muy cerca". Sorprendentemente, en febrero de 1939, Lesage y sus amigos decidieron visitar Alejandría, como estaba previsto.

Durante el viaje en barco a Egipto, Lesage compartió esta revelación con sus compañeros de viaje: "Los guías espirituales predijeron que encontraría un antiguo fresco egipcio que representaba escenas de la vendimia". Cuando por fin llegaron al país de los faraones, se quedaron en El Cairo, pero fue en el Valle de las Reinas, cerca de Luxor, donde ocurrió algo extraordinario.

Lesage y sus compañeros fueron invitados a visitar la tumba de un egipcio llamado Menna y el asombro del grupo fue mayúsculo cuando vieron en una pared la misma escena de la cosecha que Lesage había pintado un par de meses antes.

---

[34] En 1927, fue invitado por el Institut Métapsychique International (IMI), en la persona del profesor Eugène Osty, para pintar algunos lienzos bajo la supervisión de los estudiosos del Instituto. Lesage pidió consejo a sus guías y estos le instaron a aceptar. En el IMI pintó dos lienzos, trabajando regularmente 6-7 horas al día, y como su estancia duró del 6 de abril al 13 de mayo, pudo ser supervisado varias veces por Osty y los demás miembros del IMI, así como por críticos de arte y periodistas. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

Lesage se convenció así de que él había sido Menna en una vida anterior y sus palabras fueron: "He visto este país que tanto he amado, donde he vivido y trabajado" (Giovetti, 1982).

En relación con este episodio, algunos estudiosos lo consideran una prueba irrefutable de la mediumnidad de Lesage, basándose principalmente en la afirmación de que nunca había visto el fresco egipcio antes de su partida. Sin embargo, otros se oponen, argumentando que esto puede no ser suficiente como prueba concluyente, ya que la pintura en cuestión se menciona en un libro de 1905 y aparece en varias publicaciones antes de 1930. Por lo tanto, algunos sugieren que Lesage pudo haber visto la imagen en alguna publicación antes de pintarla.

El Dr. Osty dedicó gran parte de su carrera a la investigación científica de los fenómenos paranormales, centrándose especialmente en el estudio de las manifestaciones mediúmnicas y la telepatía. Es conocido por sus contribuciones al campo de la metapsicología, una rama de la parapsicología que pretende investigar los fenómenos psíquicos o paranormales mediante un enfoque científico. Uno de sus estudios más famosos se refiere al médium polaco Franek Kluski. Durante las investigaciones realizadas por Osty y su equipo sobre Franek Kluski, se documentaron una serie de sucesos paranormales, entre ellos la aparición de manos y objetos materiales, fenómenos conocidos como materializaciones.

Estas manifestaciones fueron objeto de una observación escrupulosa y de un registro científico meticuloso. El Dr. Osty utilizó métodos rigurosos para excluir posibles engaños o fraudes por parte del médium o de otros participantes durante las sesiones. Estudió de los fenómenos psíquicos y el conocimiento extrasensorial, y fue pionero en las investigaciones experimentales en metapsíquica en el Institut Métapsychique International (IMI) de París (Osty, 1928), un centro privado fundado en 1920 por iniciativa de científicos que deseaban estudiar los fenómenos paranormales de forma racional, donde se realizaban experimentos para investigar la comunicación entre los mundos físico y espiritual. También es conocido por su trabajo con la famosa médium Eusapia Palladino (1854-1918), que afirmaba poseer la capacidad de comunicarse con los espíritus y manifestar fenómenos paranormales como la levitación de objetos.

De hecho, Eusapia Palladino es conocida por sus sesiones de espiritismo y las supuestas manifestaciones paranormales que tenían lugar durante las mismas.

Palladino fue una de las figuras más estudiadas y debatidas en el mundo de la mediumnidad y el ocultismo de su época. Es importante señalar que las investigaciones realizadas por Osty y otros en el campo de la parapsicología y los fenómenos paranormales generaron una considerable controversia y fueron acogidas con escepticismo por la comunidad científica dominante. Muchos estudios científicos sugieren, sin embargo, que los resultados de tales investigaciones no son concluyentes y carecen de una base científica sólida.

La parapsicología sigue suscitando discusiones en este campo controvertido y debatido entre científicos y escépticos. Muchos escépticos han cuestionado las conclusiones de Osty y argumentado que los fenómenos observados podrían explicarse de forma natural o mediante engaños. Es crucial subrayar que la investigación sobre la mediumnidad y los fenómenos paranormales ha sido objeto de debate y controversia durante muchos años, y no existe consenso en el mundo científico sobre la credibilidad de tales fenómenos. Los científicos perseveran en el estudio en profundidad de estos sucesos, pero las opiniones siguen divididas.

"Osty, che pure era scettico circa le «guide», è stupefatto e abbagliato dalla bellezza delle pitture[35]" (Giovetti, 1982 p.31).

En todo caso, el fenómeno en sí permanece. Estos artistas visionarios, a pesar de no tener conocimientos de pintura ni de dibujo, nunca cometen errores. En ningún dibujo se realizan nunca correcciones, al contrario, cada marca que dejan en el lienzo y en el papel siempre es definitiva, no tienen necesidad de volver atrás y corregir, impulsados por una fuerza ajena a su voluntad que puede guiarles en la ejecución de sus obras. Durante el proceso de creación, Lesage estaba alerta, pero como inmerso en un estado de profunda absorción extática y de distanciamiento de su entorno.

La mayoría de las investigaciones psicológicas recientes consideran que "oír voces" es un síntoma patológico. La mayoría de los artistas mediúmnicos oyen voces, pero no presentan trastornos patológicos. Además, cabe destacar que estas voces que oyen los artistas no son voces persecutorias, que amplifican ansiedades interiores, típicas del plano patológico, sino que simplemente acompañan

[35] Osty, que se mostraba escéptico ante los "guías", queda asombrado y deslumbrado por la belleza de las pinturas. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

liberaciones de energía positiva oculta al propio sujeto que las experimenta (Di Stefano, 2023).

3.7.1 El arte automático de Augustin Lesage

Lesage, médium de origen humilde y con escasa formación, nació en la localidad de Saint-Pierre les Auchel, cerca de Calais, en el seno de una familia de mineros. Trabajó como minero en la región del norte de Francia, en la frontera con Bélgica, una zona en la que la mediumnidad estaba muy extendida entre personas de estatus social similar. Su infancia transcurrió en un entorno desprovisto de cualquier forma de inspiración artística y con recursos culturales muy limitados. Su vida estuvo marcada por acontecimientos dolorosos, como la pérdida de su hermana menor, Marie, cuando solo tenía 7 años. Empezó a trabajar en las minas a los 14 años y poco después perdió también a su madre a causa de un cáncer.

A los 18 años, Lesage conoce a la que será su esposa y con la que tendrá una hija en 1895. Sin embargo, a los 20 años se alistó en los regimientos de Dunkerque y Lille durante la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra, en 1900, volvió a trabajar como minero.

El momento decisivo de su vida se produjo una noche de 1911, cuando Lesage tenía 35 años. Mientras estaba en las profundidades de la mina, oyó una voz que vaticinaba: "Pronto serás pintor".

> Durante la sua prima seduta spiritica in casa con cinque persone fidate, intorno a un tavolo rotondo, a Lesage viene rivelato che lui è un medium. Durante la seduta successiva Lesage avverte un forte tremore alla mano destra e sente il bisogno di scrivere. Prende carta e matita e scrive questo messaggio che segnerà il resto della sua vita: “Oggi, noi siamo felici di comunicare con voi. Le voci che hai sentito sono una realtà. Un giorno tu sarai pittore. Ascolta bene i nostri consigli e vedrai che un giorno tutto si realizzerà come diciamo noi. Prendi alla lettera quello che ti diciamo e la tua missione si compirà”. La volta successiva Lesage, “senza sapere che cosa facessi”, esegue un disegno[36]. (Giovetti, 1982 p. 27)

[36] Durante su primera sesión espiritista en casa, con cinco personas de confianza alrededor de una mesa redonda, Lesage descubre que es médium. En la siguiente sesión, Lesage siente un fuerte

Como muchos otros artistas, Lesage entró en el mundo de la pintura a través de la experiencia del espiritismo. Bajo la influencia de lo que creía que era el espíritu de su hermana Marie, fallecida a los tres años, comenzó a realizar sus primeros dibujos automáticos. Lesage siguió las instrucciones que se le daban a través de la escritura automática y compró las herramientas necesarias para empezar a pintar (White Rabbit, 2013).

A partir de julio de 1913, Augustin Lesage deja su trabajo en las minas para dedicarse a la profesión de curandero. Numerosos pacientes atestiguan haber experimentado mejorías gracias a sus curas. Entre 1914 y 1916, fue llamado al servicio militar. A su regreso, retomó con fervor su actividad artística y no volvió a abandonarla hasta su muerte. En un comentario recogido por el mismo Augustin Lesage en 1925, este afirma:

> Non avendo mai visto un tubetto di colore, giudicate la mia sorpresa per questa nuova rivelazione: Ma, vi dico, non so niente di pittura. "Non preoccuparti di questo dettaglio insignificante", mi è stato detto. “Siamo noi che lavoreremo con la tua mano”. Ricevetti poi per iscritto i nomi dei colori e dei pennelli che mi occorrevano e cominciai a dipingere sotto l'influenza degli artisti planetari[37] (De Galbert. 2008).

En 1921, recibe la visita de John Meyer, director de la *Revista Espiritista Francesa*, que pronto se convierte en su protector, lo que permite a Augustin Lesage, en 1923, abandonar definitivamente la mina para dedicarse por completo a la pintura. En 1925 expone dos cuadros en el Círculo de Espiritistas de París. A continuación, realiza su primera exposición pública en el Congreso Espiritista

---

temblor en la mano derecha y la necesidad de escribir. Coge lápiz y papel y escribe este mensaje que marcará el resto de su vida: "Hoy nos complace comunicarnos con vosotros. Las voces que has oído son una realidad. Un día serás pintor. Escucha bien nuestros consejos y verás que un día todo se hará realidad como decimos. Toma al pie de la letra lo que te decimos y tu misión se cumplirá". Al día siguiente, Lesage, "sin saber lo que hacía", realizó un dibujo. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

[37] Al no haber visto nunca un tubo de pintura, juzguen mi sorpresa ante esta nueva revelación. Pero, ya les digo, que yo no sé nada de pintura. "No te preocupes por este detalle insignificante", me dijeron. "Somos nosotros quienes trabajaremos con tu mano". Recibí entonces por escrito los nombres de las pinturas y los pinceles que necesitaría y empecé a pintar bajo la influencia de los artistas planetarios. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

Internacional, donde conoce a Leon Denis y a Sir Arthur Conan Doyle. Este fue el comienzo de una serie de exposiciones, entre ellas: Maison des Spirites, Salon des Beaux-Arts, Salon d'Automne de París y también en el Salón de Artistas Franceses, donde expuso todos los años desde 1934.

Conoce al novelista Arthur Conan Doyle y a numerosas personalidades, y recibe premios de parte de la prensa. En estos años también realzia viajes y exposiciones en Marruecos, Argelia, Egipto, Inglaterra, Escocia, Suiza y Bélgica. Un periodo próspero que terminó con la guerra. Lesage dejó de pintar en 1952 (De Galbert, 2008).

La explicación moderna que se ha dado al caso de Lesage es que la voz que escucha sería en realidad un *artificio* psíquico al que el artista recurrió para legitimar una necesidad, en este caso creativa, que el propio entorno social nunca habría permitido. Una justificación tanto a los ojos del mismo artista como a los de los demás y de sus propios familiares. Paradójicamente, la voz que ordena ejecutar es una voz externa que a la vez es también interna, superior a uno mismo, y que abre un camino de libertad para el sujeto, experimentando algo extraordinario.

3.7.2 Las pinturas mediúmnicas de Augustin Lesage

Nacido en una familia de mineros, Augustin Lesage (1876-1954) fue ocultista, médium y artista. Mientras trabajaba como minero, oyó de repente una voz que le predecía el futuro de su arte. Lesage no pudo resistirse a la voz, al espíritu, que motivaba su deseo interior de empezar a pintar.

Pronto decidió crear un enorme lienzo (9 x 2 m), al que dedicaba todo su tiempo libre durante el año. Pintaba con un método de dibujo automático y creía que su mano estaba dirigida por el espíritu de su hermana pequeña Marie. A partir de 1923, Augustin Lesage dejó de trabajar como minero y se dedicó por completo al arte, realizando sus pinturas místicas en público. Durante este periodo, también conoció al famoso egiptólogo francés del siglo XX Alexandre Moret (1868-1938), que contribuyó significativamente a la comprensión de la cultura y la historia del antiguo Egipto a través de sus investigaciones y obras.

Con el paso del tiempo, Lesage siguió perfeccionando su estilo único, caracterizado por una notable simetría, motivos detallados y estructuras monolíticas que recuerdan las formas arquitectónicas del antiguo Egipto y Oriente.

En 1948, el coleccionista Jean Dubuffet incluyó los cuadros de Lesage en su colección y en 1964 compró su primera obra de temática "histórica" por 50.000 francos suizos. En 1964, Augustin Lesage fue incluido por Jean Dubuffet en el libro *Art Brut 3*. Los cuadros de Lesage forman parte de la "Collection de l'Art Brut" *(*Colección de arte *outsider* o marginal) de Lausana (Suiza) desde su inauguración en 1975.
En 1989 se le dedicó una retrospectiva en Lausana, cuya documentación se publicó en un catálogo especial. Por otra parte, es importante subrayar que Augustin Lesage es históricamente el primero de los "artistas psíquicos" (término acuñado para designar a los artistas que se inspiran en percepciones psíquicas o paranormales en sus obras de arte) incluido en la "Collection de l'Art Brut"[38]. Este tipo de arte se considera un movimiento que ya forma parte de la historia, estrechamente vinculado a la personalidad de Jean Dubuffet.

Sin embargo, el Art Brut es un tipo de arte sin precio, un enigma que nos entregan como si fuera un regalo unos individuos que, sin considerarse artistas ni pretenderlo, han dado forma a través de un conocimiento intrínseco a un sistema de pensamiento único y extraordinario (Lucienn, 2001).

Lesage nos deja unas 800 obras, conservadas en colecciones privadas y públicas, entre ellas el Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Outsider de Lille Métropole (Francia). Al principio, sus primeras creaciones no llevaban firma, pero más tarde decidió añadir la firma "Leonardo Da Vinci" a sus obras. Su dedicación a la pintura se mantiene hasta su muerte en 1954, con la producción de unos 250 cuadros. Su arte era único debido al uso de una técnica de miniaturas sobre grandes superficies. Esta técnica requería un esfuerzo considerable en el acto de creación, junto con un proceso muy complejo que implicaba la representación de detalles decorativos extremadamente pequeños, incluidos motivos inspirados en las culturas egipcia, persa, india, tibetana y cristiana primitiva (De Lafayette, 2017). Reproducimos a continuación el comentario de un pintor cuando Lesage expuso su primer lienzo de nueve metros cuadrados:

[38] El Art Brut no se presenta como un movimiento. Jean Dubuffet (1948) nos ofrece una herramienta para pensar y repensar el arte. Con el concepto de "Art Brut", Dubuffet arremete contra un sistema artístico basado en la monetización y el valor de mercado. Al mismo tiempo, rechaza la idea, hoy ampliamente cuestionada, de que para ser artista hay que estudiar y comprender la historia del arte. Incluso hoy en día, muchos tienden a considerar el valor de una obra de arte en función de su venta o exposición. Sin embargo, la reflexión de Dubuffet pretende cuestionar y desmontar esta concepción generalizada (Villa, 2023).

> Come è strano che questo minatore sia arrivato a questa forma d'arte! È proprio l'ultimo dei generi ai quali egli avrebbe dovuto pensare. Se si desse ad un qualunque pittore una tela di nove metri quadrati da coprire di pittura a suo piacimento, egli adatterebbe inevitabilmente l'ampiezza della sua composizione all'estensione della tela: per una superficie grande, egli concepirebbe soggetti grandi, qualunque fosse il suo genere di pittura[39]. (Giovetti, 1982 p. 30)

Las obras de Lesage son una profusión de belleza, por todas partes se adivinan motivos decorativos impecables en diseño y colorido, de una originalidad sorprendente.

Sus cuadros se caracterizan por la representación de grandes composiciones basadas en la simetría de elementos ornamentales y motivos policromos bidimensionales. En estas obras no hay ni sombras ni perspectivas. Su producción temprana recuerda al arte primitivo arcaico, se observa una repetición de los mismos motivos, figuras o patrones, a veces con la inclusión de símbolos místicos o religiosos. También se aprecia una tendencia a llenar completamente el espacio de los lienzos, a menudo de tamaño considerable.

En una etapa posterior de su carrera, la pintura de Lesage evolucionó hacia formas figurativas cada vez más intrincadas, dando lugar a diversas identidades espirituales que, según él, eran los verdaderos autores de sus cuadros. Estas obras presentan motivos decorativos y ornamentales extraordinariamente ricos, incluidas representaciones detalladas de elementos arquitectónicos de estilos antiguos y orientales, como frisos, columnas, portales y galerías, todo ello representado sin ninguna perspectiva. A menudo, estas representaciones correspondían a lugares reales y lejanos que el artista nunca había visitado (Giovetti, 1980).

El profundo misticismo que impregnaba el arte de Lesage le llevó a incorporar símbolos misteriosos de carácter filosófico o religioso, incluidas

[39] ¡Qué extraño que este minero haya llegado a esta forma de arte! Es el último de los géneros en los que debería haber pensado. Si a cualquier pintor se le diera un lienzo de nueve metros cuadrados para que lo cubriera de pintura a su antojo, inevitablemente adaptaría la amplitud de su composición al tamaño del lienzo: para una gran superficie, concebiría grandes temas, cualquiera que fuera su género pictórico. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

representaciones de antiguas pseudoescrituras. Creó más de 800 obras, que luego vendió para mantenerse, una práctica poco habitual entre los artistas mediúmnicos, que no suelen comercializar sus obras o lo hacen solo con fines benéficos. Lesage afirmaba que él no era el creador de sus cuadros, sino un médium a través del cual se manifestaban los espíritus guías, a veces mediante voces audibles o escritura automática. Atribuía su arte al más allá. Es importante señalar que Lesage no tenía ninguna patología o trastorno psíquico evidente y mantenía relaciones normales en el pueblo donde vivía.

> Sulla genuinità di Lesage non ci sono dubbi: tutto il paese, che lo conosce bene, assiste stupefatto la sera, quando il minatore, dopo essersi lavato e aver cenato, si mette a dipingere; e quando la sua fama si sarà diffusa, saranno pittori, giornalisti e personalità venute da Parigi a sfilare nella sua casa per studiare il caso straordinario del minatore-pittore che dipinge guidato dai suoi "spiriti", senza avere la minima idea, quando si siede per lavorare, di quello che la sua mano traccerà sulla tela[40]. (Giovetti, 1982 p. 30)

[40] No hay duda de la autenticidad de la obra de Lesage: todo el pueblo, que le conoce bien, observa asombrado por las tardes cuando el minero, después de lavarse y cenar, se pone a pintar; y cuando su fama se ha extendido, son pintores, periodistas y personalidades de París los que desfilan por su casa para estudiar el extraordinario caso del minero-pintor que pinta guiado por sus "espíritus", sin tener la menor idea, cuando se sienta a trabajar, de lo que su mano va a trazar sobre el lienzo. (*Traducción de la autora de la presente tesis doctoral*)

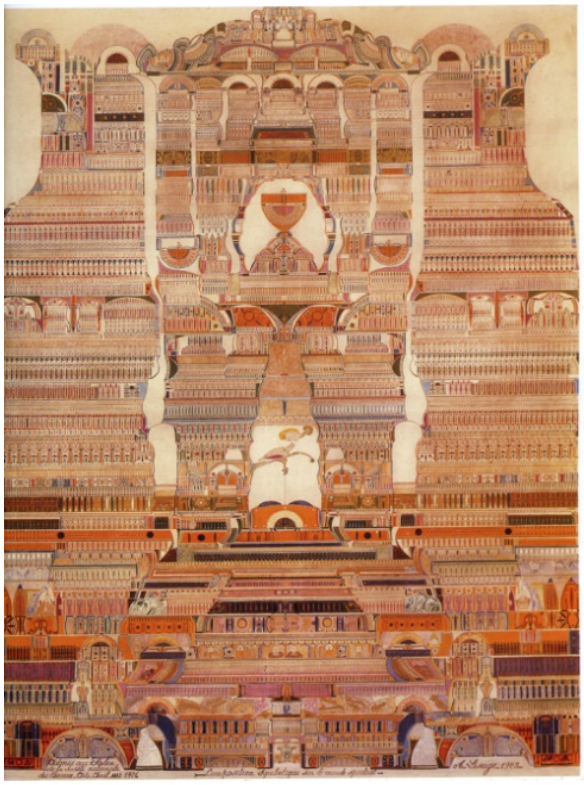


Figura 3.8 - Augustin Lesage. *Composition symbolique sur le monde spirituel.* 1923. Óleo sobre lienzo, 192 x 133 cm. Collection de l'Art Brut, Lausana.



Figura 3.9 - Augustin Lesage. *The Egyptian Harvest*. 1938. Óleo sobre lienzo.
Fuente: https://www.samwoolfe.com/2020/09/mediumistic-art-augustin-lesage.html

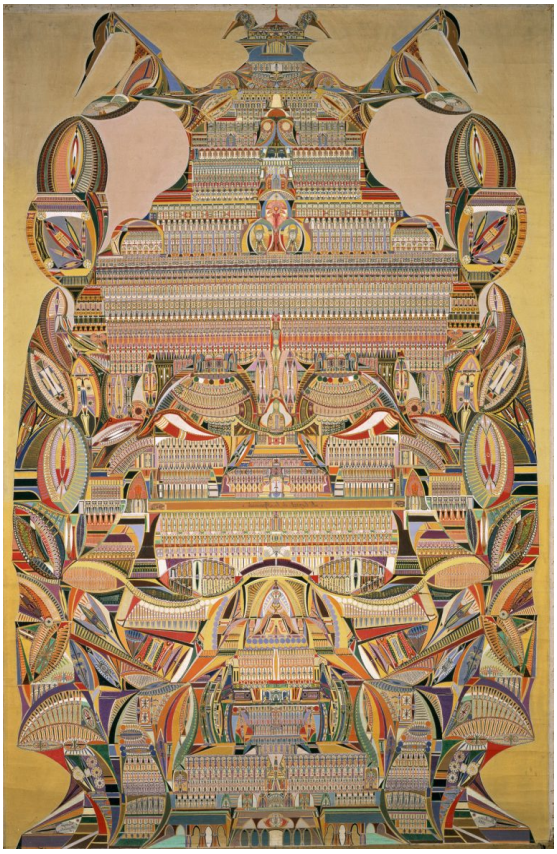


Figura 3.10 - Augustin Lesage. *L'Espirit de la Pyramide.* 1926. Óleo sobre lienzo.
Fuente: https://www.samwoolfe.com/2020/09/mediumistic-art-augustin-lesage.html

En los últimos diez años el Art Brut está experimentando un movimiento internacional de florecimiento, reconocimiento y reterritorialización. En sintonía con una reinterpretación más integradora de la historia del arte, el Art Brut está saliendo de un circuito específico y para expertos (implicando a veces aislamiento) para entrar en las ferias internacionales de arte contemporáneo y en las colecciones de los museos. A lo largo de las décadas, se ha pasado de la existencia de un único lugar específico cuya misión era la preservación de la colección creada por Dubuffet y la continuación de su misión (la Colección de Art Brut de Lausana) a la multiplicación de galerías de arte, pequeños museos y colecciones privadas. El peso de esta ola imparable ha ido captando poco a poco el interés de las grandes instituciones museísticas.

CAPÍTULO 4

4. VOCES DESDE EL MÁS ALLÁ: ALGUNAS ARTISTAS MÉDIUMS DEL SIGLO XX

El fenómeno del espiritismo se extendió considerablemente, sobre todo entre mediados del siglo XIX y la década de 1920. Esta práctica gozó de buena aceptación y difusión en todas las clases sociales de la época. En aquellos años, paradójicamente, el espiritismo suscitó el interés y posteriormente se convirtió en objeto de estudio y experimentación de eminentes personalidades del mundo científico, como el psiquiatra y antropólogo Cesare Lombroso (1835-1909), que durante un tiempo realizó experimentos con la médium Eusabia Palladino, al igual que Pierre Janet, como vimos en el capítulo anterior. Los artistas médiums del siglo XX revolucionaron profundamente las convenciones tradicionales del arte, abriendo el camino a una mayor expresión individual e introspección en el arte. En este contexto, se desarrolló el concepto de "arte mediúmnico", que se manifestó a través de la creatividad artística de varias figuras, en su mayoría mujeres, muchas de las cuales eran médiums. Si bien Emma Kunz y Hilma af Klint son nombres muy conocidos, también es importante mencionar a artistas menos famosas, como Annie Besant, Laura Pigeon y, en épocas más recientes, Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Josefa Tolrà, Agnes Pelton. Estas artistas, a menudo sin contar con formación artística, produjeron obras extraordinarias, tanto abstractas como figurativas, mediante un estado de "automatismo", es decir, sin el control consciente de su voluntad. En este capítulo, se exploran las vidas y obras de algunas de las extraordinarias artistas médiums que, en nuestra opinión, transmiten la inspiración de su alma en cada uno de sus cuadros, dando forma y yendo más allá del “principio de necesidad interior” de Wassily Kandinsky: Magalí Herrera, Laure Pigeon, Milly Canavero, Agnese Pelton y Josefa Tolrà.

La perspectiva de la mediumnidad de estas artistas visionarias está estrechamente ligada al tema romántico de la inspiración. Para ellas, el acto creativo no sigue un proceso de planificación arquitectónica, sino que implica una profunda conexión con fuerzas externas al individuo. Esta experiencia se manifiesta en forma de una especie de "guía" misteriosa, que lleva a los artistas a abrazar una dimensión más romántica y expresionista de la creación artística. En esta perspectiva, cada artista se convierte en un instrumento en manos de lo desconocido, inmerso en una

experiencia casi alucinatoria en la que la obra se revela durante su propio proceso de realización. A menudo, los artistas no tienen una previsión clara de lo que surgirá de la obra hasta llegar a su conclusión.

4.1 Magalí Herrera: pintora de utopías

Magalí Herrera (1914-1992) fue una artista uruguaya autodidacta. Trabajó en varios ámbitos antes de crear las obras visuales por las que es conocida. Procedía de una familia de notables y aprendió por su cuenta a bailar, actuar y fotografiar; también organizaba veladas poéticas. Ella misma escribía poesía y relatos de ciencia ficción, que no llegaron a publicarse. Era una ávida lectora, con amplios intereses y una especial afición por el esoterismo, en particular las filosofías orientales, como las tradiciones tántricas y el taoísmo. También trabajó como periodista, dando conferencias y escribiendo para varios periódicos. A principios de la década de 1950, empezó a pintar ocasionalmente y luego se dedicó en exclusiva a esta práctica, pintando día y noche en una especie de trance. Comenzó a pintar de forma intermitente a principios de la década de 1950, pero no fue hasta 1965, tras un periodo de depresión severa, cuando empezó a pintar con regularidad. Esta actividad se convirtió en el centro de su existencia, con periodos de intenso trabajo creativo en los que pintaba día y noche, en una especie de trance. La depresión, a veces tan intensa que desembocó en intentos de suicidio, siguió afligiéndola hasta que en 1992, a los setenta y ocho años, se quitó la vida.

Utilizó tinta negra, blanca o de colores sobre papel blanco, negro o de colores. Su técnica es original y sofisticada, cercana al puntillismo, y sus composiciones son el resultado de un proceso espontáneo de producción continua. Al igual que sus relatos, sus cuadros representan utopías. Aunque nunca se ocupó realmente del espiritismo, sus dibujos surgen de una facultad de posesión que los hace comparables al arte mediúmnico (“Collection Art Brut”, Lausana, 2015).

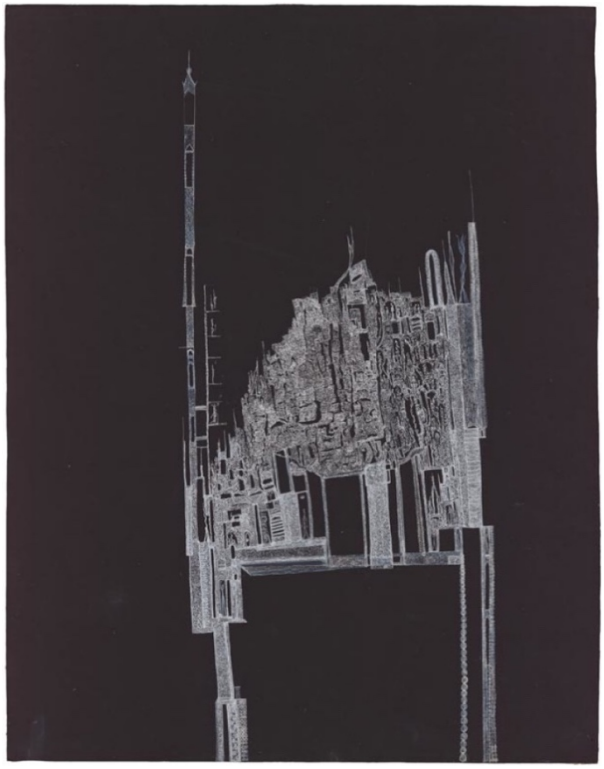


Figura 4.1 - Magalí Herrera. 1980. *Otros Mundos.* Tinta blanca sobre papel negro 65 x 50 cm.
Collection de l'Art Brut Lausana.

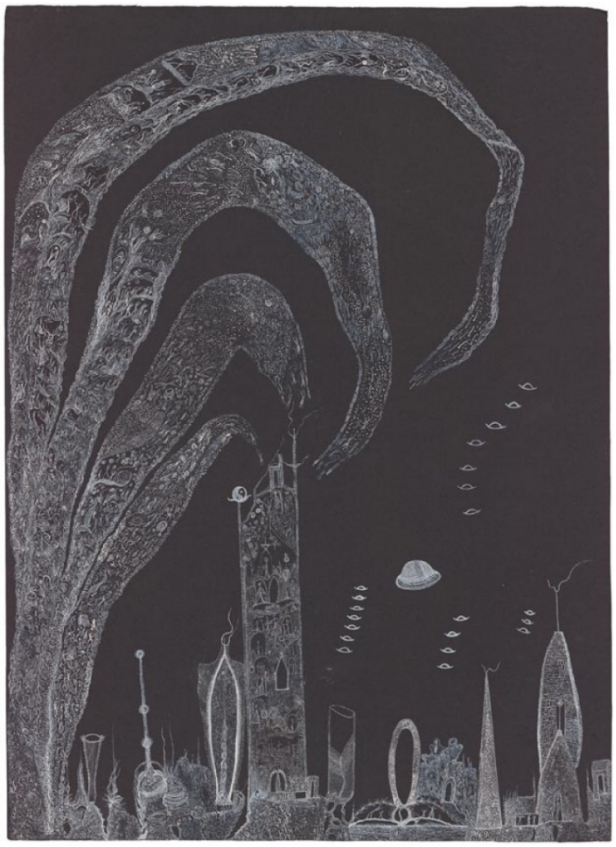


Figura 4.2 - Magalí Herrera. 1980. *Recurrencia eterna*.
Tinta blanca sobre papel negro 66,5 x 48 cm.
Fuente: https://museobrutocom.wordpress.com/2020/11/06/magalí-herrera/

4.2 Laure Pigeon y el automatismo rápido

Laure Pigeon (1882-1965) nació en 1882 en París. Su madre, Alida, lavandera, murió cuando ella tenía solo cinco años; tras la muerte de su madre, la niña se fue a vivir con su abuela paterna a Bretaña, de quien recibió una educación bastante estricta, como se acostumbraba en aquella época con las niñas de buena familia. Laure era una persona agradable, de buen carácter, y buena ama de casa.

A los veintinueve años se casó con un dentista en contra de los deseos de su familia, pero tras veintidós años de vida matrimonial se separó de su marido, tras descubrir sus infidelidades. Traumatizada, decidió irse a vivir sola a una pensión, donde permaneció diez años, y durante esa estancia conoció a una señora que le reveló su talento como médium, es decir, que podía escribir y dibujar automáticamente, con lo que se introdujo en el espiritismo. Al principio, Pigeon se sintió muy perturbada, ya que era incapaz de dar una explicación lógica a todo lo que le ocurría; sabía que era muy buena en las tareas domésticas, pero totalmente negada para el arte. Sin embargo, más tarde recibió la revelación de que esos dibujos se los transmitían entidades espirituales, en concreto, el pintor francés Maurice Utrillo (1883-1955), cuya muerte había predicho la misma Laure (Giovetti, 1982).

Los dibujos y los mensajes eran su única diversión; pasaba mucho tiempo sola toda la semana y los domingos visitaba a sus parientes y su cuñada Lily en su casa de Nogent-sur-Marne. Fue en esa casa donde su marido regresó un año para morir en sus brazos. Laure hablaba abiertamente con todo el mundo de sus cuadros y solo se consideraba como la ejecutora de obras que le dictaba otra persona.

> La mano diceva Laure, le veniva guidata, non era lei a scegliere i soggetti, a scrivere, a disegnare. Tutto veniva da “fuori”. Nessuno la prendeva sul serio, ma Laure non ci badava e continuava a dedicarsi con passione alle sue creazioni. Fino alla sua morte[41]. (Giovetti, 1982)

Laure Pigeon comenzó a realizar sus primeros dibujos en 1935. Comenzó a producir obras con regularidad. En una primera fase, su producción gráfica presentaba

[41] Alguien guiaba su mano, decía Laure, ella no elegía los temas, ni escribía, ni dibujaba. Todo venía de "fuera". Nadie la tomaba en serio, pero a Laure no le importaba y seguía dedicándose con pasión a sus creaciones. Hasta su muerte. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

dibujos cincelados y muy finos, negros o azules sobre blanco, parecidos a crines de caballo, en los que predominaban rostros y figuras humanas mezcladas e insertadas en construcciones y motivos ornamentales, intercalados con palabras que se condensaban en una escritura densa, realizada mediante el automatismo creativo habitual. Mientras que, en una segunda fase, la artista parece decantarse por elementos miniaturizados y repetitivos que formaban densas texturas que recordaban a un espeso follaje. El rasgo más evidente de esta segunda fase es el uso exclusivo del color azul sobre fondo blanco, una especie de firma estilística típica de la artista. La precisión y seguridad del trazo (realizado con pluma estilográfica, pero cuya densidad sugería el uso de un pincel), así como la ausencia de borrones o abrasiones en las hojas, sugieren que también Laure trabajaba con gran rapidez, al igual que otros artistas mediúmnicos (Giovetti, 1980). A su muerte, se encontraron 500 dibujos y cuadernos de gran tamaño y Jean Dubuffet compró toda la producción para su "Collection de l'Art Brut".

Los dibujos también contienen mensajes y profecías, cuya caligrafía, bajo el efecto del trance, es incierta, vacilante, incluso ilegible. Sus obras no se parecen en nada a las del impresionista Utrillo, lo que no plantea un problema para quienes creen en el más allá. Laure está firmemente convencida de que los seres humanos sobreviven después de la muerte, sin su cuerpo físico, pero con todos sus recuerdos, sus afectos, su conciencia, y que es posible que los vivos se comuniquen con ellos.



Figura 4.3 - Laure Pigeon. *Sin título.* 1956. Tinta sobre papel 65 x 50 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausana.
Fuente: https://www.artbrut.ch/en_GB/author/laure

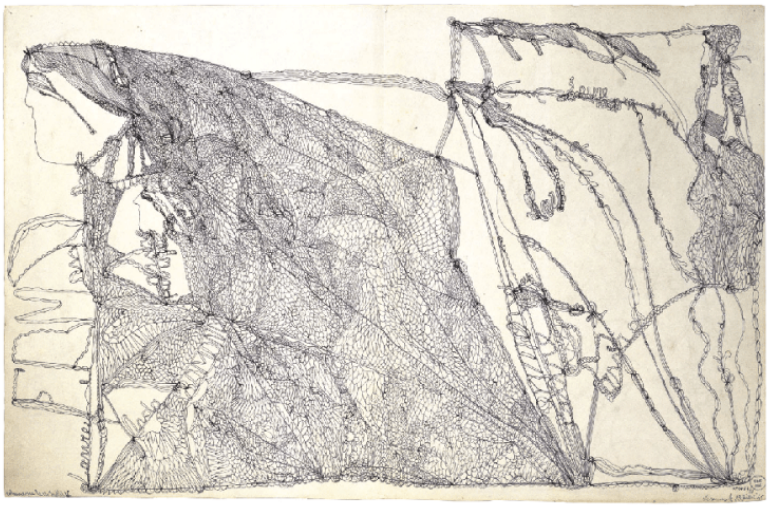


Figura 4.4 - Laure Pigeon. *Sin título.* 1946. Tinta sobre papel 32 x 50 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausana.

4.3 Milly Canavero Serra y los dibujos automáticos

Milly Canavero Serra (1920-2010), de origen genovés, tuvo una vida retraída, independiente y rodeada de misterio. Recibió una educación muy estricta, con un fuerte sentido del deber y de la culpa, a raíz de la cual, para sentirse libre, se casó con un médico, el profesor Michelangelo Canavero, un conocido y respetado cirujano. Sin embargo, en su nueva familia se encontró con una suegra que dirigía toda la casa; de manera que Milly empezó a pasar sus días en soledad, afortunadamente llena de música, que Milly amaba profundamente. Durante este tiempo de soledad, una gran sensibilidad y apertura se fue desarrollando y refinando inconscientemente en ella. En su alma sentía llamadas espirituales, que a veces la perturbaban y a veces la conmovían. De hecho, su vida como médium comenzó en Montecatini, cuando asistió a una sesión de espiritismo durante la cual la Entidad que se manifestó en ese momento pronunció palabras que la impulsaron a la búsqueda. Posteriormente, una vidente de Génova le reveló su mediumnidad y, a partir de entonces, Milly se puso a disposición de ciertas manifestaciones que la llevaron a la escritura automática. La repentina muerte de su marido la dejó sumida en la soledad, pero mientras velaba su cuerpo, tuvo la clara percepción de que él seguía viviendo en espíritu y se dio cuenta de la supervivencia del alma. Milly aceptó su propia mediumnidad, que poco a poco se fue perfeccionando y madurando.

A través de la práctica de la escritura automática, Milly recibió las enseñanzas de sus guías espirituales y esta enseñanza se convirtieron en su razón de vivir, en el propósito de sus días. Milly comenzó a experimentar un intenso deseo de concentrarse, luego temblor en la mano derecha, respiración acelerada, ardor en la faringe, intenso calor interno. En 1976, en el mes de noviembre, sintió inesperadamente un fuerte impulso de dibujar. Una inteligencia ajena a ella la llevó a producir dibujos abstractos, simbólicos, expresados en formas geométricas rigurosas y perfectas: líneas increíblemente rectas, triángulos, elipses, espirales, todo ello dibujado a una velocidad increíble, no más de quince o veinte segundos por dibujo. Inmediatamente después de terminar el dibujo, Milly escribía un mensaje breve e incisivo que contiene una explicación del dibujo. Tanto el dibujo como el mensaje estaban firmados, y en el lugar donde suele colocarse la firma trazaba una flor, una especie de pequeña margarita estilizada.

Milly empezó a dibujar tres composiciones al día, pero no acababa de comprender el valor y el significado de lo que dibujaba. Mientras tanto, los dibujos se acumulaban, hasta superar los 4000. A la vez, Milly fue invitada a congresos, seminarios y estudios nacionales e internacionales. Con sencillez y disponibilidad aportaba su contribución, era incansable ayudando, aconsejando, explicando, para todo el mundo tenía una palabra buena y amable. Huyó de la publicidad, era modesta y cordial con todo el mundo. Milly sabía que tenía una misión que cumplir: hacer saber a los hombres de su tiempo, engañados por falsas ideologías y falsas doctrinas, que desde el Universo, "espíritus sabios" de gran bondad se afanan en advertir, dirigir y capacitar a los hombres para que emprendan el camino de la Verdad y del Conocimiento, que es el único que el hombre debe recorrer, el único por el que debe esforzarse en esta corta y fugaz existencia. Y para romper finalmente la cadena del sufrimiento y del dolor y así reunirse con la Sabiduría universal y perfecta (Giovetti, 1980).

Fue entonces gracias a un encuentro fortuito con una médium profesional en 1973 que Canavero empezó a realizar una serie de composiciones que, dibujadas inicialmente con la ayuda de una plancheta (un tablero Ouija para la escritura automática), interpretaba como mensajes de fuerzas extraterrestres.

No sabía nada de mediumnidad ni de parapsicología. Así, Milly empezó a experimentar con la escritura automática con una tablilla; al principio recibió textos sencillos, que con el pasar del tiempo se hicieron cada vez más complejos y de contenido filosófico (Canavero, 2004).

De repente y sin previo aviso, a finales de 1976 experimentó un cambio radical y empezó a producir diseños automáticos. Milly desarrolló rápidamente un estilo particular ajeno a su control intelectual. Mientras que las primeras obras representaban flores estilizadas con largos tallos, u ondas, la producción de la artista fue evolucionando hasta incluir la representación de otro elemento gráfico, la flecha, que solía ser el último elemento dibujado en la obra y que siempre apuntaba hacia arriba, representando simbólicamente la tensión hacia un nivel espiritual superior.

> I disegni sono anche “firmati”: un piccolo fiore, una specie di margherita, a sinistra in fondo al foglio. Subito dopo aver finito il disegno, Milly scrive un commento, sempre breve e incisivo, che spiega il significato del disegno:

> anch'esso viene firmato col medesimo fiore – tanto che Milly parla del "fiore" come dell'autore reale di tutto ciò che produce. In ogni disegno, oltre al fiorellino che funge da firma, c'è un altro elemento ricorrente: freccia che viene tracciata per ultima e che indica sempre l'alto, il livello superiore, spirituale, al quale si deve tendere[42]. (Giovetti, 1982 p. 148)

Los dibujos de Milly son todos diferentes: se trata de formas geométricas compuestas por líneas rectas y espirales, dibujadas en su mayoría en un movimiento ininterrumpido, que a menudo se complementan con figuras. Ejecuta sus obras con total automatismo y en cuestión de segundos, pero nunca está en trance; considera las imágenes, firmadas con una pequeña flor estilizada, como mensajes de una inteligencia extraterrestre (Mudu, 2022).

Unos ocho años después de sus primeras producciones de pinturas mediúmnicas, Canavero empezó a rellenar los espacios vacíos de sus obras anteriores con extraños símbolos recurrentes, parecidos a una especie de alfabeto antiguo o alienígena, a menudo llenando el reverso de la hoja con "transmisiones" poéticas transcritas automáticamente. El simbolismo de sus dibujos era una forma de expresión, según la autora.

Realiza estas composiciones con una precisión lograda a través de movimientos ininterrumpidos: tras trazar signos circulares, elípticos o en forma de espiral, Canavero recorta la composición con geometrías angulosas, como flechas que apuntan hacia arriba, líneas rectas, triángulos y un extraño alfabeto jeroglífico. "La forza del cosmo e l'eterno divenire della vita, sono caratterizzati dalla ciclicità della spirale evolutiva e dall'eterna ricerca del progresso spirituale dell'uomo, che tende a ricongiungere il proprio Essere con un Tutto universale[43]" (Bellisai, 1981).

---

[42] Los dibujos también están "firmados": una pequeña flor, una especie de margarita, en la parte inferior de la hoja a la izquierda. Inmediatamente después de terminar el dibujo, Milly escribe un comentario, siempre breve e incisivo, explicando el significado del dibujo, que también está firmado con la misma flor, hasta el punto de que Milly habla de la "flor" como la verdadera autora de todo lo que produce. En cada dibujo, además de la florecilla que sirve de firma, hay otro elemento recurrente: una flecha que se dibuja en último lugar y que siempre indica el nivel elevado y espiritual al que hay que aspirar. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[43] La fuerza del cosmos y el eterno devenir de la vida se caracterizan por el carácter cíclico de la espiral evolutiva y la eterna búsqueda del progreso espiritual del hombre, que tiende a reunir su propio Ser con un Todo universal. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Los dibujos de Milly se caracterizan por un fuerte simbolismo. La Dra. Vittoria Bellisai ha identificado todos los símbolos tradicionales, desde los más simples a los más complejos, en los dibujos de Canavero. Los primeros dibujos representan las olas, símbolo de la vida, y luego las flores, que representan la primavera. A continuación, encontramos muchos soles, que simbolizan muchos rayos que parten de un punto central, representando la multiplicidad a partir del Uno. Cuadrados, triángulos, círculos y puntos y, por último, la espiral se entrelazan como mundos giratorios. El círculo es el símbolo del infinito, el cuadrado de la materia limitada y estática, el triángulo es la figura perfecta, que representa lo eterno, la divinidad; y la espiral nos dice que el hombre puede hacer surgir de sí mismo esa espiritualidad que ya está en su interior, esto es, puede elevarse a una nueva vida (Bellisai, 1981).

Las obras que Milly Canavero realizó en los años 70 se expusieron en la Bienal de Venecia de 2022 en la muestra titulada "Il latte dei sogni" (La leche de los sueños). La exposición toma su título de un libro de cuentos de hadas de Leonora Carrington (1917-2011). La exposición "Il latte dei sogni" elige a las criaturas fantásticas de Carrington, junto con muchas otras figuras de la transformación, como compañeras en un viaje imaginario a través de las metamorfosis de los cuerpos y de las definiciones de lo humano (Alemani**,** 23 de abril de 2022).

> La Mostra di Cecilia Alemani immagina nuove armonie, convivenze finora impensabili e soluzioni sorprendenti —dichiara il Presidente Roberto Cicutto— proprio perché prendono le distanze dall'antropocentrismo. Un viaggio alla fine del quale non ci sono sconfitti, ma si configurano nuove alleanze generate dal dialogo fra esseri diversi (alcuni forse prodotti anche da macchine) con tutti gli elementi naturali che il nostro pianeta (e forse anche altri) ci presenta. I compagni di viaggio (le artiste e gli artisti) che si aggregano alla Curatrice provengono da mondi molto diversi fra loro. Cecilia ci dice che c'è una maggioranza di artiste donne e soggetti non binari, una scelta che condivido perché riflette la ricchezza della forza creativa dei nostri giorni[44] (Cicutto, 2022).

[44] La exposición, comisariada por Cecilia Alemani, imagina nuevas armonías, cohabitaciones hasta ahora impensables y soluciones sorprendentes, afirma el Presidente Roberto Cicutto**,** precisamente porque se alejan del antropocentrismo. Un viaje al final del cual no hay perdedores, sino nuevas alianzas generadas por el diálogo entre seres diferentes (algunos quizá incluso producidos por

Cecilia Alemani sostiene que el artista surrealista describe un mundo mágico en el que la vida se reinventa constantemente a través del prisma de la imaginación y en el que uno se permite cambiar, transformarse, llegar a ser otro diferente con respecto a uno mismo.

El orientalista y profesor universitario de filosofía y letras Giulio Cogni (1908-1983) dice de Canavero: " Si può dire con serena tranquillità che i messaggi sono pervasi da un grande senso del Tutto, cioè, dell'universalità dell'Essere e dell'unione del singolo con l'Essere universale [45]" (Giovetti, 1982 p. 152).



Figura 4.5 - Milly Canavero. Obras de Milly Canevaro expuestas en la Bienal de Venecia. 2022. Rotulador sobre papel.
Fuente: https://www.labiennale.org/it/arte/2022/corpo-orbita/milly-canavero

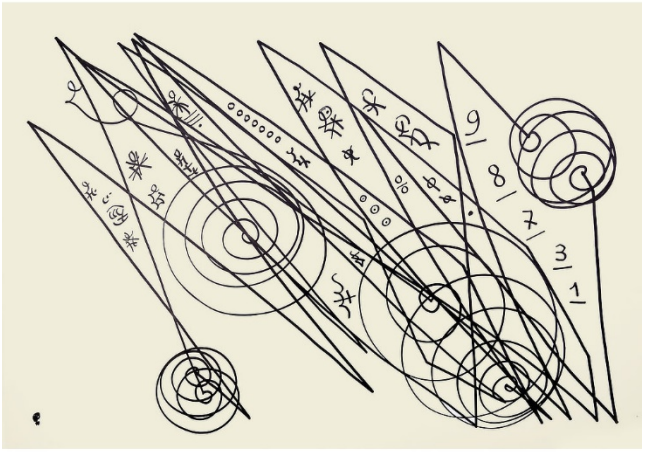


Figura 4.6 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm.
Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

máquinas) con todos los elementos naturales que nos presenta nuestro planeta (y quizá otros). Los compañeros de viaje (los artistas) que se unen a la Comisaria proceden de mundos muy diferentes. Cecilia nos dice que hay una mayoría de artistas mujeres y de sujetos no binarios, una elección que comparto porque refleja la riqueza de la fuerza creativa de nuestro tiempo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[45] Se puede decir con total tranquilidad que los mensajes están impregnados de un gran sentido del Todo, es decir, de la universalidad del Ser y de la unión del individuo con el Ser universal. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

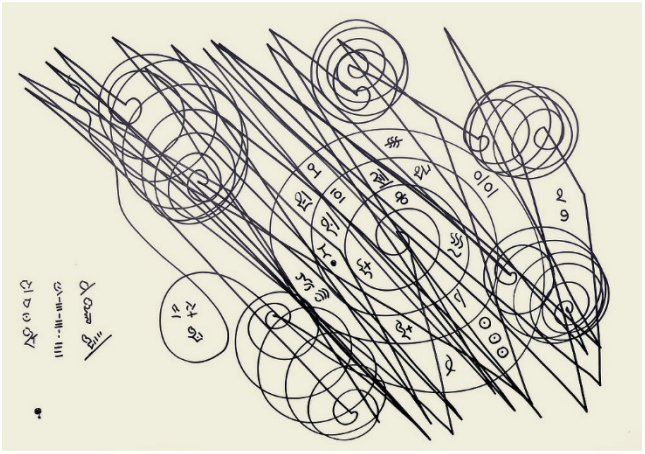


Figura 4.7 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm.
Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

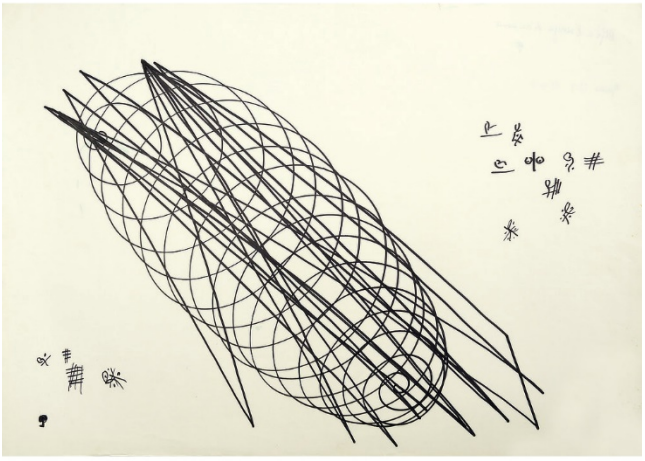


Figura 4.8 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm.
Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

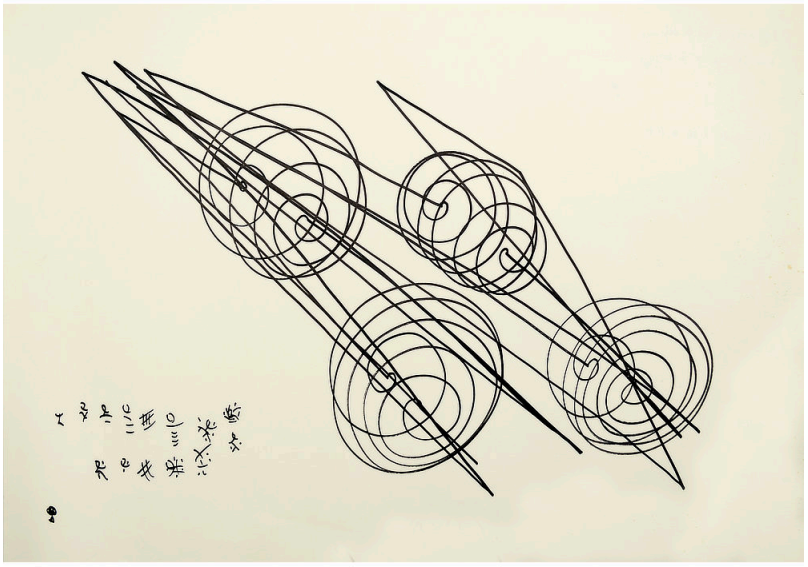


Figura 4.9 - Milly Canevaro. 1986. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm.
Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

Terminamos este repaso con el testimonio de Carla Parola, a quien la autora de esta tesis doctoral tiene la suerte de conocer desde hace más de veinte años. Ella nos sugirió que incluyéramos a Milly Canavero en esta tesis porque la conocía personalmente. Por casualidad le contamos a Carla que estábamos trabajando en un proyecto de investigación sobre artistas visionarios y nos dijo con los ojos brillantes: "Entonces también tienes que hablar de mi amiga Milly Canavero". Carla es una persona muy especial, tiene el don de la tele-escritura. Tiene ochenta años, pero aparenta unos sesenta por su aspecto juvenil y su vitalidad, en su vida ha tenido el don especial de ser descrita por científicos rusos como "biológicamente evolucionada", por su capacidad de escribir al dictado y estar en contacto con una corriente metafísica y escribir libros al "dictado" sobre física cuántica sin haberla estudiado nunca, de manera automática. Tuvimos el placer de conocerla en Palermo y nos habló de su amiga Milly Canavero, ambas de Génova y dotadas de talentos comunes y afines, a saber, ser capaces de canalizar corrientes de energía cósmica. Carla es una persona muy sociable, que se entusiasma al hablar de su amiga. Se conmueve un poco, le brota una lágrima, y luego con delicadeza me dice:

Milly mi è stata presentata da un'amica comune, e da subito si presentò come una persona deliziosa, mi ha subito accolto con grande gioia e con grande amore, interessandosi veramente a me. Sono rimasta stupita nel vedere che lei riusciva a veicolare non solo disegni, ma intere poesie. Faceva dei disegni in pochi secondi con una rapidità e una precisione che neppure con righelli e altro si sarebbero potuti realizzare. Un altro suo dono è stato proprio la scrittura, scriveva in modo straordinario, in modo incredibile. Ho il ricordo di una persona unica, fantastica, sia per quello che emanava umanamente, così amabile, buona e accogliente, sia per quello che riusciva a veicolare con le sue opere e scritti. Nei suoi disegni mi ha sempre colpito la rappresentazione della spirale che per Milly era un segno evoluzione spirituale, un chiaro segno di liberazione, di ascesa verso lo spirito. Per Milly ogni essere umano deve plasmare la materia e liberare l'anima e così far emergere lo spirito che è la nostra vera realtà[46]. (Parola, 2023)

4.4 Agnes Lawrence Pelton, la trascendentalista del desierto

Agnes Lawrence Pelton (1881-1961) fue una modernista que nació en Stuttgart (Alemania) de padres estadounidenses y creció de niña en Estados Unidos. Estudió arte en Estados Unidos y Europa. Vivió en Rotterdam (Países Bajos) de 1882 a 1884 y en Basilea (Suiza) de 1884 a 1888. Agnes y su madre se trasladaron a la casa familiar de esta en Brooklyn tras la muerte de su padre en 1890. La obra artística de Pelton evolucionó a través de al menos tres temas distintos: sus primeras "Pinturas imaginativas", el arte de la gente y el paisaje del suroeste americano, y el arte abstracto que reflejaba sus creencias espirituales.

[46] Conocí a Milly a través de un amigo común, e inmediatamente me pareció una persona encantadora; enseguida me acogió con gran alegría y cariño, interesándose genuinamente por mí. Me asombró ver que podía transmitir no solo dibujos, sino poemas enteros. Hacía dibujos en segundos con una rapidez y una precisión que ni siquiera con reglas ni ninguna otra herramienta parecida se podría haber alcanzado. Otro de sus dones era la escritura, escribía de una manera extraordinaria, increíble. Tengo el recuerdo de una persona única, fantástica, tanto por lo que transmitía en el plano humano, tan amable, buena y acogedora, como por lo que era capaz de transmitir a través de sus obras y escritos. En sus dibujos, siempre me llamó la atención la representación de la espiral, que para Milly simbolizaba la evolución espiritual, una clara señal de liberación, de ascensión hacia el espíritu. Para Milly, todo ser humano debe plasmar la materia y liberar el alma y así dejar surgir el espíritu, que es nuestra verdadera realidad. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Agnes era una simbolista visionaria que representaba la realidad espiritual que experimentaba en momentos de quietud meditativa. Para ella, el arte era una disciplina a través de la cual plasmaba su visión de una conciencia superior dentro del universo. Utilizando un vocabulario abstracto de formas biomórficas curvilíneas y delicados y brillantes velos de luz, plasmó su conciencia de la existencia de un mundo más allá de las apariencias físicas, un mundo de energías benévolas e incorpóreas que animan y protegen la vida. Durante la mayor parte de su carrera, Pelton eligió vivir lejos de las distracciones de un gran centro artístico, primero en Water Mill, Long Island, de 1921 a 1932, y más tarde en Cathedral City, una pequeña comunidad cerca de Palm Springs, California. Pelton nos muestra que la vida está protegida y animada por un mundo de energías benévolas y desencantadas, que utilizan delicados y resplandecientes velos de luz, realidades más allá de lo que estamos acostumbrados a ver (Simonetti, 2021).

Su aislamiento del mundo artístico dominante hizo que sus cuadros fueran relativamente desconocidos durante su vida y en las décadas inmediatamente posteriores. En 2020, se organizó su primera exposición en Nueva York, titulada Agnes Pelton: Desert Transcendentalist. por el Phoenix Art Museum y comisariada por Gilbert Vicario, Esta exposición de unas cuarenta y cinco obras presentó al público a una artista poco conocida cuyas luminosas y abstractas imágenes de trascendencia sólo ahora están siendo plenamente reconocidas. La exposición se centró en su contribución artística al modernismo americano, examinando su práctica dentro de un marco internacional más amplio de abstracción espiritual y esotérica (Pelton, marzo de 2020).

Distanciándose deliberadamente de la comunidad artística, Pelton acabó estableciéndose en Cathedral City, California. Pintó paisajes desérticos convencionales para ganarse la vida, pero fueron sus estudios abstractos de la tierra y la luz, composiciones biomórficas de delicados velos, estrellas centelleantes y líneas de horizonte atmosféricas, lo que distinguió su obra (Pelton, 2022).

Creyente en la numerología, la astrología y la curación a través de la fe, las composiciones luminosas, abstractas y casi trascendentales de Pelton la impulsaron a un mundo esotérico encarnado por el Transcendental Painting Group (1938-1942), un grupo de corta vida que promovía el arte abstracto y no objetivo.



Figura 4.10 - Agnes Pelton. 1935. *Day.* Óleo sobre lienzo. 62×53 cm.
Fuente: https://arthive.com/it/artists/61063~Agnes_Pelton/works/621554~Il_giorno



Figura 4.11 - Agnes Pelton. 1931. *Marine Metamorphosis.* Óleo sobre lienzo. 51,1×72,1 cm.

4.5 Josefa Tolrà i Abril: la artista que hablaba con los espíritus

Josefa Tolrà i Abril (1880-1959) fue una pintora y médium catalana, autodidacta, conocida como Pepeta, curandera y ferviente católica que ejecutaba sus obras en estado de trance. Desde muy joven trabajó en una fábrica textil. Más tarde

se casó con Jaume Lladó, agricultor, y fue madre de tres hijos: Joan, María y Pere. Desgraciadamente, Pere, el hijo menor, perdió la vida a causa de una larga enfermedad a la edad de 14 años, mientras que Joan fue víctima de la Segunda Guerra Mundial y estuvo en un campo de concentración, donde desapareció. La pérdida de sus dos hijos causó a Josefa Tolrà un profundo sufrimiento y un periodo de intensa tristeza. Durante esta difícil etapa, empezó a desarrollar una conexión con la espiritualidad, a escuchar voces interiores y a percibir la energía del universo. Aconsejada por un amigo de la familia con intereses relacionados con el espiritismo, Jordi Galbany, Josefa empezó a seguir estas voces interiores y a plasmarlas en escritos y dibujos (Bonet, 2014).

Su obra incorporaba a menudo elementos de simbolismo y una fascinación por el mundo natural, centrándose principalmente en retratos, bodegones y paisajes. Sus cuadros suelen presentar colores vivos y detalles intrincados. Es especialmente conocida por su hábil uso del color y la luz, que añaden una profundidad única a sus obras. Compaginaba la expresión de su creatividad con el compromiso de cuidar de los demás, como curandera y médium. En su universo artístico interior, seguía la guía de "seres de luz" durante el proceso creativo, actuando como "puente" entre los dos mundos. Manifestaba un profundo sentido de la humildad, ofreciendo consultas de clarividencia sin pedir remuneración alguna y donando sus obras. Con una educación muy limitada y de origen humilde, desarrolló un poderoso talento artístico. Algunos afirman que su tardía entrada en el mundo del dibujo (a partir de 1942) estuvo marcada por su necesidad de encontrar consuelo en el arte para hacer frente a la tristeza relacionada con la pérdida de dos de sus hijos. Aunque no sea tan reconocida como algunos de sus contemporáneos, Josefa Tolrà i Abril contribuyó notablemente a la escena artística catalana durante la época modernista. Amada por artistas como el reconocido poeta, cineasta y artista visual Joan Brossa (1919-1998), y por pintor, escultor y artista catalán Antoni Tàpies (1923-2012), Josefa Tolrà i Abril se hizo famosa por sus obras ejecutadas en estado de trance, surgiendo toda su producción artística de estos estados alterados de conciencia. Tras la trágica pérdida de sus dos hijos, comenzó a desarrollar un estilo de dibujo que llamó la atención de artistas consagrados por su pureza y surrealismo. La primera exposición de Josefa Tolrà tuvo lugar en la Sala Gaspar de Barcelona en 1956, pero duró muy poco, ya que solo estuvo abierta una noche, el 18

de febrero. Hoy forma parte de las colecciones permanentes de prestigiosas instituciones como el Museo Reina Sofía de Madrid y la Fundació Joan Brossa de Barcelona. Sus obras se consideran actualmente piezas preciosas de la historia del arte catalán y su legado sigue celebrándose en la región.

> Josefa Tolrà era una medium, ma, come abbiamo già discusso, era anche una chiaroveggente e una guaritrice. Tuttavia, la sua principale vocazione risiedeva nella canalizzazione di ciò che per lei rappresentava una forza fluida. A sessant'anni, in età avanzata, perse due dei suoi figli, e fu allora che cominciò a entrare in contatto con altri mondi. Da quel momento e fino alla sua morte, avvenuta all'età di settantadue anni, non ha mai interrotto i suoi legami con gli spiriti e gli "esseri di luce", ai quali attribuiva apertamente la paternità delle tematiche presenti nei messaggi che ha trascritto su geografia, religione, filosofia, scienza, geologia e persino arte[47]. (Mora Sánchez, p. 92)

Josefa Tolrà comenzó a experimentar largas sesiones de trance durante las cuales produjo un gran número de dibujos y escritos. Como si se pretendiera dejar constancia del hecho de que fuera guiada por entidades incorpóreas, estos escritos transmiten mensajes demasiado sofisticados para su educación elemental y producen imágenes demasiado refinadas para una mano inculta en el dibujo (Bonet, 2021). Según Tolrà, las almas con las que se comunicaba habían adquirido conocimientos en diversas disciplinas, como la geografía, la ciencia, el arte y la filosofía. Estas almas no dudaban en mostrar sus habilidades a través de largos flujos textuales que incluían poemas, aforismos y reflexiones, o a través de complejas representaciones que incluían vívidas figuras humanas, flujos de energía o extraordinarios paisajes naturales. A veces, como demuestra *Llibreta* (1944) o la

[47] Josefa Tolrà era médium, pero, como ya hemos destacado, también clarividente y curandera. Sin embargo, su principal vocación residía en la canalización de lo que para ella era una fuerza fluida. A la avanzada edad de sesenta años, perdió a dos de sus hijos, y fue entonces cuando empezó a entrar en contacto con otros mundos. Desde ese momento hasta su muerte, a los setenta y dos años, nunca cortó sus vínculos con espíritus y "seres de luz", a los que atribuía abiertamente la paternidad de los temas presentes en los mensajes que transcribía sobre geografía, religión, filosofía, ciencia, geología e incluso arte. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

obra *Dibujo escritura fluídica* (1954), los componentes verbales y visuales comparten el mismo espacio en la página, interactuando entre sí.

Las obras iconográficas cristianas creadas por la artista en esos mismos años son ricas en símbolos ocultistas y reflejan un sincretismo religioso que recuerda las fascinaciones teosóficas de finales del siglo XIX. Esta ferviente actividad mediúmnica de Josefa Tolrà se traduce en un arte que muestra una sorprendente modernidad en su sensibilidad artística (Mudu, 2022). Josefa es conocida por su contribución al movimiento del Modernismo en Cataluña. El Modernismo fue un movimiento cultural y artístico que surgió a finales del siglo XIX y principios del XX y se caracterizó por el deseo de romper con los estilos artísticos tradicionales y adoptar nuevas formas de expresión. El estilo artístico de Josefa se vio influido por este movimiento. Pilar Bonet, que ha pasado más de 20 años estudiando la obra de Josefa y ha tenido la oportunidad de conversar con sus familiares, revela que Josefa nunca se definió como artista y nunca buscó el reconocimiento. La misma Bonet, investigadora que ha dedicado muchos años al estudio y la difusión de la obra de la peculiar Josefa Tolrà junto con María José González, ambas profesoras de la Universidad de Barcelona y miembros del proyecto de investigación Visionary Women Art, sobre la creatividad de las mujeres visionarias, impartieron una importante conferencia sobre las artistas catalanas Josefa Tolrà y Remedios Varo (1908-1963), seleccionada para la Bienal de Arte 2022 *Il latte dei sogni* (La Leche de los Sueños) comisariada por Cecilia Alemani (Bonet & González, 2021). Según Bonet, profesora y comisaria de la mayor exposición dedicada a la obra de esta talentosa artista y clarividente, el legado de Josefa Tolrà ha permanecido en gran parte desconocido para el mundo de los artistas. Tolrà solo se dio a conocer cuando se inauguró una exposición dedicada a su obra entre diciembre de 2013 y marzo de 2014. La obra de Josefa se encuentra en colecciones privadas y públicas, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM) y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. La vida y obra de Josefa Tolrà y Abril han sido objeto de estudio principalmente por parte de la ya mencionada Pilar Bonet y Sandra Martínez Pascual, ambas implicadas en un proyecto de investigación sobre Tolrà que finalizó con una exposición de la obra de la artista en Can Palauet de Mataró en diciembre de 2013. Si Josefa Tolrà no hubiera poseído una extraordinaria fuerza creativa, a la vez como artista y como

visionaria y curandera (conocida por su "fuerza fluida", como ella la llamaba), habría sido impensable que una mujer de sus extraordinarias cualidades hubiera podido desarrollar sus singulares y extraordinarios talentos con alguna libertad en la España rural de su época (Bonet, 2021).



Figura 4.12 - Josefa Tolrà. 1954. *Dibujo escritura fluídica*. Tinta sobre papel, 28 x 36,5 cm. Fundación Josefa Tolrà.



Figura 4.13 - Josefa Tolrà. 1956. *El ángel y el mendigo.* Tinta y acuarela sobre papel. 112 x 72 cm. Fundación Josefa Tolrà.



Figura 4.14 - Josefa Tolrà. 1956. *Dibujo fuerza fluídica.* Dibujo a tinta y acuarela sobre papel firmado. 64x48,3 cm. Fundación Josefa Tolrà.

A lo largo de la historia del arte, determinadas corrientes estéticas e incluso artistas individuales han sido marginados, a veces deliberadamente y otras sin ser conscientes de ello. La peculiaridad de ciertos planteamientos artísticos representa a menudo un conflicto más que una respuesta a la complejidad de la realidad. Las mujeres artistas, en particular, han sido a menudo desatendidas o incluso olvidadas. Josefa Tolrà, una mujer procedente de una modesta familia rural con una educación limitada, creó obras de gran envergadura, realizando dibujos de gran formato y escribiendo poesía. Llenó numerosos pequeños cuadernos con dibujos, mensajes y dedicatorias, e incluso escribió una novela. Además, confeccionaba hermosos mantones que representaban otra muestra de su talento artístico, bordados con el mismo estilo que sus dibujos. Esta trayectoria creativa se combinó con su dedicación al cuidado de los demás como curandera y vidente. Su historia es un ejemplo de cómo el arte puede florecer incluso en contextos aparentemente desfavorables (Mora Sánchez, marzo de 2017).

CAPÍTULO 5

5. EL ARTE ESPIRITUAL DE KANDINSKY Y EL PRINCIPIO DE LA NECESIDAD INTERIOR

Cada cuadro encierra misteriosamente toda una vida.
Toda una con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz.
Wassily Kandinsky

El arte espiritual de Wassily Kandinsky y el principio de la necesidad interior constituyen un elemento central en la evolución del arte abstracto del siglo XX. Este concepto y su práctica representan un hito importante en la historia del arte moderno.

Wassily Kandinsky (1866-1944), artista y teórico ruso, es considerado tradicionalmente como el padre de la pintura abstracta. Su visión artística estuvo profundamente influida por su convicción de que el arte debía ir más allá de la representación de la realidad visible y buscar la esencia espiritual de las cosas. El principio de la necesidad interior, formulado por Kandinsky, sostiene que el artista debe estar movido por una profunda necesidad interior, un impulso creativo y místico, que le incite a crear. Esta necesidad interior es independiente de la representación objetiva de la realidad exterior; es más bien una llamada del alma que impulsa al artista a expresar su mundo interior. El arte espiritual de Kandinsky se basa en la idea de que los colores, las formas y las líneas pueden transmitir emociones y conceptos abstractos. Creía que el arte debía actuar sobre el alma del espectador, implicando una especie de experiencia espiritual.

Este concepto influyó profundamente en el arte del siglo XX, allanando el camino para el abstraccionismo y el arte conceptual. Los artistas posteriores siguieron explorando el concepto de necesidad interior, intentando captar la esencia espiritual del arte a través de formas, colores y estructuras abstractas. Kandinsky hacía especial hincapié en el uso del color y la forma en el arte. Creía que los colores y las formas tenían cualidades espirituales inherentes que podían comunicarse directamente con el alma del espectador. Asociaba determinados colores con emociones y estados espirituales específicos. Además, este enfoque contribuyó a

desplazar la atención del exterior al interior, de la materia a la mente y el alma, abriendo nuevas vías para el arte contemporáneo (Kandinsky, 1989).

5.1 Lo espiritual de Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky, artista nacido en Rusia a principios del siglo XX, fue un auténtico pionero que allanó el camino a la abstracción a principios del siglo XX. Sus pinturas, libres y expresivas, expresaban el deseo de la sociedad de escapar de las trampas del materialismo y la industrialización para adentrarse en un reino metafísico superior. Además de su vasta obra artística, que incluye pinturas, grabados y dibujos, Kandinsky fue también un prolífico escritor. Su emblemático texto *Concerning the Spiritual in Art* (De lo espiritual en el arte), de 1910, era un tratado sobre las encarnaciones espirituales contenidas en sus pinturas y una llamada a la acción para que las voces creativas de su generación y posteriores adoptaran nuevas formas metafísicas de pensar y hacer arte.

Kandinsky sintonizaba profundamente con las resonancias espirituales del color, que se convirtieron en un principio definitorio de su arte. En *Concerning the Spiritual in Art,* Kandinsky describe el color como una puerta al reino metafísico y espiritual. Describe cómo los colores individuales tienen cada uno sus propias propiedades emocionales y resonantes, en particular el azul, que cuanto más profundo es, con más fuerza llama al ser humano hacia el infinito, despertando en él el deseo de lo puro y, en última instancia, de lo sobrenatural. Kandinsky también describió cómo las combinaciones sonoras de colores pueden evocar respuestas emocionales contradictorias y alcanzar lo más profundo del espectador hasta tocar su psique interior. En *Concerning the Spiritual in Art*, Wassily Kandinsky explora la relación entre arte y espiritualidad, sentando las bases para el desarrollo del arte abstracto en el siglo XX. Publicado en 1910, este influyente tratado esboza las teorías y creencias de Kandinsky sobre el papel del arte como medio para acceder a los ámbitos espiritual y emocional. Kandinsky sostenía que el arte debía trascender la mera representación del mundo físico y esforzarse por transmitir los aspectos espirituales y emocionales de la existencia humana. Creía que el arte tenía el poder de evocar emociones profundas y experiencias espirituales en el espectador. Kandinsky abogaba por la creación de arte no objetivo, en el que el artista no intenta

representar objetos reconocibles, sino que se centra en los elementos abstractos del color, la forma y la composición. Consideraba que el arte no objetivo era una forma más pura y directa de acceder a lo espiritual.

Kandinsky creía que el artista debía estar en contacto con su yo interior, guiado por una necesidad interior de crear. Consideraba al artista como un guía espiritual que conduce al espectador por un viaje de autodescubrimiento a través de su arte (Kandinsky, 1989).



Figura 5.1 - Wassily Kandinsky. *Sin título/Primera acuarela abstracta*, 1910. Lápiz, acuarela y tinta sobre papel. Centro Pompidou, París.
Fonte: https://www.arteworld.it/primo-acquerello-astratto-kandinskij/

Kandinsky ejecutó la primera "acuarela abstracta" en 1910; se hacen coincidir con esta obra los orígenes del arte abstracto. El artista " è il primo ad arrivare a una visione astratta come atto cosciente e non come impulso occasionale[48]" (Vallier, 1984, p. 25). Con el advenimiento del arte abstracto, primero en la pintura y luego en la escultura, comenzaron a aparecer formas que no contenían imágenes reconocibles, ya que no se referían a elementos presentes en la realidad exterior. El artista abstracto ya no representaba algo real y, por tanto, perfectamente definible y conocible, sino que, aun partiendo de la realidad exterior, llevaba a cabo un proceso de abstracción.

[48] Es el primero en llegar a la visión abstracta como un acto consciente y no como un impulso ocasional. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

> La pittura astratta si sviluppò in diverse forme aventi alla base tre radici e motivazioni differenti: una decorativa, che guardava alla stilizzazione del ferro nell'*art nouveau*; una simbolica o spiritualista che tendeva soprattutto ad avvicinare le discipline della pittura e della musica; una formalista, che privilegiava la geometria come massima espressione della razionalità[49]. (Vettese, 1998, p. 20)

Angela Vettese señala que Kandinsky tenía tras de sí una tradición de abstracción espiritual procedente de la religión ortodoxa y del arte popular ruso. Este impulso espiritual es plasmado por Kandinsky a través del color, "espressione di quella "*necessità interiore"* in cui egli vede la molla dell'arte[50]" (Dora Vallier, 1984, p. 25).

5.1.1 Apuntes biográficos y características principales de la poética expresiva de Kandinsky

Wassily Kandinsky emprendió un viaje riguroso por el mundo del arte a la edad de 30 años, cuando decidiió trasladarse a Múnich para dedicarse al estudio del dibujo y la pintura. Gracias a su experiencia musical, Kandinsky se acercó a la pintura con la misma sensibilidad que un músico. Su profunda admiración por Monet le llevó a explorar con audacia conceptos creativos relacionados con el color sobre el lienzo, provocando a veces controversia entre sus contemporáneos y los críticos de arte. No obstante, Kandinsky se convirtió en un respetado pionero del movimiento artístico abstracto de principios del siglo XX. Kandinsky nació en Moscú el 4 de diciembre de 1866 (o el 16 de diciembre, según el calendario gregoriano), hijo de Lidia Ticheeva, música, y Vasily Silvestrovich Kandinsky, comerciante de té.

A la edad de cinco años, tras la separación de sus padres, se trasladó a Odessa a vivir con una tía. Allí cursó el bachillerato, aprendió a tocar el piano y el violonchelo

[49] La pintura abstracta se desarrolló en diferentes formas con tres raíces y motivaciones distintas: una decorativa, que miraba a la estilización del hierro en el *art nouveau*; una simbólica o espiritualista, que tendía sobre todo a acercar las disciplinas de la pintura y la música; y una formalista, que privilegiaba la geometría como máxima expresión de la racionalidad. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[50] Expresión de esa 'necesidad interior' en la que él ve el impulso del arte. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

y comenzó a estudiar dibujo bajo la dirección de un profesor. Desde muy joven, Kandinsky sintió una profunda conexión con el arte; sus primeras obras revelan combinaciones de colores muy peculiares, inspiradas en su creencia de que "cada color posee una misteriosa vida propia".

Aunque más tarde escribió: "Recuerdo que el dibujo y, un poco más tarde, la pintura me distraían de la realidad", Kandinsky accedió inicialmente al deseo de su familia de que cursara una carrera jurídica. En 1886 se matriculó en la Universidad de Moscú y completó brillantemente sus estudios de Derecho, licenciándose con matrícula de honor. Sin embargo, su formación etnográfica le llevó por un camino inesperado; obtuvo una beca que implicaba una visita a la provincia de Vologda para estudiar su derecho penal tradicional y su religión.

Este viaje al mundo de la cultura popular y el estudio espiritual despertó en él deseos que habían permanecido latentes. En 1892, Kandinsky se unió en matrimonio con su prima, Anna Chimyakina, y mientras tanto ocupó un puesto en la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú. Paralelamente, dirigió una pequeña imprenta de arte, que le mantuvo en contacto con el mundo artístico y la creatividad (Düchting, 2016).

Sin embargo, dos acontecimientos clave influyeron decisivamente en el repentino cambio de rumbo de Kandinsky en 1896. El primero fue cuando tuvo la oportunidad de visitar una exposición de impresionistas franceses en Moscú el año anterior. En concreto, la obra *Pajares en Giverny* de Claude Monet le abrió la mente y supuso una revelación para él, ya que representaba su primera experiencia con el arte no representativo. El segundo momento decisivo se produjo cuando asistió a la representación de la ópera de Wagner *Lohengrin* en el Teatro Bolshoi. Estas dos profundas experiencias le llevaron a tomar una decisión radical: abandonar su carrera de abogado y trasladarse a Múnich (había aprendido alemán de su abuela materna de niño), donde podría dedicarse a tiempo completo a estudiar arte.

Una vez en Múnich, Kandinsky fue aceptado en una prestigiosa escuela privada de pintura y más tarde ingresó en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Aunque tuvo acceso a un entorno académico, gran parte de sus estudios siguieron siendo autodidactas. Al principio se centró en temas y formas artísticas convencionales, pero más tarde continuó desarrollando teorías influidas por un profundo estudio espiritual y una intensa relación entre la música y el color. Durante

la primera década del siglo XX, estas teorías se fusionaron gradualmente, lo que llevó a Kandinsky a alcanzar su estatus definitivo como pionero indiscutible del arte abstracto (Golding, 2000).

El color se convirtió cada vez más en un medio para expresar emociones profundas, más que en una mera descripción exacta de la naturaleza o de un tema. Durante este periodo, Kandinsky entabló una estrecha amistad con otros artistas de su época, entre ellos el famoso Paul Klee. Su producción artística incluía frecuentes exposiciones, conferencias sobre arte y publicaciones en las que compartía sus innovadoras teorías artísticas. Durante esos años, Kandinsky conoció en 1903 a Gabriele Münter (1877-1962), una estudiante de arte. Su relación se intensificó y Kandinsky se fue a vivir con ella, aunque el divorcio de su mujer no se formalizó hasta 1911. Juntos emprendieron numerosos viajes, y finalmente se instalaron en Baviera poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial.

Ya había formado la Nueva Asociación de Artistas de Múnich (*Die Neue Künstlervereinigung München*) y fundado el grupo Blue Rider con el también artista Franz Marc; también fue miembro del movimiento Bauhaus junto con Klee y el compositor Arnold Schoenberg (Düchting, 2016). Johannes Nathan Düchting es un historiador del arte, autor y profesor alemán conocido por sus contribuciones en el campo del arte y la historia del arte. Ha escrito numerosos libros y publicaciones sobre diversos artistas y periodos artísticos, contribuyendo al análisis y la comprensión del arte en diferentes épocas.

La Primera Guerra Mundial llevó a Kandinsky de vuelta a Rusia, donde su perspectiva artística se vio influenciada por el movimiento constructivista, caracterizado por el uso de líneas nítidas, puntos y geometría. Durante ese periodo, Kandinsky, a la edad de cincuenta años, conoció a Nina Andreevskaya (1899-1980), una mujer mucho más joven que él e hija de un general del ejército ruso, con la que más tarde se casó. Juntos tuvieron un hijo, pero este sólo vivió tres años, lo que se convirtió en un tema delicado y muy difícil de afrontar para la pareja. Tras la revolución, Kandinsky y su mujer decidieron quedarse en Rusia. Allí, Kandinsky dedicó sus inagotables energías a la administración de los programas educativos y culturales del gobierno. Contribuyó en gran medida a la creación del Instituto de Cultura Artística y del Museo de Cultura Pictórica de Moscú (Lassaigne, 1964).

Tras experimentar conflictos teóricos con otros artistas y enseñar en la escuela Bauhaus de Berlín, Kandinsky también escribió obras de teatro y poemas. Sin embargo, en 1933, con la llegada de los nazis al poder, la escuela Bauhaus fue cerrada. Aunque había obtenido la nacionalidad alemana, la Segunda Guerra Mundial le obligó a abandonar el país. En julio de 1937, Kandinsky fue incluido en la "Exposición de arte degenerado" de Múnich, un acontecimiento que despertó el interés del público, pero cincuenta y siete de sus obras fueron confiscadas por los nazis. A finales de la década de 1930, Kandinsky se trasladó con su esposa Nina a los suburbios de París, con el apoyo de Marcel Duchamp (1887-1968), que les ayudó a encontrar un pequeño piso. Durante la invasión alemana de Francia en 1940, Kandinsky consiguió escapar a los Pirineos, pero más tarde regresó a Neuilly-sur-Seine, donde vivió bastante aislado y deprimido debido a las escasas ventas de sus obras. Aunque su obra seguía despertando controversias, también tuvo notables partidarios como Solomon Guggenheim y continuó exponiendo sus obras hasta su muerte por una enfermedad cerebrovascular el 13 de diciembre de 1944 (Lassaigne, 1964). Lamentablemente, gran parte de la obra realizada por Kandinsky durante su estancia en Rusia se ha perdido con el paso del tiempo. En cambio, muchos de los cuadros que pintó en Alemania durante su última etapa artística se conservan en colecciones públicas y privadas de todo el mundo. Estas pinturas siguen siendo objeto de gran interés y aprecio en el mundo del arte.

En las subastas de arte celebradas en Nueva York se ha observado en los últimos años un considerable interés por las obras de Kandinsky, algunas de las cuales han alcanzado precios significativos, superiores a los 20 millones de dólares. Esto pone de relieve el valor y la importancia del arte de Kandinsky en el mercado del arte contemporáneo.

Kandinsky creía profundamente que cada periodo histórico influía significativamente en la expresión artística, y su innovadora interpretación del color a través de una sensibilidad musical y espiritual tuvo sin duda un impacto duradero en el arte del siglo XX. Sus obras abstractas y su filosofía artística ayudaron a definir el arte moderno, allanando el camino para el expresionismo abstracto y otras corrientes artísticas innovadoras. Su legado artístico sigue hoy en día muy vivo y continúa influyendo en artistas y amantes del arte de todo el mundo.

Las obras de Kandinsky se expusieron por primera vez en Gran Bretaña en la segunda edición del de la Asociación de Artistas Aliados (AAA), celebrado en el Royal Albert Hall de Londres en 1909. Kandinsky siguió exponiendo en este evento hasta 1913. La exposición incluía más de 1000 obras de arte, principalmente de artistas británicos. Kandinsky presentó dos cuadros, *Amarillo y rosa* y *Paisaje de invierno* (Figura 5.2), ambos realizados en 1909, junto con doce xilografías (Chilvers & Glaves-Smith, 2009). De las obras de Kandinsky se desprenden importantes innovaciones relativas al replanteamiento de la relación entre el espectador y la obra de arte; de hecho, el abstraccionismo reconocía la importancia del espectador en el proceso de significación de la propia obra.

En Holanda, por ejemplo, el arte abstracto desembocó, gracias al grupo De Stijl, en lo que Van Doesburg (1883-1931) definió como "arte concreto", basado en la idea de que el cuadro no representa un objeto, sino que es un objeto en sí mismo. En este contexto, el cuadro se concebía como portador de una armonía intrínseca (Vettese, 1998, pp. 20-21).



Figura 5.2 - Wassili Kandinsky, *Paisaje de invierno*, 1909. Óleo sobre lienzo. 90 x 70 cm; Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Entre los que se interesaron pronto por Kandinsky estaban los amigos de Rutter en Leeds, Michael Sadleir y su hijo, interesarse activamente por el arte, el

primero como coleccionista y su hijo, recién licenciado por la Universidad de Oxford, como escritor de una nueva revista de arte, *Rhythm*.

Tras ver obras de Kandinsky en exposiciones, en 1911 Michael Sadleir (1861-1943), historiador y pedagogo, confirmó su interés comprando cuatro de sus xilografías, iniciando además una importante correspondencia, que finalmente desembocó en la publicación en inglés del ensayo *Concerning the Spiritual in Art*. Al año siguiente, en su artículo "Después de Gauguin", publicado a principios de 1912, Sadleir expone cómo dos conceptos clave emergen principalmente en el ensayo de Kandinsky (Kandinsky, 2017).

El primero es una declaración de panteísmo: se afirma la existencia de una dimensión que va "más allá" de las apariencias comunes y que vincula la naturaleza y la humanidad en una unidad. Esta concepción recuerda a la de Wordsworth, pero mientras este la exploraba subjetivamente, describiendo sus experiencias interiores en comunión con la naturaleza circundante, el nuevo arte actúa como intermediario para los demás, tratando de armonizar la resonancia interior de la naturaleza exterior con la de la humanidad. El artista asume el papel de revelador y catalizador de las esencias compartidas que subyacen en ambos mundos. El segundo concepto clave, consecuencia del primero, es que un arte centrado en expresar el alma intrínseca de las personas y las cosas se aleja inevitablemente de las convenciones externas de forma y color. En otras palabras, se vuelve decididamente antinaturalista y antimaterialista (Wünsche, 2018).

Tras su intercambio inicial de cartas, Kandinsky y Sadleir no mantuvieron correspondencia durante ocho meses. Fue a finales del verano de 1912 cuando Sadleir sugirió a su hijo que visitara al artista. Sadleir escribió preguntando si podían conocerse. Kandinsky respondió invitándoles a visitarles a él y a su compañera Gabrielle Münter en su casa de campo cerca de Murnau, una pequeña ciudad a unos 56 kilómetros al sur de Múnich. El 16 de agosto de 1912 pasaron un día agradable, según el relato de Sadleir, manteniendo una animada conversación. El viaje fortaleció la amistad de Kandinsky con los Sadleir. Uno de los primeros en adquirir su obra en Gran Bretaña, Sadleir mostraría orgulloso sus obras de Kandinsky —incluido el *Fragmento II para la Composición VII* de 1913— a los invitados que visitaban su casa de Leeds, entre ellos el entonces director de la National Portrait Gallery y editor de *The Burlington Magazine* C. J. Holmes y el escritor John

Galsworthy. La admiración de padre e hijo por su obra fue muy apreciada por el pintor y, al cabo de un mes, Sadleir se hizo con los derechos de traducción de *Concerning the Spiritual in Art* (De lo espiritual en el arte) (Overy, 1969).

Fue cuestión de tiempo que los pintores británicos más innovadores empezaran a incorporar motivos y juegos de color en sus obras. Uno de los artistas menos documentados en este contexto fue Spencer Gore (1878-1914), el cual se convirtió en un influyente exponente de esta tendencia.



Figura 5.3 - Spencer Gore. *The Beanfield, Letchworth*. 1912. Óleo sobre lienzo. 305 × 406 mm. Tate Modern, Londres.

Entre el final del verano y el otoño de 1912, Gore realizó más de veinte lienzos en la residencia de Harold Gilman en la nueva Letchworth Garden City. Cuadros como *The Beanfield, Letchworth* (1912), con sus atrevidas franjas de colores brillantes, parecen reflejar una posible influencia de Kandinsky.

The Beanfield, Letchworth es una famosa obra del artista británico Spencer Gore, conocido por ser uno de los miembros fundadores del Grupo de Bloomsbury y por su contribución al arte moderno inglés de principios del siglo XX. Esta pintura suele considerarse un ejemplo emblemático de su estilo artístico. En el cuadro, Gore representa un paisaje rural, concretamente un campo sembrado de judías en la localidad de Letchworth, Reino Unido. El cuadro capta una imagen serena y luminosa de un campo de judías en la campiña de Letchworth. La paleta de colores utilizada por Gore destaca por su delicadeza y luminosidad. El verde predominante representa el campo de judías, mientras que el cielo azul y la luz del sol filtrándose

entre las nubes blancas crean una sensación de calma y tranquilidad. Gore utiliza pinceladas cortas y sutiles para dar vida a los detalles de las plantas de judías y los campos circundantes. Estos detalles, aunque estilizados, confieren viveza y dinamismo a la obra. Su técnica pictórica sugiere la brisa que corre por el campo y el ligero movimiento de las plantas. La obra transmite una sensación de conexión con la naturaleza y una celebración de la belleza sencilla de la vida rural. Es un ejemplo de cómo artistas modernistas como Spencer Gore se vieron influidos por el impresionismo y el postimpresionismo, pero también desarrollaron un estilo distintivo que abrazaba la innovación y la modernidad de su época (Overy, 1969).

La obra *Concerning the Spiritual in Art* es una aportación muy importante a la psicología del arte moderno. La relevancia del autor como artista añade un valor considerable al texto: los artistas suelen ser muy reacios o incapaces de expresar sus ideas en más de un medio. Para Wyndham Lewis (1882-1957), escritor y pintor inglés, eran las xilografías de Kandinsky y su "original y amargo" uso de las combinaciones de colores lo que le situaba por encima de otros artistas de vanguardia. Lewis apreciaba especialmente sus ideas sobre armonías de colores discordantes adecuadas para una época tumultuosa (Solaris, 2018).

La mayoría de estos artistas avanzaron gradualmente hacia objetivos diferentes. Una influencia importante y duradera, aunque menos conocida, de Kandinsky en los artistas británicos de la época se manifestó en James Wood, conocido escritor y crítico literario británico. Wood es famoso por sus reseñas de libros y sus trabajos académicos sobre literatura, aunque no era un filósofo tradicional. En su crítica literaria, Wood exploraba a menudo temas filosóficos y existenciales presentes en la ficción.

Wood escribió extensamente sobre la experiencia y el placer derivados del arte, incorporando el concepto de sinestesia y definiendo la expresión visual como la conciencia de ciertas formas y colores. Estos elementos, cuando se examinaban de cerca, aparecían a menudo en tres dimensiones o, como afirmaban los artistas, en formas, y el estudio de estas formas generaba y alimentaba impulsos que gradualmente crecían en variedad y complejidad. Al igual que Kandinsky, Wood y sus contemporáneos atribuían emociones como la alegría, el horror, la melancolía, la ira y el regocijo a los efectos cromáticos, así como actitudes como el amor, la veneración y el sentimentalismo. Su crítica literaria incorporaba así una profunda

comprensión de las dimensiones emocionales y filosóficas del arte visual, siguiendo el legado de Kandinsky de buscar la conexión entre el color, la forma y la experiencia humana (Dütching, 2016).

Según Kandinsky, los colores tenían efectos psicológicos que podían considerarse vibraciones del alma. Wood y sus contemporáneos compartían en parte esta opinión, argumentando que al principio de la interpretación de una obra de arte, situándose en el estado mental adecuado, se podía entrar en contacto con la personalidad del artista. Estas perspectivas se reflejaban en los cuadros de Wood, donde las correspondencias cromáticas desempeñaban funciones específicas y la imagen parecía vibrar y resonar más allá del propio lienzo (Wood, Ogden y Richards, 1922).

A continuación, se ofrece una visión concisa de las principales características de la poética expresiva de Wassily Kandinsky. A través del arte abstracto, Wassily se alejó en sus obras de la representación realista de objetos y se centró en crear obras de arte que expresaran emociones, ideas y conceptos abstractos a través de formas y colores. Kandinsky creía que el color tenía un significado intrínseco y podía comunicar emociones y estados de ánimo. Desarrolló una teoría de los colores basada en su percepción emocional y los utilizó intensamente para transmitir sentimientos e impresiones. Kandinsky estaba muy interesado en la sinestesia, un fenómeno en el que una persona percibe un sentido que se activa en respuesta a otro (por ejemplo, ver colores mientras se escucha música). Intentó plasmar esta experiencia en sus obras, creando pinturas que parecen traducir la música en forma visual (Kandinsky, 2023).

Kandinsky utilizó líneas y formas geométricas de manera creativa para elaborar composiciones equilibradas y armoniosas. Utilizaba líneas curvas y rectas y formas como círculos, triángulos y cuadrados para crear diversos efectos visuales. El artista creía que el arte tenía poder espiritual y que sus pinturas podían tener un impacto espiritual en sus espectadores. Escribió varios ensayos sobre el arte espiritual e intentó transmitir esta dimensión espiritual a través de sus obras. La poética expresiva de Kandinsky experimentó varias etapas de evolución a lo largo de su carrera. Comenzó con obras influidas por el impresionismo y el simbolismo, para desarrollar después un estilo más abstracto y geométrico. Esta evolución refleja su constante exploración y experimentación en el arte. Kandinsky buscaba

implicar emocionalmente a los espectadores de sus obras, fomentando su interpretación personal y su respuesta emocional. Sus obras suelen despertar emociones diversas, desde la alegría hasta la contemplación espiritual. Por último, la poética expresiva de Kandinsky se caracteriza por su búsqueda de una forma de expresión artística que estuviera libre de las restricciones de la representación figurativa y que pudiera comunicar emociones e ideas mediante el uso audaz del color, las formas y las líneas (Kandinsky, 1913).

Aunque los pintores británicos de esta época se inspiraban en las teorías y enseñanzas de los artistas de vanguardia del continente, para muchos se trataba de un mero "coqueteo". Al contemplar la obra de los artistas asociados al círculo de Bloomsbury, los vorticistas y otros, uno tiene la sensación de que si hubieran perseverado en su exploración de la vanguardia, el rumbo futuro del arte británico podría haber cambiado radicalmente. Cabe señalar que muchos de estos artistas, con la notable excepción de Wood, volvieron posteriormente a un modo de pintura más conservador y figurativo.

5.1.2 El principio de la necesidad interior

El principio de la necesidad interior es un concepto que tiene una importancia considerable en el arte, especialmente en el ámbito de la creatividad y la expresión artística. Este principio se refiere al impulso o motivación personal y profunda que guía a un artista en la creación de obras de arte. En otras palabras, es la necesidad interior de un artista de expresarse a sí mismo, sus emociones, ideas o experiencias a través de su obra artística. Esta necesidad interior impulsa a los artistas a explorar nuevas vías creativas y a enfocar su trabajo de una manera única. Esto ha llevado a la innovación artística, a la exploración de nuevas técnicas y a traspasar los límites del arte tradicional. El arte creado a partir de una necesidad interior suele tener una gran carga emocional. Los artistas utilizan su obra para comunicar sus alegrías, penas, miedos y esperanzas. Todo ello contribuye a generar un profundo impacto emocional en los espectadores o usuarios de la producción artística, que pueden reflejarse en las emociones que transmite la obra. La necesidad interior lleva a los artistas a desarrollar su propia y única voz artística (Vollaro, 2019). Esto significa que cada artista tiene su propia perspectiva y estilo distintivos que se reflejan en sus obras. Esta diversidad es lo que hace que el arte sea tan rico y

variado. En resumen, el principio de la necesidad interior es fundamental en el arte porque guía a los artistas a crear obras auténticas, innovadoras y cargadas de emoción. "L'abbandono dell'imitazione verista non comporta una libertà soggettiva assoluta. L'adozione di una certa forma avviane anzi in base ad una legge fondamentale che Kandinsky chiama principio della necessità interiore[51]" (Pontiggia, 2003).

Este principio subraya la importancia del arte como vehículo de expresión personal y comunicación emocional, contribuyendo así a enriquecer la cultura y el entendimiento humanos.

De la necesidad interior sabemos que:

a) Es un principio que tiene su origen en el sentimiento.
b) Se asocia con la divinidad.
c) Está activo cuando el artista está creando.
d) Es decisivo en aspectos relacionados con el color y la forma.
e) Es responsable de las vibraciones que confieren a la forma un carácter espiritual.
f) Es el poder que se manifiesta en el deseo inevitable de expresarse de lo que es objetivo.
g) Está determinada por exigencias particulares de la creatividad en el artista, por el estilo imperante en su época y por una constante eterna, intrínseca al arte y su principal ingrediente, que es lo que la ha convertido en arte, independientemente del tiempo y del espacio.
h) Podría llamarse honradez (Kandinsky, 2005).

A principios del siglo XIX, el pintor Wilhelm von Kiigelgen (1802-1867) hizo hincapié en la necesidad interior en sus *Tres conferencias sobre arte,* reeditadas en Stuttgart en 1904 y ampliamente conocidas por los alemanes a principios del siglo XX (Ringbom, 1970). Antes de Kandinsky, este mismo concepto fue mencionado por Wagner, Tolstoi, Klee, entre otros. La constante eterna en el arte que Kandinsky asocia con la necesidad interior es vista por Ringbom como un correlato de la

[51] El abandono de la imitación verista no implica una libertad subjetiva absoluta. Más bien, la adopción de una determinada forma se basa en una ley fundamental que Kandinsky denomina principio de la necesidad interior. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

"gnosis original" teosófica, que es el significado interior constante de todo tipo de teologías, que en sí mismas solo son significados exteriores (Ringbom, 1970).

La filosofía de Helena Blavatsky (1831-1891) consistía en la búsqueda de la "verdad eterna" a través de la investigación esotérica y espiritual. La "verdad eterna" representaba el conocimiento espiritual universal accesible a través de la investigación esotérica, mientras que el nacimiento y la muerte se consideraban parte de un ciclo continuo de reencarnación y ella creía que el alma humana pasaba por muchas vidas terrenales en un proceso de crecimiento y evolución espiritual. Blavatsky defendía la existencia de un conocimiento antiguo y universal conocido como "verdad eterna" o "sabiduría eterna" que se había transmitido a través de las épocas y las culturas (Blavatsky, 2009).

Esta verdad eterna incluía la comprensión de las leyes espirituales y la evolución del alma humana. La teósofa afirmaba que, a través del estudio de las ciencias ocultas, la meditación y el crecimiento espiritual, las personas podían acceder a esta verdad eterna y alcanzar la iluminación. En 1875 fundó la Sociedad Teosófica y escribió su importante obra *La doctrina secreta*. El concepto de "verdad eterna" de Blavatsky está presente en todas las teologías (Kandinsky, 2005). Como consecuencia del sentimiento, la necesidad interior es afectiva, no lógica. Kandinsky a veces la denomina *ein innerlicher Drang*, "un impulso o urgencia interior" y otras veces *eine innerliche Notwendigkeit*, "una necesidad interior". La mayoría de las veces que se refiere a ella, la designa como el agente que prescribe el color y la forma correctos para lograr un carácter espiritual en el cuadro acabado. Las herramientas que ayudan a crear la dimensión espiritual en el arte incluyen el color y la forma. Sin embargo, por sí solas no pueden lograr un resultado significativo. Deben guiarse por el principio de la necesidad interior, que surge de los sentimientos profundos del alma del artista (Kandinsky, 1989).

Kandinsky subraya constantemente que "todo, ante todo, es una cuestión de emoción". Una obra de arte creada siguiendo el principio de la necesidad interior es una entidad, "un sujeto que respira espiritualmente". Posee vida propia, un poder intrínseco e influye activamente en la atmósfera espiritual. La pintura no es una actividad sin objeto, sino una fuerza que alimenta el alma: es el pan cotidiano del alma espiritual (Grohmann, 1958).

Kandinsky interpreta la forma como "la manifestación externa del significado interno" y ve la necesidad interior como un principio que induce una vibración interna en el alma humana, fundamental para la creación de la armonía de las formas. En el proceso de evolución del arte, la influencia de la necesidad interior también puede verse como "una manifestación constante de lo eterno objetivo dentro de lo temporal subjetivo".

Además, sostiene que el arte auténtico, guiado por el principio de la necesidad interior, se pone al servicio de lo divino, considerando sagrados todos los medios exigidos por la necesidad interior (Kandinsky, 1989).

Los sonidos ocupan un lugar importante en la teoría de Kandinsky y, en el contexto de la pintura, identifica dos categorías: los sonidos neurales y los sonidos espirituales. Durante los periodos artísticos materialistas, las vibraciones neurales producidas por las percepciones visuales son predominantes o exclusivas. En una época espiritual, sin embargo, la activación de las funciones neurales pierde relevancia. Solo las vibraciones espirituales adquieren importancia y son impulsadas por la necesidad interior, no por los procesos neurales. La necesidad interior se dirige al alma, no al ojo, constituyendo un principio inmutable y una guía infalible hacia el nuevo mundo del arte espiritual (Kandinsky, 2005).

La necesidad interior trabaja en el color, en la relación entre color y color, en la forma, en la relación entre forma y forma, y en la relación entre el color y la forma. La teoría de Kandinsky sobre la interpretación y el uso del color es muy completa. Parte de la creencia de que cada color tiene cuatro tonos principales:

1. cálido
2. claro u oscuro
3. frío
4. claro u oscuro.

Partiendo de esta clasificación tonal, la teoría se elabora de forma coherente e ingeniosa (Kandinsky, 1989).

Sin embargo, el artista no debe limitarse a perseguir el dominio del color y la forma. Su objetivo es más bien la adaptación del color y la forma al significado interior. Como había observado Delacroix, los pintores que hacen hincapié en los aspectos materiales de sus temas utilizan la coloración en lugar del color, es decir, aplican el color a su representación de las cosas materiales en lugar de

desarrollarlas a partir del color. En cuanto a la forma, Kandinsky tenía dos puntos de vista. Cuando enseñaba en la Bauhaus (1923-1933), consideraba que el círculo, el cuadrado, el rectángulo y el triángulo eran las formas más puras y universales, y en su pintura se ajustaba a esta consideración. Sin embargo, anteriormente había cuestionado esta preferencia. En su ensayo *Sobre la cuestión de la forma* (1912), Kandinsky cuestionaba la necesidad de restringir el alcance de la expresión artística mediante el uso exclusivo de triángulos y formas y cuerpos similares. En el periodo final de su obra (París, 1933-1944) se decantó notablemente por las formas biomórficas, llegando incluso a concebir las formas como organismos reales (Podzemskaia, 2000).

Mucho antes de 1933, vio que, en el proceso de la naturaleza, las formas de crecimiento orgánico se desarrollan según leyes estructurales y a partir de una fuerza análoga a la necesidad interior. En su mente había imágenes como las células, el protoplasma y otros elementos asociados al comienzo de la vida, pero, hasta su periodo parisino, no las incluyó ampliamente, si es que lo hizo, en sus cuadros. Era muy consciente de que, tanto en el arte como en la naturaleza, las formas inferiores se integran en las superiores. Goethe había llamado al arte "otra naturaleza, igualmente misteriosa, porque surge del intelecto". A partir de esta afirmación, Kandinsky dedujo que las leyes del arte y la naturaleza acabarían conduciendo a la comprensión de las leyes de la composición del mundo, y creía que la creación artística era como la creación del mundo (Podzemskaia, 2000).

Para Kandinsky, la forma no es solo una figura o un contorno, sino el modo de representación considerado en su totalidad, casi un estilo, un género o una moda de la pintura. La forma se distingue del contenido porque es externa y requiere un entorno material, mientras que el contenido es algo interno y espiritual. Una mezcla adecuada de contenido y forma eleva algo relativo a un estado absoluto de ser, que la forma por sí sola no puede alcanzar (Kandinsky, 1989).

Kandinsky buscaba insistentemente un lado interior y otro exterior en todo lo que intentaba comprender. En el caso de la forma, dice: "La forma, in senso stretto, è il confine tra una superficie e l'altra: questo è il suo significato esterno. Ma ha anche

un significato interno, di varia intensità; e propriamente/braccio è l'espressione esterna del significato interiore[52]" (Kandinsky, 1989).

El artista puede utilizar cualquier forma que requiera su expresión; su impulso interior debe encontrar una forma externa adecuada (Kandinsky, 2005). Pero, irrevocablemente, la guía de la forma es la necesidad interior, un concepto que permanece indefinido a pesar de las numerosas referencias que de Kandinsky al respecto.



Figura 5.4 - Wassily Kandinsky. *Composición VII*. 1913. Óleo sobre lienzo 200×300 cm. Galería Tret'jakov, Moscú.

Este cuadro (Figura 5.4) introduce el tema del despertar y el renacimiento interior. Hay tres temas principales representados en esta obra: el Diluvio, la Resurrección y el Juicio Final. Kandinsky ofrece una visión escatológica del mundo: desde los tonos opacos de la parte izquierda, que simbolizan un mundo (y una humanidad) en proceso de formación, pasamos a la deflagración visual y cromática de la parte derecha, luminosa y abierta.

La obra transmite la sensación de salir de un cascarón, de nacer y renacer sin interrupción. Parece representar el libre flujo del mundo y del pensamiento, donde la transformación y la regeneración son inevitables.

[52] La forma, estrictamente hablando, es el límite entre una superficie y otra: ese es su significado exterior. Pero también tiene un significado interior, de intensidad variable; y propiamente/brazo es la expresión exterior del significado interior. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

5.1.3 Kandinsky y el despertar del alma

Wassily Kandinsky fue uno de los artistas más influyentes del movimiento de arte abstracto del siglo XX, y es conocido por su papel en la búsqueda artística del "despertar del alma". Su obra y sus teorías tuvieron un profundo impacto en el arte moderno y ayudaron a redefinir la forma en la que percibimos y entendemos el arte. Kandinsky creía que el arte debía ir más allá de la mera representación del mundo exterior. En su famoso texto *Concerning the Spiritual in Art*, de 1911, sostenía que el arte debía ser una forma de expresión espiritual y que los artistas debían intentar comunicar emociones, pensamientos e ideas mediante el uso de formas y colores abstractos. Creía que el arte tiene el poder de despertar el alma humana, suscitar emociones profundas y estimular la reflexión interior.

Para Kandinsky, el color tenía una gran importancia a la hora de comunicar emociones. Creía que cada color tenía su propia vibración y podía evocar sentimientos diferentes. Por ejemplo, el azul representaba la espiritualidad, el rojo la pasión y la energía, el amarillo la alegría y así sucesivamente. Utilizando los colores y las formas de manera intuitiva y emocional, Kandinsky buscaba crear obras de arte que expresaran una especie de "sinfonía visual" capaz de tocar el alma del espectador. Un ejemplo bien conocido de la obra de Kandinsky es su serie de pinturas llamadas *Composiciones*, en las que exploró las relaciones entre formas geométricas y colores para crear una experiencia visual y espiritual única. Estas obras suelen considerarse "retratos del alma" (De Pasquale, 2020).

El "despertar del alma" de Kandinsky representa un cambio significativo en la forma en que los artistas conciben su papel en el arte. Impulsó el arte para que fuera más allá de la mera representación visual y explorara las profundidades de la experiencia humana y la espiritualidad. Con sus teorías y su obra innovadora, Kandinsky allanó el camino del arte abstracto e inspiró a generaciones de artistas a buscar la verdad y la inspiración en su interior. Su impacto en el arte y la cultura visual sigue patente hoy en día, y su "despertar del alma" continúa inspirando a artistas de todo el mundo. En el prefacio de su libro *Concerning the Spiritual in Art,* Kandinsky explica que el proceso del despertar del alma, en contraposición al sueño inducido por el materialismo, estaba entonces apenas comenzando. Subraya que esta nueva vitalidad del alma contiene las huellas de un pasado marcado por la

desesperación, originada a su vez por la ausencia de fe, la negación de un objetivo último y la fragmentación de una meta que ofrecía esperanza. Según el artista ruso, la pesadilla del materialismo, que había convertido el universo en algo oscuro y sin sentido, aún no había desaparecido por completo, por lo que el alma sentía una poderosa agitación provocada por esta pesadilla (Tessitore, 2020).

Por lo tanto, es inútil intentar seguir aplicando los principios griegos a la creación de formas artísticas como la escultura, ya que esto solo conducirá a formas que pueden parecer similares a las utilizadas por los griegos, pero que carecen de alma propia. Con ello, Kandinsky no pretende eliminar por completo el pasado, sino más bien encontrar una similitud exterior en las formas artísticas, arraigada en una necesidad más profunda, es decir, en aspiraciones interiores y en la persecución de objetivos antaño perseguidos, pero luego olvidados. De este modo, es posible hacer un uso coherente de formas que anteriormente se habían empleado con éxito para fines similares en épocas anteriores (Kandinsky, 1989).



Figura 5.5 - Wassily Kandinsky. *Lírica.* 1911. Oleo sobre lienzo. 94x130 cm. Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.
Fuente: https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2134/lyrical



Figura 5.6 - Wassily Kandinsky. *Impresión III (Concierto)*. 1911. Óleo sobre lienzo, 77,5×100 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

El cuadro (Figura 5.6) representa un concierto ofrecido en Francia por el compositor vienés Arnold Schönberg (1874-1951). A la derecha aparece un piano negro, mientras que a la izquierda se ve a unos coloridos espectadores. También aparecen elementos del paisaje: un árbol con follaje rojo y las salpicaduras azules de una masa de agua.

Kandinsky muestra una fuerte conexión entre el arte y la música. Sus obras a menudo parecen representar una especie de sinfonía visual, con líneas y formas que evocan el ritmo y el movimiento de una partitura musical.

Sus Composiciones, una serie de pinturas abstractas que comunican una amplia gama de sentimientos y emociones, ideas y conceptos mediante el uso de formas, colores y líneas abstractas, están llenas de colores vibrantes y formas dinámicas. Por ejemplo, el uso de tonos cálidos como el rojo y el naranja puede representar la pasión y la energía, mientras que los tonos fríos como el azul y el verde pueden sugerir tranquilidad o contemplación. A Kandinsky le interesaba la espiritualidad y creía que el arte podía tener un profundo significado espiritual. Muchas de sus obras, incluidas las *Composiciones*, intentan transmitir un sentimiento de trascendencia y conexión con algo más grande que nosotros mismos. Las *Composiciones* de Wassily Kandinsky son obras muy expresivas que pueden interpretarse de diversas maneras.

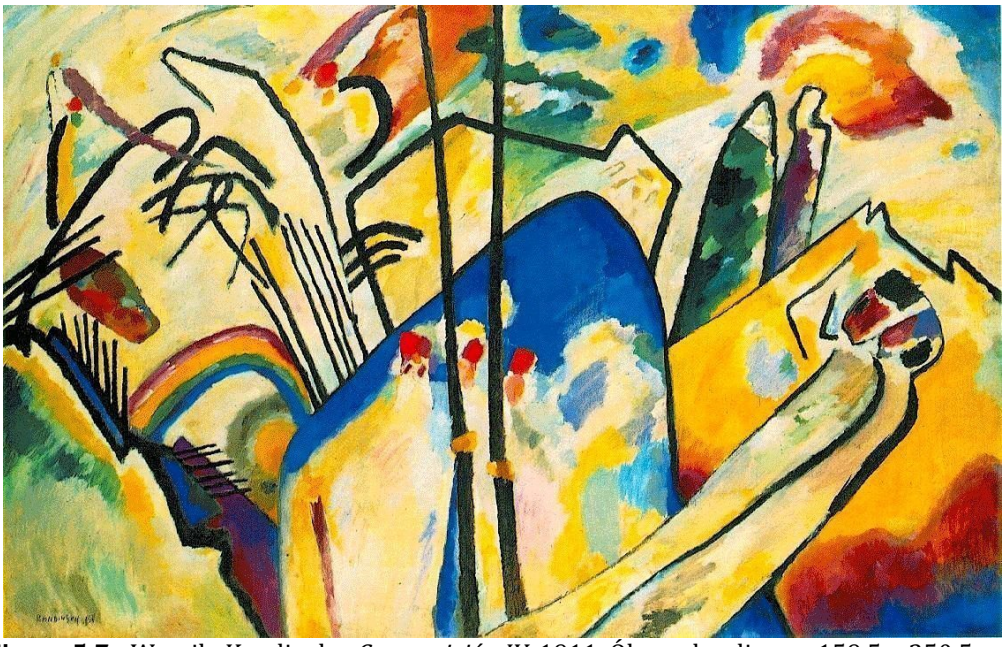


Figura 5.7 - Wassily Kandinsky. *Composición IV.* 1911. Óleo sobre lienzo, 159,5 × 250,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

En este lienzo (Figura 5.7), los componentes figurativos siguen siendo visibles y parecen espectros de un pasado glorioso: edificios, torres, campanarios, líneas verticales a modo de columnas señalan la presencia iconográfica de hallazgos arqueológicos. Una lectura globalizadora del pasado del hombre europeo.



Figura 5.8 - Wassily Kandinsky. *Composición V.* 1911. Óleo sobre lienzo. 190,0 × 275,0 cm. Colección privada.

La descripción del lienzo muestra una representación artística muy sugerente y simbólica. Las líneas sinuosas que se mueven de derecha a izquierda pueden interpretarse como un flujo continuo que simboliza la vida y su camino. Las líneas quebradas, en cambio, podrían representar los retos, las interrupciones y las dificultades que surgen en el transcurso de la vida humana. La mención de la "alegría del nacimiento" sugiere un comienzo positivo y prometedor, que podría asociarse a la esperanza y el entusiasmo que suelen acompañar al comienzo de la vida. Sin embargo, la mención del "drama" indica que la vida no está exenta de tribulaciones y dificultades.

La mención de Jesús y su futuro lleno de humanidad, pero también de dolor y pasión, podría indicar una visión espiritual o religiosa del lienzo. Podría sugerir que la obra representa el viaje de un individuo hacia la realización de un destino complejo, que incluye alegría y sufrimiento, y refleja la condición humana en general. En resumen, esta descripción del lienzo parece comunicar un profundo mensaje sobre la vida humana, con todas sus facetas, desde la alegría del nacimiento hasta el drama de la vida y el complejo destino de la humanidad, todo ello enfatizado a través del simbolismo de las líneas y formas del lienzo (De Pasquale, 2020).

Kandinsky creía que los colores y las formas podían comunicar emociones.

Las *Composiciones* de Kandinsky figuran entre las primeras obras de arte abstracto, y nos dicen que el arte puede existir más allá de la representación directa del mundo físico. Estas obras nos invitan a explorar las posibilidades de la abstracción y la creatividad libre.

Las obras de Kandinsky nos dicen que el arte puede ser una forma de expresión libre y personal. El artista puede romper con las convenciones artísticas tradicionales y expresarse de formas nuevas e innovadoras. En resumen, las "Composiciones" de Kandinsky nos hablan de emociones, música, espiritualidad, abstracción y libertad creativa. Estas obras abrieron nuevos caminos en el arte moderno y siguen inspirando a artistas y espectadores a explorar el poder del arte como vehículo de comunicación emocional e intelectual.

5.1.4 El arte nuevo de Kandinsky: transición de la exterioridad a la interioridad

El "arte nuevo" de Wassily Kandinsky representa un momento crucial en la evolución del arte moderno, ya que marca un cambio significativo de la representación de la exterioridad a la representación de la interioridad. Kandinsky está considerado como uno de los pioneros del arte abstracto, y su obra abrió nuevos caminos en la expresión artística, liberando al arte de la representación figurativa tradicional y empujándolo hacia una experiencia más intuitiva y emocional.

A lo largo de su carrera, Kandinsky desarrolló una teoría artística que denominó "teoría de las formas" o "arte espiritual". Según esta teoría, los colores y las formas no solo tenían un significado estético, sino que también podían comunicar emociones y estados de ánimo profundos. Kandinsky creía que la pintura debía ser una experiencia espiritual y que los artistas debían trabajar desde dentro, expresando sus emociones y visiones interiores a través de formas y colores. Kandinsky sostenía que la música y la pintura compartían una profunda conexión sinestésica y que la pintura abstracta podía captar la esencia emocional de la música. En resumen, el nuevo arte de Kandinsky supuso una revolución en el arte moderno, ya que marcó la transición de la representación del mundo exterior a la expresión de la interioridad humana. Su obra allanó el camino al arte abstracto, que permitió a los artistas explorar el mundo interior de las emociones, las visiones y la experiencia espiritual a través de formas y colores abstractos (Mulè, 2021).

Toda la obra de Kandinskiy se basa en el "dualismo" entre interioridad y exterioridad, que puede encontrarse en su crítica del materialismo (exterioridad) frente al espiritualismo (interioridad), así como en su concepto de necesidad interior.

Aunque el interés predominante de Kandinsky era el reino espiritual, parece sugerir que este reino no es necesariamente su única realidad última. Por el contrario, parece atribuir un valor o estatus último también al sentimiento. Kandinsky era categórico al afirmar que la fuente de la necesidad interior residía en el sentimiento. También observó una conexión entre el concepto de ley estatutaria y el sentimiento. Durante sus estudios en la Universidad de Moscú, se especializó en economía y derecho. Su desempeño fue tan notable que fue nombrado profesor de

la Facultad de Derecho y más tarde recibió el encargo de realizar investigaciones sobre el origen, las costumbres y la aplicación del derecho penal entre la población rusa de Wologda. Esta diversificación de sus experiencias y conocimientos puede haber contribuido a su visión holística del arte y la espiritualidad, en la que el sentimiento y el derecho estatutario pueden coexistir como influencias significativas en su obra y filosofía (Kandinsky, 2017).

Kandinsky tenía una visión profundamente personal del arte, en la que atribuía un papel central al sentimiento y a la expresión interior. Esta visión se refleja tanto en su filosofía artística como en su concepción del derecho. En cuanto al derecho ruso, Kandinsky señalaba que se diferenciaba del derecho romano en que se guiaba por el sentimiento y no por la forma. Este concepto de derivar las leyes del sentimiento y no de la forma era un principio fundamental para él. Años más tarde, el mismo principio encontró aplicación en su teoría artística. Kandinsky dedicó mucha atención a la forma y al desarrollo de composiciones artísticas, pero insistía en que la forma por sí sola no era suficiente. Tenía que estar arraigada en el sentimiento y surgir de una necesidad interior. Kandinsky enfatizaba su aversión a las formas creadas simplemente mediante la aplicación de la lógica, sin la participación del sentimiento interior. Este rechazo de las formas racionales o lógicas en favor de las que tenían una profunda conexión con su sentimiento interior representa su insistencia en la genuinidad y autenticidad del arte. Kandinsky veía el arte como un medio de comunicar emociones y sentimientos profundos, y creía que sólo a través de la expresión sincera de su sentimiento interior podía crear obras de arte significativas (De Micheli, 1988).

En resumen, Kandinsky estaba profundamente comprometido con la creación de obras de arte auténticas y significativas basadas en el sentimiento interior más que en la pura lógica o la forma. Este principio guio su práctica artística y tuvo un impacto duradero en su obra y en el mundo del arte moderno (Kandinsky, 1989).

Por tanto, una obra de arte se compone de dos elementos, el interior y el exterior. El interior es la emoción en el alma del artista. El exterior es la forma material que encarna la emoción interior. La emoción del artista siempre busca una forma material que despierte los sentidos. El artista desarrolla la forma percibida hasta convertirla en una obra terminada y así se convierte en un puente físico entre

la emoción inmaterial del artista y la obra de arte material. Este proceso de sentimiento continúa hasta el observador, en quien la obra de arte despierta una emoción similar a aquella con la que comenzó el artista (Kandinsky, 1913).

5.1.5 La influencia de las teorías de Kandinsky en el arte abstracto contemporáneo

Kandinsky creía sinceramente, al igual que otros artistas de su generación, que la pintura podía encarnar los significados más profundos de su época: que "los colores en un orden determinado" podían penetrar en las profundidades de la conciencia, transmitir sensaciones perceptivas que iban directamente al corazón de la cognición y la misma conciencia. En este sentido, era un pintor moderno, que creía que un medio podía contener un significado.

La pintura de Kandinsky es rica en sensualidad. La abstracción nunca pretendió ser el fin de la cultura pictórica como tal, sino más bien que lo que se consideraba "lo pictórico" y la cultura de lo pictórico estaban sometidos a la presión de cambiar muy rápidamente y de forma en cierto modo impredecible.

Observando un cuadro de Kandinsky anterior al periodo de su experiencia en Moscú (antes de finales de 1914), es posible ver que, aunque no hay objetos de tamaño medio bañados en luz racional y exhibiendo su color familiar, muchos otros signos del esquema pictórico tradicional permanecen: la sensación de un terreno cerca del borde inferior cuyas entidades están, de algún modo, más cerca del ojo; una turbulenta media distancia en la que "ocurre algo "; y la sensación de un fondo cerca del borde superior de la imagen en el que se disponen las cimas de los edificios o los cielos u otros "acontecimientos superiores".



Figura 5.9 - Wassily Kandinsky. *Cosacos*. 1910-11. Óleo sobre lienzo. 946 × 1302 mm. Tate Modern, Londres.

El cuadro *Cosacos* (Figura 5.9) de Kandinsky oscila entre el naturalismo y la abstracción. Por un lado, se distinguen los elementos de un paisaje reconocible: tres jinetes con cascos anaranjados en primer plano; un arco iris alegremente representado en el centro; un horizonte de formas montañosas y dentadas; una bandada de pájaros que se reúnen en el cielo. Por otra parte, la reducción de estas figuras representativas a simples líneas negras y manchas de color primario, junto con la ausencia de perspectiva, confiere a la obra un carácter particularmente abstracto y modelado. Como veremos más adelante, hay aquí ecos de la antigua teoría del efecto sublime del relámpago, aunque bajo una forma modernista.

Casi todos los cuadros de Kandinsky anteriores a 1921 contienen algo parecido a este patrón espacial, aunque los "acontecimientos" parecen pertenecer no al *continuum* espacial racional de la realidad ordinaria (cosas de tamaño medio que guardan relación con la escala humana), sino a la realidad subacuática o cósmica (lo muy pequeño o lo muy grande), donde se aplican leyes físicas y ópticas diferentes. Afirmar que se aplican leyes de la naturaleza diferentes significa que la luz, el color y el movimiento se producen de forma diferente en las zonas diminuta y masiva, respectivamente.

Estos desplazamientos en el agua o en lo cósmico figuran entre las primeras grandes invenciones pictóricas de Kandinsky, aunque rara vez se refiera a ellas en sus escritos de la época. Y estos efectos de escala cobrarían importancia a la luz del camino que pronto seguiría la pintura. En Kandinsky, los efectos pictóricos son como una experiencia de los acontecimientos, del tiempo que se desarrolla.

La analogía musical era en cierto sentido ideal, ya que podía funcionar en dos niveles sensoriales simultáneamente: a la vez como paralelo sensual del color (sinestésicamente, en el límite), pero también como sistema lingüístico que permitía traducir lo visual en palabras. Sin embargo, la música proporciona una forma imprecisa de traducir los datos visuales a lo verbal si pensamos en otras características del cuadro.

Se pueden distinguir al menos dos sentidos del tiempo en las pinturas arremolinadas y llenas de acontecimientos de las primeras obras de Kandinsky.

Está la supuesta velocidad, lentitud, inevitabilidad, imprevisibilidad, etc. de los propios acontecimientos pictóricos. ¿Con qué rapidez, de forma repentina o imperceptiblemente despacio esa mancha verde invade la forma bermellón circundante? ¿A qué ritmo y a qué escala esas líneas se disparan o preceden o engullen otras líneas? ¿Qué forma de lectura requiere exactamente el cuadro? Como todos los cuadros, quiere ser mirado y valorado en determinados términos. Pero los primeros cuadros abstractos de Kandinsky parecen querer ser vistos como dramas pictóricos en los que el espectador puede entrar de un modo inmediato, repentino y, en cierto sentido, nuevo. Podemos entenderlo mejor si pensamos en el otro tipo de tiempo, el de la propia visión.

Según Haas, lo que él llama el repentino destello de temporalidad en el cuadro tiene poco que ver con la idea más bien banal de que las distintas partes del cuadro son captadas más tarde por el espectador. Al contrario, el tiempo en el cuadro se experimenta de repente, aquí y ahora (Haas, 2006).

Parece que hemos pasado imperceptiblemente de considerar la pintura temprana de Kandinsky como moderna en el sentido de *gegenstandlos*, o abstracta, a considerarla más profunda y discutiblemente modernista en el sentido de Michael Fried, historiador del arte estadounidense, cuando escribió sobre ciertas pinturas y esculturas en los años sesenta que su calidad de forma tenía que captarse

instantáneamente, por muy prolongado o considerado que fuera el tiempo literal de contemplación. La presencia es la gracia (Fried, 1967).

Por tanto, hablar de "drama pictórico" en el primer Kandinsky no es hablar de música ni de teatro, sino de una especie de escenario visual en el que "suceden cosas", pero no en un tiempo secuencial (lineal). Podríamos decir que, aunque la estructura sea de acordes, son acordes que no tienen ni sonoridad, ni tonalidad, ni duración real.

Esta forma de ser un tanto paradójica del cuadro la confirma el propio Kandinsky en su ensayo *Reminiscencias / Tres cuadros*, escrito a mediados de 1913, entre la *Composición VI* (figura 5.10) y *la Composición VII*.

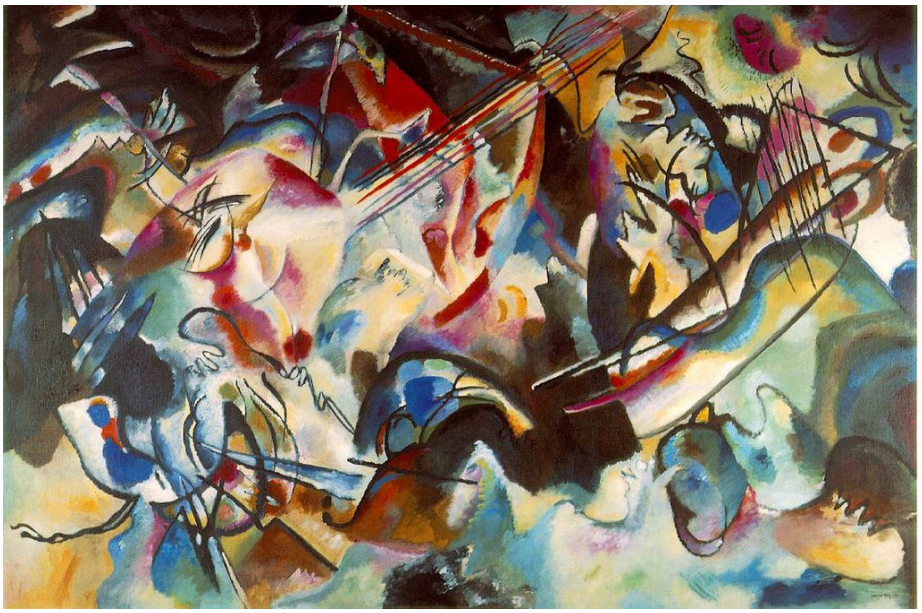


Figura 5.10 - Wassily Kandinsky. *Composición VI*, 1913. Óleo sobre lienzo 195×300 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo.
Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/

La *Composición VI* es una obra de arte realmente extraordinaria, que se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Este lienzo es una obra maestra del arte abstracto y representa un desafío a la representación figurativa tradicional. La descripción de la *Composición VI* subraya la sensación de ligereza y liberación que transmite la obra. Los "globos del siglo XIX" que parecen elevarse desde abajo pueden interpretarse como un símbolo de progreso y emancipación del opresivo "peso de su materialidad". En este contexto, la transición del siglo XIX al

XX, con sus rápidos avances tecnológicos y culturales, puede verse como un momento de liberación y esperanza. La referencia al "cielo colorido y alegre" sugiere una atmósfera positiva y festiva, que podría representar la visión optimista de Kandinsky sobre el futuro. Los tonos vivos y la composición abstracta de la obra pueden evocar una sensación de alegría y libertad, una experiencia visual que invita al espectador a explorar el poder del arte para transmitir emociones profundas (Kandinsky, 2023).

Composición VI es un ejemplo emblemático del modo en que Kandinsky utilizó la abstracción y el color para comunicar sentimientos y emociones profundas, permitiendo al espectador interpretar la obra de forma personal y subjetiva. Este lienzo representa uno de los momentos culminantes de su carrera y del arte abstracto del siglo XX.

Wassily describe su viaje en tren y barco a través de la provincia de Vólogda y su llegada a los pueblos, donde observó de forma extraordinaria la diversidad de costumbres y vestimentas de los habitantes locales. En algunos momentos, toda la población parecía ir vestida de gris, con la cara y el pelo de color verde amarillento, mientras que en otros, la gente vestía trajes coloridos que parecían cuadros vivientes sobre dos piernas. En las casas de madera de dos pisos, conocidas como *izba*, Kandinsky vivió una profunda experiencia. Aprendió a sumergirse en la imagen, a vivir en ella. Este inesperado escenario le sorprendió, con cuadros folclóricos (*lubki*) colgados en las paredes y representaciones simbólicas de héroes, batallas y canciones populares pintadas. Un rincón de la casa era especialmente llamativo, ya que estaba completamente cubierto de cuadros pintados y estampas de santos. Enfrente, había una llama roja de una pequeña lámpara colgante, que brillaba y palpitaba como una estrella consciente. Era modesta, pero triunfante, existiendo independiente y discretamente, pero significativa en su ser.

Este pasaje describe una experiencia profunda y casi mística del autor en el corazón de los pequeños pueblos rusos, donde el arte visual, la espiritualidad y la vida cotidiana parecen converger en un momento de extraordinaria belleza y significado. La descripción realizada puede considerarse ciertamente inspiradora y representativa de la experiencia pictórica modernista, anticipando lo que sería más ampliamente aceptado en el arte del siglo XX. El propio Kandinsky hizo hincapié en el concepto de estar completamente inmerso en la imagen, en la pintura, más que en

el cuadro en sí, y este concepto se convirtió en un elemento fundamental del arte moderno (Kandinsky, 1982).

Kandinsky aspira a crear un arte que implique al espectador de forma profunda y activa, permitiéndole vivir dentro de la propia imagen, olvidándose de sí mismo. Este planteamiento transforma el arte en una experiencia interactiva, en la que el espectador puede "caminar" dentro de la obra, interactuar con ella y quedar completamente absorbido por la imagen. Esta perspectiva influyó notablemente en la práctica artística modernista y allanó el camino a nuevas formas de expresión artística e implicación emocional. Destaca el poder del arte para comunicar emociones y sentimientos difíciles de expresar con palabras. En particular, el ángulo del cuadro con las formas blancas en zig-zag parece evocar la sensación de un obstáculo, pero al mismo tiempo sugiere que este obstáculo es incapaz de detener el avance de la troika (las tres cabezas de caballo visibles desde atrás). Esto podría simbolizar la resistencia o la determinación a la hora de afrontar retos.

Esta descripción de la *Composición VI* vuelve a poner de relieve cómo en el centro del cuadro se aprecian pinceladas amplias y sinuosas. Las formas son incandescentes y zigzagueantes, y se extienden tanto hacia el exterior como hacia el interior, añadiendo una dimensión de "ebullición interior" que confiere un carácter melancólico a esta forma curva. Sin embargo, esta energía interior parece anulada por los tonos azules apagados, que en ocasiones se vuelven más vibrantes, pero que en general rodean la parte superior del cuadro, creando un fondo más o menos ovalado. Esta descripción pone de relieve cómo el arte puede comunicar emociones complejas y matizadas mediante el uso de colores, formas y pinceladas, permitiendo a los espectadores conectar emocionalmente con la obra de arte (Kandinsky, 1982, pp. 389-390). Kandinsky describe el tercero de los tres "centros", lo que dice algo relevante sobre la superficie del arte modernista.

> Qui il rosa e il bianco ribollono in modo tale che non sembrano giacere né sulla superficie della tela né su una superficie ideale. Piuttosto, appaiono come sospesi nell'aria, come circondati da vapore. In una digressione divertente paragona questa apparente assenza di superficie, questa incertezza sulla distanza, ai bagni di vapore russi. “Un uomo in piedi nel vapore non è né vicino né lontano; lui è solo da qualche parte”. Questa

sensazione di “da qualche parte” attorno al centro principale determina il suono interiore dell'intero quadro[53]. (Kandinsky, 1982, p. 387)

En la Rusia revolucionaria, Kandinsky tuvo que hacer frente a diversas dificultades. Entre 1917 y la primera parte de 1919, apenas encontró fuerzas para pintar, ya que se dedicaba a actividades administrativas y organizativas, incluido su papel en el Narkompros Fine Art.

Como miembro fundador del MZhK (Museo de Cultura Pictórica), Kandinsky colaboró con artistas como Aleksandr Michajlovič Rodčenko (1891-1956), pintor y artista gráfico ruso, para establecer una red de museos provinciales y abastecerlos de obras de arte, muchas de las cuales procedían de su propia producción artística. Más tarde, Kandinsky reanudó sus actividades pictóricas y, en 1920, desempeñó un papel crucial en la creación del Instituto de Cultura Artística (InKhuK). El programa inaugural del InKhuK se presentó a principios de junio de 1920 ante un público heterogéneo, parte del cual se mostró hostil hacia Kandinsky y su visión artística. Este periodo representa una fase significativa en la carrera de Kandinsky, en la que participó en importantes esfuerzos organizativos y culturales, pero también tuvo que hacer frente a las críticas y tensiones dentro del convulso mundo artístico ruso.

Kandinsky ya estaba bajo el control de Nikolai Punin (1888-1953), crítico, teórico e historiador del arte que desempeñó un importante papel en la vida cultural de la Rusia de la época. Punin era un estrecho aliado de Vladimir Tatlin, conocido por ser uno de los fundadores del constructivismo artístico. Como ya se ha mencionado, Punin criticó a Kandinsky de forma negativa, afirmando: "¡Abajo Kandinsky! ¡Fuera!”. Punin ya había escrito: “Todo en su arte es accidental e individualista". Esta crítica refleja las divisiones artísticas e ideológicas presentes en la escena artística rusa durante aquel tumultuoso periodo (Punin, 2020).

En el conflicto mencionado participaron inicialmente artistas como Aleksandr Michajlovič Rodčenko, la pintora y escenógrafa rusa Ljubovš Sergeevna

[53] Aquí, el rosa y el blanco burbujean de tal manera que no parecen reposar sobre la superficie del lienzo o sobre una superficie ideal. Más bien, parecen estar suspendidos en el aire, como rodeados de vapor. En una divertida digresión, compara esta aparente ausencia de superficie, esta incertidumbre sobre la distancia, con los baños de vapor rusos. “Un hombre de pie en el vapor no está ni cerca ni lejos; sólo está en algún lugar". Esta sensación de "en algún lugar" alrededor del centro principal determina el sonido interior de todo el cuadro. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

(1889-1924) y Varvara Bubnova (1886-1983), pintora y artista gráfica, integrantes de un Grupo de Trabajo de Análisis Objetivo, que más tarde se convirtió en el movimiento constructivista. Este conflicto reflejaba una guerra abierta entre diferentes concepciones artísticas, en particular entre el concepto de "construcción" de los constructivistas y la adscripción de Kandinsky a la "composición".

Los constructivistas se centraron en el "análisis teórico de los elementos básicos de una obra de arte" más que en la "psicología de la creación o la psicología de la percepción estética". Esto significaba examinar los elementos y las leyes de organización de las obras de arte. Por el contrario, se exaltaban y desmantelaban las leyes subjetivas de la composición, con la introducción de la "necesidad mecánica" frente a la "necesidad plástica". A principios de 1921, Rodchenko apoyó firmemente este punto de vista. Estas tensiones provocaron un profundo reajuste de ideas en la vanguardia rusa y condujeron a una auténtica escisión dentro del modernismo. Lemas como "ningún elemento superfluo", "la transición a las tres dimensiones" y "la economía", entre otros, estuvieron en el centro de este debate y fueron motivo de desacuerdo entre los artistas (Punin, 2020).

Kandinsky, desmoralizado por estos acontecimientos y en desacuerdo con el cambio de dirección en el arte, se vio obligado a abandonar rápidamente el país. Estos acontecimientos dan testimonio de la complejidad y las divisiones que caracterizaron a la vanguardia artística rusa durante ese periodo crucial.

Kandinsky parecía haber tomado la decisión correcta al abandonar Rusia en aquel momento. Según testimonios, había declarado que "actualmente en Moscú, el 'cómo' de la pintura se ha vuelto singularmente pasado de moda" y que, en lugar de crear obras de arte, se hacían experimentos, practicando el arte experimental en talleres. Este comentario reflejaba el cambio radical del ambiente artístico moscovita, en el que algunos pintores jóvenes abrazaban un punto de vista materialista extremo y llevaban la experimentación artística a extremos absurdos. Kandinsky, con su visión artística más espiritual y abstracta, probablemente se sintió fuera de lugar en ese contexto y optó por buscar un entorno más adecuado a sus ideas artísticas y creativas. Su marcha de Rusia también refleja la importancia de los retos ideológicos y artísticos a los que se enfrentó durante este turbulento periodo de su historia (Lindsay & Vergo, 1982 p. 476). Kandinsky parece haberse enfrentado a diversas dificultades y frustraciones durante ese periodo, quejándose

de la burocracia, las limitaciones y el aislamiento. Aunque expuso un total de cincuenta y cuatro obras de arte, entre ellas la famosa *Composición VII* de 1913, su opinión de los constructivistas rusos era tan crítica como la que ellos tenían de él. Califica a estos artistas de "mecánicos" y les acusa de crear máquinas sin movimiento, motores que no funcionan y aviones que no vuelan. También señala que muchos constructivistas dejaron de pintar muy pronto. Estas observaciones ponen de manifiesto las importantes divisiones artísticas y filosóficas que existían entre Kandinsky y los constructivistas; Kandinsky señala la falta de expresión artística y vitalidad de sus obras. Estos contrastes reflejan el complejo y dinámico clima artístico de la época, en el que chocaban e interactuaban diferentes corrientes y concepciones del arte (Kandinsky, 1935).

En los años veinte, el campo del arte se había vuelto cada vez más conflictivo. Para algunos, ser considerado "modernista" en los años veinte y treinta significaba simplemente estar interesado en mantenerse "al día" en términos de moda, arquitectura y estilo. Sin embargo, dentro de los debates especializados sobre las bellas artes, el concepto de modernismo tenía un significado mucho más profundo. Cuando Kandinsky se trasladó a París en 1933, tuvo que observar desde lejos el desarrollo de la pintura, en lugares donde a menudo se exponía su propia obra, aunque de forma selectiva.

Este periodo marcó una importante transformación en la terminología de las artes, especialmente en Nueva York, donde el concepto de modernismo se vinculó cada vez más a la idea de autonomía y autocrítica en el arte. Estos valores no eran solo personales, sino que se consideraban valores artísticos fundamentales. Los artistas modernistas también tuvieron que enfrentarse al desafío del provincianismo estadounidense y al distanciamiento del arte europeo.

Las cuestiones planteadas por los formalistas rusos en relación con la literatura en las décadas de 1910 y 1920, como "¿Qué es la pintura (*zhivopisnost*) de la pintura?". Esta pregunta se convirtió en el centro del debate artístico y teórico. El "nuevo" formalismo surgido en Estados Unidos las considera en un contexto extrañamente kantiano y teleológico. Esto refleja la complejidad y evolución del modernismo en el arte durante el siglo XX. Lo que los estadounidenses tomaron de Kandinsky cuando vieron sus obras expuestas durante la Segunda Guerra Mundial no fueron las analogías casi bíblicas o sinestésicas que pretendía, sino más bien una

concepción subyacente de la pintura como algo dramático, envolvente, de otro mundo, como un despliegue de pirotecnia pictórica a parte, distinta, y que responde a su propio género de significado (Poli, 2011).

Es interesante observar que, en la producción artística de Kandinsky anterior a la Bauhaus, lo atractivo de sus obras no era tanto la pintura en sí, sino más bien su "pictoricidad". Según el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg (1909-1994), el ambicioso arte abstracto estadounidense de los años treinta seguía muy influido por el cubismo sintético, que se centraba en "formas reales y quilladas, perfiladas y aplanadas".

Greenberg sostiene que en 1962 se percibía que el arte abstracto se estaba limitando según los cánones del cubismo cerrado. Esto se reflejaba en la sensación de que artistas como Stuart Davis debían superarse en lugar de emularlos. En otras palabras, se buscaban nuevas direcciones en el arte abstracto que fueran más allá de las restricciones del cubismo. Esto reflejaba la dinámica evolutiva del arte abstracto y el deseo de ir más allá de los estilos anteriores para buscar nuevas formas de expresión artística (Greenberg, 1962). Se sentía la necesidad de un cambio, junto con la intuición de que la pintura estadounidense necesitaba establecer conexiones con las principales corrientes del arte europeo. Según la narrativa de Greenberg, los artistas estadounidenses que abrazaron el expresionismo abstracto se inspiraron principalmente en el "expresionismo alemán, ruso y judío" (Kandinsky reivindicaba integrar las tres influencias) a través del estilo de la Escuela de París. Greenberg destaca lo crucial que fue tener acceso a una amplia colección de obras de Kandinsky, incluidas obras tempranas, en el Museo Solomon Guggenheim. En general, esto marcó la primera vez que una generación de artistas estadounidenses pudo empezar al mismo nivel o quizás incluso antes que sus contemporáneos de otros lugares, como afirma Greenberg en su ensayo de 1955 *American-Type Painting*. Este pasaje revela la importante influencia que Kandinsky y su obra tuvieron en el arte abstracto estadounidense y cómo su pintura inspiró y contribuyó a la creación del "expresionismo abstracto" en Estados Unidos. Su influencia se dejó sentir a través de las diversas influencias culturales que absorbió, además de su producción artística, lo que le convirtió en una figura clave en la evolución del arte moderno (Greenberg, 1955).

Las exposiciones de Kandinsky en el Nierendorf de Nueva York en 1941 y 1945 tuvieron un impacto significativo en Clement Greenberg, que comenzó a alabar el "estilo líquido anterior" de Kandinsky y criticó las decoraciones geométricas del periodo de la Bauhaus, calificándolas de "plásticamente irrelevantes". En concreto, Greenberg señala que los colores utilizados por Kandinsky cuando pintaba con el vigor y la libertad de su primera manera eran ricos y fuertes. Sin embargo, los consideraba superficiales cuando los aplicaba con precisión y rigidez en diagramas secos y angulosos que parecían más cartas y diagramas astronómicos que obras de arte. Esta crítica refleja el cambio estilístico de Kandinsky a lo largo de su carrera, ya que Greenberg prefería su enfoque más pictórico y fluido a la fase geométrica de la Bauhaus. Además, Greenberg señala que Arshile Gorky (1904-1948), otro importante artista estadounidense de la época, también se volvió más "pictórico", influido en parte por la obra temprana de Kandinsky, que había estudiado de cerca. Esto subraya cómo las influencias artísticas se entrelazaron y desarrollaron entre los artistas de la época. (Figura 5.11).



Figura 5.11 - Arshile Gorky. *Waterfall*. 1943. Óleo sobre lienzo; 1537 × 1130 mm. Tate Modern, Londres.
Fuente: https://www.tate.org.uk/art/artworks/gorky-waterfall-t01319

Gorki se vio influido por varios movimientos artísticos y otros artistas, como Wassily Kandinsky. Su obra *Waterfall* (Cascada) (Figura 5.11), de 1943, muestra claramente la influencia de Kandinsky, sobre todo en su enfoque de la abstracción y el uso del color: presenta formas abstractas y una paleta de colores brillantes, elementos que recuerdan al arte abstracto de Kandinsky. El artista ruso era conocido por su habilidad para crear obras que comunicaban emociones mediante el uso del color y las formas abstractas, y este tipo de enfoque parece reflejarse en la obra de Gorki.

La influencia de Kandinsky sobre Gorki no es un caso aislado, ya que muchos artistas de la época se vieron influidos por la obra de Kandinsky y otros pioneros del arte abstracto. Esto demuestra cómo las ideas y los estilos artísticos estaban en ebullición durante ese periodo, en el que los artistas se inspiraban unos a otros para crear nuevas e innovadoras formas de expresión artística (Herrera, 2005).



Figura 5.12 - Jackson Pollock. *Number 23.* 1948.
Fuente: https://www.tate-images.com/T00384-Number-23.html

Number 23 (Número 23) (Figura 5.12) es una pintura abstracta sobre papel. Compuesta por madejas estratificadas de pintura esmaltada en blanco y negro, la composición se creó goteando y golpeando la pintura sobre la superficie del papel desde los cuatro lados. Esta técnica inusual crea una sensación de movimiento frenético dentro de la imagen y da como resultado una composición que puede leerse desde distintas perspectivas. La yuxtaposición entre los finos hilos de color entrelazados y el espacio plano y negativo del papel enfatiza la velocidad con la que

trabajaba el artista; una impresión que se ve reforzada para el espectador por la presencia de una abeja incrustada en la pintura en la esquina superior derecha del cuadro (Pollock, 2013). El arte de Jackson Pollock, famoso por su estilo conocido como *action painting* (pintura de acción), se vio influido en parte por su experiencia como encargado de mantenimiento en el Museo de Pintura No Objetiva (más tarde Museo Solomon Guggenheim) en 1943 (Figura 5.12). Durante este periodo, Pollock tuvo la oportunidad de entrar en contacto con el arte abstracto y es posible que se inspirara en este para desarrollar su estilo distintivo (Pollock, 2006).

Hans Hofmann, por su parte, fue un influyente artista y profesor cuya obra y enseñanza se vieron significativamente moldeadas por sus experiencias artísticas en París entre 1907 y 1914. También conservó en su estudio algunos de los primeros cuadros de Kandinsky. Hofmann es conocido por abrir una escuela de pintura en Múnich en 1915, la cual ejerció una influencia duradera en la escena artística.



Figura 5.13 - Hans Hofmann. *Fantasía.* 1943. Óleo, duco y caseína sobre contrachapado. 130,8 x 93 cm. Regalo del artista. Museo de Arte, Berkeley. Universidad de California.
Fuente: https://it.mahnazmezon.com/articles/humanities/biography-of-hans-hofmann-abstract-expressionism-pioneer.html

El crítico de arte Clement Greenberg describió en 1959 al pintor alemán Hans Hofmann (1880-1966) como "quizá el artista más difícil del mundo". Greenberg señaló que Hofmann había aprendido del frenesí creativo de Kandinsky, pero

también había pasado por las influencias de Matisse y el cubismo. Esto sugiere que Hofmann había desarrollado un enfoque artístico único que incorporaba diversas influencias, creando su propia visión artística. En general, esta cita refleja cómo los artistas de la época solían inspirarse en distintas influencias para desarrollar su estilo distintivo, combinando elementos de diversas fuentes para crear un arte nuevo e innovador (Greenberg, 1959). La obra *Fantasía* de Hans Hofmann, La obra «Fantasía» de Hans Hofmann contribuyó a definir y dar forma al movimiento del Expresionismo Abstracto.

Este cuadro, creado en 1943, fue realizado con óleo, duco y caseína sobre madera contrachapada y se expone en el Museo de Arte de Berkeley de la Universidad de California. La obra se caracteriza por una paleta de colores vibrantes y gestos pictóricos que sugieren una espontaneidad y un dinamismo típicos del expresionismo abstracto. La vibrante paleta de colores y el uso de pinceladas amplias y libres crean una obra que parece palpitar con energía y vitalidad.

Este cuadro pone de relieve su capacidad para crear obras que transmiten una sensación de emoción y liberación creativa a través del color y la forma. Y fue gracias a las "texturas abiertas y palpitantes" de Hofmann que el expresionismo abstracto trascendió por fin las superficies cerradas del collage cubista. En términos más generales, el expresionismo abstracto "significaba pintoresquismo: manejabilidad, manipulación rápida, o la apariencia de ello; masas que se manchaban y fundían en lugar de formas que permanecían distintas; ritmos grandes y llamativos[54]" (Greenberg, 1962).

Cabe destacar que el concepto de Kandinsky de "crisis de lo espiritual en el arte", formulado originalmente en 1906, fue adquiriendo con el tiempo significados diferentes y más profundos. Inicialmente, Kandinsky parecía preocupado por la dirección materialista que había tomado la sociedad de su tiempo, con una codicia y una superficialidad crecientes. Esta preocupación por la pérdida de significado espiritual en el arte y la sociedad fue una de las razones de su búsqueda de la abstracción como medio de reconectar el arte con una dimensión espiritual más profunda.

[54] […] significaba “pintoricidad”: manejabilidad, manipulación rápida, o la apariencia de ello; masas que se manchaban y fundían en lugar de formas que permanecían distintas; ritmos amplios y llamativos. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

A principios del siglo XX y del XXI, la pregunta es más o menos la misma: ¿qué puede hacer la pintura ante un mundo sometido a fuerzas tan disgregantes?

La respuesta contemporánea dominante —la más convincente y la más sentida en la cultura pictórica actual— es seguramente nada. Lo mejor que se "puede hacer" es señalar cómo la idea de complejidad pictórica como tal —la mejor intuición de Kandinsky, tanto temprana como tardía— puede, en casos puntuales, proporcionar sugerentes modelos cognitivos para las nuevas formas de organización de los datos que se están articulando y quizá a dominar el pensamiento y la visión del mismo modo (De Micheli, 1988).

La pintura, como cualquier otra forma de arte, desempeña múltiples funciones y responde a un mundo en rápida evolución de diferentes maneras. La pintura capta emociones, sentimientos y experiencias personales o colectivas. Proporciona un espacio para la expresión de ansiedades, miedos, alegrías o esperanzas, permitiendo a los artistas comunicar y compartir sus reacciones ante el mundo que les rodea. La pintura crea reflexión y crítica: sirve de medio para explorar y criticar cuestiones sociales, políticas o culturales. Los artistas pueden utilizar su obra para plantear preguntas, cuestionar convenciones y estimular el pensamiento crítico. La pintura documenta la historia y la cultura: tiene una larga tradición de documentación histórica y cultural. Los artistas pueden dejar constancia de acontecimientos, lugares y momentos significativos, contribuyendo así a preservar la memoria histórica y cultural. La pintura ofrece belleza e inspiración en un mundo a menudo tumultuoso. Las obras de arte estéticamente atractivas pueden levantar el ánimo y aportar alegría y consuelo a los espectadores. La pintura comunica sin palabras: supera las barreras lingüísticas y culturales, permitiendo una comunicación universal. Las obras de arte pueden transmitir mensajes y significados sin recurrir a las palabras (Vettese, 2005). La pintura fomenta el diálogo y el entendimiento: sirve de puente entre diferentes culturas y puntos de vista. Las obras de arte pueden fomentar el diálogo intercultural y el entendimiento mutuo, contribuyendo a reducir las divisiones en el mundo.

En resumen, la pintura puede desempeñar un papel vital a la hora de abordar los retos de un mundo en constante cambio. Su versatilidad permite a los artistas expresar, explorar y comunicar una amplia gama de ideas y emociones,

contribuyendo así a la comprensión y a la creación de significado en un mundo complejo y disgregado (De Fusco, 2018).

En otras palabras, Kandinsky hizo hincapié en la capacidad de la pintura para comunicar emociones, sentimientos y significados a pesar de la ausencia de referencias objetivas o figurativas. Este aspecto comunicativo del arte abstracto se examinará y destacará en las obras de los artistas analizados en los siguientes capítulos, demostrando cómo el abstraccionismo puede ser un poderoso medio para expresar y comunicar conceptos y emociones profundos a través de la forma, el color y la composición.

Por último, el artista busca en sí mismo y en su obra una armonía poética en sintonía con el despertar. Se convierte en una resonancia, un regalo para toda la humanidad. La magia creativa del artista es la expresión de su "sentimiento personal". Está impulsado como por una necesidad inconsciente de unidad.

> Sentiamo, spesso inconsciamente, di aver perso l'Anima, perché presi dal materialismo, ci rendiamo incapaci di ricordarla; e quindi cosa ci rimane? Si è persa l'anima, sia nella vita, sia nell'arte […] Invece, la verità che anima un'autentica opera d'Arte, scaturisce da uno stato di sveglia presenza, in cui l'artista è profondamente radicato nelle forze misteriose della Creazione[55]. (Della Puppa, 2009, pp. 79-80)

Kandinsky es quien, de forma más sutil e intuitiva, inicia ese viaje hacia los meandros del alma. Descubre que "el objeto daña sus cuadros", y así comienza a recorrer los caminos de la pintura no figurativa.

Se podrían reproducir las formas y creaciones de los artistas del pasado, pero éstas carecerían de vitalidad, faltaría la esencia interior del artista (Kandinsky, 1989)

Kandinsky provoca una ruptura total con la representación tradicional y sostiene que su pintura no puede etiquetarse de abstracta, sino de concreta, ya que

[55] Sentimos, a menudo inconscientemente, que hemos perdido el Alma, porque atrapados en el materialismo, somos incapaces de recordarla; entonces, ¿qué nos queda? Hemos perdido el alma, tanto en la vida como en el arte [...] En cambio, la verdad que anima una auténtica obra de arte surge de un estado de presencia despierta, en el que el artista está profundamente enraizado en las fuerzas misteriosas de la Creación. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

es una composición libre derivada de la experiencia interior del artista. Esta creación no intenta imitar objetos naturalistas, sino que es ella misma el objeto que, a través de su lenguaje gramatical artístico, manifiesta una "resonancia interior". La selección de un color, una línea o una forma se produce de acuerdo con el principio fundamental que Kandinsky denomina "principio de la necesidad interior".

> La forma è l'espressione del contenuto interiore. E qui bisogna ritornare all'esempio del pianoforte, sostituendo il "colore" con la "forma". L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto (cioè la forma) fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia delle forme è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Abbiamo definito questo principio il principio della necessità interiore[56]. (Kandinsky, 1989, p. 49)

Se considera esencial aquella forma que puede comunicarse con el alma y penetrar en la esencia de las cosas. La pintura abstracta de Kandinsky no surge de la investigación formal de la belleza, sino de la búsqueda impelente del significado. La abstracción, por tanto, representa una forma de liberarse de las apariencias y emanciparse del objeto, convirtiéndose en una herramienta crucial en la búsqueda de la espiritualidad. En Kandinsky se vislumbra el descubrimiento de un vasto campo de posibilidades, es decir, la constatación de que la práctica artística supera cualquier teoría y que los preceptos de la estética son vanos intentos de ponerle límites (Cardone, 2022).

[56] La forma es la expresión del contenido interior. Y aquí hay que volver al ejemplo del piano, sustituyendo "color" por "forma". El artista es la mano que, al tocar las teclas (es decir, las formas), hace vibrar el alma. Está claro que la armonía de las formas se basa en un solo principio: el contacto efectivo con el alma. Hemos llamado a este principio el principio de la necesidad interior. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*



Figura. 5.14 - Wassily Kandinsky. *Pequeño sueño en rojo*. 1925. Témpera sobre papel, 130 x 162,5 cm. Fuente: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En *Pequeño sueño en rojo*, Kandinsky expresa su visión abstracta del sueño y el inconsciente. La obra refleja las teorías del artista sobre la estrecha relación entre el arte y la dimensión espiritual. Kandinsky estaba convencido de que el color provocaba en el observador un "efecto físico" (debido a las sensaciones momentáneas) y un "efecto psíquico" (debido al olor, el sabor y el sonido del propio color). Se ocupaba principalmente de los colores primarios y secundarios.

El arte así concebido ejerce su "poder evocador", rico en aspectos espirituales, aspectos no representativos, pero concretos.

CAPÍTULO 6

6. ARTISTAS PIONERAS DEL ARTE MÍSTICO Y ESOTÉRICO: HILMA AF KLINT Y EMMA KUNZ

En este séptimo capítulo de la tesis doctoral, nos adentramos en las vidas de las artistas Hilma af Klint y Emma Kunz y repasaremos sus obras y su impacto duradero en el arte y la espiritualidad, arrojando luz sobre una parte fascinante y a menudo ignorada de la historia del arte.

Las dos artistas Hilma af Klint y Emma Kunz son figuras destacadas en el ámbito del arte místico y esotérico, y representan a dos extraordinarias pioneras en este campo. A través de sus obras, estas mujeres han explorado profundas conexiones entre el arte, la espiritualidad y el conocimiento místico, contribuyendo a desafiar las convenciones artísticas y a sentar las bases de una nueva forma de percibir y concebir el propio arte.

Hilma af Klint fue una pintora visionaria sueca cuya obra fue prácticamente desconocida mientras vivió. Sin embargo, su producción artística revela una profunda afinidad con las corrientes espirituales de la época, en particular con el movimiento teosófico, que pretendía explorar el mundo invisible y la dimensión espiritual a través del arte. Af Klint es famosa por sus pinturas abstractas y simbólicas, que se anticiparon en décadas al arte abstracto del siglo XX. Su obra más conocida, la serie *Paintings for the Temple* (Pinturas para el templo), es un ejemplo extraordinario de cómo combinó su profunda búsqueda espiritual con la creatividad artística.

Emma Kunz, por su parte, fue una artista suiza cuyos dibujos y pinturas están profundamente enraizados en su práctica como sanadora y vidente. Kunz utilizaba un instrumento de péndulo para crear sus obras, afirmando que sus creaciones estaban guiadas por fuerzas adivinatorias. Sus dibujos suelen presentar formas geométricas complejas y simetrías extraordinarias, que pueden interpretarse como mapas del cosmos o mandalas de profundo significado espiritual. Su obra ha sido redescubierta en el siglo XXI y ha llamado la atención por su naturaleza enigmática y su conexión con el misticismo y el arte.

Ambas artistas son ejemplos fascinantes de cómo el arte puede utilizarse como vehículo para explorar el mundo espiritual y misterioso.

6.1 Hilma Af Klint, precursora del arte abstracto

Hilma af Klint (1862-1944) es una figura fascinante de la historia del arte, conocida sobre todo por su producción de arte abstracto y mediúmnico. A diferencia de muchos otros artistas de su época, recibió una educación artística tradicional en la Academia de Estocolmo, lo que la diferencia de la mayoría de los artistas abstractos que la siguieron. Sin embargo, su producción más extraordinaria y única surgió de su práctica del arte mediúmnico, con la producción de alrededor de 1300 obras abstractas. Las obras de arte mediúmnico de Hilma af Klint se caracterizan por símbolos, geometría sagrada y formas abstractas, con el círculo como una de las figuras recurrentes. Esta producción se ocultó en gran medida al público durante su vida y no fue hasta después de su muerte cuando estas obras pudieron hacerse públicas. El descubrimiento y la comprensión del arte mediúmnico de Hilma af Klint se han producido recientemente, y su obra ha sido revalorizada y reconocida como una de las primeras expresiones significativas del arte abstracto. A estas alturas, sin duda, es posible considerar a Hilma precursora del arte abstracto por su anticipación a este movimiento; algunos incluso la ven como una de las fundadoras, ya que su producción abstracta fue significativamente anterior a la de los demás artistas abstractos de su época. Este reconocimiento tardío se debe en parte a que su producción fue en gran medida desconocida o incomprendida durante su época, y a que el arte abstracto era todavía una novedad radical a principios del siglo XX. Hoy en día, Hilma af Klint está considerada una figura pionera del arte abstracto y espiritual y entre las artistas más importantes de Suecia; sus obras se han expuesto en los principales museos de todo el mundo, obteniendo el reconocimiento que se le había negado durante gran parte de su vida. Su historia y su obra siguen inspirando e intrigando a los amantes del arte y a los estudiosos interesados en la intersección entre arte, espiritualidad y misticismo. Hilma af Klint fue sin duda una artista "radical" adelantada a su tiempo. Aunque ya en 1906 desarrolló su enfoque del arte abstracto y espiritual, su obra no recibió el reconocimiento y la atención que merece hasta las últimas décadas. El hecho de que Hilma af Klint fuera tan innovadora y pionera en su práctica artística pasó desapercibido en gran medida durante su época, porque el arte abstracto era todavía un concepto muy nuevo y desconocido a principios del siglo XX. Su producción estaba anclada en ideas espirituales y

místicas, lo que la convirtió en una figura fuera de lo común en el arte convencional de su época. Solo en los últimos treinta años, aproximadamente, la obra de Hilma af Klint ha sido revalorizada y reconocida como una contribución significativa al arte abstracto y su intersección con la espiritualidad (Izzi, 13 de junio de 2020).

Esta revalorización fue en gran medida el resultado de un creciente interés por las mujeres artistas que estaban infrarrepresentadas en la historia del arte y por los aspectos espirituales y místicos del arte, que pasaron a ser objeto de estudios y debates más profundos. Hoy en día, Hilma af Klint es considerada una artista visionaria y vanguardista, y su obra se ha expuesto en los principales museos de todo el mundo. Su historia y su contribución al arte abstracto y espiritual son ahora plenamente reconocidas y apreciadas, lo que demuestra que fue realmente una artista radical que abrió nuevos caminos en el arte y la espiritualidad.

Cuando Wassily Kandinsky escribió a su galerista neoyorquino Jerome Neumann en diciembre de 1935, tenía el propósito de asegurarle de que pintaría su primer cuadro abstracto en 1911, y que ningún pintor había pintado antes en estilo abstracto. Sin embargo, lo que Kandinsky no sabía era que la pintora sueca Hilma af Klint había creado su primer cuadro abstracto en su estudio de Estocolmo, como ya se ha mencionado, en 1906, cinco años antes que él, y que su primera colección se titulaba *Primordial Chaos* (Caos primordial*).* Además, había emprendido el mismo camino que él hacia la abstracción. Sin saber de la existencia el uno del otro, los dos artistas parecían haber recorrido un largo camino, como dos trenes en la misma vía, pero Hilma llegó antes que Kandinsky (Riout, 2000).

Hilma af Klint nació en el palacio Karlberg de Estocolmo el 26 de octubre de 1862, hija del capitán de navío Victor af Klint y de Mathilda af Klint, una familia de la pequeña aristocracia sueca. Hilma era la cuarta hija y pasaba los veranos con su familia en su casa solariega, Hanmora, en la isla de Adelsö, en el lago Mälaren. En este entorno idílico entró en contacto con la naturaleza en una etapa temprana de su vida, y su profunda asociación con las formas naturales debió de ser una fuente de inspiración para su obra. Más adelante, Hilma af Klint vivió permanentemente en Munsö, una isla cercana a Adelsö (Voss, 2022).

Hilma af Klint heredó de su familia un gran interés por las matemáticas y la botánica. Mostró una temprana habilidad para las artes plásticas y, tras el traslado de la familia a Estocolmo, estudió en el Tekniska skolan de Estocolmo (actual

Konstfack), donde aprendió pintura de retrato y paisaje. Admitida en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo a los veinte años, en comparación con otras artistas femeninas, Hilma recibió una verdadera educación artística, frecuentando los círculos artísticos de Estocolmo (Burgin, 2018).

Asistió a las clases de la Academia con mucha pasión, y hay que señalar que Suecia siempre fue por delante del resto de Europa. La Academia estaba abierta a las mujeres ya en 1864, en el resto de Europa no abrieron las academias a las mujeres hasta el siglo XX. Hilma cuenta con una doble producción: una de pinturas naturalistas, por la que se la conoce oficialmente en Suecia, y la producción "secreta", dedicada a las visiones espirituales. Ha participado en sesiones de mediumnidad desde su adolescencia, y más tarde mantuvo contacto constante con la Sociedad de Antroposofía y Teosofía; también entabló correspondencia con Steiner, el fundador de la antroposofía, con el cual mantuvo un contacto estable. Por tanto, culturalmente estuvo en ese mundo más esotérico desde muy joven. Pero fue alrededor de los cuarenta años, entre 1904 y 1906, cuando se le manifestó poderosamente un espíritu guía que la llevó a pintar mundos astrales, espirituales, los aspectos inmortales de la humanidad: una producción que solo unos pocos verían.

Durante los años 1882-1887 estudió principalmente dibujo, retrato y pintura de paisaje. Se graduó con sobresaliente y obtuvo una beca de estudio en el llamado Edificio Atelier (Ateljébyggnaden), propiedad de la Academia de Bellas Artes, situado entre Hamngatan y Kungsträdgården, en el centro de Estocolmo. Era el principal centro cultural de la capital sueca en aquella época. El mismo edificio albergaba también el Café Blanch's y la Galería de Arte Blanch's, donde existía un conflicto entre la visión artística convencional de la Academia de Bellas Artes y el movimiento de oposición de la Sociedad de Arte (Konstnärsförbundet), inspirada en los pintores franceses del movimiento *en plein air* (pintura al aire libre). Af Klint comenzó a trabajar en Estocolmo, donde obtuvo reconocimiento por sus paisajes, dibujos botánicos y retratos. Su pintura convencional se convirtió en una fuente de ingresos económicos, pero la "obra de su vida" siguió siendo una práctica totalmente independiente. En 1880 murió su hermana menor, Hermina, y fue durante este periodo cuando comenzó a desarrollarse la dimensión más espiritual de su vida. Su interés por la abstracción y el simbolismo surgió de la participación de Hilma af Klint

en el espiritismo, muy en boga a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus experimentos en la investigación espiritual comenzaron en 1879 (Rothstein & Hammer, 2013). Se interesó por la teosofía de Madame Blavatsky y la filosofía de Christian Rosencreutz. En 1908 conoció a Rudolf Steiner, fundador de la Sociedad Antroposófica, que estaba de visita en Estocolmo (Voss, 2022). Steiner la introdujo en sus teorías sobre las artes, que influirían en sus pinturas más adelante. Varios años más tarde, en 1920, volvió a encontrarse con él en el Goetheanum de Dornach (Suiza), sede de la Sociedad Antroposófica. Entre 1921 y 1930 pasó largas temporadas en el Goetheanum (Voss, 2022).

La obra de Af Klint puede entenderse en el contexto más amplio de la búsqueda modernista de nuevas formas en los sistemas artísticos, espirituales, políticos y científicos de principios del siglo XX. Hubo un interés similar por la espiritualidad en otros artistas durante este mismo periodo, como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch y los nabis franceses, muchos de los cuales, como Af Klint, se inspiraron en el movimiento teosófico. Las obras de Hilma af Klint son principalmente espirituales (Voss, 2022), y su trabajo artístico es consecuencia de ello. Ella sentía que la obra abstracta y el significado que contenía eran tan revolucionarios que el mundo no estaba preparado para verlos, y quiso que la obra permaneciera invisible durante veinte años después de su muerte. En 1905, se dio cuenta de que oía una voz que le encomendaba la tarea de proclamar una nueva filosofía de vida y formar parte del nuevo reino. Entre noviembre de 1906 y marzo de 1907 pintó una serie de cuadros abstractos, pequeños lienzos titulados *Caos primordial.* Algunos de ellos evocan paisajes, un mar tempestuoso sobre el que parpadean luces misteriosas. Otros se liberan completamente de la representación, combinando formas geométricas como espirales con pinceladas dinámicas, letras del alfabeto y símbolos. El ambiente es expresivo y recuerda a los dibujos que, al parecer, realizaba inconscientemente durante las sesiones espiritistas de la década de 1890. Los surrealistas llamarían más tarde a este método "dibujo automático" (Voss, 2022). La serie *Caos primordial* (Figura 6.1) fue una semilla a partir de la cual se desarrollarían casi 200 pinturas abstractas en los años siguientes.



Figura 6.1 - Hilma Af Klint. 1906. *Caos Primordial, Grupo I, n.º 16* de la serie WU/Rose. Óleo sobre lienzo. 53×37 cm. Museo Guggenheim, Bilbao.
Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-i-primordial-chaos-1906-07-by-hilma-af-klint

Entre agosto y diciembre de 1907, Af Klint produjo una serie de obras monumentales tituladas *The Ten Largest* (Los diez más grandes o Los diez mayores) (figura 6.2), caracterizadas por óvalos, círculos y líneas serpenteantes de colores radiantes. Las formas orgánicas de las primeras abstracciones dieron paso a un geometrismo riguroso.



Figura 6.2 - Hilma Af Klint. *The Ten Largest n.º* 7. 1907. Óleo sobre lienzo 328 x 239 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-iv-the-ten-largest-no-7-adulthood-1907-by-hilma-af-klint

Los diez más grandes es una serie de pinturas abstractas de Hilma af Klint; en la figura 6.2 puede verse el séptimo cuadro de esta serie. Estas pinturas forman parte de su obra más significativa y se crearon entre 1907 y 1908. Como muchas de las obras de Hilma af Klint, el significado espiritual de esta serie de pinturas puede estar abierto a diferentes interpretaciones personales, ya que la propia artista se inspiró en experiencias y comunicaciones con el mundo espiritual durante sus sesiones espiritistas. La simbología y la abstracción fueron elementos clave en el intento de Hilma af Klint de comunicar dimensiones espirituales más allá de la realidad física. Sin embargo, es importante señalar que la interpretación precisa del significado de cada cuadro de la serie puede variar de una persona a otra y depender de la perspectiva individual del observador y de su comprensión de la espiritualidad y el arte abstracto.



Figura 6.3 - Hilma af Klint. 1907. *The Ten Largest n.º 3. Youth*. 315x234 cm. Témpera sobre papel montado sobre lienzo. © The Hilma af Klint Foundation, Foto: Moderna Museet, Estocolmo. Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

En general, la serie *The Ten Largest* se ha asociado con un viaje espiritual o la evolución del alma. Cada cuadro representa una fase distinta de la vida humana y la experiencia espiritual. Son una representación simbólica del periodo de madurez o edad adulta en la evolución espiritual de Hilma. Se pueden ver elementos simbólicos recurrentes como círculos, líneas, formas geométricas y colores que podrían interpretarse como representaciones de conceptos espirituales o cósmicos.

> L'opera che ha consacrato Hilma Af Klint, come la "madre segreta dell'astrattismo", risale al 1906. Hilma si caratterista per delle immagini astratte e geometriche, però cosmiche, basate sul cerchio, anche qui conta la data che sempre precede la nascita dell'astrattismo del 1910[57]. (Izzi, 2020)

[57] La obra que consagró a Hilma Af Klint como la "madre secreta del abstraccionismo" data de 1906. Hilma se caracteriza por imágenes abstractas y geométricas, aunque cósmicas, basadas en el círculo, aquí también cuenta la fecha que siempre precede al nacimiento del abstraccionismo de 1910. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*



Figura 6.4 - Hilma af Klint. 1907. HaK103. *Group IV, n.º 2. The Ten Largest, Childhood.* 315x234 cm. Témpera sobre papel montado sobre lienzo. © The Hilma af Klint Foundation, Foto: Moderna Museet, Estocolmo. Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Lo que llevó a la pintora a la abstracción fue su interés por las fuerzas invisibles, que gozaban de gran aceptación y no se limitaban a los seguidores del ocultismo. A finales del siglo XIX, las ciencias naturales ya habían descubierto muchas fuerzas invisibles, como la luz infrarroja, los rayos X y los campos electromagnéticos. Estos fenómenos plantearon nuevos interrogantes a las artes y las ciencias: ¿era posible pintar no solo organismos, sino también fuerzas vitales? ¿No solo orquestas, sino también música? ¿Qué fuerzas, rayos u oscilaciones quedaban por descubrir? Al igual que Kandinsky, Hilma af Klint estaba probablemente familiarizada con los intentos de los autores teosóficos Annie Besant y Charles Leadbeater de traducir la música a formas visuales. Una ilustración de un libro de 1902, con líneas rojas en zigzag y círculos negros, se titulaba *Furia explosiva*; otra, fechada en 1905 y con una colorida explosión de formas, se llamaba la *Música de Gounod*.

> Le rappresentazioni vanno oltre il visibile, dinamiche interiori che si presentano come orbite di pianeti. Kandinsky arriverà a questo astrattismo geometrico, dopo 20 anni, nel 1926, nel dipinto “Accento in rosa”, arriverà

anche a lui a questo astrattismo cosmico con cerchi, orbite, pianeti e forme geometriche nello spazio. I due artisti Hilma e Kandinsky non si conoscevano, perché i dipinti di Hilma sono rimasti nascosti e dovevano essere esposti non prima dei vent'anni fino della sua morte. In realtà passò molto più tempo[58]. (Di Stefano, 2023)

En 1914-1915 pintó *The Swan* (El cisne) (figura 6.5), compuesto por formas circulares sobre fondo rojo.



Figura 6.5 - Hilma Af Klint. *Grupo IX/SUW, The swan n.º 17*. 1914-1915. Óleo sobre lienzo. 150,5 × 151 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-ix-suw-the-swan-no-15-1915-by-hilma-af-klint

El cuadro de Hilma af Klint titulado *The swan (El Cisne) n.º 17* forma parte de una serie de obras llamada "Grupo IX/SUW" o "Grupo de amigos" (Vänner Gruppen en sueco). Esta serie representa una fase importante en la obra de Hilma af Klint y se caracteriza por una considerable complejidad simbólica y espiritual.

Para entender su significado, es importante tener presente la visión artística y espiritual. En general, la serie *Grupo IX/SUW* se centra en la representación de

[58] Las representaciones van más allá de lo visible, dinámicas interiores presentadas como órbitas de planetas. Kandinsky llegaría a este abstraccionismo geométrico veinte años más tarde, en 1926, en el cuadro *Acento en rosa*, él también llegaría a este abstraccionismo cósmico con círculos, órbitas, planetas y formas geométricas en el espacio. Los dos artistas, Hilma y Kandinsky, no se conocían, porque los cuadros de Hilma permanecieron ocultos y no debían exponerse hasta su muerte como muy pronto. En realidad, pasó mucho más tiempo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

entidades espirituales, símbolos esotéricos y conceptos metafísicos a través del arte abstracto. Entre otras cosas, el cisne es un símbolo recurrente en muchas tradiciones culturales y religiosas y se asocia a diversas interpretaciones simbólicas. En algunos contextos, el cisne puede representar la pureza, la transformación o el ascenso espiritual.

6.1.1 Teosofía y ciencias ocultas en la obra de Klint

En la producción de Hilma af Klint se aprecia una influencia muy significativa de la teosofía y las ciencias ocultas. Estos elementos espirituales y místicos eran una parte central de su visión artística y su forma de comprender el mundo. Muchas de las obras de Af Klint son ricas en simbolismo esotérico; como ya hemos mencionado, utilizaba símbolos de la teosofía y las tradiciones ocultas para representar conceptos espirituales y cósmicos. Símbolos como círculos, triángulos, estrellas y otras formas geométricas tenían profundos significados en sus obras, y a través de ellos pretendía comunicar verdades espirituales. Hilma af Klint afirmaba comunicarse con entidades espirituales durante su proceso creativo. Durante las sesiones de espiritismo, recibía mensajes e instrucciones de estas entidades, que luego transformaba en obras de arte. Este aspecto de su práctica artística está profundamente arraigado en las creencias de las ciencias ocultas y la teosofía. Muchas de las obras de Hilma af Klint parecen representar visiones o dimensiones del mundo astral, una concepción común en las ciencias ocultas.

Estas pinturas suelen mostrar paisajes astrales, figuras etéreas y otros elementos asociados al mundo espiritual. Uno de los principios fundamentales de la teosofía y las ciencias ocultas es la "fraternidad universal". Este concepto hace hincapié en que todos los seres humanos, independientemente de su raza, religión, clase social o nacionalidad, comparten una conexión espiritual común. Subraya la importancia de tratar a los demás con compasión, respeto e igualdad, reconociendo que todos estamos interconectados y formamos parte de una sola familia humana. La iluminación interior es un objetivo central de las ciencias ocultas y la teosofía. Este concepto implica un profundo despertar espiritual y una comprensión interior de la verdad. Se cree que, a través de la meditación, la contemplación y la práctica espiritual, un individuo puede alcanzar un estado de iluminación en el que adquiere

una comprensión más profunda de su verdadera naturaleza y realidad espiritual (Giovetti, 2006).

Este espíritu de búsqueda espiritual es evidente en la práctica artística de Hilma af Klint, que ha tratado de explorar y representar dimensiones espirituales más allá de la realidad física. Hilma trató de integrar su profunda espiritualidad en el arte, viendo el arte como un medio para expresar la dimensión espiritual. Esta integración de arte y espiritualidad es un elemento clave de la ciencia oculta y la teosofía, que buscan unir el conocimiento esotérico y la experiencia personal. Las obras de Hilma af Klint están impregnadas de simbolismo y conceptos espirituales que beben de la teosofía y las ciencias ocultas. Su arte representa una fusión única de expresión creativa e investigación espiritual, contribuyendo así a definir una perspectiva única en el arte abstracto y su intersección con el mundo espiritual (Klint, 2019).

Hilma creía sin duda en el poder extático de la naturaleza, en su dimensión teológica y en la capacidad de entenderla a través de una lente sagrada y científica. En 1880, la pintora frecuentó la Escuela Técnica conocida hoy como la Escuela Universitaria de Artes, Oficios y Diseño de Estocolmo, donde comenzó a estudiar retrato.

Entre 1882 y 1887 frecuentó la Royal Academy of Fine Arts y se le concedió una beca que le permitió acceder a un estudio en el Atelier Building, donde trabajó profesionalmente como retratista y paisajista. Poco antes de asistir a la Royal Academy, se había unido al movimiento espiritista en 1879, a la edad de diecisiete años, y era miembro de la Asociación de Literatura Espiritista. El movimiento espiritista ayudó a Hilma a establecer contactos y asistir al alma de su hermana Hermina, fallecida en 1880. Sin embargo, Klint abandonó el movimiento espiritista en 1882 y en 1889 se unió a la Sociedad Teosófica, una teología de liberación femenina antiautoritaria, donde continuó relacionándose seria y libremente con el mundo de los espíritus y estudió otros principios del esoterismo occidental. Se hizo miembro de la Sociedad Teosófica el primer año que se estableció una rama en Suecia. Un periodo de la historia en el que el arte no representativo, la teoría espiritual esotérica y los nuevos movimientos religiosos estaban cobrando impulso. Durante el cambio de siglo, el arte y la cultura en Europa estaban siendo moldeados por nuevos descubrimientos científicos, misteriosas escuelas de pensamiento y

temas espirituales y ocultos que prevalecían en el arte de vanguardia. La ciencia demostraba la eficacia de las observaciones intuitivas sobre el mundo y el sincretismo religioso influía en la cultura moderna.

No mucho antes de ingresar en la Sociedad Teosófica, Hilma había empezado a producir bocetos que incluían algunos de los mismos motivos vistos en la serie *Tree of Kwnoledge* (El árbol del conocimiento), como el cáliz, la flora, el crucifijo y las formas geométricas. También experimentó con la escritura mediúmnica durante este periodo. Entre otras representaciones visuales de la iconografía cristiana y esotérica, estas imágenes se convertirían en motivos comunes durante sus años con su grupo de sesiones espiritistas llamado The Five, así como en la iconografía que se encuentra en sus posteriores pinturas a gran escala. El grupo The Five fue fundado en 1896 por Hilma y otras cuatro mujeres. Se reunían regularmente para entrar en comunión con los espíritus, y de estos encuentros surgieron cientos de dibujos y escritos automáticos. Hilma tenía esa un grupo de amigas que compartían los mismos principios espirituales, y esas obras solo se mostraron en ese círculo íntimo. Hilma decía que se inspiraba en una fuerza externa, que no hacía bocetos preliminares ni tenía previsión de lo que iba a producir. Lo hacía sin hacer ningún cambio en las pinceladas iniciales, siguiendo un proceso típico de los artistas mediúmnicos: sin planificación ni bocetos iniciales, dibujando pinceladas seguras que nunca se corregían ni se hacía ningún cambio. Sus reuniones comenzaban con una oración, una meditación, un sermón y, por último, el análisis de un texto del Nuevo Testamento, para continuar con la sesión de espiritismo. El papel de Hilma era el de médium y su contacto con los espíritus lo llamaban The High Ones (Voss, 2022).

La implicación de Hilma Af Klint con el grupo The Five, junto con su desempeño profesional, demuestra solo una parte de su complejidad como artista y esoterista. Entre 1900 y principios de la década de 1930, comenzó su famosa serie *Paintings for the Temple* (Las pinturas para el templo) (1906-1915); conoció al prolífico líder espiritual austriaco y fundador de la Sociedad Antroposófica, Rudolf Steiner, por primera vez en Estocolmo en 1908; se afilió a su Sociedad Antroposófica en 1920; expuso públicamente obras convencionales en la Exposición de Arte Báltico de 1914; y trabajó rigurosamente entre los temas científicos y la espiritualidad en su arte visual.

A diferencia de hoy en día, la ciencia y el ocultismo no estaban necesariamente separados a principios del siglo XX. La coexistencia de creencias aparentemente dispares en aquella época demuestra el deseo de la época de crear el espacio necesario para articular y teorizar la unión del pensamiento científico, el esoterismo y las artes visuales.

Aunque Klint no estaba bajo plena dirección espiritual durante la producción de la serie del *Tree of Knowledge* (Árbol del Conocimiento) o de su cuaderno *Flores, musgos y líquenes*, estas obras visualizan sistemáticamente el acceso que tenía al conocimiento superior y a la vida vegetal espiritual a través del plano etérico, que, según los teósofos, existe justo por encima del físico.

Al desarrollar estas obras, la pintora buscó no solo penetrar y comprender el mundo natural, sino también desarrollar un lenguaje diagramático que aludiera a su interés por la naturaleza didáctica de este material. Como tal, es importante para la historia del arte ver más allá de la forma, reconocer los retos dentro de los parámetros canónicos y reevaluar las relaciones con el lenguaje y el reino de lo espiritual.

Con el tiempo, la necesidad de sistematización de Hilma se hace explícita y demuestra su forma discursiva de visualización que explora la existencia humana con la intención de transmitir verdades espirituales sobre el mundo. Esto se representa a través de una teoría del color y un vocabulario visual personalizados, inspirados en los postulados esotéricos del espiritismo, el rosacrucismo, la teosofía y la antroposofía, así como en la teoría del color de Johann Wolfgang von Goethe (1810). Aunque en 1913 Af Klint se centró en la Antroposofía de Steiner y su doctrina de la ciencia espiritual, en la serie *Tree of Knowledge* se entrecruzan influencias científicas y esotéricas anteriores.

Se introdujo por primera vez en los escritos teosóficos de Steiner en 1889, antes de que este fundara la Sociedad Antroposófica en 1913. Como se ha mencionado anteriormente en este capítulo, 1889 fue el año en que Af Klint se unió a la Sociedad Teosófica. En ese momento de la historia, científicos y matemáticos como el astrofísico J. C. F. Zöllner y el matemático y escritor británico de ciencia ficción Charles Howard Hinton estaban teorizando sobre el concepto de espacio cuatridimensional, un complejo sistema de cubos multicolores que representaban secciones del hipercubo cuatridimensional (Henderson, 2019).

Según el historiador del arte Henderson, el enfoque pragmático de Hinton sobre la "expansión de la conciencia" fue apreciado por Steiner, que ya habló de ello en sus conferencias en Europa en 1905 (Henderson, 2019).

Af Klint asistió a una conferencia de Steiner en Estocolmo en 1908, el mismo año en que conoció a Steiner. En 1912 volvió a escuchar una conferencia de Steiner. Es probable que su asistencia a estas conferencias, así como el material que circulaba en la época, indiquen su conocimiento de la cuarta dimensión y su preparación para acceder a los planos superiores, como el astral. En matemáticas y física, el término "cuarta dimensión" suele referirse a una dimensión espacial adicional más allá de las tres dimensiones espaciales tradicionales (longitud, anchura y altura). Este concepto se ha utilizado para representar objetos y fenómenos que no pueden describirse completamente en las tres dimensiones tradicionales. En este contexto, algunas personas han sugerido que el plano astral puede estar situado en una cuarta dimensión espacial, más allá de las dimensiones físicas que normalmente percibimos.

Steiner utiliza el concepto de "cuarta dimensión" para hablar de la ubicación del plano astral, un concepto que surgió de la teoría de la n-dimensionalidad o N dimensiones, una teoría según la cual el espacio era relativo y no absoluto. Esta teoría es un concepto matemático que considera espacios de dimensiones superiores a las tres dimensiones espaciales tradicionales; ha tenido aplicaciones tanto en las matemáticas puras como en la física teórica. Al hablar del plano astral, algunos lo han relacionado con la posibilidad de la existencia de dimensiones superiores en las que podría residir el plano astral.

En el contexto de las experiencias paranormales y el plano astral, el término "cuarta dimensión" también puede utilizarse de forma más metafórica o simbólica para representar una realidad o dimensión más allá de la percepción sensorial ordinaria. En este sentido, la cuarta dimensión podría representar una dimensión de la experiencia o de la conciencia distinta de la del mundo físico. Esta combinación entre ciencia, matemáticas y filosofía esotérica se revela en una serie de pinturas de Af Klint en la serie *Tree of Knowledge*. Para teósofos como Leadbeater, la visión astral existe por encima de la visión etérica (Partridge, 2014).

La espiritualidad de Hilma af Klint fue un componente fundamental de su vida y su obra artística. Su búsqueda espiritual influyó profundamente en su

enfoque del arte y orientó su producción artística en direcciones únicas y extraordinarias. Af Klint estuvo influida por la teosofía y el espiritismo, dos movimientos espirituales de su época. Estos movimientos buscaban explorar el mundo espiritual a través de la meditación, la comunicación con los espíritus y la interpretación de símbolos y significados ocultos en las tradiciones religiosas y filosóficas (Steiner, 2009).

Hilma af Klint afirmaba estar en contacto con entidades espirituales y recibir inspiración de fuentes espirituales durante su proceso creativo. Creía que su arte era una forma de canalización a través de la cual podía comunicarse con el mundo espiritual y revelar verdades ocultas. A lo largo de su vida, Hilma af Klint mostró gran interés por la antroposofía, un movimiento espiritual fundado por Rudolf Steiner. La antroposofía se centra en el conocimiento espiritual y el desarrollo personal a través de la evolución de las facultades espirituales. Su interés por la antroposofía la llevó a conocer personalmente a Rudolf Steiner y a pasar una temporada en la sede de la Sociedad Antroposófica Goetheanum. La espiritualidad de Hilma af Klint era profundamente personal e influyó significativamente en su producción artística. Sus obras abstractas, ricas en simbolismo y significado espiritual, representan un intento de explorar el mundo espiritual y comunicarse con él a través del lenguaje del arte. Esta fusión de espiritualidad y arte la convierte en una figura única en la historia del arte moderno (Brandini, 2020). Hilma af Klint creía que su obra podía influir no solo en la conciencia de las personas en general, sino también en la sociedad en su conjunto. Sin embargo, estaba convencida de que sus contemporáneos no estaban preparados para aceptarla plenamente. Estas pinturas, ocultas durante décadas en el sótano de una residencia familiar, junto con bocetos y dibujos, fueron heredadas por el nieto de Hilma, y estaban sujetas a dos cláusulas inalienables: no podían venderse ni exponerse hasta veinte años después de la muerte de la artista. Hilma af Klint dejó más de mil cuadros y obras sobre papel. Durante su vida, solo expuso sus primeros cuadros de estilo naturalista y nunca mostró al público sus "obras abstractas". Sin embargo, tuvieron que pasar cuarenta años antes de que su arte se expusiera al público por primera vez, con la muestra "The Spiritual in Art - Abstract Paintings 1890-1985" en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en 1986. La proyección internacional fue inmediata y, desde entonces, su obra se ha expuesto en museos de Europa, Estados Unidos y

América Latina. En 2013, el Moderna Museet de Estocolmo presentó la exposición retrospectiva más completa de la artista, con 230 obras. Hilma af Klint dejó más de 1200 pinturas abstractas y 124 cuadernos. Hoy son propiedad y están gestionados por la Fundación Hilma af Klint.

En conclusión, la teosofía y las ciencias ocultas promueven una visión del mundo que abarca la unidad entre todos los seres humanos, la búsqueda de la verdad espiritual a través del conocimiento secreto y la iluminación interior. Estas enseñanzas ofrecen una forma de explorar el significado más profundo de la vida y la espiritualidad, fomentando una conexión más profunda con lo divino y con otros seres humanos. Finalmente, habría que poner de manifiesto que con estas artistas femeninas como médiums vemos una reinterpretación del abstraccionismo que difiere ligeramente de su presentación tradicional en los libros de texto de arte. Sería por tanto conveniente reconsiderar la historia del abstraccionismo teniendo en cuenta estos fenómenos, que no eran ajenos a artistas como Kandinsky o Kupka. Estos artistas participaban en sesiones de mediumnidad y compartían el interés por la teosofía. Los artistas que participaban en este tipo de visiones establecían una conexión entre el microcosmos y el macrocosmos, un tema que aparece claramente en muchas de sus obras. El arte y la poesía fueron herramientas utilizadas precisamente para facilitar esta conexión entre la ciencia y la dimensión cósmica (Di Stefano, 2023).

6.1.2 La espiritualidad de Hilma af Klint más allá de lo visible

Hilma af Klint no participó en el movimiento abstracto desarrollado por algunos artistas europeos como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian y František Kupka. Su práctica artística y su contexto eran distintos de los de estos artistas, y no se vio directamente influida por ellos. Sin embargo, ya hemos mencionado que existía un interés común por la espiritualidad y la teosofía entre Hilma af Klint y muchos de los pioneros del abstraccionismo europeo. Estos artistas compartían el deseo de explorar nuevas formas de expresión artística que fueran más allá de la representación del mundo físico y trataran de comunicar conceptos y realidades espirituales a través del arte.

Por ejemplo, Wassily Kandinsky creía que el arte abstracto podía ser un medio para expresar la armonía espiritual y la esencia de las cosas. Kazimir

Malevich, con su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, pretendía representar el movimiento artístico del "suprematismo" y el concepto de una dimensión espiritual. Piet Mondrian, con su estilo neoplasticista, buscaba la armonía a través de formas geométricas y colores primarios. En este contexto, aunque Hilma af Klint no formaba parte directamente del movimiento abstracto europeo, compartía una mentalidad similar en su búsqueda de una forma de arte que fuera más allá de la representación objetiva y abrazara el mundo espiritual. Resulta fascinante observar cómo, independientemente de sus influencias específicas, estos artistas contribuyeron al desarrollo del arte abstracto como lenguaje expresivo significativo en el contexto del arte moderno. Hilma af Klint estuvo influida por una serie de movimientos espirituales y filosóficos a lo largo de su vida. Su búsqueda espiritual y su afinidad con estos movimientos tuvieron un impacto significativo en su arte y en su evolución artística.

Al principio, Hilma af Klint fue miembro de la Asociación Edelweiss y de la Sociedad Teosófica entre 1889 y 1915. Más tarde, a la edad de sesenta años, Hilma desarrolló un gran interés por la antroposofía, otro movimiento espiritual fundado por Rudolf Steiner. La antroposofía se centra en el conocimiento espiritual y la evolución del individuo a través del desarrollo de habilidades espirituales. El hecho de que Hilma af Klint conociera personalmente a Rudolf Steiner y pasara temporadas en la sede de la Sociedad Antroposófica Goetheanum en Dornach, Suiza, demuestra su profunda implicación en este movimiento.

La influencia de estas filosofías espirituales se refleja claramente en su arte, especialmente en sus obras abstractas y simbólicas. Los símbolos, las formas geométricas y las representaciones abstractas de sus obras reflejan a menudo los conceptos espirituales y místicos que estudió y abrazó.

La vida y la obra de Hilma af Klint son un ejemplo fascinante de cómo la espiritualidad puede tener una influencia profunda y duradera en la creación artística y de cómo una artista puede explorar dimensiones espirituales a través de su obra. La espiritualidad de Hilma af Klint se reflejaba claramente en su arte, a menudo rico en simbolismo. Los símbolos eran herramientas importantes con las que trataba de comunicar conceptos y realidades espirituales. Por ejemplo, el círculo, el triángulo y otras formas geométricas estaban presentes en sus obras abstractas, cada una con un significado simbólico específico.

> La serie "Dipinti per il tempio" (1906-1915) è composta da 193 quadri organizzati metodologicamente in gruppi e sottogruppi. In quel periodo, Hilma af Klint visse una rivoluzione artistica senza alcun passaggio graduale, passando all'improvviso da un modo di dipingere tradizionale ad uno stile astratto unico. In breve tempo realizzò una grande quantità di dipinti enormi, colorati e saturi di simboli[59]. (Barnebys, 2018)

La siguiente fase de la evolución artística de Hilma af Klint, tras la conclusión de *Paintings for the Temple*, es especialmente fascinante y pone de relieve su constante interés por la dimensión espiritual a través del arte. Aunque abandonó su papel de guía espiritual del grupo, su dedicación a la investigación espiritual y a la expresión artística nunca decayó. Hilma af Klint siguió manifestando la dimensión espiritual a través de su arte, pero adoptó un enfoque diferente. Representó plantas, animales, organismos y materia a través de formas simbólicas y representaciones gráficas, creando obras de menor tamaño que las anteriores. Estas pinturas exhiben un alto nivel de experimentación y alegría artística, lo que indica que estaba explorando nuevos métodos para expresar su visión espiritual. Su firme convicción de que la realidad no terminaba en la dimensión física y de que existía un mundo interior paralelo la guio en esa fase de su carrera artística. Trató de comunicar mensajes de ese mundo interior a través de sus obras, utilizando símbolos y representaciones abstractas como vehículos para hacerlo.

Para alcanzar un mayor nivel de perspicacia y comprensión espiritual, Hilma af Klint siguió sumergiéndose en estudios filosóficos, religiosos y artísticos. Su interés y dedicación por explorar y comunicar la dimensión espiritual a través del arte es una muestra de su profunda creencia en el potencial del arte como medio para conocer y comunicar realidades invisibles y misteriosas. Su obra sigue inspirando y fascinando a quienes buscan comprender la conexión entre arte y espiritualidad.

[59] La serie "Pinturas para el templo" (1906-1915) consta de 193 cuadros organizados metodológicamente en grupos y subgrupos. Durante ese periodo, Hilma af Klint experimentó una revolución artística sin transición gradual, pasando repentinamente de una forma tradicional de pintar a un estilo abstracto único. En poco tiempo, produjo un gran número de cuadros enormes, coloridos y saturados de símbolos. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

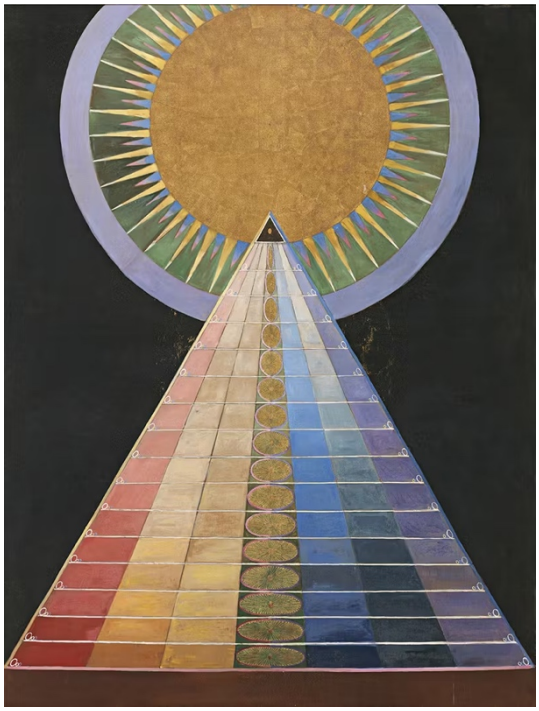


Figura 6.6 - Hilma af Klint. 1907. HaK187, *Group X, Altarpiece* (Retablo) *n.º 1*. Óleo y hoja de metal sobre lienzo 185x152cm, © The Hilma af Klint Foundation. Foto Moderna Museet, Estocolmo. Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Para terminar, incluimos una entrevista realizada a la profesora Eva Di Stefano, docente de Historia del Arte de la Universidad de Palermo, durante su conferencia del 17 de enero de 2023 en Villa Zito, en Palermo.

En Hilma, ¿hasta qué punto había una conciencia futurista que podía implicar una ruptura?

No existe una respuesta definitiva. Su producción artística, tan radicalmente distinta de lo que era habitual en la época, estuvo envuelta en un cierto secretismo para protegerse de juicios y miradas incomprensivas, debido al profundo contenido espiritual de sus obras. Este aspecto escapó a la comprensión de personas como Georgiana, que invirtió una considerable cantidad de dinero en un entorno ajeno al arte y no supo captar lo extraordinario de su arte, la cual difería notablemente de las convenciones artísticas de la época histórica.

Por último, Hilma af Klint puede considerarse una figura futurista del arte por su anticipación al abstraccionismo, su fusión única de espiritualidad y arte, su papel pionero como mujer artista y su visión innovadora del potencial del arte en el

contexto del arte moderno de su época. Su obra ha sido reconocida como una ruptura significativa con las convenciones artísticas de su época y ha sido revalorizada en los últimos años por su importancia en la historia del arte.

¿Cuál es la diferencia entre el arte mediúmnico y visionario y el arte visionario místico?

En el arte mediúmnico, la persona es guiada por una entidad, ni siquiera quiere dibujar, la persona es atravesada, se convierte en instrumento de otra entidad, mientras que el arte visionario en general puede surgir de la meditación, de un contacto extraordinario con uno mismo, espiritual y meditativo, la persona del artista no es poseído por otra entidad. Los artistas médiums afirman estar poseídos por otra entidad. Los visionarios pueden ser místicos, aunque no necesariamente; Kandinsky tenía una visión muy espiritual, pero no creo que lo fuera, sus obras eran bastante intencionadas. Mientras que las obras de los artistas médiums son creadas por un automatismo. También Kandinsky cambió de estilo al cabo de veinte años, quizá inconscientemente. Evolucionó, tomó muchos caminos.

¿Místico y visionario significan lo mismo?

El vidente no es necesariamente un místico. El místico tiene contacto con lo trascendente, con lo sobrenatural religioso o espiritual, intenta entrar en contacto con la divinidad. El visionario puede ser completamente antirreligioso y tener una visión transfigurada y onírica; por ejemplo, los surrealistas con su arte visionario: son laicos, son visionarios de su propio inconsciente, es decir, entran en contacto con su inconsciente. No es una visión cotidiana, siempre es otra visión. A menudo se trata de una relación con la parte más profunda de uno mismo, que es extrovertida (Di Stefano, 17 de enero de 2023).

6.1.3 El significado metafísico de las obras de Hilma af Klint: simbolismo, formas y colores

La serie *Tree of Knowledge* revela la unidad viva entre Hilma af Klint y los mundos espiritual y natural, así como su dedicación a los conceptos superiores del

bien y el mal. Af Klint explora los planos del *Tree of Knowledge* que abarcan lo etéreo, lo astral y lo mental. Mediante el uso de una antigua forma arquetípica, el árbol, que se encuentra en muchas ideas esotéricas, esta serie une aspectos de la ciencia y el ocultismo, la teoría y la práctica, lo masculino y lo femenino, y subraya la interconexión entre los distintos planos. Históricamente, la imagen del árbol de la vida o del árbol del conocimiento ha desempeñado un papel crucial en las tradiciones del Antiguo Testamento y del judeocristianismo. Desde la época de Pitágoras, la imagen del árbol del conocimiento se ha adaptado e interpretado para representar significados tanto en contextos espaciales como alegóricos (Drucker, 2014). Los místicos europeos, como Böhme y Johann Georg Gichtel, ambos integrantes del movimiento espiritual y cultural de la Orden Rosacruz, compartían el estar familiarizados e interesados por la iluminación interior a través de la clarividencia y los "centros de energía", término derivado del sánscrito que significa "rueda". Los diagramas espirituales de Af Klint pueden sugerir su comprensión de los "centros de energía", puntos de conexión donde la energía fluye de un cuerpo a otro.

La serie de pinturas *Tree of Knowledge* de Af Klint es un sistema diseñado para representar su interpretación de un viaje interior y su compromiso de promover la unidad. Utilizando algunos de sus símbolos y colores distintivos, como el árbol de la vida, los pájaros, el corazón, las espirales y el cáliz conocido en el simbolismo cristiano como el Grial, que indica nuestro yo superior, Af Klint sigue la evolución de la humanidad desde las dimensiones terrenales hasta las esferas superiores. A través de su particular teoría del color, con el amarillo simbolizando la energía masculina y el azul asociado a la femenina, el lenguaje simbólico de Af Klint representado en el primer dibujo de la serie (Figura 6.7) muestra estos colores en un movimiento ascendente que rodea a dos pájaros, uno negro y otro blanco (Fromm, 2020).

Las corrientes entrelazadas de colores que se ramifican desde el corazón hasta el centro de lo que podría entenderse como el chakra base o los cuatro pétalos de la flor de loto recuerdan a Leadbeater, y a la activista por los derechos de la mujer Annie Besant, los corazones masculino y femenino de su texto "Química oculta" (1908). Este texto, al igual que la naturaleza sincrética del arte visual de af Klint, abarca la relación entre la espiritualidad y las ciencias materialistas de la época,

como la química y la física, y también incorpora los motivos de la espiral y el corazón que aparecían en los primeros dibujos automáticos de Los Cinco. En relación con los chakras, el corazón podría entenderse como el glóbulo de la vitalidad o la ciencia con ocultismo, que habrían sido elementos clave durante este periodo histórico. Al igual que el místico cristiano y filósofo alemán del siglo XVII Jakob Böhme, que expresaba su percepción mística de los mundos espirituales en términos alquímicos, Klint también emplea el sistema combinatorio, didáctico e híbrido del diagrama, una forma visual esquemática que era esencial para el átomo físico último, donde átomo no se refiere a una sustancia química sino a lo que Leadbeater define como el tipo fundamental de materia en el subplano más elevado de cada plano de la naturaleza (Leadbeater, 1927).

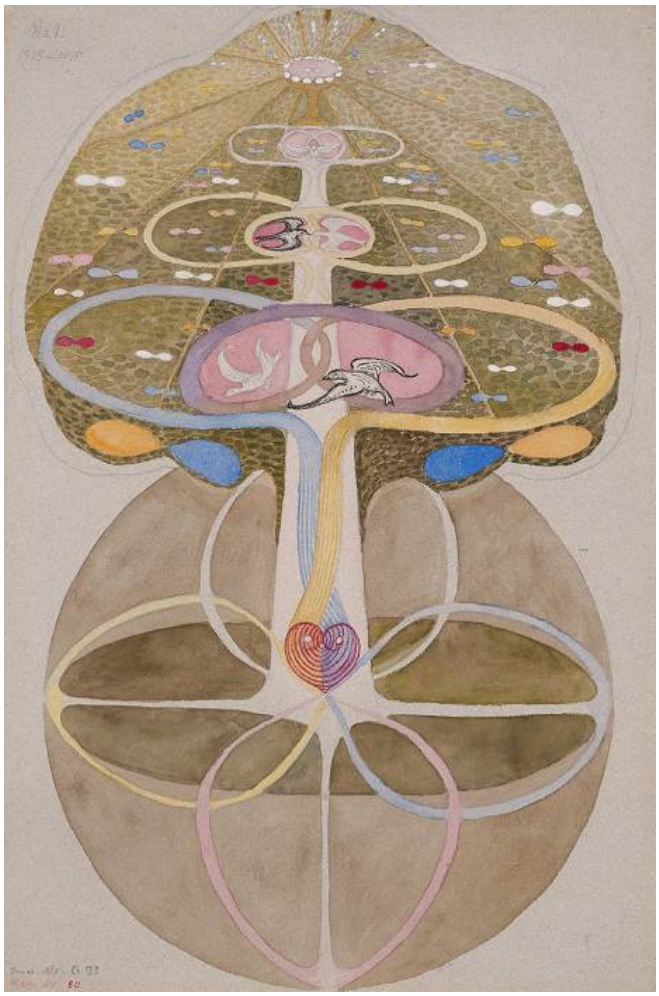


Figura 6.7 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 1*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

La fuerza del átomo del corazón impulsa la energía hacia arriba en un sistema de dos pasos que indica el flujo ascendente y el paso tradicional en dos direcciones de la *kundalinī*, la energía de la base de la columna vertebral. Esta energía en los textos indios se denomina a menudo "ella", donde la *kundalinī* en algunas formas de yoga se centra en la cámara del corazón (Leadbeater, 1927).

Además, según Leadbeater, si uno se imagina mirando hacia abajo en la campana de una flor tipo enredadera, se hará una idea del aspecto general del chakra. En cada campana, el tallo de la flor brota de un punto de la columna vertebral (Leadbeater, 1927).

De nuevo, este libro fue publicado por la Sociedad Teosófica años después de la producción de la serie *Tree of Knowledge*. Sin embargo, el conocimiento del cuerpo etérico estaba muy extendido en los textos teosóficos de la época y se puede argumentar que Hilma probablemente estaría familiarizada con estos conceptos por su compromiso con la obra de Blavatsky y quizás con otras publicaciones sobre el tema, como *A Study of Consciousness* (1900) de Besant. A medida que los pájaros ascienden, se acercan y se convierten en una imagen especular, ya que sus posiciones cambian de derecha a izquierda y de izquierda a derecha hasta que se funden por completo. Tras el silencio de su eco, las figuras se funden en un todo unificado representado por una única paloma blanca, mucho más pequeña, el color utilizado por Klint como símbolo de pureza. Su interés por la espiral se manifiesta aquí tanto literal como metafóricamente, como se aprecia en la curvatura que rodea las líneas, mientras que también es posible imaginar el movimiento de los pájaros al convertirse en uno solo.

El continuo entrelazamiento y fusión de formas representativas y no representativas, mundos físico y psíquico, emerge en la copa del árbol con un cáliz o yo superior que emite doce rayos que se extienden tanto hacia arriba como hacia abajo. Teniendo en cuenta el interés de Af Klint por la superación de la dualidad, los rayos pueden simbolizar los doce signos del zodíaco, conocidos por estar divididos en un sistema bifronte de luz y oscuridad. A medida que el Árbol del Conocimiento progresa tanto en su forma como en su narrativa, comienzan a producirse metódicos cambios y transmutaciones (figura 6.8).

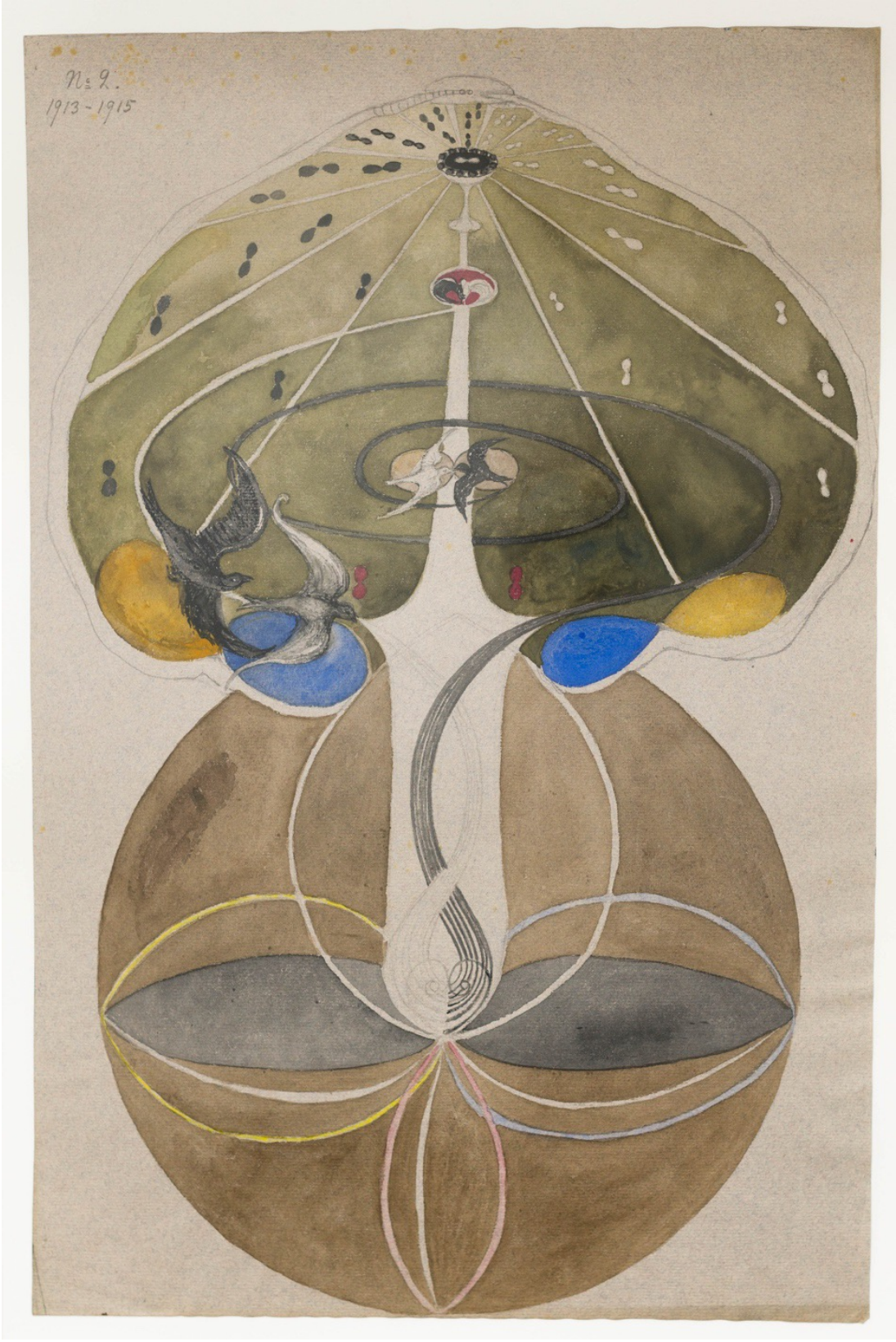


Figura 6.8 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 2.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

De composición similar, los arroyos pasan del amarillo y el azul al blanco y negro, donde parecen ser guiados por los pájaros en vuelo en lugar de que los arroyos los envuelvan, como se ve en el primer dibujo. La copa translúcida del árbol pierde parte de su follaje y las lemniscatas multicolores, también conocidas como el símbolo matemático que representa el infinito, disminuyen en número. En lugar de los pájaros perfilados en negro o representados como puramente blancos, el pájaro está pintado en sutiles tonos grises, indicando quizá la lenta fusión de dos en uno. El cáliz también cambia de color, del dorado original al blanco. En las imágenes siguientes (Figuras 6.9 y 6.10), el cáliz cambia completamente de posición y se desplaza al centro del diagrama, donde se une al corazón, que ya no se representa girando en espiral sobre sí mismo, sino coloreado de un sólido tono rojo, color indicativo de la pasión o del amor físico y espiritual.

La base del árbol se convierte en una hélice o bobina de inducción que vierte energía en un movimiento ascendente hacia el centro, donde se mezclan el corazón y el cáliz, y los pájaros, ambos negros, descienden envueltos en el movimiento circular de energía que podría sugerir su conexión con los cuerpos astral y etérico. Tanto las raíces como la posición de las flores de loto descansan sobre dos líneas horizontales. Esto podría percibirse como el sistema de tres niveles de planos superiores sucesivos: etérico, astral y mental. Las flores de loto son más pronunciadas y desempeñan un papel importante en el proceso de transformación. Leadbeater habla del loto en su texto sobre los chakras, afirmando que la boca de la campana en forma de flor del chakra se encuentra en la superficie del cuerpo etérico, el tallo de la flor en forma de trompeta siempre brota de un centro en la médula espinal (Leadbeater, 1927).

La forma en que describe el papel del loto se refleja en las figuras 6.8 Y 6.9 de la serie de Af Klint. Aunque estrechamente relacionadas en composición, la figura 6.8 cluye una cruz blanca debajo situada en el centro de la hélice y entre los dos pájaros. La cruz blanca es un símbolo destacado en el rosacrucismo, pero normalmente tiene una rosa en el centro. Hay varios significados asociados a la cruz, uno en el que representa el cuerpo humano, y en la teosofía la cruz es un símbolo de procreación.

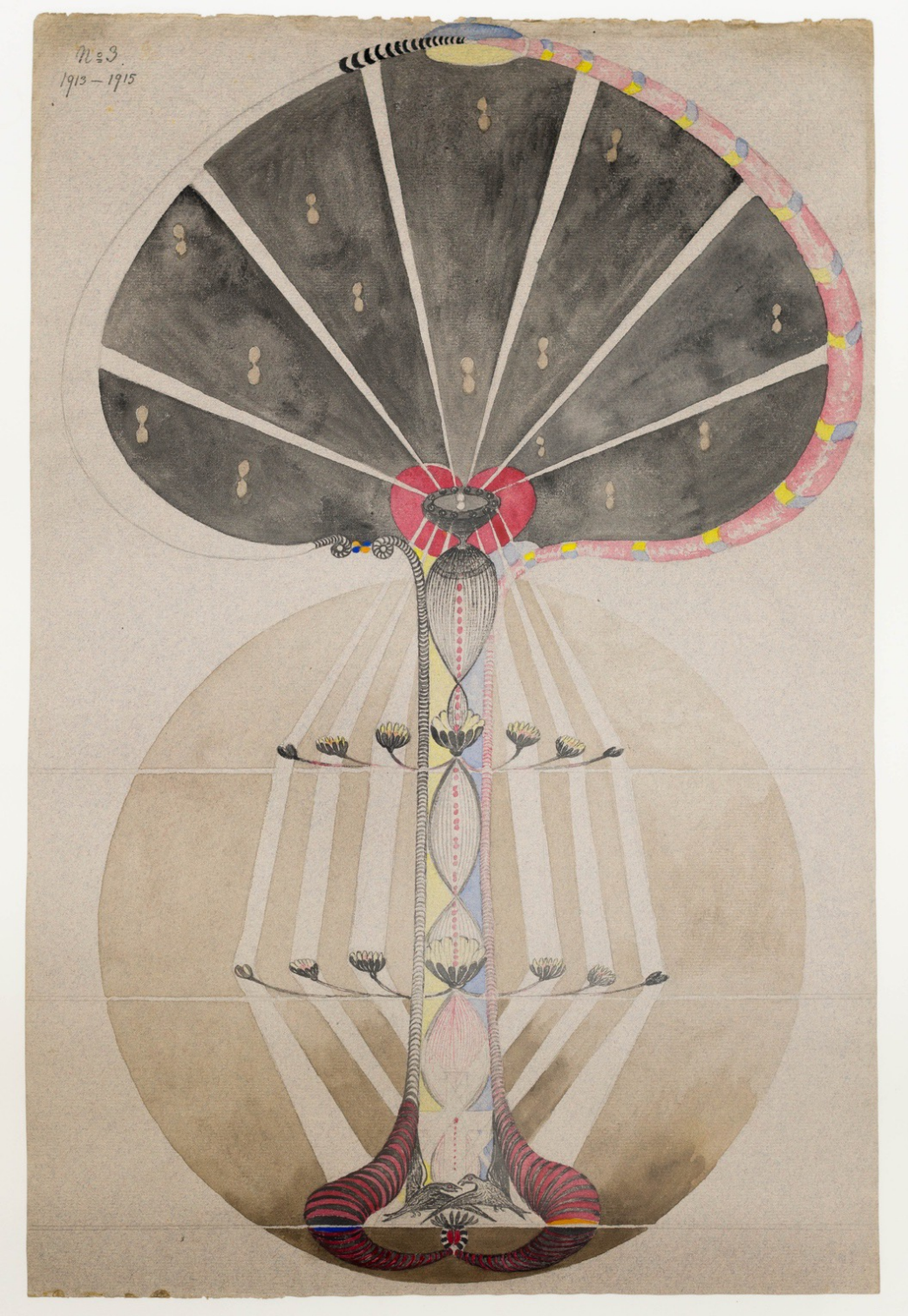


Figura 6.9 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 3*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7 x 29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

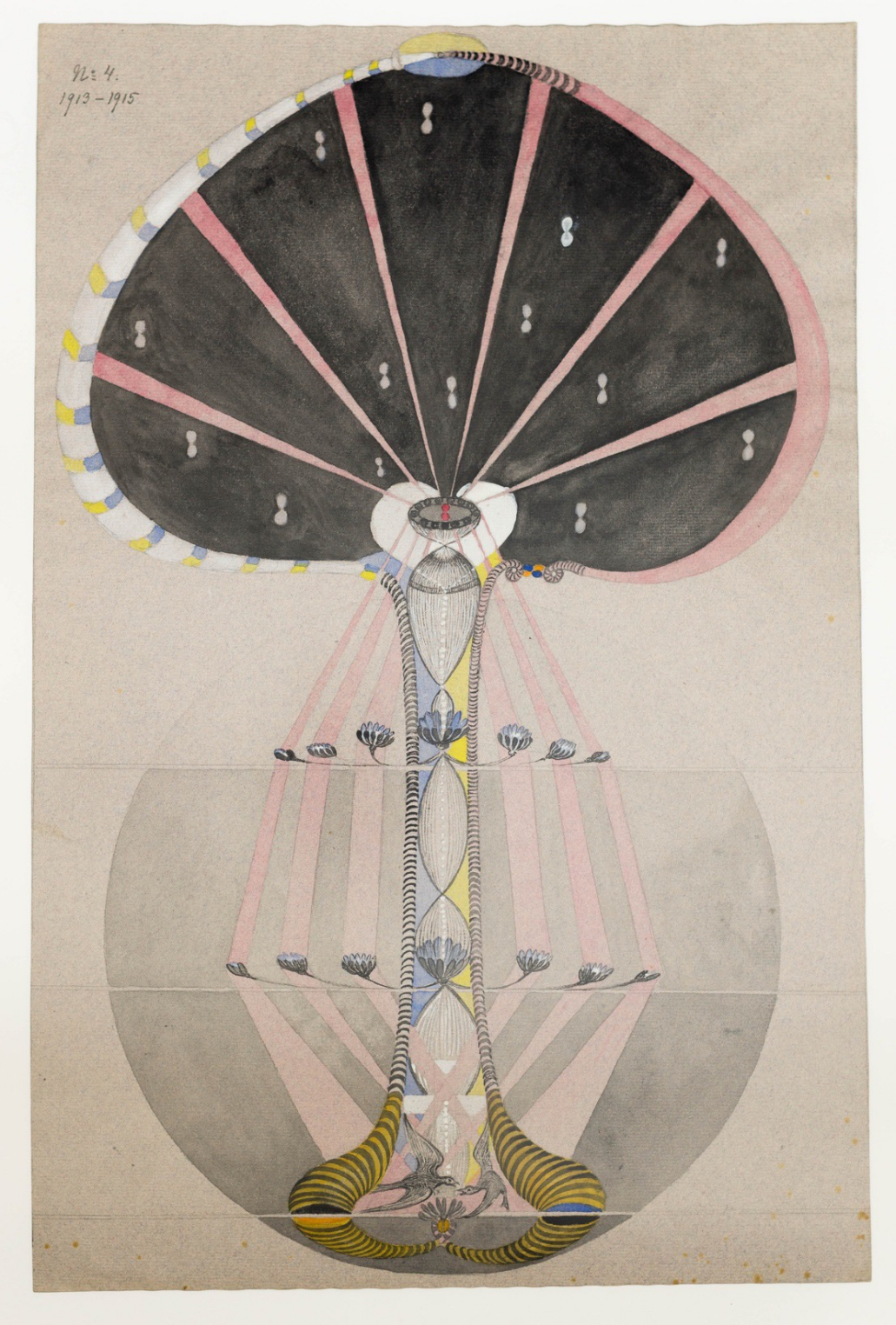


Figura 6.10 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 4*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

En un cambio de simetría, af Klint incorpora el cuadrado con una flor en forma de cruz y un crucifijo tradicional en las últimas composiciones (Figuras 6.11 y 6.12).

Los pájaros de la parte inferior central están conectados y curvan suavemente su forma alrededor del crucifijo blanco. Se ha eliminado la hélice de la figura 6.8 se ha vuelto a sustituir por corrientes de colores que surgen del corazón. Esta vez, la corriente rosa conecta con un cuadrado desplazado con una flor que forma una x. Es posible que el número de pétalos indique una fuerza primaria que irradia a través del cuerpo, del mismo modo que los radios de una rueda de chakras. En la práctica yóguica, los números y las letras simbolizan el poder creativo total o la fuerza vital que entra en el cuerpo (Leadbeater, 1927).

Las ilustraciones didácticas de Af Klint relacionan el árbol de la vida con las tradiciones religiosas, filosóficas y esotéricas, así como con las ciencias ocultas. El cuerpo está representado por una serie de espirales, figuras geométricas y flora hasta representar las figuras de dos ángeles, y las figuras de un hombre y una mujer surgen de la espiral que fluye del cuadrado floral. Además de su interés por el mundo físico de la naturaleza, af Klint también parece haberse interesado por el mundo del sonido (Figura 6.12).

Aunque no hay noticias ciertas de que Af Klint hubiera leído sobre el poder trascendente de la música, no era infrecuente en los círculos herméticos y alquímicos de principios de la Edad Moderna integrar la música con teorías místicas y esotéricas del universo. Este tipo de alquimia musical se describe a veces como el Canto de los Ángeles. Los propios ángeles podrían entenderse mejor como seres omnipotentes que existen en el espacio intermedio entre el cielo y la tierra, o en el contexto de Af Klint, este podría ser el reino de lo etérico (Burgin, 2018).

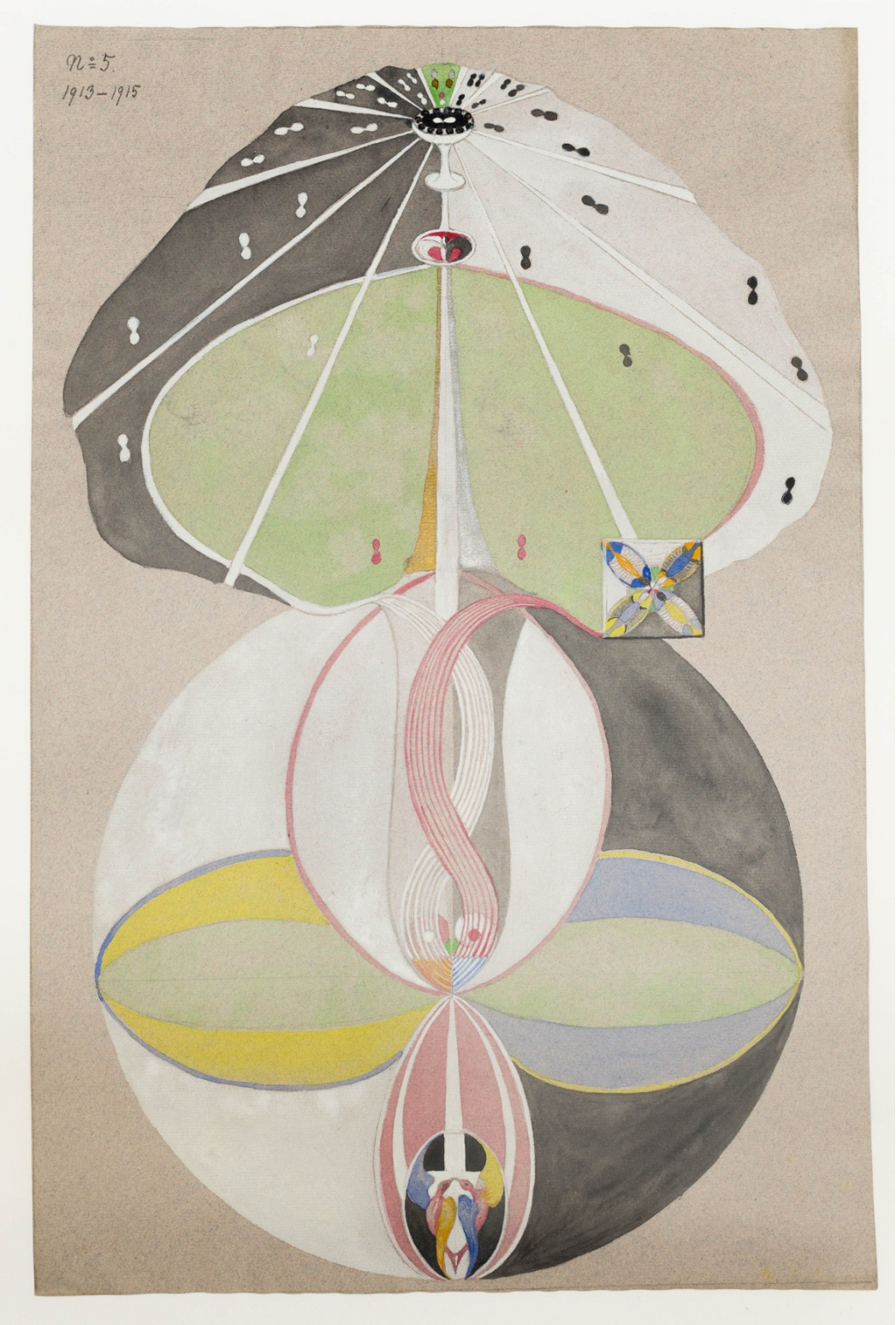


Figura 6.11 - Hilma Af Klin, *Tree of Knowledge, n.º 5*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

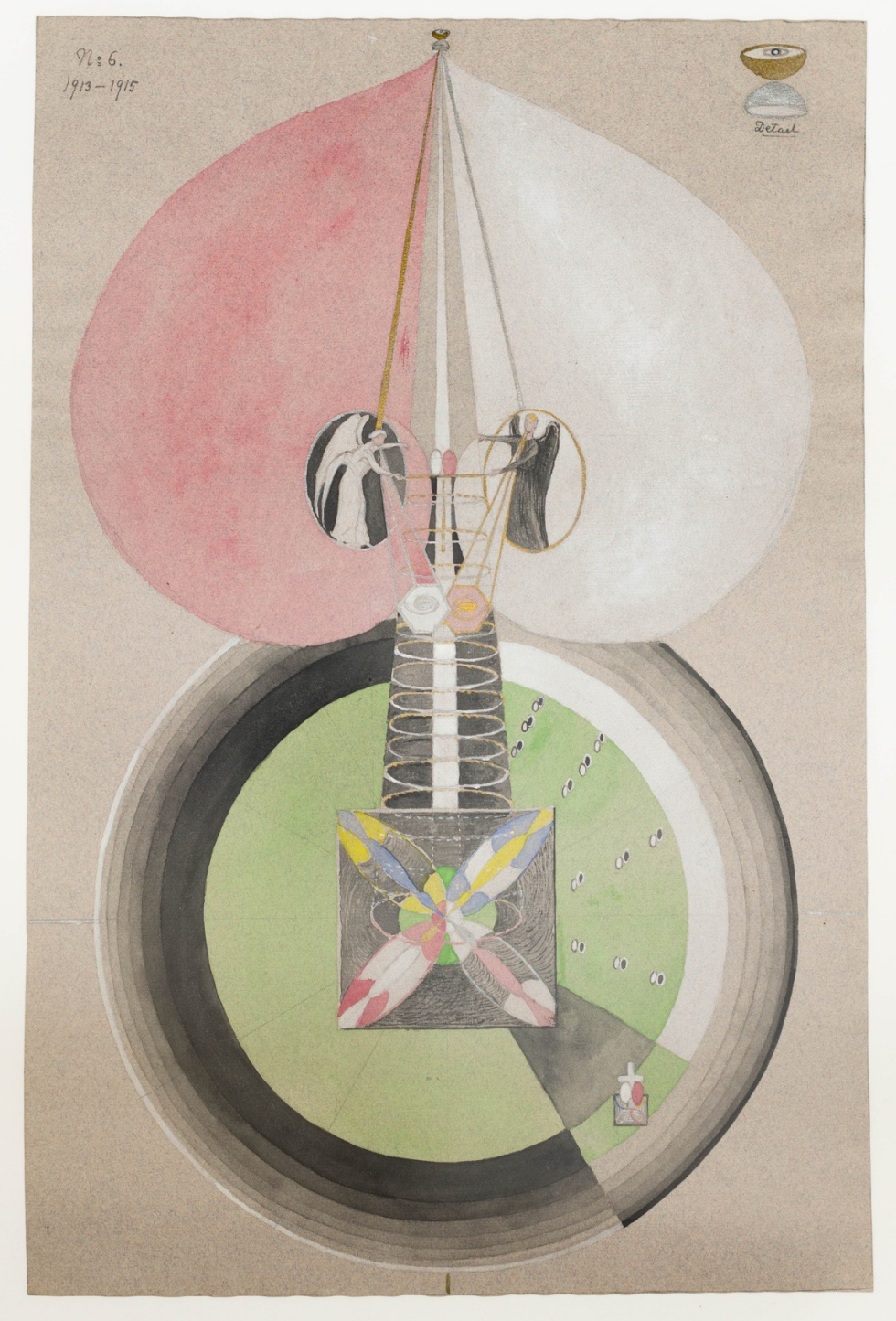


Figura 6.12 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 6*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel. 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

La figura 6.12 representa lo que podrían ser trompetas o sonidos vocales que vibran y giran hacia abajo, hacia el centro de la escalera de caracol. El tono zodiacal de Steiner no es una simple vibración, sino un ser espiritual en el que cada tono

existe en el modo dual de (1) vibración del aire y el oído, y (2) una experiencia interior en los niveles etérico y astral (Godwin, 1995).

Además, estos tonos y claves son los "vehículos de los impulsos de la jerarquía angélica bajo cuyo cuidado se desarrolla el género humano" (Figuras 6.13 y 6.14). Dos cuerpos se conectan al mundo en lo que podría ser un intento de visualizar las fronteras disolviéndose en la armonía cósmica.

Rusulta imposible descifrar completamente su simbolismo sin una investigación exhaustiva de los cuadernos de archivo de Af Klint, y no es nuestra intención hacerlo necesariamente aquí, sino aspiramos más bien a demostrar la importancia de la ciencia y el sincretismo religioso en su obra como método visual diseñado para enseñarnos sobre nosotros mismos y el mundo. Es evidente que la serie *Tree of Knowledge* visualiza un proceso de evolución inspirado en un pastiche de filosofías científicas y esotéricas.

Por último, en esta serie podemos observar una forma casi arabesca con una presencia espiritual inusual. Estas obras son de tamaño considerable, y en sus exposiciones ocupan el espacio de tal manera que evocan una sensación de inmensidad cósmica. Dentro de estas pinturas se encuentran juegos de esferas de colores vibrantes que, en lugar de transmitir una sensación de oscuridad, evocan la vida misma, explorando el misterio más allá de lo visible. Esta forma de arte no sugiere presencias demoníacas, sino que representa espíritus positivos, la semilla de la vida y el proceso de su creación.

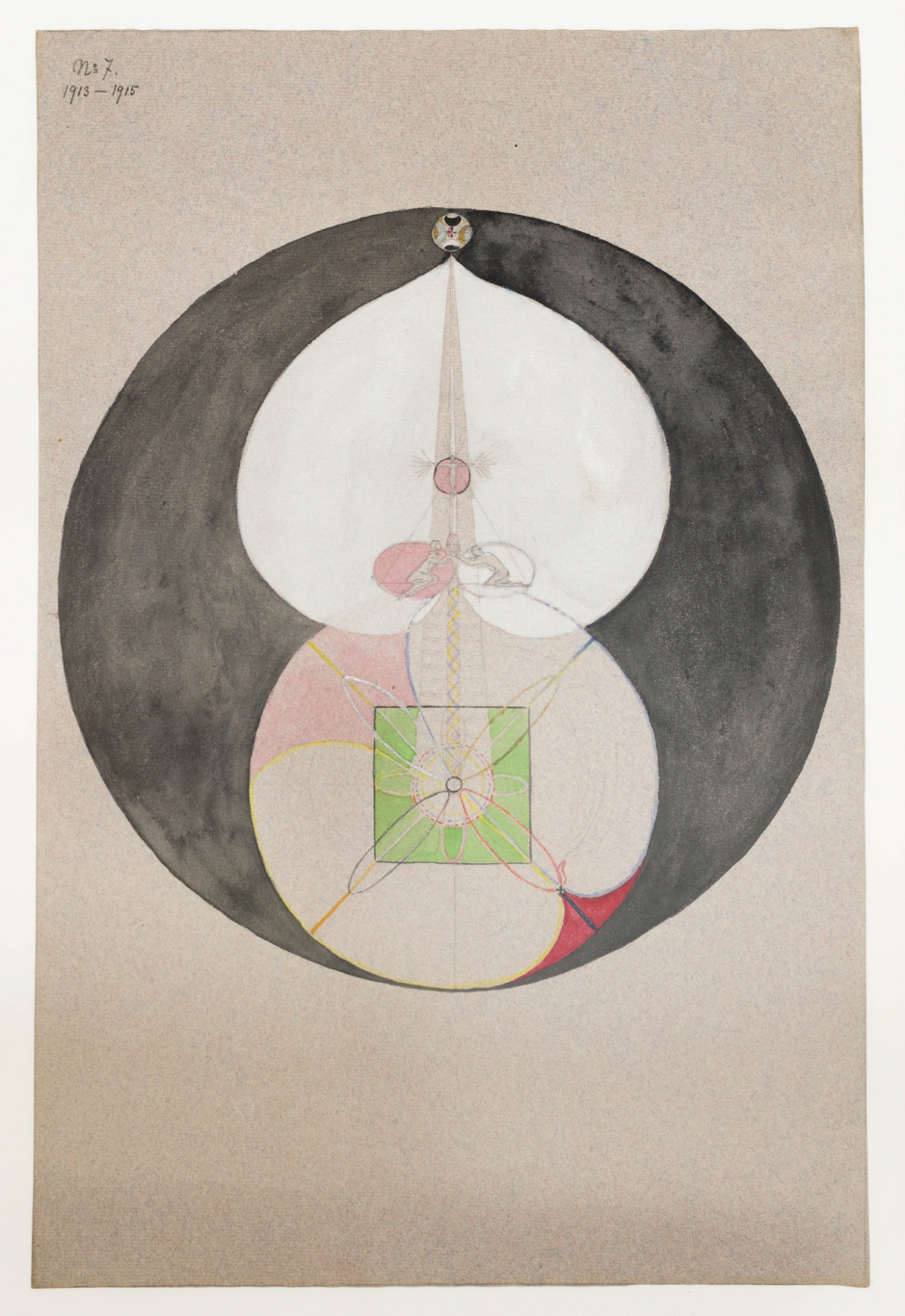


Figura 6.13 - Hilma af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 7*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

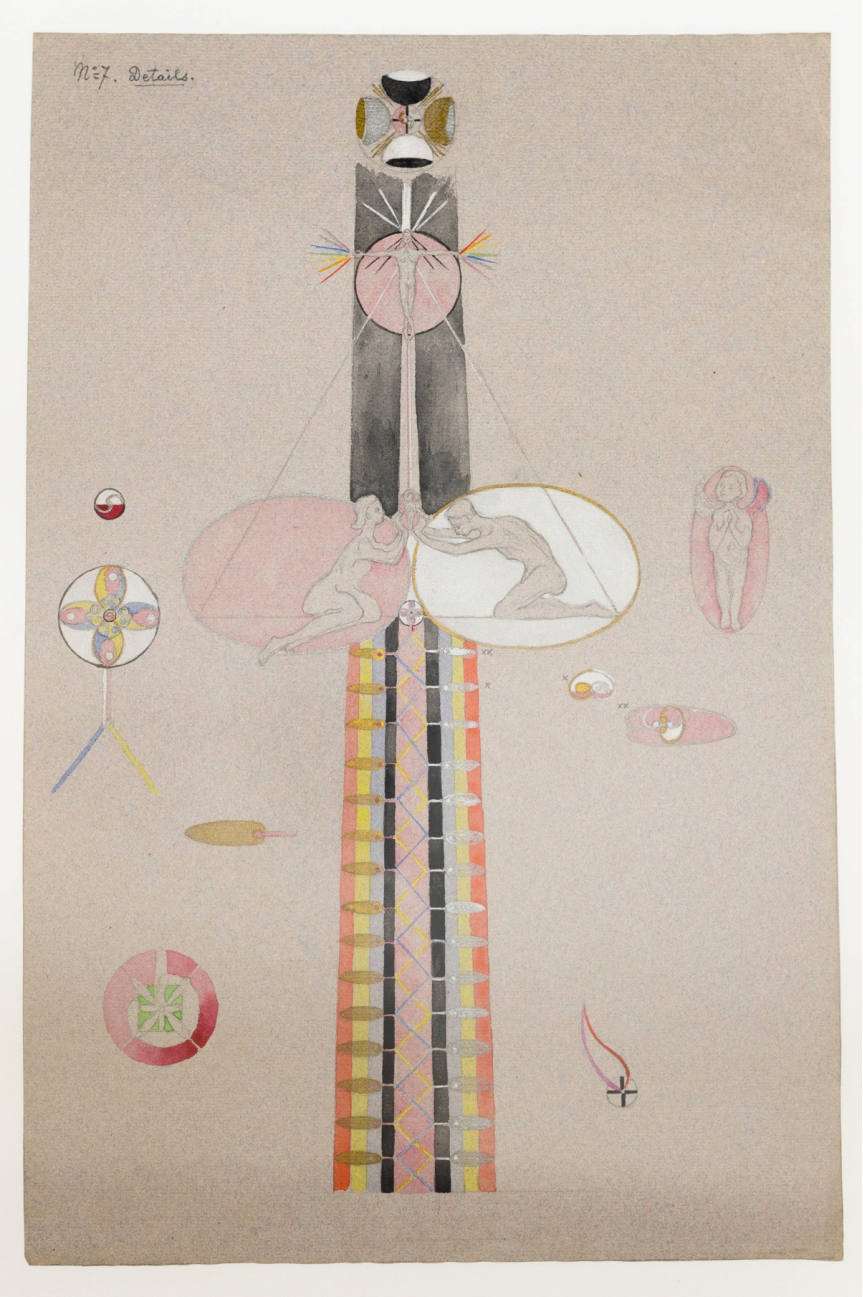


Figura 6.14 - Hilma af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 8*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica, tinta sobre papel 45,7x29,5 cm. Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

6.1.4 El principio de la necesidad interior en las obras de Klint

El principio de la "necesidad interior" es un concepto fundamental en la obra de Hilma af Klint y refleja su convicción de que el arte debe guiarse por un profundo impulso interior y espiritual. Para Af Klint, el arte no era simplemente una creación estética, sino un medio de explorar y comunicar las dimensiones espirituales e

interiores de la existencia. Desde su infancia, Hilma af Klint mostró interés por el mundo sobrenatural, que más tarde evolucionó hacia una profunda afinidad con los movimientos ocultistas, el espiritismo, la teosofía y, más tarde, la antroposofía. Estos intereses siguieron siendo un elemento inseparable de su mundo de imágenes durante toda su vida. Af Klint aspiraba a crear obras de arte que fueran más allá de la realidad humana visible y sus múltiples dimensiones, buscando unir el microcosmos y el macrocosmos en una interconexión que influyera en cada estado de su encuentro. Esta conexión abarcaba visiones y relaciones interiores, así como impulsos y dinámicas exteriores (Greaves, 2021).

En el contexto del arte moderno, Hilma af Klint no fue inicialmente partidaria del abstraccionismo por principio. En su caso, la abstracción era un intento de moldear lo invisible, de hacerlo visible, y ella se consideraba un medio en este proceso. Sin embargo, su mundo visual, que inicialmente incluía elementos figurativos, evolucionó gradualmente hacia la abstracción geométrica. Este camino le pareció un medio más eficaz de expresar la conciencia a un nivel superior. Trabajando como artista médium, Hilma creía que pintando podía establecer contacto con seres dotados de una conciencia superior, y los mensajes que estos transmitían podían comunicarse a través de sus obras de arte (Moszynska, 1990).

El principio de la "necesidad interior" se manifiesta, por tanto, en casi todas las obras de Klint como "guía espiritual" a través de la cual fuerzas o entidades espirituales comunican mensajes y visiones. Su arte era una respuesta a una profunda llamada interior y espiritual y como independencia creativa. Af Klint no estaba sujeta a las convenciones artísticas ni a las expectativas de su época; su arte estaba libre de influencias externas y seguía el flujo de su necesidad interior. No buscaba la fama ni el reconocimiento, sino que perseguía su expresión creativa basándose en un impulso interior.

Era una "exploradora de los mundos sutiles". De hecho, sus pinturas abstractas son los símbolos y las representaciones gráficas de una expresión de su búsqueda interior y comprensión del mundo espiritual, explorando temas espirituales, metafísicos y cósmicos. Por último, su interés por la teosofía y las ciencias ocultas contribuyó a conformar su visión artística y su concepto de "necesidad interior". Estas enseñanzas le proporcionaron un marco conceptual para interpretar su experiencia espiritual a través del arte.

En resumen, el principio de la "necesidad interior" en las obras de Hilma af Klint representa el profundo impulso espiritual e interior que guiaba su arte. Estaba convencida de que el arte debía ser una manifestación de este impulso interior y una forma de explorar y comunicar las dimensiones espirituales de la realidad. Su arte es un ejemplo de cómo la creatividad puede alimentarse de una profunda conexión con el mundo espiritual e interior.

6.2 Emma Kunz, artista y curandera

La pintora Emma Kunz nació el 23 de mayo de 1892 en Brittnau, en la Suiza alemana, en el seno de una familia de humildes tejedores manuales, y se despidió de este mundo a los 71 años, en 1963. Durante la época en la que vivió, no gozó de la misma notoriedad que los pintores contemporáneos. Al principio, Emma era conocida entre la gente como curandera. Ella misma no se consideraba una sanadora, sino más bien una "investigadora" de las misteriosas leyes que rigen todos los aspectos de la existencia. Como declaró Emma Kunz en 1975: "A Emma no le gusta considerarse curandera; decía de sí misma que era una 'Investigadora'".

> Solo in età avanzata, all'incirca a 45 anni, si dedicò alla pittura. Manifestò un notevole talento artistico, riuscendo attraverso la poesia e la pittura a creare un collegamento tra le energie cosmiche celesti e il mondo materiale, come se avesse costruito un ponte tra il mondo dell'invisibile e quello del visibile[60]. (Varetto, 2009 p. 278).

Según algunos compañeros de colegio, Emma tuvo experiencias de fenómenos paranormales desde la infancia. Su vida dio un giro dramático a los diecisiete años, cuando perdió a un hermano, una hermana y a su padre, que se

[60] No fue hasta una edad avanzada, en torno a los cuarenta y cinco años, cuando empezó a dedicarse a la pintura. Manifestó un notable talento artístico, logrando a través de la poesía y la pintura crear una conexión entre las energías cósmicas celestes y el mundo material, como si hubiera tendido un puente entre el mundo de lo invisible y lo visible. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

suicidaron. Estos dolorosos sucesos parecieron amplificar aún más sus facultades psíquicas, potenciando su talento para la telepatía, la clarividencia y la sanación.

A los diecinueve años, un amor de juventud la llevó a Estados Unidos, pero decepcionada y amargada regresó a su país, donde consiguió trabajo en una fábrica para ganarse la vida. Allí continuó sus actividades como curandera y naturópata, obteniendo a menudo éxitos asombrosos con resultados que parecían milagrosos. El único dato relevante de su vida es que vivió en la extrema pobreza, pero su riqueza era sobre todo interior (Giovetti, 1982)

Sin embargo, Emma Kunz evitaba utilizar el término "milagro", ya que creía que sus habilidades eran una manifestación de las fuerzas potencialmente presentes en cada individuo. Prefería llamarse a sí misma buscadora de la verdad y "exploradora de mundos desconocidos". Su fama mundial como curandera se consolidó gracias al don que recibió en 1941, que le permitió descubrir el poder de la roca curativa suiza, a la que dio el nombre de AION A.

Una vez que sus poderes como sanadora salieron a la luz, Emma Kunz decidió alejarse de su familia e instalarse cerca de una cueva, en una cabaña, donde vivió durante veintidós años. Durante este tiempo, continuó con sus investigaciones espirituales y tratando a sus pacientes. De la roca extrajo un polvo mineral al que dio el nombre de AION (en griego *aion* significa energía vital, indica el tiempo como energía, como impulso).

6.2.1 Dibujos y obras de Emma Kunz

En 1938, Emma Kunz (1892-1963) empezó a crear grandes imágenes en papel cuadriculado, asumiendo el nombre artístico de Penta. Para describir su arte figurativo, Emma afirmó que representaba "la creación y la forma expresadas como medida, ritmo, símbolo y transformación de número y principio". Su obra visionaria es un conjunto fascinante que encierra un conocimiento inmenso y críptico. Para comprender plenamente la personalidad de Emma Kunz, se pueden explorar sus obras, que son la forma más directa de hacerlo (Kunz, 1975).

Su primer libro de poemas, titulado *Leben* (Vida), se publicó en 1930 y suscitó armoniosas interpretaciones por parte de estudiosos como Rudolf Haase y Julius Schwabe.

Emma Kunz puede incluirse entre las mujeres artistas médiums y considerarse pionera del arte abstracto. Fue una artista suiza que trabajó principalmente a mediados del siglo XX. Sus obras, que incluyen dibujos y pinturas abstractas, destacan por su complejidad geométrica y su simbolismo abstracto. Kunz tenía una profunda conexión con la espiritualidad y el arte era para ella una forma de expresión de estas dimensiones interiores. Sus obras suelen presentar intrincadas formas geométricas, a menudo basadas en diagramas y dibujos intuitivos, que parecen representar una especie de cosmología personal. Esta representación abstracta y geométrica del arte la acerca al movimiento abstracto. Al igual que Af Klint, Emma Kunz no gozó de tanto reconocimiento como algunos de abstractistas contemporáneos, como Kandinsky o Malevich, y su obra adquirió relevancia solo en años posteriores por su contribución al arte abstracto. En este sentido, se la considera una pionera del arte abstracto, sobre todo teniendo en cuenta la época en la que trabajó. El caso de Emma Kunz es algo menos sorprendente, ya que sus dibujos son mandalas abstractos. Nunca había tenido contacto con círculos artísticos, y nació a finales del siglo XIX. Kunz era consciente de que poseía poderes especiales, concretamente los de una curandera, que eran reconocidos en el pueblo donde vivía. Su familia, por otra parte, pertenecía a una sencilla familia obrera, conocida por ser tejedores.

No recibió educación artística formal, pero a lo largo de su vida autoeditó tres libros y produjo cientos de dibujos geométricos, que se expusieron póstumamente por primera vez en 1973 en la Aargauer Kunsthaus Aarau y más tarde en el Musée d'art Moderne de la Ville de Paris en 1976.

> La sua arte sembra ispirata da una mano invisibile che la guida. Ella, infatti distendeva un foglio di carta millimetrata su di un tavolo, poi cominciava a fare oscillare il pendolo (che utilizzava per connettersi con piani di realtà superiori) su di esso e cominciava a tirare righe colorate, con le matite a pastello, come se fosse guidata da una mano invisibile. Nulla era lasciato al caso, ma ogni punto o linea seguivano percorsi geometrici, proporzionati e armonici[61]. (Varetto, 2009 p. 279)

[61] Su arte parece inspirarse en una mano invisible que la guía. Colocaba una hoja de papel cuadriculado sobre una mesa, comenzaba a mover el péndulo (que utilizaba para conectar con planos

La ausencia de fechas o títulos en sus obras dificulta la cronología, aunque sus allegados sugieren que sus primeros dibujos datan de 1938 y que su actividad continuó hasta el final de su vida.

Si tenemos en cuenta el ensayo de Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (De lo espiritual en el arte), sería lógico clasificar el arte de Kunz como abstracto, pero la ausencia de cualquier contacto con la escena artística durante su vida llevaría a descartar esta hipótesis. De hecho, Emma Kunz tenía una forma muy tradicional de entender el arte. Los únicos artistas que conocía eran paisajistas suizos, con nociones muy clásicas de la pintura. Sus dibujos siguen un patrón de abstracción y utilizan el mismo lenguaje geométrico, pero su intención era exactamente la opuesta a la idea abstracta y modernista de *l'art pour l'art*. Kunz perseguía un propósito, un objetivo, explicó Afschar, que era ayudar a curar a sus pacientes[62]. Kunz nunca se consideró una artista como tal, básicamente porque la idea convencional que tenía del arte no era lo que ella hacía, concluyó la comisaria (Kunz, 6 de mayo de 2022).

> La misura e il numero sono l'espressione di una coscienza che si basa su un'esperienza primaria della natura e della propria persona [...] "tutto procede secondo una regolarità determinata che sento in me e che non mi lascia mai stare tranquilla". Il termine più corretto per definire la sua espressione artistica è "Quadri di suoni", in quanto essi rappresentano un esempio concreto di come applicare l'Armonica nella pittura[63]. (Varetto, 2009, p. 280)

superiores de la realidad) sobre ella y empezaba a dibujar líneas de colores, con lápices de colores, como guiada por una mano invisible. Nada se dejaba al azar, sino que cada punto o línea seguía trayectorias geométricas, proporcionadas y armoniosas. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[62] "Emma Kunz Cosmos: Conference with Yasmin Afschar and Miriam Isasi", 6 de mayo de 2022,

[63] La medida y el número son la expresión de una conciencia que se basa en una experiencia primaria de la naturaleza y de la propia persona [...] "todo procede según una determinada regularidad que siento en mí y que nunca me deja tranquila". El término más correcto para su expresión artística es 'Cuadros sonoros', ya que representan un ejemplo concreto de cómo aplicar las leyes armónicas en la pintura. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Emma Kunz comenzó a dibujar guiada por la necesidad de visualizar las fuerzas que percibía en el plano psíquico. Es posible que el deseo de esclarecer una orden percibida a través de sus antenas extrasensoriales desempeñara un papel decisivo en este impulso creativo. Es interesante señalar que, a pesar de su falta de formación técnica y de conocimientos estéticos, Emma empezó a dibujar a una edad bastante avanzada. De hecho, a los cuarenta y seis años empezó a dedicarse al dibujo, creando obras son realmente extraordinarias. Eran diagramas abstractos que para ella tenían una función curativa. Cada vez que tenía un paciente, se centraba en su caso y creaba un diagrama o mandala específico para esa persona, la cual tenía que conectar con esa imagen concreta. Sus mandalas se caracterizaban por una precisión absoluta y no contenían tachaduras ni correcciones. Emma Kunz hacía sus dibujos en papel cuadriculado, siguiendo las oscilaciones del péndulo y centrándose cuidadosamente en el caso de la persona que acudía a ella. Kunz nunca había recibido instrucción formal en matemáticas o dibujo, y nadie le había impartido conocimientos sobre cómo utilizar el péndulo o cómo aplicar sus poderes curativos a los enfermos. Incluso sus conocimientos en el uso de hierbas y sustancias minerales, que molía cuidadosamente para preparar remedios eficaces, eran totalmente autodidactas. Todo ello se desarrolló de forma gradual y espontánea, sin la ayuda de ningún maestro o guía externo.

Su obra artística podría parecer propia de una artista "ingenua" debido a la intensidad con la que Emma se dedicó a dibujar, trabajando todas las noches hasta su muerte. Sin embargo, un análisis más profundo de sus dibujos revela la presencia de un orden técnico y una clara conciencia del contenido traducido en imágenes. Esto sugiere que su trabajo artístico era mucho más complejo y estructurado de lo que podría parecer a primera vista.

> Per tutta la vita Emma Kunz aveva lavorato col pendolo e praticato l'arte di guaritrice: a partire dal 1938, quando aveva 46 anni, obbedendo a un impulso interiore divenuto vera necessità, aveva cominciato a disegnare: strani e particolarissimi disegni su carta rigorosamente geometrici, colorati a matita o con gessi a cera. Disegnava non tanto per creare opere d'arte, quanto per

esprimere quello che sentiva dentro e che non voleva affidare alle parole[64]. (Giovetti, 1982 p. 153)

Así pues, Emma Kunz debe considerarse una figura única en la historia del arte, con puntos de contacto con otras personalidades creativas en la frontera, como los dibujos de Adolf Wölf (1864-1930), las Torres de Simon Rodia (1879-1965) en Watts y el Palacio Ideal del Cartero Cheval de Ferdinand Cheval (1836-1924). Sin embargo, su producción artística refleja una conciencia técnica y conceptual que va más allá de la mera espontaneidad.

Las obras artísticas de Emma Kunz no son meros dictados del inconsciente, formas asumidas pasivamente en estado de trance o variaciones obsesivas sobre un tema recurrente. Emma sintió la necesidad de explicar el significado de sus dibujos, de demostrar que no era ajena a una reflexión crítica de su obra, y, gracias a la financiación que le proporcionaron una pareja de amigos, publicó en 1953 un folleto que parece un tratado "espontáneo" sobre el simbolismo, donde las imágenes están divididas en cuatro categorías. Cada categoría contiene, a su vez, una definición resumida y una generalización posterior. El concepto de la Trinidad como número sagrado. El número como ley y medida. La palabra como entidad viva. La palabra como instrumento de transformación y desarrollo. El uso de los signos como lenguaje simbólico. Los signos como medios equivalentes de representación y puntos de referencia. Las fuerzas formativas de la naturaleza. Las influencias formativas en diferentes especies y formas, como el cristal, la planta, el animal y el hombre.

Los dibujos de Emma Kunz son predominantemente abstractos en estructura y forma, aunque un pequeño número son figurativos. La *Obra n.º 012* (Figura 6.15), a menudo denominada *Filosofía de la vida*, pretende ser un diagrama del hombre dentro del cosmos, una imagen de la visión del mundo de Kunz. El eje vertical del dibujo indica el camino ascendente de la iluminación. El eje horizontal, formando un crucifijo, sitúa al hombre entre el mal a la izquierda y el bien a la derecha,

[64] Durante toda su vida, Emma Kunz había trabajado con péndulos y practicado el arte de la curación. A partir de 1938, cuando tenía cuarenta y seis años, obedeciendo a un impulso interior que se había convertido en una verdadera necesidad, empezó a dibujar: extraños y muy peculiares dibujos sobre papel, estrictamente geométricos, coloreados a lápiz o con tiza de cera. Su impulso para dibujar no obedecía tanto a la intención de crear obras de arte, sino más bien a expresar lo que sentía en su interior y no quería confiar a las palabras. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

representados por figuras masculinas y femeninas entrelazadas. El hombre comienza la existencia al revés, en la posición del nacimiento, en la oscuridad, ascendiendo verticalmente hacia la trascendencia.

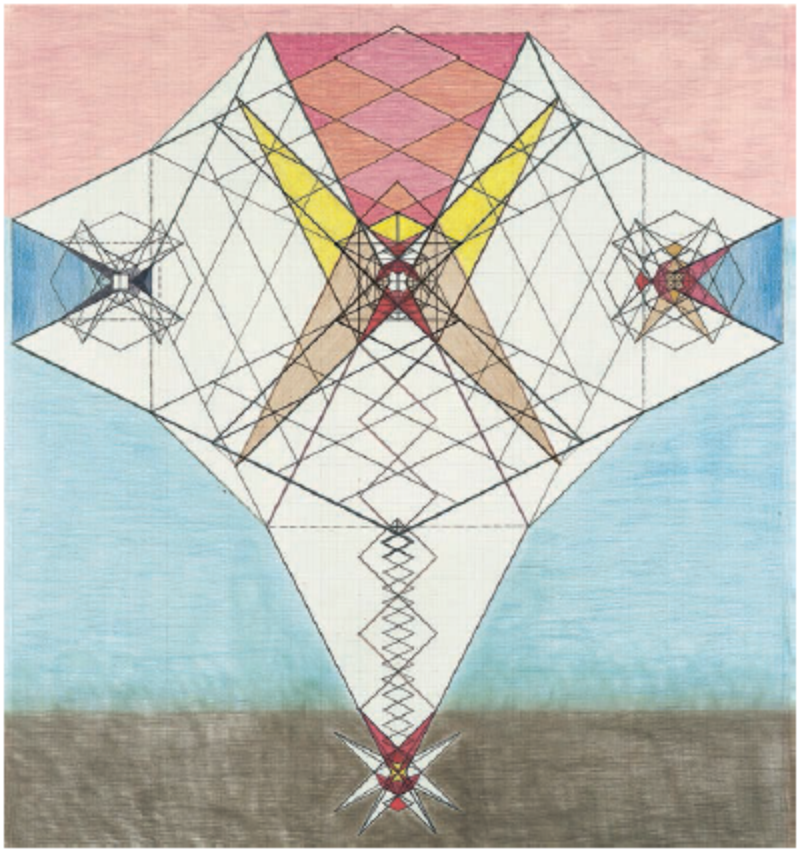


Figura 6.15 - Emma Kunz. *Work n.º 012.* Lápiz, lapiceros de color, óleo, pastel sobre papel cuadriculado con líneas azules 110 × 105 cm. Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

Emma Kunz vivía y trabajaba en la Suiza rural. Empezó a hacer dibujos con ayuda del péndulo en 1938, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Hacía preguntas al péndulo sobre acontecimientos mundiales de actualidad, como el resultado de futuras reuniones entre líderes políticos o el estatus neutral de Suiza, y en una ocasión intentó "despolarizar" la energía negativa de Hitler.

Aunque Kunz no solía fechar sus dibujos ni registrar sus interpretaciones, se sabe que la *Obra n.º 020* (Figura 6.16) fue realizada en 1939. Kunz predijo con este dibujo que Estados Unidos estaba desarrollando un arma capaz de destruir el mundo. Estaba tan alarmada por el posible uso indebido de esta nueva fuente de energía que, de forma insólita, interrumpió la finalización del dibujo para telefonear a su amiga. La predicción se hizo realidad seis años más tarde, con la catastrófica detonación estadounidense de bombas atómicas sobre Japón en 1945.

Produjo cientos de dibujos, que ahora se exponen en un museo dedicado a ella en su pueblo natal. Algunas de estas obras también se presentaron en la Bienal de Venecia de 2013. Sus capacidades como médium y visionaria siempre han sido reconocidas, incluso por un crítico suizo llamado Arald Szeemann (1933-2005), que apreció su visión única y expuso sus diagramas junto a nuevas imágenes de la física más radical, creando un vínculo fascinante entre sus obras y las teorías contemporáneas sobre el tiempo y el espacio.

> L'opera della Kunz, a cui la Serpentine Gallery di Londra ha dedicato una grande mostra nel 2019, è presentata per la prima volta anche in Spagna, nel principale centro d'arte contemporanea dei Paesi Baschi, *Tabakalera* di San Sebastián. La mostra "Universo Emma Kunz". Una visionaria in dialogo con l'arte contemporanea, propone un dialogo tra le sue opere e quelle di 18 artisti contemporanei internazionali, tra cui Goshka Macuga, Mathilde Rosier, Shana Moulton, Rivane Neuenschwander e Joachim Koester [65] (Bosco, 2022).

[65] La obra de Kunz, a la que la Serpentine Gallery de Londres ha dedicado una gran exposición en 2019, se presenta también por primera vez en España, en el principal centro de arte contemporáneo del País Vasco, *Tabakalera*, en San Sebastián. La exposición "Universo Emma Kunz. Una visionaria en diálogo con el arte contemporáneo", presenta un diálogo entre sus obras y las de dieciocho artistas contemporáneos internacionales, entre ellos Goshka Macuga, Mathilde Rosier, Shana Moulton, Rivane Neuenschwander y Joachim Koester. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

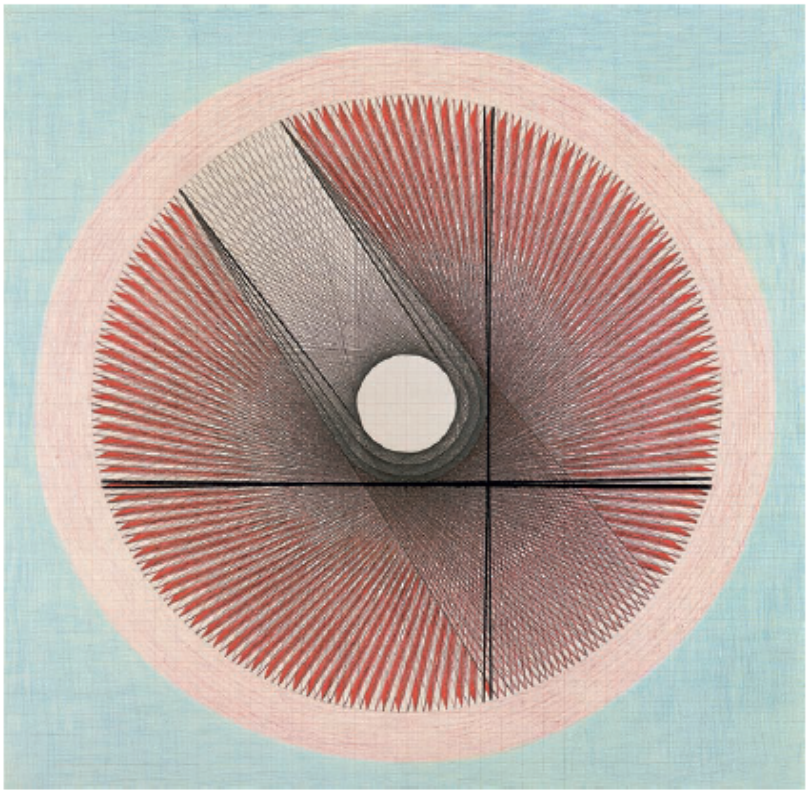


Figura 6.16 - Emma Kunz. *Work n.º 020.* Lápiz, lapiceros de color, óleo, pastel sobre papel cuadriculado con líneas marrones; 79 × 79 cm. Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

La historiadora del arte Dawn Ades ha escrito sobre las complejas composiciones de Kunz que sus dibujos llaman inmediatamente la atención por su tamaño, precisión, colorido, complejidad y variedad. A primera vista pueden parecer repetitivos, y su variedad queda encubierta por asociaciones engañosas con el espirógrafo y los cambiantes patrones simétricos del caleidoscopio.

Pronto se descubre que lo que parecían ser el tipo de repeticiones y simetrías simples típicas de estos dispositivos es una ilusión. Los dibujos tienen una escala visual envolvente; la mirada del espectador se desplaza del detalle al conjunto, captando el ritmo general, a menudo palpitante, de las líneas meticulosamente precisas.

La simetría es a menudo ilusoria, como en la *Obra n.º 117*, cuyos cuatro rombos amarillos alargados presentan tres motivos cuadrados internos diferentes (Figura 2.16).

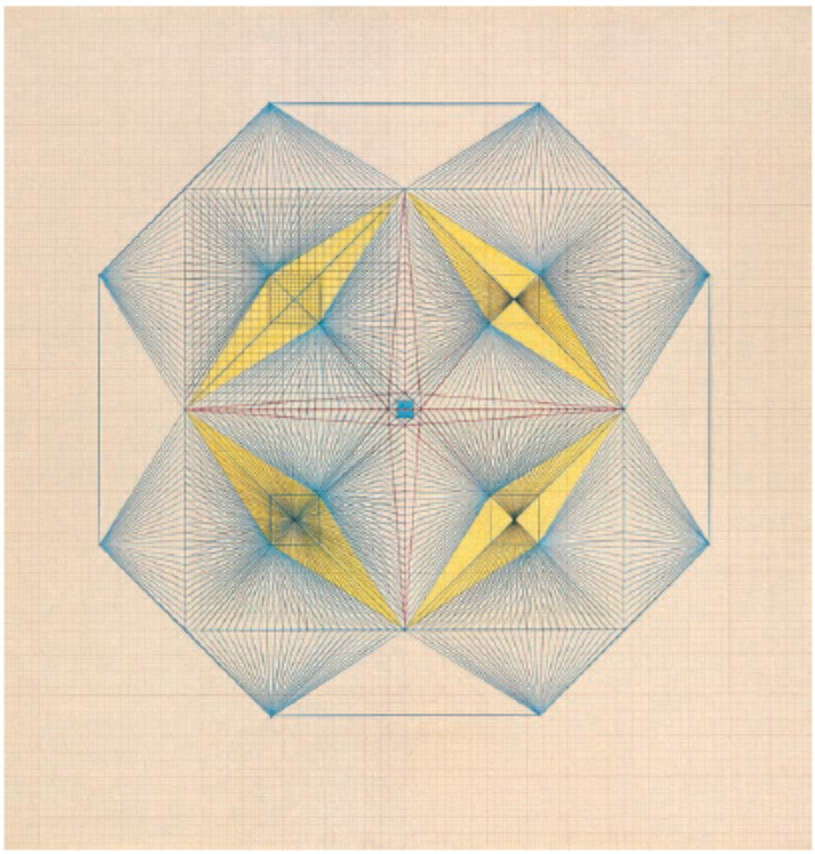


Figura 6.17 - Emma Kunz. *Work n.º 117*. Lápiz y lapiceros de color sobre papel cuadriculado con líneas marrones; 104 × 104 cm. Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

La pirámide es un símbolo antiguo que encarna una poderosa conexión entre la tierra y el universo. La *Obra n.º 190* es el último dibujo de Emma Kunz, creado poco antes de su muerte por cáncer en 1963 (figura 2.17). Los dibujos de Emma Kunz se describen a menudo como "bellos mandalas" por su forma circular y su complejidad geométrica. Aunque a primera vista puedan parecer abstractos, estos mandalas tienen profundos significados y representan sus visiones espirituales y las respuestas a las preguntas que le planteaban sus pacientes.

Los mandalas de Kunz son conocidos por su belleza y el uso de colores vivos, que crean una sensación de armonía y equilibrio. Cada diseño es una obra de arte única que refleja el proceso intuitivo y meditativo mediante el cual se creó. Los amantes del arte y los estudiosos suelen apreciar la estética de sus mandalas y, al mismo tiempo, intentan comprender los significados más profundos que transmiten (Giovetti, 1882).

Su habilidad para combinar formas geométricas, colores y simbolismo en estos mandalas ha hecho que el arte de Emma Kunz sea único y fascinante para muchos.

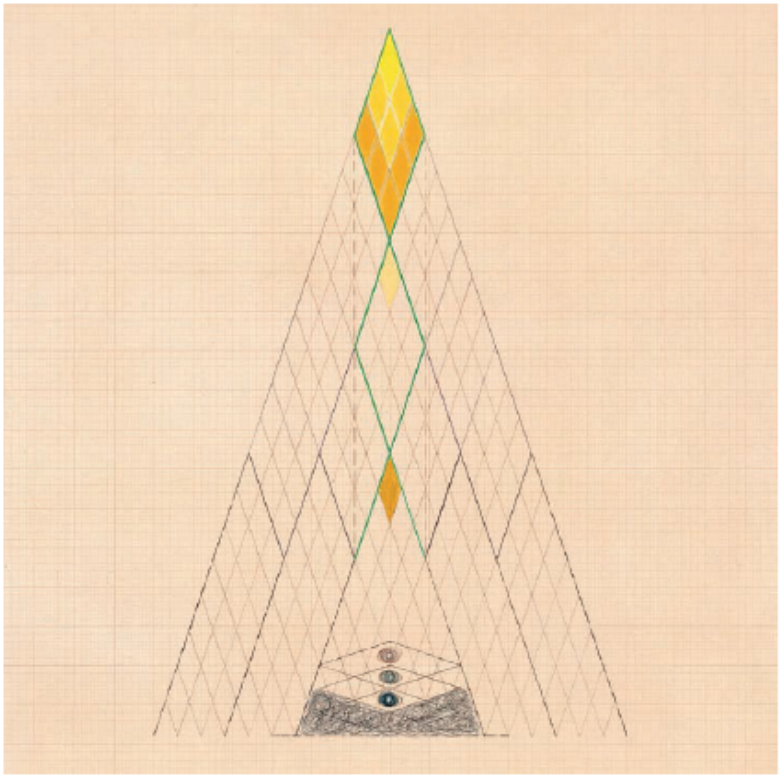


Figura 6.18 - Emma Kunz. *Work nº 190.* Lápiz y lapiceros de color sobre papel cuadriculado con líneas azules; 100 × 103 cm. Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

6.2.2 Aion A y el Centro Emma Kunz

En 1941, el fundador y posterior director del Centro, Anton C. Meier, cae gravemente enfermo de poliomielitis. A causa de su enfermedad, Emma Kunz descubre en la antigua cantera romana de Würenlos un tipo de roca sanadora a la que da el nombre de AION A. La palabra *aio* procede del griego y significa "ilimitado". Con ello, Emma Kunz puso de relieve las posibilidades terapéuticas universales de su descubrimiento. En el tratamiento de Anton C. Meier demostró por primera vez las enormes propiedades curativas de la roca. Según Emma Kunz, estas no solo se debem a la especial composición mineral de AION A, sino sobre todo de su energía biodinámica acumulada. Se obtienen beneficios especiales en el tratamiento de todo tipo de procesos inflamatorios.

Emma Kunz reconoció que la sustancia pulsante era activa no solo en el cuerpo físico, sino sobre todo en sus niveles espirituales superiores. Emma Kunz

declaró: "El poder universal de AION A debe hacerse accesible para la humanidad". Desde entonces, muchos médicos, sanadores y terapeutas han hecho realidad su deseo con gran éxito.

AION A se ha convertido así en una ayuda indispensable para muchas personas en el tratamiento de, por ejemplo, problemas reumatológicos, lesiones deportivas y daños en músculos, tendones y ligamentos. El polvo de roca suizo AION A (catalogado como dispositivo médico de categoría I y autorizado por Swissmedic, la Agencia Suiza de Productos Terapéuticos) está disponible en Suiza en farmacias y droguerías. El Centro Emma Kunz se encuentra en la fuente de AION A, en las canteras romanas de Würenlos. Fue fundado en 1986 por Anton C. Meier (1936-2017) con el fin de preservar para la posteridad los hallazgos de Emma Kunz, los resultados de sus investigaciones y la colección de sus obras de arte. Otro objetivo era extraer la roca curativa, AION A, que Emma Kunz había descubierto y ponerla a disposición de la humanidad. De este modo, se cumplió su deseo más íntimo de que en la fuente misma de su poder se estableciera un lugar de encuentro en el que pudieran reunirse obras culturales, intelectuales y curativas.

Mientras tanto, el Museo y la Cueva se han convertido en un destino popular para los visitantes, ya sean particulares, grupos o asociaciones.

El Museo (Figura 6.19) se inauguró el 17 de octubre de 1991 y desde entonces alberga unas 40 obras de Emma Kunz que se exponen al público. La atmósfera serena y clara del entorno del Museo invita a los visitantes a participar en un intenso diálogo.



Figura 6.19 - Museo Emma Kunz. 1991. Exposición permanente en el Centro Emma Kunz.

La Cueva (Figura 6.20) es un lugar especial de fuerza y vitalidad en la cantera romana de Würenlos que constituye el corazón del Centro Emma Kunz. Se ha convertido en un punto de encuentro espiritual y energético para la humanidad. Se trata de un gran espacio, un lugar de contemplación con fuerzas poderosas y a la vez sutiles. Emma Kunz la visitó varias veces para, como ella decía, "recargar las pilas".

La fascinación que ejerce sobre la gente este retiro de quietud y contemplación tiene un fundamento muy especial. Innumerables mediciones biofísicas confirman el increíble nivel de energía, que se originó en el manto interior de la Tierra y ha impregnado las rocas durante millones de años.

Esta fuerza pulsante y energética se concentra especialmente en la poderosa Cueva. Los visitantes la visitan por su efecto equilibrante y armonizador sobre el cuerpo y la mente. ¿Qué efecto tiene una visita a la Cueva Emma Kunz? Basta con exponerse a la experiencia. Cualquiera que acuda puede experimentar los poderes biodinámicos almacenados, porque la Cueva guarda para cada uno de nosotros nuestro propio lenguaje y mensajes personales.

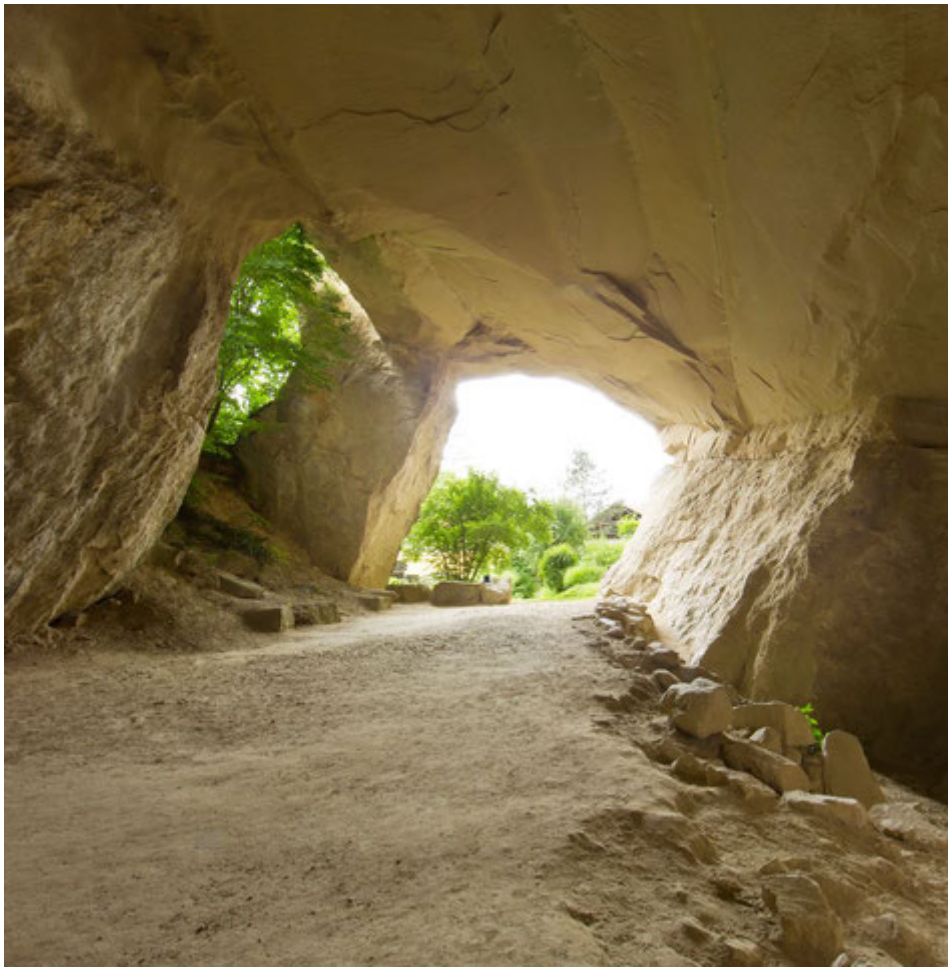


Figura 6.20 - Foto Cueva de Emma Kunz. Centro Emma Kunz.
Fuente: https://www.emma-kunz.com/it/grotta-e-prenotazioni/

La cueva aporta equilibrio y armonía al cuerpo y al alma.

Aquí me recargo como una pila.

(Emma Kunz)

Emma Kunz reveló sus percepciones en grandes dibujos sobre papel cuadriculado cuyo significado va más allá de la mera estética. Son un testimonio visible de su búsqueda. Son expresiones artísticas estrictamente geométricas, en mina de lápiz o lápices de colores, y pastel sobre papel cuadriculado, cuyo contenido representa, entre otras cosas, respuestas a sus preguntas sobre la vida y sus relaciones mentales.

Cada color y cada forma tenían para Emma Kunz un significado preciso en su comprensión del mundo. Las imágenes eran una respuesta a su afán de comprender. Sus cuadros se han expuesto en muchos museos importantes de Suiza y del mundo.

En los seminarios diarios del Centro Emma Kunz pueden participar legos interesados y asistentes con formación médica. También se organizan visitas guiadas para grupos. Quien entra en el Centro Emma Kunz siente inmediatamente una profunda sensación de paz y tranquilidad. Es como si uno dejara atrás los problemas mundanos, los agobios y las preocupaciones de la agitada vida cotidiana y se sumergiera en la esfera de un poder intelectual que opera sutilmente. Emma Kunz nunca se había planteado exponer sus dibujos. Hubo que esperar diez años después de su muerte para que su obra no fue descubierta por Harald Szeemann, gracias a una exposición comisariada por su antiguo paciente, Anton C. Meier. Emma Kunz había declarado: "Mi obra está destinada al siglo XXI", y sus palabras resultaron proféticas. Desde la exposición de 1973, su obra ha obtenido reconocimiento mundial.

6.2.3 El arte visionario de Emma Kunz

Emma Kunz afirmaba recibir su arte de fuentes espirituales que trascendían su limitado yo y su creatividad personal. Para ella, el valor de su obra no era estético o artístico, sino principalmente espiritual. Como mujer en el contexto de su época, estaba en desventaja con respecto al reconocimiento público de la calidad artística de su obra. Creía que sus contemporáneos no podían comprender plenamente el significado de su arte y predijo: "Llegará el momento en que se comprendan mis imágenes", añadiendo que sus obras estaban pensadas para el siglo XXI.

Las circunstancias de su vida, en particular la profunda soledad interior en la que vivía, unidas a su temperamento exuberante y fuertemente afectivo, la llevaron a concentrar sus energías en su trabajo como curandera y dibujante. Emma Kunz desarrolló un estilo artístico abstracto y no figurativo, alejado del mundo del arte modernista dominado por los hombres (Rosenberg & Hollein, 2007).

Se puede ver aquí en Kunz el principio de la necesidad interior del que habla Kandinsky y según el cual todo artista, como creador, debe expresar su propia personalidad (Kandinsky, 1989). Al mismo tiempo, Kunz apenas tuvo relación con el ambiente artístico secular de su época, aunque vivió durante mucho tiempo como institutriz en la familia del artista y crítico de arte suizo Jacob Friedrich Welti (1871-1952). Emma Kunz utilizaba un péndulo en el proceso de creación de sus obras,

proceso que guarda similitudes con el sistema de adivinación chino del I Ching. Todo comenzaba con la formulación de una pregunta concreta por parte de una persona que consultaba a Kunz como curandera y vidente. Por lo general, esta pregunta se refería a la salud u otros problemas personales. El péndulo apuntaba entonces a puntos específicos de una superficie, y cada punto o línea seguía trayectorias proporcionadas y armoniosas. Al conectar estos puntos, se creaba un diagrama visual que proporcionaría, mediante una interpretación precisa, la respuesta a la pregunta inicial (Meier, 1998). Así pues, las obras de Kunz son en su mayoría diagramas construidos con este propósito concreto, aunque su autora les dio un significado espiritual más amplio que trascendía las circunstancias originales de su creación.

El punto de partida de la obra visual de Kunz parece, por tanto, meramente contingente, relacionado con una situación o problema concretos. Su obra visual puede reutilizarse posteriormente en otro contexto, donde adquiere un significado nuevo y más amplio, pero Kunz no tenía la pretensión de recibirla de seres superiores como un mensaje con valor universal.

Emma Kunz realizaba diseños precisos, complejos y esquemáticos de obras para efectuar la curación de sus clientes. Los clientes interactuaban con el diseño creado por la artista, la cual se creía que, como representación de los campos energéticos subyacentes, realineaba los patrones energéticos distorsionados, desbloqueaba los bloqueos energéticos y devolvía la salud a sus pacientes, ya que los patrones geométricos pulsantes creaban vibraciones simpáticas en la capa cerebral (*chitta* en yoga) (Zegher & Teicher, 2005, pp. 139-142).

"Los diagramas geométricos de los yantras se utilizaban mucho en la ciencia de la curación" (Satyananda Saraswati, 1980, p. 38). Kunz consideraba que cada una de sus obras de arte era una respuesta singular a una situación determinada, sintonizando intuitivamente con los campos de fuerza de la energía y haciéndolos visibles como estructuras geométricas abstractas.

El término más apropiado para describir su expresión artística podría ser "pinturas sonoras", ya que representan un ejemplo tangible de cómo aplicar la escala musical a la pintura. Utilizando trazos armónicos y papel cuadriculado, Emma trató de plasmar en formas las leyes armónicas que se habían aplicado en la antigua Grecia y en el Renacimiento (Varetto, 2009).

Como ya se ha mencionado, Kunz comenzaba cada obra con un péndulo oscilante, una cadena de plata con una bola de plata y jade sujeta a ambos extremos (Zegher & Teicher, 2005, pp. 117-145).

> Utilizzando un foglio quadrato di carta millimetrata, tracciava le principali linee direzionali del suo disegno, trascritte in una serie di punti. Da questo inizio Kunz creava un sofisticato ed elegante corpo di lavoro spirituale sui campi energetici nel quadro del macrocosmo e microcosmo[66]. (Lander, 2014, p. 116)

Emma localizaba el centro de gravedad y, a partir de entonces, no encontraba la paz hasta que no había dibujado todas las líneas y puntos correspondientes a la visión interior que surgía en su interior, y el significado de estas líneas se le revelaba gradualmente a medida que las fijaba en el papel (Schönenberger, 1975).

> Una volta tracciati tutti questi segni fondamentali, Emma si calmava e continuava poi il lavoro serenamente, finché non aveva dato espressione piena all'immagine che era ormai chiara e nitida dentro di lei. Emma Kunz vedeva l'uomo, e prima di tutto sé stessa, collocato tra l'Eterno e il Temporale, tra il Bene e il Male e tra i quattro elementi dell'antica alchimia: aria, acqua, fuoco e terra, intesi come punti di riferimento[67]. (Giovetti, 1982, p. 156)

Como ya se ha mencionado, Emma Kunz se veía a sí misma principalmente como curandera e investigadora de la naturaleza, pero preveía que su legado de más de cuatrocientos dibujos sería visto por las generaciones futuras. Aunque no recibió educación artística formal y nunca expuso en vida, Kunz está considerada hoy una prolífica pionera del arte espiritual. Desde muy joven descubrió sus dones de telepatía, profecía y curación, y ejerció como naturópata, dedicando su investigación

[66] Utilizando una hoja cuadrada de papel cuadriculado, trazaba las principales líneas direccionales de su diseño, transcritas en una serie de puntos. A partir de esta base, Kunz creaba un sofisticado y elegante cuerpo de trabajo espiritual sobre los campos de energía en el cuadro del macrocosmos y el microcosmos. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[67] Una vez trazados todos estos signos fundamentales, Emma se tranquilizaba y proseguía su trabajo con calma, hasta haber dado plena expresión a la imagen que ahora era clara y nítida en su interior. Emma Kunz veía al ser humano, y ante todo a sí misma, situado entre lo Eterno y lo Temporal, entre el Bien y el Mal, y entre los cuatro elementos de la antigua alquimia: aire, agua, fuego y tierra, entendidos como puntos de referencia. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

a las energías curativas de plantas y minerales. Utilizaba la radiestesia como técnica de dibujo, formulando preguntas a su péndulo radiestésico y descubriendo las respuestas en los patrones geométricos que creaba, registrando las oscilaciones, arranques y paradas del péndulo en papel cuadriculado. Era conocida por trabajar sin parar en cada dibujo durante periodos que podían durar más de veinticuatro horas. Con estos dibujos, Kunz intentaba comprender mejor la naturaleza y el mundo. Las preguntas que planteaba al péndulo iban de lo político a lo filosófico, pasando por lo personal. Sus obras no llevan título, rara vez están fechadas, y Kunz se negaba a registrar significados concretos. Para ella, cada combinación de color, forma y grosor de línea, dibujada con grafito y lápices de colores, tenía un significado. Reconociendo el potencial de sus dibujos para ofrecer diferentes interpretaciones a lo largo del tiempo o para conservar niveles de significado, Kunz utilizaba los dibujos existentes como guías para diagnosticar a los pacientes que buscaban su ayuda para trastornos del cuerpo y la mente. Sus dibujos representan manifestaciones visuales de su investigación espiritual y filosófica. Emma Kunz veía al ser humano, y ante todo a sí misma, situado entre lo Eterno y lo Temporal, entre el Bien y el Mal, y entre los cuatro elementos de la antigua alquimia: aire, agua, fuego y tierra, como puntos de referencia. También se había construido una tablilla de madera en la que había grabado este orden de pensamiento en forma de estrella:

I = la vertical a alcanzar

II = el brazo de la cruz que hay que vencer.

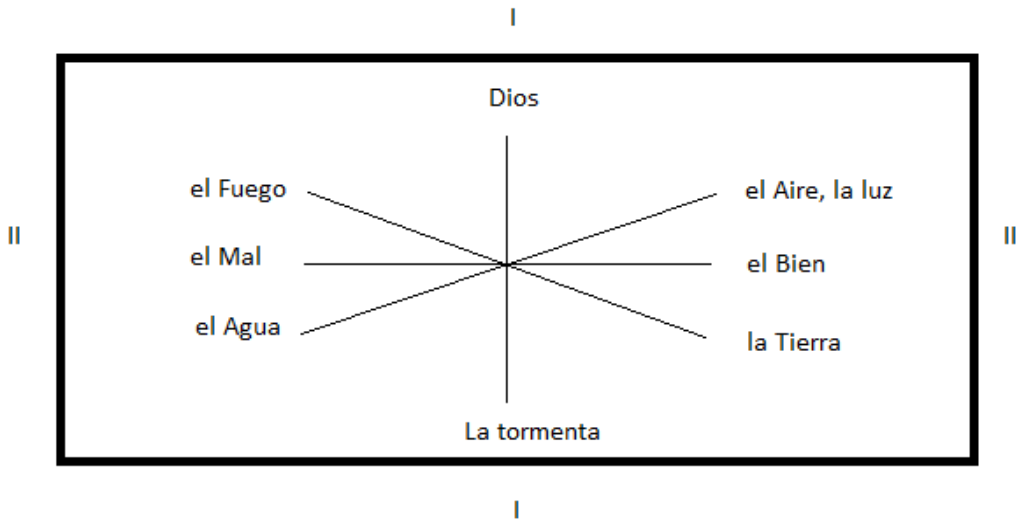


Figura 6.21 - Paola Giovetti. *Grafico. Arte medianica.* 1982. Gráfico. p. 156.

La exposición póstuma de Emma Kunz en 1973, que marcó el inicio del reconocimiento de su obra artística, se celebró en la Kunsthalle Bern, una galería de arte situada en Berna (Suiza). Esta exposición, comisariada por Harald Szeemann, conocido comisario y crítico de arte suizo, fue decisiva para dar a conocer la obra de la artista al público y a los expertos en arte. Desde entonces, la obra de Kunz se ha reconocida en numerosas exposiciones colectivas. Su práctica artística se sustenta en su creencia en una visión holística del mundo. Sus dibujos, sistemáticos pero expansivos en sus composiciones, representan campos de energía que contienen simultáneamente perspectivas micro y macro de la naturaleza y el cosmos. Kunz nunca consideró milagrosas sus extra-percepciones, sino que reconoció que el materialismo y la industrialización habían enterrado la conexión de la humanidad con la naturaleza. En su caso, creía que estas intuiciones naturales simplemente habían permanecido intactas. Los dibujos de Kunz recuerdan los discursos actuales sobre ecología, que hacen hincapié en la necesidad de crear conexiones significativas con el medio ambiente (Pasi, 2021).

La obra de Emma Kunz se ha presentado en varias exposiciones importantes desde la exposición de 1973 en la Kunsthalle Bern. Entre las más significativas cabe mencionar:

- la exposición 'The Art of Emma Kunz' en las Serpentine Galleries de Londres, Reino Unidom en 2019, la cual contribuyó a hacer llegar la obra de Kunz a un público internacional y puso de manifiesto su contribución al arte abstracto y espiritual;
- la exposición “Emma Kunz: Dibujos visionarios” en el Instituto Suizo de Nueva York, Estados Unidos, en 2019, en la cual se explora la obra de Kunz a través de una serie de dibujos y generó un interés significativo en Estados Unidos;
- la exposición "Emma Kunz Cosmos" en la Aargauer Kunsthaus de Aarau, Suiza, en 2018, en la que se presentó una amplia gama de dibujos abstractos de la artista;
- la exposición "Emma Kunz: Werk und Visionen" en el Kunstmuseum Thun, Suiza, en 2017, en la que se examinó en detalle la obra de Kunz, ofreciendo una visión completa de sus obras y de su contexto artístico y espiritual.

- la exposición de 2013, en la 55ª Bienal de Venecia, Pabellón Central "El Palacio Enciclopédico", comisariada por Massimiliano Gioni.

Estas exposiciones contribuyeron a dar a conocer internacionalmente el arte de Emma Kunz y reforzaron su papel como figura significativa del arte abstracto y espiritual.

6.2.4 El principio de la necesidad interior de Kandinsky en Emma Kunz

El "principio de la necesidad interior" es fundamental en la vida y el arte de Emma Kunz. Este principio subraya que su creatividad y producción artística estaban impulsadas por una profunda necesidad interior más que por influencias externas u objetivos estéticos. En otras palabras, Kunz sentía una necesidad interior irresistible de crear sus dibujos, que a menudo eran mandalas abstractos. Para Kunz, estos dibujos no eran simples obras de arte, sino expresiones de una conexión espiritual y una búsqueda interior. Los veía como medios a través de los cuales podía explorar las profundidades de la conciencia humana, acceder a conocimientos y percepciones ocultas y ofrecer curación y comprensión a sus pacientes. Cada dibujo era un acto que procedía de una necesidad interior, un proceso que le permitía conectar con lo divino y manifestar su visión interior.

Este principio subraya la autenticidad y profundidad de su práctica artística y espiritual. No hacía arte por la fama o el beneficio económico, sino porque sentía que era su deber interior y una parte esencial de su viaje espiritual. Su dedicación a su necesidad interior hizo que su arte fuera único y significativo, y contribuyó a cimentar su estatus de "pionera del arte abstracto" y del arte visionario. Como ya se ha mencionado, aunque el arte de Emma Kunz podría clasificarse como abstracto, la ausencia de cualquier contacto con la escena artística durante su vida lleva a descartar esta suposición. Sin embargo, este mismo aspecto acerca a la artista a los conceptos expresados por Kandinsky en su ensayo *Concerning the Spiritual in Art*.

Para Kandinsky, de hecho, "l'artista deve essere cieco alle forme note o meno note, sordo alle teorie e ai desideri della sua epoca, preoccupandosi di fissare gli

occhi sulla sua vita interiore, di tendere l'orecchio alla necessità interiore[68]" (Kandinsky, 1989 p. 57)

Es precisamente esta apertura a su interioridad lo que permite al artista servirse de cualquier medio, como el péndulo en el caso de Emma Kunz, para crear sus obras. También se vio que, en cada una de sus creaciones, Emma Kunz se abandonaba a un estado de casi abandono, del cual se liberaba solo cuando sentía que había dado rienda suelta al sentimiento que la llevaba al acto creativo. Porque, como explica Kandinsky, el arte actúa sobre el sentimiento y, por tanto, solo puede actuar con el sentimiento. Las medidas más exactas, los pesos y equilibrios más delicados no proceden de cálculos cerebrales ni de deducciones calibradas. Son medidas que no se pueden calcular, equilibrios que no se pueden encontrar ya hechas. Estas medidas y estos equilibrios no están fuera, sino dentro del artista, forman parte de él constituyendo lo que podríamos llamar su sentido del límite, sensibilidad artística (Kandinsky, 2005, p. 58).

En el caso de Emma Kunz, esta sensibilidad artística parece innata. Aunque no recibió una educación artística formal, manifestó un talento extraordinario para el arte y la creatividad. El hecho de que se acercara al arte de forma independiente y espontánea, sin formación previa, sugiere que su sensibilidad artística era intrínseca y natural. Su capacidad para crear dibujos altamente complejos y simbólicos, como mandalas abstractos, sin haber estudiado matemáticas o dibujo, es una clara muestra de su talento innato. Además, la forma en que utilizaba el péndulo como herramienta adivinatoria para crear sus dibujos demuestra su conexión intuitiva con el mundo del arte y la espiritualidad.

Por lo tanto, se puede afirmar, sin lugar a duda, que Emma Kunz era una artista en el sentido más amplio de la palabra, y que su talento artístico formaba parte intrínseca de su naturaleza. Su producción artística se convirtió en un medio a través del cual podía explorar su visión interior y compartir su comprensión del mundo con los demás. Su historia es un ejemplo de cómo el arte puede surgir de forma única y extraordinaria en las personas, incluso sin una educación formal (Varetto, 2013).

---

[68] El artista debe mostrarse ciego ante las formas conocidas o muy conocidas, sordo a las teorías y deseos de su época; debe dirigir su mirada hacia su vida interior y su oído únicamente a la necesidad interior. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

CAPÍTULO 7

7. EL PRINCIPIO DE LA NECESIDAD INTERIOR DE KANDINSKY EN ALGUNOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS

Quien profundiza en los tesoros escondidos de su arte colabora admirablemente en la construcción construir la pirámide espiritual que un día llegará al Cielo.
Wassily Kandinsky

El "principio de la necesidad interior" de Wassily Kandinsky es un concepto clave en su pensamiento artístico y está directamente relacionado con la idea de una dimensión mística y visionaria en el arte. Este principio subraya que el arte auténtico debe surgir de una profunda necesidad interior del artista, un impulso interno que le lleva a expresar sus emociones, visiones y espiritualidad a través de la creación artística. Muchos artistas contemporáneos vivos exploran esta dimensión mística y visionaria en sus obras, en consonancia con el concepto de Kandinsky. Estos artistas se aventuran más allá de la representación del mundo exterior para sondear la interioridad humana y las conexiones entre arte y espiritualidad. En este capítulo, examinaremos las vidas y obras de algunos artistas contemporáneos, centrándonos en la manifestación del principio de la necesidad interior de Kandinsky en sus creaciones. Comenzaremos nuestro recorrido con un análisis del arte místico-visionario de Alex Grey, y posteriormente exploraremos las obras de otras artistas contemporáneas con las que hemos tenido el privilegio de contactar por teléfono y conocer en persona para entrevistarlas. Alex Grey, Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa son artistas contemporáneos que han hecho de la espiritualidad y la dimensión mística una componente fundamental de sus obras artísticas. Cada uno de ellos tiene un enfoque específico y único a la hora de abordar la fusión de arte y espiritualidad.

Alex Grey es uno de los pioneros del arte visionario contemporáneo. Su obra está fuertemente influenciada por su experiencia de viajes místicos y psicodélicos. Sus pinturas, a menudo detalladas y complejas, exploran la estructura anatómica del ser humano, revelando capas del cuerpo físico, energético y espiritual. Sus obras se

han utilizado en portadas de discos de música, libros y eventos artísticos relacionados con la cultura psicodélica y espiritual.

Roseline De Thèlin es una pintora y escultora que crea obras de arte sagrado y simbólico. Su obra incorpora símbolos esotéricos e iconografía religiosa en un contexto contemporáneo. Sus obras suelen transmitir mensajes de transformación espiritual y sabiduría ancestral mediante el uso de colores intensos y composiciones ricas en detalles.

Dana Lynne Andersen es una artista, profesora y escritora que fundó la Academia de Artes Visionarias (AVA), organización dedicada a promover el arte como medio para explorar la conciencia y la espiritualidad. Sus obras se caracterizan por una amplia gama de estilos y técnicas, desde pinturas abstractas a ilustraciones detalladas, y a menudo tratan temas vinculados con la trascendencia y el conocimiento interior.

Laura Teresa Costa es una pintora y escultora con una profunda conexión con la naturaleza y la espiritualidad. Su arte está fuertemente influenciado por la cultura indígena y su búsqueda de una conexión más profunda con el mundo natural. Sus pinturas y esculturas se inspiran a menudo en símbolos y mitos relacionados con la Tierra y la espiritualidad.

Todos estos artistas han adoptado la dimensión mística y espiritual en el arte, creando obras que invitan al espectador a explorar el mundo interior, a reflexionar sobre la espiritualidad y a conectar con aspectos más profundos de la experiencia humana. A través de su creatividad, ofrecen una oportunidad para la reflexión profunda y la inspiración espiritual.

Para llevar a cabo esta investigación experiencial, se formularon una serie de preguntas concretas que se plantearon en sendas entrevistas a estos talentuosos artistas contemporáneo, en concreto a Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa.

7.1 Preguntas generales y específicas para los artistas objeto de estudio

Tras una conversación detallada con la directora de la presente tesis doctoral, la Dra. Aurora Alcaide Ramírez, preparamos una serie de preguntas para formular a las artistas italianas en relación con el tema objeto de la presente investigación. En cuanto al artista Alex Grey, se analizaron sus obras artísticas para extraer conclusiones relacionadas con ese tema.

Preguntas sobre aspectos generales

1. ¿Qué impulsa a un artista a crear?
2. En tu creación artística, ¿sientes que eres tú quien pinta o sientes que hay una fuerza superior a ti, es decir, sientes que tu misión es actuar como catalizador de una realidad metafísica?
3. Con Kandinsky, el arte pasa de la exterioridad de la "materia" a la interioridad del "espíritu". El artista propone un arte espiritual y plantea el principio de la necesidad o resonancia interior, según el cual el arte es la expresión del alma del artista, ¿estás de acuerdo?
4. ¿Debe el artista plasmar en sus obras los aspectos interiores más auténticos, todo su sentir libre de esquemas e ideas, o racionalizar y planificar la obra según un proyecto construido por la mente?
5. En tu creación artística, ¿te "sueltas" y te dejas llevar por una especie de alquimia creativa, es decir, sientes un impulso creativo hacia lo absoluto?
6. ¿Crees que tus obras influyen y producen una resonancia interior en el espectador y, por tanto, pueden utilizarse como herramienta para una nueva toma de conciencia?

¿Qué prácticas o técnicas utiliza para percibir la llegada de la inspiración o la intuición antes de crear una obra de arte?

Preguntas sobre aspectos específicos

1. ¿Cómo definirías tu arte?

2. ¿Algunas de tus obras están realizadas con un lenguaje abstracto o figurativo?
3. ¿Qué te hace elegir una técnica en lugar de otra?
4. ¿Utilizas el arte para expresarte, para impresionar al espectador?
5. ¿Crees que tu arte puede influir en la evolución de la conciencia?
6. ¿Crees que es posible lograr un proceso de renovación y autodescubrimiento a través del arte?
7. ¿A qué se inspira en concreto tu expresión artística?

7.2 Alex Grey: apuntes biográficos y obras principales

Alex Grey nació el 29 de noviembre de 1953 en Columbus, Ohio, como Alex Velzy, el segundo hijo de Walt y Jane Velzy. Alex Grey recuerda que cuando veía a su padre dibujar, el lápiz que este tenía entre las manos le parecía "una varita mágica", y la emoción juvenil de Alex le ponía los pelos de punta. En sus primeras obras, el joven manifestaba lo que se convertiría en una obsesión artística para toda la vida: dibujos de esqueletos y referencias a la mortalidad. Ya a los cinco años, Alex realizó un detallado cuadro en acuarela de un esqueleto, anticipando así el tema central que caracterizaría toda su carrera artística: la reflexión sobre la mortalidad. Además, Gray trabajó en la morgue durante un periodo de cinco años, experiencia que se refleja claramente en sus obras, caracterizadas por detalladas representaciones de la anatomía humana y con los esqueletos como elemento fundamental de su arte (*Metal Hammer Magazine*, 2000).

Su padre era diseñador gráfico y alentó el impulso artístico de Alex, al igual que sus profesores de primaria, que reconocieron y apoyaron su devoción por el dibujo. De niño, Alex tenía la costumbre de recoger insectos y animales muertos que encontraba en el barrio y enterrarlos en el patio trasero. En una ocasión, a los diez años, recogió lo que creía que era un pájaro muerto, pero en realidad era un murciélago que le ataco mordiéndole. El tema de la mortalidad está presente en toda la obra de Alex, desde sus primeros dibujos de esqueletos hasta sus posteriores performances, pinturas y esculturas.

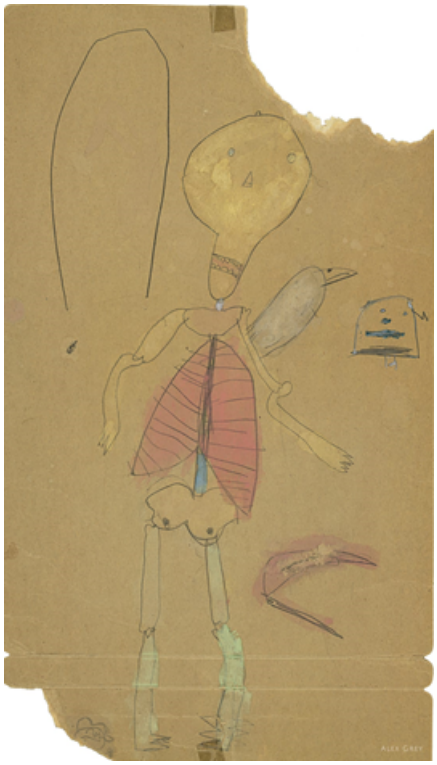


Figura 7.1 - Alex Grey. 1959. *Skeleton*, 5 años; lápiz y acuarela sobre contrachapado, 20 x 88 cm.



Figura 7.2 - Alex Grey. 1964. *Grim Reaper*, 10 años. Gouache sobre papel; 20x88cm.



Figura 7.3- Alex Grey. 1979. *Skeletal System*.
Óleo sobre lino, 116x213 cm.



Figura 7.4 - Alex Grey. 1990. *Dying.* Óleo sobre lino. 111x152 cm.

Fuente Figuras 7.1-2-3-4: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

> I dipinti che avevo realizzato a 18 anni si concentravano sullo spaccare teste e corpi; erano immagini di crisi d'identità. Ad esempio, ho dipinto un autoritratto a due teste, squarciandomi a metà, un lato nell'ombra, l'altro nella luce. Nelle performance successive ho tenuto metà della mia testa rasata per sei mesi. L'altro lato dei miei capelli era molto lungo. Scoprii che esisteva una base scientifica per la suddivisione dell'attività cerebrale. L'emisfero destro del cervello è principalmente intuitivo mentre l'emisfero sinistro è principalmente logico[69]. (Lyttle, 2019)

En 1966, a los doce años, Alex realizó un proyecto científico sobre el LSD, centrado en las ideas de Timothy Leary sobre la expansión de la mente. A los diecisiete años, ganó el concurso nacional de ilustración de *Seventeen Magazine* (1971). Ese mismo año recibió una beca completa para el Columbus College of Art and Design, al que asistió de 1971 a 1973.

Ese año, el sueño de una imagen inquietante provoca un cambio radical en el aspecto del artista. En el sueño, Alex abriá la tapa de un cubo de basura y desde dentro del cubo veía su propia imagen, con la cabeza medio rapada y la otra mitad con el pelo largo. Alex decidió entonces centrarse en las polaridades en su trabajo, llevando la cabeza medio rapada durante seis meses. Muchas de sus performances de ese año incluyeron esta autopresentación (Figura 7.5).

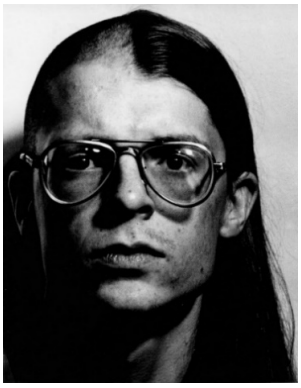


Figura 7.5 - Alex Grey. 1974. *Cabeza medio rapada. Private subway.*
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

[69] Los cuadros que pinté cuando tenía 18 años se centraban en la separación de cabezas y cuerpos; eran imágenes de crisis de identidad. Por ejemplo, pinté un autorretrato bicéfalo, partiéndome por la mitad, un lado en la sombra y el otro en la luz. En performances posteriores mantuve la mitad de mi cabeza rapada durante seis meses. El otro lado de mi pelo era muy largo. Descubrí que la división de la actividad cerebral tenía una base científica. El hemisferio derecho del cerebro es principalmente intuitivo, mientras que el hemisferio izquierdo es principalmente lógico. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Los sentimientos de aquella época encuentran perfecta expresión en *The Polar Unity Spiral* (La espiral de la unidad polar) (Figura 7.6) y en las palabras del propio Grey, que dice lo siguiente en una entrevista.

> Una delle mie performance più drammatiche sulla polarità è stata il viaggio fino al Polo Nord Magnetico. Dopo essere tornato dal Polo, dopo aver speso tutti i miei soldi, si sono verificati due eventi che mi hanno cambiato la vita: ad una festa ho preso per la prima volta l'LSD. Seduto con gli occhi fisici chiusi, il mio occhio interiore si muoveva attraverso un bellissimo tunnel a spirale. Le pareti del tunnel sembravano di madreperla viva; sembrava un canale di rinascita spirituale. Ero nell'oscurità, fluttuavo verso la luce. Lo spazio ondulato che va dal nero al grigio al bianco mi ha suggerito la risoluzione di tutte le polarità. La mia interpretazione artistica di questo evento era intitolata "The Polar Unity Spiral". Subito dopo, ho cambiato il mio nome in Grey per unire gli opposti. L'altro evento che mi ha cambiato la vita è stato l'incontro con mia moglie Allyson, quella stessa sera. Era l'unica altra persona alla festa che aveva preso LSD. In quel momento abbiamo stretto un legame profondo e da allora stiamo insieme. Sono passati venticinque anni[70]. (Lyttle, 2002)

[70] Una de mis performances más dramáticas sobre la polaridad fue el viaje al Polo Norte Magnético. Después de regresar del Polo, habiendo gastado todo mi dinero, ocurrieron dos acontecimientos que cambiaron mi vida: en una fiesta tomé LSD por primera vez. Sentado con los ojos físicos cerrados, mi ojo interior se movía a través de un hermoso túnel en espiral. Las paredes del túnel parecían de nácar viviente; parecía un canal de renacimiento espiritual. Estaba en la oscuridad, flotando hacia la luz. El espacio ondulante del negro al gris y al blanco me sugirió la resolución de todas las polaridades. Mi interpretación artística de este acontecimiento se tituló *The Polar Unity Spiral*. Poco después, cambié mi nombre por el de Grey para unir los opuestos. El otro acontecimiento que cambió mi vida fue conocer a mi esposa Allyson esa misma noche. Era la única persona de la fiesta que había tomado LSD. Formamos un profundo vínculo en ese momento y hemos estado juntos desde entonces. Han pasado veinticinco años. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

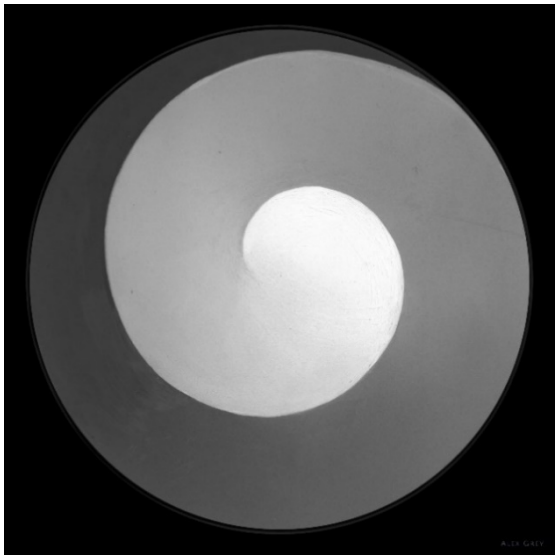


Figura 7.6 - Alex Grey. 1975. *The Polar Unity Spiral*. Óleo sobre papel; 183x183cm.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

En 1977, Alex y Allison se casaron y ambos decidieron adoptar el apellido Grey. De 1975 a 1980, Alex trabajó en el Departamento de Anatomía de la Facultad de Medicina de Harvard, creando exposiciones para el Museo Anatómico y preparando cadáveres para los ejercicios de disección de los estudiantes de medicina. También pasó muchas horas en los pasillos psicodélicos y paranormales de la biblioteca médica.

En 1980, Alex trabajó en el Departamento de Medicina Mente/Cuerpo como ayudante de investigación en un experimento sobre la curación con energía sutil. Durante su trabajo en Harvard, Alex conoció el budismo tibetano y tuvo la suerte de sentarse con Su Santidad Dudjom Rinpoche y estudiar con Su Santidad el Dalai Lama durante su primera visita a Estados Unidos. La formación anatómica y los estudios sobre la conciencia prepararon a Alex para pintar *Sacred Mirrors* (Espejos sagrados), inspirado en la performance titulada *Life Energy* (figura 7.7).

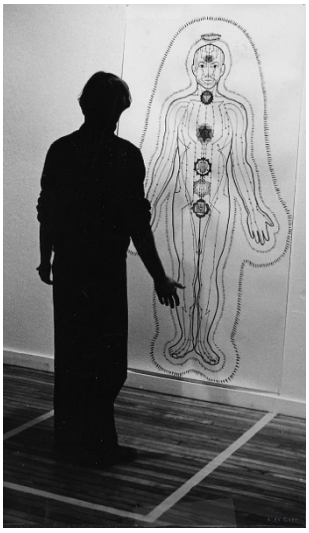


Figura 7.7 - *Life Energy Performance*, 1978.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/performances/life-energy

Realizada en 1978 en la Helen Schlein Gallery de Boston, *Life Energy* consiste en una serie de procesos interactivos en grupo para evocar la fuerza vital; Alex da su primera conferencia, una presentación sobre *The History of Life Energy*. En el evento llama especialmente la atención una instalación interactiva: dos paneles de tamaño natural dibujados por Alex, con tinta sobre papel grueso, uno que representa el sistema nervioso y otro los meridianos y puntos de acupuntura, los chakras y las auras. Se invita a los participantes a colocarse frente a los paneles y observar el reflejo de su propia anatomía, tanto física como esotérica. En vista del éxito de esta experiencia, Allyson sugirió pintar los múltiples niveles del ser y titular la serie *Sacred Mirrors*. Iniciada en 1979, *Sacred Mirrors* es una obra monumental que invita al espectador a reflexionar sobre su propia naturaleza divina examinando veintiún capas de cuerpo, mente y espíritu. Como explica el propio Grey, "en el contexto de Sacred *Mirrors,* nos preguntamos: «Sí, conocemos nuestras diferencias, pero también somos capaces de mirarnos a nosotros mismos, como si en realidad nos reflejáramos en los demás»" (Grey, 2010).

Material World (Mundo material) inicia la serie con símbolos del yo químico, incluida la tabla periódica de los elementos. La obra continúa con pinturas al óleo finamente detalladas de los sistemas esquelético, nervioso, cardiovascular, linfático y muscular de un hombre y una mujer embarazados. La "mente", donde toman forma todas las distinciones y los juicios, está representada en la serie por figuras masculinas y femeninas de tres razas. Las obras *Psychic Energy System* (Figura 7.8),

Spiritual Energy System (Figura 7.9) y *Universal Mind Lattice* (Figura 7.10) muestran el cuerpo físico disolviéndose en una esfera de luz en forma de toro, traducción visual de la experiencia mística psicodélica simultánea de Grey que tuvo lugar el 3 de junio de 1976.



Figura 7.8 - Alex Grey. 1980. *Psychic Energy System. A*crílico sobre lino, 117x213 cm.



Figura 7.9 - Alex Grey. 1981. *Spiritual Energy System.* Acrílico sobre lienzo, 117x213 cm



Figura 7.10 - Alex Grey. 1981. *Universal Mind Lattice.* Acrílico sobre lienzo, 117x213 cm.



Figura 7.11 - Alex Grey. 1980. *Avalokitesvara.* Acrílico sobre lino, 117x213 cm.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/sacred-mirrors/avalokitesvara

Alex pintó otros arquetipos espirituales, como *Void/Clear Light*, *Avalokitesvara* (figura 7.11), *Christ* y *Sophia*, para completar la serie *Sacred Mirrors*. En 1984, los Grey se trasladaron de su estudio del centro de Boston (Massachusetts) a Brooklyn (Nueva York). En su loft de Brooklyn, el 7 de julio de 1985, Alex y Allison se vendaron los ojos para su primera experiencia con MDMA. Fue entonces cuando vieron, los dos a la vez, la Chapel of Sacred Mirrors, una sede permanente pública para la serie, y Alex imaginó, y empezó a diseñar, elaborados marcos escultóricos alrededor de cada cuadro de *Sacred Mirrors* (Grey, 1990).

En el sótano de su loft de Brooklyn, Alex y Allison esculpieron y fundieron veintiún marcos a tiempo para una exposición de toda la serie en el New Museum de Nueva York [febrero de 1986], donde la exposición "Choices" contó con la participación de artistas de performance como Tehching Hsieh, Marina Abramovic, James Lee Byars y Mike Osterhout. La obra de Grey fue objeto de una retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (1999). Deepak Chopra dio un discurso en la inauguración y Grey estrenó la primera vista animada de la Chapel of Sacred Mirrors. Aunque la exposición tuvo éxito de público, Grey fue víctima de un mordaz ataque por parte de la crítica de arte Leah Ollman, que escribe para revistas como *Los Angeles Times, Visual Arts in America* y otras numerosas publicaciones. Grey defendió su obra en una carta al director en la que acusaba a la crítica de "*soulfobia*", estos, es, fobia del alma (Museum of Contemporary Art, 1999). En 1999, en una galería de Santa Mónica, Alex conoció a Adam Jones, guitarrista principal del grupo Tool. Este encuentro dio comienzo a una colaboración artística de diez años entre Alex Gray y la extraordinaria música rock de la banda. Grey ha contribuido con su obra gráfica a los álbumes *Lateralus* (2001), *10.000 Days* (2006) y *Fear Inoculum* (2019), creando también extraordinarios decorados y animaciones para ellos. Aunque las ilustraciones de Alex Gray han aparecido anteriormente en las portadas de discos de artistas como Nirvana, The Beastie Boys y varios álbumes de música trance, su afinidad con la apreciada música de Tool ha desempeñado un papel clave en la consolidación de su amplia base de seguidores internacionales.

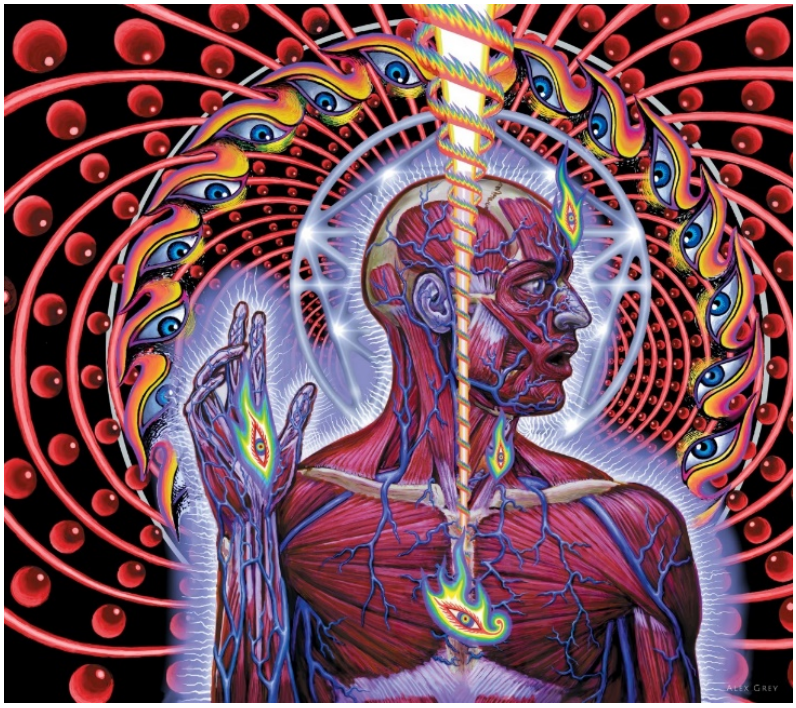


Figura 7.12 - Alex Grey. 2001. Portada del álbum *Lateralus*, del grupo Tool. Tinta sobre papel y acrílico sobre acetato, 43x28 cm.

7.2.1 Conciencia psicodélica y arte moderno

El "arte psicodélico" puede definirse como una obra de arte que surge en el contexto de experiencias inducidas por el consumo de sustancias psicodélicas como el LSD o similares. Esta forma de expresión artística tiene una larga historia que se remonta a la antigüedad, con representaciones de setas y plantas psicoactivas, y sigue evolucionando a través de vivencias personales contemporáneas y datos psicológicos procedentes de experimentos y entrevistas.

En un estudio realizado por Krippner participaron más de 200 artistas, escritores y músicos que vincularon sus producciones artísticas con el consumo ocasional o frecuente de sustancias psicodélicas. Aunque no había rasgos universales que caracterizaran todas sus obras, el análisis de los informes de las entrevistas reveló la presencia de varios temas recurrentes. Estos hallazgos, junto con los de investigaciones más estructuradas, confirman la importancia de este tema dentro del campo de la psicología humanista, haciendo especial hincapié en la creatividad, el potencial humano y la búsqueda de las diversas facetas de la experiencia humana (Krippner, 2017).

Alex Grey es un artista conocido por su extraordinaria capacidad para explorar conceptos místicos y visionarios a través de sus obras. Grey se hizo famoso, sobre todo, por su fascinante serie de pinturas titulada *Sacred Mirrors* y, como hemos visto, por las ilustraciones que creó para discos de destacados música, entre ellos el grupo Tool.

Su producción artística está profundamente marcada por las experiencias psicodélicas, especialmente por el consumo de sustancias psicoactivas como el LSD, que contribuyeron a inspirar su visión artística. Su obra es conocida por evocar una fuerte reacción emocional y a menudo se describe como una manifestación visual de las dimensiones espirituales y místicas de la experiencia humana. Alex Grey es también cofundador, junto con su esposa Allyson Grey, de "CoSM" (Chapel of Sacred Mirrors), un centro artístico y espiritual que acoge exposiciones de arte, actos culturales y prácticas espirituales. La obra de Grey sigue inspirando y dejando huella en muchas personas del mundo del arte, la espiritualidad y la cultura psicodélica.

Las creaciones de Alex Grey se caracterizan por la fusión de un profundo análisis anatómico con elementos de naturaleza espiritual y simbólica. Ilumina la relación entre el cuerpo humano, la mente y el espíritu, en un intento de captar su esencia y representar la interconexión entre todos los seres vivos y el propio universo (Grey, 1990).

Los años sesenta y setenta marcaron una época llamada "movimiento contracultural", en la que la gente abandonó las formas de vida tradicionales y conservadoras por otras más expresivas, rebeldes e inconformistas. Fue durante ese periodo cuando se produjo un fuerte aumento del consumo de drogas psicodélicas, en particular la dietilamida del ácido lisérgico, más comúnmente conocida como LSD, utilizada tanto por gente corriente como por famosos. La droga tiene efectos muy notables en quien la consume, como demuestra la cultura pop, en particular la música y el arte.

Según un estudio realizado por el Dr. Richard Hartmann en 1969, los artistas que experimentaron con LSD, a pesar de proceder de estilos pictóricos diferentes, compartieron experiencias similares. Estas experiencias incluían la capacidad de dibujar simultáneamente con ambas manos u observar pinturas que parecían moverse y transformarse en otras formas. Este estudio aporta más pruebas de cómo el consumo de ácido puede influir en la percepción artística. Es bien sabido que el

LSD puede intensificar significativamente la percepción del color (Hartmann, 1969). En concreto, los cambios en los colores indican cómo el ácido intensifica los colores y puede alterar la forma de pintar de los artistas. En general, el estudio de Hartmann (1969) proporciona información sobre cómo el LSD influye en la mente de las personas y en su forma de pintar y percibir el arte, dando una idea de cómo el ácido influyó en el aspecto artístico de la cultura pop en los años sesenta y setenta.

Otro ejemplo clarificador de cómo el arte se vio influido por las drogas psicodélicas es un cartel creado por Wes Wilson (1937-2020), un famoso artista gráfico conocido por su trabajo pionero en la creación de carteles psicodélicos durante el movimiento hippie de los años sesenta. Uno de sus carteles más emblemáticos se remonta a 1966 y se diseñó para promocionar un concierto de Jefferson Airplane en San Francisco. Este cartel se convirtió en un símbolo de la era psicodélica y presenta un intrincado diseño psicodélico que incluye tipografía distorsionada, colores brillantes y motivos abstractos. El objetivo del cartel era ofrecer un ejemplo de arte con características psicodélicas. Estas características incluirían el uso de combinaciones de colores interesantes pero extrañas, como el morado y el naranja, y el uso de un tipo de letra ondulado único. El cartel anuncia a un grupo llamado Captain Beefheart and His Magic Band. El cartel de 1966 de Wes Wilson es una extraordinaria representación del arte psicodélico de la época y refleja la influencia de las drogas psicodélicas y la contracultura en la cultura popular. Wes Wilson crea una estética rompedora para la época con la fusión de colores vibrantes y enérgicos, junto con letras e imágenes y figuras femeninas (Bucci, 2020).

La publicación del libro *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey* en 1990 marcó el inicio del reconocimiento del arte de Alex Grey por parte de la comunidad psicodélica. Sus obras parecían retratar paisajes psicodélicos de forma extraordinaria, lo que le hizo ganar seguidores entusiastas. En 1997, en la conferencia *Mind States* de Berkeley, California, Alex y su esposa Allyson se encontraron con un público entregado, marcando un momento crucial en su influencia en la cultura psicodélica. El uso de las ilustraciones de Alex Grey en portadas de discos y en conciertos de grupos famosos como Tool y The Beastie Boys le hizo popular entre los jóvenes, mientras que su arte se incorporó al festival Burning Man en 2006, encumbrándole como el artista psicodélico más destacado de

su generación (Oroc, 2018). En 2010, durante la Conferencia Psicodélica MAPS en Santa Rosa, Alex dio una charla titulada *Una religión mejor a través de la ciencia y el arte*. Grey propuso que la ciencia de los compuestos psicodélicos confirma la importancia de las experiencias místicas en el proceso de curación, haciendo hincapié en que estas visiones trascendentales son la base tanto de la religión como del arte sagrado. A continuación, presentó la idea de crear un santuario dedicado al arte visionario psicodélico, un lugar donde la "comunidad psiconáutica" pudiera integrar y celebrar el estado místico, practicando la exploración de la mente y la conciencia humanas mediante el uso de sustancias psicoactivas. El término "psiconáutica" se refiere a un campo de estudio o práctica que implica la exploración de la mente y la conciencia humanas mediante el uso de sustancias psicoactivas, como los compuestos psicodélicos u otras sustancias que alteran la mente. Las personas que se dedican a la psiconáutica suelen denominarse "psiconautas" y tratan de obtener experiencias no ordinarias de percepción, pensamiento y conciencia para explorar la interioridad de la mente humana y dimensiones de la conciencia que pueden permanecer en gran medida inexploradas en la vida cotidiana. De hecho, la psiconáutica investiga los estados holotrópicos de la conciencia, la autoexploración, la investigación espiritual, filosófica y científica, así como las actividades rituales y artísticas con fines curativos (Grof, 2022).

Grey ha sido ponente principal en conferencias sobre psicología psicodélica y transpersonal en varias ciudades del mundo, como Maui, Praga, Tokio, Moscú, Ámsterdam, Basilea, Barcelona y Manaos.

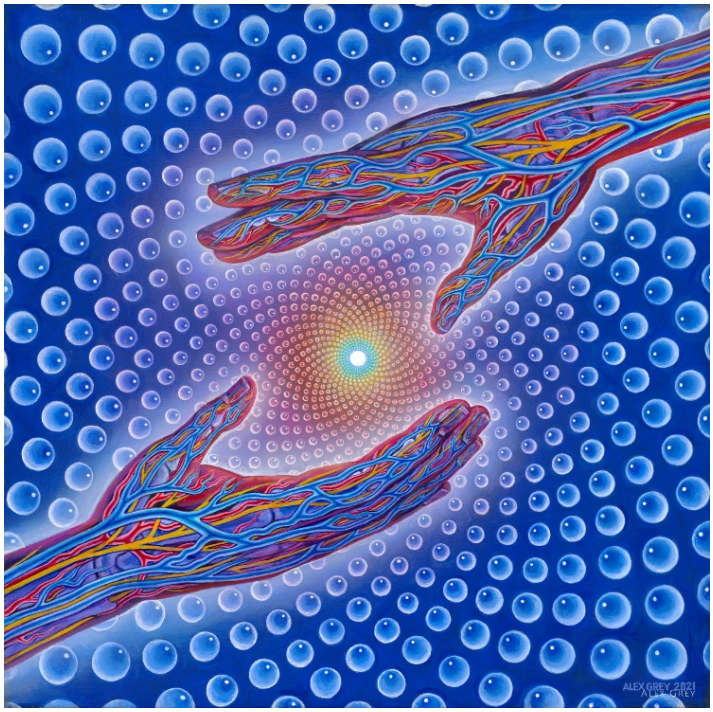


Figura 7.13 - Alex Grey. 2021. *Psychedelic Healing*. Acrílico sobre lino. 24x24cm.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/psychedelic-saints/psychedelic-healing

7.2.2 La visión mística y visionaria del arte de Alex Grey

A partir de Paul Cèzanne (1839-1906), pintor francés postimpresionista y considerado como uno de los padres del arte moderno, los artistas empezaron a centrarse más en la expresión de las emociones y la representación simbólica o psicológica de la realidad. Henri Matisse (1869-1954) reconoció la importancia de Cezanne en el arte y le llamó "el maestro de todos nosotros". Matisse es conocido como uno de los artistas más importantes del siglo XX por su significativa contribución al arte moderno, en particular por su trabajo en el movimiento artístico conocido como "fauvismo". Mientras que la perspectiva del mundo material-sensible se refiere a la representación tradicional de la realidad en la pintura, basada en la perspectiva visual y en la reproducción fiel del mundo sensible (*sensibilia*), con la participación emocional-psicológica (*intelligibilia*) se produce la superación de esta mera representación. Wassily Kandinsky, abstraccionista y teórico del arte, expresa plenamente la importancia del aspecto emocional, de la *intelligibilia* sobre la *sensibilia.* Kandinsky defendía que el arte debía permitirnos percibir el mundo directamente, sin el filtro de una representación realista, sino a través de una comprensión emocional y conceptual. De hecho, el arte abstracto de Kandinsky tiene

una fuerza y un impacto significativos, pues va más allá de la simple imitación de la naturaleza y nos ofrece una visión interior. Kandinsky y los artistas abstractos posteriores pondrían el acento en el aspecto intelectual por encima del aspecto puramente sensible o visual; debe llegar a ser posible escuchar el mundo entero tal y como es sin una interpretación representacional, es decir, no ver con el ojo interior de la mente (Grey, 1990).

Mediante la exploración del vasto territorio de *l*a *intelligibilia*, los artistas modernos han tenido la habilidad de volver a las experiencias de la *sensibilia*, con nuevas percepciones y enfoques absolutamente revolucionarios. Los cubistas contribuyeron a la difusión de una comprensión totalmente nueva, mientras que Seurat, Delaunay y Matisse aportaron una revelación innovadora en el uso del color. Otra evolución en el arte consistió en centrar la atención no solo en el cuerpo o la mente, sino también en el espíritu, y su correspondiente representación en el arte no solo de las experiencias sensuales e intelectuales, sino también de las trascendentales. En este contexto encaja la obra de Grey. El término "arte visionario" apareció por primera vez con *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*, en 1990.

Alex Grey explora el etéreo mundo trascendental a través de su pintura, sumergiéndose inicialmente en su conciencia. Examina este mundo desde todas las perspectivas posibles y, al despertar, lo vierte sobre el lienzo, guiado por la conexión entre mente, cuerpo e intuición. La serie *Sacred Mirrors* esboza la anatomía física y sutil de un individuo en el contexto de la evolución cósmica, biológica y tecnológica (Gris, 1990). Este proyecto, iniciado en 1979, tardó una década en completarse. Durante este tiempo, Alex creó detalladas representaciones del cuerpo humano que ofrecen una radiografía de las múltiples capas de la realidad y revelan la interacción entre las fuerzas anatómicas y espirituales (figura 7.14).



Figura 7.14 - Alex Grey. 2013. *Monochord*. Acrílico sobre panel de resina, 152x305 cm. Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/monochord

Tras crear *Sacred Mirrors*, Grey amplió esta perspectiva multidimensional a las experiencias humanas, como la oración, la meditación, los besos, el acto sexual, el embarazo, el parto, la lactancia y la muerte.

> Il recente lavoro di Alex esplora il tema della coscienza dalla prospettiva di "esseri universali" i cui corpi sono griglie di fuoco, occhi e infiniti vortici galattici. Il suo lavoro è un esempio di come portare le visioni interiori verso l'esterno come arte per guarire te stesso, gli altri, la comunità o la terra.
> Alex e sua moglie Allison hanno installato *Sacred Mirrors* nella *Chapel of Sacred Mirrors* (CoSM), un santuario per vedere noi stessi, il mondo e il nostro cosmo come riflessi del Divino. La missione di CoSM è costruire un tempio per preservare e condividere una collezione di arte visionaria per la comunità globale. Quaranta acri di splendidi boschi ed edifici invitano alla contemplazione dell'arte e della natura e forniscono un centro per eventi che incoraggiano lo spirito creativo[71]. (Samuels & Rockwood Lane, 2013, pp. 81-82)

[71] La obra reciente de Alex explora el tema de la conciencia desde la perspectiva de "seres universales" cuyos cuerpos son rejillas de fuego, ojos y vórtices galácticos infinitos. Su obra

Según Grey, la misión del artista es hacer perceptible el alma. Nuestra cultura científica y materialista nos entrena para desarrollar los ojos de la percepción exterior. El arte visionario fomenta el desarrollo de nuestra vista interior. Para encontrar el reino visionario, utilizamos el ojo intuitivo interior: el ojo de la contemplación; el ojo del alma. La misión de un artista, según Grey, es hacer visibles o audibles las verdades interiores, que resultan de algún modo significativas y manifiestas en el mundo material. El libro *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey* se publicó en 1990 y expone la experiencia de Grey y su comprensión de cómo los artistas van más allá de la mera representación de lo que ven y de la apariencia superficial de las cosas. Con la publicación de esta obra muchas personas que trabajan en los campos de la psicología transpersonal, la sanación con energía sutil, el trabajo corporal y la cultura psicodélica reconocieron una afinidad espiritual con el artista. El objetivo principal del libro era ver la Visión Interior Profunda y examinar el arte como una práctica espiritual, no simplemente como una expresión de creatividad personal, sino como una forma de culto y servicio. La crítica de arte del *New York Times*, Helen Harrison, dijo:

> I dipinti di Grey, dettagliati e anatomicamente accurati come illustrazioni mediche, presentano l'uomo come un essere archetipico che si sforza di raggiungere l'armonia cosmica. La prospettiva di Grey su una umanità non perfetta, ma migliorabile, costituisce un rimedio contro il cinismo e il disincanto spirituale diffusi in gran parte dell'arte contemporanea[72]. (Grey, 1991)

---

representa un ejemplo de cómo sacar al exterior las visiones interiores en forma de arte para curarse a uno mismo, a los demás, a la comunidad o a la Tierra.
Alex y su esposa Allison montaron la instalación *Sacred Mirrors* en la *Chapel of Sacred Mirrors* (CoSM), un santuario para vernos a nosotros mismos, al mundo y a nuestro cosmos como reflejos de lo Divino. La misión de CoSM es construir un templo para preservar y compartir una colección de arte visionario para la comunidad global. Cuarenta acres [16 hectáreas aprox., *nota de la traductora*) de hermosos bosques y edificios invitan a la contemplación del arte y la naturaleza y proporcionan un centro para eventos que fomentan el espíritu creativo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[72] Los cuadros de Grey, tan detallados y anatómicamente precisos como ilustraciones médicas, presentan al hombre como un ser arquetípico que lucha por la armonía cósmica. La perspectiva de Grey sobre una humanidad que no es perfecta, pero sí mejorable, proporciona un remedio contra el cinismo y el desencanto espiritual predominantes en gran parte del arte contemporáneo. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

La obra de Grey se ha expuesto en todo el mundo: en la Stux Gallery y el New Museum de Nueva York, en la galería La Luz de Jesús de Los Ángeles, en las University Galleries de la Universidad de Illinois en Normal, en el Grand Palais de París y en la Bienal de São Paulo en Brasil. Nuestro mundo interior, la vida de nuestra imaginación con sus intensos sentimientos, miedos y amores, guía nuestras intenciones y acciones en el mundo. Nuestro mundo interior es la única fuente verdadera de sentido y propósito que tenemos. El arte es el canto de esta vida interior.

El artista se esfuerza por hacer evidentes, audibles o tangibles de algún modo las verdades más profundas, manifestándolas en el mundo exterior y material a través de diversas formas de expresión como la pintura, la escultura, la música y otras. Para crear sus obras más significativas, los artistas se sumergen en el flujo de la creación, accediendo a sus mundos interiores. Un artista visionario canaliza creativamente su visión personal de la imaginación divina. Los artistas comparten el dolor y la belleza de sus almas con el mundo como un regalo, con el objetivo de abrir los ojos del público y contribuir a su curación. Además, afirma Grey, el arte puede proporcionar las pruebas de un contacto con la fuerza creativa universal más allá del tiempo, cuando la espiritualidad del artista se une a la energía universal y el arte resultante se convierte en una efusión divina (Grey, 2000).

La misión del artista visionario es hacer visible el alma. Mientras que la cultura científica y materialista se centra en la percepción externa, el arte visionario fomenta el desarrollo de la visión interior. Para acceder al reino visionario, utilizamos el ojo interior intuitivo, el ojo de la contemplación y el ojo del alma. Las experiencias visionarias místicas representan el contacto más directo de la humanidad con lo Divino y son la fuente creativa de todas las tradiciones artísticas y de sabiduría sagrada. Actualmente, la mejor forma actualmente disponible para compartir estos reinos místicos e imaginarios es a través de la interpretación artística detallada de un testigo ocular. Por eso el arte visionario es de crucial importancia (Grey, 1998). El reino visionario abarca el espectro de los espacios imaginarios, desde el infinito hasta los vacíos sin forma. El psicólogo James Hillman lo denomina "reino imaginario". El poeta y artista William Blake lo llamó "imaginación divina". Los aborígenes lo llaman "tiempo de los sueños". Los sufíes lo

llaman "*alam al-mithal*". Platón escribe sobre los "arquetipos ideales". Los tibetanos hablan del "*Sambhogakaya*", una dimensión de riqueza interior. Los teósofos se refieren a los planos astral, mental y nirvánico de la conciencia. Carl Jung conocía este reino como el "inconsciente simbólico colectivo", el espacio que visitamos durante los sueños y los estados alterados o elevados de conciencia. Según Grey, es a través de la meditación o el sueño como el hombre es capaz de sintonizar con un mundo visionario. Los místicos de todas las tradiciones de sabiduría describen experiencias visionarias de seres luminosos, mundos celestiales, ruedas dentro de ruedas, mundos infernales y fuerzas de la sombra. Los cánones divinos de la proporción, la geometría sagrada, los sellos místicos y la escritura sagrada han sido visualizados por maestros de sabiduría y artistas a partir de su contacto con los mundos celestiales. Las pinturas de Alex honran la sacralidad del planeta Tierra y algunas obras recientes exploran el tema de la conciencia desde la perspectiva de "seres universales" cuyos cuerpos son rejillas de fuego, ojos y vórtices galácticos infinitos.

> Beato chi sogna sogni e osa realizzarli. L'artista è spinto a realizzare i propri sogni, deve avere coraggio. La coscienza artistica abita in una regione oltre la razionalità. L'ispirazione non è logica. L'ispirazione è come un amante invisibile che si insinua verso di te e ti offre i doni più sontuosi. L'immaginazione creativa è il genio della lampada magica della mente. Nessun oggetto o progetto mai creato da un artista potrà mai eguagliare le immagini e le opere d'arte che vedrai nella tua immaginazione. Usalo e divertiti![73]. (Grey, 1991)

[73] Bienaventurado el que sueña sueños y se atreve a realizarlos. El artista se ve impulsado a realizar sus sueños, debe tener valor. La conciencia artística habita en una región más allá de la racionalidad. La inspiración no es lógica. La inspiración es como un amante invisible que se arrastra hacia ti y te ofrece los regalos más suntuosos. La imaginación creativa es el genio de la lámpara mágica de la mente. Ningún objeto o proyecto jamás creado por un artista puede igualar las imágenes y obras de arte que ves en tu imaginación. ¡Úsala y diviértete! *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*



Figura 7.15 - Alex Grey. 1995. *Collective Vision*. Óleo sobre lino. 38x38 cm.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/collective-vision

7.2.3 Alex Grey, escultor de la luz

Alex Grey es un escultor de luz, aunque emplee óleo sobre lienzo. Pinta energía, dando forma a lo invisible, color y forma a lo etéreo, textura a las fuerzas angélicas y demoníacas, forma al pensamiento y haciendo tangible la imaginación del alma inmaterial. Grey vio caer el velo del mundo material y surgir una dimensión compuesta de manantiales y corrientes de pura energía radiante. Tras esa visión, su carrera artística, antes centrada en la performance y las instalaciones, viró hacia la representación del viaje del ser humano por el universo: del nacimiento a la muerte y más allá. Sus obras de arte retratan la familia, el amor, la comunidad, la meditación. Mensajes de armonía y optimismo que revelan cómo cada uno de nosotros está compuesto de mundos dentro de mundos, materia dentro de espíritu, misterio dentro de misterio (Ponzelli, 2013).

La obra de Grey irradia en todas direcciones. Grey ha atravesado las dimensiones místicas de la realidad a través de prácticas de meditación profunda. Hay distintos niveles de realidad: el nivel físico, formado por órganos, vasos sanguíneos, esqueleto y tejido muscular; el nivel energético, formado por puntos de energía, meridianos de energía de acupuntura y auras; luego tenemos el nivel

espiritual, donde las corrientes de vitalidad crean una red interconectada que abarca a toda la humanidad. Alex es capaz de conectar con dimensiones no tangibles y transformarlas directamente en extraordinarias obras de arte que intrínsecamente contienen y comunican un don de espíritu, energía, amor y luz. De acuerdo con las ideas de Ken Wilber, autor y filósofo estadounidense conocido como uno de los principales representantes de la psicología transpersonal, surgida en la década de 1960 de la corriente de la psicología humanista y cuyo campo de estudio abarca la investigación del yo y la espiritualidad, el arte de Grey nos insta a ir más allá de nosotros mismos, a una dimensión transpersonal donde el Espíritu es una realidad palpable, donde vive Dios, donde Buda sonríe y el Tao canta, donde nuestra auténtica esencia brilla con una gloria que el tiempo ha olvidado y el espacio no puede borrar. Se nos invita a enfrentarnos a nuestra versión más elevada posible, a explorar las profundidades de nuestros sentimientos, a contemplar las alturas de nuestras visiones. Así, emergemos de la visión de Alex un poco más ricos de lo que éramos solo un minuto antes (Wilber, 1990).

Los cuadros de Grey nos atrapan con una chispa de asombro, nos devuelven a la esencia de lo que somos, esto es, criaturas mortales expuestas, con nuestras fragilidades y nuestro inevitable destino. Al mismo tiempo, nos recuerdan que somos seres luminosos, nobles y espirituales, en sintonía con la Fuente Infinita y los mundos superiores. De sus lienzos emana la esencia de lo que realmente somos, emergen danzas extáticas entre la luz y la sombra, y ese abrazo eterno que supera la dualidad de la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, el cuerpo y el espíritu a través de flujos inagotables de unidad y totalidad. En esta dimensión infinita de luz espiritual, cada ser y cada elemento del universo se manifiestan como una fuente toroidal de energía autoiluminada, un nodo celular o una joya en una red interconectada que se expande ilimitadamente en todas direcciones. En este contexto, cualquier dualidad entre el yo y el otro queda completamente superada (Rubin, Morgan &, Pinchbeck, 2010). En última instancia, el arte visionario es la emanación creativa de visiones del inconsciente sagrado, que incluye las imágenes oscuras de las almas atormentadas, y parece moldear e influir en nuestras emociones, como los luminosos reinos celestiales transpersonales, presentando percepciones extraordinarias y misteriosas, captando nuestra atención por su maravillosa autenticidad interior. La obra de Grey surge de una dimensión de la

realidad que puede resultar familiar a quienes han experimentado, mediante el uso de sustancias psicoactivas o de otro modo, momentos en los que se ven elevados de su identidad habitual del "yo" y transportados a la presencia de lo Divino, como una breve muestra de la Tierra Prometida. Su intención es provocar esos momentos de autotrascendencia en el espectador; para Grey esta es la misión del arte. El arte místico actúa como una ventana a una visión transformada, revelando que todos los fenómenos son inherentemente sagrados. Cuando contemplamos grandes obras de arte, nuestros pensamientos terrenales se disuelven por un instante y nos encontramos contemplando la presencia intemporal del espíritu (Grey, 2008).

Pero nadie llega a la luz sin pasar por la oscuridad, y en sus comienzos como artista de performances, Alex llegó a las entrañas mismas de la experiencia humana y las expuso a la vista de todos. Entre las piezas que creó durante los cinco años que trabajó en un depósito de cadáveres están *Vida, muerte y Dios*, en la que estaba suspendido cabeza abajo con un cadáver, atados por los tobillos y a los lados de un diseño de crucifijo; *Oído interno*, en la que vertió plomo fundido en el oído de una mujer muerta; *El arte de Dios*, en la que él y su mujer Allyson, una pintora visionaria, hacían el amor dentro de una gran vitrina de un museo. Esa experiencia ha inspirado toda su obra desde entonces.

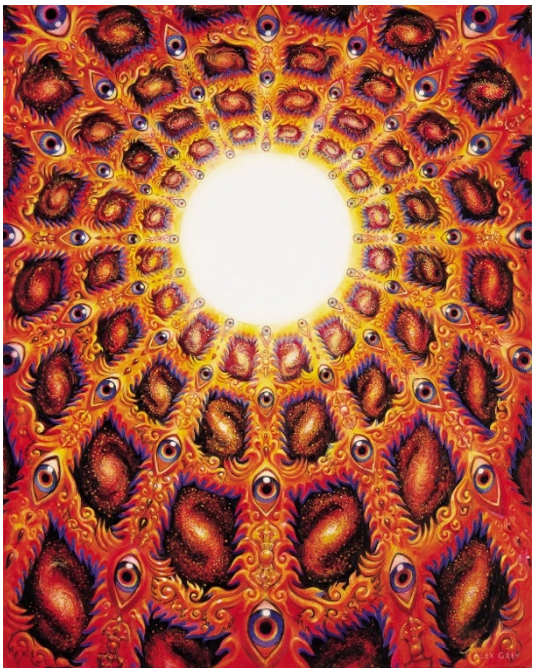


Figura 7.16 - Alex Grey. 1999. *White Light*. Óleo sobre tabla. 16x20 pulgadas.
Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/white-light

En conclusión, Alex Grey es un artista que desea narrar la evolución de la conciencia a través de su iconografía. Para él, el arte es una herramienta poderosa. El mensaje fundamental que quiere transmitir es que la misma fuerza creativa que dio origen a las galaxias está dentro de cada ser humano y es un recurso que todos tienen la posibilidad de utilizar para hacer del mundo un lugar mejor.

7.2.4 La espiritualidad del alma en una entrevista con Alex Grey

¿Qué te llevó a interesante por el arte?

Mi padre era diseñador gráfico y artista. Alentó mis primeros dibujos y guio mi desarrollo hasta que me convertí en un adolescente rebelde. Probablemente fue mi maestro más importante. Aún recuerdo la emoción que sentía al verle dibujar. [...] Hace unos años, mi madre me regaló una caja con dibujos y material escolar que guardaba de mi infancia. En ella encontré algunos objetos sorprendentes. Uno de ellos era un dibujo bastante detallado de un esqueleto de cuando yo tenía cinco años. Esto me sorprendió porque la anatomía desempeña un papel importante en mi arte, concretamente el tema de la identidad, la mortalidad y la conciencia.

¿Por qué te cambiaste el nombre?

Cuando tenía poco más de veinte años, realizaba actuaciones inusuales centradas en la exploración de las polaridades. Aún no conocía el taoísmo ni otras enseñanzas místicas relacionadas con la dualidad y la unión de los opuestos. Los cuadros que había pintado a los dieciocho años se centraban en cabezas y cuerpos que se rompían; eran imágenes de crisis de identidad. Tras regresar del Polo Norte Magnético, se produjeron dos acontecimientos que cambiaron mi vida: en una fiesta tomé LSD por primera vez. Sentado con los ojos físicos cerrados, mi ojo interior se movía por un hermoso túnel en espiral. Las paredes del túnel parecían de nácar viviente; parecía un canal de renacimiento espiritual. Estaba en la oscuridad, flotando hacia la luz. El espacio ondulante del negro al gris y al blanco me sugirió la resolución de todas las polaridades. Mi interpretación artística de este acontecimiento se titula *The Polar Unity Spiral.* Poco después, cambié mi nombre por el de Grey para unir los opuestos. El otro acontecimiento que cambió mi vida fue

conocer a mi esposa Allyson. Ella era la única otra persona en la fiesta que había tomado LSD. En ese momento formamos un profundo vínculo y estamos juntos desde entonces.

En tu libro *The Mission of Art* describes al artista visionario como un investigador espiritual y a su arte como una herramienta espiritual. ¿Ves tu arte desde esta perspectiva, como parte de una enseñanza espiritual?

El arte puede ser una práctica espiritual. No todos los artistas creen que esto sea cierto para ellos, pero con la motivación y la concentración adecuadas, puede serlo. Una práctica espiritual es una actividad que permite desarrollar las cualidades de claridad mental, conciencia del momento, sabiduría, compasión y acceso a las revelaciones de estados místicos de conciencia superior. Un método contemplativo, como el yoga o la meditación, proporcionará estabilidad y ayudará en el progreso de la conciencia espiritual. El oficio de artista puede convertirse en un método contemplativo y las creaciones pueden proporcionar signos externos de un viaje espiritual interior.

¿Qué opinas sobre los artistas místicos y visionarios occidentales?

Una de las primeras videntes místicas occidentales conocidas fue Hildegarda de Bingen, una monja alemana del siglo XII. Mientras estaba envuelta en una ardiente luz interior, se le dijo “habla y escribe no empleando el lenguaje humano o la inventiva humana, sino en la medida en que veas y oigas esas cosas allá arriba en los cielos, en la maravilla de Dios". Los iconos creados a partir de sus visiones son regalos directos y auténticos del espíritu. Quizá uno de los artistas visionarios más famosos fue el pintor del siglo XV Hieronymus Bosch, el Bosco, que representó una extraordinaria variedad de seres grotescos, almas torturadas en el infierno y ángeles guiando a los salvados hacia la luz del Paraíso. Su obra *El jardín de las delicias* es uno de los cuadros más extraños del mundo: una enciclopedia del simbolismo metamórfico de plantas, animales y seres humanos. Pieter Brueghel el Viejo se sintió tocado por la misma locura visionaria cuando creó *Caída de los ángeles rebeldes* y *Triunfo de la muerte*, un paisaje extraordinario con un ataúd de karts y ejércitos de esqueletos reuniendo a las masas en lucha. Artistas renacentistas como Grunewald, Durero y Miguel Ángel esbozaron las revelaciones del misticismo cristiano y el

realismo gótico. Nuestro esbozo histórico del arte visionario debería incluir los grabados alquímicos del siglo XVII de Johann Mylius y obras de místicos como Jacob Boehme y Robert Fludd, que describieron complejos mapas filosóficos mandálicos que apuntaban a la unión con lo divino. William Blake, artista místico y poeta del siglo XVIII, conversaba con ángeles y recibía instrucciones pictóricas de entidades incorpóreas. Blake publicó sus libros de arte y poesía, que revelaban un misticismo peculiar derivado de su percepción interior de la religión. Las obras de arte de Blake exaltaban un reino ideal de inspiración que él denominaba "la imaginación divina". Su obra sentó las bases del movimiento artístico simbolista del siglo XIX, que incluía a Gustav Moreau, Odilon Redon, Jean Delville, Frantisek Kupka y otros.

¿El arte surrealista es espiritual?

Los surrealistas del siglo XX operaron en un territorio sin un orden moral claro: un sueño a la deriva en el océano del inconsciente. Artistas como Salvador Dalí, Max Ernst, Jean Arp, Hans Bellmer, Stanislav Szukalski, Joan Miró, Leonora Carrington, Remedios Varo y Frida Kahlo mezclaron imágenes de recuerdos infantiles, deseos y miedos adultos, sexo y violencia, dondequiera que les llevaran las corrientes creativas. Las visiones de los surrealistas ayudan a definir un reino onírico donde cualquier yuxtaposición extraña es posible. En esa extrañeza reside una profunda verdad, pues estas visiones pueden empujarnos a profundizar en nuestro reconocimiento y aprecio del Gran Misterio.

¿Quién es el pintor visionario más importante del siglo XX?

Quizá el pintor visionario más respetado del siglo XX sea Ernst Fuchs, cuyas obras altamente detalladas y simbólicas se basan a menudo en temas bíblicos o mitológicos. Fuchs combina la maestría técnica de Durero y Van Eyck con la imaginación del Bosco y Blake en un realismo fantástico propio. Fuchs ha ejercido una amplia y profunda influencia en muchos grandes artistas visionarios contemporáneos: el magistral Mati Klarwein, que creó la famosa portada del álbum de Santana *Abraxas*; Robert Venosa, que diseñó los decorados de la película *Dune*; De Es Schwertberger, Olga Spiegel, Phillip Rubinov-Jacobson y muchos otros.

En *The Mission of Art* afirmas que en el futuro los artistas tendrán la oportunidad de crear "un arte espiritual universal". ¿Puedes describir en qué consiste?

Un arte espiritual universal sería aquel en el que todo el mundo pudiera apreciar una intención espiritual. Podría hablar al corazón y al alma del individuo y dirigirlo al aspecto más grande de su ser, su interconexión con toda la vida y el cosmos. Un arte espiritual universal devolvería al espectador a su identidad última, que va más allá de la representación, pero que puede indicarse cuando nuestras visiones inspiradas se transmiten con brillantez. El reto para los artistas de hoy es integrar la vasta historia del arte de tantas culturas como sea posible, llegar a lo más profundo de sí mismos, a sus propias percepciones personales de lo trascendental y permitir que esto se fusione en un imaginario que sea lo más poderoso posible.

En esta entrevista realizada por Thomas Lyttle en el número de junio de 2002 de *High Times*, el renombrado artista psicodélico y visionario, Alex Grey, habla de cómo el LSD ha tenido un impacto significativo en su obra. Ofrece una extraordinaria descripción de su arte visionario, compartiendo detalles sobre su vida y su experiencia artística impregnada de misticismo. Aunque no realizamos personalmente la entrevista con Grey, los rasgos de su viaje emergen claramente, es decir, su paso de la exterioridad de la materia a la interioridad del espíritu, destacando una profunda conexión con su alma y con el alma del mundo. Su arte puede considerarse sin duda una manifestación metafísica, de acuerdo con el concepto de "lenguaje del alma" esbozado por Kandinsky en su libro *Concerning the Spiritual in Art* (Grey, 1 de diciembre de 1991).

> Solo il sentimento, specialmente all'inizio del cammino, crea la vera arte. Se l'impianto generale si può precisare anche in teoria, quel qualcosa in più che costituisce la vera anima (e in parte l'essenza) della creazione non si può trovare o creare con la teoria, se non è ispirato dal sentimento durante l'atto creativo. L'arte agisce sul sentimento, e quindi può agire solo col sentimento[74]. (Kandinsky, 1989 p. 58)

[74] Solo el sentimiento, especialmente cuando se inicia un camino, crea el arte verdadero. Aunque la construcción general pueda especificarse también mediante la teoría, ese algo extra que constituye

7.2.5 El principio de necesidad de Kandinsky en Alex Grey

Desde los albores del arte, los artistas han intentado llegar y mostrar lo que los ojos no pueden ver, pero que la voz interior, o el alma, comprende.

En esta forma de creatividad se inscriben las primeras imágenes abstractas de Kandinsky, que estudió la espiritualidad en el arte y las cualidades simbólicas y emocionales de la línea, las formas geométricas y el color. Con Kandinsky, el arte redescubre su alma. El artista se libera de la idea de ser el creador de su obra y se convierte en "canal" de todo lo que se expresa a través de él. Al valorar el arte como expresión espiritual, Kandinsky contribuyó a validar una pequeña pero persistente corriente de arte místico y visionario evidente en Occidente desde hace 900 años. Los artistas visionarios recurren a la abundancia de imágenes arquetípicas en la mente inconsciente como fuente de inspiración. Sin embargo, lo que diferencia al arte visionario es el fuerte sentido espiritual y místico que encierra la obra. El arte visionario está cargado de una inconfundible intensidad psicoactiva que demuestra claramente que el artista tiene un conocimiento íntimo de profundos estados trascendentes de conciencia. Como explica Kandinsky:

> La vita spirituale, di cui l'arte è una componente fondamentale, è un movimento ascendente e progressivo, tanto complesso quanto chiaro e preciso. È il movimento della conoscenza. Può assumere varie forme, ma conserva sempre lo stesso significato interiore, lo stesso fine. Non sappiamo perché sentiamo il dovere di andare avanti col "sudore della fronte", tra sofferenze, malvagità e crisi. Raggiunta una meta, eliminati molti sassi pericolosi dalla strada, una mano invisibile e crudele getta su questa strada nuovi blocchi, rendendola irriconoscibile. Allora però arriva un uomo, che ci assomiglia, ma ha in sé una misteriosa forza "visionaria". Egli vede e fa vedere[75]. (Kandinsky, 1989, pp. 20-21)

---

la verdadera alma (y en parte la esencia) de la creación no se encuentra ni se crea a través de la teoría, si no está inspirado por el sentimiento durante el acto creativo. El arte actúa sobre el sentimiento y, por tanto, solo puede actuar con el sentimiento. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[75] La vida espiritual, de la que el arte constituye un componente fundamental, es un movimiento ascendente y progresivo, tan complejo como claro y preciso. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo siempre conserva el mismo sentido interior, el mismo fin. No sabemos por qué sentimos el deber de seguir adelante con el "sudor de la frente", en

Muchos artistas lo han intentado, pocos lo han hecho de forma tan extravagante y teatral como Alex Grey, en cuyas obras es evidente que el artista es una antena receptora e intuitiva. En este tipo de arte visionario, la obra está inspirada por una inteligencia mayor, una fuente universal.

Como explica el propio Grey, el arte del visionario intenta mostrar lo que hay más allá de los límites de la vista humana. A través del sueño, el trance u otros estados alterados, el artista intenta ver lo invisible, alcanzando un estado visionario que trasciende nuestros modos normales de percepción. La tarea que le espera, entonces, es comunicar su visión de una forma reconocible para la mirada corriente. El arte puede ayudar a las personas a descubrir el carácter sagrado de la vida reflejando las dos caras de la misma: la luz y la sombra. El propósito más elevado del arte es inspirar el despertar espiritual, estimular el crecimiento espiritual, y esto se consigue cuando el arte expresa lo más sagrado de una cultura, ampliando el conocimiento y la comprensión de la vida de las personas (Rosen, 2006, p. 114).

> Dove va questa vita? Dove va l'anima dell'artista coinvolta nella creazione? Cosa vuole annunciare? "Illuminare la profondità del cuore umano è il compito dell'artista" dice Schumann[76]. (Kandinsky, 1989, p. 19)

7.3 El arte luminoso de Roseline De Thèlin

Roseline de Thelin, nacida en Francia y residente en España, donde instaló su taller, es una artista visual interdisciplinar, coach de creatividad, profesora de artes expresivas y arteterapia, y comprometida con compartir su experiencia en procesos de investigación artística, concienciación, innovación y cambio.

---

medio del sufrimiento, del mal y de la crisis. Tras haber alcanzado una meta, tras haber quitado del camino muchas piedras peligrosas, una mano invisible y cruel arroja nuevos bloques en el camino, haciéndolo irreconocible. Entonces llega un hombre que se parece a nosotros, pero que tiene una misteriosa fuerza "visionaria" en su interior. Él ve y nos hace ver. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[76] ¿Hacia dónde va esta vida? ¿Adónde va el alma del artista que participa en la creación? ¿Qué quiere anunciar? "Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista ", dice Schumann. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Su campo de investigación se centra en la percepción visual y los fenómenos luminosos secundarios. Sus obras en forma de esculturas e instalaciones luminosas utilizan la tecnología digital para crear efectos ilusorios y juegos visuales.

De Thelin es aclamada internacionalmente por su dominio del arte de la luz, especialmente por su trabajo pionero con la fibra óptica, que simboliza las infinitas posibilidades que ofrecen los fotones, y consigue crear extraordinarias instalaciones de luz holográfica. De Thèlin es reconocida internacionalmente como artista de la luz y lleva más de quince años trabajando con la luz como medio y tema. Su serie artística *Homos Luminosos*, esto es, seres humanos luminosos, consiste en enigmáticas y etéreas entidades holográficas formadas por constelaciones de puntos luminosos, que plantean profundas preguntas. Esta serie presenta una familia de seres luminosos, los *homos luminosos*, que viven en una dimensión paralela e intemporal (Figura 7.17).

Explotando las propiedades científicas de la luz, como la reflexión, la conducción, la refracción y la transparencia, Roseline crea estos cuerpos etéreos y transparentes que parecen suspendidos en el aire. En su proceso creativo, Thélin utiliza una amplia gama de materiales, como espejos, alambres, cadenas, fibras ópticas y cristales de cuarzo. Mediante una fusión de tecnología digital y arquitectura espacial, trabaja diligentemente para crear estas entidades místicas, engañando al ojo y generando ilusiones dentro de contextos específicos (De Thélin, 2014).

Su obra explora la percepción visual y los epifenómenos de la luz, inspirándose en la astronomía, la física cuántica, las percepciones y la expansión de la conciencia, utilizando una amplia gama de medios, como fibra óptica, espejos, cristales de cuarzo, plexiglás, metales, pintura, collage, fotografía y vídeo. La fibra óptica, en particular, se ha consolidado como uno de sus medios artísticos preferidos. Ha perfeccionado una técnica única de entretejer fibras ópticas para crear obras de notables dimensiones, caracterizadas por una extraordinaria ligereza. Estas obras evocan presencias etéreas que se extienden hacia el pasado y el futuro, sugiriendo la presencia de la vida más allá de la encarnación física, una vida que perdura a pesar de la ausencia de forma corpórea (De Thelin, 2016).

Roseline crea obras de arte lumínico e instalaciones para espacios públicos y viviendas particulares en todo el mundo. Sus últimas esculturas holográficas son

una reflexión sobre la vida, la ilusión y la evolución de la humanidad. *Unlocking the City* fue el tema del *Frequency Festival of Digital Culture* de 2011. El *Frequency 2011* transformó la ciudad de Lincoln (Inglaterra) en un patio de recreo sensorial interactivo con obras de más de cien artistas locales, nacionales e internacionales, de las que disfrutaron 30.000 visitantes en un espacio equipados con 23 instalaciones, 11 exposiciones paralelas y 24 estands. Roseline también presentó esculturas de fibra óptica de la serie *Homos Luminosos*, anunciadas como "los inquietantes seres de luz de la escultora Roseline de Thelin". Sus esculturas holográficas, presentadas en Frequency 2011, el Festival de Cultura Digital de Lincoln, en la iglesia de Saint Swithin, son una reflexión sobre la vida, la ilusión y la evolución de la humanidad. Esta serie presenta a estos "seres de luz" que existen en una dimensión paralela e intemporal (De Thelin, 2011).



Figura 7.17 - Roseling De Thèlin. 2008. De la serie *Homos Luminosos Family – Kinetica Installation* (s.f.) Fuente https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/



Figura 7.18 - Roseline de Thélin. 2008-2010. *Man & Woman Homo Luminosos – The Time Smile Installation*. (s. f.) Fuente https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/

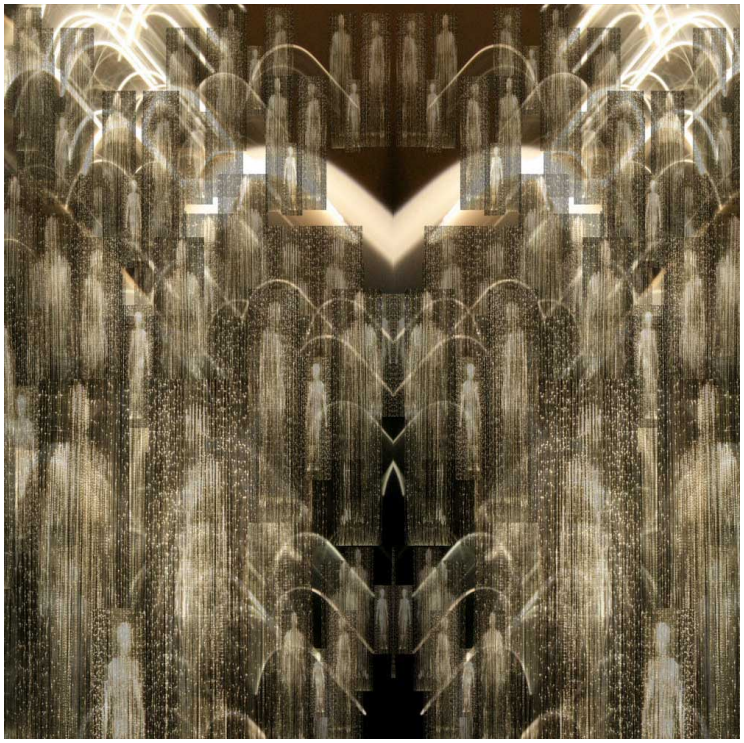


Figura 7.19 - Roseline de Thélin. 2008-2010. *Soul Gathering – Light Box*. (s. f.) Fuente: https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/



Figura 7.20 - Roseline de Thélin. 2012. *AKASHA installation.* Galería b12 Ibiza. España. Instalación de fibra óptica y espejos. (s. f.) Fuente: https://lightartblog.wordpress.com/2014/11/12/roseline-de-thelin-brilliant-light-sculptures/

Para De Thèlin, el arte es un espejo de la cultura y la conciencia; un lugar donde uno puede superar sus propios límites y contar la historia de su relación con el mundo. El hilo conductor de su investigación artística es el fenómeno de la luz, que se convierte a la vez en medio y tema de sus obras, y su estrecha relación con el tiempo. Dejándose inspirar por los misterios del universo, por las realidades sutiles y paralelas, por los arquetipos y el inconsciente colectivo, por el juego de luces y sombras, De Thèlin siempre ha explorado las conexiones entre el arte, la imaginación, la ciencia, la filosofía, las percepciones y la evolución de la conciencia, tomando el asombro como principio rector indispensable, que considera fuente de evolución e innovación.

7.3.1 Entrevista con Roselin De Thèlin

La artista Roselin De Thèlin nos fue presentada por una amiga común, Sara Di Vita, que también es artista y amiga de Roselin desde hace mucho tiempo. Ambas viven en Ibiza, donde Roselin tiene su Taller de Arte. Tras varios contactos telefónicos, Roselin accedió amablemente a concederme una entrevista a través de la plataforma de videoconferencia Zoom el 22 de febrero de 2021. Durante la conversación, exploramos con ella qué es lo que la motiva a crear obras de arte y si consigue expresar los aspectos más auténticos de su mundo interior en sus

creaciones. Con gran amabilidad, Roselin respondió a todas nuestras preguntas; a continuación, se recogen sus palabras textuales.

Según Roselin De Thèlin, lo que diferencia al ser humano del mundo humano y vegetal es precisamente la experiencia estética, para la que retoma la definición aportada por el experto en creatividad Ken Robison: "Una experiencia estética es aquella en la que tus sentidos funcionan al máximo nivel; cuando estás presente en el momento presente; cuando estás en resonancia con la emoción que te produce lo que estás experimentando; cuando estás plenamente vivo". La experiencia estética es una experiencia de conciencia elevada en la que uno está plenamente presente y comprometido. De este modo puede ser altamente transformadora, abriendo al ser humano a una inteligencia superior que involucra todos los sentidos, elevándolos por encima de la simple practicidad de la vida ordinaria (supervivencia), y creando así una conexión entre el hombre y la maravilla y el misterio de la vida. En los orígenes de la humanidad, explica De Thèlin, el arte fue el modo que permitió al ser humano expresar su conexión con el misterio, lo sagrado, los mitos, captando así la forma de entender e investigar la vida y su misterio, de intentar dar sentido a todo lo que podía explicarse.

Hoy en día, el arte se ha convertido en un espejo de la sociedad y de la evolución del ser humano, como también explica la teoría del origen que siempre está presente, con sus luces y sombras, de Jean Gesber. Para De Thèlin, el arte es un espejo de lo que ella llama el límite evolutivo del ser humano, ese lugar donde la humanidad busca el próximo salto cuántico de la conciencia, donde ya está imaginando el futuro de la evolución humana.

La experiencia estética, añade la artista, puede surgir de cualquier elemento o acontecimiento, de la simple contemplación de una flor o una puesta de sol: lo que se necesita es "presencia" y la voluntad de sentirla. Lo que diferencia al artista de otros individuos, para De Thèlin, es una conexión más activa con la experiencia estética, que está constantemente presente en sus vidas junto con la necesidad-urgencia de capturar esos momentos o de aumentar la conexión con el mundo a través de la expresión artística. Las artes son una forma de preservar la memoria de la experiencia estética y su cualidad transformadora. Y cuando el arte, ya sea música, teatro, danza o artes visuales, ha captado la cualidad esencial de la experiencia estética que el artista desea plasmar, entonces puede sentirse, compartirse con el

espectador o el público y pasar de ser una experiencia personal a ser una experiencia transpersonal.

El ser humano se ve impulsado a pro-crear y crear, al igual que el universo y el resto de los seres vivos, por la necesidad de supervivencia, de codicia, de fama, de poder. El ser humano utiliza su capacidad de imaginación para ampliar constantemente su control sobre la vida y su incertidumbre, aunque la conciencia humana sigue siendo, por desgracia, terriblemente limitada en comparación con la ilimitación y la complejidad de la realidad: esto significa que el impulso de crear se está convirtiendo en la maldición del hombre contemporáneo, llevándolo hacia la autodestrucción colectiva.

La expresión artística, además, es para De Thèlin una de las formas humanas de "lenguaje", un lenguaje no lineal, un lenguaje simbólico a la vez que encarnado. Esta forma de comunicación puede alcanzar la totalidad de nuestro ser: consciente inconsciente, personal, colectivo, transpersonal. Ofrece la oportunidad de alcanzar con el tiempo una comprensión más elevada (más integrada) de nuestra conciencia humana. El arte es un espejo donde podemos vernos, así como una oportunidad para inventarnos, reinventarnos, imaginarnos.

Con respecto, pues, a las técnicas y prácticas utilizadas para percibir la llegada de la inspiración o la intuición antes de crear una obra de arte, la artista indica en particular cultivar la presencia, estar disponible a la experiencia estética, la amplitud, el moverme con lo que está vivo en mí.

Muchas de sus obras utilizan un lenguaje abstracto, como en *Painting the space in between* y en *Lightscapes*, o figurativo, como en *Chronos Timescapes;* sin embargo, como explica De Thèlin, la elección de uno u otro lenguaje viene dictada por la propia obra.

Como se ha visto, uno de los elementos distintivos de sus obras es la luz, en relación con cuyo misterio su arte se interroga y se cuestiona. En su práctica artística y como docente de artes expresivas, la artista pretende conectar la creatividad o la expresión artística con la conciencia, al considerar que la expresión artística es una oportunidad para intimar más con uno mismo, con la obra de arte y con el mundo. Para De Thèlin, la expresión artística es una oportunidad para ver quién es ella como creadora.

A continuación, al comentar la exposición *Homos Luminosos* y lo que la inspiró, la artista explica cómo la obra surgió de su exploración de la fibra óptica, y cuando ese medio se cargó de significado simbólico colectivo, evolución, luz, conciencia, tecnología, realidades paralelas, misterio.

Por último, con respecto a la posibilidad de la expresión artística para promover la creatividad consciente, el autodescubrimiento, la curación personal y el cambio, De Thèlin explica, una vez más, que es la expresión artística junto con la conciencia la que tiene el potencial para una comprensión más profunda, la integración del trauma, las partes de sombra y muchas más cuestiones. Se trata de un lenguaje que puede llegar a la totalidad del ser: cuerpo, emociones, mente, espíritu, inconsciente consciente, personal, transpersonal.

7.3.2 El principio de la necesidad interior en la obra de Roselin De Thèlin

El "principio de la necesidad interior" es un concepto clave en el pensamiento de Wassily Kandinsky, que sugiere que el arte auténtico debe derivar de una profunda necesidad interior del artista. Esta necesidad interior, que puede ser una emoción, una visión o una conexión espiritual, guía al artista en su creación y se refleja en las obras de arte.

En el contexto de la producción de Roseline De Thèlin, podemos ver el reflejo de este principio en su arte. Sus obras incorporan a menudo símbolos esotéricos, iconografía espiritual y un profundo sentido de conexión con el mundo interior. Sus creaciones parecen fluir de una fuente interior de inspiración y necesidad. Este sentimiento de necesidad interior es evidente en la elección de símbolos, colores y formas que utiliza para expresar conceptos espirituales y metafísicos. Las obras de Roseline De Thèlin pueden interpretarse como una manifestación del alma de la artista y de su búsqueda de sentido y conexión en la dimensión espiritual. Este principio de la necesidad interior, por el que abogaba Kandinsky, encuentra eco en las obras de artistas como Roseline De Thèlin, que buscan explorar su propia interioridad y comunicar a través del arte su mundo interior rico en significado y simbolismo.

El planteamiento de Roseline De Thèlin sobre la creación artística refleja profundamente el concepto de Wassily Kandinsky de que el arte pasa de la exterioridad de la "materia" a la interioridad del "espíritu" y se convierte en la expresión del lenguaje del alma del artista.

De Thèlin describe su experiencia creativa como una conexión con un campo de Conciencia que va más allá que ella misma y que tiene una dimensión colectiva.

Esto sugiere que su arte no es solo una manifestación personal, sino un puente hacia una experiencia compartida con otros individuos a través del lenguaje universal del arte. El proceso creativo se describe como una "danza" entre su voluntad individual y la del universo. Esta descripción pone énfasis en la colaboración entre el artista y el misterio de la existencia, donde el artista escucha y responde a las indicaciones de lo más profundo de su ser y del universo circundante.

De Thèlin concibe el arte como un proceso de co-creación en el que muchos elementos contribuyen a la formación de la obra. Estos elementos incluyen el medio utilizado, el tema representado, el yo interior y la propia obra. Esta perspectiva subraya la interconexión entre el artista, la obra y el mundo que le rodea. El impulso creativo de De Thèlin se describe como un deseo de "navegar por el misterio". Esto sugiere una profunda curiosidad y apertura a lo desconocido, que puede ser un poderoso motor para la creatividad y el descubrimiento.

Por último, el arte de De Thèlin se considera una herramienta para evocar una resonancia en el espectador. Esto significa que sus obras tienen el potencial de tocar profundamente a las personas, inspirarlas e iniciar un diálogo interior con uno mismo, llevando así el arte a un nivel más profundo de significado e impacto.

En resumen, el enfoque del arte de Roseline De Thèlin refleja una profunda comprensión de la relación entre el artista, la obra y el mundo que les rodea, y de cómo el arte puede ser un vehículo para explorar el interior de uno mismo y comunicarse con los demás de forma profunda y significativa (De Thelin, 2021).

7.4 El arte transformador de Dana Lynne Andersen

Dana Lynne Andersen es una reputada artista multimedia, dramaturga y profesora que se ha dedicado con pasión al arte espiritual y a la creación artística inspirada en la dimensión espiritual de la experiencia humana. Su obra es una fascinante fusión de elementos de las artes visuales, el teatro, la danza y la espiritualidad, con el objetivo de explorar en profundidad la conexión entre el arte y la esfera espiritual.

Su búsqueda espiritual la ha llevado a estudiar en diferentes contextos culturales y espirituales de todo el mundo, como la India y Europa, enriqueciendo así su comprensión de la espiritualidad y permitiéndole integrarla profundamente en su obra artística. Ha tenido el honor de colaborar con maestros espirituales, artistas y profesores de diferentes tradiciones, dando así forma a su práctica artística.

Dana es la fundadora de la Awakening Arts Academy, con sedes cerca de Portland (Oregón, Estados Unidos) y en Asís (Italia). Es reconocida por su empleo innovador del arte y la creatividad para influir en la conciencia y ha llevado sus proyectos y ha dado conferencia en todo el mundo, incluyendo escuelas, universidades, centros culturales.

En 1986, puso en marcha su primer Estudio de Artes Transformativas en California, un lugar pionero que combinaba arte y espiritualidad. Más tarde continuó esta misión con el Tree of Life Studio en Denver, Colorado, y en Ananda Village, Nevada City, California, creando talleres de formación que promovían el desarrollo de una conciencia superior a través del proceso creativo.

En 2002, fundó Awakening Arts, que reúne a artistas dedicados a crear obras de arte que inspiran y elevan. En 2009 comenzó a impartir clases en el extranjero y en 2010 fundó la Accademia di Arte, Creatività e Consapevolezza cerca de Asís. Awakening Arts es un movimiento: “Un número creciente de artistas de todo el mundo buscan una fuente de inspiración más profunda y aspiran a una visión más elevada de lo que deberían ser las artes" (Andersen, 2023).

Su expresión artística a menudo se hace eco de temas espirituales trascendentes, como la búsqueda de un sentido más profundo de la vida, la conexión con la naturaleza, el descubrimiento de la verdad interior y la conciencia de la

interconexión de todos los seres vivos. Dana Lynne Andersen explora estos temas a través de una amplia gama de medios, como la pintura, la escultura, la performance y el arte digital, dando lugar a un diálogo visual que invita al espectador a reflexionar sobre su existencia y su relación con el mundo que le rodea.

Además de ser conocida por su carrera artística, Dana Lynne Andersen es una extraordinaria educadora y una auténtica líder en la promoción del arte como herramienta de crecimiento personal y espiritual. Puso en marcha en Italia la Accademia di Arte, Creatività e Consapevolezza, un innovador lugar de aprendizaje donde el arte, la espiritualidad y la meditación se enseñan de forma sinérgica. Andersen tuvo un gran Maestro que la siguió en su camino interior y meditativo, Donald J. Walters, conocido como Swami Kriyananda, que creó comunidades en todo el mundo donde se practica la meditación, el arte, la música y el canto.

> Credo che in nessun altro tipo di pittura sia così indispensabile l'attitudine meditativa; in effetti, nessun pittore può "farla", me deve entrare profondamente in se stesso, sino a trovare il fremito luminoso che è al di là della maschera dell'ideazione creativa; immedesimandosi in quel palpito, in quella segreta corrente di Vita, egli s'appresta a operare nel flusso, lasciando ogni timore ed affidandosi totalmente all'Artista interiore[77]. (Della Puppa Satvat, 2005, p. 85)

Mediante programas educativos, Andersen fomenta el crecimiento individual y la profundización de la conciencia interior a través de la expresión creativa. "Las artes deben volver a beber de la fuente de las verdades universales, antiguas y perdurables, imaginando más allá de la crisis de nuestros tiempos actuales soluciones nacidas de facultades superiores dormidas" (Andersen, 2015).

Sus obras han brillado en exposiciones de renombre, destacando su maestría a la hora de utilizar el arte como vehículo para difundir conceptos evolutivos. Ha

[77] Creo que en ningún otro tipo de pintura es tan indispensable la actitud meditativa; de hecho, ningún pintor puede "hacerla", sino que debe entrar profundamente en sí mismo, hasta encontrar el temblor luminoso que está más allá de la máscara de la concepción creativa; identificándose en ese latido, en esa corriente secreta de la Vida, el pintor se prepara para operar en el flujo, dejando atrás todo temor y confiándose totalmente al Artista interior. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

tenido la oportunidad de exponer sus creaciones en prestigiosas instituciones como el California Institute of Integral Studies y el Institute of Noetic Science, dando a conocer su visión artística y espiritual en lugares de gran influencia.

Las obras de arte de Dana Lynne Andersen han sido elegidas internacionalmente para portadas de libros y revistas, mientras que su pensamiento visionario se ha explorado a través de entrevistas en periódicos y programas de radio y televisión. En resumen, Dana Lynne Andersen es una artista que ha dedicado su vida al arte espiritual, explorando el vínculo entre la expresión artística y la dimensión espiritual de la humanidad. Su obra es testimonio de su deseo de investigar las profundidades de la conciencia y la conexión espiritual a través del arte. Los cuadros de Andersen emanan una vibrante y luminosa sensación de inteligencia difusa. Sus enormes cuadros, a menudo de gran escala, presentan vastos paisajes de color y energía que comunican la grandeza del universo, al tiempo que utilizan la inmensidad del océano para explorar las enigmáticas profundidades de los reinos interiores.



Figura 7.21 - Dana Lynne Andersen. (s. f.). *Autumn in the Garden of Eden*.
Fuente: https://awakeningartsacademy.com/

Los cuadros de Dana Lynne Andersen son extraordinarios por su fuerza y la inmensidad de las visiones que transmiten. Un ejemplo notable es *Autumn in the Garden of Eden* (Figura 7.21), compuesto por tres paneles, en el que la artista explora conceptos de la eternidad, el infinito y la fuente del origen de nuestra existencia. En el panel central, el Árbol de la Vida, símbolo universal del origen y centro del mundo, representa también la columna vertebral con los chakras que conecta el cielo y la tierra dentro de cada individuo.

El título de la obra juega con el mito tradicional de la "caída del hombre" en teología, pero en lugar de representarla como un descenso ontológico, la interpreta como una estación, similar al otoño, en la que el Absoluto se desborda en abundancia, como las semillas esparcidas en alegre profusión. Esta reinterpretación nos aleja de la antigua percepción del mundo como castigo y nos introduce en una cosmología moderna que celebra la Creación como expresión de la Inteligencia Divina.



Figura 7.22 - Dana Lynne Andersen. (s. f.). *Atomic Energy.* Impresión en lienzo.
Fuente: https://awakeningartsacademy.com/academy-gallery/atomic-energy-prints-on-metal/

El cuadro *Energía atómica* forma parte de la serie «Frecuencia atómica», utiliza superficies metálicas reflectantes para propagar el impulso eléctrico de la energía en la coreografía giratoria de los derviches de los reinos atómico y electrónico.

A través de su arte revela las luminosas dimensiones interiores y los reinos resplandecientes de energía que yacen bajo la superficie de la forma material.

> Il ruolo dell'artista che vive in tempi spartiacque deve essere quello di risvegliarsi. Stiamo passando da un'era della materia a un'era dell'energia. Stiamo operando in un mondo che è fondamentalmente diverso da quello dei

nostri antenati. Dobbiamo tutti imparare a navigare in territori fuori dai confini di ciò che già conosciamo e questa è la prova delle Arti. Nel corso dei secoli le Arti hanno spinto la mente umana verso territori oltre i confini della realtà ordinaria. L'arte ha il potere di penetrare nei livelli più profondi del nostro Essere, raggiungendo sotto la superficie i substrati primordiali del subconscio e sopra i livelli più alti della supercoscienza. Le arti hanno la capacità unica di trasportarci oltre i confini della materia, del tempo e dello spazio[78]. (Andersen, 2023)

7.4.1 Entrevista con Dana Lynne Andersen

En el transcurso de la entrevista que le realizamos a Dana en el Centro Ananda de Asís el 9 de junio de 2022, nos comentó que la cultura occidental tiende a centrarse en la mente consciente y subconsciente (como ha sido el caso desde los estudios de Freud en particular), mientras que la cultura oriental se centra en la comprensión de lo consciente y lo inconsciente, pero centrándose en la conciencia universal.

Para explicar esta diferencia, utilizó la metáfora del iceberg. Nos explicó que lo que emerge por encima de la superficie representa la mente consciente, mientras que por debajo está la inmensidad oceánica, que corresponde a lo inconsciente. Luego añadió que el propio iceberg descansa sobre nuestro planeta, y por del planeta hay estrellas y galaxias, que simbolizan un mundo aún más amplio que se encuentra en la superconciencia, más allá de la mente consciente, y que procede de planos superiores. Estas dos culturas siguen direcciones opuestas en la comprensión de la relación entre materia y conciencia. Para la cultura occidental, la materia genera la conciencia, mientras que para la cultura oriental, la conciencia es el fundamento primario a partir del cual la energía se condensa en la materia. La

[78] El papel del artista que vive en tiempos críticos debe ser despertar. Estamos pasando de la era de la materia a la era de la energía. Estamos operando en un mundo que es fundamentalmente diferente del de nuestros antepasados. Todos debemos aprender a navegar por territorios que se salen de los límites de lo que ya conocemos, y este es el desafío de las Artes. A lo largo de los siglos, las Artes han llevado a la mente humana a territorios más allá de los límites de la realidad ordinaria. Las Artes tienen el poder de penetrar en los niveles más profundos de nuestro Ser, llegando, por debajo la superficie, hasta los sustratos primarios del subconsciente y por encima de los niveles más elevados de la superconciencia. Las artes tienen la capacidad única de transportarnos más allá de los límites de la materia, el tiempo y el espacio. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

materia se ve como una fina superficie, un epifenómeno de la conciencia. Uno de los principales obstáculos que Andersen identifica en las artes contemporáneas es su homogeneización, ya que parecen estar cada vez más influidas por la cultura comercial, perdiendo gradualmente su conexión con un campo de investigación de vital importancia para la humanidad: el de las ciencias. A diferencia del pasado, las artes parecen haberse desvinculado de su papel como depositarias de las revelaciones de los descubrimientos científicos, como quedó patente en el caso de los impresionistas, que transmitieron a través de sus obras los nuevos conocimientos sobre la refracción de la luz. Según la perspectiva de Andersen, convendría dar un paso atrás, abandonando la idea de que la originalidad debe ser necesariamente extrema, desafiando las reglas y sobrepasando los límites impuestos en el pasado. En su lugar, deberíamos considerar la originalidad como el núcleo de la creatividad y la autenticidad. El concepto de "originalidad" debe entenderse como algo que emana del propio origen. La verdadera creatividad surge de la fuente interior, de la profundidad del ser, más que del acto de transgredir las convenciones o intentar sorprender más que la obra anterior. Es cuando alcanzamos este "núcleo interior" cuando podemos iluminar nuevos mundos, y estas nuevas perspectivas son lo que la sociedad actual necesita de manera urgente. El arte de la artista Panna Maestrini parte de este núcleo interior, que ella denomina "arte fontal o que brota" (*arte sorgiva* en italiano). La Creatividad Fontal o que brota nos lleva nos lleva aguas arriba por el río de la Imaginación hasta su misteriosa Fuente, que es la misma para todas las imágenes y los mitos de la humanidad. Es un camino iniciático tan poderoso como las sagas de los héroes y heroínas de todas las mitologías del mundo.

Maestrini denominó "*Animmagine*"[79] a la producción artística del pintor, que se convierte en testigo del viaje y expresa el lenguaje o la voz de nuestra Alma.

> È l'Anima che mi incanta. L'Anima delle persone che incontro, l'Anima di tutti gli Esseri – animali, vegetali, minerali… e celesti! L'Anima del nostro Pianeta. Non sono un'animista campata per aria, ma fin da piccola ho sempre saputo che l'invisibile che si nasconde dietro il visibile. Quando dico "invisibile",

[79] Neologismo formado por la yuxtaposición de las palabras italiana *anima* (alma) e *immagine* (imagen).

> penso anche alle emozioni, al senso di appartenenza, alla meraviglia, all'amicizia, all'amore, all'immaginazione… tutte "cose" invisibili e impalpabili senza le quali la vita non avrebbe senso o, più semplicemente, non sarebbe proprio[80]. (Maestrini, 2020)

Dana considera que su arte es transformador porque utiliza el arte en todas sus formas como herramienta para despertar una conciencia superior en los individuos y difundir esta conciencia en la sociedad. El arte sirve de vehículo para ayudarnos a conectar con nuestra creatividad y resolver problemas contemporáneos. La creatividad representa la exploración de lo desconocido. Dana sigue hablando apasionadamente del arte y afirma que, cuando nos permitimos explorar el arte, se abren canales en nuestro interior que permiten que la creatividad fluya libremente. Este flujo creativo es como un torrente interior que hay que despertar y aprovechar para iniciar cualquier forma de acción. La idea de una élite artística es perjudicial, ya que sugiere que solo unos pocos individuos están destinados a experimentar la creatividad por los demás. En realidad, el arte es una manifestación natural de la condición humana, una forma natural de expresar en el exterior nuestro mundo interior. Esta es la esencia misma de la expresión artística. El arte tiene el poder de traducir las emociones interiores en una forma visible y tangible, permitiendo una percepción más clara de lo que de otro modo permanecería oculto. Las distintas expresiones artísticas, ya sean musicales, cinestésicas o visuales, tienen la capacidad de amplificar, refinar o transformar las emociones en bruto.

Dana concluye la conversación hablando de las obras de arte: pueden intensificar nuestras emociones, llevándonos a un estado de turbación, o pueden refinarlas, acercándonos a visiones intuitivas claras. Toda obra de arte emana una vibración que, seamos o no conscientes de ello, afecta a nuestra conciencia cuando la escuchamos o la observamos.

---

[80] Lo que me encanta es el Alma. El Alma de las personas que conozco, el Alma de todos los Seres: animales, vegetales, minerales... ¡y celestes! El Alma de nuestro Planeta. No soy animista ni mucho menos, pero desde niña siempre he sabido que lo invisible se esconde detrás de lo visible. Y cuando digo "invisible", pienso también en las emociones, el sentido de pertenencia, el asombro, la amistad, el amor, la imaginación... todas "cosas" invisibles e intangibles sin las cuales la vida no tendría sentido o, más sencillamente, no existiría. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

> Le opere d'arte che hanno un valore d'intrattenimento possono gridare, strillare e schizzare suono e colore tutto intorno con slancio smodato. Ma le opere che esprimono la coscienza dell'anima sono doni da un mondo superiore. Non è possibile produrre tali opere senza il silenzio interiore. La coscienza dell'anima non può essere semplicemente "affermata": deve essere sperimentata[81]. (Walters, 2009, p. 123)

La verdadera creatividad consiste en dirigirnos hacia nuestro interior y "expresar" (en latín, *exprimĕre* significa "sacar fuera", "hacer surgir") lo que procede de los recursos profundos de nuestro interior. Cuando abrimos este canal creativo, invitamos a un poder mayor a fluir en nuestras vidas y a través de ellas. La verdadera originalidad viene directamente del Origen, de la Fuente Eterna que es la fuente misma del Ser dentro de cada individuo. Este reino del Espíritu siempre reside dentro de nosotros. El proceso creativo es una apertura a esta presencia viva, y las obras que surgen de esta fuente elevada son las que verdaderamente nutren el alma humana.

> Gli "Artisti del Risveglio" riconoscono che l'arte ha la capacità di trasformare la coscienza, sia a livello personale che collettivo. Nel mondo gli artisti della trasformazione stanno portando avanti un nuovo rinascimento dell'arte, della cultura e della coscienza [...] la sorgente è dentro. Quando l'opera d'arte scaturisce da quella fonte profonda, attinge alla stessa potenza creativa che ha fatto esplodere le stelle. Connesso con la Sorgente più alta al suo interno trasmette incrollabilmente sia la Verità che la Bellezza. L'arte che tocca questa origine si riverbera nella nostra anima[82]. (Andersen, 2023)

---

[81] Las obras de arte que tienen valor de entretenimiento pueden gritar, chillar y salpicar sonido y color por todas partes con un ímpetu incontrolado. Pero las obras que expresan la conciencia del alma son regalos de un mundo superior. No es posible producir tales obras sin silencio interior. La conciencia del alma no puede simplemente "afirmarse": debe experimentarse. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

[82] Los "Artistas del Despertar" reconocen que el arte tiene la capacidad de transformar la conciencia, tanto personal como colectiva. En el mundo, los artistas de la transformación están impulsando un nuevo renacimiento del arte, la cultura y la conciencia [...] la fuente está en el interior. Cuando la obra de arte surge de esa fuente profunda, se nutre del mismo poder creativo que hizo explotar las estrellas. Conectada con la más alta Fuente interior, la obra artística transmite inquebrantablemente tanto la Verdad como la Belleza. El arte que toca esta fuente reverbera en nuestra alma. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

7.4.2 Experiencia artística personal con Dana Lynne Andersen

Tuvimos la suerte de conocer a Dana Lynne Andersen y su arte a través de nuestro profesor de Ananda Yoga y meditación, Jayadev, director de la Ananda Yoga Europe Academy. En junio de 2022, decidimos profundizar en nuestro tema de investigación sobre lo espiritual de Kandinsky para esta tesis doctoral matriculándonos en un curso sobre arte y espiritualidad en la Academia de Arte y Creatividad. Queríamos experimentar personalmente la guía del alma que pinta en un asombroso taller de arte dirigido por la artista Dana Lynne Andersen.

A diferencia de los artistas videntes-médiums, que encontraban la inspiración artística bajo la guía de sus espíritus guías, Dana encuentra la inspiración dentro de sí misma a través de un estado meditativo, en el que recurre a una Fuente interior o Ser Superior, que luego expresa en sus cuadros. Su talento surge del profundo contacto con su alma y de las ofrendas que recibe de esta profunda conexión interior.

Sus cursos se inspiran en los principios enseñados por su maestro Swami Kriyananda y tienen lugar en Ananda Asís, en su Estudio de Arte en Awakening Arts Academy, un lugar polifacético que sirve como estudio de arte, sala de conferencias, galería de exposiciones y espacio para actuaciones. Es un laboratorio de exploración y un punto de encuentro para artistas que comparten el deseo de promover la evolución de una conciencia más elevada en la humanidad.

Nuestra experiencia artística en las Jornadas de Espiritualidad y Arte con Dana Lynne en la Awakening Arts Academy de Asís, nos ayudaron a comprender cómo el arte puede fomentar este retorno al origen, participando en uno de los cursos de Arte y Espiritualidad que ofrece la Academia. No se requiere ningún talento o experiencia específicos, ya que el proceso creativo se utiliza como catalizador de las capacidades multidimensionales del individuo. Se enseñan técnicas sencillas destinadas a elevar la dimensión interior de la persona a un silencio interior total, permitiendo entonces una expresión libre en la que el color y la intuición se unen en perfecta armonía.

A través de esta experiencia artística, tuvimos la oportunidad de sumergirme en un profundo viaje de autoexploración. En un estado de "conexión meditativa", experimentamos una notable amplificación de nuestras sensaciones y percepciones, y la inspiración surgió espontáneamente tras alcanzar un silencio natural. Durante nuestro trabajo artístico, nos sentíamos ligeras y liberadas, guiadas por una energía y un flujo que parecían emanar de nuestra alma. Ya no era nuestra personalidad la que dirigía el pincel, sino que una fuerza interior parecía guiarnos en la elección de colores y formas.

Experimentamos una intensa conexión con una dimensión trascendente mientras el color cobraba vida en una atmósfera verdaderamente mística. Esta experiencia nos permitió establecer un contacto profundo con nuestra conciencia, nuestro corazón y nuestro mundo interior, despertando cualidades compasivas del alma humana. Comenzaron a revelarse partes de nosotras hasta entonces desconocidas y accedimos a reinos de brillante perspicacia. Las cosas esenciales se aclararon en nuestra mente. Desde las primeras clases, Dana nos enseñó a todos los participantes la importancia de empezar siempre con un momento de oración, meditación y concentración antes de lanzarnos a pintar. Este momento de interiorización nos permitía restablecer un contacto profundo con nuestra esencia más íntima, ya que Dana nos enseñó repetidamente que "la creatividad surge de la fuente interior, de la misma fuente que la creatividad divina".

En ese taller de arte, utilizamos las siguientes experiencias y técnicas antes de empezar a pintar:

- Meditaciones guiadas en movimiento, cantos y sintonización para abrir el canal.
- Dibujos con tiza y pasteles al óleo para expresar el flujo de energía
- Música y poesía "cargadas de espiritualidad" para alcanzar estados superiores de conciencia.
- Pintura fluida" para conectar con el color como energía y sentir la exuberancia de la libre expresión creativa.
- Momentos teatrales lúdicos para explorar el significado de las creaciones.
- Escritura reflexiva y visualización guiada para profundizar y clarificar las percepciones recibidas.

Estoy realmente agradecidas por la oportunidad que tuvimos de participar en el Taller de Arte y Conciencia. Fue un verdadero ritual de transformación. En el transcurso de ese viaje, vimos crecer nuestra pasión y confianza en el artista emergente que llevamos dentro. Dana Andersen fue una guía y mentora extraordinaria: con su sabiduría, condujo al grupo en una profunda investigación de nuestra creatividad desde nuestra alma. La belleza que descubrimos en ese taller fue una experiencia increíblemente inspiradora y extraordinaria, que nos aportó una energía inmensa. No fue solo una experiencia de arte, ¡sino de Vida! En pocos días, nuestra alma se abrió y sentimos que volvíamos a nuestra verdadera esencia. Un increíble flujo de expresión creativa floreció dentro de nosotras, devolviéndonos a un estado mental infantil. Cada actividad del curso fue terapéutica y nos descubrimos a nosotras mismas de una forma más verdadera y auténtica. Pintar es el trabajo más profundo que hemos experimentado nunca: además de permitirnos descubrir nuestro Ser, recuperar nuestro Ser y sanar nuestro corazón, todo ello tiene lugar en un ambiente lúdico, alegre y creativo. Gracias a esta experiencia pudios pintar, cantar y bailar sin el juicio y el control de la mente. Es maravilloso renacer y tomar conciencia de que hay muchos seres de luz a nuestro alrededor.

Creemos que el arte, como experiencia interior, puede cambiar verdaderamente la conciencia de los individuos. El arte visto como vehículo de revelación y visión, que tiene el poder de transformar la conciencia, ofreciéndonos un lenguaje que va más allá de las palabras, rico en resonancia y significado.

El acto mismo de crear algo crea una abertura por la que puede entrar el infinito. En última instancia, el arte puede utilizarse para despertar la Conciencia superior dentro de cada uno de nosotros. Visto así, el arte puede salvar a la humanidad.

> L'arte aiuta a ritrovare il proprio centro e, una volta trovato il proprio centro, ognuno è in grado di far accadere quello che è necessario per servire il mondo e salvarlo. Credo che al centro di noi stessi, al centro della creazione di noi stessi, vi sia la fonte, la sorgente, ossia Dio in azione. Quando giungiamo qui al centro, sappiamo cosa fare[83]. (Andersen, 2022)

[83] El arte ayuda a encontrar el centro de uno mismo, y una vez que uno ha encontrado su centro, es capaz de hacer realidad lo que se necesita para servir al mundo y salvarlo. Creo que en el centro de

A continuación, pueden verse dos cuadros que pintamos después de una meditación en grupo con los compañeros (Figura 7.23 y 7.24).



Figura 7.23 - Franca Maria Impallari. (2022). *Le gocce degli universi.* Acrílico sobre lienzo. 100x70 cm. Fuente: Colección personal.

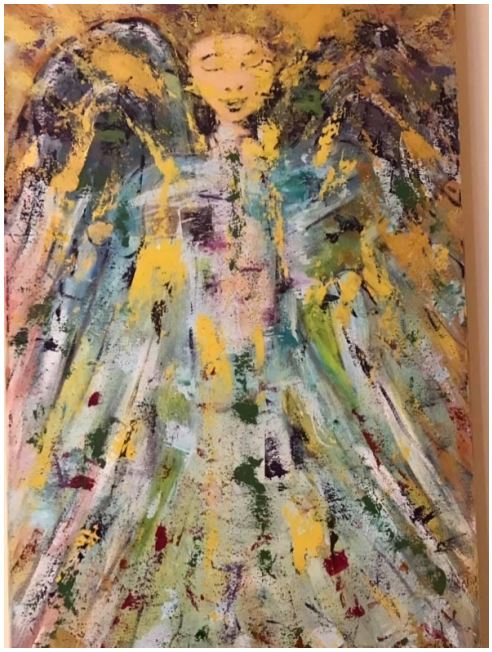


Figura 7.24 - Franca Maria Impallari. (2022). *Energie angeliche.* Acrílico sobre lienzo. 70x35 cm. Fuente: Colección personal.

nosotros mismos, en el centro de la creación de nosotros mismos, está la fuente, la fuente, que es Dios en acción. Cuando llegamos al centro, sabemos qué hacer. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

7.4.3 El principio de la necesidad interior en la obra de Dana Lynne Andersen

Según Dana Lynne Andersen, las artes tienen el poder de tocar el infinito, de revelar lo que el mundo de los sentidos es incapaz de mostrar, de revelar los reinos del ser, la infinitud interior, la eternidad y el poder de la propia fuente que los genera.

La creatividad no es, para Dana, el elemento que permite hacer arte, sino más bien lo contrario: es el arte el que permite al hombre entrar en contacto con su propia creatividad, con los territorios más amplios y profundos de su yo, entrando en contacto con lo desconocido. Es un impulso natural expresar lo que llevamos dentro hacia el exterior, lo que coincide con el verdadero sentido de la expresión.

En consonancia con Kandinsky, para quien "el arte no es la creación inútil de cosas que se desvanecen en el aire, sino que es una fuerza que tiene un fin, y debe servir al desarrollo y al refinamiento del alma" (Kandinsky, 2005 p. 88), también para Andersen el arte, en sus diversas formas, permite al hombre abrir canales que hacen fluir la creatividad, y la energía que de ella brota puede dar comienzo a cualquier forma de acción. El flujo creativo es como un torrente creativo que hay que despertar y al que hay que recurrir convirtiéndonos en sus canales. Para Dana, no es correcto pensar que existe una élite de personas definidas como artistas, porque significa asignar a una minoría la tarea de experimentar la creatividad por todos los demás, de procesar las emociones por ellos, de responder a la vida con profundidad expresiva en su lugar. La creatividad, en cambio, como también enseña en sus cursos, pertenece a todos, y todos, para salvar el mundo en peligro, debemos reabrir estos canales y permitirnos ser artistas y creadores, encontrando la inspiración, la alegría, la conexión con el alma sin vacilar, de manera imparable. Crear, además, es una forma de sanarse en profundidad, de poner en marcha el flujo de la intuición desde dentro, de conectar con nuestro propio mundo interior y desde ahí empezar a acceder a la guía y la sabiduría que es inherente a todo ser humano.

> L'appello a sentimenti più elevati è sicuramente la prima ragione per cui certe opere d'arte sono universalmente riconosciute come grandi. Le mode del momento sono come onde, che si alzano e si abbassano fino ad essere del

tutto dimenticate [..] È da dentro che attingiamo il nostro nutrimento spirituale, non dalla periferia[84]. (Walters, 2009 p. 57)

7.5 La armonía interior y la obra de Laura Teresa Costa

Nacida en Turín, Laura Teresa Costa, la artista a la que tuvimos el placer de entrevistar por teléfono, describe la pintura como una "compañera de viaje", al igual que la poesía, los números, las flores y las piedras. Sus obras, de hecho, fusionan la numerología, los colores y su sensibilidad personal. Al principio, su principal interés fue la escultura, centrándose en trabajar con arcilla. Estudió primero con Raffaele Pontecorvo y más tarde con Adriano De Laurentiis, ambos maestros y pintores de renombre. Laura experimentó con diversas técnicas y herramientas, como la acuarela, los lápices de cera, el carboncillo, la sanguina y el óleo. Durante su estancia en Chiavari organizó varias exposiciones improvisadas en Génova, Chiavari, Lavagna, Milán y Venecia.

En algunos momentos, la vida la apartó del arte por diversas razones, principalmente problemas económicos, de salud y emocionales. Sin embargo, incluso durante esos periodos de interrupción, nunca ha dejado de procesar internamente formas y colores. Otro medio a través del cual consigue expresar sus emociones es la escritura, especialmente la poesía.

Paralelamente a estos acontecimientos, fue fundamental su encuentro con el higienismo, y después con la macrobiótica, que la llevaron a ocuparse de la nutrición y las curas naturales, y a vivir en contacto más estrecho con la naturaleza, el campo y la huerta. Posteriormente vivió un periodo de traslados, uno de ellos a Umbría, en los que siguió pintando: "Fue una época mágica, atendía a la gente, escribía poesía, pintaba y amaba". Ahora, a sus ochenta años, se ha retirado a su casa en la campiña toscana.

---

[84] La apelación a sentimientos más elevados es seguramente la primera razón por la que algunas obras de arte son universalmente reconocidas como obras maestras. Las modas del momento son como las olas, que suben y bajan hasta que se olvidan por completo [...] Es del interior de donde extraemos nuestro alimento espiritual, no de la periferia. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

Las obras de Laura Costa son un claro testimonio de ese "sentir" que todo artista debería escuchar antes de crear una obra de arte. Sus cuadros desprenden una armonía interior, no solo con ella misma, sino con todo el universo (Figura 7.25). La pintura debería despertar el interés de todo el mundo, ya que lleva inherente el potencial de despertar, actuar como terapia y fomentar la curación interior. Nos lleva a descubrir nuestra verdadera naturaleza.

> En realidad, no se nos ha enseñado a practicar el Arte, ni siquiera a disfrutarlo. Sobre todo, no se nos ha educado en el sentido vivo del Arte, que nos afecta directamente. Lo llevamos dentro sin saberlo como una comprensión intuitiva de la armonía y la belleza, que surge espontáneamente a veces para encender nuestras almas, en momentos inesperados e irrepetiblemente preciosos[85]. (Della Puppa, 2009, p. 11)



Figura 7.25 - Laura Teresa Costa. 2021. *Verso la leggerezza*. Óleo sobre lienzo. 70x50 cm. Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

[85] En realidad, no se nos ha enseñado a practicar el Arte, ni siquiera a disfrutarlo. Sobre todo, no se nos ha educado en el sentido vivo del Arte, que nos afecta directamente. Lo llevamos dentro sin saberlo, como una comprensión intuitiva de la armonía y la belleza, que surge espontáneamente a veces para encender nuestras almas, en momentos inesperados e irrepetiblemente preciosos. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

En nuestras conversaciones, usted me comenta que el ser humano está a menudo en contacto con la esencia de las cosas, pero no la percibe, porque no es consciente, debido a su distracción. En cambio, un artista se caracteriza por cultivar una sensibilidad que le permite acceder a una realidad metafísica, invisible para los ojos y la mente humanos, distraídos por los asuntos cotidianos. En realidad, un alma creativa observa el mundo y la naturaleza desde una perspectiva única, con una visión interior profundamente introspectiva que aprovecha una fuente interior.

> Il percorso spirituale è necessariamente introverso, ed è un risalire la corrente sino alla Sorgente; per far questo bisogna rimanere radicati nella potenza femminile dell'anima, ottimizzando in essa la vigilanza sintetica e cristallizzante dell'animus [..] Ogni sogno artistico in cui l'autore si sia messo veramente in gioco, anche se si è rivelato come incubo, ricopre uno stato di veglia che è la coscienza spirituale dell'arte[86]. (Della Puppa Satvat, 2009, pp. 57-61).

A veces, los artistas son individuos con una profunda conexión con su mundo interior, y encuentran la inspiración en el silencio y la soledad. A través del silencio, es posible sintonizar con la propia esencia interior, descubriendo el Ser que habita en cada uno de nosotros, la esencia que reside dentro de nosotros mismos. Es precisamente en este espacio interior donde pueden surgir símbolos e imágenes arquetípicas. Podemos preguntarnos: ¿cuál es la manifestación espiritual de la realidad? En la visión de Kandinsky, el núcleo interior se comunica con el alma y alcanza la esencia de cualquier aspecto. Martin Heidegger, filósofo existencialista alemán del siglo XX, abordó el tema del arte de forma profunda en su obra, y su visión del arte puede interpretarse como un medio a través del cual el ser humano entra en relación con la dimensión divina o trascendente. Heidegger influyó enormemente en la filosofía del arte y desarrolló conceptos que pueden vincularse a esta idea. Para Heidegger, el arte no es simplemente un objeto estético o una forma

[86] El camino espiritual es necesariamente introvertido, y consiste en remontar la corriente hasta llegar a la Fuente; para conseguirlo, hay que permanecer enraizado en la potencia femenina del alma, optimizando en ella la vigilancia sintética y cristalizadora del *animus* [...] Todo sueño artístico en el que el autor se ha puesto verdaderamente en juego, aunque se haya revelado como una pesadilla, recubre un estado de vigilia que es la conciencia espiritual del arte. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

de entretenimiento, sino un medio a través del cual los seres humanos pueden experimentar una revelación de la verdad del ser. El arte, según su planteamiento, es un modo de revelar el ser, y esta revelación puede interpretarse como una conexión con la dimensión divina.

Heidegger sostenía que, a través de la experiencia estética, el ser humano puede acceder a una comprensión más profunda del ser y de su propia existencia. Este proceso de revelación o "desvelamiento" del ser puede compararse con un lenguaje, un lenguaje que comunica la verdad del ser de forma no verbal. En este sentido, el arte se convierte en un "lenguaje del ser" que revela la esencia de las cosas y, en consecuencia, puede considerarse un servicio a la dimensión divina o trascendente.

Así, según el pensamiento de Heidegger, el arte no es simplemente una forma de expresión humana, sino un vehículo a través del cual los seres humanos pueden conectar con la dimensión más profunda y misteriosa de la existencia, que algunos podrían interpretar como la dimensión divina o espiritual. El arte se convierte así en un medio para explorar y revelar el significado y la profundidad de la realidad, ofreciendo a los individuos una experiencia que va más allá del mundo material hasta alcanzar la dimensión del ser mismo (Heidegger, 1998).

El arte de Laura Costa tiene elementos esotéricos y alquímicos. Por "alquímico" entendemos ese proceso en el que se experimenta una conexión profunda que va más allá de la dimensión física. El alquimista transmuta el plomo en oro, mientras que el artista alquímico transforma sus "sombras" en luz, revelando la profundidad de su propio ser y plasmándola en el lienzo. Laura Costa manifiesta una profunda conexión con el principio interior de Kandinsky, reflejando su lenguaje emotivo a través de los colores y las formas. Cada una de sus obras destila sensibilidad, sentimiento y una profunda necesidad interior. Su estilo se caracteriza por su delicadeza, naturaleza etérea y carácter metafísico. Cada cuadro revela la propia esencia, la dinámica que emerge a través de la paleta de colores y la emoción que evoca en el espectador. El uso del rojo vivo en sus obras sugiere vitalidad, fuerza y el valor necesario para afrontar la vida cotidiana (figura 7.26).



Figura 7.26 - Laura Teresa Costa. 2001. *Il sole dietro l'angolo*. Óleo sobre lienzo. 105x72 cm. Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

En estas obras emerge con mayor claridad su incesante búsqueda de una dimensión eterna dentro de este mundo terrenal, búsqueda que se refleja en una evolución gradual de matices. A medida que uno explora su obra, se da cuenta de cómo los matices se vuelven cada vez más sutiles y delicados. Este progreso artístico se traduce en una especie de refinamiento, en el que cada matiz parece transmitir una esencia más profunda y refinada. Su empeño en investigar la conexión entre lo efímero y lo eterno se manifiesta cada vez más elocuentemente a través de esta evolución de matices.

La luz que emerge deja espacio a las infinitas posibilidades de la vida. Las líneas y formas encarnan las distintas dimensiones, tanto horizontales como verticales, reflejando la dualidad de los opuestos que se entrelazan en un armonioso equilibrio de colores y contornos.

Sus cuadros actúan como un "puente" entre el cielo y la tierra. En conclusión, Laura Costa no se dedica a pintar cuando se encuentra en un estado de ánimo depresivo o triste. Durante nuestra conversación, ella misma afirma que solo se sumerge en la pintura cuando se encuentra en un estado interior de gran positividad y serenidad. Mientras pinta, sigue una técnica zen, que consiste en vaciar la mente y dejar que la intuición guíe su mano en la elección de gestos, colores y pinceladas.

Mediante este proceso de liberación de todas las ideas, pensamientos e imágenes preconcebidas, se crea una verdadera composición.

> Ed è il viaggio che conta, non il risultato artistico**:** il processo creativo è lo specchio che ci consente di rifletterci, di conoscerci intimamente. Il dipinto, la scultura o l'oggetto che si produce come conseguenza che mi piace chiamare "Animmagine", non è altro che un testimone prezioso del nostro viaggio. Non deve neppure essere "bella", né tantomeno "perfetta". Se il viaggio è stato autentico, l'Animmagine che avrà prodotto, sarà necessariamente bella, perché avrà la voce della nostra Anima. E sarà così vera, così autentica, che anche altre Anime saranno sensibili al messaggio misterioso che ci sussurra[87]. (Maestrini, 2020)

Las creaciones artísticas de Laura Costa se componen de una variedad de tonos que comunican una sensación de armonía y calma interior. Estos colores pueden asociarse a una amplia gama de emociones humanas, que van desde la felicidad y la luminosidad hasta la tranquilidad y la serenidad, pasando por la paciencia, la tolerancia y la aceptación (véase la figura 7). Los tonos pastel y las formas evocan la imagen de un arco iris, mientras que la yuxtaposición de líneas y temas refleja el alma artística de Laura con matices delicados y etéreos.

Walter Orioli, pintor y psicoterapeuta, escribe sobre ella:

> Laura Costa, alquanto particolare, perlomeno esoterica. Un'artista che rifiuta di esporre nelle gallerie o di entrare nel mercato dell'arte per esprimere pienamente e radicalmente il principio dell'arte per l'arte. Nei suoi quadri metafisici si può notare con estrema chiarezza quanto il colore sia la

[87] Y lo que cuenta es el viaje, no el resultado artístico**:** el proceso creativo es el espejo que nos permite reflejarnos, conocernos íntimamente. El cuadro, la escultura o el objeto resultante, que a mí me gusta llamar "*Animmagine*", no es más que un precioso testimonio de nuestro viaje. Ni siquiera tiene que ser "bello", ni "perfecto". Si el viaje ha sido auténtico, el *Animmagine* que habrá producido será necesariamente bello, porque tendrá la voz de nuestra Alma. Y será tan verdadera, tan auténtica, que otras Almas también serán sensibles al misterioso mensaje que nos susurra. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

personificazione di un sentimento e la forma sia l'individuazione di una necessità interiore della pittrice[88]. (Orioli, 2023)



Figura 7.27 - Laura Teresa Costa. 1994. *Preludio di gioia*. Óleo sobre tabla. 40x60 cm.
Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

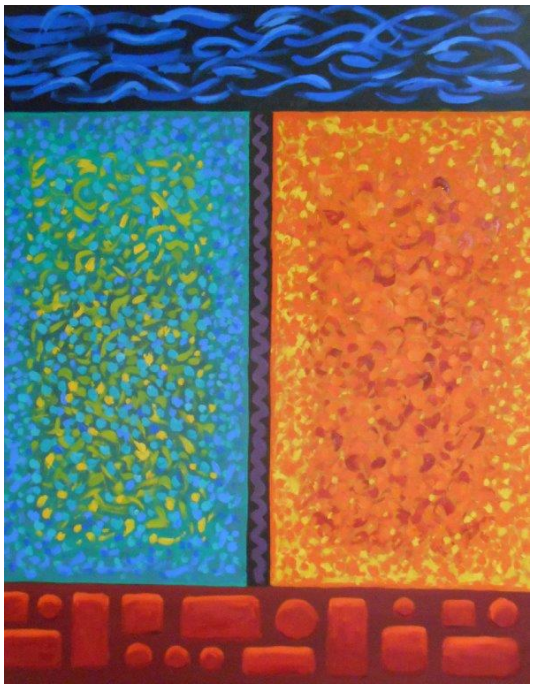


Figura 7.28 - Laura Teresa Costa. 2018. *I quattro elementi.* Óleo sobre tabla. 80x80.
Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

[88] Laura Costa resulta bastante peculiar o, cuando menos, esotérica. Una artista que se niega a exponer en galerías o a entrar en el mercado del arte para expresar plena y radicalmente el principio del arte por el arte. En sus cuadros metafísicos, se ve muy claramente cómo el color es la personificación de un sentimiento y la forma es la identificación de una necesidad interior de la pintora. *(Traducción de la autora de la presente tesis doctoral)*

7.5.1 La entrevista con Laura Costa

Tras un afectuoso saludo comenzamos la conversación.

Gracias Laura por acceder a compartir tus pensamientos sobre arte y espiritualidad. Empezamos hablando de lo que parece ser una creencia fundamental tuya de que muchas personas están en contacto con la esencia de las cosas, pero no son conscientes de ello debido a su distracción.

Entrevistadora: ¿Puedes desarrollar este concepto y explicar cómo la distracción puede afectar a nuestra percepción de la realidad?
Laura Teresa Costa: Por supuesto, es un placer estar aquí. Lo que he observado a lo largo del tiempo es que muchos seres humanos están intrínsecamente en contacto con la esencia de las cosas, con la belleza, con la profundidad de la naturaleza y la realidad que nos rodea. Sin embargo, a menudo estamos tan atrapados en los quehaceres diarios, las preocupaciones y el ajetreo de la vida moderna que nos distraemos de esta conexión profunda. La distracción, en este contexto, es como un velo que se interpone entre nosotros y la verdadera naturaleza de las cosas.

Entrevistadora: ¿Cómo se relaciona este concepto con tu concepción del arte?
Laura Teresa Costa: El arte, para mí, es el medio a través del cual podemos quitar ese velo de distracción y reconectar con la esencia de las cosas. Los artistas, en particular, cultivan una sensibilidad que nos permite acceder a una realidad metafísica, a una dimensión invisible para los ojos y la mente ordinarios. El arte nos ofrece la posibilidad de ver el mundo desde una perspectiva única, con una visión interior profundamente introspectiva. Es como si los artistas aprovecharan una fuente interior de inspiración y la plasmaran en obras capaces de despertar en los demás la conciencia de la esencia y la belleza ocultas en la realidad.

Entrevistadora: ¿Cómo animarías a los demás a buscar esta conciencia y descubrir la esencia de las cosas en su vida cotidiana?
Laura Teresa Costa: Me gustaría animar a todo el mundo a dedicar tiempo a la contemplación y la observación atenta del mundo que nos rodea. Aunque no seamos

artistas, podemos aprender a acercarnos a la realidad con una mente abierta y una sensibilidad renovada. La meditación, el tiempo dedicado a la naturaleza y el propio arte pueden ser herramientas para descubrir la esencia de las cosas. Es una práctica que requiere tiempo y paciencia, pero la recompensa es profundamente gratificante. La belleza y la esencia de las cosas están en todas partes, nos rodean, a la espera de que las descubramos.

Entrevistadora: ¿Cómo se relaciona este concepto con tu visión del arte?

Laura Teresa Costa: El arte, para mí, es el medio a través del cual podemos quitar ese velo de distracción y reconectar con la esencia de las cosas. Los artistas, en particular, cultivan una sensibilidad que nos permite acceder a una realidad metafísica, a una dimensión invisible para los ojos y la mente ordinarios. El arte nos ofrece la posibilidad de ver el mundo desde una perspectiva única, con una visión interior profundamente introspectiva. Es como si los artistas aprovecharan una fuente interior de inspiración y la plasmaran en obras capaces de despertar en los demás la conciencia de la esencia y la belleza ocultas en la realidad.

Entrevistadora: ¿Puedes compartir con nosotros un ejemplo personal de cómo esta sensibilidad artística te ha ayudado a percibir la esencia de las cosas de forma diferente?

Laura Teresa Costa: Por supuesto. Un momento importante en mi carrera artística fue cuando pasé un tiempo en un lugar remoto rodeado de naturaleza salvaje. Allí experimenté una profunda conexión con la belleza natural y pude percibir la esencia de todo: desde las rocas hasta las flores, desde los sonidos del viento hasta el canto de los pájaros. Esta experiencia me enseñó a bajar el ritmo, abrir los ojos y percibir el mundo de una forma más profunda. Esta conciencia se ha convertido en una fuente inagotable de inspiración para mi arte.

Pregunta 1. ¿Qué impulsa a un artista a crear?

Respuesta: La creación artística está impulsada por múltiples fuentes de inspiración. Personalmente, creo que un artista se mueve impulsado por lo que lleva en su interior, sus emociones, sus experiencias vitales y su conexión con el mundo que le

rodea. Es un acto de expresión y comunicación personal, una forma de dar voz a las emociones, visiones e ideas que residen en nuestro interior.

Pregunta 2. En tu creación artística, ¿sientes que eres tú quien pinta o sientes que hay una fuerza superior a ti, es decir, sientes que tu misión es actuar como catalizador de una realidad metafísica?

Respuesta: A menudo, durante el proceso creativo, me siento como un canal por el que pasan fuerzas e ideas superiores a mí. Hay una sensación de conexión con una dimensión metafísica, como si el arte fuera un puente entre el mundo visible y el invisible. Esta sensación de ser un catalizador de una realidad más profunda es lo que hace que el arte sea una experiencia tan rica y significativa para mí.

Pregunta 3. Con Kandinsky, el arte pasa de la exterioridad de la "materia" a la interioridad del "espíritu". El artista propone un arte espiritual y plantea el principio de la necesidad o resonancia interior, según el cual el arte es la expresión del alma del artista, ¿estás de acuerdo?

Respuesta: Estoy completamente de acuerdo con el concepto de Kandinsky de que el arte es una expresión del alma del artista. El arte auténtico va más allá de la mera representación de la materia externa y es una forma de explorar y comunicar la interioridad del artista. Esta interioridad está impregnada de emociones, pensamientos, visiones y espiritualidad, que emergen a través de la obra de arte.

Pregunta 4. ¿Debe el artista plasmar en sus obras los aspectos interiores más auténticos, todo su sentir libre de esquemas e ideas, o racionalizar y planificar la obra según un proyecto construido por la mente?

Respuesta: Creo que en el arte caben ambos enfoques. A veces, el artista puede sentir el impulso de expresar un sentimiento interior de forma espontánea y sin restricciones. Otras veces, la planificación o un proyecto previo pueden ser herramientas útiles para plasmar las ideas internas de una manera más precisa y deliberada. El equilibrio entre estos dos enfoques puede variar de un artista a otro y de una obra a otra.

Pregunta 5. En tu creación artística, ¿te "sueltas" y te dejas llevar por una especie de alquimia creativa, es decir, sientes un impulso creativo hacia lo absoluto?

Respuesta: Sí, definitivamente hay una componente que tiene que ver con la idea de "soltarse" en mi proceso creativo. Creo que el arte es un acto de descubrimiento y exploración, y a veces siento un impulso creativo hacia lo desconocido, hacia lo absoluto. Es como si un flujo de energía creativa me guiara a lo largo del proceso, y el resultado final suele superar mis expectativas iniciales.

Pregunta 6. ¿Crees que tus obras influyen y producen una resonancia interior en el espectador y, por tanto, pueden utilizarse como herramienta para una nueva toma de conciencia?

Respuesta: Espero sinceramente que mis obras puedan evocar una resonancia interior en los espectadores. Este es uno de los principales objetivos del arte: comunicar emociones, ideas y visiones que puedan despertar una nueva conciencia o una nueva forma de percibir el mundo. El arte tiene el potencial de inspirar, provocar una reflexión profunda y conectar a las personas con aspectos más profundos de su existencia.

Pregunta 7. ¿Qué prácticas o técnicas utiliza para percibir la llegada de la inspiración o la intuición antes de crear una obra de arte?

Respuesta: Las prácticas que utilizo para acoger la inspiración varían, pero a menudo incluyen momentos de silencio y contemplación, la observación atenta de la naturaleza, la lectura de libros que me inspiran y el diálogo con otros artistas y pensadores. La inspiración puede venir de cualquier parte y en cualquier momento, así que es importante estar abierto y ser sensible a las ideas que puedan surgir. El arte es también un proceso de escucha activa de uno mismo y de las voces interiores que guían al creativo.

Entrevistador: Gracias Laura, tu visión de la conexión entre el arte y la percepción de la esencia de las cosas es ciertamente esclarecedora. Gracias por darme la oportunidad de compartir estas reflexiones. Espero que puedan inspirar a otros a explorar el mundo con ojos nuevos y una mente abierta.

7.5.2 El principio de la necesidad interior en la obra de Laura Teresa Costa

Al observar los cuadros de Costa, queda clara la fuerza del contacto interior que la artista tiene con su alma. Costa, en sus cuadros, "pone el alma en ellos: si no siente que surge algo bello y verdadero, no se pone a pintar". Su mano es transportada por un "flujo interior" que la guía, haciendo de sus cuadros la expresión plena de algo mágico, la expresión de ese principio de la "necesidad interior" del que hablaba Kandinsky.

La obra profética que representa *Concerning the Spiritual in Art* de Wassily Kandinsky dejó una huella significativa en la poética artística del siglo pasado, constituyendo un documento impregnado de misticismo secular y filosofía artística. Hemos visto cómo el núcleo de este precioso documento gira en torno a la idea de considerar la armonía intrínseca a la obra de arte en estrecha conexión con la armonía del universo. Kandinsky sugiere que el alma del artista a menudo entra en contacto con el alma del mundo y capta su esencia. Sostiene que no debemos limitarnos a observar la naturaleza desde fuera, sino experimentarla desde dentro. Así, el principio de necesidad interior de Kandinsky se traduce en la necesidad interior de expresar el alma universal que lo impregna todo. De este modo, determina el nacimiento de formas y colores que el artista siente primero en su interior, hasta convertirlos en la expresión de algo sagrado y eterno. Esta necesidad interior está presente en la práctica de todas las formas artísticas, incluidos el teatro y la música. El objetivo primordial es desarrollar una percepción voluntaria que vaya más allá de la percepción espontánea que caracteriza nuestras acciones cotidianas y sintonizar nuestro ser con frecuencias que estén en sincronía con el inconsciente. Se trata de vivir desde dentro y, en gran medida, en soledad, para percibir el mundo a través de las imágenes desencadenadas por símbolos colectivos y universales (Orioli, 2023).

Nuestra búsqueda llega a su fin con el análisis de la contribución de Laura Costa, una artista que abraza la autenticidad, la tranquilidad y la reserva. Costa busca hacer publicidad de sus obras, sino que pinta únicamente para compartir la belleza interior que todos llevamos dentro. Nuestro diálogo se ha ido convirtiendo poco a poco en una amistad basada en una continua puesta en común e intercambio

de ideas. Agradecemos a la vida que nos haya permitido realizar este extraordinario encuentro (Costa, 2022).

8. CONCLUSIONES

Una obra de arte nunca es un fin en sí misma, sino que siempre es representativa de algo más profundo, oculto en el alma del artista, y que de ese modo va tomando forma. Al mismo tiempo, la obra de arte es capaz de conmover la interioridad del espectador, suscitando emociones totalmente personales que pueden coincidir o no con las que el artista tomó como punto de partida en la fase de creación.

Independientemente de que exista tal correspondencia de emociones y sentimientos entre artista y espectador, lo que cuenta es la capacidad de la obra de arte para dar voz a la interioridad del ser humano.

Este es el concepto que subyace al "principio de la necesidad interior" descrito por Kandinsky, que en este estudio ha representado el eje central alrededor del cual se ha llevado a cabo el análisis de las obras abstractas que los artistas posteriores a él produjeron.

La idea de representación ha ido cambiando con el desarrollo de la concepción y comprensión del mundo en que vivimos. Los artistas siempre han luchado por desarrollar formas ingeniosas y novedosas de presentar algo que contenga emociones, sentimientos, pensamientos o ideas. Las pinturas contemporáneas con círculos, líneas rectas, formas geométricas e incluso solo colores resultan tan esclarecedoras como intrigantes. El arte abstracto materializa la visión fundamental de los artistas a través de la recreación selectiva de la realidad en la que las abstracciones metafísicas se llevan a la conciencia perceptiva inmediata. El arte abstracto tiene su origen en una mayor sensibilidad hacia la composición, el color y la forma.

La necesidad interior es un derecho fundamental del artista a la libertad ilimitada. Kandinsky, cuyas obras aportan al arte abstracto un enfoque centrado en el ser humano, afirma que el arte surge de la necesidad interior del artista de un modo místico, a través del cual adquiere una vida autónoma.

Como se ha puesto de manifiesto en este estudio, "el principio de necesidad interior" encuentra su configuración más amplia en la obra de Kandinsky *Concerning the Spiritual in Art* (*De lo espiritual en el arte)*, en la que el artista describe

dos principios clave, uno con implicaciones predominantemente filosóficas y otro relativo a la estética.

La filosofía que hay detrás del arte proporciona un contexto en el que operar. Se observa en el arte un cambio (o una oscilación de ida y vuelta) entre el materialismo y el contenido no materialista y lleno de sentimientos. En los años 1910-1912, Rusia estaba al borde de una revolución inminente, mientras que Europa estaba a punto de sumergirse en la Primera Guerra Mundial. Hoy en día, reconocemos los actuales movimientos políticos por la igualdad y los derechos de las personas como una exigencia acuciante para que el arte rompa con la actitud materialista y consumista, adoptando en su lugar un enfoque más abstracto, interior y espiritual. Partiendo de esta perspectiva no materialista, Kandinsky también proporciona una base filosófica fundamental (la primera de la historia) para el arte abstracto. A través del concepto de "necesidad interior", explica el funcionamiento interno de un cuadro abstracto y las relaciones que en él se establecen y que dan sentido a la propia obra. La "necesidad interior" representa el uso altamente refinado de los medios artísticos para causar un impacto en el alma humana. De manera comparable a la música, que no se basa en la representación de sonidos reales de la naturaleza, sino que se sirve de abstracciones, Kandinsky sostiene que el arte abstracto no debe cargar con la necesidad de imitar el mundo real, como hace el arte figurativo, sino que puede brillar por sí mismo. Al mismo tiempo, Kandinsky no resta importancia a la representación artística. Si la excluyéramos de nuestro repertorio de herramientas artísticas, perderíamos un elemento fundamental de nuestra expresión creativa. Como ilustra Kandinsky en *Concerning the Spiritual in Art*, una composición bien estructurada no basta por sí sola; también debe influir en el alma de una persona, y es este efecto el que justifica su existencia y la hace valiosa.

Además, Kandinsky expone tres niveles a través de los cuales el arte puede comunicar. En primer lugar, cada artista expresa su voz individual. En segundo lugar, un artista manifiesta su propio contexto temporal y su entorno. Cualquier intento de emular pasivamente un lenguaje o estilo del pasado, sin reinterpretarlo para hacerlo relevante hoy, daría como resultado un arte "sin vida" que no consigue conectar con el público contemporáneo. En tercer lugar, un artista, como tal, aporta a su público un valor intrínseco que es eterno y no está limitado ni en el tiempo ni en el espacio.

Kandinsky también analiza los componentes fundamentales del arte abstracto: forma, color y composición. Como las notas en la música, cada uno tiene su propio impacto, pero el efecto global puede combinarse o anularse cuando el color y la forma se utilizan juntos. Explica que el efecto de un color puede variar según se aproveche o no su impacto intrínseco (como es el caso del rojo para atrae la atención) en combinación con un tema figurativo. Por ejemplo, el color rojo utilizado en un cielo o para representar un rostro podría evocar emociones específicas debido a las fuertes asociaciones humanas con tales imágenes. En cambio, un vestido rojo no tendría las mismas connotaciones porque un vestido, por su naturaleza, no tiene un color "natural" intrínseco, puede ser de cualquier color arbitrario. Kandinsky asocia formas específicas con colores determinados para conseguir el efecto deseado. Mientras que el color "natural" puede realzar el impacto de una forma seleccionada, la elección de un color diferente puede utilizarse para mitigar o contrarrestar el efecto de esa forma. El azul intenso y el verde azulado tienen la capacidad de atraer al espectador hacia dentro, y una forma que se presta bien a este efecto es el círculo. El amarillo, en cambio, es un color potente y cálido que tiende a irradiar hacia el exterior, y este efecto se nota especialmente en una forma triangular puntiaguda. Cuando se utiliza de manera muy concentrada, la fuerza del amarillo puede provocar una sensación de agitación en el espectador.

El rojo, al ser un color activo y cálido, puede tender a la atracción hacia el interior, como ocurre con el azul, cuando se utiliza en un tono más frío de rojo púrpura, o puede tender a irradiar hacia el exterior, como el amarillo, cuando se opta por un rojo anaranjado más cálido. El rectángulo se adapta naturalmente al color rojo.

Kandinsky establece un paralelismo entre estas combinaciones forma-color y las notas musicales. Las múltiples composiciones de formas y colores, similares a la música, siguen una especie de "melodía visual".

Sin embargo, como hemos visto a lo largo de nuestro estudio, antes de Kandinsky, otros artistas, tanto mediúmnicos como visionarios, ya habían comenzado a transitar los caminos del abstraccionismo.

La primera artista que hemos tratado ha sido Annie Besant, cuyos trabajos en colaboración con el ocultista y teósofo Charles William Leadbeater ejercieron una influencia considerable en la teoría del arte de toda Europa Central. Para Besant, los

pensamientos son cosas que influyen en la vida, que cobran sentido en su abstracción y materialización como color y forma.

La segunda artista estudiada ha sido Georgiana Houghton, cuyos dibujos espirituales hacen un uso audaz del color y crean formas fluidas con un efecto hipnotizador.

A continuación, hemos hablado del ocultista, médium y artista Augustin Lesage, autor de pinturas místicas creadas mediante el método del dibujo automático.

Especialmente importante es también la contribución de Magalí Herrera y sus dibujos, que, realizados a menudo en estado de trance con un proceso espontáneo de producción continua, utilizando tinta negra, blanca o de color sobre un fondo de papel de color para crear un contraste, y una técnica muy cercana al puntillismo, son comparables al arte mediúmnico.

Fruto de los automatismos creativos que guiaban su mano son también las obras de Laure Pigeon, caracterizadas al principio por rostros y figuras humanas mezclados con palabras y motivos decorativos y ornamentales, y, en una etapa posterior, por elementos miniaturizados y repetitivos que formaban densas texturas que recordaban un espeso follaje, con predilección por el uso exclusivo del azul sobre fondo blanco.

También en el ámbito de la producción mediúmnica, se ha hecho referencia a la producción de Milly Canevaro, cuyas obras, aunque no sean el resultado de momentos de alteración psicofísica, evidencian, no obstante, sus impulsos interiores.

Para la artista Agnes Pelton, afiliada al movimiento del Grupo de Pintura Trascendental (1938-1942) que propugnaba el arte abstracto y no representativo, el arte representa el medio de expresar y plasmar su percepción de una conciencia superior intrínseca al universo.

Por último, hemos visto cómo Josefa Tolrà i Abril se hizo famosa por sus obras ejecutadas en estado de trance tras la trágica pérdida de sus dos hijos. Josefa Tolrà comenzó a desarrollar un estilo de dibujo notable por su pureza y surrealismo, atrayendo la atención de artistas consagrados como Joan Brossa y Antoni Tàpies. En la actualidad, sus obras forman parte de las colecciones permanentes de prestigiosas instituciones como el Museo Reina Sofía de Madrid y la Fundació Joan

Brossa de Barcelona. Sus creaciones se consideran tesoros del arte catalán y su legado sigue celebrándose en la región.

Las composiciones de los precursores de Kandinsky en el campo del abstraccionismo muestran cómo cada uno de ellos experimentó ese concepto de "necesidad interior" teorizado más tarde por el artista ruso, según el cual una obra de arte surge del artista de forma misteriosa, enigmática y mística, y el artista puede y debe utilizar las formas, los colores y los medios que necesita para satisfacer esa necesidad.

En el transcurso de este trabajo se ha investigado este principio de la necesidad interior en una serie de artistas, empezando por Hilma Af Klint y Emma Kunz. Las obras de la artista-médium Af Klint intentan dar forma a lo invisible, mediante elementos figurativos realizados como abstracciones geométricas, cuya función es transmitir los mensajes transmitidos por seres de conciencia superior con los que la artista entraba en contacto mientras pintaba. Creaba dibujos automáticos experimentales, dirigidos por una fuerza que literalmente guiaba su mano, sin ningún boceto previo: no tenía ni idea de lo que iban representar sus cuadros, sin embargo, trabajaba con rapidez y seguridad, sin cambiar una sola pincelada.

Emma Kunz, por su parte, en línea con la teoría de Kandinsky según la cual el artista puede abrirse para escuchar su interioridad utilizando cualquier medio, recurre a un péndulo, creando imágenes que revelan aspectos de la condición humana y la vida en su conjunto. El "péndulo adivinatorio" de Emma le permitió canalizar su aura cósmica de los biorritmos al papel. Como ya se ha dicho, las vibraciones curativas fueron amplificadas por AION A, una roca imbuida de energía cósmica.

Al considerar el arte como una expresión espiritual, la teoría de Kandinsky sobre el principio de la necesidad interior fundamentó la corriente del arte místico y visionario, que recurre a imágenes arquetípicas de la mente inconsciente como fuente de inspiración, dotándolas de un fuerte sentido espiritual. El arte visionario está cargado de una inconfundible intensidad psicoactiva que demuestra claramente que el artista tiene un conocimiento íntimo de profundos estados trascendentes de conciencia, que posee una misteriosa fuerza visionaria en su interior.

En las obras del artista visionario Alex Grey, los temas de la muerte y la trascendencia se entrelazan en todas sus obras, desde sus primeros dibujos hasta sus posteriores performances, pinturas y esculturas. Hemos visto cómo en su encuentro con la artista Allyson Rymland en 1975, que más tarde se convertiría en su compañera de vida, una experiencia mística inducida con sustancias enteógenas transforma su existencialismo agnóstico en trascendentalismo radical. La serie más interesante de Gray, *Sacred Mirrors* (Espejos sagrados), veintiún cuadros de tamaño natural, llevan al espectador a emprender un viaje hacia la naturaleza divina de uno mismo examinando, en detalle, el cuerpo, la mente y el espíritu, y presentando la anatomía física de un individuo en el contexto de la evolución cósmica, biológica y tecnológica.

Al considerar el arte como una expresión espiritual, la teoría de Kandinsky sobre el principio de la necesidad interior, podemos decir que se inscribe en la corriente del arte místico y visionario, recurre a imágenes arquetípicas, en la mente inconsciente, como fuente de inspiración espiritual.

Según Alex Grey, el artista visionario intenta mostrar a través de sus composiciones lo que está más allá de la vista humana, explotando estados alterados de conciencia como el sueño o el trance que le permiten trascender los modos normales de percepción. Luego tiene que encontrar la forma de comunicar su visión de tal manera que pueda ser reconocida por el sentido de la vista, y por tanto comprendida, para revelar la sacralidad de la vida, en su doble aspecto de luz y sombra, e inspirar el despertar espiritual.

La necesidad de inspirar un despertar espiritual en el espectador es también muy fuerte en las obras de las artistas vivas aquí estudiadas: Roseline De Thèlin, Dana Lynne Andersen y Laura Teresa Costa.

Si, para Kandinsky, el arte pasa de la exterioridad de la "materia" a la interioridad del "espíritu" y da así voz al alma del artista, para De Thèlin, el arte es una forma de acceder a un campo de conciencia superior a ella como individuo, un campo colectivo, en el que la obra se crea a sí misma de forma autónoma y guía sus elecciones y decisiones artísticas. Del mismo modo, para Dana Lynne Andersen, el arte tiene el poder de revelar lo que el mundo de los sentidos es incapaz de mostrar, y permite al hombre entrar en contacto con los territorios más amplios y profundos de su propio ser, accediendo a lo desconocido. Del mismo modo que para Kandinsky

el arte tiene una finalidad muy concreta, a saber, favorecer el desarrollo y el perfeccionamiento del alma, para Andersen, gracias al arte, el hombre puede dejar fluir su creatividad, que no es prerrogativa de unos pocos elegidos, sino que pertenece a todo ser humano. Por último, en las obras de Costa, la gama de colores utilizada transmite armonía y paz interior, y en ellas se refleja toda la gama de emociones humanas. En resumen, el arte solo tiene sentido en la medida en que expresa lo inmaterial, porque es lo que permite al hombre trascenderse a sí mismo.

Podemos concluir que el principio de la necesidad interior, de Wassily Kandinsky tiene una importancia fundamental porque revolucionó la comprensión del arte y su práctica y representó uno de los "conceptos clave" de la teoría del arte en general y de la comprensión del arte abstracto. Hemos visto cómo el principio establece que el arte no debe ser solo una representación externa del mundo visible, sino que debe reflejar la experiencia interior, las emociones y la espiritualidad del artista. Este principio da a los artistas la libertad de explorar su mundo interior y expresar sus ideas y emociones sin verse limitados por la necesidad de reproducir fielmente objetos o escenas del mundo exterior. Esta libertad creativa permite crear obras de arte más personales e intrínsecamente significativas. Kandinsky sostenía que el arte abstracto es capaz de establecer una conexión directa con el alma del espectador, evocando la empatía y estimulando una profunda respuesta emocional. Este principio permite al arte explorar la dimensión espiritual e interior de las personas, yendo más allá de la mera representación visual. El concepto de interioridad ha desempeñado un papel crucial en el impulso de la innovación artística, animando a los artistas a experimentar con nuevas formas, colores y conceptos. Esto allanó el camino a nuevas corrientes artísticas y contribuyó a la evolución del arte durante el siglo XX. También dio al arte una dimensión universal, ya que se basa en la comunicación de emociones y conceptos interiores, lo que lo hace accesible más allá de las barreras lingüísticas y culturales. Las obras basadas en este principio pueden hablar a individuos de diferentes culturas y experiencias, logrando una especie de liberación de la imitación, emancipando a los artistas de la necesidad de representar objetivamente el mundo exterior.

En última instancia, todos estos artistas, ya sean artistas médium o artistas "normales", con los que compartimos el camino de la investigación durante la realización de nuestra formación doctoral, tienen en común un elemento

fundamental: el arte como expresión de su mundo interior, que puede estar en conexión con entidades de luz, espíritus o simplemente dirigirse a su conciencia personal, alma o esencia. Su objetivo común es hechizar al espectador, despertando en él un profundo y extraordinario resplandor de emociones, induciéndole al descubrimiento de una profunda y fascinante armonía interior, arraigada en el propio ser.

La metodología empleada para llevar a cabo la investigación se centró en analizar los aspectos espirituales y de realización tanto del artista como del espectador, utilizando la técnica del espejo o *mirroring*. Este enfoque parece haber llevado a la conclusión de que la producción artística puede ser una poderosa herramienta para despertar una nueva conciencia en las personas que disfrutan del arte. En concreto, el arte actúa como un camino evolutivo que permite a las personas dialogar con su interior.

La cita budista "Todo lo que es, viene del único Corazón" sugiere una interconexión entre todas las cosas y una profunda unidad en el universo, un concepto que se ha explorado en la presente investigación.

Esta tesis ofrece una interesante perspectiva sobre la creatividad artística y la experiencia del espectador, destacando las similitudes y afinidades entre el proceso creativo del artista y la reacción emocional y cognitiva del espectador. Esta perspectiva puede abrir nuevas vías para comprender el poder transformador del arte y cómo puede contribuir a la evolución de los seres humanos, impulsándoles a explorar y abrazar su yo interior de una manera más profunda y significativa.

Además, la invitación a considerar el arte como una dimensión transformadora del ser humano sugiere que el arte no es solo un acto de creación, sino también un proceso de crecimiento personal y espiritual. Este tipo de investigación contribuye a redefinir el valor y el significado del arte en nuestra sociedad y en nuestra comprensión de la experiencia humana.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Af Klint, H. (2018). *Notes and Methods.* Edición inglesa.

Af Klint, H. (2019). *Visionary.* Editor Kurt Almqvist, Louise Belfrage.

Af Klint, H. (2019). *The Secret Painting.* Sue Cramer e Nicholas Chambers (Eds.). Edición inglesa.

Andersen, D. L. (2015). *A proposito di Dana.* Artículo de Dana Lynne Andersen. https://danalynneandersen.com/about/

Andersen, D. L. (2018). https://animmaginarte.wordpress.com/2018/01/21/gli-ingredienti-dellispirazione-autentica-lapertura-e-la-trasparenza/

Andersen, D. L. (2023). *Il ruolo dell'artista nei tempi dello spartiacque.* Awakenig Arts Academy. https://awakeningartsacademy.com/role-of-the-artist/

AA.VV. (2014). *Josefa Tolrà. Mèdium i artista.* Catálogo de exposición «JosefaTolrà. Dibujo fuerza fluídica». Direcció de Cultura. Barcelona.

Alemani, C. & Cicutto, R. (2022). Il latte dei sogni. La 59ª Esposizione Internazionale di Arte. La Biennale di Venezia. https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2022-il-lattedeisogni#:~:text=%C3%88%20aperta%20al%20pubblico%20da,Venezia%20presieduta%20da%20Roberto%20Cicutto

Art'usi. (2019). *Arte in Formazione.* Exposición 19 agosto 2019. https://www.art-usi.it/mostre-anni-ottanta-magiciens-de-la-terre/

Aromatico, A. (2000). *Alchemy: The Great secret*. Harry N. Abrams (Ed.).

Barnebys, B. (2018). *Hilma af Klint, pioniera dell'astrattismo pittorico.* Magazine Barnebys. Artículo de 13 de julio de 2018. https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Bellisai, M. V. (1981). *I messaggi del fiore: Messaggi e disegni medianici ricevuti da Milly Canavero.* Edizioni Mediterranee.

Beretta, M. (2019). *Scienza e rivoluzione. Antoine-Laurent Lavoisier (*1743-1794). Editrice Bibliografica.

Bernard, C. A. (1996). *Il Dio dei mistici. Le vie dell'interiorità.* Edizioni Paoline. http://www3.unisi.it/ricerca/prog/fil-med-online/temi/htm/mistica.htm

Besant, A. (1947). *Verso il tempio, Purificazione, controllo del pensiero, la formazione del carattere, alchimia spirituale sulla soglia.* Fratelli Bocca Editori.

Besant, A. (2002). *Autobiografia. Una mistica femminista fra Otto e Novecento.* Traducción de T. Ferraris Scarzelli. Editore Le Lettere.

Besant, A. & Leadbeaters, W. (2005). *Forme pensiero.* Anima Edizioni.

Besant, A. (2007). *Yoga. Saggio di psicologia orientale.* Anima Edizioni.

Besant, A. (2018). *Il potere del pensiero.* Traducción de Barbara Gambaccini. Edizioni Clandestine.

Besant, A. (2018). *Sapienza antica. Compendio degli insegnamenti teosofici.* Andrea Pellegrino e Nicola Belluscio (Eds.). Il Libraio.

Besant, A. (2021). *An Autobiography.* Libro electrónico. Interactive Media.

Bianconiglio, S. (2013). *Augustin Lesage.* Blog. 13 de mayo de 2013. https://sabina1982.blogspot.com/2013/05/augustin-lesage.html www.outsiderartnow.com/augustin-lesage/

Bonet, P. J. (2020). *Josefa Tolrà. Médium y artista (1880-1959).* Asociación Josefa Tolrà/ACM, Mataró (Barcelona). https://www.ub.edu/portal/documents/989262/11912075/JosefaTolra%CC%80_Venezia.pdf/fb5bba91-ec5c-cc51-c076-8f698ee19dd0

Bonet, P. J. (2021). *Josefa Tolrà, la artista que hablaba con los espíritus.* Artículo 21 de junio de 2021. –https://josefatolra.org/2022/02/27/josefa-tolra-la-artista-que-hablaba-con-los-espiritus/

Bonet, P. & González, M. J. (2021). *Magia e chiaroveggenza. Le artiste Josefa Tolrà e Remedios Varo alla Biennale Arte.* Artículo del 21 de octubre de 2021. https://www.unive.it/data/agenda/5/65538

Bonet, P. J. (2020). *Josefa Tolrà Medium e artista.* Associazione ACM per la Cultura e l'Arte Contemporanea e Comune di Mataró, 2014, p. 61-62. https://josefatolra.org/author/pilarbonetjulve/

Bosco, R. (2022). *La prima volta in Spagna di Kunz.* Artículo del 9 de mayo de 2020. *Magazine. Il giornale dell'arte.*

https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-prima-volta-in-spagna-di-kunz/139230.html

Bucci, S. (2020). *Morto Wes Wilson, fu il genio grafico della psichedelia degli anni Sessanta. Corriere sella sera Cultura*. 31 de enero de 2020. https://www.corriere.it/cultura/20_gennaio_31/morto-wes-wilson-fu-

genio-grafico-psichedelia-anni-sessanta-24d2eaf0-444d-11ea-b4ca-26f0f6d5d911.shtml

Breton, A. (2003). *Manifesti del Surrealismo.* Introducción de Guido Neri. Einaudi. https://www.laprofdiarte.it/wp-content/uploads/2021/01/surrealismo.pdf

Bonacossa, I. (2008). *L'alchimia dell'arte contemporanea.* Opere dalla Collezione Sandretto Re Rebaudengo. Centro Saint-Bènin Aosta. https://fsrr.org/mostre/lalchimia-dellarte-contemporanea-opere-dalla-collezione-sandretto-re-rebaudengo/

Burke, E. (1968). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* Editor James T. Boulton.

Blavatsky, H. P. (2009). *The Secret Doctrine*. The Classic Work, Abridged and Annotated by Michael Gomes. Edición inglesa.

Blavatsky, H. P. (2016). *The Secret Doctrine.* The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy: Cosmogenesis. Edición inglesa.

Brandini, B. (2020). *L'astratto prima di Mondrian e Kandinsky: Hilma Af Klint!* Blog Beatrice Brandini. Artículo del 29 de abril de 2020. https://www.beatricebrandini.it/lastratto-prima-di-mondrian-e-kandinsky-hilma-af-klint/

Burkert, W. (1991). *Antichi culti misterici.* Edizione Laterza.

Burgin, C. (2018). *Hilma af Klint: Notes and Methods.* University of Chicago Press.

Calvesi, M. & Gabriele, M. (1986). *Arte e alchimia.* Giunti Editore.

Campbell, J. & Moyers, B. (1991). *The power of myth.* Knopf Doubleday Publishing Group

Canavero, M. (2004). *L'aldilà nelle tradizioni e nella messaggistica.* Centro Studi Italiano di Parapsicologia.

Cardinal, R. (1972). *Outsider art.* Littlehampton Book Services Ltd.

Cardinale, R. (2017). *The Life of Madge Gill*. http://madgegill.com/Biography, 12 December 2017

Cardinale, R. (1972). *Arte d'arte.* Studio Vista.

Cardone, G. (2022). *Kandinsky e le avanguardie.* Punto, linea e superficie in mostra al Centro Culturale Candiani di Mestre. New Art Notizie dal mondo. Artículo de Giovanni Cardone, octubre 2022. https://news-art.it/news/kandinsky-e-

le-avanguardie--punto--linea-e-superficie-in-mostra-al-centro-culturale-candiani-di-mest.htm

Casale, A. B. (2012). *L'arte, un linguaggio universale.* http://www.shanewspaper.com/web/arte/668-larte-un-linguaggio-universale.html

Cassoli, P. (1976). *La pittura medianica.* ESP. P. 12.

Chester, R. (1144). *Libro della composizione dell'alchimia.* Charles Burnett Ketton, Robert of (fl. 1141–1157), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004. https://www.history-science-technology.com/Articles/articles%201.htm

Charlet, N. (2000). Dal libro Helmut Gebelein, *Iniziazione all'alchimia*. Traducción de Silvia Candica. Edizioni Mediterranee. p. 83.

Chilvers, I. & Glaves-Smith J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford. Oxford University Press.

Cook, J. (2016). *Nuovi mondi: disegni spirituali di Georgiana Houghton.* Exposición del 31 de julio de 2016. https://www.jeanninecook.com/blog-jeannine-cooksilverpoint-artist/new-worlds-spirit-drawings-of-georgiana-houghton

Colin. R. (2000). *Arte esterna: alternative spontanea.* Thames e Hudson.

De Fusco, R. (2018). *Storia dell'arte del XX secolo*. Laterza.

De Micheli, M. (1988). *Le avanguardie artistiche del Novecento.* Feltrinelli.

Della Puppa Satvat, S. (2005). *L'artista interiore*. Bastogi Edizioni. p. 85.

Della Puppa Satvat, S. (2009). *Il Tao della pittura.* Xenia Edizioni. Pag. 11-p.48-p.49-p.52-p.57-p. 61-p. 68-p. 78-p. 80.

De Pasquale, D. (2020). *Le origini dell'astrattismo nelle note di Kandinsky.* Blog Dario De Pasquale del 3 de diciembre de 2020: https://dariodepasquale.it/leorigini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/

De Puruker, G. (2021). *Esoteric Tradition.* Edición inglesa. https://www.theosociety.org/pasadena/et-it/et-it-hp.htm

De Thelin, R. (2016). *Homos Luminosos.* Colección de Science Museum di Dublino. Exposición itinerante Illusion. Exposición en Asia, América y Europa. https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/

De Thelin, R. (2014). *Roseline de Thélin: sculture di luce brillante.* Artículo publicado por Light Art, 12 de noviembre de 2014. https://lightartblog.wordpress.com/2014/11/12/roseline-de-thelin-brilliant-light-sculptures/

De Thelin, R. (2011). *Esseri di Luce.* Artículo de Roseline de Thélin. ARCH20. https://www.arch2o.com/light-beings-roseline-de-thelin/ https://frequency.org.uk/frequency-festival-archive/frequency-2011/

Déttore, U. (1992). *Paranormale.* Dizionario enciclopedico. Arnoldo Mondadori Editore.

Di Raddo, E. (2020). *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*. Mimesis.

Di Stefano, E. (2017). *Art Brut non più clandestina.* Osservatorio Outsider art. Editori Associazione Culturale Osservatorio Outsider Art. Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. https://www.outsiderartsicilia.it/public/download/7501/outsiderart13.pdf

Di Stefano, E. (2023). *Voci dall'altrove: artiste medium.* Conferencia 17 de enero de 2023. Villa Zito. https://www.youtube.com/watch?v=trDj6p3JiSg

Dubugras, E. (1979). *L. A. Gasparetto. Espìritos Diversos.* Edizione FEESP.

Dubugras E. (1979). *Sei tu, Renoir?* Edizione FIESP. https://www.famigliafideus.com/luiz-a-gasparetto-biopitt/https://spiritistknowledge.blogspot.com/2012/04/mediumship-and-art-psychic-painting.html

Düchting, H. (2016). *Der Blaue Reiter.* Edizioni Tasche.

Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press,

Düchting, H. (2016). *Wassily Kandinsky. 1866-1944: la rivoluzione della pittura*. Taschen.

Eger, D. (1990), *Espressionismo, Una rivoluzione dell'arte tedesca.* Koln, traducción italiana de Paola Pacchioni-Becker, Benedickt Taschen.

Elkins, J. (2003). *What happyned to art criticism?* The University of Chicago Press.

Elizabeth, S. (2020). *The Art of occult: a Visual Sourcebook for the modern mystic*. Edizione Inglese.

Emma Kunz. (2003). *Emma Kunz 1892-1963.* Anton C. Meier (Ed.). Edición alemana.

Emma Kunz. (2019). *Visionary Drawings.* Serpentine Galleries and Koenig Books.

Kunz, E. (2022). *Emma Kunz Cosmos*. Conference with Yasmin Afschar and Miriam Isasi, 6 de mayo de 2022. https://www.tabakalera.eus/en/emma-kunz-cosmosconference-yasmin-afschar-and-miriam-isasi/

Eisenbeiss, W. & Hassler, D. (2006). *An Assessment of ostensible communications with a deceased grandmaster as evidence for survival.* Journal of Social and Personal Relationships. pp. 70, 65–97.

Ferrini, F. (2017). *Spiritualità e Religione: alcune differenze sostanziali.* Fisica quantistica, 9 de julio de 2017. https://www.fisicaquantistica.it/spiritualita/spiritualita-e-religione-alcune-differenze-sostanziali

Flournoy, T. (1971). *Spiritismo e psicologia* [1911]. Edizioni Gattopardo

Fried, M. (1967). Art *in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas.* Art and Objecthood in C. Harrison and P. Wood. Oxford 1992. p.832.

Fubini, E. (1995). *Estetica della musica.* Il Mulino.

Fulcarelli. (1983). *Il mistero delle cattedrali.* Edizioni Mediterranee.

Fromm, H. (2020). *Hilma af Klint and her fantastic ocean of colours*. Editor Aka.

Gadamer, H. G. (1983). *Verità e metodo*. G. Vattimo (Ed.), Bompiani.

Grondin, J. Gadamer. (2004). *Una biografia.* Bompiani. p. 420. https://www.iisvaldagno.it/esperienzeeventi/magiascienza/corpus_hermeticum.htm

Giovetti, P. (1980). *Analisi di alcuni casi di pittura medianica in Italia e all'estero*. Rivista Luce e Ombra n.2.

Giovetti, P. (1982). *Arte medianica. Pitture e disegni dei sensitivi*. Edizioni Mediterranee. pp. 148-52-153-156.

Giovetti, P. (1991). *Verso la scienza dello spirito.* Edizioni Mediterranee

Giovetti, P. (2006). *I grandi iniziati del nostro tempo. I maestri del cammino interiore.* Edizioni Mediterranee.

Giovetti, P. (2021). *Incontri nel mondo dei misteri.* Edizioni Mediterranee.

Godwin, J. (1995). *Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Inner Traditions International.

Golding, J. (2000). *Paths to absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock*. Newman.

Grant, S. & Bang Larsen, L. (2016). *Georgiana Houghton: Spirit Drawings.* A cura di Ernest Vegelin e Claerberg en Wright. The Courtauld Gallery.

Grant, S. & Bang Larsen, L. & Pasi, M. (2916). *Georgiana Houghton: Disegni spirituali.* The Courtauld Gallery. Mostra Courtauld Institute of Art. Organizada en colaboración con el Monash University Museum of Art, Melbourne, Australia. https://courtauld.ac.uk/gallery/exhibitions/georgiana-houghton-spirit-drawings/https://courtauld.ac.uk/whats-on/georgiana-houghton-spirit-drawings-study-day/

Greaves, K. (2021). *Modern Women Artists in the Nordic Countries. 1900–1960. Routledge*.

Greenberg, C. (1962). *After Abstract Expressionism.* In J. O'Brien ed. Clement

Greenberg, C. (1955). *American-Type Painting Partisan Review*. p.58. Reprinted in O'Brian ed. vol.3. 1993, p. 219.

Greenberg, C. (1986). *Obituary and Review of an Exhibition of Kandinsky.* The Nation, 13 January 1945. Reprinted in O'Brian ed. vol.2. p.5

Greenberg, C. (1993). *Collected Essays and Criticism.* vol. University of Chicago Press. p.122.

Greer, J. M. (2010). *Simboli Segreti.* Lo Scarabeo.

Greer, J. M. (2022). *Il libro dell'Occulto. Un viaggio cronologico dall'alchimia alla wicca*. Traducción de Rossana Terrone. Armenia.

Grey, A. (1990). *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey.* Inner Traditions - Bear & Company.

Grey, A. (1991). *Un'intervista con Alex Grey.* Helen Harrison (Ed.). New York Times. Enero de 1991. https://www.alexgrey.com/news/art-andspirit-1991-01-12/

Grey, A. (1999). *Alex incontra Adam Jones.* Adam & Eve Doors. Santa Monica. https://www.alexgrey.com/search/?avg_default%5Bquery%5D=Santa+Monica+%281999%29%2C+Alex+incontra+Adam+Jones%2C+

Grey, A. (1999). *Museum of Contemporary Art, San Diego.* Art of Dying Magazine, octubre de 2018.

https://www.alexgrey.com/search/?avg_default%5Bquery%5D=Museum+of+Contemporary+Art%2C+San+Diego+%281999%29.+

Grey, A. (1998). *The Mission of Art*. Shambhala Publications Inc.

Grey, A. (2000). *The Quest: Magazine of the Theosophical Society.* News. Reseña de William Metzger. Metal Hammer Magazine. Agosto 2000.https://www.alexgrey.com/news/theosophical-society-2000-08-03/

Grey, A. (2001). *Transfigurations.* Inner Traditions - Bear & Company.

Grey, A. (2001). *The mission of art Foreword by Ken Wilber.* Shamballa Pubs, New Edition.

Grey, A. (2004). *Trasfigurations.* Inner Traditions. Paperback Edizione.

Grey, A. (2007). *CoSM Chapel of Sacred Mirrors.* Alex Grey & Allyson Grey. CoSM Press.

Grey, A. (2008). *Art Psalms.* North Atlantic Books.

Grey, A. (2010). *Alex Grey on Ayahuasca.* Entrevista en Youtube: La grande opera 2.26, enero de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=pRdK3EHDGjU

Grey, A. (2012). *Net of Being*. *Alex Grey & Allyson Grey.* Inner Traditions - Bear & Company.

Grey, A. (2015). *Zig Zag Zen: Buddhism and Psychedelics*. Synergetic Press.

Grey, A. (2019). *Grey Matter.* Metal Hammer Magazine, 15 de agosto 2019. https://www.pressreader.com/uk/metal-hammer-uk/20190815/282278141972949

Grof, S. (2022). *La Via della Psiconautica.* Macro Edizione.

Ponzelli, M. (2013). *Spiritualismo lisergico: Alex Grey. Arte e illustrazione concrete*. 7 de junio de 2013. http://www.organiconcrete.com/2013/06/07/spiritualismo-lisergico-alex-grey/

Grof, S. & Grof, C. (1993). *Emergenza Spirituale*. Red Edizioni.

Grohmann, W. (1958). *Wassily Kandinsky, Life and Work.* Traducción de Norbert Guterman. Abrams.

Hartmann, R. (1969). *Painting Under LSD.* December 5.

Haas, B. (2006). *Kandinsky: The Path to Abstraction. Syntax.* En H. Fischer and S. Rainbird (Eds.). Exhibition catalogue. pp. 185-215. Tate Modern.

Hancock, G. (2022). *Visionary: The Mysterious Origins of Human Consciousness.* The Definitive Edition of Supernatural.

Hall, M. P. (1994). *The Secret Teachings of All Ages.* Philosophical Research Society

Hastings, A. (1991). *With the Tongues of Men and Angels.* A Study of Channeling. Orlando, FL: Holt, Rinehart & Winston, Inc.

Heidegger, M. (1998). *L'arte e lo spazio.* Il Melangolo.

Herrera H. (2005). *Arshile Gorky: His Life and Work.* Farrar, Strauss & Giroux

Houghton, G. Af Klint, H. Kunz, E. (2019). *World Receivers. Hirmer.* Exposición Lenbachhaus. Mónaco de Baviera. https://georgianahoughton.com/exhibitions/world-receivers/https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/11/mostra-astrattismo-lenbachhaus-monaco-di-baviera/

Herrera, M. (2015). *Magalí Herrera.* Exposición Colección Art Brut Lausana, 2015 .www.artbrut.ch/en_GB/author/herrera-magali

Houghton G. (2022). *Evenings at Home in Spiritual Seance. Legare* Street Press. https://www.ibs.it/evenings-at-home-in-spiritual-libro-inglese-georgiana-houghton/e/9781015710627

Hughes, A. O. & Drew, J. S. (1984). *A state creative?* Papers in the Social Sciences, 4, 1–15

Izzi, S. (2020). *Hilma af Klint, madre segreta dell'Astrattismo.* Artículo de Sara Izzo, 13 de junio de 2020. Escritora, blogger de viajes y estilos de vida. Presente en National Geographic, EL PAIS, https://www.thelostavocado.com/hilma-af-klint-astrattismo/

Janet, P. (1889). *L'automatisme psychologique:* Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de la vie mentale; dissertation. Alcan.

Janet, P. (2013). *L'automatismo psicologico.* Premisa a la edición italiana de Francesca Ortù. Raffaello Cortina. https://www.ilfogliopsichiatrico.it/wp-content/uploads/2020/02/04-Liotti-1-2014.pdf

Janet, P. (2016). *Trauma, Scienza, personalità*. Scritti clinici. Marco Innamorati (Ed.). Raffaello Cortina Editore.

Jappè, M. L. (1970). *L'arte del XX secolo.* Sansoni Editore.

Jung C.G. (1929). *Collected Works, Problems of Modern Psychotherapy.* vol. 16.

Jung, C. G. (1983). *Psicologia ed Alchimia.* Boringhieri.

Jung, C. G. (2012). *Il libro rosso. Liber novus*. Sonu Shamdasani (Ed.). Traducción de G. Sorge, G. Schiavoni, A. M. Massimello. Boringhieri.

Kandinsky W. (1913). *La pittura come arte pura.* En Kandinskij W., *Tutti gli scritti*. Feltrinelli. 1989, vol. I.

Kandinsky, W. (1982). *Reminiscence. Three Pictures*. En K. Lindsay and P. Vergo (Eds.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*. vol. I, Londres, pp. 368–369-389-390.

Kandinsky, W. (1989). *Lo spirituale nell'arte.* Bompiani. pp. 17-19-20-21-58.

Kandinsky, W. (2017). *Sguardi sul passato.* SE.

Kandinsky, W. (2023). *Il suono giallo e altre composizioni sceniche.* A cura di Milia G. (Ed.), Abscondita.

Kant, I. (1970). *Critica del Giudizio.* Editore Laterza.

Kardec, A. (2007). *Il libro degli spiriti.* Traducción italiana de Filalete Niceforo. Edizioni Mediterranee.

Koestler, A. (1975). *L'atto della creazione.* Ubaldini.

Klossowshi De Rola, S. (2013). *Alchemy: The secret art.* Thames & Hudson.

Kunz, E. (1975). *Emma Kunz.* Galleria San Fedele.

Krauss, R.E. (2007). L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti. Traducción italiana de Elio Grazioli. Fazi Editore.

Krippner S. (2016). *Ecstatic Landscapes: The Manifestation of Psychedelic Art.* Journal of Humanistic Psychology, 57(4), 415-435. https://www.researchgate.net/publication/309366567_Ecstatic_Landscapes_The_Manifestation_of_Psychedelic_Art

Lander J. (2014). *Spiritual Art and Art Education.* Routledge. P. 116.

Lassaigne J. (1964). *Kandinsky.* Biographical and Critical Study. Skira.

Leadbeater C.W. (1927). *The Chakras.* The Theosophical Publishing House.

Leadbeater C. W. (1927). *Alcuni insegnamenti fondamentali della teosofia.* Gnosi.

De Galbert. A. (2008). *Mostra sul pittore medium Augustin Lesage.* La Maison Rouge. Fondazione Antoine de Galbert. Junio-Septiembre 2008. https://www.metapsychique.org/exposition-sur-le-peintre-medium-augustin-lesage/

De Lafayette, M. (2017*). Augustin Lesage, il più grande artista spirituale e pittore medium di tutti i tempi.* Maximillien de Lafayette (Ed.).

Lesage, A. (2019). *Augustin Lesage.* John Doherty (Ed.). Edición francesa.

Lipsey, R. (1996). *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth-Century Art.* Edizione inglese.

Lipsey, R. (2011). *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Edición inglesa.

Lucarelli N. (2018). *Astrattismo al femminile, fra esoterismo e spiritualità.* En Mónaco de Baviera. Artículo Artribune, 15 de noviembre de 2018. https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/11/mostra-astrattismo-lenbachhaus-monaco-di-baviera/

Lucienne. P. (2001). *Art Brut: The Origins of Outsider Art.* Traducción de James Frank. Flammarion.

Maestrini, P. (2020). *A che serve l'arte? Creatività intuitiva o sorgiva.* Blog. Anima Immagine. Ritorno alla sorgente della creatività, della bellezza e della consapevolezza. https://animmaginarte.wordpress.com/2020/07/09/a-che-serve-larte/

Universitat De Barcellona. (2021*). International Seminar Art Of Visionary Women 14-15 ottobre 2021.* Facultad de Bellas Artes. http://www.ub.edu/avd/ca/2021/10/04/1431/

Meier A.C. (1998). *Emma Kunz: Life and Work.* En Meier A.C. Emma Kunz Artist, Researcher, Natural Healer. Emma Kunz Zentrum.

Merra, S. (2000). *Estasi e pathos. Saggi sulla creatività*. Armando Editore.

Migliore, M. (2018). Alc*himia medioevale e rinascimentale.* Accademia Fabio Vascolari. https://www.accademiafabioscolari.it/alchimia-medievale/

Mora Sanchez, J. F. (2017). *Josefa Tolrà y el dibujo mediúmnico.* Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. El Genio Maligno, Rivista de Humanidades y Ciencias Sociales, marzo de 2017. Núm. 20. pp. 90-92.Dialnet-JosefaTolraYElDibujoMediumnico-6687357.pdf

Moszynska, A. (1990). *Abstract Art.* Thames & Hudson.

Mudu, S. (2022). *Josefa Tolrà.* La Biennale di Venezia. Sezione Arte. https://www.labiennale.org/it/arte/2022/corpo-orbita/milly-canavero

Mudu, S. (2022). *Milly Canavero.* La Biennale di Venezia. Sezione Arte. https://www.labiennale.org/it/arte/2022/corpo-orbita/josefa-tolr%C3%A0

Mulè, M. (2021). *Vasilij Kandinskij e lo spirituale nell'arte alla luce dell'essenza dei colori di Rudolf Steiner.* Libreria Editrice Psiche.

Noto, G. (2014). *Les Magiciens De La Terre 25 anni dopo*. Artribune Magazine. https://www.artribune.com/attualita/2014/08/les-magiciens-de-la-terre-25-anni-dopo/

Orioli W. (2023). *Lo spirituale nell'arte.* Nuove Arti Terapie. Artículo del 2 de enero de 2023. https://www.nuoveartiterapie.net/lo-spirituale-nellarte/

Oroc, J. (2018). *The Second Psychedelic revolution. The Genesis of the Visionary Age*. Park Street Press, Rochester

Osty, E. (1928). *Aux confins de la psychologie classique et de la psychologie métapsychique. II*. M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris. Revue Métapsychique, 1, 1–36. www.metapsychique.org/

Overy P. (1969). *Kandinsky: the Language of the Eye.* Praeger Publishers.

Parisi, F. (2018). *Arte e Magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*. Silvana Editoriale.

Partridge, C. (2014). *The Occult World.* Routledge, London-New York.

Pasi, M. (2021). *The Art of Esoteric Posthumousness.* En Pokorny L., Winter F. (Eds.), The Occult Nineteenth Century: Roots, Developments, and Impact on the Modern World, Palgrave Macmillan, Cham, 2021, pp. 159- 176.

Pelton, A. (2020). *Pelton: The Desert Trascendentalist.* Whitney Museum of American Art. Exposición marzo de 2020. https://whitney.org/exhibitions/agnes-pelton

Pelton, A. (2022). *The Desert Trascendentalist.* Gilbert Vicario (Ed.). Hirmer.

Plotino, (2004). *Enneadi.* VI, 9, 11. Traducción de Giuseppe Faggi. Bompiani, pp. 1360-61.

Podzemskaia N. (2000). *Colore, simbolo, immagine. Origine della teoria di Kandinsky.* Alinea.

Poli, F. (2011). *Il sistema dell'arte contemporanea*. Edizione Laterza.

Poli, F. (2021). *Le tendenze dell'arte contemporanea.* Person Arte. https://it.pearson.com/aree-disciplinari/agora/arte/lezioni-arte/tendenze-artecontemporanea.html

Pollock, J. (2013). *Pollock.* Taschen Edizioni.

Pollock, J. (2006). *Lettere, Riflessioni e testimonianze.* Elena Pontigia (Ed.). SE.

Pontigia, E. (2003). *Il Novecento Italiano.* Abscondita.

Punin, N. (2020). *L'arte in rivolta. Pietrogrado 1917.* Nadia Cigognini (Ed.). Guerini e Associati.

Ringbom, S. (1970). *The Sounding Cosmos.* A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. En Acta Academi Aboensis: Humaniora, vol. 38, n.º 2. Abo: Finland Akademi.

Riout, D. (2000). *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Piccola Biblioteca Einaudi, p.23.

Rosen E. J. (2006). *Artist as a spiritual explorer.* The vivionary art of Alex Grey. En Rosen E.J. Experiencing the Soul. Before Birth, During Life, After Death, Motilal Banarsidass Publishers, p. 114.

Rosenberg R. & Hollein M. (2007). *Turner Hugo Moreau.* Entdeckung der Abstraktion. Frankfurt am Main and München: Schirn Kunsthalle/Hirmer Verlag.

Rosemblum, R. (1961). *Oltre l'infinito: Robert Rosenblum sul sublime nell'arte contemporanea, nel 1961.* Articolo ARTnewsfebbraio 1961. https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811/

Rosenblum, R. (2006). *La pittura moderna e la tradizione romantica nordica: da Friedrich a Rothko.* Traducción de C. Schiffer. 5 Continents Editions.

Rota, M. (2019). *Religione e spiritualità, differenze e vicinanze. Crescita personale*. https://www.crescitapersonale.it/articoli/spiritualita/religioni/religione-e-spiritualita-differenze-e-vicinanze.html

Rothstein M. & Hammer O. (2013). *Handbook of the Theosophical Current.* Brill.

Rubin, D. Morgan R.C &, Pinchbeck D. (2010). *Psychedelic.* Optical and Visionary Art Since the 1960s. San Antonio Museum of Art in association with the MIT Press Mass.

Sacks, O. (2013). *Allucinazioni.* Aldelphi.

Samuels M. Rockwood Lane M. (2013). *Healing with the arts*. Atria Paperback, pp. 81-82.

Satyananda Saraswati S. (1980). *Sure Ways to Self-Realization*. Yoga Publication Trust. P. 38.

Schönenberger, G. (1975). *Mostra personale di Emma Kunz.* Del 10 al 28 de febrero de 1975. Galleria San Fedele.

Servadio, E. (1970). *Preconscious Process, ESP, and Creativity.* In A. Angoff, & B. Shapin (Eds.), Psi Factors in Creativity. Parapsychology Foundation.

Simonelli A. (1992). *Esperienze Medianiche.* Hermes Edizioni.

Simonetti, E. (2021). *New York. Agnese Pelton al Whitney: Pitture Trascendentali*. Artículo del 18 de enero de 2021.

Smith, H. (1991). *Le Religioni del Mondo: L'uomo e la Sua Ricerca del Trascendente.* Garzanti.

Solaris, S. (2018). *Genio ribelle.* Arte e vita di Wyndham Lewis. Neri Pozza.

Szulakowka, U. (2011). *Alchemy in contemporary art.* Routledge.

Stavish, Mark. (2016). *Introduction to Hermeticism.* Its Theory and Practice. Institute for Hermetic Studies Monograph Series. Alfred De Stefano (Ed.).

Steiner, R. (2009). *La missione universale dell'arte.* Editrice Antroposofica.

Subelytė. G. (2022). Surrealismo e Magia. La modernità incantata. Finestre sull'arte. Venezia, Colección Peggy Guggenheim. Exposición comisiada y organizada por el Museum Barberini. 22 de octubre de 2022. https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/il-surrealismo-e-la-magia

Subelytė. G. (2022). *Surrealismo e Magia. La modernità incantata.* Associate Curator Peggy Guggenheim Collection. 9 de abril de 2022. https://www.guggenheim-venice.it/it/mostre-eventi/mostre/surrealismo-e-magia-la-modernita-incantata/

Szeemann, H. (2001). *Platea dell'umanità.* La biennale di Venezia. Collezioni dell'ASAC. https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivitC3%A0/biennale-arte-duemila-e-uno

Tessitore G. (2020). *Sulle tracce delle Avanguardie.* Youcanprint.

The Magazine Of High Society, (2019). High Times Greats: Interview With Alex Grey, High Times, 29 de noviembre de 2019. https://hightimes.com/culture/alex-grey/

Tibet, D.& Boxer, H. (2013). *Myrninerest.* The Sphere. https://www.famigliafideus.com/madge-gill-biopitt/

Torner, C. (2015). *Josefa Tolrà una artista singular.* Trabajo Fin de Grado, Universidad de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/109653/1/TFG_Torner_Garcia_Claudia.pdf

Tolle, E. (2013). *Il potere di adesso.* Nuova Edizione.

Tosi, R. (2022). *Artisti visionari. Viaggio ai confini dell'arte e della parola*. Odoyà Editore.

Trione, V. (2017). *Lo spirituale dell'arte contemporanea.* 27 de octubre de 2017. https://www.cultura.trentino.it/Approfondimenti/Lo-spirituale-dell-arte-contemporanea

Vallier, D. (1984). *L'arte astratta, il cosmo dell'immagine pura. Origini e sviluppi di una nuova percezione da Kandisnky alla minimal art*. Traducción italiana de A. Negri, Garzanti Edizioni, pp. 7- 9-15-19-20-21-25.

Varetto, F. (2009). *La storia dell'arte come evoluzione della coscienza.* Edizioni Synthesis, pp. 236-244-278-278-280.

Varetto, F. (2013). *Philia. Valori etici per imparare ad amare.* Edizioni Synthesis.

Verri, P. (2001). *Discorso sull'indole del piacere e del dolore.* Contarini Silvia (Ed.). Carocci.

Vettese, A. (1998). *Artisti si diventa.* Carocci Edizioni.

Vettese, A. (1998). *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*. Umberto Allemandi Edizioni, p. 20.

Vettese, A. (2010). *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea.* Edizioni Laterza.

Victor, J. L. (1996). *Augustin Lesage: Il pennello degli dei.* La Reyne de Coupe.

Villa, A. (2023). *Che cos'è oggi l'arte brut?* L'intervista a Gustavo Giacosa. Artribune, 27 de agosto de 2023. https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2023/08/art-brut-intervista-gustavo-giocosa/

Vollaro, G. M. (2019). *Lo spirituale nell'arte: il principio della necessità interiore.* Fruizioni Musicali blog. Artículo del 14 de noviembre de 2019.

Voss J. (2022). *Hilma af Klint. A Bioraphy.* University of Chicago Press, p. 40.

Voss, J. (2022). *Hilma af Klint: A Biography.* Traducción de Anne Posten, p. 40.

Walters D. J. S. Kriyananda, (2009). *L'arte come guida alla realizzazione del Sé.* Ananda Edizioni. pp. 57-123.

Wilber K. (1990). *In the eye of the artist.* Art and the Perennial Philosophy, en Sacred Mirrors.

Wojcik, D. (2016). *Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma.* Jackson: University Press of Mississippi.

Wojcik, D. (2018). *Madge Gill.* WRLD: World Religions and Spirituality Project. https://wrldrels.org/it/2018/03/07/madge-gill/

Wood J. Ogden C. Richards I. (1922). *The Foundations of Aesthetics.* Allen and Unwin.

Wünsche I. (2018). *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Routledge.

Worringer, W. (2008). *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*. Pinotti A. (Ed.), traducción De Angeli E. Einaudi.

Zanzi, G. M. (2016). *Il dolore, l'arte il piacere.* Saggi, Estetica e Illuminismo en Pietro Verri. https://www.apemusicale.it/joomla/it/terza-pagina/2574-saggi-estetica-e-illuminismo-in-pietro-verri

Zanfrisco, L. (2017). *Abitudini creative. Tecniche e stratagemmi per superare i blocchi nell'arte.* https://www.lianazanfrisco.com/wp-content/uploads/2017/09/Blocchi-creativi.pdf

Zennaro, C. (2022). Georgiana Houghton la pioniera dell'arte astratta. Artículo Storie di artiste straordinarie del 4 de marzo de 2022. https://www.clarazennaro.it/georgiana-houghton-la-pioniera-dellarte-astratta/

Zegher, C. & Teicher H. (2005). *3X Abstraction.* New Methods of Drawing, New York and New Haven: The Drawing Center and Yale University Press, pp. 117-139-142-145.

Zimarino, A. (2015). *La spiritualità nell'arte contemporanea.* Diogene Multimedia Editore.

10. ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 2

Figura 2.1 - Figura 2.1 Roberto Schedoni. *La Caridad*. 1611. Óleo sobre lienzo, 180 cm x 128 cm. Galería Capodimonte, Nápoles. Pág. 67
Fuente: https://www.artsy.net/article/breezy-art-storia-di-unarte-senza-confini-scambi-di-sguardi-gesti-oltre-la-cornice

CAPÍTULO 3

Figura 3.1 - Universidad de Barcelona. "International Seminar Art Of Visionary Women", 14-15 ottobre 2021. Pág. 88.
Fuente: https://mav.org.es/actividades-international-seminar-art-of-visionary-women/

Figura 3.2 - Annie Besant, Charles William Leadbeater, 1905. *Thought forms,* (?). Pág. 91.
Fuente: https://digi.ub.uni heidelberg.de/diglit/besant1905/0001/image,info,thumbs

Figura 3.3 - Houghton, G. Af Klint, H. Kunz, E. 2019. *World Receivers.* Portada del catálogo. Exposición Lenbachhaus, Munich. Pág. 96.
Fuente: https://georgianahoughton.com/exhibitions/world-receivers/

Figura 3.4 - Georgiana Houghton 1862. *Flower of Samuel Warrand.* Acuarela. Témpera sobre papel a plumilla, inscripción con tinta en el reverso, 32,6 x 23,7 cm. Pág. 98.
Fuente: *Victorial Spiritulists' Union Melbourne Australia*
https://awarewomenartists.com/en/artiste/georgiana-houghton/

Figura 3.5 - Georgiana Houghton. *The Eye of God.* 1862. Acuarela. Témpera sobre papel sobre tabla con inscripción a plumilla y tinta en el reverso, 23,7 x 32,6 cm. Pág. 99.

Fuente: *Victorial Spiritulists' Union Melbourne Australia*
https://awarewomenartists.com/en/artiste/georgiana-houghton/

Figura 3.6 - Georgiana Houghton, *Glory to be God.* 1864. Acuarela. Témpera sobre papel a plumilla, inscripción con tinta en el reverso, 23,7 x 32,6 cm. Pág. 99.

Fuente: *Victorial Spiritulists' Union Melbourne Australia*
https://awarewomenartists.com/en/artiste/georgiana-houghton/

Figura 3.7 - Georgiana Houghton. 1870. *The Eye of the Lord*. Acuarela y témpera sobre papel sobre tabla con inscripción a plumilla y tinta en el reverso, 25,3 x 35,6 cm. Pág. 100.

Fuente: *Victorial Spiritulists' Union Melbourne Australia* https://awarewomenartists.com/en/artiste/georgiana-houghton/

Figura 3.8 - Augustin Lesage. *Composition symbolique sur le monde spirituel.* 1923. Óleo sobre lienzo, 192 x 133 cm. Collection de l'Art Brut, Lausana. Pág. 112..

Fuente: https://www.outsiderartnow.com/augustin-lesage/

Figura 3.9- Augustin Lesage. *The Egyptian Harvest*. 1938. Óleo sobre lienzo. Medidas no especificadas. Pág. 112.

Fuente: https://www.samwoolfe.com/2020/09/mediumistic-art-augustin-lesage.html

Figura 3.10 - Augustin Lesage. *L'Espirit de la Pyramide.* 1926. Óleo sobre lienzo. Medidas no especificadas. Pág. 113.

Fuente: https://www.samwoolfe.com/2020/09/mediumistic-art-augustin-lesage.html

CAPÍTULO 4

Figura 4.1 - Magali Herrera. 1980. *Otros Mundos.* Tinta blanca sobre papel negro 65 x 50 cm. Collection de l'Art Brut, Lausana. Pág. 117.

Fuente: https://www.artbrut.ch/en_GB/authors/the-collection-de-l-art-brut/herrera-magali

Figura 4.2 - Magali Herrera. 1980. *Recurrencia eterna*. Tinta blanca sobre papel negro 66,5 x 48 cm. Pág. 118.

Fuente: https://museobrutocom.wordpress.com/2020/11/06/magali-herrera/

Figura 4.3 - Laure Pigeon. *Sin título.* 1956. Tinta sobre papel 65 x 50 cm. Collection de l'Art Brut, Lausana. Pág. 120.

Fuente: https://www.artbrut.ch/en_GB/author/laure

Figura 4.4 - Laure Pigeon. *Sin título*. 1946. Tinta sobre papel 32 x 50 cm. Collection de l'Art Brut, Losanna. Pág. 121.
Fuente: https://www.artbrut.ch/en_GB/author/laure

Figura 4.5 – Milly Canavero. 2022. Obras de Milly Canevaro expuestas en la Bienal de Venecia. 2022. Rotulador sobre papel. Pág. 126.

Fuente: https://www.labiennale.org/it/arte/2022/corpo-orbita/milly-canavero

Figura 4.6 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm. Pág. 126.

Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

Figura 4.7 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm. Pág. 127.

Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

Figura 4.8 - Milly Canevaro. 1985. *Sin título*. Rotulador sobre papel 46,5 x 65 cm. Pág. 127.

Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

Figura 4.9 - Milly Canevaro. 1986. *Sin título*. Rotulador sobre papel. 46,5 x 65 cm. Pág. 128.

Fuente: https://mediumistic.art/artists/4-milly-canavero

Figura 4.10 – Agnes Pelton. 1935. *Day*. Óleo sobre lienzo. 62×53 cm. Pág. 127. Pág. 131.

Fuente:
https://arthive.com/it/artists/61063~Agnes_Pelton/works/621554~Il_giorno

Figura 4.11 – Agnes Pelton. 1931. *Marine Metamorphosis*. Óleo sobre lienzo. 51.1×72.1 cm. Pág. 131.

Fuente:
https://arthive.com/it/artists/61063~Agnes_Pelton/works/621553~Metamorfosi_marina

Figura 4.12 – Josefa Tolrà. 1954. *Dibujo escritura fluídica*. Tinta sobre papel, 28 x 36,5 cm. Fundación Josefa Tolrà. Pág. 135.

Fuente: https://josefatolra.org/2018/10/21/dibujo-escritura-fluidica/

Figura 4.13 – Josefa Tolrà. 1956. *El ángel y el mendigo*. Tinta y acuarela sobre papel. 112 x 72 cm. Pág. 136. Fundación Josefa Tolrà.

Fuente: https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/tolra-josefa/angel-mendigo

Figura 4.14 – Josefa Tolrà. 1956. *Dibujo fuerza fluídica*. Dibujo a tinta y acuarela sobre papel firmado. 64 x 48,3 cm. Fundación Josefa Tolrà. Pág. 136.

Fuente: https://auctionet.com/es/2318908-josefa-tolra-dibujo-fuerza-fluidica

CAPÍTULO 5

Figura 5.1 **–** Kandinsky. *Sin título/Primera acuarela abstracta*, 1910. Lápiz, acuarela y tinta sobre papel. Centro Pompidou, París. Pág. 141.

Fuente: https://www.arteworld.it/primo-acquerello-astratto-kandinskij/

Figura 5.2 - Wassili Kandinsky. *Paisaje de invierno*, 1909. Óleo sobre lienzo. 90 x 70 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo. Pág. 147.

Fuente: http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/15402/846713-1230868.pdf?sequence=2

Figura 5.3 – Spencer Gore. *The Beanfield, Letchworth*. 1912; Óleo sobre lienzo. 305 × 406 mm; Tate Modern, Londres. Pág. 147.

Fuente: https://www.tate.org.uk/art/artworks/gore-the-beanfield-letchworth-t01859

Figura 5.4 – Wassily Kandinsky. *Composición VII.* 1913. Óleo sobre lienzo. 200 × 300 cm. Galería Tret'jakov, Moscú. Pág. 157.

Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/

Figura 5.5 - Wassily Kandinsky. *Lírica.* 1911. Óleo sobre lienzo. cm 94 x 130. Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam. Pág. 160.

Fuente: https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2134/lyrical

Figura 5.6 - Wassily Kandinsky. *Impresión III (Concierto)*. 1911. Óleo sobre lienzo, 77,5 × 100 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich. Pág. 160.

Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/?pdf=2845

Figura 5.7 - Wassily Kandinsky. *Composición IV.* 1911. Óleo sobre lienzo, 159.5 × 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Pág. 161.

Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/?pdf=2845

Figura 5.8 - Wassily Kandinsky. *Composición V.* 1911. Óleo sobre lienzo. 190.0 × 275.0 cm. Colección privada. Pág. 162.

Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/?pdf=2845

Figura 5.9 - Wassily Kandinskij. *Cosacos*. 1910-11. Óleo sobre lienzo. 946 × 1302 mm. Tate Modern, Londres. Pág. 167.

Fuente: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-spirituality-wassily-kandinskys-cossacks-r1129555

Figura 5.10 - Wassily Kandinsky. *Composición VI*, 1913. Óleo sobre lienzo 195×300 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo. Pág. 169.

Fuente: https://dariodepasquale.it/le-origini-dellastrattismo-nelle-note-di-kandinsky/

Figura 5.11 - Arshile Gorky. *Waterfall.* 1943. Óleo sobre lienzo; 1537 × 1130 mm. Tate Modern, Londres. Pág. 177.

Fuente: https://www.tate.org.uk/art/artworks/gorky-waterfall-t01319

Figura 5.12 – Jackson Pollock. *Number 23.* 1948. Pág. 178.

Fuente: https://www.tate-images.com/T00384-Number-23.html

Figura 5.13 - Hans Hofmann. *Fantasía.* 1943. Óleo, duco y caseína sobre contrachapado. 130,8 x 93 cm. 130,8 x 93 cm. Regalo del artista. Museo de Arte, Berkeley. Universidad de California. Pág. 179.

Fuente: https://it.mahnazmezon.com/articles/humanities/biography-of-hans-hofmann-abstract-expressionism-pioneer.htm

Figura. 5.14 – *Wassily* Kandinsky. *Pequeño sueño en rojo*. 1925. Témpera sobre papel, 130 x 162.5 cm. Pág. 184.

Fuente: Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

Figura 6.1 - Hilma Af Klint. *Caos Primordial, Grupo I, n.º 16* de la serie WU/Rose. Óleo sobre lienzo. 53×37 cm. Museo Guggenheim, Bilbao. Pág. 191.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-i-primordial-chaos-1906-07-by-hilma-af-klint

Figura 6.2 - Hilma Af Klint. *The Ten Largest n.º 7.* 1907. Óleo sobre lienzo; 328 x 239 cm. Pág. 192.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-iv-the-ten-largest-no-7-adulthood-1907-by-hilma-af-klint

Figura 6.3 - Hilma af Klint. 1907. *The Ten Largest n.º. 3. Youth*. 315 x 234 cm. Témpera sobre papel montado sobre lienzo. © The Hilma af Klint Foundation, Foto: Moderna Museet, Estocolmo. Pág. 193.

Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Figura 6.4 - Hilma af Klint. 1907. HaK103. *Group IV, n.º 2. The Ten Largest, Childhood* 315 x 234 cm. Témpera sobre papel montado sobre lienzo. © The Hilma af Klint Foundation, Foto: Moderna Museet, Estocolmo. Pág. 194.

Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Figura 6.5 - Hilma Af Klint. *Grupo IX/SUW, The swan n.º 17*.1914-1915. Óleo sobre lienzo. 150.5 × 151 cm. Pág. 195.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-ix-suw-the-swan-no-15-1915-by-hilma-af-klint

Figura 6.6 - Hilma af Klint. 1907. HaK187 *Group X, Altarpiece (Retablo) n.º 1*. Óleo y hoja de metal sobre lienzo 185 x 152cm, © The Hilma af Klint Foundation. Foto Moderna Museet, Estocolmo. Pág. 206.

Fuente: https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint

Figura 6.7 - Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 1.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel 45,7 x2 9,5 cm. Pág. 210.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.8 – Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 2.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7 x 29,5 cm. Pág. 212.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.9 – Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 3*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7 x 29,5cm. Pág. 214.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.10 – Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 4.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7 x 29,5 cm. Pág. 215.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.11 – Hilma Af Klin. *Tree of Knowledge, n.º 5.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel, 45,7 x 29,5 cm. Pág. 217.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.12 – Hilma Af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 6*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel. 45,7 x 29,5 cm. Pág. 218.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.13 – Hilma af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 7.* 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica y tinta sobre papel 45,7 x 29,5 cm. Pág. 220.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.14 – Hilma af Klint. *Tree of Knowledge, n.º 8*. 1913. Acuarela, gouache, grafito, pintura metálica, tinta sobre papel 45,7 x 29,5 cm. Pág. 221.

Fuente: https://www.guggenheim.org/audio/track/tree-of-knowledge-no-1-1913-by-hilma-af-klint

Figura 6.15 – Emma Kunz. *Work n.º 012.* Lápiz, lapiceros de color, óleo, pastel sobre papel cuadriculado con líneas azules 110 × 105 cm. Pág. 229.

Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

Figura 6.16 – Emma Kunz. *Work n.º 020.* Lápiz, lapiceros de color, óleo, pastel sobre papel cuadriculado con líneas marrones; 79 × 79 cm. Pág. 231.

Fuente: Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

Figura 6.17 – Emma Kunz. *Work n.º 117.* Lápiz y lapiceros de color sobre papel cuadriculado con líneas marrones; 104 × 104 cm. Pág. 232.

Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de

Figura 6.18 – Emma Kunz. *Work nº 190*. Lápiz y lapiceros de color sobre papel cuadriculado con líneas azules; 100 × 103 cm. Pág. 233.

Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

Figura 6.19 – Museo Emma Kunz. 1991. Exposición permanente en el Centro Emma Kunz. Pág. 235.

Fuente: https://emma-kunz.online.zetcom.net/de/

Figura 6.20 – Foto Cueva de Emma Kunz. Centro Emma Kun. Emma Kunz Centrum. P. 236.

Fuente: https://www.emma-kunz.com/it/grotta-e-prenotazioni/

Figura 6.21 – Paola Giovetti. *Grafico. Arte Medianica*. 1982. Gráfico. Pág. 241**.**

CAPÍTULO 7

Figura 7.1 - Alex Grey. 1959. *Skeleton*, 5 años; lápiz y acuarela sobre contrachapado, 20 x 88 cm. Pág. 250.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.2 - Alex Grey.1964. *Grim Reaper*, 10 años. Gouache sobre papel; 20x88cm. Pág. 250.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.3- Alex Grey. 1979. *Skeletal System.* Óleo sobre lino, 116x213 cm. Pág. 251.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.4 – Alex Grey. 1990. *Dying.* Óleo sobre lino. 111x152 cm. Pág. 251.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.5 – Alex Grey. 1974. *Cabeza medio rapada. Private subway.* Pág. 252.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.6 – Alex Grey. 1975. *The Polar Unity Spiral*. Óleo sobre papel; 183x183 cm. Pág. 253.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/early-works/skeleton

Figura 7.7 – Helen Shlein Gallery. Boston. 1978. *Life Energy Performance*. Pág. 254.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/performances/life-energy

Figura 7.8 – Alex Grey. 1980. *Psychic Energy System*. Acrílico sobre lino, 117x213 cm. Pág. 255.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/sacred-mirrors/psychic-energy-system

Figura 7.9 – Alex Grey. 1981. *Spiritual Energy System*. Acrílico sobre lienzo, 117x213 cm. Pág. 255.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/sacred-mirrors/psychic-energy-system

Figura 7.10 – Alex Grey. 1981. *Universal Mind Lattice*. Acrílico sobre lienzo, 117x213 cm. Pág. 255.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/sacred-mirrors/psychic-energy-system

Figura 7.11 – Alex Grey. 1980. *Avalokitesvara.* Acrílico sobre lino, 117x213 cm. Pág. 256.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/sacred-mirrors/avalokitesvar

Figura 7.12 – Alex Grey. 2001. Portada del álbum *Lateralus*, del grupo Tool.

Tinta sobre papel y acrílico sobre acetato, 43x28 cm. Pág. 257.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/progress-of-the-soul/dissectional-art-for-tools-lateralus-cd

Figura 7.13 – Alex Grey. 2021. *Psychedelic Healing*. Acrílico sobre lino. 24x24 cm. Pág. 261.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/psychedelic-saints/psychedelic-healing

Figura 7.14 – Alex Grey. 2013. *Monochord*. Acrílico sobre panel de resina, 152x305 cm. Pág. 263.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/monochord

Figura 7.15 – Alex Grey. 1995. *Collective Vision*. Óleo sobre lino. 38x38 cm. Pág. 267.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/collective-vision

Figura 7.16 – Alex Grey. 1999. *White* Light. Óleo sobre tabla. 16x20 pulgadas. Pág. 270.

Fuente: https://www.alexgrey.com/art/transcendental/white-light

Figura 7.17 – Roseling De Thèlin. 2008. De la serie *Homos Luminosos Family – Kinetica Installation*. Pág. 278.

Fuente https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/

Figura 7.18 – Roseline de Thélin. 2008-2010. *Man & Woman Homo Luminosos – The Time Smile Installation*. Pág. 279.

Fuente https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/

Figura 7.19– Roseline de Thélin. 2008-2010 *Soul Gathering – Light Box*. (s. f.). Pág. 279.
Fuente: https://www.roselinedethelin.com/homosluminosos/

Figura 7.20 – Roseline de Thélin. 2012. *AKASHA installation*. Galería b12 Ibiza. España. Instalación de fibra óptica y espejos. (s. f.) Pág. 280.
Fuente: https://lightartblog.wordpress.com/2014/11/12/roseline-de-thelin-brilliant-light-sculptures/

Figura 7.21 – Dana Lynne Andersen. (s. f.). *Autumn in the Garden of Eden*. Pág. 287.
Fuente: https://awakeningartsacademy.com/

Figura 7.22 – Dana Lynne Andersen. (s.f.). *Atomic Energy*. Impresión en lienzo. Pág. 288.

Fuente: https://awakeningartsacademy.com/academy-gallery/atomic-energy-prints-on-metal/

Figura 7.23 - Franca Maria Impallari. 2022. *Le gocce degli universi*. Acrílico sobre lienzo. 100x70 cm. Pág. 297.

Fuente: Collezione personale.

Figura 7.24 - Franca Maria Impallari. 2022. *Energie angeliche.* Acrílico sobre lienzo. 70x35 cm. Pág. 297.

Fuente: Collezione personale.

Figura 7.25 – Laura Teresa Costa. 2021. *Verso la leggerezza*. Óleo sobre lienzo. 70x50 cm. Pág. 301.

Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

Figura 7.26 - Laura Teresa Costa. 2001. *Il sole dietro l'angolo*. Óleo sobre lienzo. 105x72 cm. Pág. 303.

Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

Figura 7.27 – Laura Teresa Costa. 1994. *Preludio di gioia*. Óleo sobre tabla. 40x60 cm. Pág. 306.

Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php

Figura 7.28 - Laura Teresa Costa. 2018. *I quattro elementi.* Óleo sobre tabla. 80x80 cm. Pág. 306.

Fuente: https://www.appuntidarte.it/laura_costa.php